

R. D. Martiensen

**La idea del espacio
en la arquitectura griega**

Con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento

Ediciones Nueva Visión · Buenos Aires

1. Espacio y estructura

La arquitectura tiene por objeto, en sus aspectos más amplios, suministrar abrigo y un ambiente formal para las actividades del hombre común. Sin embargo, la sola idea de abrigo, que es fácil identificar con toda construcción, no implica necesariamente los modos conscientes y ordenados de construcción y disposición que constituyen los elementos básicos de la arquitectura. Las primeras tentativas realizadas por el hombre para procurarse protección de los elementos, a fin de satisfacer las exigencias de una vida relativamente sedentaria, implicaron una modificación mínima del medio natural. La explotación de las condiciones topográficas naturalmente ventajosas, como la rudimentaria excavación de cuevas para obtener cierta forma de habitación, en un primitivo estadio de la vida sedentaria y organizada, no supone todavía la idea de construcción; ni aun tampoco la reunión de grandes unidades de material de construcción en un estado comparativamente amorfo, para dar lugar a una morada permanente, refleja algún principio rector que nos dé una verdadera idea de la arquitectura. Pero la distancia que media entre la elección deliberada del lugar para la construcción y la simple adaptación de las condiciones físicas inmediatas representa un gran adelanto hacia la disposición y control del espacio y, por lo tanto, hacia la construcción formal.

La técnica de la definición espacial comprendida en una escala relacionada a las necesidades humanas impone dos condiciones que deben cumplirse únicamente dentro de ese marco que llamamos arquitectura. La primera de ellas es la satisfacción de las exigencias de orden y sistema, en una organización reconocible y mensurable que trace un límite entre las actividades del hombre y el medio circundante en que proyecta desarrollar su vida. La segunda condición es la formulación de un vocabulario estructural que le permita dar expresión práctica a aquellos conceptos espaciales que postula para la creación de un medio formalmente deliberado. Las primeras manifestaciones de dicho vocabulario en un medio duradero, tal como la piedra, cobraron la forma de burdas construcciones en las cuales la intratabilidad material del medio usado, trajo por consecuencia un elevado cociente entre el volumen del material empleado y el del espacio cercado. En efecto, el empleo de unidades de material excesivamente grandes en relación con sus fines determinó naturalmente una

preponderancia exagerada de la estructura, y restringió la flexibilidad de las formas y combinaciones de planos que podían formularse independientemente de la construcción concreta.

Los elementos utilizados para cerrar el espacio —los muros, con sus correspondientes vanos para puertas y ventanas, el techo y el piso— sufrieron por consiguiente un desarrollo empírico donde el constante esfuerzo por tornar factible la conciliación entre espacio y estructura constituyó la ocupación principal del constructor. La conformación de los materiales en unidades y la tendencia a uniformar el tamaño y diseño de dichas unidades abrió nuevas posibilidades formales en la construcción, en tanto que la evolución paralela de un idioma constructivo sistemático permitió al constructor ajustarse a un plan de acción conscientemente predeterminado, acomodando al mismo los materiales y los métodos constructivos. Este proceso de concebir una disposición estructural como algo completo en el plano mental o, para decirlo más formalmente, como una empresa proyectada cuyas condiciones totales de realización se establecen sin referencias al esfuerzo "práctico", pero que son susceptibles de materializarse posteriormente en el medio elegido, contiene los gérmenes no sólo de la arquitectura, sino de lo que se conoce genéricamente como arquitectura "clásica".

Una construcción llevada a cabo sin método y sin plan previo se pone en evidencia por falta de una idea central y por la ausencia de control deliberado, todo lo cual da una impresión general de cosa amorfa o incompleta, cuando se contempla la síntesis resultante. No podemos llamar "organización" a este resultado ni tampoco podemos decir que se trate de un "trabajo terminado", entendiéndolo por este último término algo más que el mero cese del esfuerzo aplicado. La noción de arquitectura supone, entonces, un fin predeterminado, un origen conceptual del cual la expresión material sólo es el proceso que le da término. La materialización de las ideas preconcebidas depende —como ya dijimos—, en última instancia, de la técnica práctica y del dominio del material disponible para el proceso de la terminación.

Consideraremos los elementos constitutivos del sistema de mampostería que representó la base estructural inicial de la arquitectura. Estos elementos son la terraza, el muro, la columna y el dintel.

2. El pavimento o la terraza

La creación de un plano o nivel de referencia, dentro de un contexto práctico, tiene una significación mucho más amplia que la derivada de su aspecto puramente "útil" en una disposición arquitectónica.

La primera condición de cualquier sistema de organización formal destinado a abarcar las actividades de la vida organizada o colectiva es un plano horizontal o una serie de planos horizontales relacionados. El equipo sensorial del hombre exige, por su naturaleza, esa estabilidad visual que sólo las superficies planas son capaces de ofrecer; y aun en la definición menos

compleja de espacio utilizable —vale decir, utilizable por el hombre como ente perceptor y móvil— el generador del sistema es una superficie plana que por medios estructurales deliberados niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes.

Aun en las moradas primitivas no es insólito encontrar un antepatio delante de la puerta de entrada, cuyo piso ha sido nivelado y apisonado para formar una plataforma dura. Las áreas de este tipo no sólo proporcionan un espacio conveniente para las actividades domésticas cotidianas, como la trilla y la cocina, sino que satisfacen la exigencia intuitiva de reposo y orden, y también de un emplazamiento mensurable¹. Un tratamiento más permanente de estas superficies planas —ya sea dentro o fuera de los muros de la construcción— lo constituyó en la antigüedad la colocación de grandes losas de piedra, con lo cual se satisfacían los requisitos tanto de la precisión geométrica como de la durabilidad².

Una terraza de este tipo en la Creta minoica la constituye el gran "Espacio teatral" en Festos, que se encuentra al oeste de la entrada principal del palacio. Por el norte lo limita un tramo de escalones (posiblemente el prototipo de la disposición del teatro griego de los tiempos históricos), y por el este, los muros del palacio. El lado sur se nos muestra abierto y es por allí por donde se llega al palacio. Se le ha dado una significación adicional a esta amplia terraza, elevando ligeramente la senda que atraviesa diagonalmente el "espacio" y lleva desde el extremo sudeste hasta un punto, sobre la escalinata teatral, a cierta distancia de la entrada principal del edificio. Esto parece sugerir la posibilidad de que la disposición total estuviera dedicada a las ceremonias, siendo probable, además, que por sus características proporcionase un marco adecuado para las exhibiciones y funciones fuera del palacio.

En los tiempos históricos —como veremos más adelante— la terraza pavimentada formó parte integral de la construcción del templo dórico, y, en realidad, contribuyó en gran medida a la unidad plástica de los elementos separados, pero relacionados, que constituían el temeno o zona cercada.

En la breve reseña que antecede hemos hablado de la terraza como elemento externo, como "extensión", dentro de las formas constructivas conscientemente dispuestas para lograr una definición espacial. La exigencia de superficies horizontales incluye, naturalmente, su utilización como elementos básicos dentro de estructuras techadas, y lo que vale en un sentido general para las condiciones externas, también se aplica a las internas.

Si dirigimos nuestra atención hacia Egipto, especialmente a un grupo de pirámides tal como el de Abusir, podremos observar el instinto geometrizador aplicado en una demostración en gran escala, con un resultado que pone en evidencia la adhesión suprema a los principios abstractos y la completa supresión de lo fortuito. El audaz terraplén que se observa en el dibujo de Borchardt es, en cierto sentido, un caso especial de la terraza cuya función venimos examinando. En Abusir, el terraplén comparte con la amplia terraza construida en la forma más usual propiedades comunes de la superficie plana: la de constituir un agregado al edificio, al cual

FESTOS

EGIPTO
ABUS

define, y la de trascender las irregularidades de la superficie de su emplazamiento. Lo que lo distingue de la terraza e imprime a su forma un significado direccional es su gran longitud y su relativa estrechez. La comparación (sobre la base de la experiencia visual relacionada con el movimiento) entre la disposición de Abusir y un grupo de temenos griegos acabados, tales como el de Sunium, es fructífera en la gama extremadamente rica de la experiencia *geométrica* que, según puede demostrarse, se da en ambos sistemas —el egipcio y el griego—, pese al hecho de que, fundamentalmente, comparten una cantidad 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 clímax o culminación en la gran forma del templo-pirámide. El movimiento de la persona como elemento constitutivo adquiere particular relieve en el hermoso terraplén que une el propileo, (a), con el grupo de pirámides, (c). El punto de partida definido que suministra el propileo y la longitud deliberada del terraplén, con una pendiente gradual, confieren una "dimensión" suplementaria a la estructura principal, dimensión que faltaría si ésta hubiera sido colocada simple y directamente en el medio circundante natural. El estudio del dibujo habrá de mostrarnos la enorme fuerza de este acceso formal como elemento complementario. La contemplación de la estructura principal desde un punto definido, a cierta distancia (el propileo), y subsiguientemente desde un número infinito de puntos a lo largo de un trayecto predeterminado, construido en forma de conservar la unidad geométrica con la estructura principal, configura para la estructura un marco formal cuyos límites se extienden, así, mucho más allá de los límites reales de su propia forma. Hasta donde atañe al espectador, la experiencia distante y progresiva que brinda dicho marco supera holgadamente a la que es posible procurar mediante un impacto brusco de la estructura percibida o, incluso, mediante una serie de vistas distantes, accidentales, y sujetas a interrupción por condiciones ajenas al control visual de un marco construido.

SUNIUM El grupo de templos de Sunium (que examinaremos con mayor detalle en un lugar más adecuado que éste) tiene, de modo similar, un propileo, un acceso definido y una estructura preponderante que da un clímax a la disposición total. Pero en este ejemplo griego, el grupo es más autónomo; la terraza en la cual desemboca el espectador, saliendo del propileo, se extiende generosamente delante del templo y, a su vez, se halla cercada o, por lo menos, definida por los muros y tramos de escalones. Tenemos así un ejemplo de la función estabilizadora general de la terraza pavimentada; el espectador es consciente de la superficie, del ancho y del área de una zona que, más que direccional, es estática por implicación. Considerado como elemento de una progresión, este atrio corresponde al terraplén de Abusir; difieren, sí, considerablemente, en dimensión, proporción y en el efecto que provocan, pero fundamentalmente nos muestran por igual los amplios límites del fenómeno de la extensión arquitectónica.

El muro es, en términos generales, la contraparte de la terraza o pavimento, y bastan estos dos elementos para postular un sistema arquitectónico. En su forma más simple (es decir, sin la función adicional de sostener el techo), cabe considerar al muro como una pantalla y, en consecuencia, puede, en conjunción con una superficie pavimentada, proporcionar una definición del espacio. Su característica vertical no sólo sugiere *medida* sino que también implica cercamiento, aunque con esta palabra no queremos dar la idea de un área totalmente circundada por paredes. La definición completa, por ejemplo, de un área rectangular mediante cuatro muros adyacentes solo es un caso especial de la función general del muro, aunque por lo común es este sistema el que se impone a la mente cuando se utiliza el término "cercamiento". Ya vimos que una superficie horizontal de dimensiones finitas, formalmente determinada, proporciona la base material para una disposición arquitectónica; sin embargo, este elemento —aunque completo en un sentido práctico— carece del componente visualmente necesario para cualquier forma de construcción espacial. Este componente es el muro, el cual, en virtud de su opacidad, obstruye la extensión de la visual más allá del área que define, y "refleja" de este modo la percepción del espectador (como cabría llamar convenientemente al sujeto que participa de cualquier ordenamiento espacial) y lo retiene dentro de dicho ordenamiento.

Las implicaciones geométricas del muro agregan un término ulterior a la experiencia perceptiva. El carácter abstracto de una superficie mural rectilínea, con la rigida horizontalidad y el paralelismo consiguiente de su borde superior con el plano básico de referencia, impide la intrusión de las superficies normalmente visibles y accidentales del medio natural dentro del campo de la visión. Este tipo de restricción —que consiste en la oposición entre planos perfectamente delimitados, construidos con una apreciable regularidad geométrica, y la evidente irregularidad de las condiciones topográficas existentes— suministra una clave para el problema general de la adaptación del entorno y, además, demuestra directamente la tendencia geométrizante fundamental del ser humano, la tendencia a encuadrar sus actividades dentro de un marco de estabilidad visual, de dimensiones conocidas y expresadas.

La función obstructiva del muro es indudablemente de importancia; pero no debemos permitir que esta finalidad puramente restrictiva eclipse la función que se desprende de su condición primaria. Un sistema de superficies murales, esto es, una disposición en la cual la obstrucción vertical provenga de componentes separados (que pueden no estar en el mismo plano) postula inmediatamente una función dual de control y liberación. De este modo es posible, por medio de dichos elementos, variar el grado de restricción visual en cualquier punto dado dentro de la construcción: esto es, sugiere allí donde se desee una intrusión deliberada de características externas del espacio exterior, o graduar la "penetración" (en términos visuales)

de dichas características, o para decirlo con otras palabras, controlar la relación entre el espacio construido y su entorno. Aunque partimos del supuesto de que el espectador se halla dentro de los límites del sistema, es posible demostrar (y esto se verá claramente cuando examinemos el temeno y el templo griego) que la relación no tiene un carácter "unilateral", sino que ofrece características significativas también cuando el espectador se encuentra fuera de los límites físicos del sistema.

Una casa de Tel-el-Amarna (1400 a. C.) nos ofrece una interesante demostración de la función definitoria del espacio, en oposición a la función "práctica" o protectora que cumple el muro en un contexto doméstico. En el plano puede verse la disposición general. Un muro principal de unos tres metros de alto circunda el complejo total y presenta dos aberturas,

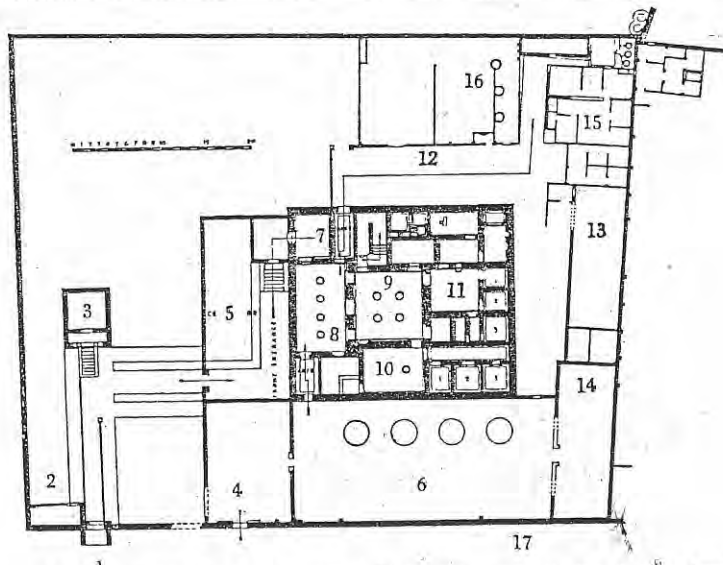


Figura 1. Casa de Tel-el-Amarna. (Ciudad de Akhenaten, lámina 2, por Frankfort y Pendlebury).

1. Entrada principal; 2. Portero; 3. Capilla; 4. Entrada de servicio; 5. Patio; 6. Patio para granja; 7. Vestíbulo; 8. Loggia norte; 9. Habitación central; 10. Loggia oeste; 11. Habitaciones de las mujeres; 12 y 15. Servicio; 13. Habitaciones de servicio; 14 y 16. Establos; 17. Calle oeste.

una para la entrada principal y otra para la de servicio. Dentro del recinto se encuentra la estructura principal y la casa con sus elementos secundarios, a saber, las habitaciones de la servidumbre, los establos, los silos, etcétera; entre las formas de la casa y la pared que la circunda, un sistema mural secundario define un antepatio delante de la casa, un patio de "servicio" y un granero. De este modo, el visitante que traspone el portal principal (virtualmente un propileo) penetra en un espacio que contiene una pequeña capilla y está definido por muros principales y secundarios.

Una segunda puerta conduce a un antepatio cercado por paredes, el cual lleva a su vez a un porche y luego a la casa. La disminución del volumen implícito que determina esta organización —la gradación espacial— refleja una sensibilidad dominante para la construcción del espacio y, en realidad, la ciencia de la geometría, con cuyo origen se asocia tradicionalmente el nombre de los egipcios, se trasunta claramente en la "artificialidad" deliberada de este esquema.

La modulación espacial (y sus implicaciones visuales) que percibe un espectador que se retira de la casa —producida por la expansión del espacio relativamente pequeño de las habitaciones, a través del antepatio y el patio de la capilla, hacia el espacio exterior "indefinido" que contiene el complejo total— es similar a la que se desarrolla en la dirección opuesta. Considerada en su conjunto, la casa de Tel-el-Amarna ejemplifica admirablemente la conjunción de *terrazza* y *muro*. Sólo resta llamar la atención sobre la cuidadosa definición de los caminos mediante la pavimentación, la insistencia en las *superficies* verticales y horizontales, el predominio del ángulo recto y la naturaleza orgánica o unificada del esquema total.

4. La columna y el dintel

En lo que llevamos visto, el muro ha desempeñado una función simple, en el sentido de que su estabilidad dependía únicamente de las fuerzas generadas por su propio sistema constructivo. Cuando se amplía su finalidad —ya sea en el campo de la definición visual o en el de la utilidad práctica—, el muro adquiere un papel complejo, puesto que dicha ampliación implica sostener elementos exteriores a su propia unidad estructural. El muro en combinación con la terraza puede proporcionar una definición espacial horizontal, pero en lo que atañe a la restricción vertical, sólo puede sugerirla.

La inclusión de un plano horizontal de material opaco, a cierta distancia por encima del plano original de referencia o terraza, determina un volumen y proporciona así el término necesario para un sistema espacial completamente regulado o controlado. De este modo, una terraza, cuatro muros y una losa a modo de techo configuran un ejemplo de construcción del volumen.

Ya vimos, sin embargo, que los muros no tienen por qué ser necesariamente continuos para mantener su función esencial como elementos definitorios en la construcción del espacio, y por lo tanto es posible (si los materiales son estructuralmente adecuados) disponer un cercamiento completo en una dirección vertical, permitiendo al mismo tiempo una liberación o restricción, según se desee, en una dirección horizontal. Es decir que no es posible una libre visibilidad hacia arriba porque el sistema total se halla cubierto por un plano horizontal opaco; pero la experiencia lateral depende de la disposición equilibrada de las paredes y los "vanos", que resultan de la no continuidad del sistema mural. Allí donde la losa debe extenderse de una sección de muro a otra, se forma un dintel, y en los límites, el tamaño de los vanos así formados depende de la resistencia del material que se utiliza.

Podemos suponer una disposición hipotética en la cual muros y techo completen un "plano" rectangular. Los vanos del sistema quedan ahora definidos en la base, en los lados y en la parte superior, y las secciones de los muros que definen dichos vanos guardan con éstos una íntima relación, desempeñando un papel complementario. Mientras el área frontal del muro exceda visiblemente la de los vanos que contiene, tenderemos a considerar a la pared como elemento principal y a los vanos como elemento secundario. Si aumentamos el tamaño de los vanos hasta que su área frontal predomine sobre el área cubierta, la identidad de la pared y su carácter tradicional de "superficie", quedarán inevitablemente reducidos, pasando el vano a desempeñar el papel de mayor importancia. Cuando el predominio se hace inmediatamente evidente, o cuando las secciones intermedias de la pared tienden a un área mínima compatible con la estabilidad estructural, puede decirse que se acercan a la naturaleza de las columnas.

De manera, entonces, que la columna es, desde el punto de vista del reconocimiento visual, un caso o desarrollo particular de la pared, y se caracteriza por formar parte, en general, de un sistema de unidades repetidas. El dintel es el elemento complementario de un sistema de columnas, y dicho sistema se compone, de este modo, de dos columnas con un miembro relacionante. La finalidad cabal de la disposición alternada de columna y vano, que habitualmente se considera típicamente clásica, sólo encuentra adecuada expresión cuando se emplea un número muy superior a dos columnas. Una "serie de columnas" es la expresión general que corresponde a la terraza y al sistema mural.

En lo referente a la contribución de los sistemas de columnas a las composiciones específicas del espacio, en el sentido especial de la modulación y gradación de la experiencia espacial, encontraremos su materialización en el contexto del planeamiento urbano y la disposición de los templos, según veremos en los capítulos de este libro dedicados a dichos aspectos de la arquitectura griega, de modo que será preferible dejar el ulterior análisis de la naturaleza y función de la columna para cuando nos ocupemos de tales puntos.

Esperamos que la interpretación anterior de los elementos de la arquitectura haya suministrado una base teórica de suficiente alcance para avanzar hacia un examen detallado de su manifestación práctica en la arquitectura griega.

Notas al Capítulo I

- 1 La choza banú, por ejemplo, aunque ceñidamente adaptada a las necesidades más inmediatas y simples —de las cuales deriva, por lo demás— nos ofrece en muchos casos una sorprendente demostración de este deseo instintivo de estabilizar el marco de la morada y su emplazamiento. Para algunos ejemplos característicos, ver A. M. Duggan-Cronin, *The Bantu Tribes of South Africa*. Cambridge: Deighton, Bell (1928-41).
- 2 También en el campo de la simple arquitectura doméstica podemos observar una extensión de la terraza neolítica de tierra dura, en el espacio pavimentado delante del muro frontal, que es característico de las pequeñas alquerías de la Toscana. Se encontrarán ejemplos en Guy Lowell, *Smaller Italian Villas and Farmhouses*.

1. La ciudad como organización del espacio

El planeamiento urbano es una extensión de la arquitectura. En su forma más simple, supone la combinación de las unidades de vivienda individual dentro de un sistema reconocible. Si tomásemos un grupo de doce edificios y aunque se diese en cada uno de ellos la mayor calidad arquitectónica, no podríamos hablar de planeamiento urbano por el solo hecho de la yuxtaposición de las unidades, a menos que sus relaciones sugieran la idea de un orden y una disposición deliberada. El mero amontonamiento es, ante todo, el resultado de las soluciones más expeditivas. La seguridad colectiva, la conveniencia práctica, la fusión de los recursos de distinto origen son todas expresiones del impulso gregario que caracteriza al hombre. De estas ideas surge el concepto de ciudad. La habilidad para combinar y expresar tales ideas en forma plástica señala, empero, una de las conquistas intelectuales más altas en la historia de la cultura europea.

Los pueblos primitivos carecen normalmente de arquitectura o urbanismo porque no poseen la facultad de proyectar por anticipado y trabajar con un fin preconcebido. A la pericia técnica debe sumarse la peculiar sensibilidad que permite al impulso creador luchar por la expresión material que va más allá de las exigencias mínimas de abrigo y seguridad. La choza constituye un considerable adelanto si se la compara con la cueva; la casa y la ciudad son, a su vez, las versiones más perfeccionadas de la choza y de la aldea.

Egipto inició, con su arquitectura de piedra, una etapa de "organización del entorno" que Grecia y Roma trasplantaron a un vocabulario sistematizado, que con el tiempo iría a constituir la idea de la disposición clásica en la construcción. En los espléndidos grupos de pirámides de Egipto, con sus extendidos terraplenes, encontramos una demostración suprema del significado de la geometría. La construcción egipcia es una afirmación del 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 la antigua Grecia legó al mundo occidental. La ciudad griega es la expresión exterior de una vida colectiva rica en actividades creadoras, y su arquitectura constituye una expresión intemporal de ese fondo que está en verdadera consonancia con el espíritu que la informa. La arquitectura egipcia

estableció las grandes leyes fundamentales de la construcción; la griega infundió las características normativas de la humanidad a la trama urbana. Junto con los nuevos ideales (la génesis misma de la cultura occidental) aparecieron las correspondientes dimensiones en la esfera de la organización cívica. La idea de la ciudad como un todo colectivo, como mecanismo orgánico en el cual las partes guardan entre sí y con el esquema completo una relación esencial, es característica de la actitud griega. La palabra "orgánico" se la debemos a Aristóteles y da la idea de algo armonioso e integralmente consecuente. Como símbolo, cumple una función vital al dar sentido a la arquitectura y al planeamiento urbano, como también al modelar las formas del arte puro.

2. Antecedentes de la planificación griega: la ciudad minoica

Entre Egipto y la Grecia histórica existe un importante vínculo. Las investigaciones realizadas en Creta durante los últimos cuarenta años han aclarado en grado considerable las actividades prehelénicas en el Mediterráneo oriental, revelando los restos de una civilización que alcanzó notable eficiencia en los campos del arte aplicado y de la arquitectura. Actualmente, en lugar de vernos obligados a aceptar la idea de una civilización griega sin antecedentes estimables (más allá de la primera Olimpiada), podemos conocer la historia de un pueblo vigoroso y aparentemente próspero que vivió aproximadamente entre el año 3400 y el 1100 a. C.

¿Qué hemos de decir del "planeamiento urbano" de los minoicos? Hasta ahora el mayor interés ha girado en torno a las excavaciones realizadas en Cnosos, Festos y Mallia, donde se descubrieron grandes palacios, hasta entonces enterrados, pero sin que se hayan investigado sistemáticamente aún las ciudades próximas. Sin embargo, en la parte oriental de Creta, hay una pequeña ciudad que nos proporciona una interesante idea de la vida cotidiana en los tiempos de Minos. Gournia era una ciudad de agricultores. Se extendía sobre la ladera de una colina, junto al mar, y en la cumbre estaba lo que Pendlebury¹ denomina la Mansión del Señor Feudal. Ésta se abría a una plazuela pública relativamente grande y poseía una diminuta área teatral.

La base inclinada de Gournia requería el uso de terrazas y, en realidad, el tipo de casa, en parte de un piso y en parte de dos pisos, se debe de haber desenvuelto de manera muy similar a las casas de las aldeas cretenses de la actualidad. El área doméstica de la ciudad se componía de casas rectangulares separadas por angostos caminos (o mejor dicho senderos, porque según Hall² las bestias de carga de la Creta moderna no podrían andar por estas brechas tortuosas) y estaba construida "al azar, sobre la roca viva"; el plano que reproducimos en la página siguiente muestra con claridad todos estos puntos. Lo que ahora nos interesa puede resumirse en los siguientes tópicos:



Figura 2. Ruinas de la ciudad de Gournia, Creta Oriental. Situada en la bahía de Sitia, data del período minoico medio (Hall, *Aegean Archaeology*).

- La ciudad tenía en su palacio y plaza pública un centro cívico, hecho que constituye en sí mismo un claro índice del grado de vida organizada y del desarrollo de los intereses colectivos alcanzados por esta fecha³.
- Las casas eran de planta rectangular y tenían patios. En algunos casos se empleaban columnas estructurales independientes para sostener el techo.
- Las calles, aunque angostas (las de Phylakopi sólo medían un metro y medio de ancho) estaban pavimentadas con piedras pequeñas.
- El plano de la ciudad era continuo y celular y, por consiguiente, el resultado del esfuerzo colectivo.

Quizá el largo lapso que media entre la era minoica y la verdadera

GOURNIA

civilización helénica invalide de por sí cualquier tentativa de afirmar cierta continuidad de la tradición de planeamiento; pero el gran salto de los métodos primitivos a la vida colectiva que se observa en esta ciudad, y el estrecho paralelismo que, según puede comprobarse, existió entre su trazado y el de las ciudades griegas maduras, parecen justificar vehementemente dicha hipótesis. Más adelante, cuando examinemos la distribución zonal y la edificación pública en las ciudades griegas, tendremos que recordar el palacio y la plaza pública minoicos. El ángulo recto y la línea recta —según lo declara Haverfield⁴— diferencian a la civilización de la barbarie, y en nuestra ciudad cretense, aunque los caminos se curvaban cuando la pendiente del suelo resultaba demasiado grande para el uso de una trama rectilínea, el "arquitecto" aparentemente no podía tolerar el efecto amorfo incontrolado de los sistemas murales curvos e indeterminados en las casas. La pavimentación de las calles puede parecer un punto sin importancia, pero este refinamiento refleja no sólo un agudo sentido práctico, sino también un deseo explícito de formalidad, que no es posible dejar de reconocer.

La naturaleza continua del plano de Gournia y la repetición de unidades de vivienda casi uniformes, con los correspondientes patios, revela una actitud conceptual ante el problema de la técnica espacial y constructiva. Hall es un poco severo cuando condena a estas viviendas cretenses por hallarse distribuidas al azar⁵, puesto que la adaptación de las construcciones al lugar disponible exigía un extraordinario ingenio, dado el sistema de planificación rígidamente postulado para las propias unidades de vivienda.

Pasemos a considerar ahora uno o dos factores más que inciden en los resultados alcanzados por la civilización minoica en una construcción organizada. El tamaño de la ciudad parecería estar determinado por la productividad del campo circundante, pues dados los métodos primitivos de transporte y la dificultad para las comunicaciones, el problema del abastecimiento y distribución de los víveres en el caso de una gran población alojada en una sola ciudad hubiera sido extremadamente difícil de resolver. En consecuencia, el tamaño de una ciudad tiende a reflejar la modalidad agraria u otra forma productiva estable de su entorno más cercano. Las ciudades minoicas parecen haber carecido virtualmente de fortificaciones, y en el caso de las grandes construcciones palaciegas como las de Festos, cabe observar la resultante libertad arquitectónica en las entradas espaciosas, en las *loggias* o galerías abiertas al exterior, y en las amplias terrazas pavimentadas, desde las cuales se domina un magnífico panorama de la zona, al tiempo que suministran un emplazamiento generoso y ordenado para los negocios estatales⁶. Aunque las casas de la población eran pequeñas si las juzgamos con el criterio actual, deben de haber suministrado, gracias a sus patios privados y a su proximidad con el contorno rural, una solución más que tolerable.

En cuanto a la estructura, cabe observar que eran comunes los muros de piedra y de ladrillo secado al sol y, según Hall, las casas se hallaban externamente recubiertas con yeso y, "sin duda, pintadas con alegres colores"⁷. La

serie de placas de porcelana de Cnosos que representan fachadas de dos y tres pisos suministra una valiosa prueba en este sentido⁸.

En cuanto a la indudable sensibilidad del pueblo minoico (aparte del sentido de orden desplegado en su arquitectura), bastará citar un solo hecho significativo. Los minoicos usaban para los fines domésticos cotidianos una cerámica de extrema belleza, no sólo por su forma y colorido, sino también por la fértil imaginación volcada en los temas de su diseño. Por encima de los complejos desarrollos y discrepancias locales de expresión se observan una espontaneidad constante y un hechizo directo en todos sus utensilios, que provocan aún hoy una apreciación afirmativa. El vaso de Festos (Lámina 2) sugiere, sin necesidad de ulteriores análisis, la naturaleza que debe de haber tenido el pueblo que vivió en Creta. Esta cerámica doméstica sólo constituye una faceta del interior arquitectónico, pero aun cuando sea un elemento secundario en la organización espacial de la pequeña casa minoica, constituye un índice seguro de los selectos standards de exigencia visual y crítica alcanzados en la arquitectura del palacio. El de Festos, por ejemplo, es notable en este sentido, aunque no lo consideraremos detalladamente pues basta lo dicho para poder trasladarnos a Grecia.

3. La planificación micénica; una acrópolis continental

La clave de la época que consideraremos a continuación la encontramos en la fundación de Micenas, ciudad que dio su nombre a la era comprendida entre la declinación de Creta y el crecimiento de la Hélade. Micenas se halla audazmente enclavada en una estribación de las montañas de Argos, y en la época de su ocupación debe haber ofrecido un emplazamiento altamente estratégico. Con la caída de Creta⁹ y el desplazamiento hacia el norte del centro del poder egeo se abre un sombrío capítulo de la historia prehelénica. Se abandona el tipo desguarnecido de la ciudad minoica, y en su lugar encontramos ahora la fortaleza, emplazada en un sitio escogido con criterio militar y con una arquitectura que refleja el sentimiento de inseguridad y la oscuridad intelectual de la época. Por pintoresca que parezca su configuración al viajero actual, Micenas sólo puede ser de interés para nuestra tesis porque muestra la forma originaria, en la Grecia continental, del tipo de emplazamiento conocido con el nombre de acrópolis. Con sus sólidas puertas y sus murallas de piedra constituye una anticipación del santuario de épocas posteriores, en que los edificios y recintos dedicados a los dioses recuerdan estas disposiciones primitivas nacidas de la necesidad práctica. Aunque los artesanos de la Creta minoica pueden haberse visto absorbidos por la hegemonía continental (la llamada cerámica micénica y las copas de oro decoradas que se encontraron en el continente constituyen un índice de dicho proceso), ya había muerto el espíritu de la libre creación. Ya no quedan signos de una existencia marítima o agrícola pacífica, sino tan sólo

la sombra de un pueblo guerrero que vive entregado a la lucha y construye para defenderse de la invasión.

El plano que reproducimos en el texto nos muestra el esquema general seguido para utilizar el área cubierta por la acrópolis. Inmediatamente después del límite exterior, señalado por las puertas (A en el plano), y en el comienzo de la escarpa, hay un círculo de sepulcros (C) y más allá del mismo, más o menos a un mismo nivel, parece haber existido un grupo

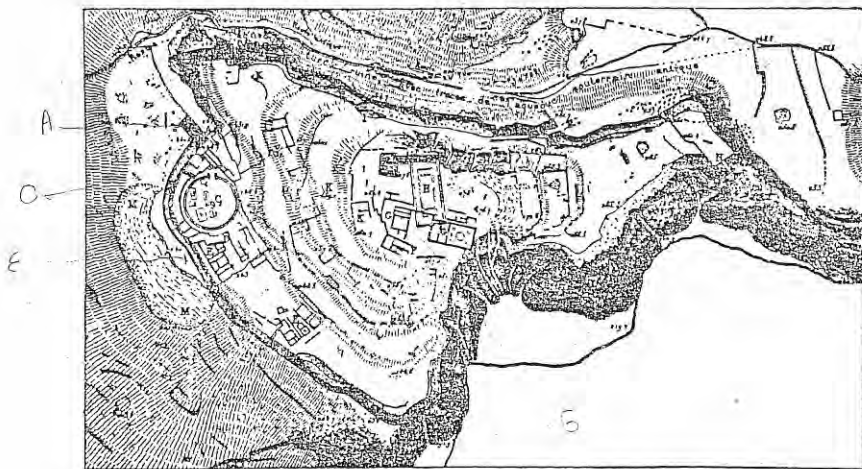


Figura 3. La ciudadela de Micenas. (Perrot y Chipiez, *Art in Primitive Greece*). A. Puerta de los leones; B. Puerta posterior; C. Cementerio circular; D. Punto en que se desenterró un tesoro; E. Restos de viviendas excavadas; F. Escalera del palacio; G. Palacio; H. Antiguo templo dórico; I. Entrada del pasaje que conduce al acueducto; K. Cisternas; L. Torres en la muralla circular; M. Acumulaciones originadas en las excavaciones de Schliemann; N. Galerías que atraviesan la muralla.

continuo de viviendas (E). Muy por encima de estas viviendas se hallaba el palacio, cuya disposición megarónica se ve en (G). En este antiguo ejemplo de ordenamiento zonal (ya obedeciera fundamentalmente a los dictados de la necesidad práctica o a los del ritual) encontramos cierto indicio de un sistema, de un interés en la planificación deliberada, que sólo floreció cabalmente en las disposiciones equilibradas y arquitectónicas de los siglos que siguieron.

4. La Grecia histórica: la planificación de los santuarios

La consideración del desarrollo de la planificación urbana en la Grecia continental al comienzo de la era helénica se ve entorpecida por múltiples

dificultades. En general, se han aceptado con cierta ligereza los testimonios literarios, en la convicción de que suministran un cuadro fiel de las condiciones de vida imperantes en la Grecia clásica y de que indican la existencia de una profunda discrepancia entre el esplendor público y la sobriedad privada. Los datos arqueológicos enriquecen constantemente nuestro conocimiento de dichas condiciones, pero sólo es posible reunir los distintos hechos acumulados, de manera gradual, a medida que se efectúan nuevos descubrimientos, para completar nuestra imagen de la vida urbana. Parece prácticamente indudable que al analizar el aspecto de la Atenas de Pericles, los historiadores exageraron la pobreza y mezquindad de las viviendas privadas y de las calles secundarias, en comparación con los grandes edificios públicos y vías destinadas a las procesiones. Las excavaciones practicadas por Robinson en Olinto demuestran que los planes sistemáticos de construcción "suburbana" no fueron prerrogativa de épocas posteriores, y tampoco parecen existir pruebas suficientes para afirmar que Atenas fuera "una mezcla casi oriental de espléndidos edificios públicos y mezquinas casuchas mal dispuestas" ¹⁰.

A falta de una evidencia definitiva, empero (evidencia que siempre resulta difícil de obtener allí donde la ciudad como organismo en transformación va borrando poco a poco todas las huellas de su trazado original), podemos aceptar la hipótesis corriente de que las ciudades griegas de los siglos VII y VI a. C., mostraban una majestad en sus edificios públicos que no guardaba proporción con la "semibarbarie" de las calles laterales. En tiempos muy antiguos, ya sea o no por influencia babilónica, se adoptó en Grecia y en sus colonias la idea de poseer una generosa vía para las procesiones. Los escritores antiguos hacen mención de caminos pavimentados para las procesiones religiosas, y si bien estas últimas no alcanzaban en volumen a los "espectáculos" de las grandes ciudades helénicas, con sus vastas multitudes de espectadores, nos muestran un crecimiento de la conciencia cívica que exigía su consiguiente expresión arquitectónica.

Aunque no nos embarquemos en un análisis detallado de la disposición y tratamiento de los edificios destinados a los fines cívico-religiosos en esta etapa, podremos hacer notar brevemente que el ingenio arquitectónico demostrado en ciertos grupos de edificios tales como los de Atenas, Delfos y Epidauro, no puede haber dejado de ejercer influencia en el campo de la planificación puramente cívica. Según d'Ooge¹¹, la Acrópolis de Atenas de los tiempos prehelénicos se fue convirtiendo poco a poco en asiento del santuario, sirviendo asimismo como lugar de residencia real y como ciudadela. Al igual que en Micenas, formaba la fortaleza-capitolio en torno a cuya base se levantaba la ciudad. En los antiguos tiempos históricos, el proceso de ornamentar la ciudad y construir templos era llevado a cabo con los fondos recaudados mediante impuestos. Empezó a usarse entonces el rico material de construcción del Ática y se instituyeron las grandes panateneas con su marco musical y demás características brillantes.

El nivel arquitectónico de los edificios de la acrópolis ateniense sentó normas para la arquitectura "cívica" que no sólo inspiraron a la propia

S. 011 7/166

Grecia, sino que sirvieron como símbolo de la suprema organización plástica para los ciclos subsiguientes en el arte de la arquitectura.

5. Fuerzas que participaron en el desarrollo de la ciudad: siglos VIII, VII, VI a. C.

La referencia a la disposición de los santuarios helénicos nos llevó al siglo V a C., de modo que ahora se hace necesario retornar a un punto anterior para retomar el hilo del desarrollo de la ciudad y estudiar la influencia que ejercieron sobre él otros factores, fuera de los ya mencionados. Ya vimos en la Micenas prehelénica y en Atenas el predominio de las influencias defensivas y religiosas. En los tiempos históricos parecen haber sido tres los factores que dieron forma al organismo de la ciudad. Según Hirschfeld¹² son: a) el factor militar, b) el económico y c) el estético. Dicho de otro modo, al establecer una ciudad se escogía el sitio más fácil de defender y que ofreciese, también, las mejores perspectivas remunerativas y de belleza por sus características topográficas. Este fondo simultáneamente práctico y filosófico tiñe toda la concepción de la *polis* griega, y la consolidación del *synoikismos* (o colonización y unificación de toda el Ática) hacia las postimerías del siglo VIII a. C.¹³ debe haberse reflejado, si no inmediatamente, al menos con creciente claridad en la arquitectura y planificación urbana de Grecia.

ATENAS
En Atenas, por ejemplo, el Ágora desplazó a la Acrópolis como centro de la vida cívica, y por su ubicación al norte del Areópago se hallaba en óptimas condiciones geográficas con respecto a tierra firme y al puerto. A su lado se levantaba el Cerámico (literalmente: "el barrio de los alfareros"), "el centro más próspero de la manufactura ateniense"¹⁴. Este ajuste político-económico de las tradiciones establecidas revela cierta concesión a las consideraciones de orden material e, incidentalmente, la importante función del Ágora torna improbable que la ciudadela religiosa tuviera el monopolio del esplendor arquitectónico.

La conversión de la aldea aislada en una ciudad agrupada en torno a un centro dominante debe llevar como consecuencia natural a una concentración de los edificios públicos (con el consiguiente aumento de la imponencia arquitectónica) en dichos centros. Pausanias, al describir el Panopeo de Focis, esboza una clara distinción entre la aldea y la ciudad, insistiendo en que esta última tiene oficinas de gobierno, gimnasio, teatro, mercado y fuente¹⁵.

La actitud griega frente a la ciudad, independientemente de sus aspectos prácticos, como proyección pura del esfuerzo humano y susceptible de ser simbolizada, por consiguiente, como una "personalidad", se evidencia bajo una gran variedad de formas. Gardner menciona, en un trabajo en extremo informativo¹⁶, la diferencia esencial de actitud hacia la representación evidenciada por los egipcios y asirios en sus ciudades. Estas civilizaciones más primitivas describieron por lo común la idea de la ciudad de "la manera

más naturalista... posible". Sin embargo, la tendencia griega a "dar forma humana a toda clase de poderes y abstracciones" perduró cuando el artista procuró darle expresión plástica al carácter o inspiración central de su ciudad.

Esta concepción para la cual la ciudad es fundamentalmente un "cuerpo político" o una reunión de personas más que un grupo de edificios constituye un significativo reflejo del axioma de que el hombre es la medida de todas las cosas. En todos los aspectos de la actividad griega alienta una búsqueda constante del significado de la vida y del mundo visible, junto con un tenaz afán de autoexpresión: y si la ciudad griega encierra tanto interés para las culturas posteriores, ello se debe a que materializa la historia y el carácter de su pueblo. Entre los griegos, "la ciudad era más homogénea, más orgánica, más unificada que entre nosotros; en una palabra: tenía más de persona que de lugar".

Para nuestros fines actuales, lo que podemos deducir del análisis que hace Gardner de la representación de la ciudad en el arte griego es que existía una idea de ciudad como unidad indivisible, como totalidad. Por ello parece difícil que se hubiese aceptado, con la facilidad actual, la representación gráfica de elementos o partes de la ciudad como formas adecuadas para simbolizar o sugerir el todo. Esta indicación fragmentaria del todo por medio de la parte, que en la actualidad es un lugar común, no tenía significado alguno para los griegos, y, en realidad, puede demostrarse categóricamente que es ajena a la concepción griega de la unidad material.

La dificultad para transmitir convenientemente la idea o el "genio" de la ciudad implicaba, por lo tanto, la metamorfosis en un nuevo medio. La "personalidad" de la ciudad, que no guarda relación alguna con ningún aspecto de su representación física o material, aparece así bajo una apariencia humana, proceso que refleja inicialmente en su ciclo completo la tendencia a conferir cualidades humanas o personales a la estructura material creada originalmente para satisfacer las necesidades de la existencia práctica, y depurada posteriormente para aislar y expresar dichos atributos en una u otra forma de personificación ideal. Por lo común, esta expresión se daba en la representación de la deidad guardiana o del héroe o fundador epónimo de la ciudad.

Gardner describe una serie de pequeños bajorrelieves de mármol, de los siglos V, IV y III a. C., que estaban colocados a la cabeza de ciertos edictos del pueblo, de los cuales formaban "una ilustración o suerte de frontispicio". En uno de ellos se ve a la diosa Atenea y en otro a Heracles. También en las monedas encontramos la representación de la deidad protectora, y cabe advertir que en el caso de una moneda de Efezo y Milero, este último se hallaba simbolizado por la estatua arcaica de Apolo que se levantaba en la Dídima de esa ciudad, y que Efezo se hallaba análogamente representado por una imagen de su deidad.

De esta manera se consideraba que la ciudad tenía una personalidad propia, un carácter completo que los griegos encorporaban más afín con la unión de sus propios cuerpos y mentes que con la idea de un mero habitat

cuantitativo y práctico para alojar a la población. La evidencia de esta actitud que acabamos de reseñar quizá nos ayude a comprender mejor la rápida marcha ascendente hacia la perfección y la unidad arquitectónica que caracterizó el progreso del planeamiento urbano en el mundo griego. De cualquier forma, no estará de más tener presente un concepto que debe haber ejercido, sin duda, una influencia intangible, pero permanente sobre la conciencia cívica.

La expansión de Grecia en los siglos VIII y VII a. C., tanto por la fundación de las colonias como por el crecimiento de sus industrias, echó las bases para alcanzar una expresión plena y esclarecida en la planificación cívica de los dos siglos subsiguientes. El encumbramiento de las grandes ciudades comerciales data de este período. Mileto, Egina, Calcis y Corinto son testimonio de la nueva vitalidad adquirida y del intercambio comercial desarrollado dentro de una extensa área. La agricultura proporcionaba todavía la base de la estabilidad general, pero complementada con la manufactura de ropa tejida, cerámica, etc. La acuñación de moneda se difundió rápidamente por toda Grecia, y se abrieron nuevas fuentes de operaciones comerciales¹⁷. Se estableció entonces la supremacía intelectual de los jonios, y los filósofos del siglo VI inauguraron las bases de la ciencia con una fuerte orientación matemática. Los jonios también evidenciaron una considerable preocupación por la necesidad de trasladar los principios teóricos a los campos de la aplicación práctica.

Aunque el honor de haber efectuado los primeros ensayos de planeamiento urbano puede atribuirse a los tiranos del siglo VI a. C.¹⁸, las pruebas precisas de un planeamiento formal en gran escala no parecen pasar del siglo V.

6. Selinonte, una ciudad colonial

Entre las ciudades coloniales de Grecia, Selinonte —en Sicilia— nos muestra un emplazamiento interesante tratado con un gran control. Selinonte (láminas 7 y 8) fue fundada en el año 628 a. C.¹⁹ y destruida unos doscientos años después; sin embargo, es arduo fijar la fecha del plano de la ciudad, pues no es fácil determinar si éste se remonta a las postrimerías del siglo VII o si, en cambio, debe ubicarse en el siglo V (durante el cual la ciudad pasó por un período de gran prosperidad). Haverfield²⁰ se abstiene de pronunciarse, en tanto que Randal-MacIver²¹ no hace comentario alguno sobre este punto, salvo para señalar que no existe ningún registro detallado de la vida de esta ciudad durante los siglos VI y V. Myres²² se refiere a la "construcción sistemática de esta nueva ciudad", y Unwin²³ supone que el plano de la acrópolis puede datar de los años 575-560 a. C. Aparentemente, no hay nada que nos impida aceptar como fecha del plano de la ciudad, la de sus grandes templos dóricos.

Sin embargo, Fougères²⁴ sitúa a Selinonte casi en la misma época en que vivió el famoso urbanista Hipodamo de Mileto, y expresa que las casas que bordean las calles pertenecen también a las postrimerías del siglo V a. C. El plano de Hulot muestra el tipo de casa que se construía en Selinonte, cuyas viviendas eran, según Fougères, de extrema sencillez y uniformidad. Las fachadas lisas y la disposición de los peristilos de los patios parecen haber sido idénticas a las de las casas de Delos y similares a las descubiertas en las excavaciones de Olinto. Resulta difícil conciliar esta última fecha con la referencia de Myres a la "nueva" (es decir, originalmente fundada) ciudad. Sin embargo, si examinamos la disposición de los elementos del plano en relación con los edificios de Selinonte, encontramos múltiples detalles que indican una fecha posterior; por lo menos, los comienzos del siglo V.

El aspecto actual de los templos nos permite fijar la fecha del uniforme y rectilíneo plano sólo de manera negativa, pues es perfectamente concebible que un trazado pintoresco de calles haya complementado originariamente la disposición "suelta" y asimétrica que se observa en los dos grandes templos, así como en el grupo de los cuatro templos si los consideramos en conjunto. En realidad, es en extremo difícil sugerir analíticamente una *raison d'être* para esta disposición de conjunto (considerada específicamente en relación con los ejes mayores determinados por las calles que corren de norte a sur y de este a oeste), si postulamos que la fecha de los templos superiores (y más antiguos) es la misma de la del aparente plano de la ciudad.

Es significativo que, de los cuatro templos, los templos "A" y "O", situados en la parte sur del santuario, daten del año 490 a. C., y si bien Hulot afirma que estos templos estaban comprimidos por manzanas de casas hacia el este y el oeste, están ubicados en un temeno rectangular y formal, y su orientación es paralela a la de la calle principal que corre más arriba. Los grandes templos "C" y "D", más septentrionales, construidos respectivamente en los años 570 y 560 a. C., no presentan en su conjunto un paralelismo o alineación estimable con el sistema de calles, tal como se observa en el caso de los templos "A" y "O", de fecha posterior.

Supongamos que los templos anteriores estuvieran situados en la ciudad carente de un sistema deliberadamente rectilíneo y que dicho sistema se hubiese adoptado en el siglo V. La posición del templo "D" marcaría entonces el límite oriental de un eje principal general de la acrópolis, y el templo "C" definiría la posición de la principal calle transversal. Estos templos primitivos disponen entonces de un generoso emplazamiento que resuelve categóricamente el problema de su independencia dentro de un área definida. Los últimos templos, siendo contemporáneos de la nueva organización urbana, deben haberse incorporado fácilmente a una trama unificadora. Esta hipótesis general se torna tanto más plausible cuanto que existe una insólita contigüidad, ajena a la modalidad griega, entre el frente occidental del templo "D" y la calle principal de Selinonte. Sería difícil encontrar argumentos para defender el carácter deliberado de tal disposición (que no tiene igual en el esquema de ninguno de los demás templos griegos), presentándola como un proceso unificado, a menos que se convenga que el templo fue

construido primero y que la proximidad de la calle es una consecuencia de las limitaciones impuestas por la realidad a un esquema que debió incorporar a monumentos ya existentes e inviolables.

Claro está que nuestro razonamiento no es concluyente ni tiene en cuenta todos los detalles y consideraciones que habría que sopesar para llegar a un juicio definitivo. Sin embargo, nos muestra que existen algunas pruebas para abonar la tesis de que el plano de la ciudad data del siglo V.

Aparte de este problema central, cabe advertir el magnífico ordenamiento dentro del cual se halla el templo "D" y que se funde con el del templo "C". Hulot sugiere la posibilidad de que hubiera un largo pórtico al norte y otro al este de tal espacio abierto. Si esta disposición constituye una reconstrucción precisa de lo que realmente existió, el marco de los festivales y ceremonias debe de haber sido extraordinario. Parece ser, entonces, que los primeros templos conservaron su importancia hasta el fin de la vida de Selinonte, y que los edificios posteriores más pequeños de la parte sur no pudieron rivalizar con los que venimos describiendo a los ojos de los habitantes de la ciudad.

Cualesquiera sean las fuerzas que generaron la disposición del santuario religioso como un solo ente unitario, el efecto plástico final es de sumo interés. No cabe ninguna duda de que los templos perdieron parte de su majestad por la desacostumbrada intimidad impuesta por el nuevo sistema de calles; pero la variedad y vigor de la agrupación resultante fueron, al menos para nuestros ojos, una compensación satisfactoria. El templo dórico, visto desde el mar, resulta siempre particularmente inspirador, y es fácil comprender la importancia que habrá tenido para los navegantes que regresaban a su patria y que, con una sola mirada, podían divisar los principales templos de su ciudad recortados contra el cielo.

Esa personificación de la ciudad de que hablamos más arriba, esa atribución de un "alma" colectiva que hacía de la ciudad algo más que un mero grupo de edificios, revistió capital importancia para los templos de la ciudad. En el plano, los templos dominan a la ciudad; vistos desde la distancia, se elevan por encima de la edificación con imponente majestad. A nuestros ojos, sugieren la idea de una deidad benévola y protectora, en torno a la cual se agrupa un conjunto de habitantes privilegiados, espiritualmente seguros bajo la sombra de las grandes mansiones de los dioses.

7. Siglos V y IV; teoría y consolidación

Debemos ahora mencionar tres importantes ciudades, planeadas en forma total, que datan del siglo V. Son ellas Turio, en el sur de Italia (443 a. C.), el Pireo (479 a. C.) y Rodas (408 a. C.). El proyecto de estas tres ciudades fue atribuido a Hipodamo de Mileto, que nació alrededor del año 500 a. C. Sin embargo, si fue él el autor del plano del Pireo (cosa que bien puede

aceptarse), es en extremo improbable que haya estado en condiciones de proyectar el plano de Rodas.

Hipodamo se convirtió en una figura casi legendaria, lo cual parece haber determinado que se aceptara en forma amplia y sin enfoque crítico la idea de que a él se debe la introducción del planeamiento urbano sistemático. En realidad, el sistema llamado hipodámico no fue de origen griego ni apareció por primera vez en el siglo V. Con todo, puede considerarse la figura

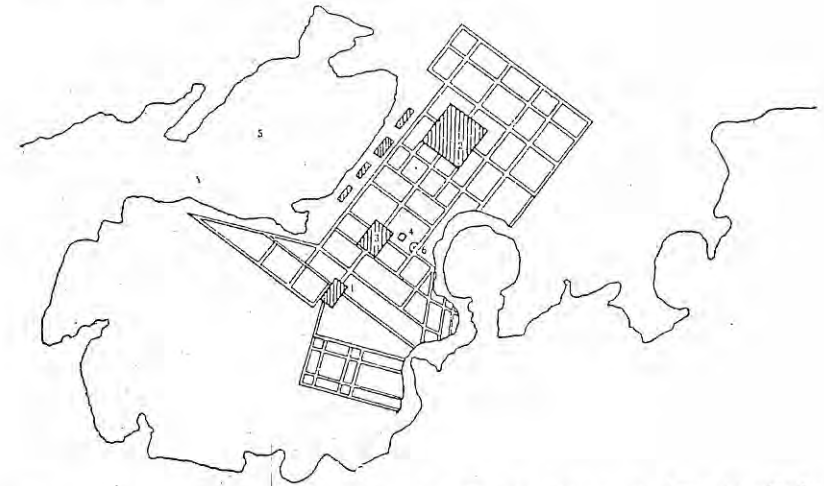


Fig. 4. El Pireo (según Milchhoefer). 1 y 3. Espacios abiertos; 2. Ágora hipodámica; 4. Templo; 5. Puerto; 6. Teatro.

de Hipodamo como la cúspide de un reconocimiento universal sobre la necesidad de enfocar formal y geoméricamente los problemas del planeamiento de ciudades. Hipodamo parece haberse establecido en Atenas como protegido de Pericles durante los años más fecundos del siglo V, y esté o no justificada la afirmación de que fue el fundador de la nueva ciencia del planeamiento de ciudades, la digna disposición de su propia ciudad constituye para él un mérito innegable.

Por entonces Atenas había comenzado a ampliar el volumen de sus actividades comerciales, y el Pireo sufrió el desarrollo consiguiente como puerto mercantil. Se abría una gran oportunidad para un urbanista cuya reputación llegaba allende los mares, y no es difícil imaginarlo estudiando la modernización racional del antiguo puerto para convertirlo en la llave de los compromisos y empeños políticos de Atenas. A lo largo de los muelles se levantaban casas de cambio, depósitos y tabernas y, según la pintoresca descripción de Tod²⁵, "detrás se alzaba la propia ciudad, con su prolífica población cosmopolita, sus altares erigidos a los dioses griegos y extranjeros, sus negocios, sus bodegones, sus anchas calles rectas, con sus

Hipodamo S
de Mileto

intersecciones en ángulos rectos, de acuerdo con el diseño del famoso arquitecto y teórico político Hipodamo de Mileto; en suma, la primera aplicación en gran escala de un esquema de planeamiento urbano".

La primera mitad del (siglo IV) vio probablemente una amplia consolidación del control y dirección de la planificación urbana. En las inscripciones de esa época se encuentran referencias a decretos relativos al orden general de las calles y mercados y a la designación de funcionarios para su vigilancia²⁶. La existencia de leyes que regimentaban la construcción de casas, prohibían la construcción de balcones sobre la calle, etcétera, nos indican que por esta época la ciudad ya existía como institución establecida.

Una de las declaraciones más interesantes en cuanto a la actitud teórica frente al problema de los trazados urbanos es la que conservamos de Aristóteles²⁷. Aunque sus intenciones no siempre son claras, y la brevedad de sus observaciones deja muchos puntos por tratar, nos suministra la clave de las diversas disciplinas del planeamiento que configuraron las bases del diseño urbano del siglo IV a. C. Se destaca en ellas la necesidad de un emplazamiento saludable, y se afirma que "el sitio debe ser conveniente, de igual modo, tanto para la administración política como para la guerra. Deben abundar las fuentes, o bien —en caso de que falten— deben construirse depósitos... La disposición de las viviendas privadas ha de considerarse más agradable y generalmente más conveniente, si las calles responden a un trazado regular, según el estilo moderno introducido por Hipodamo..." Pero para la protección en tiempos de guerra, Aristóteles defiende el "sistema antiguo" de calles irregulares, las cuales facilitan la defensa, de modo que la ciudad ideal debe contener, a su juicio, los dos tipos de trazado: regularidad para los fines estéticos e irregularidad para los fines de la seguridad práctica. Lo que no parece claro es cómo habría de llevarse a la práctica, como programa deliberado, un esquema de este tipo, si bien la reconstrucción de ciertas partes de una ciudad parece mostrar una disposición similar.

En cuanto a las necesidades de los ciudadanos en general, Aristóteles dice que "debe establecerse un ágora, tal como la que los tesalios llamaban 'el ágora de los hombres libres'; en este lugar debe excluirse todo comercio y no debe permitirse la entrada de artesanos, campesinos y demás personas de esta naturaleza, a menos que hayan sido citados por los magistrados... También deberá haber un ágora para los comerciantes, distinta y alejada de la anterior, en situación tal que resulte conveniente para la recepción de las mercaderías tanto por mar como por tierra... Los magistrados que se ocupan de contratos, denuncias, comparendos y demás, como también aquellos que tienen a su cargo el cuidado del ágora y de la ciudad, respectivamente, deben establecerse cerca del ágora o de algún lugar público de reunión; las vecindades del ágora mercantil serían a este efecto un punto adecuado; el ágora superior debe estar dedicado a la vida del ocio, en tanto que la otra tiene por objeto satisfacer las necesidades del comercio".

De estas pocas observaciones se desprende claramente la postulación de un marco formal de organizaciones afines, como base ideal a partir

de la cual habría de desarrollarse el plano de la ciudad. En el párrafo de Aristóteles van implícitos los conceptos de división zonal, creación de espacios públicos y sistema de control, y la provisión de marcos y sitios adecuados para distintos fines; sin embargo (como él mismo lo dice al finalizar su reseña sobre la planificación urbana, "la dificultad no reside en imaginar (estos detalles), sino en llevarlos a la práctica...; su ejecución depende de la fortuna". Hasta dónde llegaron a alcanzar expresión efectiva estas proposiciones es cosa que veremos más adelante cuando estudiemos la planificación helenística.

8. Elementos de la ciudad griega

a) *Generalidades.* La era helenística (330-130 a. C.) inaugura una filosofía del planeamiento urbano que se ve espléndidamente representada por las cristalinas ciudades de Jonia, Mileto y Priene nos muestran una brillante culminación del patrimonio laboriosamente elaborado durante varias generaciones. En cada una de las construcciones de estas ciudades se conjugan todos los criterios adquiridos —producto de siglos y siglos de investigación— con respecto a la construcción y coordinación en una escala cívica. La arquitectura ha encontrado un marco y ya no constituye una serie de fragmentos de virtuosismo aislados, sino el medio para el diseño de la ciudad total. La avenida de las procesiones, la columnata, el ágora, el teatro, el templo y la casa se combinan en un esquema predeterminado. Sus valores y funciones individuales han sido estimados y coordinados; se hallan sujetos a un plan que es producto de una visión global. Puede afirmarse con fundamento que el synoikismos político del Ática antigua, que reunió los recursos existentes y modeló un nuevo organismo cívico, fue el generador distante de esta nueva y triunfante síntesis estética.

Como ejemplo individual del proceso de selección y consolidación de los elementos de la arquitectura urbana consideremos rápidamente el progreso del sistema dórico de columnas que representa, en sí mismo, un constante tema subyacente en todas las actividades arquitectónicas de los griegos. El sistema dórico fue empleado ya en el siglo VII a. C. en el templo de Hera, en Olimpia, y sufrió un cambio tan gradual, fundamentalmente de orden tanto más cuantitativo que cualitativo, que debemos considerar su evolución hacia su aspecto definitivo 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 graduales durante un período de cuatrocientos años es, quizá, un caso único en la historia de la arquitectura. El sistema dórico, tal como se lo utilizó en el templo, estuvo sujeto a una vasta distribución geográfica.

Después de su primera aparición en la Grecia continental, encontramos

este sistema vigorosamente explorado en Sicilia, en los grandes templos de Selinonte y Agrigento. También en Paestum, el orden alcanza una plenitud de perfil y una pura exuberancia de forma²⁸ que indican su espíritu de osadía colonial, modificado posteriormente en beneficio de proporciones menos robustas en el templo de Afaia, en Egina, y en el templo de Zeus en Olimpia. A este período de "transición" en el continente sigue, en el siglo V, la expresión refinada y compacta correspondiente al Teso y al Partenón de Atenas, y al templo de Poseidón en Sunium. Por último, cabe advertir el uso del orden dórico en el templo de Esculapio, en Epidauro, que es una construcción períptera y hexástila relativamente pequeña, edificada alrededor del año 380 a. C. Se alcanza aquí la "perfección" del orden dórico —disputándose al Partenón, por el excesivo relieve conferido allí a la disposición octóstila— en el contexto del santuario religioso. Epidauro señala el término de un largo proceso; es el florecimiento final de una aplicación especializada.

Ahora debemos prestar atención a la naturaleza y al nivel de los edificios públicos standard, que constituían temas arquitectónicos esenciales de la ciudad griega. Sería imposible, dentro de los reducidos límites de este capítulo, explorar cabalmente el desarrollo histórico de todas las instituciones de la ciudad griega, pero, ello no obstante, consideraremos los aspectos relacionados con nuestra investigación²⁹.

b) *La estoa.* Es una extensión lógica de la idea de un lugar abierto de reunión capaz, al mismo tiempo, de ofrecer sombra y protección a la gente reunida (Lámina 4). La estoa era, en esencia, un pórtico extendido, cuya pared posterior se hallaba abierta, algunas veces, para dar acceso a una hilera de negocios. Allí donde el emplazamiento exigía una disposición más compleja (por ejemplo, en Asos, Asia Menor), la estoa fue construida con varios pisos; "la columnata misma enfrentaba al ágora y, debajo de ella, uno o dos pisos eran utilizados probablemente como mercado"³⁰.

La estoa —llamada también "Columnata del Eco"— que flanqueaba la terraza del tesoro y miraba al gran templo de Zeus en el Altis de Olimpia, data del siglo V a. C., pero fue reconstruida, según Gardiner, en los tiempos helenísticos, en que se la conoció con el nombre de *Stoa Poikile*, nombre que aludía a la pintura mural que le servía de ornato. Gardiner resume la posición y función de la estoa en los siguientes términos: "estas estoa constitúan un rasgo distinto de la vida griega. Las encontramos en todos los lugares de recreación pública, en las ágoras o cerca de éstas, en los gimnasios, en los santuarios como los de Olimpia y Delfos... Eran lugares de descanso o paseo donde la gente podía caminar resguardada del calor o de la lluvia y contemplar el trajín del exterior". Existe cierta afinidad entre este elemento y el teatro, pues como Gardiner señala más adelante, "la Columnata del Eco en Olimpia proporcionaba... una vista única de todas las ceremonias del Altis"³¹. Sin embargo, su finalidad no se agotaba sólo en procurar un ángulo visual ventajoso, pues la escuela estoica tomó su nombre de la *Stoa Poikile* de Atenas, donde enseñaba Zenón,

y las estoas del Pireo servían como lugares de intercambio comercial.³² Aparte de su relación con el ágora, que examinaremos más adelante, encierra una importancia arquitectónica que ilustraremos con una referencia, a manera de conclusión. La estoa del santuario de Epidauro, frente a la cual se levantan el templo de Esculapio y el tolo, suministraba un marco de definición formal para una dinámica y asimétrica composición plástica. En efecto, las formas contrastantes de la planta del templo y el tolo y los grupos intercalados de estatuas y altares forman un todo estable y preciso merced a la "monotonía" y serenidad de la estoa que les sirve de marco.

La creciente aplicación y el uso consciente de la estoa en el período poshelénico parecería justificar la apreciación de Fyfe en el sentido de que constituyó "el tema de planeamiento más importante de los tiempos helenísticos"³².

c) *La calle con columnatas.* Aunque el uso de la calle con columnata parece haber comenzado a difundirse en los tiempos romanos, no estará de más mencionarla aquí. En la era helenística parece haber sido empleada en las ciudades coloniales, donde las condiciones climáticas exigían mayor protección que la que era capaz de suministrar la estoa. Según Bosanquet³³, este tipo de calle tuvo su origen en Antioquía y Alejandría. En Éfeso, la calle con columnata contribuía a dar un aspecto monumental a la ciudad, pero, como dice Bosanquet, "el valor real de estas calles residía en la protección del sol en verano y de la lluvia en invierno que ofrecía al público... (porque) las ropas cada vez más suntuosas y delicadas del oriente helenístico y romano no se adaptaban a las inclemencias del tiempo".

d) *El ágora.* En los tiempos helenísticos la había de dos tipos principales: 1º) lugares en que el pueblo se reunía para presenciar las proclamaciones de los gobernantes, funcionarios, etcétera, y 2º) lugares de reunión para llevar a cabo los negocios públicos o privados. En ambos casos, el ágora consistía, en su forma más madura, en una amplia superficie abierta, de forma rectangular o trapezoidal, rodeada de estoas. El tipo cívico de ágora a menudo incluía templos dentro de sus límites, como así también fuentes públicas y estatuas; el bulterio, el pritáneo y otros importantes edificios se agrupaban en la vecindad inmediata. El ágora comercial generalmente se hallaba rodeada de negocios y puestos, y es probable que en el espacio abierto se levantarán refugios provisionales de múltiples tipos.

Parece ser que en los primeros tiempos el ágora fue un área de forma irregular situada en la intersección de calles importantes y que sólo adquirió cierta definición formal con el desarrollo de la idea de la ciudad como ente corporativo. Lavedan sugiere la posibilidad de que su función inicialmente política se haya modificado con el transcurso del tiempo, para dar lugar a otra de base económica, si bien lo cierto es que en todo tiempo siguió siendo un lugar de paseo y recreación³⁴. En la época de Homero, tal como se desprende de sus cantos, sólo se le daba un uso político; pero hacia las postrimerías del siglo VII a. C. el comercio invade el ágora, y los

pequeños mercaderes con sus artículos de consumo, su cerámica, sus vinos y perfumes pregonan y venden libremente su mercancía dentro de esta área. A juzgar por los ataques de los legisladores y filósofos contra el abuso del ágora por parte de los comerciantes, en desmedro de su función cívica, se tenía ya un concepto más claro de la división zonal de las actividades³⁵. Pericles, por ejemplo, construyó un mercado especial en Atenas para la venta de cereales.

En general, puede afirmarse que el ágora ocupaba un lugar central en el plano de la ciudad, aunque en el caso de los puertos marítimos con una sola ágora ésta se hallaba situada por lo común en los muelles. Estas ciudades eran Rodas, Alejandría, Tasos y Delos. Cabe observar que muchas ciudades mediterráneas también tenían una sola ágora como, por ejemplo, Corinto. En cuanto a la forma del ágora, por lo menos las hubo de dos tipos: el correspondiente a la antigua disposición continental, irregular y con una cantidad de estoas aparentemente inconexas, que sólo producía una estructura parcialmente cercada, y el llamado nuevo que, según todo parece indicarlo, se originó en Jonia y fue introducido en Grecia por Hipodamo.

El ágora del Cerámico, en Atenas, es un ejemplo del primer tipo. Para encontrar ejemplos del segundo debemos volver la vista hacia Priene, Mileto, Magnesia, etcétera, donde las ágoras no sólo son de diseño estrictamente geométrico, sino que guardan una relación mensurable con la superficie de la ciudad. En Priene³⁶, el ágora ocupa el espacio equivalente a dos manzanas; en Magnesia, a seis, en Mileto³⁷ (ágora sur), a dieciséis. Los planos de estas ciudades muestran la forma en que el ágora se relacionaba con el sistema de calles y las variaciones de detalle exigidas por las condiciones locales, en cada uno de los sitios. Entre las ágoras de tipo regular situadas en la Grecia continental y correspondientes al período posterior a Pericles cabe mencionar las de Megalópolis, Orcomeses y Argos. En Tegea, Mesena y Delos encontramos ejemplos de ágoras totalmente cercadas. El tratamiento rectangular parece haber sido casi universal, siendo la excepción más notable de la época helenística la de Asos³⁸, donde la disposición no rectilínea posee enorme vitalidad y conserva como base un sistema formal de estoas.

PRIENE
MILETO

e) El buleterio y el eclesiasterio. Los ejemplos más conocidos de estas dos clases de edificios son los de Mileto y Priene. La historia del Bule o Consejo, del cual toma su nombre el primer tipo, es indudablemente larga. Gardiner menciona una Casa del Consejo construida especialmente con ese fin en el siglo VI a. C. o aun antes, para las deliberaciones del Bule de Olimpia³⁹. El plano peculiar de este edificio puede haber resultado de una reconstrucción sobre viejos cimientos. En todo caso, la hilera central de columnas en los dos vestíbulos principales recuerda la planta del templo dórico arcaico, como por ejemplo, el de Thermum. La similitud de este tipo primitivo de Cámara del Consejo con la simple estoa resulta evidente; su evolución hacia lo que podría llamarse un pequeño teatro cubierto data probablemente de la época helenística, y en Mileto encontramos una expresión

arquitectónica madura y significativa de las funciones del Consejo, en el cual descansaban las responsabilidades de la ciudad. El buleterio de Mileto⁴⁰ fue construido alrededor del año 175 a. C. y se hallaba emplazado al final de un amplio patio con peristilo, al que se entraba por un propileo central. El edificio mismo alojaba a unas mil quinientas personas en el antiguo sistema teatral que, a su vez, se hallaba contenido dentro de un espacio techado de forma rectangular. El tratamiento arquitectónico general es dórico, pero con fuerte influencia jónica.

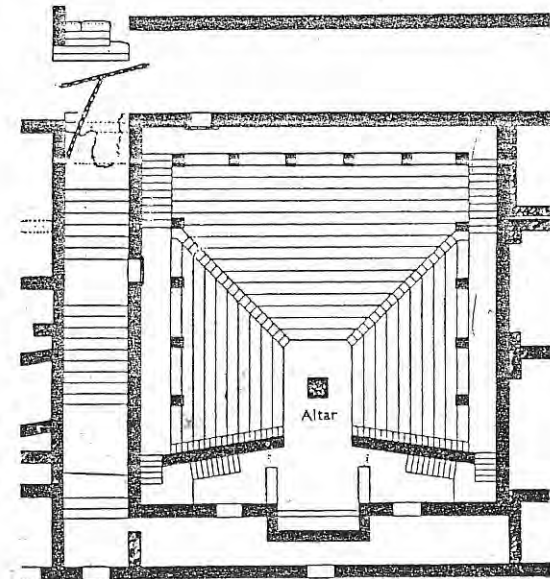


Figura 5. Plano del eclesiasterio de Priene (Wiegand y Schrader, Priene).

El eclesiasterio de Priene, más pequeño y más simple, se hallaba destinado a las asambleas del pueblo y tenía capacidad para unas setecientas personas. Su emplazamiento contra el pritáneo sugiere la existencia de un estrecho vínculo práctico en el funcionamiento de estos dos edificios públicos. El eclesiasterio era una estructura techada que medía unos veinte metros por lado. Lo que resta de los muros indica que el edificio tenía cierto carácter monumental sólo en su tratamiento interior, porque el exterior se hallaba ejecutado con simple mampostería. Esta limitación constituye un interesante indicio de la discriminación alcanzada hacia las postimerías del siglo III. Cabe observar, asimismo, que el sistema de asientos de piedra en pendiente se adaptaba a la inclinación principal del lugar, de modo que la puerta de la parte posterior se hallaba a nivel con la calle de arriba. La entrada principal se hallaba ubicada al sur.

f) El gimnasio y la palestra. El gimnasio constituyó un importante elemento en todas las ciudades griegas y, en realidad, las ciudades más grandes tenían más de uno. La Atenas de Pericles tenía tres gimnasios, y en épocas posteriores se edificaron, al parecer, aún más. La palestra o escuela de lucha se hallaba combinada a veces con el gimnasio, consistiendo este último, en su versión más simple, en un patio abierto rodeado por una columnata. Los diversos ejercicios tenían lugar, en los casos más perfeccionados, en vestíbulos y habitaciones diferentes. La incorporación gra-

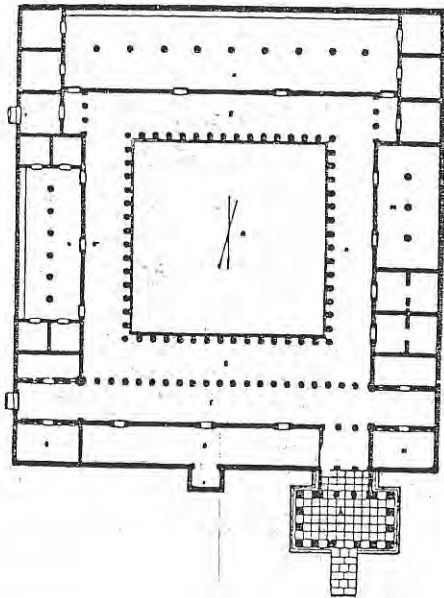


Figura. 6. Plano de la Palestra de Epidauro. (Anderson, Spiets y Dinsmoor, *The architecture of Ancient Greece*).

dual de ciertos elementos de la población que no tenían un interés propio o específico por los ejercicios, terminó por ensanchar el alcance y acomodación de la simple estructura original. Quizá los ejemplos más conocidos sean los de Olimpia, Epidauro y Priene.

En Olimpia, donde no había una población estable, la palestra y el gimnasio sólo tenían una finalidad limitada y especializada. El segundo fue originalmente un amplio cuadrilátero circunscripto por, como mínimo, tres pórticos, uno de los cuales era usado, también, como pista cubierta para correr. La palestra consistía en un patio abierto de unos 40 metros cuadrados, rodeado por un peristilo dórico. Fuera de éste, se hallaban los numerosos vestuarios, vestíbulos, etcétera. Los baños y los depósitos para el aceite, la arena y los aparatos atléticos ocupaban parte de este espacio. La

mayoría de las habitaciones se abrían al peristilo, con dos o más columnas jónicas *in antis*. En varias habitaciones había estatuas de dioses, héroes o atletas y, en otras, bancos de piedra para los espectadores y competidores. Ambos edificios parecen datar del tercer siglo a. C.⁴¹

Otro lugar de carácter especial era Epidauro, el centro más célebre del culto de Esculapio, donde, además del grupo del templo ya mencionado, había hospital, palestra y estadio. Este interesante grupo de edificios, con el hermoso teatro del siglo IV en las proximidades, es quizá el equivalente clásico de las actuales fuentes de salud y nos brinda un paralelo del grupo situado en Olimpia, donde el festival atlético confería un significado especial al tipo y 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 es posible juzgar por las excavaciones cabe suponer que su construcción debía dar idea de gran espaciosidad y hasta de cierto lujo.

En Priene había dos gimnasios; el de la parte alta, más pequeño, era de planta simple y de fácil acceso para el elemento norte de la población; y el otro, el de la parte baja, estaba anexo al estadio. Ambos contienen los elementos citados y dan testimonio de la permanente importancia asignada por los griegos a la salud corporal.

g) El teatro. Puede decirse que la idea del teatro en Grecia se originó con las danzas corales en honor de Dionisos, celebradas en los recintos sagrados o cerca de ellos. El escenario fue resultado, probablemente, de la necesidad de proveer a los actores de cierto tipo de plataforma elevada para el coro, de modo que resultara visible a los espectadores. "Los espectadores se agrupaban frente al lugar reservado a la danza (orquesta), que, de ser posible, se situaba al pie de una colina, de modo tal que la multitud pudiera instalarse en su ladera para ver y oír el espectáculo"⁴².

Esta adaptación directa de lugares ya existentes a las necesidades de un auditorio es el germen del teatro griego plenamente desarrollado con su orquesta pavimentada, su arquitectónica escena y su vasta construcción de graderías de piedra. De la disposición prevaleciente en el siglo V a. C. no hay muchos datos, pero, en cambio, de la correspondiente al siglo IV se encuentran ejemplos en todas las ciudades importantes de la Hélade. Algunos se conservan mejor que otros, y el emplazamiento es más o menos hermoso en los distintos casos; pero la forma básica y el principio subyacente son idénticos en todos ellos. De los teatros más conocidos bastará mencionar los de Siracusa y Segesta en Sicilia; los de Atenas, Epidauro, Argos y Delfos en la Grecia continental y los de Asos, Pérgamo y Priene (Lámina 5), en Asia Menor.⁴³

El teatro de Epidauro diseñado por Policleto el Joven se conserva todavía en buen estado y puede servir a modo de cartabón permanente para medir el progreso alcanzado por los arquitectos griegos en este aspecto de la arquitectura cívica. Cabe comentar, así, el exquisito equilibrio entre lo puramente útil y lo sublime de la geometría aplicada, alcanzado en este

ejemplo. En los tiempos helenísticos, la acción seguía desarrollándose en la orquesta, y la construcción de la *skene* seguía formando un fondo permanente. Sólo en época posterior se "trasladó" la acción a un escenario situado más abajo. La reconstrucción del teatro de Priene llevada a cabo por von Gerkan nos muestra el aspecto general de un teatro completo en los tiempos helenísticos.

9. La ciudad helenística. Examen de Priene

JONICA

"De todas las ciudades griegas que han puesto al descubierto las excavaciones, la de disposición más regular, la más típicamente representativa del estilo helenístico de construcción urbana es la ciudad jónica de Priene. Tales las palabras con que el profesor Gardner⁴⁴ describe la ciudad que es, entre todas las muestras de los principios griegos de planificación urbana, la que generó mayores controversias. Parece atrevido hablar de estilo "típicamente representativo" de la construcción urbana en un medio geográfico donde los múltiples factores de la topografía, la economía y el clima debían incidir forzosamente en el resultado final de cualquier proyecto o diseño predeterminado y sistemático. Y, sin embargo, es un hecho característico de las amplias generalizaciones y normas de standardización del planeamiento helenístico el que uno piense instintivamente en función de disposiciones típicas o de efectos típicos. En realidad, el resultado definitivo de la planificación de Priene no puede equipararse directamente al de otras ciudades jónicas, puesto que la escala y la sucesión de los entes participantes siempre serán variables dentro del proceso total.

El factor constante por el cual es dable reconocer que esta ciudad jónica pertenece a una categoría determinada de ciudades es la actitud subyacente que se refleja en su forma terminada. Para que la variedad de situaciones plásticamente interesantes adquiriera un significado debe hallarse, si bien condicionada por variables, controlada inicialmente por un impulso estético central. La idea no es nueva, puesto que constituye simplemente la expansión hacia el campo de la construcción pública en gran escala del concepto clásico fundamental de un diseño controlado. Cabe decir que la búsqueda de universales en el arte, fácilmente apreciable en cuatro siglos de arquitectura y escultura griegas, se desplazó de estos medios hacia otro que tenía mayor importancia e influencia en la formación del ciudadano corriente. El efecto acumulativo de la contemplación de ejemplos aislados de la escultura y la arquitectura (estatuas del culto, templos, etc.) debe haberse visto considerablemente obstaculizado por la naturaleza intermitente de dicho contacto, de modo tal que cabe considerar la ciudad arquitectónicamente unificada como un elemento significativo para la provisión de un modelo constante que tiene que haber llevado, inevitablemente, el índice de satisfacción visual a un nivel nuevo y superior. Lo que se había adquirido

mediante la contemplación de objetos aislados cobraba ahora un nuevo orden de continuidad: era la satisfacción plena de las facultades sensorias desarrolladas en consonancia con una creciente sensibilidad colectiva.

Por ejemplo, la absorción de la escultura dentro de la amplia trama de la estructura urbana es un proceso progresivo. Hay en esta rama del arte griego una pérdida de identidad y significación que puede medirse desde la época de las primitivas estatuas del culto, pasando por los tipos de *kouros* [mancebo] y *koré* [doncella] (intensamente formales y dotados de

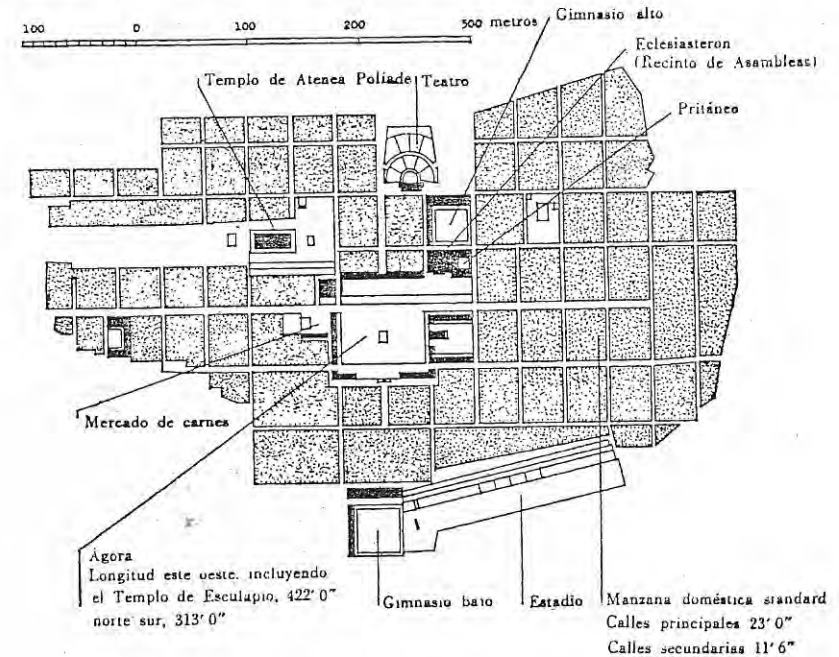


Figura 7. Plano de Priene en Jonia. (Basado en las excavaciones de Wiegand y Schrader 1895-99).

importancia "cívica"), hasta las producciones representativas de los siglos IV y III a. C. Lo que originalmente había sido un enunciado abstracto y universal degeneró, a través de un proceso ininterrumpido, en un hecho que no tenía ni significación arquitectónica ni justificación ritual.

Por eso, cuando decimos que Priene es una muestra típica de las ciudades helenísticas sólo queremos significar con ello que exhibe un proceso unificador en sus elementos constitutivos, y que la expresión arquitectónica de sus instituciones cristalizó finalmente en formas significativas. Los elementos ya no reciben un tratamiento especializado; hay un solo ambiente: el que da el planeamiento urbano.

En la ilustración correspondiente a la Lámina 3 se observa la disposición y aspecto general de Priene en la época helenística. Priene se hallaba emplazada en una ladera y dominaba desde su altura el ancho valle que se extendía a sus pies. Sus murallas tenían acceso tanto por el lado oriental como por el occidental. La principal arteria atravesaba toda la ciudad de este a oeste, y en ella desembocaban las vías secundarias de circulación. Se estima que su población debe de haber sido de unas cuatro mil personas.

¿Qué nos dicen de Priene los críticos modernos? El profesor Abercrombie considera que "nada podría ser más útil que la aplicación de los principios rectangulares hipodámicos a este sitio"⁴⁵. Fyfe, tras citar esta opinión, replica que "como la pendiente general es pronunciada, es comprensible que se adoptara uno u otro tipo de sistema con terrazas; además, la creación de una larga línea ascendente, de este a oeste, que corta ligeramente de través las líneas de nivel y que se va acercando paulatinamente al nivel de acceso al templo de Palas Atenea, desde la puerta del este, produce profunda impresión".

Lavedan no ve mayores méritos en el plano general de Priene, pero ello no obstante cita a Bonnet⁴⁶, quien defiende el trazado en forma de damero dentro de este contexto y encuentra en la asimetría resultante de la aplicación de una trama regular a un sitio irregular un satisfactorio efecto estético. Haverfield considera que no parece haberse buscado ningún efecto llamativo, pese a la disposición razonable y sistemática⁴⁷. Gardner menciona la "precisión casi matemática" con que se hallan trazadas las calles y encuentra desconcertante la "extrema uniformidad de la disposición"⁴⁸. Este autor cita a Wiegand (el excavador de la ciudad), quien ve en el complejo total una unidad y nobleza de proporciones comparables con la organización de una gran casa.

De este modo, a través de todas estas opiniones encontradas, vemos dos puntos de vista fundamentales. Aquellos que buscan lo pintoresco, lo inesperado o lo irregular, se sienten defraudados. Abercrombie, Haverfield y Lavedan deploran, evidentemente, la falta de encanto de Priene; pero Gardner —aunque sin apreciar la plena significación del esquema— rinde tributo al orden que ofrece su trazado. Wiegand, con un íntimo conocimiento del emplazamiento, parece aceptar la disposición sin comentarios importunos basados en el terreno estético. Bonnet, por último, la defiende cuidadosamente.

Un examen objetivo de los elementos que conforman la planificación urbana helenística debe descartar inmediatamente toda "sorpresa" o desengaño por la forma que toma ahora la estructura de la ciudad. La formalidad alcanzada en Priene refleja claramente una cosa: que el desarrollo fragmentario y el encanto del azar no tienen cabida en su configuración. La continuidad de la trama de la ciudad y la insistencia en la uniformidad no son factores que puedan reputarse favorables o perjudiciales para el éxito de la misma como ente global, sino que se hallan entretreídos, incluidos como premisas, en su mismo germen. Si no se comprende este hecho, no es posible interpretar las máximas expresiones del planeamiento helenístico ni —cabría agregar— el significado del plano griego en los tiempos arcaicos y de Pericles. La imposición subjetiva de ciertas normas para el "gusto", sin la menor referencia básica a los conceptos que hicieron posible la construcción de Priene, debe conducir necesariamente al caos. Decir que faltan rasgos de interés o "efectos llamativos" o que un sistema es "fútil", sin haber establecido antes la validez de tales frases, no puede llevarnos a una apreciación válida del esquema.

Afirmar que en Priene no había efectos llamativos no constituye una crítica. Esta "ausencia de rasgos" es condición intrínseca de la disposición a la cual se subordinan todas las partes; en otras palabras, la textura uniforme aquí imperante es del mismo orden que existe en el fondo de todo lo que juzgamos típicamente griego. El hecho de que el diseño de un cráter o de un cilix se extienda armoniosamente dentro de la superficie; el hecho de que los contornos individuales de un kouros refuercen el efecto total de la figura; el hecho de que las etapas progresivas de una tragedia sean significativas por su efecto acumulativo y no en sí mismas, son todas cosas algo más que incidentales; son, precisamente, aquellos factores que forman la sustancia que nos permite hablar específicamente del espíritu griego, de la contribución griega. De igual modo, también en la ciudad que venimos considerando, los acentos sólo nos indican una unidad que todo lo abarca, una forma completa.

Tenemos, pues, en Priene, si no una ciudad helenística típica, por lo menos una demostración ideal de una aproximación a una obra de arte terminada y en gran escala. El propósito del arquitecto es difícil de alcanzar, y aunque anteriormente sugerimos una analogía con la terminación de un vaso o el tallado de una estatua, la mecánica real de la construcción de la ciudad se halla sujeta a restricciones prácticas de tal magnitud, que es prácticamente imposible alcanzar una solución definitiva. Pasemos ahora a examinar la disposición de esta ciudad y tratemos de establecer cuándo se acercaron sus constructores a la "perfección".

El trazado de las calles impresiona inmediatamente por su subordinación al ángulo recto, tal como se observa en el plano. Allí donde la pendiente se hace demasiado empinada para mantener la circulación normal, las calles se convierten en escaleras. La arteria principal orientada de este a oeste, que pasa por el norte del ágora, se ve claramente en el modelo y en el plano. Formando ángulo recto con ésta, corre la calle transversal más importante, que sirve al sector comercial (occidental) del ágora, la parte sur del gimnasio, el estadio y el recinto del templo de Atenea Polia. Sobre la línea central del ágora corre otra calle que une a ésta con el teatro, y sobre los límites este del ágora se extiende una importante calle que une el templo de Esculapio con el pritáneo y el gimnasio norte. En las ocasiones en que se producían grandes desplazamientos de la población en la zona del "centro cívico", es muy probable que se usasen las tres calles.

El ancho de las calles principales era, aproximadamente, de siete metros, y el de las secundarias, de unos tres metros y medio. Todo el tránsito de vehículos de ruedas debía circunscribirse normalmente a la principal arteria

este-oeste, que unía el espacio público y el mercado con las puertas de la ciudad. Huelgan ulteriores comentarios, siendo tan visible la fácil relación entre la edificación pública y las viviendas, entre el lugar central de reunión y los "suburbios" más alejados. Cuando se tiene presente el tipo de mo-

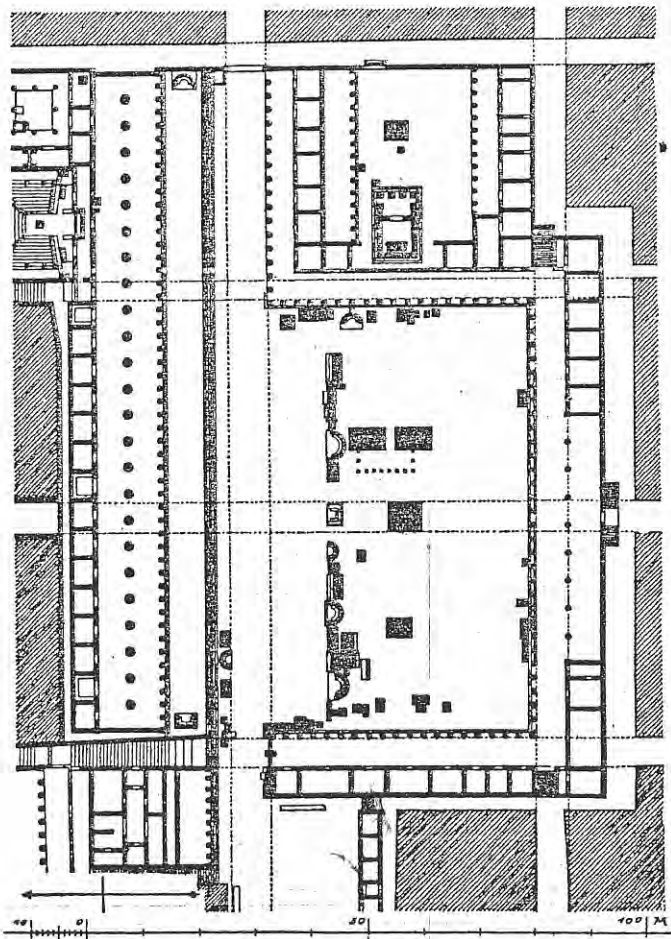


Figura 8. Plano del ágora de Priene (Von Gerkan, *Griechische Städteanlagen*).

vimiento y ocupación de sus pobladores y sus dimensiones físicas, comienza a formarse en la imaginación la ciudad como ente global, y este modelo nos ayuda a dar cuerpo a la especulación.

En otra parte de este capítulo nos ocupamos del ágora, en términos generales. Veamos ahora su tratamiento particular en Priene. El ágora

ASORIT

domina la ciudad entera; guarda audaz proporción con las necesidades del pueblo y provee un punto focal para las actividades cívicas. Agrupados en torno se levantan los edificios públicos que simbolizan para nosotros la naturaleza de la vida colectiva griega. La posición del ágora es virtualmente central; mide aproximadamente un quinto del largo y un quinto del ancho de la ciudad. Dentro de su perímetro se encontraban libremente agrupadas las diversas estatuas de la ciudad, y el área principal se hallaba cercada por una estoa continua: este, sur y oeste. En el lado oeste había negocios, y más allá de éstos, un pequeño mercado. En el lado norte se levantaba la estoa principal, que se extendía más allá de los límites definidos por las otras columnatas. La única comunicación directa con las vías de circulación de la ciudad era la proporcionada por la calle principal. En parte alguna se encuentra mejor expresada la brillante concepción del ágora con sus estoa definitorias que en este ejemplo. Desde un punto de vista práctico, el ágora equivalía a un gran vestíbulo al aire libre, utilizable no sólo para las actividades ordinarias de la vida cotidiana, sino también para los grandes festivales.

Y desde el punto de vista arquitectónico reviste la mayor significación, puesto que en combinación con sus estoa complementarias, constituye la apoteosis del sistema griego de columnas dóricas. Las laboriosas búsquedas de definición espacial y la vívida experimentación con la técnica expresiva que cabe advertir en toda la historia del templo dórico parecen plasmar en esta armonía de espacio controlado y modulado. En el caso del templo, el peristilo incluía dentro de su perímetro una construcción de función cerrada y restringida. En la estoa, el sistema de columnas conserva su finalidad de pantalla, en el sentido de que las columnas definen un plano visual permitiendo, ello no obstante, una penetración del espacio entre ellas; pero el área utilizable definida, el ágora, se abre al cielo. Pese a esta aparente inversión de las funciones, la naturaleza de la columnata no ha sufrido cambio alguno, sino, tan sólo, una extensión de sus aplicaciones.

El dibujo de la reconstrucción de la esquina noroeste del ágora nos muestra algunos detalles de su tratamiento (Lámina 4). Vemos aquí una arquitectura que ofrece la esencia del espacio, un sentido del orden y una dignidad en escala con el significado de la ciudad. El hombre es la medida, pero en esta elevada columnata dórica, con sus netos componentes mecánicos, ha establecido un patrón digno no sólo de su estatura física, sino también del vuelo de su intelecto, que va mucho más allá del material utilizado y puede, sin embargo, retener y expresar en forma palpable parte de sus recorridos.

TEATRO El límite norte del grupo de edificios cívicos de Priene está señalado por el teatro. Ya vimos en el tratamiento del ágora una construcción de superficies planas y de definición rectangular; en el teatro encontramos una aplicación directa de la geometría fundamental del espacio a una finalidad tan rigurosa en sus requisitos que todavía nos sorprende el refinado intelectualismo de la obra terminada. La forma universal y por ende formalmente reconocible del teatro griego constituye, en sí misma, una expresión inten-

samente satisfactoria de la función. En ejemplos anteriores, el teatro no siempre guarda una relación positiva con los demás elementos cívicos, aunque su "estabilidad" y autonomía no dejan por ello de ser imponentes. En Epidauró, por ejemplo, la gran cávea domina una amplia vista del santuario de Esculapio que se levanta más abajo y parece reunir al entorno inmediato en su amplio abrazo. En Priene, el teatro, al igual que el templo, se adapta ahora al marco que se le ha trazado para encuadrarlo; las ásperas colinas ya no imprimen una brusca demarcación a sus contornos; en una palabra, se ha urbanizado.

Según Wiegand⁴⁹, había unas ochenta manzanas para los habitantes de Priene. Por lo común, se hallaban divididas en cuatro terrenos para casas, de 24 metros por 18, extensión algo mayor que la ocupada por las antiguas casas de Pompeya. Casi invariablemente, las casas tenían patios y una disposición característica que podemos ilustrar brevemente con un ejemplo tomado de la zona noroeste de la ciudad (Casa XXIII).

Se entra a la casa por un pequeño porche situado en la esquina sudeste, a través de un extenso vestíbulo que da, a su vez, a un antepatio abierto. La habitación principal mira al sur y se abre a una galería; los diversos departamentos secundarios se agrupan en los lados restantes del patio. La "sala" recuerda llamativamente el megaron de la época micénica y no parece haber sufrido mayores cambios en los siglos intermedios. El patio de la Casa XXIII mide unos 9 metros por 9 y constituye una diminuta réplica del ágora, siendo tratado por sus ocupantes, indudablemente, como tal. El esquema general de esta pequeña vivienda ofrecía un admirable grado de seguridad e independencia para la vida privada y, dentro de los límites de su superficie, un alto interés arquitectónico. La casa comparte muchos de sus elementos básicos con los edificios más monumentales, a saber, los edificios cívicos y religiosos. A juzgar por las normas de la época y por el hecho de que la gente debía pasar buena parte de sus ocios en reuniones y entretenimientos públicos, la casa debe haber estado bien adaptada para su finalidad. Al menos es lícito afirmar que por su diseño y tratamiento arquitectónico general conservó la textura del esquema de la ciudad en un grado que difícilmente encuentre paralelo en otras épocas.

Ya hemos avanzado lo suficiente para establecer que Priene en particular y las ciudades helenísticas de Jonia, en general, presentan un aspecto clásico de cosa completa que se basa inicialmente en los elementos integrados y standardizados de las estructuras individuales. La expresión final de la ciudad es el resultado de la coordinación de estos elementos con un marco general postulado en una escala de planificación urbana. La ciudad no es una mera suma de unidades, cada una de ellas con su finalidad específica, sino un nuevo organismo con un carácter también nuevo que surge de una manifestación simultánea de la unidad en todas sus partes. Por ejemplo, el eclesiasterio es en sí mismo el resultado final de una serie de definiciones específicas; sus exigencias prácticas y su estructura se funden en una unidad arquitectónica, pero, al mismo tiempo, guarda una relación positiva con

el elemento principal de la ciudad —el ágora—, que, a su vez, se halla estratégicamente situada y plásticamente conformada en relación con la ciudad total. Esta progresión (que también cabe observar en otros elementos) refleja una clara predeterminación por parte del urbanista, vale decir que no podría ser jamás el resultado del crecimiento "natural". Consideremos ahora el ágora y la estoa de Priene con el fin específico de examinar el carácter abstracto alcanzado por la planificación helenística. Una de las funciones prácticas de la estoa consiste en proporcionar cobijo. Fácil es convenir que tal propósito debe haberse alcanzado efectivamente mediante la disposición empleada; pero no es menos claro que también podría haberse obtenido un resguardo similar (o al menos igualmente adecuado) con mucha menos "arquitectura", por lo cual es lícito plantear la siguiente pregunta: ¿de qué naturaleza es esta plus-cualidad que advertimos en la disposición, por ejemplo, de los elementos de la estoa norte? ¿Qué elementos deliberadamente producidos trascienden los requisitos funcionales inmediatos? Una respuesta cabal a estos interrogantes habría de llevarnos más allá de los límites de este capítulo, pero es importante, sin embargo, decir algunas palabras acerca de este factor adicional de la ciudad helenística y dejar bien aclarado que su presencia constituye una parte consciente y valiosa del total de la obra alcanzada.

Anotemos los elementos que resultan visibles en el dibujo de la reconstrucción.

- a) La superficie plana del ágora, acentuada por pedestales de estatuas, siendo este plano el nivel de referencia a partir del cual se levantan las estructuras circundantes.
- b) Una escalinata de seis escalones y de 142 metros ininterrumpidos de longitud, que conduce a una amplia terraza situada frente a la estoa norte.
- c) Una terraza con ligera pendiente hacia arriba y de unos seis metros de profundidad, también ininterrumpida en toda su longitud.
- d) Un segundo tramo de tres escalones que conduce directamente a la estoa.
- e) La estoa norte, de once metros y medio de profundidad y rodeada al frente por una columna dórica de 49 columnas con un intercolumnio de 2,25 metros; la altura del fuste es de 5,10 metros. El nivel del pavimento de la estoa se halla a una altura de 1,80 metros por encima del ágora.

El dibujo nos muestra sólo una parte de la estoa, y aunque no podemos formarnos una idea completa del efecto cabal de una columnata ininterrumpida de más de 140 metros con esta sola imagen, sí podemos, en cambio, tener presentes todos estos elementos, remitiéndonos al plano y a la maqueta. El logro práctico consiste en la construcción de un extenso pórtico que domina desde su plano elevado una vista ininterrumpida del ágora y sus actividades. Y el logro estético reside en el empleo de una notación establecida de formas arquitectónicas para producir un fondo en escala con la

naturaleza colectiva de las actividades que se emprenderán dentro del emplazamiento. De manera que la escala de la construcción guarda relación con las exigencias acentuadas y compartidas del grupo, más que con los requisitos del individuo; vemos, pues, cómo se suministra al espíritu colectivo un marco de apropiada extensión psicológica.

De los datos materiales enumerados anteriormente se desprende hasta qué punto se alcanzó esta "extensión de la escala". Los elementos son pocos, pero significativos, y el efecto logrado es de serenidad y estabilidad. El reposo de los anchos planos pavimentados, la fuerza acumulativa de las unidades repetidas y la medida que éstas determinan constituyen los índices visuales de la unidad resultante. No debe asignarse una significación aislada a cada uno de estos elementos, puesto que no son, en sí, "rasgos" independientes. Sólo de su síntesis equilibrada surge el efecto esencial. Si hemos hecho un análisis cuantitativo, ello se debió tan sólo a nuestro propósito de concentrar la atención en sus componentes.

El equipo del arquitecto, constituido de un extenso vocabulario de elementos espacio-estructurales universalmente reconocibles, le ha permitido dar la solución exacta al problema planteado. En el gradual proceso de selección fue emergiendo cierto carácter abstracto de la planificación cívica en gran escala, carácter éste que va más allá de las restricciones y aproximaciones de la simple construcción y autoriza a colocar al arquitecto de esta época en un pie de igualdad con los brillantes exponentes del genio jónico en otras esferas.

Notas al Capítulo II

- 1 Pendlebury, *Archaeology...*, pág. 191, "Gournia, uno de los sitios más fascinantes del mundo..."
- 2 Hall, *Aegean...* pág. 117.
- 3 Glotz, Libro II, capítulo I.
- 4 Haverfield, pág. 14.
- 5 Hall, *Aegean...*, pág. 117.
- 6 Para una reseña completa de las construcciones/palaciegas de Festos, véase Pernier, dos tomos.
- 7 Hall, *Aegean...* pág. 115.
- 8 Evans, Vol. I.
- 9 El profesor Haarhoff me recuerda que los edificios micénicos datan de algunos siglos antes de la caída final de Creta, en 1100 a. C., y señala que los aqueos habían asimilado el arte y la civilización cretenses desde, aproximadamente, el año 1400 a. C. Haarhoff atribuye el carácter de fortaleza de la construcción micénica en parte al empleo de los métodos de construcción tradicionales y, en parte, al peligro de las invasiones, contra las cuales no existía una barrera protectora de mar, como en Creta.
- 10 Haverfield, pág. 28.
- 11 D'Ooge, pág. 14.
- 12 Lavedan, pág. 114, nota 1.
- 13 Cary, en *Camb. Anc. Hist.*, tomo 3, pág. 530.
- 14 Cary, *op. cit.*, pág. 581.
- 15 Pausanias, Libros X, IV, I.

- 16 Gardner (*J. Hellen. Stud.* 9: 47-81, 1888).
- 17 Hicks, en *Whibley*, pág. 83.
- 18 Lavedan, pág. 14.
- 19 Burn. Acerca de la fecha de la fundación de Selino (*J. Hellen. Stud.* 55:135, 1935)
- 20 Haverfield, pág. 33.
- 21 Randall-Maciver, pág. 214.
- 22 Myres, en *Camb. Anc. Hist.*, tomo 3, pág. 682.
- 23 Unwin, pág. 27.
- 24 Citado por Unwin, págs. 27-28.
- 25 Tod, en *Camb. Anc. Hist.*, tomo 5, pág. 19.
- 26 Haverfield, pág. 37.
- 27 Aristóteles, pág. 315 y sigs.
- 28 El profesor Haarhoff me ha sugerido la posibilidad de que esta manifestación refleje la "uberitas" (riqueza) italiana nativa que se observa en la literatura, la agricultura, la oratoria y en el carácter general.
- (a) Haarhoff, pág. 175.
- 29 La Casa será considerada en el próximo capítulo.
- 30 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 176.
- 31 Gardiner, pág. 275.
- 32 Fyfe, pág. 157.
- 33 Bosanquet, en *Town Plann. Rev.* 5 (4) 287, 1915.
- 34 El contenido sustancial de este párrafo se lo debo a Lavedan, pág. 169.
- 35 Lavedan.
- 36 Wiegand y Schrader.
- 37 Mileto. Tomo 1, Cuad. 1, 2, 3, 6, 7.
- 38 Gerkan. Plano del ágora de Asos.
- (a) *Amer. J. Archaeol.* 2. Ser. 1. 1897, láms. 4-8
- 39 Gardiner, pág. 270.
- 40 Mileto. Tomo I, Cuad. 2, para los dibujos de la reconstrucción, fotografías de las ruinas, etc., del buleterio.
- 41 Gardiner, pág. 288 y sigs.
- 42 Gardner, en *Whibley*, pág. 417.
- 43 Haigh, 2 trabajos.
- (a) Flickinger, para el desarrollo del teatro.
- 44 Gardner (*Trans. Town Plann. Conf.* Londres, 111-22, 1910).
- 45 Fyfe, pág. 168.
- 46 Lavedan, pág. 154.
- 47 Haverfield, pág. 44.
- 48 Gardner (*Trans. Town Plann. Conf.* Londres, 115, 1910).
- 49 Wiegand y Schrader, pág. 285 y sigs., descripción e ilustraciones de las casas.

1. Origen y finalidad

El prototipo básico del templo dórico era en esencia un simple templete consistente en una celda con un solo techo, con una entrada en la pared del este; a partir de esta forma primitiva de recinto o protección se desarrolló la serie de tipos de templos que Vitruvio clasificó de acuerdo con la disposición de sus columnas. Sin embargo, antes del establecimiento de esta idea de erigir una "casa" para alojar el símbolo plástico de un concepto antropomórfico, hubo en la era micénica una etapa más primitiva, en la cual el punto focal de la ceremonia religiosa no cobró la forma de una construcción cerrada, sino que consistió en un altar al aire libre, en el cual se ofrecían los sacrificios. Es éste un punto de suma importancia, porque nunca se perdió de vista la significación del altar, ni siquiera en el complejo del templo plenamente desarrollado, y su posición y función constituyeron factores de influencia definitiva en el diseño y disposición del templo, cuando la dualidad altar-templo reemplazó al solo elemento del altar de los sacrificios.

En relación con la idea del altar al aire libre y, en realidad, como fundamento del templo mismo, encontramos la actitud griega frente a la representación plástica de los dioses, que tuvo su origen en una imaginación intensamente antropomórfica. El examen de los problemas en extremo complejos derivados de toda la estructura del ritual y la fe griegos excede con mucho los límites de nuestro estudio, pero, ello no obstante, podemos suponer en términos generales que la concepción antropomórfica de los dioses constituyó un proceso evolutivo que implicó la transición del reconocimiento de las fuerzas misteriosas e implacables de la naturaleza a la creencia en ciertos dioses "definidos y personales". En otras palabras, hubo un pasaje del fetichismo hacia el politeísmo, el cual quedó reflejado cabalmente en la deliberada organización de los lugares sagrados del culto.

La adoración de piedras y árboles sagrados revela la creencia de que éstos poseían en sí mismos algunas propiedades mágicas, siendo probable que posteriormente hayan sido considerados como deidades. El carácter sagrado de ciertos sitios, tradicionalmente asociados a dioses específicos, debe de haber tendido a localizar y concentrar las ceremonias rituales y cívicas en dichos puntos específicos. Las primitivas danzas corales en honor de Dionisos, por ejemplo, eran celebradas cerca del recinto consa-

grado al dios, y este hecho, junto con la favorable situación topográfica, suministró la base, a su vez, para el desarrollo de un teatro formalmente configurado¹.

De modo, entonces, que las primeras ceremonias ctónicas (de la tierra) se celebraron al aire libre, probablemente dentro de cierto marco sugerido por la conformación natural de las inmediaciones, o bien en algún claro, en medio de un bosquecillo; y como tales ritos eran ejecutados en honor de una divinidad, se los llevaba a cabo delante del símbolo, pero manteniéndose externos al mismo y sólo dentro de un espacio cercado implícitamente (no construido). Cabe suponer en principio que el punto de partida de la construcción de un refugio o "casa" para el símbolo de la deidad debe haber sido el reemplazo de un objeto puramente natural o no representativo por un símbolo antropomórfico. Este cambio de la forma crónica de religión a la olímpica guarda así una estrecha relación con la creación deliberada de un marco arquitectónico formal para todo el proceso de la ceremonia religiosa.

La morada protectora del dios no daba cabida a los fieles y, desde el punto de vista del espectador, tenía una significación esencialmente externa. Internamente, el tratamiento especial que puede haber recibido debe haber sido de tipo limitado y de un nivel reputado acorde con la estatua —si tal era la forma del símbolo— que se alojaría en el templo. Externamente, empero, la envoltura arquitectónica se convirtió, a su vez, en símbolo del esplendor y grandeza de la deidad, y en este proceso quedó establecida la forma particular de tratamiento que estaba destinada a desempeñar un papel integral en el diseño de los templos en toda la historia de su desarrollo. En efecto, el templo, a diferencia de la vivienda construida para ser habitada por seres humanos, adquiere su mayor significado cuando se lo contempla desde afuera. La vivienda, una vez que satisfaga los requisitos de una cómoda distribución y organización, que son los generadores de su planta y volumen, puede no ofrecer por fuera (sin apreciable disminución de su practicabilidad o de sus comodidades) más que un exterior adusto y sin ornamentos. Los vanos y demás atributos que aparecen en éste son sólo la exteriorización de funciones generadas en el interior. En una palabra: la vivienda debe partir de la organización interna. El templo (tal como cabe llamar a esta estructura general desde su iniciación como simple celda hasta su acabada expresión final) carece en esencia de complejidad interna y, por lo tanto, toma como punto de partida el efecto exterior o la apariencia. Es ésta una proposición fundamental que no deberemos perder de vista cuando examinemos las fuerzas que configuraron y modificaron el tratamiento del templo durante el lapso que abarca su crecimiento y culminación.

Recordemos también que el templo nunca fue, en ningún momento de su desarrollo, un lugar de reunión. Sólo ofreció las comodidades necesarias a los efectos del ritual, y cualesquiera fueran los cambios operados en lo relativo al tamaño (y en algunos casos llegaron a tener grandes

dimensiones) nunca dejó de imperar esta actitud ni de prevalecer la significación externa.

2. El templo desarrollado

Quizá el vínculo conocido más importante entre la morada construida para los dioses y la construida para el hombre, en tierras griegas, sea el que nos suministra la disposición del megaron que se observa en el palacio de Tirinto. Encontramos aquí el modelo del templo-tipo, y aunque el complejo doméstico de Tirinto se halla rodeado de otros elementos que

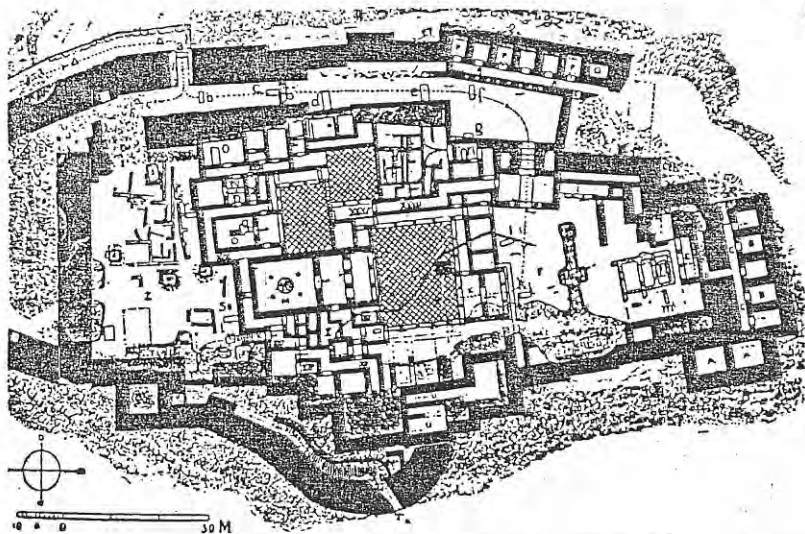


Figura 10. Plano del Palacio de Tirinto. (Robertson, *Handbook of Greek and Roman Architecture*; tomado de Rodenwalt, *Tiryns*).

sólo permiten un tratamiento frontal y determinan la importancia del interior (lo que concuerda con nuestra afirmación de la generación interna de esta arquitectura), el espacio exclusivo y diferenciado del porche y del vestíbulo es un antecedente digno de destacarse en la evolución que conducirá posteriormente a la creación de un marco especialmente ornamentado para cobijar al símbolo de la deidad.

El megaron de Tirinto tenía una antesala entre el porche y la habitación principal, y aunque este elemento no se refleja en el templo hasta el advenimiento del peristilo, cuando los pronaos asumieron el carácter de un vestíbulo o antesala, la serie general de los elementos muestra la

existencia de un fuerte vínculo entre el megaron y el templo. Al considerar el tratamiento arquitectónico del megaron cabe advertir que las paredes estaban hechas de ladrillos secados al sol y que su superficie interna estaba pintada al estuco y al fresco²; los pisos eran de concreto, y de madera las columnas del porche de entrada. No se ha establecido con certeza el tipo de techo utilizado. Myres³ considera probable el empleo de un techo de caballete, con remate triangular; Perrot y Chipiez⁴ utilizan un techo plano en su reconstrucción. En todo caso, la construcción "inorgánica" de los lados y la parte posterior del megaron no anuncian la forma neta y tridimensional del templo como estructura aislada. El templo como tal fue una creación independiente y sólo debió la génesis de su planta a los distantes prototipos de los tiempos homéricos.

Digno de mención es el altar que se encuentra en el primer patio, rodeado de columnas, de Tirinto. A esta altura de nuestra investigación sería más conveniente enumerar los tipos de templo claramente establecidos que explorar la aparición de ejemplos aislados sobre una extensa superficie. Robertson⁵ lo hace admirablemente en su capítulo sobre "los templos primitivos".

Cabe señalar así los cuatro tipos generales:

a) El templo *in antis*, donde las paredes laterales de la celda se proyectan en forma tal que encierran dos columnas y forman, de este modo, un porche.

b) El templo próstilo, en el que cuatro columnas en el extremo de la entrada forman un porche atrevido, aunque este último es ahora de tipo más abierto. El templo "B" de Selinonte 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 dórico) es el pequeño templo de Niké Apteros, en la acrópolis de Atenas.

d) El cuarto y más corriente tipo es el templo períptero, en el cual la nao con sus porches se halla completamente rodeada por una columnata o peristilo. Hay aquí un progreso con respecto a los tipos antes mencionados y es, de hecho, el tipo de templo dórico que examinaremos detalladamente más adelante. Dentro de esta clasificación principal hay múltiples variantes; cabe mencionar dos de ellas, donde: (1) el pronaos y el epistodomo poseen columnas *in antis* —tal como en el Teseo de Atenas— y (2) estos porches están formados por una disposición próstila dentro del peristilo principal, como en el caso del Partenón, en Atenas.

El factor común a todos estos tipos es la nao rectangular que se mantuvo sin ningún cambio básico todo 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 también en fecha posterior (como en el Partenón) no puede considerarse una modificación orgánica. El templo de Apolo en Bassae, con sus diez columnas jónicas, puede tomarse como ejemplo de un tratamiento interno excepcional, aunque en la parte externa presenta el ordenamiento dórico normal del siglo V.

Otro criterio para clasificar los templos es el número de columnas

que presentan en el frente; así, los templos perípteros reciben el nombre de exástilos, octóstilos, etcétera, según el sistema a que respondan, siendo el primero la forma común (y mínima) para el tipo con peristilo. La disposición octóstila del Partenón constituye una excepción significativa.

El tipo de templo períptero no fue un resultado obvio o inmediato de la primitiva capilla celular, y tampoco tenemos derecho a suponer una tradición ininterrumpida que abarque el plano megarónico de los tiempos micénicos y la nao compleja del templo maduro. Esta hipótesis pareció posible; en verdad, cuando se creyó que el Templo de Hera, en Olimpio,⁶ databa de los años 1000-900 a. C., lo cual lo habría colocado dentro del radio de influencia del megaron; pero la fecha generalmente aceptada es la del año 600 a. C., lo cual torna imposible la existencia de un vínculo directo. Entre el megaron con sus columnas *in antis* y el templo corriente con una disposición de columnas similar, apareció una forma elemental de templo, como la que se observa en Selinonte⁷, que parece haber tenido su base, a su vez, en un tipo de edificación primitivo y premegarónico. Esta disposición intermedia tenía columnas internas a manera de elementos adicionales de sustentación del techo, pero carecía de pronaos con columnata. La adición de un peristilo a este núcleo simple se registra ya en el templo de Apolo (alrededor del 600 a. C.) en Termo, Etolia, donde la cela, extremadamente estrecha, se halla dividida por una hilera central de columnas, y posee un acceso directo, sin la presencia del pronaos intermedio.

En este ejemplo, las paredes de la cela eran probablemente de adobe; las bases de las columnas, de piedra, y las columnas mismas, con el correspondiente entablamento, de madera, con metopas de terracota pintada, insertas entre los triglifos de madera. Se ha sugerido la posibilidad de que la introducción del peristilo externo haya tenido por objeto suministrar un cerco protector a las poco resistentes paredes de ladrillo de la cela, o bien superar las dificultades estructurales provenientes de la proyección exterior, sobre las paredes de la cela, de los elementos del techo; pero sea ello como fuere, lo importante es que, una vez establecida esta organización particular, pasó a ser un elemento esencial e inalterable del templo dórico. Aunque pueda haber tenido en un principio una finalidad práctica, la estructura resultante cobró, con la madurez, un carácter puramente estético o espacialmente significativo.

No tendría mayor sentido detenerse a considerar si esta función espacial del peristilo fue o no apreciada, en la génesis del tipo períptero, y si la explicación "práctica" es o no adecuada para explicar una notación que habría de convertirse en parte tan firme de un sistema arquitectónico estándar. Lo que cabe observar aquí es el hecho de que la madera de las columnas y el entablamento, y también el adobe de las paredes, fueron reemplazadas al comienzo del siglo VI a. C. por piedra, y en este proceso de unificación y definición formal nació la fase del diseño del templo dórico que habría de continuarse en el siglo IV a. C.

En términos generales, el templo periptérico se componía de una cela

rectangular que contenía, dentro de su volumen, una organización en estancias, cuyo tamaño y disposición varían de acuerdo con la fecha y situación. En torno a ella se levantaba la dórica pantalla de columnas, las cuales, junto con su entablamento, constituían lo que se llama el "orden". El todo se hallaba cubierto por un techo a dos aguas, con un frontón a cada lado; y la estructura de las paredes de la cela y la columnata descansaban en un pavimento de piedra de tres escalones, conociéndose el de más arriba con el nombre de estilóbato. (En los casos en que mencionemos las dimensiones globales de un templo dado, éstas se referirán siempre a la longitud y ancho del estilóbato.)

He ahí, en esencia, el templo dórico; nuestra tarea consistirá ahora en examinar sus distintas manifestaciones, de modo de no perder nunca de vista estas características comunes.*

Podemos tomar como punto de partida —hacia las postrimerías del siglo VII a. C.— de una larga serie de templos perípteros el templo de Hera, en Olimpia, y el de Apolo, en Termo. No nos interesan particularmente estos ejemplos específicos, pero revisten importancia porque representan el nivel alcanzado en la Grecia continental en la época en que culminaba la política colonizadora. La fundación de ciudades coloniales en Sicilia y en la Magna Grecia inició un período de intensa edificación de templos en estos nuevos centros que, basándose en los modelos existentes en Grecia, los superaron en fuerza y esplendor y señalaron una etapa significativa en el esclarecimiento y consolidación de las normas y aspiraciones que hasta entonces se habían insinuado, pero sin llegar a plasmarse plásticamente en forma cabal. Las columnas de madera del Heraion (Templo de Hera), en Olimpia, fueron reemplazadas por piedra, cuando se pudrieron; pero el proceso tuvo el carácter de una reparación, de un movimiento a tientas hacia el ideal de permanencia, más que de una nueva construcción sobre la base de un plan predeterminado.

Podemos ver esta construcción nueva en su forma más vital en edificios tales como el templo "C" de Selinonte (Láminas 14 y 15), producto de una técnica plenamente establecida, pero que demuestra, no obstante, una nueva fe, una nueva convicción en la fuerza de la expresión estética. ¿Es posible definir esta regeneración, si es que puede llamarse así a un episodio tan próximo en el tiempo a los modelos originales? Quizá con una breve descripción logremos visualizar este edificio y establecer, de tal modo, el modelo de los elementos del templo dórico.

El templo "C" se hallaba situado en la acrópolis de Selinonte, junto a la calle principal, orientada de este a oeste, aunque, tal como vimos en el capítulo II, es bastante probable que esta relación haya resultado de la imposición de un planeamiento urbano en fecha considerablemente poste-

* La distribución geográfica de los ejemplos es amplia, y como tendremos ocasión de referirnos a templos situados no sólo en Grecia, sino también en la Magna Grecia y Sicilia, hemos incluido al final de este capítulo una lista de dichos templos, en la que se encontrará una descripción general y sumaria de cada uno de ellos.

rior. La acrópolis de Selinonte presenta una pendiente gradual y constante en la mayor parte de su longitud y luego declina hacia el mar, de norte a sur; pero a lo largo de la principal calle transversal, el terreno se halla a nivel desde el oeste hasta el frente oriental del templo "C", punto en que desciende con bastante rapidez en dirección al mar. De este modo, el acceso a los frentes norte, oeste y sur del templo es directo y a nivel, pero en el lado este o principal, el terreno en declive proporciona perspectiva y acentuación adicional al edificio. Esto se refleja en los escalones suplementarios del frente oriental. En comparación con ejemplos posteriores, el templo "C"

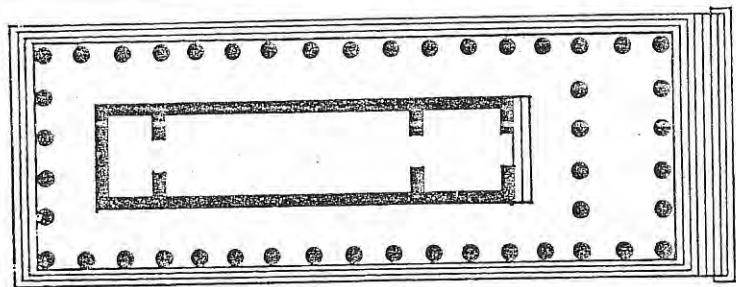


Figura 11. Plano del Templo "C" de Selinonte.

parece haber sido ubicado casi al azar, y guarda una relación con la ciudad circundante tan estrecha, que quizá sea única. Visto desde el este, empero, debe haber ofrecido el aspecto de una masa dominante y atrevida, recortada contra el cielo. También hacia el noreste, un gran espacio abierto enriquecía la perspectiva del templo al ofrecer en primer plano una gran superficie horizontal, y es posible que las ceremonias y procesiones se hayan efectuado dentro de ese espléndido marco.

La disposición de la planta del templo "C" nos muestra una cela extremadamente angosta, aislada de la aérea pantalla de columnas por un ancho pterón. El sistema de columnas —6 por 17— representa una proporción extrema que luego fue disminuyendo gradualmente, hasta que en el siglo IV a. C. encontramos el templo de Esculapio, en Epidauró, con una forma más compacta que responde a la proporción de 6 por 11. En Selinonte, la "regularidad canónica" del sistema dórico establecido no se hace evidente todavía, y la falta de alineación entre los muros laterales de la cela y las columnas número 2 y 5 de los extremos (la disposición normal en los templos exástilos posteriores) es un arcaísmo que otorga una fuerte individualidad al edificio. La ausencia de un pronaos y el desacostumbrado efecto de porche de la segunda hilera de columnas, en el frente del este, son índices de una marcada independencia colonial con respecto a los tipos continentales.

Bagenal⁸ ha llamado la atención, especialmente, sobre las variaciones sicilianas en lo concerniente al tratamiento del triglifo y la metopa en el

templo dórico; por ejemplo, el desplazamiento hacia atrás del arquitrabe y del frente de los triglifos. Este procedimiento tiende posiblemente a subsanar el efecto demasiado pesado que produce, en la vista de ángulo, la proyección de estos elementos más allá del diámetro superior de la columna. La solución a este problema, tan perceptible en los templos posteriores del continente, conjuntamente con los puntos ya enumerados, indican la existencia de lo que ese mismo autor denomina una "Escuela Dórica Siciliana".

En la actualidad sólo hay una hilera de columnas reconstruidas a lo largo del lado norte del estilóbato. Estas nos devuelven algo del aspecto original del templo y nos suministran por lo menos una medida de su altura y longitud. Para completar el cuadro, tenemos que examinar las metopas que actualmente se conservan en el museo de Palermo y finalmente la reconstrucción de Hulot —quizá el más valioso auxiliar de los arquitectos para comprender todo el edificio— en *Monuments Antiques*.

Su dibujo del frente oriental (Lámina 14) capta la atmósfera especial de la frescura arcaica, que todavía es capaz de deleitarnos, ya esté condensada en la alegre obscuridad de una figura negra pintada en un yeso, o en la sonrisa enigmática y en el equilibrio de un primitivo kouros esculpido, o, como en el caso presente, en la pura jocundia de una nueva potencia plástica. Cualesquiera fuesen los análisis detallados a que sometiésemos este templo, persistiría el hecho de que es, fundamentalmente, el resultado de un impacto vívidamente creador contra las fuerzas de la inercia, contra el anonimato intemporal del material perdurable. Es posible estudiar a los griegos que construyeron este templo utilizando como medio sus otras artes, pero perderemos, inevitablemente, la mayor parte de su significado (y nuestra propia oportunidad de comprenderlos) si no mantenemos la dimensión humana, la vida, permanentemente presente en nuestro pensamiento. En efecto, cuando estudiamos una ciudad muerta, tendemos a pensar que siempre estuvo muerta. Las ruinas que nos hablan de la destrucción del tiempo o de la devastación de los terremotos u otros fenómenos físicos encierran para nosotros, no obstante, cierto conocimiento. Laboriosamente, hombres como Koldewey, Puchstein, Wiegand y Schrader han reagrupado los *disiecta membra*, proporcionándonos un cuadro de su forma y esplendor originales; pero sólo mediante la ayuda de la imaginación podemos llevar este proceso un paso más adelante para ver los edificios y quienes los habitaron. De este modo, si queremos recrearlos tendremos que recordar su esencial helenismo y su vitalidad histórica, poniendo en foco su significación material.

El frente oriental del templo "C" —de unos 24 metros— muestra un sistema de columnas de fustes relativamente cortos, que se afinan rápidamente hacia el extremo y llevan un profundo entablamento, que, a su vez, está coronado por los marcos policromos de terracota del frontón. La curva llena y rica del equino, el contorno nítidamente modelado del ábaco, el arquitrabe, el triglifo y la cornisa, y el atrevido efecto del esbelto volumen rectilíneo de la nao, enmarcada dentro de una amplia pantalla de columnas acanaladas, son todos atributos del espíritu arcaico. Los elementos tienen

elasticidad y articulación y se hallan libres, todavía, de influencias "refinadoras".

Las metopas que aún se conservan nos ofrecen un valioso comentario sobre el espíritu general con que se diseñó el templo. El fuerte esquema arquitectónico sobre el cual se dispusieron las figuras, la rigidez y el peso, nos muestra un sentido de unidad y continuidad de estructura imposible de alcanzar allí donde las formas naturalistas son introducidas en un esquema arquitectónico. El problema de encuadrar los grupos escultóricos en alto relieve entre los triglifos regulares y muy acentuados y la horizontalidad dominante del arquitrabe y la cornisa fue sumamente arduo de resolver, y quienes estiman en términos generales que el tratamiento de estas metopas es tosco e inmaduro no tienen en cuenta el hecho de que el interés visual —esto es, la calidad pictórica independiente— debía subordinarse por fuerza a las líneas principales de la estructura circundante. Picard⁹ aprueba con razón que el escultor griego arcaico haya preferido *la robustesse à la recherche du détail trop menu*, cuando su obra formaba parte de un esquema más amplio.

A esta altura debemos mencionar la aplicación del color a este templo, aunque nos ocuparemos en forma más acabada de este factor como problema general, cuando hayamos recogido distintos datos de un número más amplio de ejemplos.

La superficie áspera y desapareja de la piedra caliza era recubierta con una capa de estuco que tornaba la superficie perfectamente lisa y que hacía posibles las aristas netas (Lámina 8). Este proceso era invariable y formaba la base de la aplicación policroma. Además, los revestimientos de terracota aplicados a la superestructura del templo eran profusamente pintados con colores fuertes. Por ahora podemos imaginarnos que el frontón del templo "C" estaba atrevidamente pintado de amarillo, negro y rojo, como así también sus metopas, hallándose los triglifos pintados de azul. Otros detalles —tenia, gotas y antefijas— estaban coloreados de rojo o amarillo, y el arquitrabe, los fustes de las columnas y los escalones, del color natural del estuco. No cabe ninguna duda de que el efecto total debía ser sumamente vívido, y aunque por el momento no trataremos de establecer con mayor rigor las zonas de aplicación, diremos en cambio que el color constituía un componente tan integral del templo que no se lo puede considerar como un mero agregado.

En lo relativo a otros templos del mismo período construidos en Sicilia, sólo mencionaremos el templo "D" de Selinonte, construido junto al que acabamos de analizar, que data del año 560 a. C. y que tenía aproximadamente las mismas dimensiones y disposición de las columnas, y el templo de Apolo en Siracusa, construido en el año 575 a. C., también con 6 columnas por 17 en su planta, pero ligeramente más pequeño que los otros dos.

Un ejemplo paralelo en la Magna Grecia es el templo de Deméter y Perséfone (conocido comúnmente con el nombre de la Basílica) construido alrededor del 565 a. C., en Paestum. En este caso el sistema de columnas noástilo torna superflua cualquier comparación directa. Esta drástica dis-

crepancia con la norma exástila, perfectamente establecida por entonces, confunde la integración reconocible, que sólo se vuelve duradera y significativa merced a la repetición y la concentración. En detalle, empero, cabe advertir la misma plenitud de perfil en el equino de los capiteles de las columnas, el mismo vigor de la forma cuboide del ábaco. Los fustes de las columnas disminuyen rápidamente como en los ejemplos de Selinonte y se observa el mismo peso y la misma articulación insistente en los componentes. Cualquiera sea la indecisión que condujo a la extraña planta del templo de Paestum, no cabe ninguna duda de que el orden mismo ya se hallaba a la sazón analítica y categóricamente establecido.

3. Técnica y materiales

Ahora debemos examinar la situación en la Grecia continental para ver qué produjeron los siglos subsiguientes, ya sea a manera de continuación de las normas reconocidas del orden o de modificaciones del mismo. Un hecho significativo que no debemos pasar por alto es el de que en todo el período que venimos considerando no se observa ningún cambio fundamental en la técnica de la construcción. Los griegos deben haber perfeccionado en época muy temprana los medios necesarios para elaborar superficies planas, tallar y unir las piezas de la sillería y terminar las superficies visibles de sus construcciones dentro de rigurosos límites de precisión. En lo relativo al aspecto mecánico de la edificación, en épocas posteriores no se presentó ningún problema enteramente nuevo. El gigantesco templo de Zeus, en Agrigento (470 a. C.), y el gran templo "C" de Selinonte (de fecha anterior aún) deben haber ofrecido en la experiencia práctica la mejor prueba de resistencia e ingenio de que puedan haberse vanagloriado los constructores de templos, en su larga historia.

Cabe suponer razonablemente que en el campo de la artesanía, en contraposición al de la técnica de la estructura de masas, el siglo V debe haber sido testigo, especialmente en el continente, de un progresivo perfeccionamiento del proceso técnico, que debe haber continuado, o bien influido el creciente refinamiento del entorno y del sistema de proporciones, característico de los templos de este siglo. Los mármoles de Grecia deben haber desempeñado un importante papel en la modificación de la técnica de trabajo de los detalles, pues cuando el material es friable e incapaz de producir una arista exacta o sostenida, y el albañil sabe (como debe haberlo sabido en los ejemplos que acabamos de analizar) que debe dar a su trabajo una mano final de estuco duro, debe resultar inevitable cierta aspereza, como la que encontramos actualmente en la capa del revoque grueso.

El examen de la piedra caliza utilizada en los templos de Agrigento o Himerá en Sicilia, o del conglomerado de conchilla del templo de Zeus en Olimpia, indica que una técnica primaria adecuada a estos materiales jamás

podría haber satisfecho las necesidades del albañil que trabajaba con mármol pentélico o de Paros. El mármol no era en modo alguno el material universal para la construcción de los templos en Grecia y en las islas, durante los siglos V y IV, aunque ya debía ser ampliamente conocido y dominado por los artesanos, lo cual significa que ya entonces pudo influir sobre la técnica corriente de la albañilería.

Veamos ahora la lista de los edificios más importantes construidos con mármol:

- Templo de Apolo, Delos (450 a. C.)
- Partenón, Atenas (447 a. C.)
- Templo de Poseidón, Paestum (450 a. C.)
- Teseo, Atenas (428 a. C.)
- Tolo, Delfos (400 a. C.)¹⁰
- Templo de Atenea Alea, Tegea (355 a. C.)
- Tolo, Epidauro (350 a. C.)¹¹

Otros edificios de la misma época, pero que *no* estaban hechos de mármol, son los siguientes:

- Templo de Afaia, Egina (490 a. C.)
- Templo de Zeus, Olimpia (460 a. C.)¹²
- Templo de Apolo, Basae (420 a. C.)
- Templo de Esculapio, Epidauro (380 a. C.)

Los ejemplos coloniales más importantes (que no estaban hechos de mármol) son:

- Templo de Poseidón, Paestum (450 a. C.)
- Templo de Concordia, Agrigento (440 a. C.)
- Templo de Segesta (inconcluso) (430 a. C.)

En términos generales, la situación podía resumirse de la siguiente manera: en las colonias occidentales no hubo, en ninguna época, templos de mármol, y tampoco los hubo en Grecia propiamente dicha antes de la construcción del templo de Apolo, en Delos; y del Partenón, hacia la mitad del siglo V. Cabe afirmar, asimismo, que en forma paralela a la construcción de estructuras de mármol, entre los años 450 a. C. y 350 a. C. (siete ejemplos bien conocidos), se construyeron templos sin usar el mármol, en el continente, en Sicilia y en la Magna Grecia. El examen más detallado de los materiales a disposición del constructor griego de templos revela que entre los más corrientes y de mayor difusión se contaba la llamada piedra de Poros (toba) o conglomerado de conchilla, la cual, con sus cavidades y aspereza, ofrecía una excelente base para el yeso.

La piedra caliza era el material de construcción natural usado en toda la Magna Grecia y Sicilia y, pese a las variaciones locales, la toba era común

en Grecia y en sus colonias occidentales. El mármol se extraía de las famosas canteras de Himeto y Pentele, y de las islas de Paros y Naxos, que dieron su nombre a las correspondientes variedades.

Dickins¹³ efectúa algunos comentarios sobre el material de las esculturas de la acrópolis, que revisten interés desde el punto de vista de su caracterización y también en un sentido descriptivo. Al analizar la roca caliza de las esculturas de toba, expresa: "De calidad variable, un bloque puede estar lleno de poros o conchas fosilizadas, en tanto que otro puede presentar la piedra caliza en estado puro... esta piedra relativamente blanda ofrecía mucho menos resistencia al escultor que el mármol, y se podía prescindir del uso de la sierra o del taladro".

Frazer¹⁴ se refiere, en sus notas sobre el templo de Zeus en Olimpia, al "conglomerado áspero, arenisco, de color apagado, al que Pausanias da el nombre de *poros*" y cita a Washington^{14a} y a Philippon^{14b} en lo relativo a lo que debe aceptarse realmente como toba.

Dice el primero:

"El uso de la palabra *poros* es bastante poco riguroso y así, bajo este nombre, se incluyen prácticamente todos los tipos de piedra blanda y de color pálido que no sean palpablemente mármol o piedra caliza dura. En la mayoría de los casos, es una suerte de travertino, de conglomerado de conchilla o, de cuando en cuando, de piedra arenisca o de alguna roca descompuesta, con serpentina u otros minerales hidratados..."

El segundo define la toba de la manera siguiente:

"...una piedra arenisca áspera, granular, calcárea, de color gris o amarillento, fácil de trabajar, que se encuentra en grandes bloques y muy usada, tanto en la antigüedad como en el presente, como material de construcción".

Para concluir esta breve reseña sobre los materiales y sus propiedades, observemos algunas peculiaridades de los mármoles griegos, citando una vez más a Dickins: "El mármol de Naxos se denuncia por sus ásperos cristales; el pentélico, en cambio, porque los tiene diminutos"¹⁵. Al analizar la existencia de dos períodos generales en el arte ático (un período "poroso" que se extiende hasta la segunda mitad del siglo VI, y un período de "mármol" subsiguiente que llega hasta el año 480 a. C.), Dickins se refiere al uso, en el segundo período, del "mármol inferior de Himeto, del de Paros, duro, y del pentélico, más blando y colorido"¹⁶.

De manera, pues, que el mármol comenzó a usarse en la escultura unos cien años antes que en la construcción general de templos, y cabe advertir en dos casos por lo menos (templo de Afaia en Egina, templo de Zeus en Olimpia) el advenimiento del mármol fue anticipado por su uso parcial en las figuras del frontón y en las metopas de los templos de toba construidos en la primera mitad del siglo V.

El primer alejamiento de las características asociadas comúnmente con el arcaísmo en el templo dórico se observa en el templo de Afaia, en Egina, construido en 490 a. C. y de dimensiones considerablemente más pequeñas que sus antecesores. Treinta años más tarde se inició el templo de Zeus, en Olimpia, con el cual se alcanzó una magnitud de orden superior. En

realidad, este templo es, entre los construidos con toba, el de mayores dimensiones en el continente. Al promediar el siglo se conjugaron varias circunstancias favorables para intentar la ambiciosa empresa de superar todos los edificios anteriores, y con ayuda de la experiencia acumulada se inició así la edificación del Partenón. El templo de Zeus había sido construido íntegramente con toba, salvo las esculturas del frontón y de las metopas, que habían sido talladas en mármol de Paros. Y bien, el proyecto era ahora construir todo un templo de mármol pentélico; de modo que se procuró emplear lo mejor de la pericia arquitectónica y de la técnica adquirida a fin de exigir una obra maestra. Por entonces todavía no se poseían suficientes indicios de la influencia que habrían de ejercer los materiales en un sentido estrictamente arquitectónico. Los escultores se hallaban familiarizados desde largo tiempo atrás con las propiedades del mármol, pero los albañiles, carpinteros y arquitectos que habían desarrollado la técnica de la toba deben haber tenido clara conciencia del nuevo esfuerzo que debían realizar para acercarse a la perfección, para lograr aún mayor precisión y finura que la considerada deseable o posible con el antiguo método.

A esta altura convendrá considerar los alcances de la posible experiencia de los albañiles empleados en la construcción de los templos griegos, como así también la medida de la influencia probablemente ejercida sobre las construcciones de toba, por la construcción simultánea de templos de mármol.

Los templos de Atenea en Sunium y Tegea, por ejemplo, habían sido construidos totalmente en mármol muchos años antes de la erección del templo de Esculapio de Epidauró, de modo que en este último caso encontramos un ejemplo del empleo de un material más burdo con *posterioridad* a la difusión del uso de otro material más "refinado". El Templo y Tolo de Epidauró revisten particular interés en este aspecto, pues se conserva un registro de los contratistas que trabajaron en esos edificios, como así también de los nombres de sus ciudades natales¹⁷.

La inscripción descubierta cerca del templo, en 1885, no sólo nos proporciona "múltiples detalles del costo de la construcción", sino que menciona, incluso, entre los contratistas (abastecimiento, transporte y ejecución) a individuos de Corinto, Argos, Estinfalo y Creta. De modo semejante, nos enteramos de que en la construcción del Tolo intervino gente de Atenas, Paros, Trezena y Tegea¹⁸. El reclutamiento de artesanos en un área tan vasta implica un considerable movimiento por parte de los individuos vinculados con la industria de la construcción, y no es ilógico deducir de los datos encontrados en Epidauró que el conservadurismo y las tradiciones locales deben de haber ocupado un segundo lugar en relación con una técnica ampliamente válida y basada en lo general más que en una limitada concepción del problema planteado en la construcción de los templos.

Una de las conclusiones más obvias que debemos extraer es la de que los albañiles de Tegea y Atenas, por ejemplo (aun suponiendo que éste fuera el otro único centro en que habían trabajado), debían estar familia-

rizados con el aspecto de los templos de mármol y con los métodos técnicos que éstos reflejaban, por haberlos visto en sus respectivas ciudades, y que, por lo tanto, debían hallarse en condiciones de aplicar la lección aprendida de la técnica del mármol.

En suma, puede trazarse una distinción general entre los templos de toba, construidos en la primera mitad del siglo V, y los edificados después de la difusión de la técnica del mármol. En los primeros, se usaba el estuco para lograr una buena terminación sin que se conociera entonces el aspecto de una estructura integral de mármol, con su capacidad para recibir cortes en extremo delicados¹⁹; en los últimos, la estructura del mármol se daba como modelo y norma que había de imitarse en una combinación de revoque grueso y una terminación más fina. Nuestro conocimiento de los edificios de Epidauró (basado en los fragmentos) nos indica que la perspectiva de la técnica del mármol provocó un considerable refinamiento en la terminación; el templo de Esculapio parece haber sido, en realidad, un edificio de notable armonía y equilibrio, cuando se lo considera como un todo plástico.

Es significativo que la técnica *general* de la albañilería fuera perfectamente capaz de satisfacer las exigencias adicionales de una terminación minuciosa. El desplazamiento hacia proporciones más esbeltas y hacia una mayor unificación de los componentes del templo hizo grandes progresos, evidentemente, en la primera mitad del siglo V, y para que dicho desarrollo se tornara posible, no fue necesaria la adopción drástica de un material más refinado. El hecho de que esta etapa de su evolución sea típicamente una fase continental puede obedecer a múltiples causas fuera de los cambios en un campo puramente arquitectónico; pero el vigor y el genio imaginativo en la construcción, que produjo los primeros templos sicilianos inspirados en oscuros prototipos continentales, parecen haber retornado, finalmente, a Grecia. En efecto, es ella quien lleva ahora la delantera en la búsqueda de la perfección, reflejando las colonias, como es natural, parte de esta actividad, pero demostrando en general cierto retroceso, cierto "fracaso del nervio", como dio en llamarlo Gilbert Murray.

En este sentido, es instructivo señalar un solo ejemplo de las actividades paralelas en la Magna Grecia. El templo de Poseidón, en Paestum, construido sólo unos pocos años después que el Partenón y diez años más tarde que el templo de Zeus en Olimpia, presenta todavía la atmósfera general de una estructura arcaica. Dinsmoor observa, en realidad, que las proporciones de las columnas "parecían datar, a primera vista, de una fecha anterior", pero atribuye las "pesadas proporciones" al gran diámetro de las columnas. "Los demás detalles", agrega, "han sido objeto de un cabal desarrollo"²⁰. El hecho de que tal desarrollo (o cambio, por lo menos) no fuera uniforme en la misma estructura, sugiere ciertamente la conclusión de que la corriente principal de la evolución plástica había dejado de fluir en la Grecia colonial. Lo que un siglo antes había sido espíritu de audaz experimentación, parecía haber sido reemplazado ahora por una actitud escrupulosamente conservadora. El templo de Poseidón muestra, en verdad, una afinidad más estrecha con el templo de Selinonte, del

año 570 a. C., que con su propio contemporáneo de Olimpia; pero tal como ocurre siempre en el arte arcaizante, el último de los ejemplos mencionados, que se ajusta vacilante a un molde antiguo, carece de la espléndida juventud, elasticidad y frescura del modelo.

4. Normas y variaciones en el diseño de los templos

En el siglo V se conserva la disposición exástila como sistema corriente, pero el número de columnas laterales todavía se halla sujeto a fluctuaciones. El templo de Afaia (Egina) es de seis columnas por doce, el de Poseidón (Paestum), de seis por catorce (Lámina 17), el templo de Zeus (Olimpia), de seis por trece. Esta última combinación puede tomarse como la norma "definitiva" del siglo V. Aunque esta disposición es compartida por otros templos continentales posteriores y por algunos ejemplos coloniales, se observa una notable variación en el templo de Apolo (Basae), cuya planta responde al sistema de seis por quince. El templo de Esculapio (Epidauro), del siglo IV, nos muestra el límite de la disposición más compacta alcanzada, con sus seis columnas por once.

Dijimos antes que el templo de Afaia en Egina señala una ruptura con la tradición arcaica, y no estará de más anotar los cambios perceptibles en la planta y disposición general de este ejemplo de transición. Dinsmoor²¹ lo considera "el más perfectamente desarrollado de los últimos templos arcaicos de la Hélade europea", y, si se piensa en su intensa policromía y en la disciplinada adaptación de sus esculturas de mármol, resulta indudable que representa un punto clave en el refinamiento progresivo que estaba destinado a alcanzar el nuevo ciclo. Plásticamente, el templo de Afaia exhibe un nuevo efecto de compactidad, no sólo en sus proporciones generales, 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 distingue a este edificio claramente del grupo que incluye al arcaico templo "C". La alineación deliberada de las paredes de la cela con las columnas del peristilo, y el cambio resultante del valor recíproco entre cela y pteron (tanto en la planta como en el volumen) encierran algo más que una mera significación incidental.

Allí donde cabría atribuir al templo arcaico una cualidad de atrevida articulación se hace necesario ahora reconocer que la nota predominante del tipo de transición, lejos de reflejar una independencia básica de los elementos reunidos en una unidad plástica, se adhiere, en realidad, al postulado de una unidad primaria a la cual se remiten las partes constitutivas en una subordinación permanente.

En general, en un tipo de edificación recién establecido, el proceso de darle forma y construirlo arroja inevitablemente una fuerte luz sobre las partes individuales. Cada elemento se adueña de la escena en función de

sus propios atributos específicos; cada elemento acarrea una serie especial de problemas, tanto de orden estético como práctico, y es evidente que el énfasis visual y manual que recibe en cada etapa del proceso formulador y constructivo, se refleja claramente en la síntesis definitiva. La articulación de los elementos del templo arcaico, que pone el acento en la adecuación estructural, es la razón fundamental por la cual este edificio se presenta con tanta crudeza al espectador contemporáneo. El sentido de la realización, de la creación de un nuevo orden de estructura espacial se hace demasiado patente y demasiado deliberado para aceptarlo como enunciado definitivo. La disolución gradual de esa deliberación, junto con la creciente complejidad que se observa en la disposición de las inmediaciones del templo (donde se registró una tendencia que hacía convertirse al propio templo en unidad contribuyente, dejando de ser una estructura aislada y autónoma) facilitó el surgimiento de la nueva unidad plástica que ya vimos producirse en el caso del templo de Afaia.

La ventaja más evidente producida por la confianza en el manejo de las construcciones y por el deseo de subordinar el énfasis individual en el conjunto, consiste en la continuidad visual de la construcción en su totalidad, en la fácil apreciación de su ritmo entre los vanos y los llenos, y en la disminución del esfuerzo para demostrar al espectador la unidad de la concepción. La principal desventaja, que en algunas condiciones puede ser muy seria, es la pérdida de modulación del efecto plástico y, en consecuencia, la falta de estímulo para la vista. En efecto, cualesquiera sean las ventajas que reporte la fusión de distintas funciones en formas comunes, ello implica por lo regular una consiguiente pérdida de identidad en los elementos estructuralmente significativos. No es posible efectuar una estimación definitiva de tal proposición ni tampoco ofrecer un cartabón para medir el templo que evoluciona, pero sí podemos decir que la tendencia hacia la unidad de superficie, cuando carece de factores compensatorios, es perjudicial a la vitalidad del edificio, y lleva en sí el germen de la decadencia²².

Quizá sea éste el lugar más oportuno para examinar las variaciones del tipo corriente, los alejamientos de las notaciones establecidas para las columnas y todas las demás modificaciones, fuera de las derivadas del cambio paulatino en la técnica o en el refinamiento del detalle.

El templo de Afaia data del año 490 a. C. y el otro gran templo situado en Grecia —el de Zeus, en Olimpia— que lo siguió treinta años más tarde, no señalan ningún cambio orgánico, sino, tan sólo, una variación de tamaño. Especificados de manera notacional, nos indican una continuación de la "nueva" norma. Todo parecía demostrar que el sistema exástilo no corría ningún riesgo de ser abandonado en Grecia o en las colonias, pero en 447 a. C., con la construcción del nuevo Partenón en Atenas, se adopta la drástica decisión de emplear un tratamiento octástilo. Las especulaciones sobre las razones que pueden haber motivado dicha decisión están condenadas, por cierto, a la esterilidad; sin embargo, esperamos que el lector nos disculpe si nos preguntamos por qué un sistema que se venía utilizando satisfac-

toriamente desde casi dos siglos atrás, fue repentinamente dejado de lado. La conclusión más evidente es la de que el intelectualismo y la disciplina pura que habían producido un tipo exento de la tentación de introducir todo cambio por el cambio mismo, se habían visto forzados, bajo la presión del poder político entonces en su apogeo, a hacer del nuevo templo algo que no fuera un mero edificio más, en la larga serie de templos consagrados a los dioses. El Partenón debía superar a sus antecesores en esplendor y complejidad (no necesariamente en tamaño, pues no se puede acusar a Atenas de haber sufrido la fiebre de la megalomanía), pero el programa de reconstrucción de la acrópolis constituyó un símbolo de esferas más amplias de actividad, de mayores aspiraciones cívicas, y así el templo de Atenea se convirtió en el punto focal de un nuevo orden. En este furor de creación cívica parece haberse olvidado la antigua máxima délfica: "Nada en demasía", que había sido siempre el principio de la construcción de los templos; pero en el esfuerzo por alcanzar una mayor grandeza se intentó demasiado, y, si bien se infundió a la estructura todo aquello que era esencialmente dórico, el alejamiento, la arrogante desviación del perfecto punto medio, sólo acarreo cierto énfasis y redundancia exagerados.

Sea cual fuere el motivo de esta decisión, no fue feliz, por cierto, y la historia subsiguiente del templo dórico no nos muestra ninguna repetición de la experiencia. En estrecha sucesión, se construyeron el Teseo de Atenas, y los templos de Sunium, Basae y Epidauro, pero en ninguno de éstos volvió a apartarse el arquitecto del standard exástilo, esto es, del principio que aconsejaba "nada en demasía". La pérdida plástica provocada por la disposición de 8 por 17 del Partenón, fue doble. En lo relativo a la articulación, el agregado de dos columnas en el lado corto del templo provoca una disminución correspondiente de la perceptible individualidad de estos elementos, es decir, una borrosa continuidad. Esta situación puede resultar deseable en otros contextos, pero en el caso del templo dórico eleva el índice de subordinación de las partes al todo a un nivel demasiado alto. El segundo factor es la ostensible extensión conferida al lado corto. El uso de ocho columnas torna difusa la diferencia sensible entre un lado corto de seis columnas, fácilmente captable, y otro largo, menos obvio, pero con un número de columnas considerablemente mayor. Y aunque en las dimensiones reales el templo octástilo pueda tener una longitud mayor que el doble de su ancho (como en el caso del Partenón), se observa por parte del espectador una tendencia a no percatarse de la neta distinción entre el lado corto y el largo. Una vez más, la cuestión de la separación visual de los elementos arquitectónicos guarda íntima relación con el establecimiento de su identidad individual.

5. Las proporciones del peristilo y la significación de la crepidoma

El templo dórico arcaico se caracterizaba por su peristilo de columnas

relativamente cortas y rápidamente decrecientes en su diámetro, con un alto entablamento (Lámina 19). En comparación con el diámetro inferior de las columnas, el intercolumnio era pequeño, y la gran saliente del ábaco y el equino, colocaba a estos elementos en estrecha proximidad con los de la columna contigua. Según el dibujo de Durm del templo de Apolo en Siracusa, el intercolumnio varía de $\frac{2}{3}$ del diámetro inferior a $1 \frac{1}{3}$ de dicho diámetro, en tanto que el ábaco está separado de los de cada costado por una distancia que oscila entre $\frac{1}{3}$ y $\frac{3}{4}$ del diámetro inferior. La altura del entablamento es igual a $\frac{1}{2}$ de la altura total de la columna. En el caso del templo "C" de Selinonte, el intercolumnio mide $1 \frac{1}{2}$ del diámetro inferior, la altura de la columna equivale aproximadamente a $4 \frac{2}{3}$ del diámetro inferior y el entablamento mide un poco más de la mitad de altura de la columna. En este ejemplo, la extensión del ábaco es casi igual a $1 \frac{1}{4}$ del diámetro inferior, y el espacio entre un ábaco y otro es ligeramente menor que esta última cifra.

El cociente entre la dimensión del entablamento y la altura de la columna es de $\frac{1}{2}$ en las obras arcaicas, pero luego disminuyó progresivamente, hasta que, a principios del siglo IV a. C., se redujo a $\frac{1}{3}$, y esta modificación fue acompañada por un aumento correspondiente de la esbeltez de las columnas gracias a la reducción a $\frac{1}{6}$ del cociente general entre el diámetro y la altura. Junto con la tendencia a una mayor regularidad en los intercolumnios y a un estrechamiento del pteron, esto produjo un cambio sensible en la distribución de la masa estructural, determinando una relación virtualmente nueva entre las superficies visibles²³.

La forma rígidamente prismática del templo dórico y su efecto general de compactidad hacen de su relación directa con el emplazamiento y del modo de esta transición un factor sumamente importante en el planteo del conjunto. En este sentido, el examen del tratamiento dado a la crepidoma como elemento básico para resolver la contradicción entre la irregularidad efectiva del sitio y la horizontalidad final de la superestructura, durante el desarrollo del templo desde los primeros tiempos hasta los posteriores a Pericles, nos muestra una adhesión al tipo general del templo dórico, al mismo tiempo que un alejamiento de la escala humana. La subestructura principal (estereóbato) presentaba por encima del nivel del suelo un borde exterior escalonado (crepidoma) que sobrepasaba los límites del peristilo y que rodeaba uniformemente al templo. El escalón de arriba se conocía con el nombre de estilóbato. En general, la crepidoma constaba de tres escalones, y éstos, en el siglo VI, parecen haber servido adicionalmente como simples escalones de acceso al templo. Sin embargo, este aspecto práctico fue abandonado posteriormente, a causa de la necesidad de mantener la proporción entre la crepidoma y la altura del templo mismo y de darle una fuerza suplementaria a las líneas horizontales de la subestructura. De este modo, en el siglo V, el estilóbato se hallaba a una considerable altura sobre el nivel del piso circundante, y el acceso al templo se aseguraba merced a escalones intermedios, proporcionados a la escala humana. En el caso del templo "C" de Selinonte, puede observarse una

modificación de la crepidoma de tres escalones, pues allí la pronunciada pendiente del lugar exigía la adición de otros escalones en el extremo oriental del templo; el resto de la crepidoma tenía el número habitual de escalones.

Durante los siglos V y IV, los escalones secundarios no siempre se utilizaron para compensar la mayor altura de la crepidoma. En el templo de Zeus en Olimpia, en el de Afaia, en Egina, en el de Esculapio y en el tolo de Epidauro, se llegaba a la entrada principal por una rampa, elemento éste de gran interés, puesto que su forma no refleja el carácter rectangular de la subestructura, sino que suministra, merced a su plano en suave pendiente, una transición íntima y casi imperceptible entre el nivel del suelo y el del templo.

El visitante contemporáneo de las ruinas de los templos griegos debe tener clara conciencia de la importancia de la plataforma del templo, puesto que allí donde todo lo demás ha sido destruido por el tiempo, este elemento perdura todavía, permitiéndonos conocer la configuración de la planta y su relación esencial con el sitio. En lugares tales como Himera y Selinonte, en Sicilia, y también en Delfos y Olimpia, donde la destrucción ha sido casi completa, la sólida formalidad de la base del templo nos recuerda la vigorosa estereometría de las formas del templo. Allí donde el templo se destaca netamente sobre sus inmediaciones, tal como ocurre en la Acrópolis de Atenas o en la colina rocosa de Agrigento, el espectador adquiere una conciencia aún más aguda de la atrevida dimensión de los grandes escalones, que se recortan en perspectiva contra las líneas ondulantes de las praderas vecinas. La forma de la estructura provee un marco al paisaje; aunque relativamente pequeño y aislado, el templo dórico exige el homenaje de sus adyacencias.

6. Policromía

En los análisis precedentes hemos examinado al templo sólo en su forma aislada y autónoma. Nuestra tarea consistirá ahora en estudiar la unidad mayor del templo dentro de su entorno construido, esto es, como parte de una totalidad orgánica. Pero antes de encarar dicho aspecto, cabe señalar un factor general que incide en las características espaciales del templo dórico y que debe ser tratado aquí; nos referimos a la policromía.

El estudio de la policromía en la arquitectura dórica presenta múltiples dificultades, puesto que las referencias literarias son escasas y la posibilidad de conservación del color en los elementos arquitectónicos, después de siglos de exposición a las inclemencias del tiempo, es sumamente remota. En contados casos, la aplicación cromática ha tenido una asombrosa longevidad, y existe el suficiente número de rastros para realizar una observación directa. En otros casos, como en el templo de Himera, las excavaciones revelaron

la presencia de colores que se desvanecieron rápidamente al entrar en contacto con la atmósfera; pero por fortuna la arqueología moderna estaba convenientemente equipada para registrarlos inmediatamente y rescatar para nosotros, si no su existencia efectiva, por los menos su conocimiento. Sin embargo, no todo el color desapareció en Himera, pues todavía en 1938, fecha en que el autor de este libro visitó el lugar, se observaban claros vestigios de rojo en algunos fragmentos del entablamento. La sección del entablamento del templo "B" de Selinonte, actualmente en el museo de Palermo, constituye una muestra sobremanera valiosa del uso del color, y en Atenas es posible hacerse cierta idea de la gama policroma usada por los griegos, gracias a los vívidos colores de la escultura arcaica en el museo de la Acrópolis.

En lo que atañe a los templos arcaicos de Sicilia, cabe observar lo siguiente:

a) El entablamento del templo "B" mencionado anteriormente tenía la tenia pintada de color ocre rojizo, los triglifos de azul marino, las gárgolas de índigo, las gotas y el cimasio de blanco y una mano de ocre en la zona principal.

b) Los colores registrados por Carta en Himera en 1931 son azul marino y ocre rojizo.

c) El fondo de la metopa de Perseo y la Gorgona del templo "C" muestra rastros de rojo.

Los datos de los últimos tiempos recogidos en Atenas, Delfos y Olimpia parecen indicar el uso extensivo de la policromía en la arquitectura y la escultura. Uno de los problemas que más se han discutido es si los griegos aplicaban o no color a las grandes superficies, tales como las columnas o el arquitrabe. Penrose creía que el mármol del Partenón había sido tratado con un color uniforme para disimular el brillo. D'Ooge²⁴ recuerda la opinión de Dörpfeld, quien consideraba "que la costumbre... era dejar sin color las superficies lisas de los edificios de mármol, en contraposición a los de toba y, en contraposición, asimismo, al caso de otras... partes de la arquitectura, las cuales, aun cuando el material empleado fuera mármol, eran tratadas con color".

D'Ooge resume la situación del modo siguiente:

"Todos están de acuerdo en que los miembros arquitectónicos que sobresalen de las superficies lisas, y aquellos perfilados, como las molduras, las cornisas, los triglifos, los mútulos, los sofitos y los capiteles de las antas, por lo general iban pintados, y también aquellas superficies chatas, como los tímpanos de los frontispicios, que formaban el fondo de la escultura".

Las observaciones efectuadas en el Partenón hicieron llegar a Penrose y Fenger a las siguientes conclusiones²⁵:

Triglifos, azules.

Fondo de las metopas, posiblemente rojo.

Borde y sofitos de los mútulos, rojos.

Gotas, probablemente rojas.

Sofito de la cornisa, azul.

Artesones del cielorraso del peristilo (por ejemplo, los propíleos), planos de color oro y azul separados por filetes blancos o dorados.

En los propíleos atenienses cabe advertir que la coloración parece haber estado más "subordinada" que en el Partenón. Magne²⁶ expresa, en su monografía sobre el Partenón, el convencimiento de que jamás se aplicó color a las columnas o arquitrabes de ese edificio. Este autor confirma, basándose en sus observaciones, la aplicación del color consignada en la lista precedente. Robertson²⁷ observa que además del difundido uso del rojo y el azul, la arquitectura dórica empleó también el verde, el amarillo, el negro, el marrón y el dorado "principalmente para los delicados diseños de las molduras de la cornisa y el cimasio".

Los restos de Olimpia tornan valiosos los datos referentes a los detalles, y además de los registrados anteriormente con referencia al tratamiento cromático arcaico, encontramos en el templo de Zeus y en el Helanodiceo la ulterior confirmación de los esquemas generalizados en la arquitectura dórica. En el templo, se usaba el rojo entre los mútulos, en tanto que éstos y los triglifos se pintaban de azul. El fondo del cimasio era azul claro. Gracias al Helanodiceo nos enteramos de "que los fustes de las columnas, el equino y el ábaco de los capiteles no estaban decorados con motivos pintados, aunque posiblemente fuesen amarillos o de algún otro color pálido. La cornisa... estaba pintada con una banda de hojas azul brillante y de espinas rojas sobre fondo amarillo. Los mútulos eran de color azul muy oscuro, y los espacios entre éstos, de color rojo. Los triglifos eran del mismo color, en tanto que las metopas estaban simplemente revestidas de estuco blanco²⁸. El cimasio de terracota tenía diseños de colores vivos sobre fondo negro."

En Delfos, los principales datos fueron extraídos de las esculturas en relieve de los tesoros de Sifrianos y Sicionios, y en este sentido, Poulsen²⁹, al describir el friso esculpido del edificio mencionado en primer término, le adjudica un fondo azul.

"Las figuras han sido tratadas en azul, verde y rojo, este último color con dos matices, a saber, rojo claro y rojo dorado. Las ropas son rojas con bordes azules... los yelmos son azules, con franjas ornamentales rojas en los contornos, para diferenciarlos del fondo azul..."

Según Poulsen, una metopa del tesoro sicionio tenía el fondo sin pintar, esto es, del color blanco o amarillo natural de la piedra. Es éste un caso de interesante paralelismo con las pinturas de los vasos del siglo VI, puesto que "las figuras altamente policromas, con llamativos negros y rojos oscuros, se destacan sobre la superficie neutra y más clara de la

piedra caliza, así como las figuras de los vasos de motivos negros, con detalles blancos y rojos, se recortan contra el amarillo o rojo amarillento natural del fondo de arcilla". Posteriormente, como en la pintura de vasos con motivos rojos, "las figuras claras o rojas se destacan contra un fondo oscuro".

Para lo concerniente a la aplicación policroma a la escultura autónoma, debemos dirigir nuestra atención hacia los ejemplos arcaicos que se conservan en el museo de la Acrópolis de Atenas. Dickins³⁰ nos proporciona una valiosa reseña de los colores y técnicas pictóricas aplicadas a las figuras de toba.

"Se utilizan dos tonos de rojo, azul oscuro, verde, negro y tintes blancos, cubriéndose con ellos toda la superficie de la estatua, salvo en los casos en que el color natural ayudare a valorizar el contraste... Los fondos por lo general eran azules, pero a veces quedaban sin pintar; la carne se pintaba de color rosa; las pestañas y cejas de negro; las pupilas de negro, rojo o azul; el cabello de azul, rojo o blanco, y la indumentaria presentaba, en toda su extensión, diversos tonos".

En las estatuas de mármol también predominan el rojo y el azul, aunque no son éstos los únicos colores, pues se encuentran, además, el negro, el rosa, el azul claro, el verde claro y el ocre amarillento. "Huelga agregar", expresa Dickins, "que el uso del color era aún convencional... Toda la teoría que fundamenta la antigua costumbre de pintar las esculturas descansa, a su vez, en el supuesto de que *el color no debió ser naturalista*, sino que debió responder primordialmente a un propósito de armonía con el esquema cromático total". (El subrayado es nuestro.)

Encontramos, pues, en esta actividad tan íntimamente vinculada con la arquitectura, datos suficientes para abonar la tesis de que el color representó un papel vital en la creación de las formas más significativas. El aspecto convencional que destaca Dickins (y que los colores mismos proclaman con la mayor elocuencia) constituye un índice válido de la naturaleza integral de color y forma. Dado que el carácter primario y la vivacidad firme del color griego resultan desacostumbrados para nuestros ojos o, mejor dicho, resultó insólito para los ojos del siglo XIX, se ha afirmado con frecuencia³¹ que el sentido griego del color se hallaba escasamente desarrollado, en contraposición a la magnífica apreciación de la forma y de las relaciones formales que los escultores y arquitectos griegos desplegaron. Sin embargo, ¿no es más probable suponer que los griegos han tenido una actitud mucho más fuerte y que abarcaba un campo mucho más amplio frente a la integración de lo visual, que la que podemos imaginar nosotros, que sólo conocemos su obra en forma fragmentaria?

Hay serios motivos, en efecto, para preguntarse por qué "el brillante intelectualismo" que, según Gardner, se condensa en el templo griego, habría de derrumbarse en forma tan completa en lo tocante a la dimensión final de la creación plástica, vale decir, al color. Cuando Gardner sugiere que los griegos, aunque maestros de la forma, no eran sensibles al color,

actúa prejuiciosamente frente a un trabajo donde se identifican dos procesos (la modelación de la forma sólida y la coloración de la forma sólida) que nosotros actualmente separamos, en función de la experiencia visual y la actitud intelectual elaborada en los últimos veinte siglos. Una de las razones que explican dicho prejuicio reside en nuestra actitud frente al material usado, que tiende a ser sentimental; mientras que los griegos veían en su mármol de Paros o en el pentélico sólo un medio útil para el fin perseguido. Además, todo hace suponer que no encerraba para ellos, intrínsecamente, ningún encanto especial, a diferencia de lo ocurrido con culturas posteriores, para las cuales el mármol cobró belleza en sí mismo, haciéndose repugnante, entonces, cualquier idea de aplicarle color. De manera que si hemos de enjuiciar el "gusto" griego, tanto sea para absolverlo como para condenarlo, deberemos circunscribirnos a este último punto. Que el mármol como tal no atraía a los griegos es algo que se hace evidente por el hecho de que dejaron sin tocar ricos filones de piedra veteada, utilizada posteriormente por los romanos. Y hasta cabe agregar que en aquellos casos en que las exigencias visuales no pedían la aplicación de color, se lo sometía a un proceso de encerado para apagar su brillo⁸².

En general, la evidencia demuestra un uso controlado y adecuado del color en la arquitectura; y en el conciso resumen de Choisy⁸³ se advierte el mismo grado de standardización que caracteriza a la yuxtaposición e interrelación de capitel y fuste, de triglifo y metopa. *Les couleurs de l'époque archaïque, expresa, sont, pour les grandes surfaces, le blanc, l'ocre clair, le rouge et le bleu; pour les détails, le vert, le bleu, le jaune franc et le noir.*

Resumamos, pues, en forma tabulada, los resultados de nuestra indagación, ya que hay suficiente número de pruebas independientes para establecer ciertas conclusiones generales respecto del uso de los siguientes colores:

- a) amarillo pálido u otro color claro, o proceso de encerado para disminuir el brillo, en los fustes de las columnas y en los arquivoltas. Lo primero para la toba que iba estucada; lo segundo para el mármol.
- b) azul en los triglifos, a veces con un matiz más oscuro en las gárgolas.
- c) rojo en los bordes y sofitos de los muros, con los espacios intermedios azules; o bien, muros azules con espacios rojos.
- d) blanco, azul claro o azul en el cimacio.
- e) rojo oscuro o azul oscuro, en la superficie del tímpano.
- f) color natural, azul oscuro o rojo oscuro, en el fondo de las metopas y frisos.
- g) verde, amarillo, marrón y dorado, en los elementos secundarios de las cornisas*.

* Los rojos y negros intensos sobre amarillo de las cornisas de terracota del tesoro

Nuestro examen del color en lo atinente a la casa griega nos mostró un uso preferentemente plano e interior; veamos ahora con algún detalle el uso cromático en el contexto del templo dórico.

El color intenso aplicado al templo cubría una proporción relativamente pequeña del área frontal de la escultura, y en las partes así tratadas nunca se utilizaba un solo color para una superficie amplia. Ya vimos que los tintes pálidos dados a las columnas y arquivoltas no alteraban fundamentalmente los tonos del material al cual se aplicaban (toba estucada o mármol), por lo cual cabe suponer, razonablemente, que las superficies verticales de la crepidoma guardaban uniformidad en su aspecto final con las columnas y arquivoltas. De modo, pues, que exteriormente el templo presentaba un tono virtualmente uniforme desde su base hasta el borde superior del arquivoltas, que sólo se hallaba modulado por las sombras de las estrías de las columnas y por la umbrosa superficie mural de la cela, detrás de la pantalla de columnas.

Al nivel del friso, la alternancia rítmica de formas modeladas recibe una acentuación vigorosa por medio de atrevidos colores y, más arriba, prosigue el uso del color, ornamentando la cornisa. En los lados cortos del templo, el plano vertical del tímpano, con su color profundo, sirve de fondo a las esculturas autónomas pintadas. El resultado es una vigorosa modulación y animada repetición, de orden "más rápido" que el de las columnas separadas y erguidas que soportan la superestructura.

La repetición de formas provoca un efecto visual equivalente al de la resonancia en la esfera del sonido, y la aplicación de color no hace sino fortalecer esta propiedad. Por ejemplo, los triglifos, de pronunciadas aristas, desempeñan —aunque a juicio de algunos su función más importante es la de continuar la verticalidad del fuste de la columna— un papel óptico trascendental, al proveer una "cadena" de estabilidad en dirección horizontal. Porque aun produciendo un efecto de verticalidad si se los considera individualmente, es su repetición lo que los torna significativos en el friso. El miembro "activo" que sostiene esta construcción es el arquivoltas, que transmite su carga de columna a columna. Cabe observar que este miembro no parece haber sido prácticamente destacado, en tanto que el friso situado más arriba (comparativamente exento de deberes estructurales) presentó siempre un esquema deliberado de efectos ópticos.

Si este tratamiento hubiera sido más decorativo, esto es, si hubiera sido un friso continuo, sin divisiones estructurales o acentos, la resolución final del orden —la inclusión de la cornisa, etc.—, aunque factible en un sentido práctico (la sillería concreta del friso hubiera sido sustancialmente la misma que en el sistema de metopas y triglifos), habría sido visualmente débil e insatisfactoria. La pobreza formal de una superficie intermedia y continua, "nadando" entre el arquivoltas y la cornisa, hubiera sido incompatible

de Gela, en Olimpia, del templo "C" de Selinonte, con su fuerte afinidad con la técnica de la cerámica y su pintura, no parecen haberse perpetuado como combinación cromática en el estuco de la toba ni en las construcciones posteriores de mármol.

con los estudiados elementos de la arquitectura dórica. La función visual de los triglifos es la de expresar cabalmente su papel de sostén de los elementos superiores, así como la de proveer de un marco preciso a las partes esculpidas. La naturaleza esencialmente rítmica de la estructura total, alcanzada en el sistema de columnas de peristilo, se conserva en una escala menor, aunque no por ello más débil.

El color, como "dimensión" adicional, desempeña en consecuencia un papel sumamente valioso. El arquitecto ha alcanzado por medios plásticos adecuados el grado de acentuada separación y estructuración necesario, a su juicio, para lograr la unidad estética; y todo lo que puede dar la luz como factor modelador le ha servido a modo de elemento constitutivo en su diseño. Pero la uniformidad del material, con su tono homogéneo, tiende a confundir las formas individuales, aun cuando estén rítmicamente dispuestas y moduladas en el plano, de modo que sólo una fuerte luz solar u otras condiciones especialmente favorables permiten apreciar toda la intención del esquema. El color, tal como se lo aplicó a los elementos de la arquitectura dórica, cumple así una función primordialmente complementaria, al independizar a la modulación de las condiciones lumínicas transitorias. En efecto, aun cuando la luz sea pobre, puesto que las formas están pintadas con colores intensos y se hallan separadas por espacios pintados con los colores complementarios, adquieren un relieve inmediato para el espectador. El color suministra libertad y articulación adicionales a las formas que tanto el escultor como el arquitecto se han esforzado por expresar con la mayor nitidez posible, dentro de los límites impuestos por la técnica del material y el deseo de unidad.

De aquí que un mismo color jamás se continúe sobre las superficies de unidades distintas, sino que cada unidad *similar* lleva un color común. Los mütulos rojos se hallan separados por áreas azules; los triglifos azules están separados por el diseño polícromo de las metopas. Aun dentro del área del triglifo azul, como ya vimos, existe a veces una modulación ulterior dada por el uso de azul oscuro en los surcos, donde la forma sugiere naturalmente la presencia de sombra.

7. Refinamientos ópticos del siglo V a. C.

Dijimos anteriormente que el arquitecto del templo dórico alcanzó el grado exacto de acentuación, separación y estructuración necesarios, a su juicio, para lograr la unidad estética dentro de las limitaciones de la técnica práctica. Ahora pasaremos a considerar algunos de los factores envueltos en el diseño de un templo en una época en que los arquitectos, gracias a la experiencia acumulada durante varios siglos, se hallaban plenamente capacitados para resolver los problemas relativos a la creación de armonía y unidad espacial.

En el Partenón, la Atenas de Pericles prodigó lo mejor de sus reservas en lo que atañe al talento de concepción, a la pericia ejecutiva y al material empleado. Con este solo edificio —que según opinión unánime constituye la manifestación más perfecta del arte dórico— podemos adquirir una clara noción, gracias a los muchos estudios realizados sobre la materia, de los detalles más ínfimos del arte arquitectónico de la época y de la rica gama de recursos que éste ponía en juego.

El Partenón medía 30,86 m. por 69,51 m. en su estilóbato, formado por tres escalones, siendo la altura de los dos inferiores 51,5 cm. y la del superior, 55,2 cm. Las columnas medían 10,43 m. de alto, y su diámetro inferior era de 1,90 m. El intercolumnio de los costados y extremos era de 2,40 m., pero esta cifra se hacía menor en los ángulos del peristilo. El ancho del extremo del pteron era de 4,57 m., y en los costados de 4,24 m.

El deseo del arquitecto de que las formas del edificio "se adaptaran a la visión del espectador"³⁴ explica cumplidamente las modificaciones al paralelismo a las líneas rectas observada por Cockerell en el Partenón, en 1810, y medidas por Penrose en 1846. Las principales modificaciones de los cánones establecidos para el templo dórico consisten fundamentalmente en lo siguiente:

- a) Una ligera curvatura hacia arriba del estilóbato y del entablamento.
- b) Una ligera inclinación hacia adentro de los ejes de las columnas.
- c) Una entasis o engrosamiento de las columnas decrecientes.
- d) Un diámetro ligeramente mayor en las columnas de los ángulos del peristilo.
- e) Una desviación de la vertical en algunas superficies, tales como la del arquitrabe.

Todos estos refinamientos implicaban, según Dinsmoor³⁵, "una gran precisión matemática en la concepción de la obra y en su ejecución, cosa que, con otro material que no fuera el mármol pentélico, habría sido imposible llevar a cabo".

Siguiendo el orden de la lista anterior, pasaremos a estudiar con algún detalle cada uno de sus puntos.

a) *Curvatura del estilóbato y del entablamento.* Penrose opinaba que originalmente debió curvarse el entablamento para contrarrestar el efecto de pando provocado por la forma en pendiente del frontón, y que, a fin de mantener uniforme la altura de las columnas, se había hecho seguir al estilóbato la línea así establecida. Vitruvio³⁶ expresa que "el estilóbato debe adaptarse de tal modo que... resulte más alto en su parte media, puesto que en caso de hallarse a nivel, daría la impresión de haberse hundido en el medio". A Dinsmoor le parece probable que los arquitectos griegos hayan empezado, como da a entender Vitruvio, con el estilóbato, modificando

luego la superestructura para adecuarla convenientemente al mismo, y no en la forma inversa, como sugiere Penrose.

La elevación del estilóbato en el punto medio de los lados menores era de 7,5 cm. y en el de los lados mayores, apenas algo más de 10 cm. D'Ooge³⁷ menciona la ilusión óptica por la cual una línea recta horizontal con varias líneas verticales sobre la misma parece hundirse en el medio y elevarse en los extremos. Casi no cabe duda de que la curvatura que venimos estudiando tenía la finalidad de conferir elasticidad a la estructura y evitar el efecto de "cosa muerta" que se habría originado como consecuencia de la disposición rigidamente geométrica y compleja de los escalones, las columnas y el entablamento.

b) *Inclinación de las columnas.* La inclinación hacia adentro de las columnas del peristilo a fin de favorecer la estabilidad visual del edificio o de crear el llamado efecto piramidal exigía precisos ajustes en la estructura. Las columnas de los ángulos, por ejemplo, que se hallaban inclinadas hacia adentro, sobre el plano de la bisectriz del ángulo formado por los lados largos con los cortos, descansaban en un estilóbato con pendiente en dos direcciones y con dos grados de pendientes distintos. Las articulaciones intermedias del cuerpo de las columnas siguieron siendo horizontales, en tanto que la superficie superior del ábaco debió adaptarse al sofíto curvo del arquitrabe. Esta inclinación de las columnas (unos 7 cm. en toda la altura de la columna y algo más en las columnas de los ángulos) 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 consideración de la característica disposición arcaica de las columnas, donde el frente del arquitrabe tiende a hallarse a plomo con la superficie superior del fuste de la columna, en lugar de sobresalir tan atrevidamente como en el Partenón y en los propíleos, hace pensar que este refinamiento específico debió ser un recurso compensatorio necesario para contrarrestar la modificación gradual de las relaciones entre los distintos elementos del peristilo. Por pesada que parezca la superestructura del templo "C" de Selinonte, al compararlo con ejemplos posteriores, no parece haberse planteado en su caso la necesidad de una condensación o fortalecimiento global de la silueta mediante el recurso utilizado en el Partenón. En el primer caso, las líneas visibles que limitaban el entablamento no sobrepasaban el plano de las columnas, por lo cual no se sugería una idea de tensión o discontinuidad en la composición.

c) *Entasis de las columnas.* La finalidad reconocida de esta modificación de la forma de las columnas es la de evitar el posible efecto de concavidad que tiende a acompañar a las columnas de lados rectos. Según las observaciones de Penrose, el aumento total (en el punto máximo, a unos 2/5 de la altura de la columna) alcanza a 1/55 del diámetro inferior.

d) *Aumento del diámetro de las columnas de los ángulos.* El aumento

de la circunferencia de las columnas de los ángulos parece haber respondido al deseo de anular el efecto de debilidad que se produce en ese punto, donde frecuentemente se ve la silueta de la columna recortada contra el cielo, a diferencia de las demás columnas del peristilo, que se presentan a la vista contra el fondo opaco de las paredes de la cela. De ser ésta la explicación correcta, concluiremos que la modificación del diámetro obedeció simplemente a un propósito de corrección directa, muy comprensible —por otra parte— si se tiene en cuenta la ubicación del templo, que confiere mayor preponderancia al punto de vista oblicuo y que, a su vez, torna esencial para toda la estructura la armonía tridimensional.

e) *El declive del arquitrabe hacia adentro.* La inclinación del arquitrabe, hacia adentro guarda consonancia con la tendencia "hacia adentro" de las principales superficies verticales y con su remate final (en los frentes extremos) en las líneas rápidamente convergentes de las molduras del frontón.

El rendimiento técnico alcanza, pues, un nivel sorprendente, y otro tanto cabe decir del acendrado afán de perfección en las proporciones y en la unidad global. Nunca nos cansaremos de admirar la unidad de propósito y el idealismo que tornaron factible tal empresa. En efecto, no se trata aquí de un proyecto utilitario, ni de una construcción estatal para la defensa o el bienestar públicos, sino de una acabada demostración del ingenio humano puesto a satisfacer las más severas exigencias estéticas. El templo dórico se acerca a lo universal y lo sublime en su más alto grado de abstracción y, para decirlo con las acertadas palabras de Blomfield, "es su cualidad abstracta lo que coloca al orden dórico tan por encima del ambicioso arte de edades posteriores y, en realidad, por encima incluso de las obras más perfectas de cualquier período de la arquitectura"³⁸.

8. La escultura en el templo

Generalidades. Al examinar el uso del color en el templo dórico hicimos una somera referencia a la escultura, por lo cual convendrá dar término a este capítulo sobre el templo reseñando rápidamente las características y ubicación de la escultura dentro de ese contexto. Cabe distinguir tres zonas destinadas específicamente a ese fin: a) *las metopas*; b) *los frisos continuos* (como los que representan la procesión de las panateneas en el exterior de la pared de la cela del Partenón) y c) *los frontones*.

Las estatuas autónomas, tales como las que representaban al dios a quien estaba consagrado el templo y que se hallaban en el interior de la cela, no formaban una parte estructuralmente unificada del edificio, y las estatuas del culto colocadas fuera del templo, pero dentro del temeno,

exceden los límites del presente estudio. Estas últimas, empero, desempeñaban en muchos casos un importante papel como acentos de la agrupación general de las formas dentro del temeno, y en este sentido tendremos oportunidad de examinarlas más adelante. Por ahora, nos limitaremos a mencionar la dominante estatua de Atenea Promaco, en la Acrópolis de Atenas, cuyo volumen bastaba para convertirla en un punto focal dentro del área sagrada.

a) *Metopas*. Éstas adoptaban comúnmente la forma de paneles esculpidos colocados entre los triglifos, y según la época alcanzaron mayor o menor grado de unidad arquitectónica con los demás elementos del templo dórico. Ya hemos visto que en las metopas del templo "C" de Selinonte se alcanzó un alto nivel de unificación, pues en este caso la geometría del diseño del templo coincidía marcadamente con el formalismo del tratamiento dado a las figuras de los paneles. Lawrence³⁹ sitúa a estas metopas cerca del año 500 a. C., aunque cita la opinión de Studniczka y Langlotz, quienes prefieren, respectivamente, el año 540 y 520 a. C. Charbonneaux⁴⁰ las ubica en la primera mitad del siglo VI y considera a la metopa de Perseo y la Medusa como *le meilleur exemple... d'une scène théâtrale incluse dans un cadre architectural...* Fougères⁴¹ ve en el grupo descrito una acción que es tan *rapide comme une scène eschyléenne*. La disposición de las figuras en esta metopa nos muestra una estrecha aproximación al isocéfalismo de los pintores de vasos, en el sentido de que la mano levantada de Perseo está colocada en forma tal que el nivel de la forma de la Medusa coincide con el de las cabezas de Perseo y Atenea.

No estará de más mencionar un ejemplo de Delfos (que mencionamos anteriormente en nuestro análisis del color). El fragmento de los "ladrones de ganado" del tesoro siciono (Lámina 20) carece de lo que Charbonneaux llama *la rudesse presque brutale* de la metopa del templo "C", y aunque data aproximadamente de la mitad del siglo VI, nos muestra un sentido del movimiento que contrasta intensamente con la atmósfera de tensión y acción suspensa que caracteriza a la metopa de Perseo y la Medusa.

He aquí como Picard y de la Coste-Messelière⁴² nos describen este movimiento de marcha de las figuras: *ils vont d'un pas cadencé; dont le rythme militaire s'impose curieusement aux animaux escortés...* Separado de su emplazamiento, este pequeño panel (de sólo 56,05 cms. de altura), con su ambiciosa y compleja disposición de formas humanas y animales, ofrece, dentro de la limitada profundidad de su modelado (alrededor de 6,8 cms.), una demostración en pequeña escala del control espacial y ritmo formal que caracterizan a todo el arte plástico griego. Debe recordarse que esta estructura estaba mucho más cerca del espectador que el ejemplo de Selinonte, a causa de las menores dimensiones del tesoro, de modo que el uso de una escala más reducida no sólo guardaba proporción con su emplazamiento, sino que se justificaba desde un punto de vista puramente pictórico.

Particularmente significativa, desde el punto de vista del espectador, es la gran complejidad de la forma y la audaz tentativa de ritmo interno. En

Selinonte había, en las tres figuras salientes, una disposición estática cuya rigidez contribuía al ritmo colectivo de las metopas y triglifos repetidos; en el ejemplo de Delfos se observan indicios de que el escultor no siempre desea subordinar su arte a los dictados del marco arquitectónico, y las obras de siglos posteriores muestran claramente los efectos de este afán de independencia. Cien años después, en efecto, las metopas del Partenón registraban el grado de libertad alcanzado por el escultor, y en este caso el naturalismo y el movimiento sugerido son tales que niegan toda idea de ritmo formal.

b) *El friso*. En la arquitectura dórica⁴³ es de importancia secundaria, por lo cual sólo mencionaremos aquí un ejemplo (en realidad, jónico) que reviste interés desde el punto de vista del tratamiento espacial. El Tesoro de los Sifnianos, en Delfos, construido hacia el año 525 a. C., aunque de pequeñas dimensiones, "es uno de los edificios mejor decorados que se conocen... Todo él (está) construido con mármol de Paros brillantemente pintado..."⁴⁴ En el fragmento reproducido (Lámina 21) (62,5 cms. de alto), se observa un notable despliegue de vigor y una brillante composición dentro de la pequeña profundidad (6,5 cms.) del tallado. Pese a tan escaso margen, se hallan definidos siete u ocho planos, y el corte a escuadra de estas superficies casi chatas le da una precisión y austeridad que armonizan magníficamente con su marco arquitectónico.

c) *El frontón*. Las esculturas del frontón, por ser figuras independientes, presentaban al escultor un problema peculiar. A primera vista, la cornisa horizontal y las inclinadas parecen ofrecer un marco admirable para un grupo de estatuas, pero la naturaleza limitada del espacio así definido y la rápida disminución del volumen practicable hacia los bordes exteriores imponían una aguda restricción a la agrupación y escala de las formas independientes allí contenidas.

Como es de suponer, el desarrollo del tratamiento del frontón guarda consonancia con el de la metopa y, en un sentido paralelo, refleja los cambios operados en la relación existente entre las formas puramente arquitectónicas a medida que se fueron modificando, durante el período comprendido entre los años 600 y 400 a. C. Para nuestros fines actuales, convendrá examinar cuatro disposiciones que se distribuyen a lo largo de este lapso y, al así hacerlo, intentaremos justipreciar el efecto espacial alcanzado en cada caso.

He aquí los ejemplos:

- a) Frontón del templo de Artemisa, Paleópolis, Corcira: alrededor del 580 a. C.
- b) Frontón del templo de Afaia, Egina: escultura, alrededor del 480 a. C.
- c) Frontón del templo de Zeus, Olimpia: 460 a. C.
- d) Frontón del Partenón, Atenas: 447 a. C.

Lámina 3. Maqueta de una parte de la ciudad de Priene, donde se ve el Ágora, los templos, los gimnasios, el estadio, el teatro y algunas casas típicas.
(En el Pergamon-Museum, Berlín; reproducido de Schede, *Die Ruinen von Priene*).

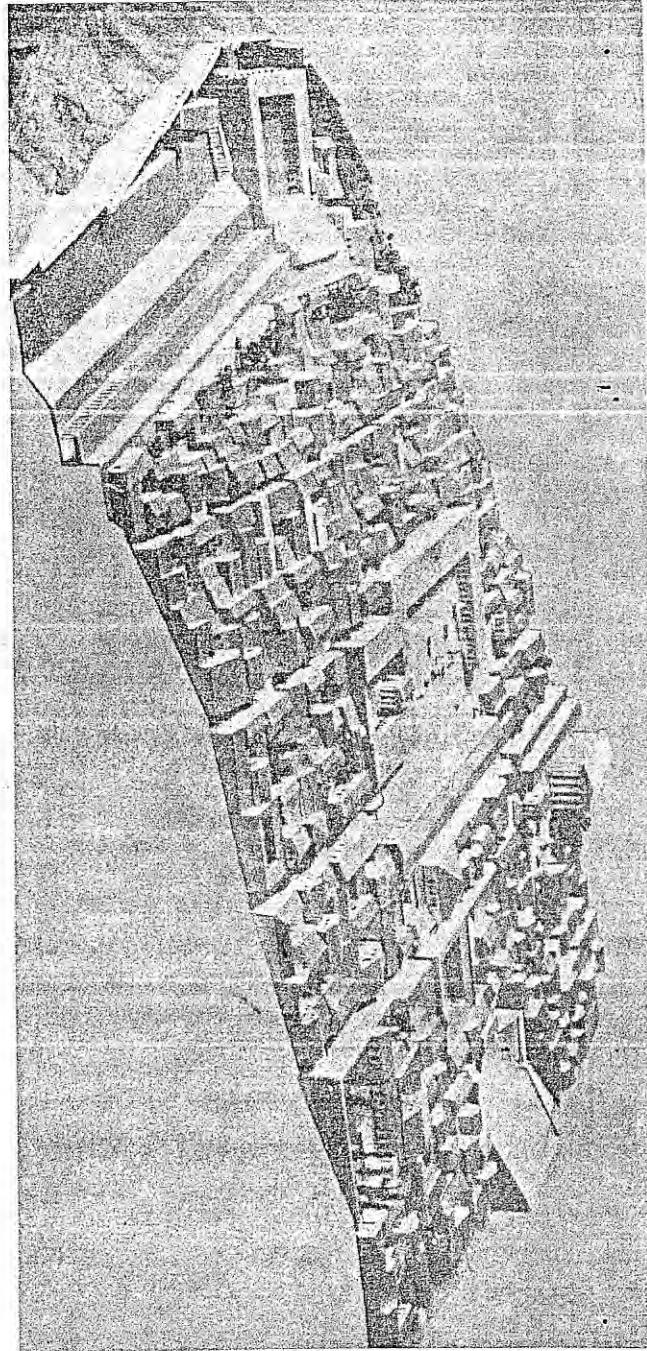


Lámina 4. Reconstrucción del Ágora de Priene.

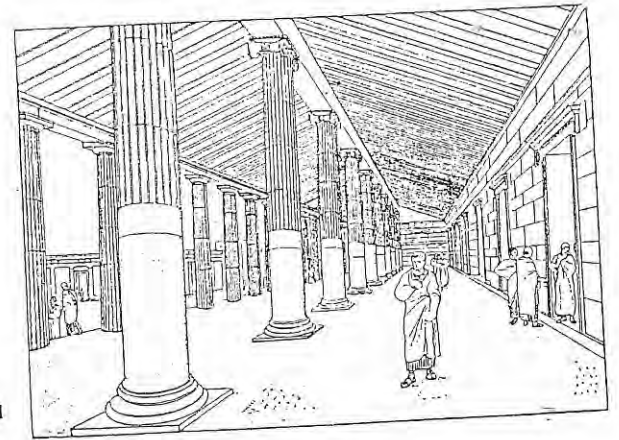
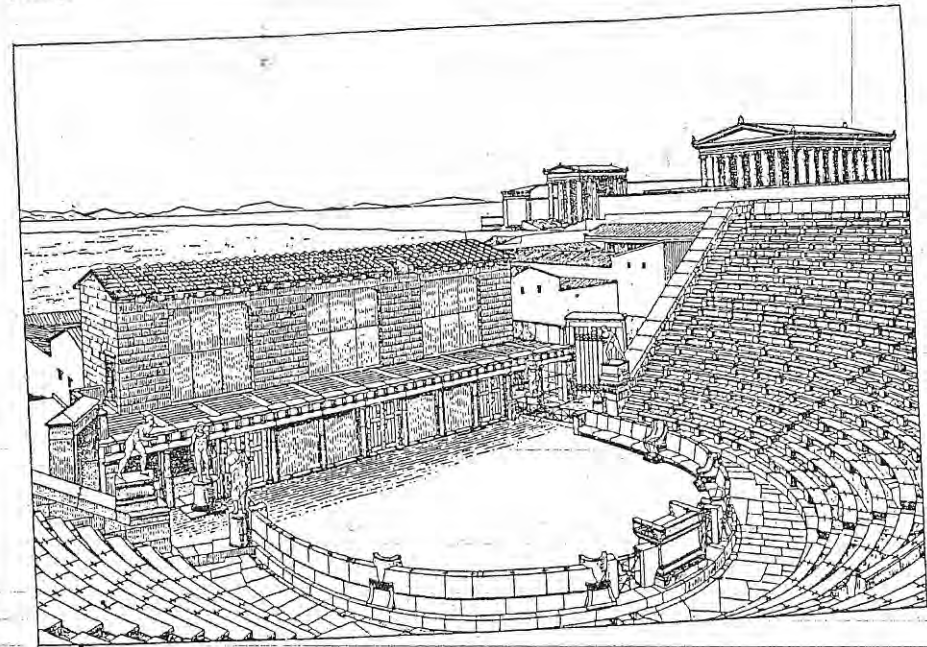


Lámina 5. El teatro de Priene, según la reconstrucción de von Gerkan (Schede, *Die Ruinen von Priene*).



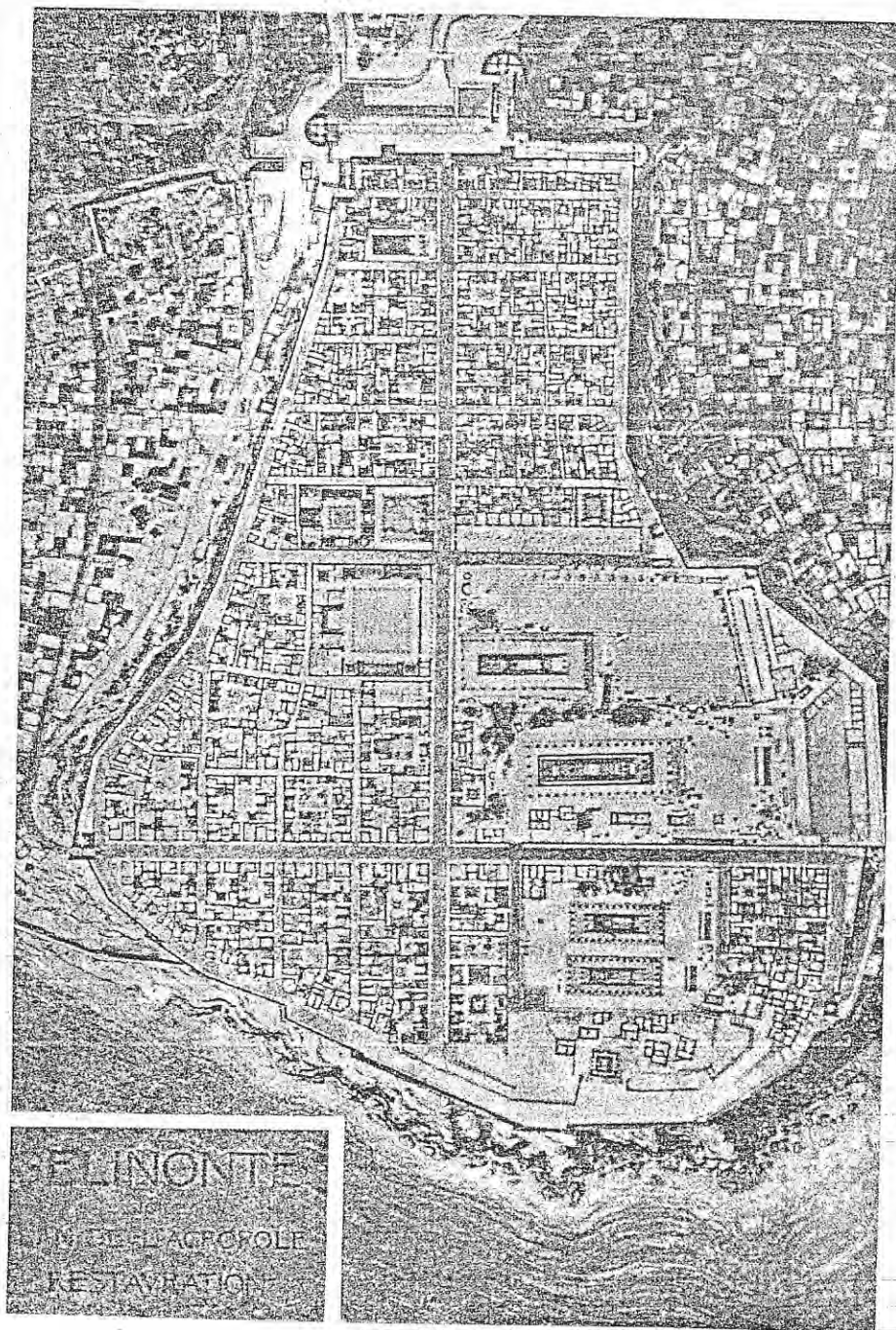


Lámina 6. Reconstrucción del plano de Selinonte, llevada a cabo por Jean Hulot. (D'Espouy, *Monuments Antiques*).

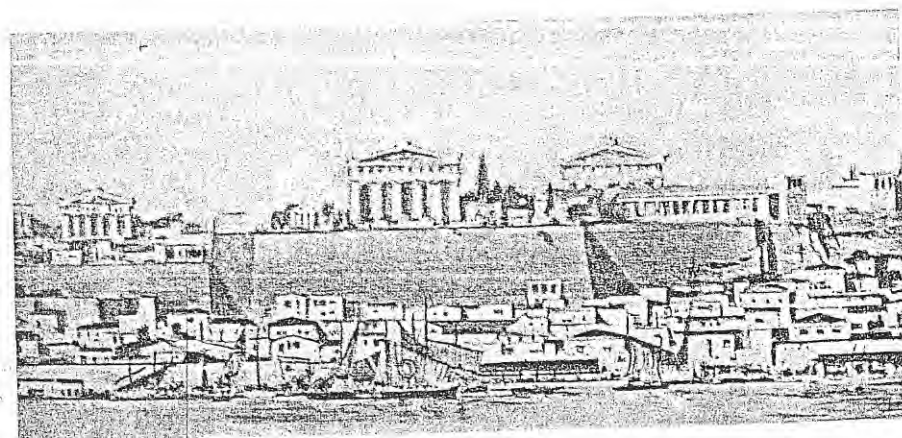


Lámina 7. Reconstrucción de Selinonte, según Jean Hulot. (D'Espouy, *Monuments Antiques*).

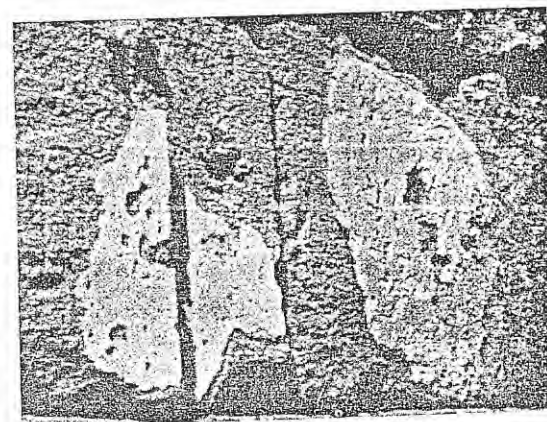


Lámina 8. Restos de estuco mural, templo B de Selinonte.

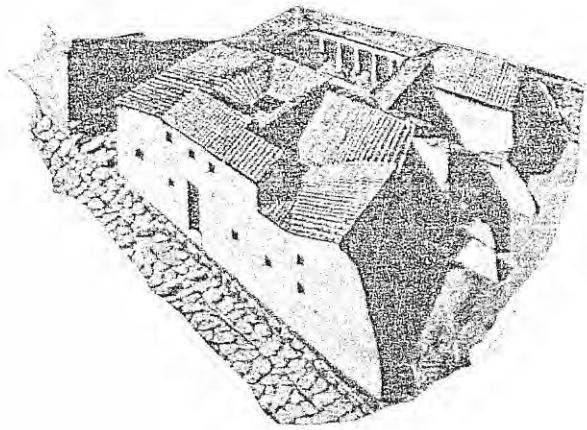


Lámina 9. Casa de los Vettii, Pompeya. (Giles, *The Roman Civilization*).

Lámina 10. Peristilo, Casa del Tridente, Delos. (Riehl, *Griechische Baukunst*).

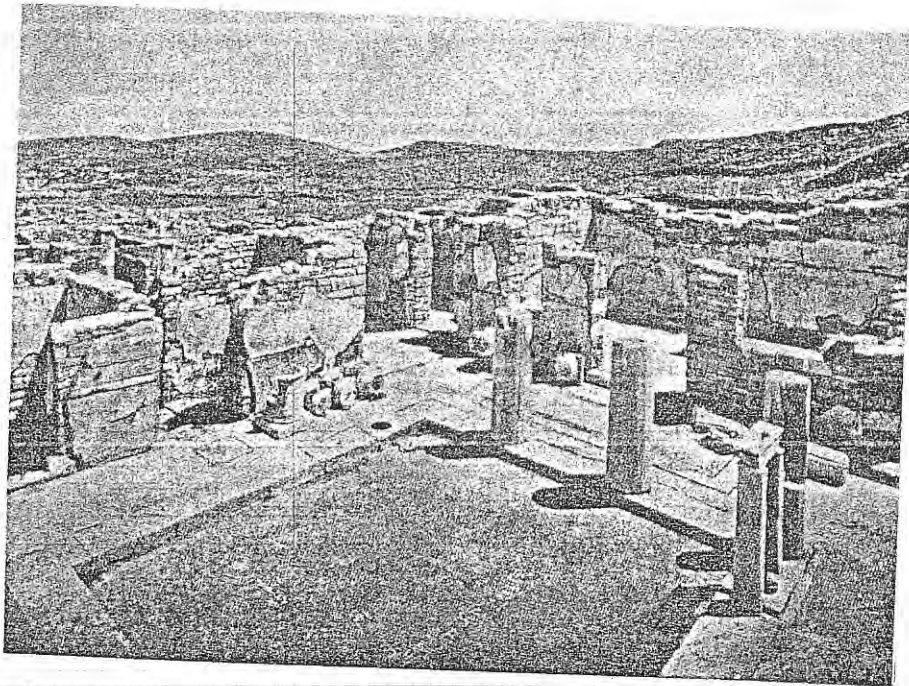


Lámina 11. Mosaico, Casa del Tridente, Delos. (Chamonard, *Le quartier du théâtre*).

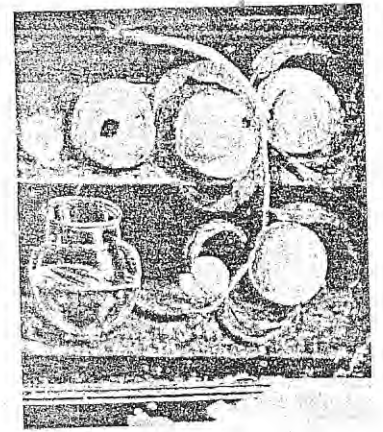


Lámina 12. Pintura mural en Pompeya. (Beazley y Ashmole, *Greek sculpture and painting*).

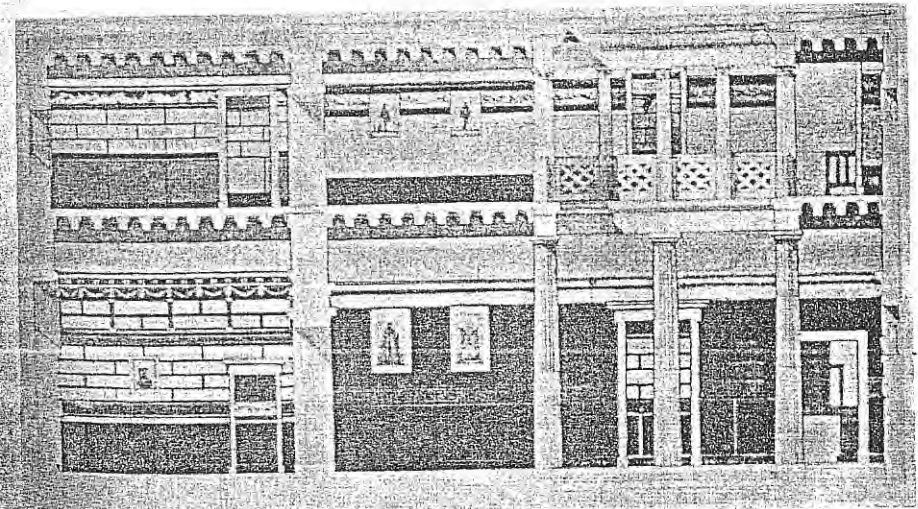


Lámina 13. Reconstrucción de una casa pompeyana, mostrando el arreglo interior y las decoraciones murales.

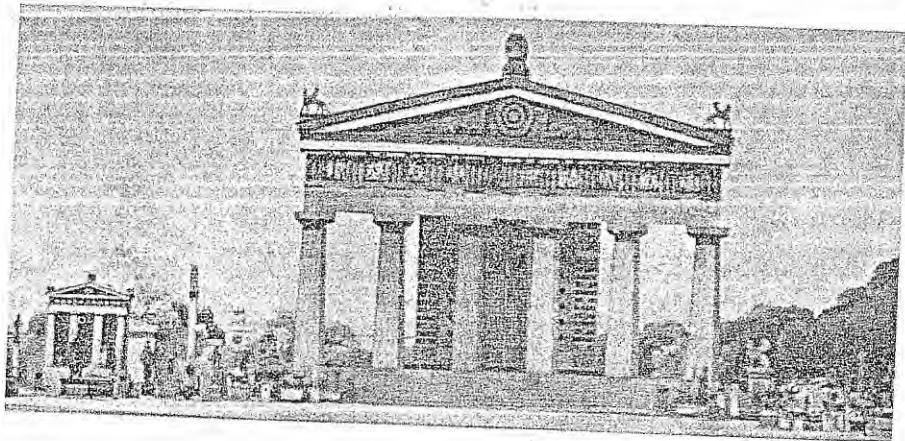


Lámina 14. Reconstrucción del Templo "C" de Selinonte, por Jean Hulot. (D'Espouy, *Mónuments Antiques*).

Lámina 15. Restos del Templo "C" de Selinonte.

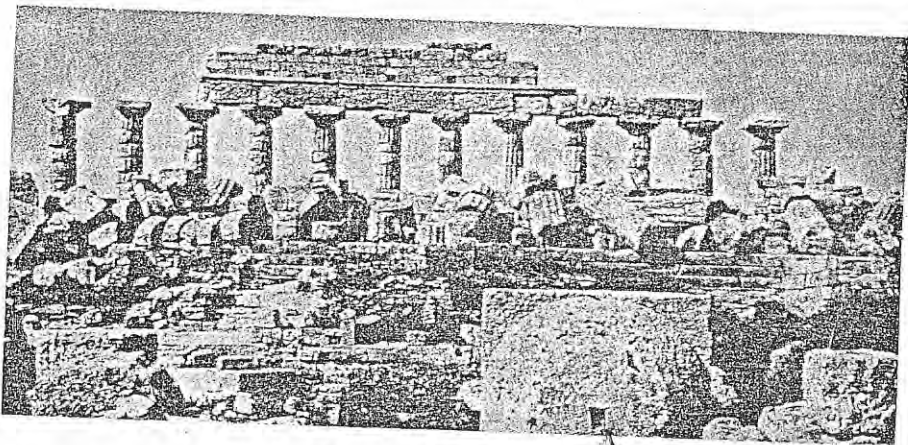


Lámina 16. Templo de la Concordia, Agrigento. (Foto Alinari).

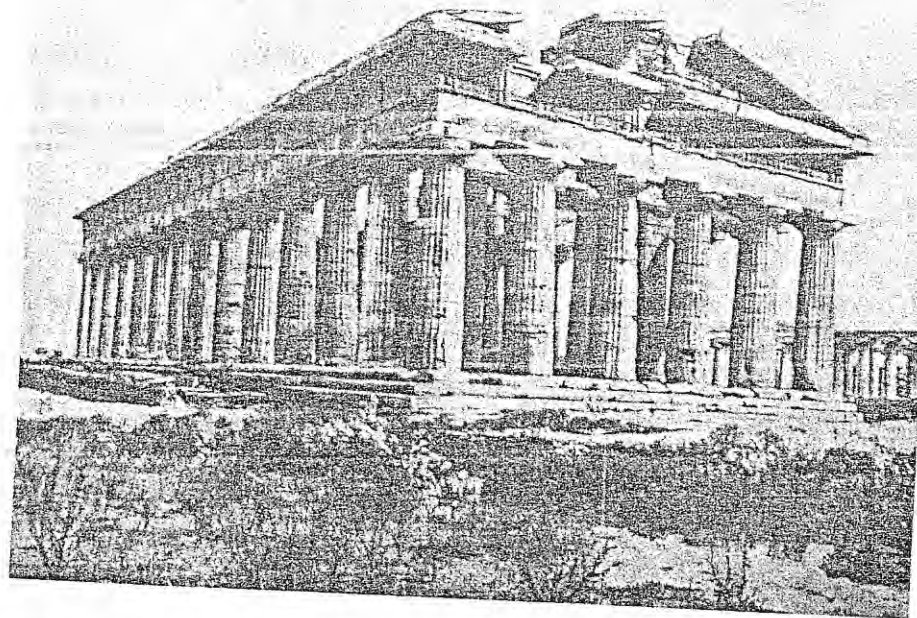


Lámina 17. Templo dórico de Poseidón en Paestum.

Lámina 18. Interior del templo de Poseidón. (Foto Alinari).

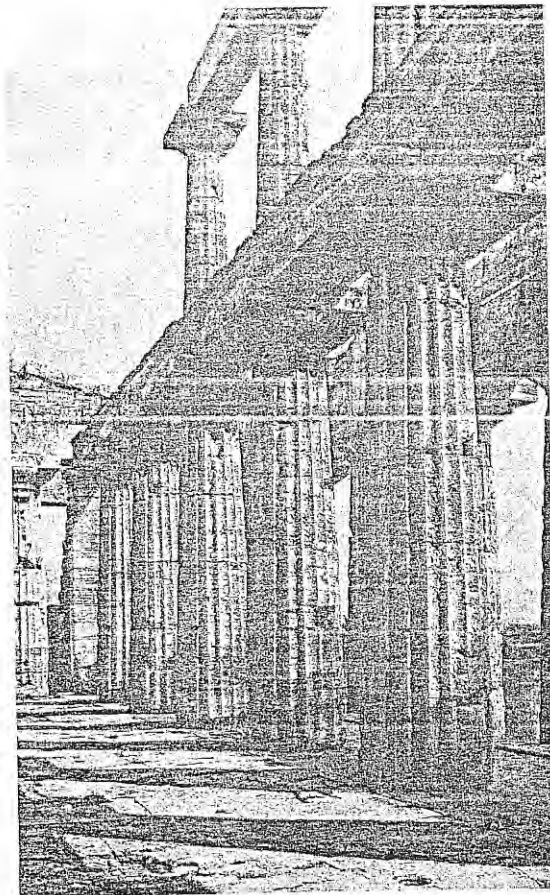
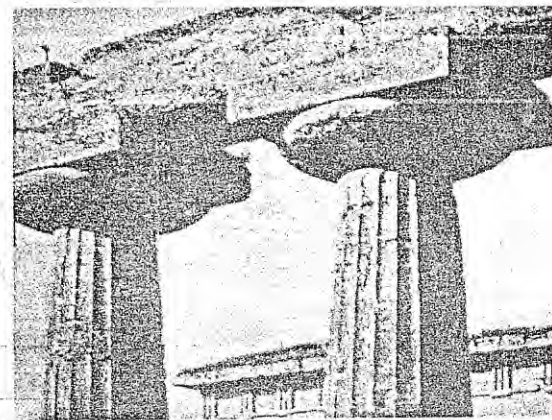


Lámina 19. Capiteles de la Basílica de Paestum.



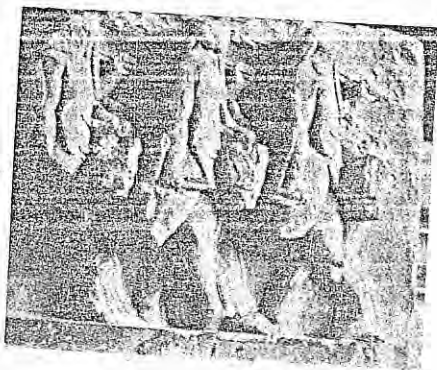


Lámina 20. Metopa de los ladrones de ganado del Tesoro Sicionio, Delfos.

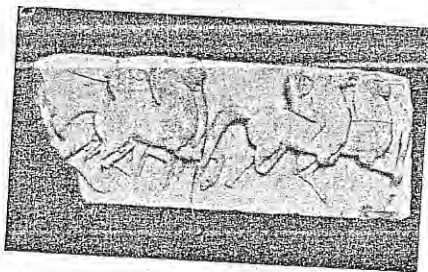


Lámina 21. Fragmento del friso sur del Tesoro Sifniano, Delfos.

Lámina 22. Templo de Esculapio, en Epidauro.
(D'Espouy, *Monuments antiques*).

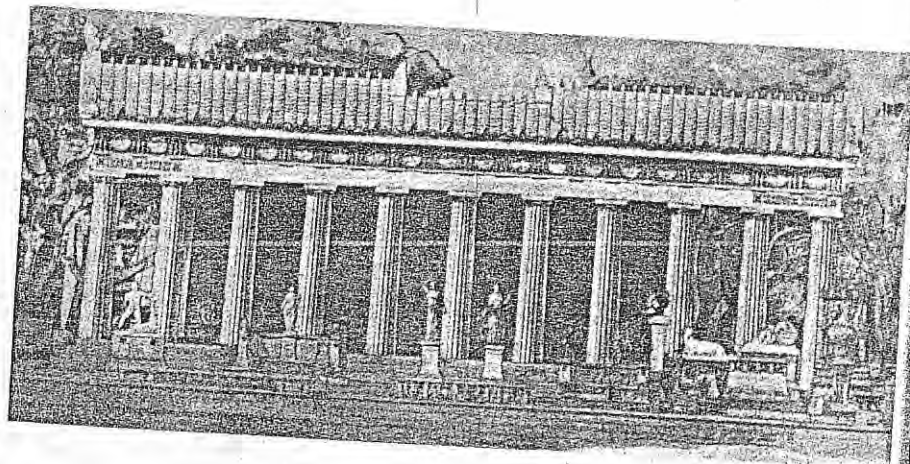


Lámina 23. La senda sagrada y el gran altar, Delfos.
(Foto Alinari).



Lámina 24. La senda sagrada, Delfos.

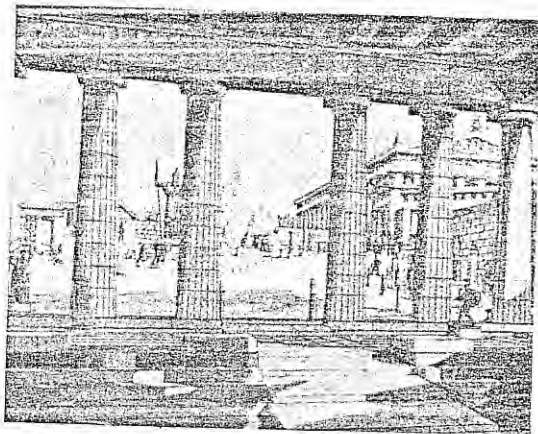


Lámina 25. Reconstrucción del patio de entrada de Pericles al Partenón.
(Stevens, *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*)

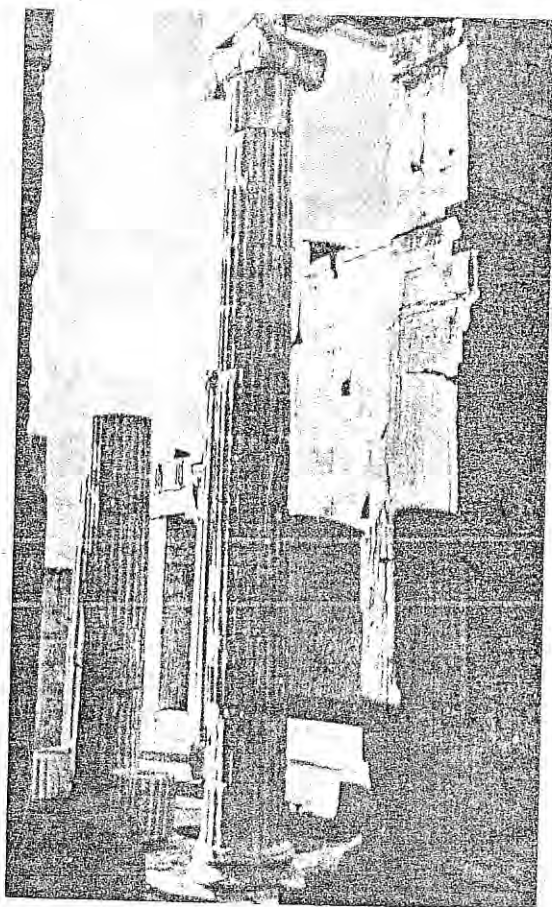


Lámina 26. Detalle de los propíleos, Acrópolis de Atenas.

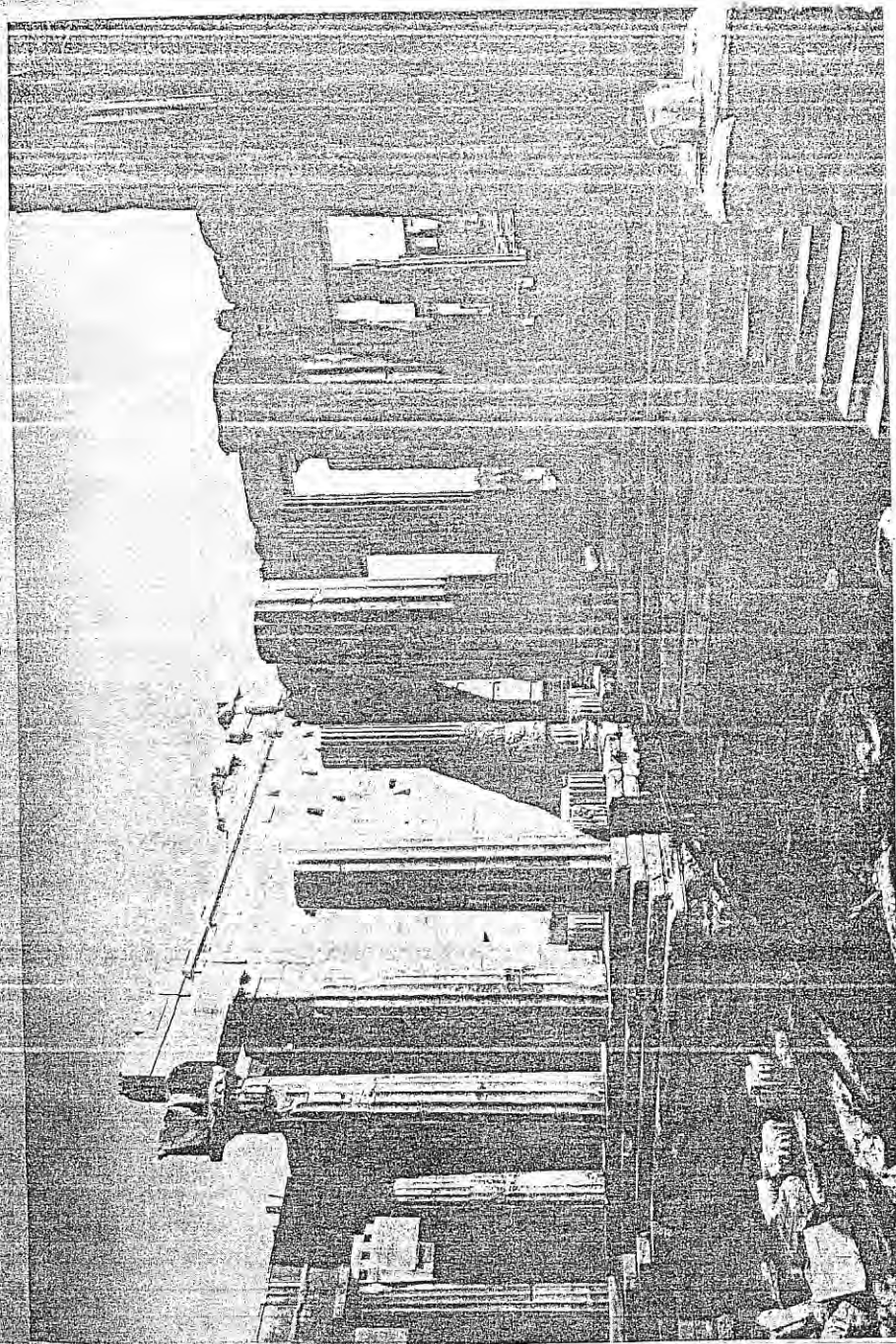


Lámina 27. Los propíleos de la Acrópolis de Atenas, lado oeste. (Foto Alianari).

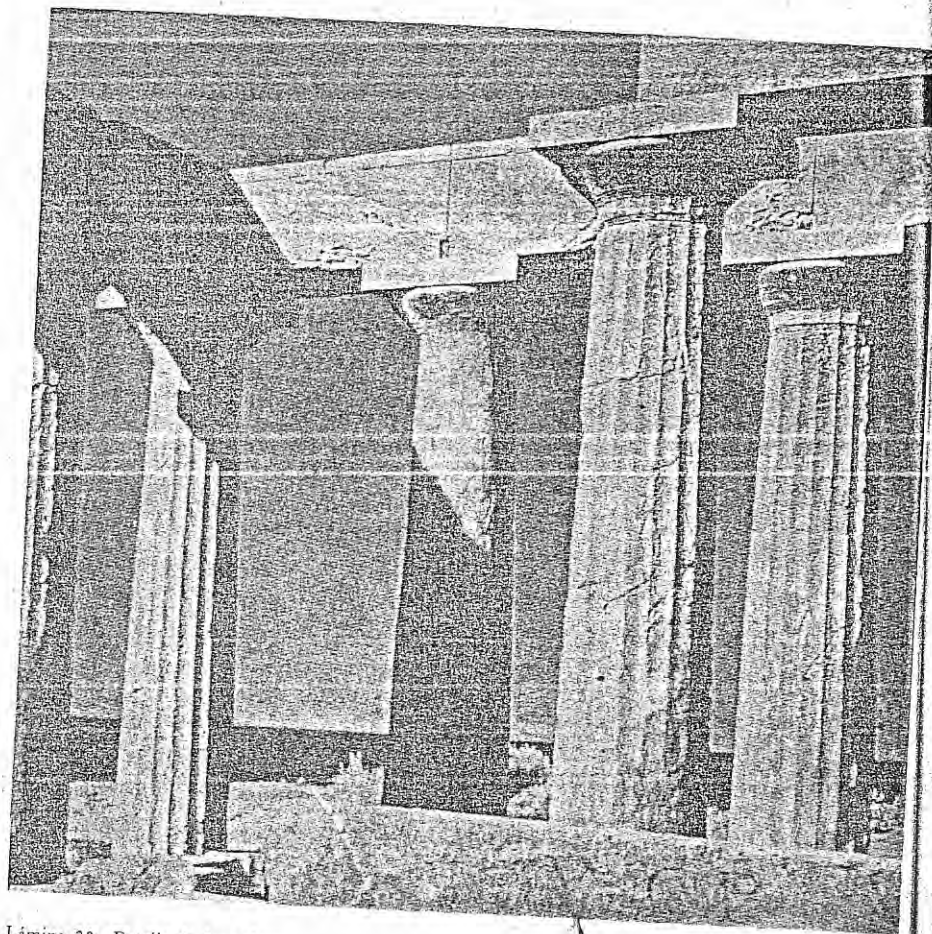


Lámina 28. Detalle de las columnas del templo de Afaia, en Egina.

todo no debe ser debilitada por un naturalismo fuera de lugar. Verdad es que la agrupación y la escala de las figuras indican el creciente deseo de sugerir la acción y una tensión mayor en las posiciones adoptadas por las figuras. Lo que Frazer (y como él muchos críticos del siglo XIX) consideraba inadecuado, puede explicarse en función de la intención estética del templo dórico griego en su conjunto, con mayor plausibilidad que desde el punto de vista del naturalismo posterior, que siempre suministró un tentador cartabón para medir los trabajos de tiempos anteriores⁴⁹.

El frontón occidental de Egina⁵⁰ nos muestra trece figuras, de las cuales la central está erguida, hallándose el resto en distintas posturas, impuestas por las exigencias de su emplazamiento. A ambos lados, junto a la línea central, se encuentran dos grupos equilibrados de tres figuras, cada uno de los cuales contiene dos trabadas en combate y otra reclinada entre ambas. En la zona siguiente, aparecen nuevamente tres figuras a cada lado, dos arrodilladas o en cuclillas y la tercera acostada. El mayor número de elementos produce una mayor continuidad del diseño y, en consecuencia, un ritmo de grado menor que el observado en el templo de Artemisa, en Corcira. En el presente esquema no se perciben "objetos" atrevidamente tallados y colocados en un marco en forma tal que conserven su propia identidad dentro de la unidad mayor de la estructura del templo. Sin embargo, en una escala menor, las figuras están talladas con un grado de organización formal que concuerda con el aminorado arcaísmo del propio templo.

c) *Templo de Zeus, Olimpia.* Los frontones del templo de Zeus —ligeramente posteriores en el tiempo a los del templo de Afaia— muestran un considerable aumento en el número de figuras y un mayor grado de "realismo" que el observado en el ejemplo anterior. La reconstrucción generalmente aceptada del frontón occidental, llevada a cabo por Treu⁵¹, con su fuerte triangulación y su agrupación rítmica (las figuras se hallan dispuestas en un sistema de 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 1), alcanza un efecto más compacto que lo que era posible lograr con el número menor de figuras y la relación menos fluida entre ellas, del frontón de Afaia.

d) *El Partenón, Atenas.* Los datos concernientes a la disposición de los frontones del Partenón derivan principalmente de la descripción de Pausanias y de los dibujos atribuidos a Carrey y ejecutados antes de la exposición de 1687⁵². Lawrence⁵³ resumió así el estilo de las figuras individuales: "La ejecución del desnudo se expresa en un discreto naturalismo, en el cual nunca queda relegado el carácter del modelo, en tanto que la cualidad prevaeciente en la indumentaria es la riqueza". La definición del modelo debe ser amplia para abarcar la desconcertante riqueza del tratamiento, pues en estas figuras sólo hay una blandura y fluidéz que rayan en lo amorfo, de modo que el espectador busca en vano esas firmes estructuras de las obras "arcaicas", que relacionan legítimamente la escultura con su emplazamiento. Gardner⁵⁴ dice de los grupos del Partenón que son

"el pináculo de la composición frontal", pero no alcanza a convencer con su superficial ejemplo de "equilibrio y ritmo sutiles" del frontón oriental.

Es demasiado evidente que la rica verosimilitud de la indumentaria y la maestría técnica de la forma libre se han convertido, de suyo, en condiciones deseables, con una incalculable pérdida del significado que debe corresponderles en el sentido arquitectónico. El examen de la escultura autónoma de la segunda mitad del siglo V y del siglo IV nos confirma la sostenida declinación de la significación formal que, por fuerza, debía reflejarse en la escultura de los templos.

Datos descriptivos sobre los templos dóricos mencionados en el texto

- Templo "C", Selinonte, Sicilia: 570 a. C., 6 x 17; 23,63 x 63,765 mts, de estilóbato. Algunas columnas reconstruidas en el lugar; dos metopas en el museo de Palermo. Basílica. (Templo de Deméter y Perséfone). Paestum, Italia: 565 a. C., 9 x 18; 27,525 x 54,295 mts. Disposición excepcional de las columnas.
- Templo de Afaia, Egina: 490 a. C., 6 x 12; 13,80 x 28,50 mts.
- Templo de "Juno Lacinia", Agrigento, Sicilia: 470 a. C., 6 x 13; 16,895 x 38,13 mts.
- Templo de Zeus, Olimpia: 460 a. C., 6 x 13; 27,68 x 64,12 mts.
- Templo de Poseidón, Paestum: 450 a. C., 6 x 14; 24,285 x 59,99 mts.
- Partenón, Atenas: 447 a. C., 8 x 17; 30,86 x 69,51 mts.
- Templo de "Concordia", Agrigento: 440 a. C., 6 x 13; 16,23 x 39,44 mts.
- Templo, Segesta: 430 a. C. (inconcluso), 6 x 14; 23,25 x 57,50 mts.
- Templo de Poseidón, Sunium: 425 a. C., 6 x 13; 13,48 x 31,15 mts.
- Templo de Esculapio, Epidauro: 380 a. C., 6 x 11; 11,90 x 23,00 mts.
- Templo de Apolo, Delfos: 513 a. C., 6 x 15; 23,80 x 59,50 mts.

Nota: En todos los casos los datos son aproximados; las dimensiones de los estilobatos son las suministradas por Robertson: *Greek and Roman Architecture*, apéndice I.

Notas al capítulo IV

- 1 Gardner, en Whibley, capítulo V.
- 2 Rodenwaldt, *Decoración de Tirinto en color*; láminas 3 y 4.
- (a) Bosser, figs. 49-52, decoración en color de Tirinto y Micenas.
- 3 Myres, *Who...* pág. 270 y sigs.
- 4 Ferrer y Chipiez, *History...* Tomo 2, fig. 298, plano en elevación del megarón de Micenas, según reconstrucción.
- 5 Robertson, pág. 62.
- 6 Robertson (*Proc. Hellen. Travellers' Cl.*, 53-76, 1932). En este trabajo se encontrará un interesante estudio del templo de Hera, desde los puntos de vista histórico y técnico.
- 7 Anderson, Spiers y Dinsmoor, págs. 62-3, para la descripción e ilustración del megarón de Selinonte.
- 8 Bagenal (*J. R. Inst. Brit. Archit.* 43: 802-12, 1936).
- 9 Picard, *Manuel...* pág. 353.

- 10 Demangel y Ducoux (*Bull. Corresp. Hellén.* 62: 370-85, 1938). Trabajo con ilustraciones, sobre la reconstrucción del tolo de Delfos.
- 11 Pausanias, tomo 3, pág. 245: detallada descripción de los materiales empleados en el tolo de Epidauro.
- 12 Las figuras del frontón y las metopas eran de mármol de Paros.
- 13 Dickins, *Archaic sculpture*. Tomo I, pág. 35.
- 14 Pausanias, tomo 3, págs. 502-3.
- 14^a *loc. cit.*
- 14^b *loc. cit.*
- 15 Dickins, pág. 37.
- 16 Dickins, págs. 10-11.
- (a) Casson.
- (b) Payne y Young.
- 17 Pausanias, tomo 3, págs. 240-1.
- 18 Pausanias, tomo 3, pág. 248.
- 19 Picard, *L'Acropole...*
- (a) Fougères. Grandes fotografías de los detalles arquitectónicos de los edificios de la acrópolis.
- 20 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 92.
- 21 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 88.
- 22 En realidad, la incipiente decadencia terminó de "madurar" en Roma, donde el templo pseudoperíptero (es decir, el templo *aparentemente* rodeado de columnas) señaló el final de la larga marcha de la pared de la cela hacia el peristilo, fundiéndose pantalla y pared, con una mutua pérdida de identidad y significado.
- 23 El análisis comparativo de los dibujos en escala de los templos dóricos arcaicos y posteriores revela la naturaleza de esta redistribución de la masa.
- 24 D'Ooge, pág. 169.
- 25 D'Ooge, pág. 170.
- 26 Magne, págs. 93-4.
- 27 Robertson, pág. 50.
- 28 Gardner, pág. 277.
- 29 Poulsen, pág. 141.
- 30 Dickins, pág. 36.
- 31 Gardner, págs. 47-8.
- 32 Dickins, pág. 40.
- (a) En cuanto al hecho de que los griegos no usaban mármoles coloreados, ver Bagenal (*J. R. Inst. Brit. Archit.* 40:757-76, 1933). "Ahondaban las excavaciones para obtener mármol pentélico blanco".
- 33 Choisy, tomo 1, pág. 296.
- 34 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 119.
- 35 Anderson, Spiers y Dinsmoor, págs. 119-20.
- 36 Vitruvio Pollio, pág. 73.
- 37 D'Ooge, pág. 118.
- 38 Blomfield, pág. 154.
- 39 Lawrence, pág. 145.
- 40 Charbonneaux, pág. 23.
- 41 Fougères. Citado por Charbonneaux, *loc. cit.*
- 42 Picard y de la Coste-Messelière, pág. 10.
- 43 Picard, *Manuel...* Cap. VII. en general, y para la disposición del friso en cinco templos dóricos, la fig. 107.
- 44 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 106.
- 45 En Charbonneaux aparecen dos excelentes fotografías (Láminas 24 y 25), que muestran detalles del leopardo y la Gorgona. Robertson muestra la restauración de Buschor, pág. 70. Lawrence, fig. 19.
- 46 Lawrence, págs. 110 y 112.
- 47 Lawrence, pág. 149.
- 48 Pausanias, tomo 3, pág. 271.
- 49 Martienssen, *Changing...* (*S. Afr. Archit. Rec.* 18:161-72, 1933).

- 50 Charbonneau, págs. 20-15. Dibujo de la reconstrucción del frontón occidental, templo de Afaia, Egina.
- 51 Gardiner, fig. 83, reconstrucción de Treu.
- (a) Gardner, págs. 119-21, análisis de este templo.
- 52 Fougères. Fotografías de los restos del frontón, y también reproducción de los dibujos atribuidos a Carrey (Lámina 46), tomo 1, segundo álbum.
- 53 Lawrence, pág. 203.
- 54 Gardner, pág. 123.

1. Festivales y sacrificios

En el capítulo anterior estudiamos el *ordenamiento* general del templo dórico y los detalles del conjunto orgánico de sus elementos. Conociendo ya el aspecto y efecto del templo, nuestro próximo paso será investigar su ubicación y el tratamiento dado a las inmediaciones, en la medida en que los datos disponibles nos permitan reconstruir la escena completa de los tiempos históricos. Si bien el estudio detallado de la cuestión del ritual y su manifestación en las ceremonias de tipo atlético, musical, oracular y demás excede los límites del presente trabajo, podemos señalar brevemente algunas condiciones que inciden sobre el aspecto particular de la arquitectura de las instituciones religiosas.

El festival ocupó, en Grecia, un importante lugar en la vida cotidiana, y se estima que en Atenas se dedicaban unos setenta días del año a "festivos" de uno u otro tipo¹. La sucesión de festivales religiosos fue creada por los dioses, según Platón², para que los hombres pudieran descansar de sus trabajos. Los festivales cívicos, especialmente las celebraciones de la primavera y la cosecha, eran comunes, probablemente en la mayoría de sus aspectos, a todos los estados griegos, aunque su fecha no siempre coincidía a causa de la "naturaleza errática del calendario griego".

En los primeros tiempos de Grecia eran frecuentes los festivales confederados, en los cuales cierto número de estados rendían culto a una divinidad dada en un mismo centro; las anficionías, tales como las que se reunían en Delfos para reverenciar a Apolo, conferían al sitio escogido un carácter y significado especiales. Los cuatro festivales nacionales —el olímpico, el pitio, el ístmico y el nemeo— ejercieron sobre Grecia un fuerte efecto unificador y, tal como sugiere Gardner, "obedecieron no tanto a un crecimiento espontáneo, como al estímulo de políticos de gran visión, especialmente de los preclaros tiranos de Argos, Corinto, Atenas y otras ciudades"³. Los juegos pitios se originaron en la celebración de las anficionías délficas y, sin duda bajo la influencia del famoso oráculo, alcanzaron renombre universal. Olimpia fue reconocida desde muy antiguo como el "centro principal, en Grecia, del culto de Zeus Olímpico", y los jueces ístmicos y nemeos deben su celebridad, probablemente, a la importancia que en los primeros tiempos tuvieron Corinto y Argos, sus respectivos centros".

Para nuestros fines actuales, la forma del culto reviste particular interés,

y puesto que el sacrificio era "el punto central y culminante de todos los actos de reverencia celebrados en Grecia", bastaría para conocerla transcribir las acciones ejecutadas durante una ceremonia concreta. La mayoría de los sacrificios eran ofrendados en el altar situado frente al templo; este último no sólo tenía por finalidad servir de morada al dios, sino también de espléndido centro focal o telón de fondo para la ejecución de los ritos. Gardner⁴ nos proporciona una excelente descripción de los mismos:

"La forma concreta de ejecutar los sacrificios era casi siempre la misma. En primer término, se realizaban los preparativos; los sacerdotes llevaban guirnaldas, y también el animal que se iba a sacrificar, cuyos cuernos solían dorarse. Entonces se lo conducía hacia el altar; si se resistía, el presagio era funesto; si bajaba la testa o la sacudía, el presagio era favorable. A continuación se santificaba una jofaina de agua, sumergiéndola en ella una antorcha del altar y se purificaba a todos los miembros presentes y el altar con la conveniente aspersión del líquido. En medio del sacro silencio que sobrevinía luego, se elevaban las plegarias. Entonces tenía lugar la aspersión sobre la víctima y en derredor de ella, y sobre los granos de cebada depositados en un cesto plano, el cual se contaba por ende entre los útiles esenciales del sacrificio. Tras esto comenzaba el holocausto mismo; primero, se cortaban algunos pelos de la víctima y se arrojaban al fuego; luego la aturdían con un hacha o maza; en seguida se le cortaba el pescuezo y se recogía la sangre en un recipiente, haciéndole volver la cabeza hacia abajo cuando se trataba de los dioses ctónicos, y hacia arriba en los demás casos; la sangre era vertida sobre el ara o bien, cuando el rito era expiatorio, se asperjaba con ella a los fieles. (Un acompañamiento de flautas servía de fondo a estas ceremonias.) Entonces se desollaba y descuartizaba la víctima; las entrañas eran quemadas sobre el ara. Por lo general se le destinaban muslos y grasa, algunas porciones de cada cuarto y la cola. El resto se asaba y se repartía entre los asistentes.

"El fiel griego rezaba de pie, con las manos en alto, las palmas hacia arriba, mirando al cielo; si se dirigía a los dioses de las profundidades, estiraba los brazos hacia abajo, golpeaba en el piso con los pies a fin de llamarles la atención o se arrodillaba para tocar la tierra con las manos; pero la acción de arrodillarse durante la plegaria, como no fuera por este último motivo, era considerada bárbara e indigna de un hombre libre... En general, se oraba en voz alta..."

De los emplazamientos, Sócrates⁵ dice que "el terreno más apropiado para templos y altares es el más abierto a la vida y menos transitado por el público, porque a los fieles les es grato contemplarlos mientras oran y allegarse a ellos en estado de pureza".

Gracias al friso de las panateneas del Partenón, podemos formarnos una clara idea de este tipo de festival; en efecto, se ven en él todo el equipo del ritual y todos los útiles del sacrificio, transportados por la muchedumbre a través de los propíleos, en tanto que los animales marchan detrás junto a los encargados de conducirlos. Según Schede⁶, las ceremonias

celebradas el día más importante del gran festival ateniense comenzaban al amanecer con la congregación de la gente en la ciudad baja y proseguían con su partida en procesión por las calles principales de la ciudad, rumbo a la Acrópolis.

En la Atenas del siglo V, donde los festivales y sacrificios eran frecuentes y se celebraban en gran escala, la norma era costearlos con fondos del Estado, como así también de los tesoros de las divinidades⁷. La realización de construcciones tales como el Partenón y los Propíleos, que implicaba gastos tan considerables, constituye un índice elocuente del lugar preponderante ocupado por la religión en la vida pública.

2. Elementos del temeno

En general cabe advertir la existencia de seis elementos separados o tipos de elementos, en el temeno griego:

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

El temeno propiamente dicho variaba considerablemente —según veremos más adelante en nuestra investigación de los ejemplos existentes— en superficie, situación y configuración. En nuestro somero examen de las características de los distintos componentes dispuestos dentro de los límites del temeno, no nos ocuparemos en particular de su posición.

a) *Propíleos*. Suministraban a la vez una entrada monumental al recinto sagrado y una sensación de deliberada separación de sus inmediaciones. La forma de los propíleos (o propíleo) guardaba una estrecha consonancia con el tipo de pórtico doble empleado en los tiempos micénicos, como, por ejemplo, en el acceso a los patios exterior e interior del palacio de Tirinto. De este modo, su planta se componía de dos pórticos unidos en un solo volumen global, con columnas *in antis*; la separación entre estos porches estaba dada por una pared con vanos, cuyo plano se aproximaba al del muro o peribolo del temeno. Tanto desde el exterior como desde el interior, su apariencia era similar a la de un pequeño templo con un frontón en sus extremos. Los propíleos no siempre adoptaban esta forma mínima; en el caso de la Acrópolis de Atenas, por ejemplo, donde el acceso al sitio era sumamente difícil, y donde el supremo esfuerzo por conservar una poderosa unidad arquitectónica en condiciones rigurosamente restringidas implicó una solución especial, las formas de los propíleos resultaron mucho más complejas.

b) *El altar*. Centro focal del temeno desde muy antiguo, constituía el centro al aire libre de la actividad del ritual, y puesto que el templo no

era un lugar de reunión, debe haber adquirido considerable importancia como sitio visible y accesible para los sacrificios y ceremonias prácticas. Mientras que el templo siguió siendo el símbolo majestuoso y perdurable de la divinidad —haciendo las veces de telón de fondo—, el altar concentró las actividades inmediatas y temporales. Un emplazamiento extraordinariamente propicio para el altar es el de la parte este del llamado templo de Juno Lacinia, en Agrigento. En este ejemplo, la disposición formal de la terraza y las gradas y la elevada situación del templo se combinan para producir un efecto de gran dignidad⁸. Seguidamente transcribimos un plano de dicha disposición.

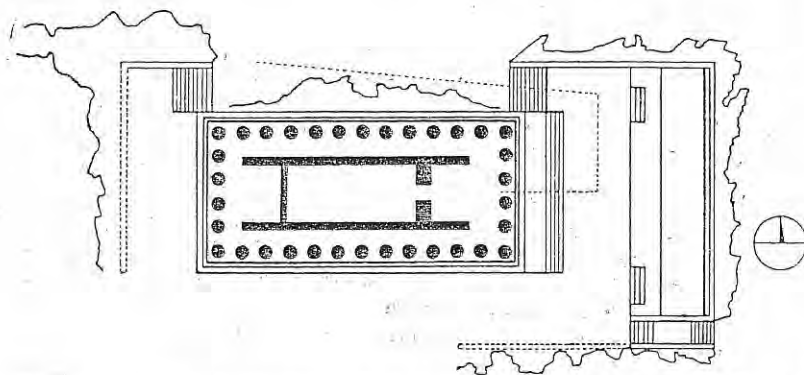


Figura 12a. Disposición del templo de Juno Lacinia, en Agrigento. (Según Stuart y Rebert. *Antiquities of Athens*.)

c) *El templo*. En nuestro examen precedente vimos ya que se trataba de una estructura de creación consciente en la cual se habían materializado ciertos principios estéticos establecidos o en desarrollo. Ahora sólo observaremos que el templo albergaba una representación escultórica de la divinidad en cuestión, y a menudo servía, además, como depósito del dinero y demás ofrendas tributadas. Casi invariablemente la entrada principal miraba al este (o a un punto cardinal próximo), y el altar se levantaba hacia ese lado, a cierta distancia del templo. (Hace excepción a esta regla el templo de Apolo de Basae, que mira al norte.)

d) *El tesoro*. De forma generalmente similar a la de un templo pequeño, con sus columnas *in antis*, no constituía un componente invariable del temeno, aunque en los grandes centros religiosos como Delfos y Olimpia —que eran, por su espíritu, panhelénicos— simbolizaba el homenaje de distintas ciudades; con esta finalidad se los construía en gran número. Todo lo dicho sobre el tratamiento del color, la disposición del "orden", se reflejan en estos pequeños edificios. En la práctica, el tesoro se utilizaba para la recepción de armas, ofrendas y otros tributos provenientes de las peregrinaciones a los templos sagrados⁹.

e) *La estoa*. Esta estructura, que ya hemos definido y analizado en un capítulo anterior, constituía en muchos casos una unidad arquitectónica más dentro del temeno y, en algunos contextos, desempeñaba un importante papel definitorio en el esquema general.

f) *La escultura*. Las estatuas autónomas ocupaban en total una porción relativamente pequeña de la zona consagrada, pero como acentos, y en razón de su compulsiva solidez y repetición, estas estatuas desempeñaban un importante papel dentro del esquema general de formas arquitectónicas contra cuyo fondo se "recortaban". Cabe observar la presencia de estatuas excepcionalmente grandes como, por ejemplo, la de Atenea Promaco en la Acrópolis de Atenas.

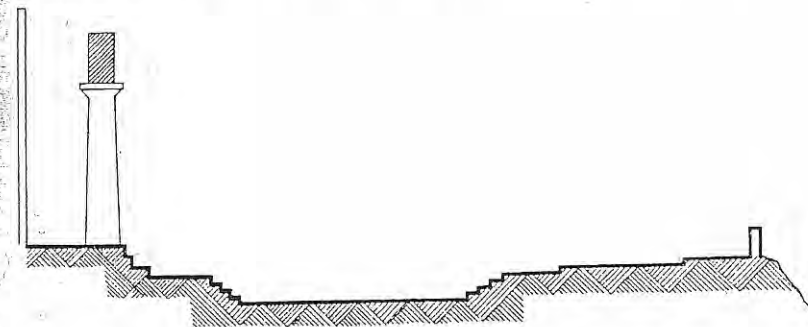


Figura 12b. Templo de Juno Lacinia. Corte a través de la sección oriental.

g) *Otros*. Dinsmoor¹⁰ menciona el hecho de que se conoce cierto número de áreas consagradas en las cuales había plantaciones de árboles y bosquecillos sagrados. Comenta este autor que las restauraciones aproximativas de Olimpia, Epidauro, Delfos, Delos y Eleusis, llevadas a cabo por algunos investigadores sobre la base de restos reales, sugieren

"una magnificencia, una combinación de la naturaleza y el arte, que ahora resulta difícil apreciar en toda su magnitud, y de la cual sólo puede encontrarse parangón en algunos santuarios budistas de la India, Japón y China, donde a raíz de la existencia de un culto más o menos semejante se conservan hasta el presente templos, sepulcros y demás monumentos análogos".

3. Examen descriptivo de seis santuarios

Nuestra próxima tarea consistirá en estudiar la disposición de los elementos que acabamos de enumerar, dentro de sus contextos específicos y haciendo

especial referencia a la ubicación y aspecto del templo. Puesto que no conviene interrumpir con notas históricas o descriptivas las conclusiones referentes a cada temeno, dividiremos nuestro análisis en dos partes; en la primera, describiremos los emplazamientos y los ilustraremos con un pequeño plano donde se observen los elementos principales, la orientación, etcétera, y en la segunda, los examinaremos haciendo referencia a su contenido espacial.

Los emplazamientos elegidos al efecto abarcan una amplia variedad en lo relativo a situación geográfica y topográfica, a complejidad, tamaño y disposición particular, y serán estudiados en el orden siguiente: Santuarios del templo "C" de Selinonte; templo de Afaia, Egina; Partenón, Atenas; templo de Apolo, Delfos; templo de Poseidón, Sunium; templo de Esculapio, Epidauro.

a) *Templo "C" de Selinonte.* En nuestro examen de la Acrópolis de Selinonte, en el capítulo II, vimos que era bastante probable que en la primera parte del siglo V a. C. se hubiera trazado el nuevo plano de la

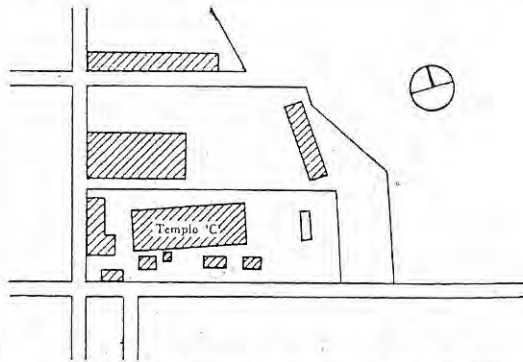


Figura 13. Plano esquemático del Santuario del templo "C" de Selinonte.

ciudad, adaptándolo con el fin de incluir los templos arcaicos de la década del 570 al 560 a. C. El hecho de que el templo "D" linde en forma tan inmediata con la calle que corre de norte a sur constituye un fuerte argumento en favor de estas hipótesis e indica, hasta cierto punto, por lo menos un ajuste forzoso en el emplazamiento del templo. Cualquiera haya sido el sistema de calles en la época de la construcción de estos templos ("C" y "D"), es la relación subsistente la única que podemos estimar; y como no hay ninguna razón para suponer que los templos fueran en el siglo V menos significativos que en el VI, cabe suponer lícitamente que los restos representan una disposición válida y consagrada en la época de la caída de Selinonte, en las postrimerías del siglo V.

La mitad septentrional del temeno que se encuentra al norte de la principal calle transversal de la Acrópolis se halla consagrada el templo "L",

y la meridional al templo "C". El emplazamiento de este último edificio presenta un rápido declive hacia el este, y el acceso al santuario (inmediatamente debajo del ángulo sudoeste del templo), tal como lo muestra Hulot, satisface razonablemente las condiciones topográficas. El templo forma un ligero ángulo con la calle que corre de este a oeste y entre él y la calzada hay un grupo de pequeños edificios, entre los cuales se cuenta el llamado Megaron y el templo "B". Al oeste del templo se conservan restos de otros edificios; en cuanto al altar, se encontraba a cierta distancia, hacia el este, del frente principal. La reconstrucción de Selinonte llevada a cabo por Mulor —cuya reproducción incluimos en el texto— nos muestra los templos vistos desde el mar (Lámina 7).

b) *El templo de Afaia en Egina.* El diagrama adjunto muestra los tres elementos esenciales del santuario de Afaia, a saber, los propíleos, el altar y el templo, con su rampa de acceso a la entrada principal. La plataforma sobre la cual se levanta el templo se halla formada, en parte, por roca sólida y, en parte, por grandes piedras poligonales. La terraza así compuesta mide unos 70 metros de largo por 40 de ancho y estaba pavimentada con grandes losas cuadradas¹¹. Welter¹², en su reciente trabajo sobre Egina, muestra el desarrollo de la *Tempel-terrace*, desde su configuración primitiva hasta su forma final. Irregularmente conformada en un principio, y con un simple portal en el muro circundante (encontrándose el *oikos* y el altar aproximadamente en las mismas posiciones ocupadas por los elementos correspondientes de disposiciones posteriores), pasó más tarde por un estado intermedio que mostraba la misma orientación de los elementos y en el cual se conservaba en términos generales la terraza primitiva, pero no así el portal, que había sido reemplazado por un propíleo. La forma final, que examinaremos más adelante, estuvo sujeta a cambios considerables, como consecuencia de la regularización de la forma del temeno, de un aumento de su área y del cambio en la orientación de los propíleos, altar y templo.

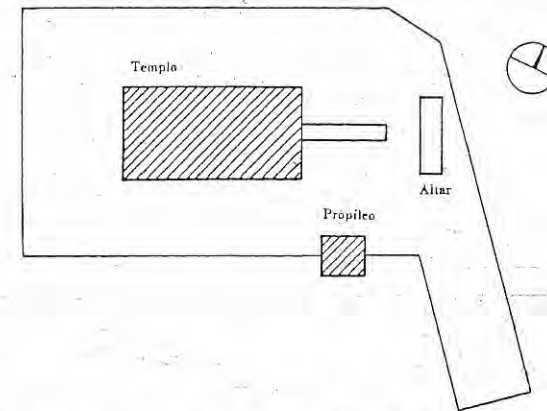


Figura 14. Plano esquemático del templo de Afaia, en Egina.

c) *El templo de Atenea Partenos en Atenas.* La Acrópolis ateniense presenta una disposición en extremo compleja de las unidades arquitectónicas, pues el emplazamiento mismo no sólo es irregular por su forma y nivel, no sólo el acceso a su superficie es limitado y dificultoso, sino que el ambicioso programa espacial sobre cuya base se concilian la arquitectura y la topografía ha logrado unir factores de una diversidad casi sin parangón. La Acrópolis se levanta destacándose netamente de sus inmediaciones; trátase, por cierto, de un "lugar elevado", con su compacta silueta dórica visible desde el mar y sus edificios que proclaman, aun en ruinas, la tesis central de su creación.

El diagrama nos muestra esquemáticamente los propíleos de la parte

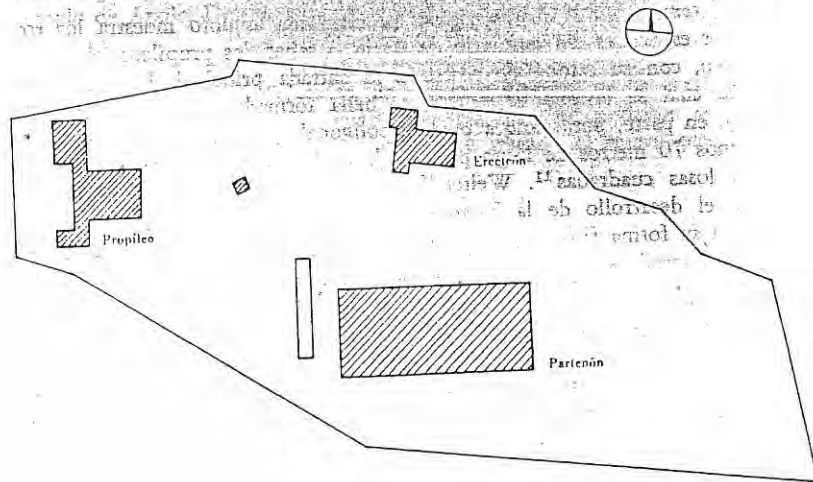


Figura 15. Plano esquemático de la Acrópolis de Atenas.

occidental, la estatua de Atenea Promacos, el Partenón sobre el lado sur y, hacia el norte, el Erecteón. No nos ocuparemos aquí de la disposición de los edificios anteriores, concentrando nuestro interés en el aspecto presentado por la Acrópolis en el siglo V, cuando se concluyó el ambicioso programa de Pericles. Al recordar los múltiples aspectos de los edificios de la Acrópolis, no es posible pasar por alto la magnífica documentación de Fougères¹³ y Picard¹⁴, los estudios de Hege y Rodenwaldt¹⁵, y la detallada historia de D'Ooge¹⁶. Mencionaremos ahora un aspecto que será tratado analíticamente más adelante, con el objeto de reseñar en grandes líneas la variedad de actitudes adoptadas frente al emplazamiento de los diversos edificios de la Acrópolis, como así también la búsqueda positiva realizada al efecto.

La aparente falta de sistema y de relación definida en la disposición de los propíleos y los templos ha dado lugar a toda una serie de especu-

laciones. Penrose, cuyo exhaustivo estudio de las estructuras de la Acrópolis, realizado en 1846-7, constituye la base de nuestro conocimiento analítico de la arquitectura dórica, llamó la atención sobre la notable ausencia de paralelismo en la ubicación de los edificios de la Acrópolis, y señaló que "esta falta de una simetría exacta produce un efecto de gran belleza y exquisita variedad de luces y sombras"¹⁷. La notable comprensión evidenciada en este hallazgo no fue compartida, al parecer, por estudiosos posteriores. Lavedan se contenta con dedicar al problema de la disposición este somero comentario:

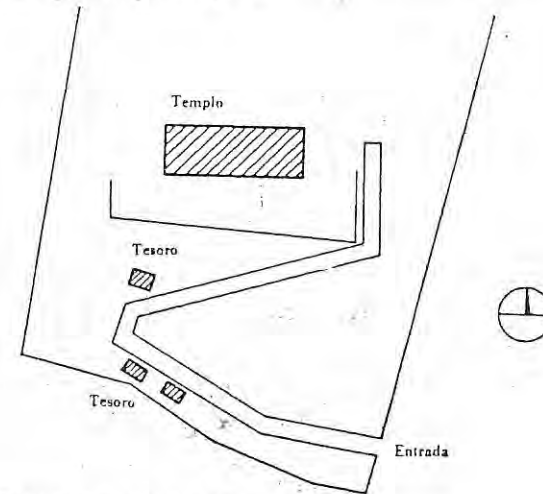


Figura 16. Plano esquemático del Santuario de Delfos.

*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*¹⁸.

Aparentemente, Lavedan supone que el espíritu de organización que caracteriza a los griegos no podía hallar expresión en el terreno práctico.

Choisy¹⁹, por el contrario, refuerza la impresión expresada por Penrose, mediante un agudo y prolijo análisis de los efectos plásticos progresivos que se ofrecen al espectador, a medida que éste se acerca al Partenón, pasando por los propíleos. Sus comentarios indican claramente que no encontró la menor confusión en el grupo²⁰.

d) *El templo de Apolo en Delfos.* La situación del temeno de Delfos es de un orden totalmente distinto del de los ya mencionados. El emplazamiento es de una grandiosidad imponente, enmarcado como se halla entre el gigante Fedriades por un lado y, por el otro, a un nivel inferior, la llanura criseana, que se extiende hasta el golfo de Corinto. La propia

forma del temeno es irregular, y la superficie presenta un marcado ascenso hacia la plataforma del templo de Apolo. Por encima de éste, hacia el noroeste, se encuentra el teatro del siglo II.

El diagrama nos muestra la entrada principal al santuario por el ángulo sudeste, el "camino sagrado" que conduce al templo, construido sobre una plataforma que, a su vez, se halla sostenida por un muro de contención poligonal, y tres de los tesoros que flanquean la avenida ascendente. He aquí, concisamente, la historia del templo de Apolo. Fue construido en las postrimerías del siglo VI a. C. para reemplazar a un templo anterior que había sido destruido a mediados de ese mismo siglo. En la primera parte

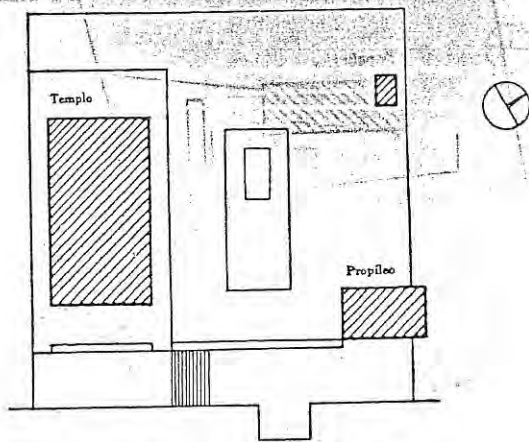


Figura 17. Plano esquemático del Santuario de Sunium.

del siglo IV, el nuevo templo fue destruido por un incendio o por un terremoto, y su reconstrucción fue emprendida y terminada alrededor del año 330 a. C.

El Tesoro sicionio (el más oriental de los tres que aparecen en el diagrama) data, según Homolle,²¹ de las décadas comprendidas entre el año 580 y 560 a. C., pero aunque tal es la fecha aceptada de las metopas atribuidas a este edificio, el tratamiento de la estructura misma indujo a Dinsmoor a ubicarla hacia las postrimerías del siglo V a. C.²² Si acierta este autor, las metopas deben haber formado parte originalmente de un edificio anterior.

El Tesoro sífniano, adyacente al templo que acabamos de mencionar, data de la segunda mitad del siglo VI,²³ y el Tesoro de los atenienses, situado al norte y junto al punto en que da vuelta la "vía sagrada", fue construido probablemente entre los años 490 y 480 a. C.²⁴

Debemos mencionar el Gran Altar (o Altar de los Quianos) que se hallaba situado en el punto en que termina la senda reservada a las procesiones, al este del templo. Frazer²⁵ menciona el espacio que está a nivel

de este lugar, "el más notable de todo el santuario". Según parece, era éste el sitio escogido para acumular gran número de ofrendas votivas.

e) *El templo de Poseidón en Sunium.* "El cabo Sunium, denominado actualmente Cabo Colona o Kollonnaes, desde las distantes columnas que coronan su frente, es una punta maciza y elevada de roca escarpada y cristalina que penetra profundamente en el mar y se halla unida a tierra firme por un bajo istmo arenoso. Los costados del cabo caen a pique en el mar, formando colinas de unos 60 metros de alto... En el punto extremo y más elevado del cabo se levanta el templo semiderruido de Atenea (Poseidón).

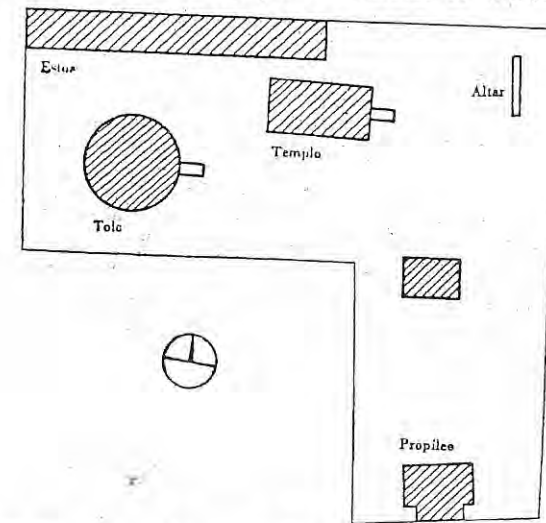


Figura 18. Plano esquemático del Santuario de Epidauro.

La plataforma que le sirve de base está sostenida, al norte y al oeste, por subestructuras de grandes bloques, construidas en forma de aumentar en lo posible el espacio nivelado sobre la cúspide del cabo".

Así pues, en pocas palabras, Frazer²⁶ nos describe vívidamente el emplazamiento del templo, con su espléndida perspectiva "sobre el mar, hasta las islas del Egeo y la costa de Peloponeso..." El diagrama indica la disposición general del templo y sus inmediaciones en la última parte del siglo V. Como se ve, los propíleos se hallan del lado norte; el templo, con su escalinata, en la parte sur, y el monumento de Poseidón en el centro. Aunque el esquema de Sunium tiene mucho en común con el del santuario de Afaia, en Egina, se observa en él una atmósfera de equilibrio y armonía entre sus elementos, que concuerda con el refinamiento de la construcción del templo en mármol blanco y que indica una mayor seguridad y sutileza en la técnica del espacio, cosa que hasta ahora había faltado en la simple agrupación de los edificios sobre superficies planas.

f) *El templo de Esculapio en Epidaurio.* "El bosque sagrado de Esculapio se halla rodeado de montañas por sus cuatro costados". Con esta breve descripción inicia Pausanias²⁷ su capítulo sobre el centro principal del culto de la medicina. El emplazamiento es uno de los más imponentes de Grecia. En realidad, no hay allí ni la salvaje aspereza de Delfos ni la lírica serenidad de Olimpia, sino que, en lo que Frazer llama la "grata soledad" del lugar, hay algo que todavía conmueve al visitante, pese a lo poco que se conserva de los edificios.

El santuario adquirió su forma actual en el siglo IV a. C., y el diagrama nos muestra lo que podríamos llamar el área específicamente sagrada. En parte construida sobre una terraza artificial, tenía su acceso por el sur, a través de un propileo. Inmediatamente al norte de éste se levantaba el templo de Artemisa y también el templo de Esculapio; hacia el oeste se hallaba el tolo. Más allá de ambos se levantaba una larga estoa y, al este del templo, estaba el altar. Las restauraciones hipotéticas (que ilustramos más adelante en este mismo capítulo) nos proporcionan una excelente idea de la disposición del santuario en el siglo IV a. C.

Ya mencionamos en el capítulo anterior algunos hechos relacionados con la construcción del templo y tolo de Epidaurio; el ulterior análisis de estos edificios lo reservamos para el momento en que tratemos el examen espacial de todo el santuario.

4. Estudio analítico de seis santuarios

a) *Templo "C" de Selinonte.* En este ejemplo, la parte del emplazamiento que debe recorrer quien se aproxime al lugar —y sobre la cual se levanta la masa del templo— se halla más o menos nivelada de modo tal que la experiencia visual de dicho espectador será de orden "simple" (es decir que no habrá un cambio perceptible de nivel en su acercamiento progresivo al templo). El temeno con sus edificios ofrece, en una vista distante, las formas claramente visibles del gran templo. Desde el mar, éste se presenta como una figura dominante sobre la ciudad, y visto desde más cerca, por ejemplo a lo largo de la calle este-oeste hacia el sur del templo, la larga elevación es eclipsada parcialmente por los volúmenes más pequeños del "Megaron", el templo "B", etcétera.

Supongamos que un espectador entre al santuario por el punto indicado en el diagrama adjunto. Inmediatamente se encontrará con una visión oblicua del ángulo sudoeste del templo, todavía parcialmente eclipsado. Al traspasar el extremo occidental del templo (porque es improbable que el acceso principal corriera a lo largo del lado sur, con la consiguiente obstrucción relativa de los edificios pequeños), habrá de experimentar la proximidad inmediata y el tamaño del edificio; el peristilo se "recortará" virtualmente como una alta pantalla de columnas, a través de la cual

habrá de percibirse la forma rectilínea de la cela. En la corta distancia comprendida entre el camino y el templo ha habido un desarrollo rápido pero restringido de la forma del templo. El espectador se encuentra demasiado cerca del punto de la percepción inicial para captar la totalidad del edificio, y la continuación de su recorrido, en forma paralela y próxima a éste, si bien proporciona una nueva oportunidad para medir el frente occidental, no ofrece la distancia necesaria para ampliar la primera impresión.

El avance a lo largo del frente norte mantiene el mismo tipo de relación establecido para el oeste, y la primera vista del templo no restringida sólo se hace posible cuando el espectador se aproxima al altar o a un punto situado entre éste y el templo. Aún ahora el emplazamiento es tal, que cuando en su trayectoria sobrepasa el ángulo noroeste, llega a un área general desde donde la vista del edificio es más plana que tridimensional. En cualquier punto comprendido entre el templo y el altar, sólo ve el frente este del primero.

¿Qué conclusiones hemos de extraer de lo antedicho? En primer término, se advierte la inadecuada preparación del avance. La entrada imperfectamente definida, la interferencia visual de los edificios pequeños y el ángulo extremadamente agudo que forma su campo visual con el frente oeste hacen que la experiencia del espectador resulte sumamente confusa. La sostenida restricción de la perspectiva hasta llegar al punto culminante impide adquirir una concepción creciente o progresiva de la estructura total. Sin embargo, sería erróneo subestimar la experiencia intensamente "cuantitativa" que habría de producir una sucesión tan estrecha de distintos puntos de vista. La falta de esa percepción armoniosa del templo que encontramos en ejemplos posteriores acarrea una pérdida de significación del edificio como ente global y como núcleo de un marco definitorio, pero el súbito impacto y la sostenida proximidad suponen una ventaja emocional, al despertar su creciente sentimiento del carácter sólido y macizo del templo. De este modo, la experiencia, desde el punto de vista racional, sólo es parcial, pero el lugar garantiza cierta satisfacción intuitiva, de carácter más fácil que perceptivo.

En lo referente a los detalles del templo, es razonable suponer, a juzgar por su situación dentro del plano de la ciudad, que el entablamento, con su fuerte policromía, debía ser la parte del templo más visible desde las calles adyacentes, en tanto que a la distancia el efecto debía ser el de una estructura atrevidamente articulada, cuyos elementos secundarios no serían fáciles de separar. Se plantea entonces la interesante situación de que el templo, sin gozar de un verdadero aislamiento de sus inmediaciones, debe haber sido un objeto situado permanentemente al alcance de la vista del pueblo, aun cuando la gente no entrara expresamente al santuario. Así, pues, el simple hecho de ver el templo todos los días no debía ser en sí mismo una experiencia aislada o especial, sino que dichas experiencias, junto con la entrada deliberada al templo en ocasión de festivales o sacrificios, debían suponer una captación global o integrada de gran alcance.

Normalmente, el movimiento hacia el templo y la experiencia de sus

formas tendrían que tener, desde un punto de vista puramente visual, dos componentes:

1º) La percepción general provocada por vistas distantes e infrecuentes (el templo visto desde el mar o desde el otro lado de la bahía) y por la reiterada visión involuntaria derivada del hecho de pasar cerca del templo durante las actividades cotidianas.

2º) La entrada efectiva al santuario con el propósito expreso de participar en alguna ceremonia relacionada con el templo.

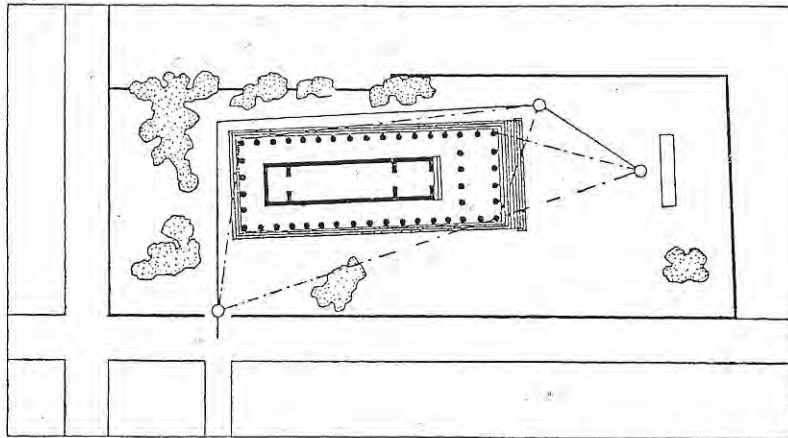


Figura 19. Plano del Santuario del templo "C" de Selinonte, donde se muestra la naturaleza de las vistas ofrecidas por el templo desde los puntos que conducen del supuesto punto de entrada hasta el frente oriental de aquél.

En el primer grupo de experiencias, la forma general del templo debía tornarse familiar, destacándose netamente la parte superior del edificio por encima de las estructuras secundarias y de los árboles. En el segundo, tal como vimos en nuestro análisis, las formas percibidas con mayor facilidad serían: *a*) la crepidoma, con su fuerte cualidad direccional y *b*) el peristilo, con el nítido movimiento ascendente de las columnas estriadas. El recinto de la cela rodeado por el peristilo debía ser claramente visible, pero la policromía, considerablemente circunscrita a los miembros superiores de la estructura, no debía quedar comprendida dentro del campo visual ordinario.

En este ejemplo se observa un evidente divorcio entre los dos grupos de experiencias visuales, en razón de que a la vez que el edificio se ofrece a la vista de los transeúntes en la vida cotidiana, los edificios circundantes obstruyen su visual cuando se penetra en el santuario. No es posible suponer que la transición desde el mundo exterior hacia el recinto

del santuario debilite este divorcio, pues ambos grupos de actividades perceptuales se caracterizan por su carácter incompleto, y si bien la transición física —el factor movimiento— puede ser directa y libre de obstáculos, la integración visual debe haber tendido a permanecer sin resolverse, ya que carece del factor unificador común de una experiencia relativamente completa de todo el templo, en alguna etapa del proceso.

Veremos más adelante que en otras organizaciones arquitectónicas se nota una creciente conciencia de la necesidad de proporcionar dicha unidad visual. Cabe generalizar ahora un factor lo bastante importante para encontrar una amplia aplicación en los santuarios griegos. La relación entre el altar y el frente oriental era virtualmente constante. La distancia efectiva entre el templo y el altar variaba, naturalmente, de acuerdo con la escala de la disposición, pero el punto final alcanzado por el espectador en su aproximación al frente principal del templo coincidía siempre con la mitad de camino entre el altar y el templo, de modo que su visual del edificio era una experiencia plana directa. El diagrama del templo "C" nos muestra esta posición final, de la cual podríamos aventurarnos a decir que es, en este caso, la más satisfactoria de todas las ubicaciones posibles dentro del santuario. Aquí, en el área definida por el altar y el templo, el acento recae sobre la zona del ritual; el sacrificio, con sus elaborados y rítmicos movimientos, da expresión práctica al proceso místico que genera el individuo en su participación. Frente a estas actividades se levanta el templo, a manera de marco intemporal, con su impecable geometría que trasciende lo transitorio, lo efímero. Cuando el espectador se aproxima al templo, lo mide con su propio movimiento; pero al detenerse, lo transfiere al ritual, y el templo, que presentaba una forma cambiante durante el avance del espectador, ahora aparece fijo, con el sereno estatismo de su simetría.

Si consideramos el templo y el temeno como una unidad, debemos concluir que la naturaleza fragmentaria y visualmente congestionada de la disposición debe atribuirse a las restricciones del emplazamiento modificado (siempre que nuestras conclusiones sobre la fecha sean válidas). La fortaleza y el carácter abstracto inherentes al templo se mantienen intactos, pero inevitablemente se malogra en parte la posibilidad de su plena explotación. Repetimos entonces que sólo en la última etapa del avance del espectador se percibe la disposición que se aproxima a ese grado de terminación que es el reflejo de la actitud griega ante el material disponible.

b) El templo de Afaia, en Egina. Este ejemplo de disposición nos presenta una nueva característica que no se observaba en el grupo de Selinonte. La construcción de una plataforma destinada a eliminar los accidentes de un emplazamiento irregular constituye un paso significativo hacia el pleno control del efecto espacial, allí donde todo el sistema sólo consta de unas pocas unidades.

El plano de referencia que suministra dicha plataforma tiene la ventaja práctica de ofrecer una superficie conveniente para el desplazamiento y congregación de los asistentes a la ceremonia religiosa. Desde un punto de

vista plástico o abstracto, sirve como un fuerte elemento unificador en la organización de las diversas estructuras que sobre él se yerguen. La creación de un plano artificial no es una excepción en el contexto de la construcción de los templos griegos; en realidad, simboliza la base rigidamente geométrica a partir de la cual surge toda la expresión. En efecto, cabe observar que la plataforma no se limitaba al área cubierta por el templo mismo, sino que tenía por objeto conformar un emplazamiento propio —es decir, establecer una neta separación con la topografía natural del lugar—, y por consiguiente abarcaba una superficie considerablemente mayor que la planta del templo.

El estado ruinoso de la mayoría de los templos griegos ha dado lugar a la errónea idea de que "el templo se levantaba como si brotase de la tierra". En efecto, el templo proclama su existencia, por encima de todas las cosas, como una construcción formal, precisa y deliberada. Los estragos del tiempo han reducido en muchos casos la piedra trabajada a su estado original, que ahora se combina, en un pintoresquismo espurio, con el emplazamiento, vacío ya de sus antiguas funciones; sin embargo, el aspecto que hoy presenta hubiera sido tan chocante para los griegos como conmovedor para el sentimental viajero moderno²⁸.

Cuando el espectador se acerca a la plataforma, antes de poner pie en su superficie debe atravesar los propíleos, que señalan el único punto de acceso al recinto que dirige y prepara la primera visión del templo que puede obtenerse, inicialmente, al mismo nivel y, después, dentro de los límites del temeno. Al igual que en Selinonte, el espectador habrá visto el templo a cierta distancia, aunque en este caso la sesgada perspectiva observable desde su situación habrá de disminuir la posibilidad de que se forme desde abajo poco más que un cuadro fragmentario.

Consideremos ahora el propíleo en su papel de agente definitorio del espacio. El hecho principal que cabe advertir es el de que sus muros, columnas y techo definen un volumen, el cual, en virtud de su escala, es fácilmente captado por el espectador. Su tamaño relativamente pequeño y la nítida definición de sus superficies circunscriben al espectador, a diferencia de lo que sucede cuando se camina a lo largo de una senda abierta. La sensación experimentada es de ajuste, de preparación para la experiencia arquitectónica que el temeno habrá de ofrecer en seguida.

En rigor, cabe descomponer esta función del propíleo en dos elementos constructivos. La experiencia consciente inmediata o local es una respuesta al tratamiento arquitectónico del propíleo mismo. El espectador se siente atraído al entrar, por lo menos momentáneamente, por la contemplación de formas que guardan una marcada similitud con las del templo. El segundo componente es el de la restricción, difícil de definir con un enunciado formal. Puede derivar rápidamente de la primera sensación, casi como una extensión directa, o bien puede provocar en el espectador un fuerte sentimiento de separación física con respecto al mundo "exterior", del cual el temeno se halla escindido. Entre estos límites, la forma del propíleo sirve para controlar la visual (nunca hay vanos laterales en este elemento), de

modo que durante el avance hacia el temeno se presenta una zona neutra donde no se puede decir que el espectador esté fuera de su área ni tampoco dentro de sus límites definidos.

La inducción deliberada de una experiencia de transición de este tipo

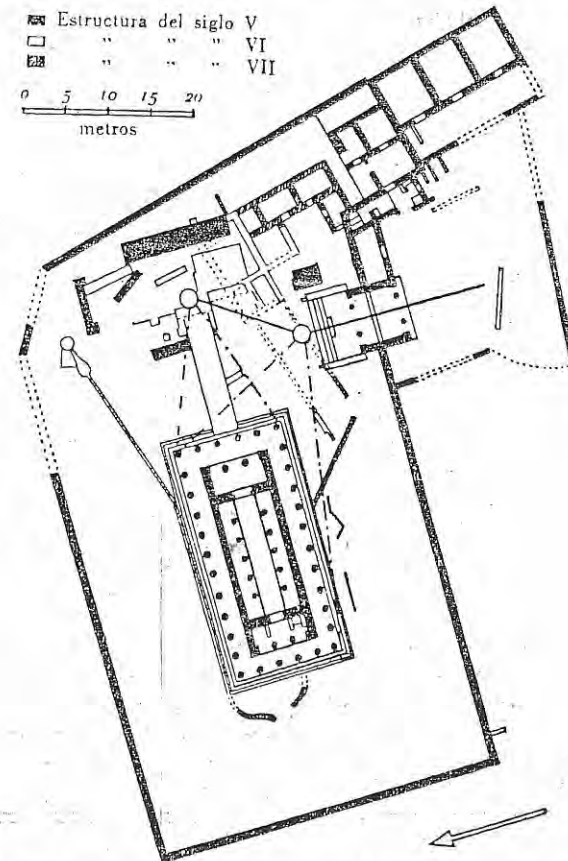


Figura 20. Plano del santuario de Egina, donde se muestra la naturaleza de las perspectivas del templo correspondientes al trayecto que lleva del propíleo hasta el frente oriental del templo.

constituye un factor esencial para la creación de un sistema formal de arquitectura. La correlación del movimiento con la visual y la "liberación" precisa de los efectos plásticos en ciertos puntos predeterminados condicionan en gran medida el grado de respuesta susceptible de ser provocado en el espectador. La profundidad de los propíleos resulta, pues, de particular eficacia. Sin una dimensión mensurable en la dirección del avance, la transi-

ción consciente sería imposible y, en este sentido, el espacio ocupado por el "volumen" de la entrada tiene un valor que supera infinitamente el de un mero portal.

El diagrama nos muestra las posiciones relativas de los propíleos, el altar y el templo. Como se verá, la cara interior del propileo ocupa aproximadamente un punto equidistante entre el ángulo sudoriental del templo y el extremo sur del altar. Suponiendo, al igual que en nuestro último ejemplo, que la dirección general del espectador lo conduzca a un punto situado entre el frente oriental y el altar, advertimos que la trayectoria recorrida hasta este extremo es corta y directa y no implica ningún cambio de dirección ni obstrucción alguna a la visual. También vemos que la trayectoria no recorre ninguno de los lados del templo.

La primera vista del templo, cuando el visitante sale del propileo, muestra inmediatamente las principales características del edificio; y, sin cambiar de posición, el espectador puede enfocar la forma en toda su extensión. El avance hacia el altar hace disminuir progresivamente el ángulo desde el cual puede verse al lado sur, hasta que finalmente sólo resulta visible el frente oriental en toda su elevación. De este modo, podemos decir en términos generales que se opera, en tan corta distancia, una rápida modelación visual del templo, la cual concluye en la aprensión normal del frente principal. El acceso al templo mismo tiene lugar por medio de un plano inclinado, método este que ha sido utilizado también en otros ejemplos y que, desde el punto de vista del ritual o de la procesión, debía ofrecer una continuidad de movimiento y una sutileza de transición con las cuales las gradas no podían rivalizar.²⁹

El grupo de edificios de Egina nos proporciona una admirable demostración de la exacta disposición de los elementos en un santuario griego. Si bien posee el número necesario de términos para una "ecuación" espacial de alto orden, se halla libre de elementos secundarios que, por más que pudieran producir un mayor refinamiento en la integración total, redundarían en esta etapa del proceso en un efecto de cargazón excesiva.

El santuario de Afaia muestra una unidad de concepción que falta en Selinonte, por lo cual cabe considerarlo como el reflejo de una etapa positiva en la actitud de los constructores griegos de templos frente al problema de la obtención de un emplazamiento adecuado para las ceremonias del pueblo.

c) *El templo de Atenea Partenos en Atenas.* El proyecto de Pericles de un santuario que superara a todos los conocidos en el mundo griego dio origen a un impresionante conjunto, tanto por su atrevimiento como por su vitalidad. Y la verdad es que la Acrópolis se ha convertido, según el consenso universal, en el símbolo del mayor nivel alcanzado por la arquitectura clásica. Nuestro estudio se limitará ahora, sin embargo, al examen de la sensación experimentada por un espectador que se aproxime al santuario, de modo que omitiremos cualquier otra forma de apreciación.

Dijimos con anterioridad que este lugar había recibido la mayor aten-

ción por parte de historiadores y arqueólogos, en detrimento quizá de otros grupos de gran interés potencial, los cuales, examinados cuidadosamente, bien podrían aclarar algunos de los problemas relativos al emplazamiento del Partenón.

He aquí los principales factores que cabe señalar como fondo de nuestro análisis:

La Acrópolis constituye un rasgo audaz y aislado del paisaje que la contiene, y en la época helénica los edificios que la coronaban formaban un esquema compacto y unificado. Desde el oeste, el propileo y el Partenón determinaban una composición sorprendentemente articulada. Desde el sur, la gran longitud del Partenón imprimía dirección a toda la masa, y desde los puntos de vista intermedios, las estructuras se combinaban en un cambiante diseño de efecto tridimensional. La superficie superior de la Acrópolis era despareja, de contorno irregular, y su acceso era restringido y dificultoso. El propileo se hallaba ubicado en el único punto practicable, hacia el oeste, y el Partenón se levantaba en el punto más alto de la Acrópolis.³⁰

En este ejemplo, el propileo no sólo tiene que cumplir las funciones previamente especificadas, sino también, a causa de la complejidad del sitio y de su extensa superficie, la de encuadrar el cambio de nivel entre las inmediaciones de la Acrópolis y su superficie superior. Esto no era posible en un sentido literal, por ser las dimensiones demasiado grandes para que un solo edificio del tipo del propileo pudiera abarcarlas; pero la estructura fue tratada en forma de "abrazar" la ladera occidental de la Acrópolis y de guardar al mismo tiempo una positiva relación arquitectónica con el templo, que era el punto focal del santuario.

El propileo de Pericles constituye, de este modo, el tipo más complejo de los ejemplos que nos ofrece la arquitectura griega, y su gran tamaño y atrevida silueta contribuyen eficazmente a superar las limitaciones de un sitio dificultoso. En épocas anteriores se había levantado en el mismo punto una entrada con diferente orientación y menor tamaño, pero la estructura de que nos venimos ocupando fue proyectada por Mnesicles en una escala mucho más grande. Tal como se lo ejecutó finalmente, el propileo vino a constituir sólo un fragmento del esquema original. Dörpfeld y otros³¹ han sugerido la forma posible del primitivo proyecto, pero en la investigación de sus más importantes cualidades espaciales convendrá evitar toda especulación. La parte "profunda" de los propíleos llegó a construirse realmente, y desde el punto de vista del espectador dicha parte satisface las necesidades del acceso al recinto sagrado.

A ambos lados del camino destinado a las procesiones se levantan pórticos dóricos, y directamente al frente emerge, muy por encima de la cabeza del espectador, la columnata exástila de la estructura central. Hay cinco vanos, siendo el central más ancho que los laterales, a fin de suministrar un amplio espacio para las procesiones y ceremonias.³²

Dentro de la construcción se encuentra el sistema habitual de dos pórticos, pero hay dos hileras de columnas jónicas en el pórtico occidental que

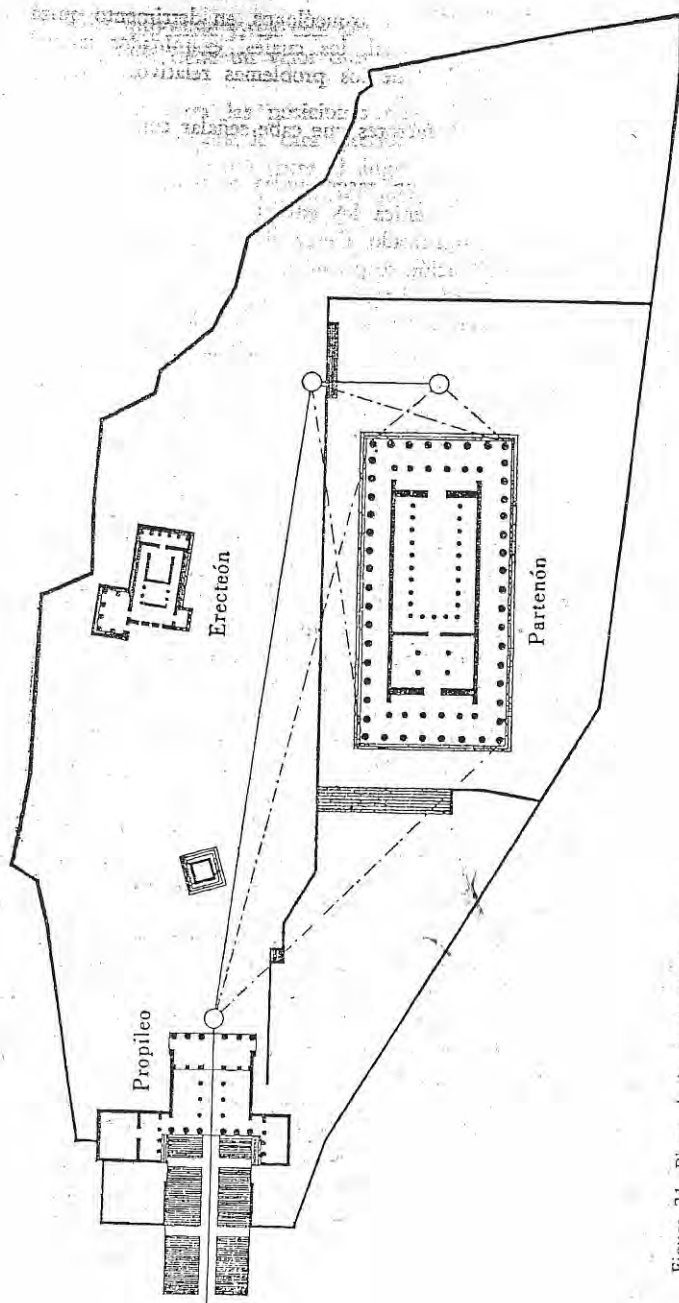


Figura 21. Plano de la Acrópolis de Atenas.

prosiguen señalando el ancho de la abertura central hasta donde llega la pared que separa ambos pórticos y que presenta, a su vez, cinco aberturas. El efecto de este corredor flanqueado de columnas dentro del pórtico es el de acentuar la *profundidad* de la estructura y, por consiguiente, de prolongar el sentimiento de transición experimentado por el espectador. Además, existe un gradual cambio de nivel dentro de este pórtico occidental, de modo que en el momento en que se alcanza el límite oriental ya se ha experimentado, *dentro* del propileo, un movimiento con dos componentes: horizontal y vertical.

La significación general del espacio del propileo ya ha sido estudiada en nuestro análisis del santuario de Afaia; ahora nos limitaremos a señalar la complejidad suplementaria que se juzgó indispensable para satisfacer las condiciones específicas de la Acrópolis ateniense.

Imaginemos a un espectador a punto de salir del propileo. Frente a él, ligeramente hacia el norte, se levanta la alta estatua de Atenea Promacos y, detrás de ésta, el Erecteón. Hacia el sudeste, se alza el Partenón en un plano más elevado. Suponiendo que la visión de estos elementos no haya sufrido ninguna obstrucción fuera de la ocasionada por el santuario de la Artemisa Brauronia, cabe concluir razonablemente que las procesiones debían acercarse al frente este y principal del Partenón tras recorrer el largo lado septentrional y girar hacia el sur para llegar al frente del edificio.

En este recorrido, la imagen progresiva del edificio constaría de los siguientes elementos:

I) La distante vista inicial desde el propileo, suficientemente alejado del Partenón y suficientemente distante de su eje este-oeste, para crear un adecuado efecto tridimensional, sin excesiva preocupación por su tratamiento de detalle.

II) Una creciente perspectiva angular, a medida que el espectador se acerca a la esquina noroeste del Partenón, con una visión cada vez más precisa del tratamiento arquitectónico.

III) La visual comparativamente próxima e inalterable del lado norte, a cuyo lado pasa su trayecto.

IV) La vista directa y culminante del frente oriental.

Si comparamos este efecto con el alcanzado en Selinonte, veremos que existen considerables diferencias entre ambos en lo que atañe a la forma en que se llega al punto culminante, al clímax, aunque tienen algunos términos comunes. En primer lugar, la vista inicial desde la entrada es distante, en tanto que en Selinonte era sumamente próxima, lo cual obligaba al espectador a recorrer un trecho adicional antes de haber podido contornear realmente el edificio, y, en segundo lugar, el Partenón, aunque parcialmente eclipsado por el santuario de la Artemisa Brauronia, no se resiente por el tipo o grado de interferencia visual con que se tropezaba al entrar al santuario del templo "C".

En Egina, la primera visión del templo, el ángulo de encuentro de dos de sus frentes, se hallaba completamente libre de obstrucciones, pero era

relativamente próxima, y el espectador, al acercarse al frente principal del templo, no recorría una senda paralela a uno de sus lados. El grado de reconocimiento del edificio era menos completo, entonces, que en Atenas y Selinonte, aunque el primer "cuadro" debía ser más nítido y orgánico que en cualquiera de los otros dos ejemplos.

Las investigaciones de Gorham Phillips Stevens relativas al tratamiento de la Acrópolis ateniense indican la existencia de un recorrido de acceso al frente oriental del Partenón, totalmente distinto del supuesto habitualmente sobre la base de las ruinas conservadas. En su monografía, publicada recientemente³³, sobre los propíleos expone ciertos argumentos que, de resultar aceptables, revolucionarían todas las hipótesis sobre la disposición de los edificios de la Acrópolis. Stevens niega que el acceso aparente haya sido el utilizado en la época de Pericles. Considera, en cambio, que el acceso se hallaba definido, primero, por una alta pared micénica situada detrás de la gigantesca estatua de Atenea y orientada paralelamente a la cara este del santuario de la Artemisa Brauronia. Por fin, postula la existencia de un atrio irregular contra la fachada occidental del Partenón, al cual se accede a través de un pequeño propíleo situado en su esquina sudeste.

Es fácil percibir los desmañados cambios de dirección que implica dicho esquema (especialmente para las procesiones), el insatisfactorio efecto de pantalla del Partenón y el restringido acceso al frente oriental del templo. Según Stevens, las procesiones se dividían en dos corrientes, una por el sur y otra por el norte del Partenón.

Hoy día, el espectador ve la forma total del Partenón desde el propíleo; las líneas de la crepidoma y la pantalla de las columnas proclaman el imperio del orden sobre el declive de la roca. El ascenso y caída de los horizontes distantes quedan medidos por su exactitud geométrica. Si hiciéramos a un lado estos atributos, admitiendo el eclipsamiento del templo; si el trayecto hasta el altar fuese tan tortuoso y estuviese sujeto a tantos cambios de escala y a tantas interrupciones como quiere Stevens en su tesis, entonces tendríamos que admitir que el efecto plástico del grupo en su conjunto debe haberse visto lamentablemente debilitado por los dictados de la influencia exterior. Ya fuera el oportunismo político o la inviolabilidad de la tradición la causa de esta deformación de la composición "pura" de los edificios, el resultado debe haber sido muy poco feliz, siempre —claro está— que las comprobaciones de Stevens sean correctas.

Pero si la disposición pericleana sufrió estos inconvenientes, entonces se habrá hecho necesario retornar a una perspectiva distante de la Acrópolis y contemplarla en su conjunto para recuperar ese esplendor y esa perfección ática en su unidad que, aparentemente, le fueron negados al espectador situado dentro del santuario.

d) *El templo de Apolo en Delfos.* En Delfos comprobamos que el lugar introduce nuevas características en la relación creada entre espectador y templo durante el desarrollo de su experiencia visual dentro del

temeno. Parece ser que en Delfos no hubo propíleo, y puesto que ya hemos analizado con bastante detalle la significación de este elemento, podemos preguntarnos desde el principio cuál habrá sido el efecto de su ausencia y cuáles las posibilidades de encontrar un sistema compensatorio y capaz de concordar con las premisas ya sugeridas.

La entrada principal del temeno se alzaba en el ángulo sudeste, y a partir de este punto el "camino sagrado" marcha casi directamente hacia

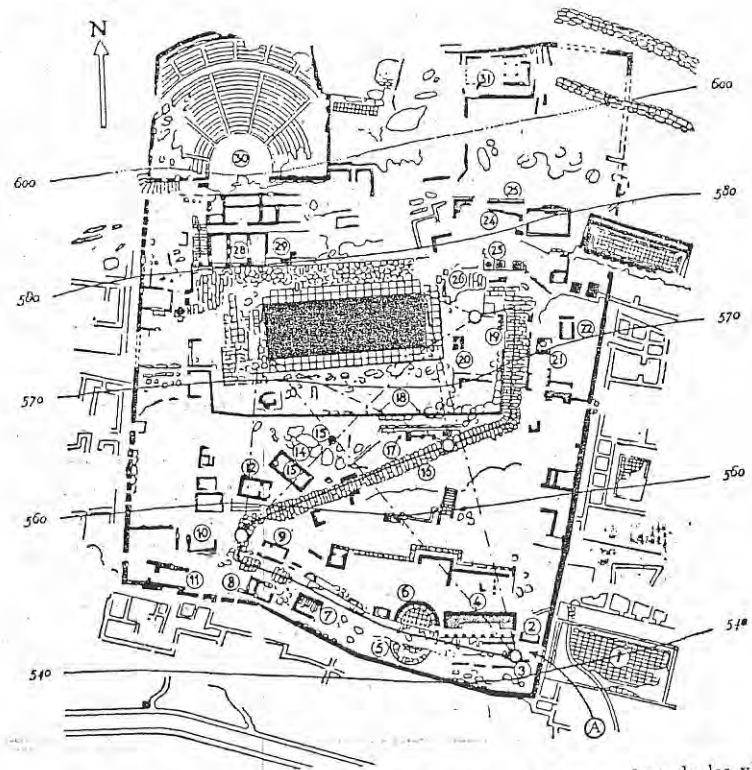


Figura 22. Plano del Santuario de Delfos, donde se aprecia la naturaleza de las vistas del templo de Apolo correspondientes a los distintos puntos del Camino Sagrado. La flecha "A" indica la entrada, en tanto que el templo está representado por el rectángulo negro. Los contornos aparecen señalados en metros, y los números en el rectángulo negro corresponden a las siguientes construcciones: 7) Tesoro siciliano, 8) Tesoro siracitano, 9) Tesoro siracusano, 12) Tesoro ateniense, 17) Pórtico de los atenienses, 18) Pared poligonal, 19) Altar mayor, 30) Teatro. El plano sugiere el estado fragmentario de las ruinas.

el oeste durante un trecho de unos 90 metros, para luego girar con rumbo noreste, durante otro tramo de unos 83 mts. El trecho final —de unos 30 mts.— lleva al espectador hasta un punto situado al noroeste del

frente del templo. La primera porción de la senda pavimentada se halla orillada a ambos lados por tesoros o estructuras similares, lo bastante próximos unos de otros como para formar una pantalla casi continua. Así, pues, pese al hecho de que no existe ningún propíleo, la avenida de pequeños edificios repetidos procura una sensación de acercamiento preliminar, antes de alcanzar el punto focal del santuario. El efecto de pantalla creado por los tesoros no es tan categórico, naturalmente, como el de un propíleo formal, pues queda siempre cierto espacio entre ellos o por encima de sus límites; pero la gran longitud a lo largo de la cual el trayecto se halla rígidamente definido es comparable cuantitativamente, en todo caso, con la restricción momentánea de un propíleo.

Dicha compensación sólo resulta posible por la topografía del lugar. Aunque una línea recta trazada desde el punto de entrada hacia el ángulo sudeste del templo mediría poco más de 90 mts., la longitud del trayecto recorrido por el espectador para ir de un punto al otro es de unos 250 mts. Alrededor de $\frac{3}{8}$ de esta distancia ofrecen un grado de restricción visual que sugiere la prolongación de un propíleo, de lo cual sólo se libera el espectador en un punto situado casi en el centro del temeno.

Como podrá verse en el diagrama, las líneas que unen los puntos de igual nivel del lugar corren aproximadamente al este y al oeste y la entrada al temeno se encuentra en la cota 539 mts. El nivel del templo se halla a los 573 metros, su subestructura intermedia se encuentra a los 571 mts. y la plataforma inferior, sobre la cual descansa el resto, a los 566 mts.³⁴

Veamos ahora qué condiciones encontramos aquí, sin prestar atención a las visuales del espectador, sino tan sólo a medida que éste avanza en su marcha ascendente hacia el templo.

(Por razones de conveniencia práctica, llamaremos "primera sección" a la porción del trayecto comprendida entre la entrada y el giro cerrado; "segunda sección" a la comprendida entre dicha curva y el ángulo sudeste de la subestructura del templo, y "tercera sección" al trecho restante, hasta llegar al altar mayor.)

El trayecto asciende la ladera a razón de 1 en 10 hasta el extremo de la segunda sección, donde asciende bruscamente, alcanzando una pendiente de 1 en 4. La foto de la lámina 23 fue tomada justamente antes de llegar al extremo de la segunda sección del trayecto, mirando hacia el noroeste. A la izquierda se ve la pared poligonal de la terraza del templo y los restos de la estoa ateniense. La lámina 24 nos muestra una vista de la empinada tercera sección, mirando hacia el valle que se extiende debajo. A la derecha puede verse el muro de contención de la terraza.

El largo acceso al templo de Delfos merece una consideración detallada, dado que toda su longitud se halla comprendida dentro del área del temeno y los efectos resultantes de la disposición del camino de acceso y los edificios no son el producto casual de la selección de puntos de vista tomados desde posiciones estratégicas carentes de conexión intrínseca con el complejo del templo. Consideremos ahora la progresión visual de un espectador situado dentro del temeno.

Su primera impresión visual, al entrar en el recinto, será la del templo de Apolo relativamente pequeño y una empinada perspectiva, hallándose el nivel del ojo aproximadamente a 32 m. por debajo del estilóbato del templo. La larga fachada meridional predomina hasta casi excluir la oriental. Al finalizar la primera sección, el espectador ya se encuentra en un nivel más elevado y a menor distancia del templo. En este punto, habrá avanzado tanto lateralmente, a lo largo del costado del templo, que se hará visible el lado *occidental*. Un poco antes de terminar la segunda sección, se le presentará el templo desde el mismo ángulo que a la entrada, pero ahora, habiendo franqueado la cota de los 560 mts., se halla en un plano 20 mts. más elevado que el de la entrada y la distancia original de 90 mts. se ha reducido a 30.

El efecto en este punto es, entonces, el de una cercana perspectiva de ángulo, hallándose el nivel del ojo a unos 10,15 mts. por debajo del estilóbato. El avance a lo largo de la empinada tercera sección va descubriendo a la vista cada vez más el frente oriental del templo, y el espectador alcanza rápidamente el mismo nivel de la subestructura intermedia. La vista final del templo, al igual que en otros casos, es directa, llevándose a cabo el acceso efectivo al mismo por medio de una rampa.

Una vía de acceso tan larga no puede tener otro efecto que el de inducir en el espectador un sentimiento creciente de clímax, y en esta disposición de Delfos se advierte un paralelismo con la construcción de la tragedia griega. En la arquitectura, al igual que en el drama, el fin está a la vista, y el espectador no ignora ninguno de los elementos cuya suma constituye esa unidad particular de la que ellos participan. En el caso del drama, el espectador no puede incidir sobre el desenlace de la trama y en el otro, no puede modificar la disposición que guía sus pasos, de modo que en ambos se halla igualmente sujeto a una forma de compulsión que torna el fin más vital y más conmovedor que si el "suspenso" hubiera provenido de elementos con los cuales no hubiera estado familiarizado previamente. Quizá en ningún otro punto de Grecia se haya demostrado mejor que en Delfos esta ineluctable necesidad de realización experimentada por el espectador, y tampoco es posible concebir un entorno capaz de contribuir a crear en forma más vívida el ánimo propicio para dicha experiencia.

En términos formales, la experiencia presenta cierta aridez, pero como lo que a nosotros nos interesa son los aspectos espaciales de la arquitectura griega, trataremos de obtener una conclusión general en este sentido.

Nuestro estudio del trayecto recorrido por el espectador nos mostró que su avance se caracterizaba por una vista constantemente cambiante del templo situado por encima de su cabeza, y que la sucesión de "cuadros" así formados en su mente era el resultado del continuo movimiento hacia el objeto de atención. Y si cada cuadro era distinto, ello se debía a los cambios de dirección con respecto al objeto ocasionados por la irregular trayectoria entre la posición inicial y la final. De modo que el cambio del tamaño y de la configuración aparentes dependía del *movimiento* y de la *dirección*. El movimiento era, entonces, de naturaleza compleja.

I) Porque el espectador comenzaba su marcha en un plano diferente al del objeto contemplado y seguía cambiando de nivel hasta terminar su recorrido, y

II) Porque la dirección no era constante; en efecto, para llegar al templo había que pasar por cuatro cambios principales de dirección.

Quizá sea posible estimar en forma más directa las implicaciones de estos dos factores si especificamos los resultados que podrían obtenerse.

a) Del movimiento de aproximación directa hacia un objeto, manteniéndose constantes el nivel y la dirección, y

b) De un movimiento cuya dirección sea constante, pero que implique un cambio de nivel.

En el primer caso (I), el espectador recibiría, suponiendo que se acercase a un templo por el ángulo, una serie de impresiones de la forma tridimensional de éste, que van de la visión inicial y "pequeña" del templo hasta la última y próxima. La visión en movimiento genera, entonces, un "cuadro" graduado y acumulativo del objeto visualizado. Sin embargo, mientras la totalidad de la forma se mantiene dentro del campo visual, aquélla, salvo aparentes cambios de relación entre las partes secundarias, permanece invariable para el espectador durante todo el recorrido. La experiencia visual, por lo tanto, está limitada desde la partida a las variaciones que puede procurarle el alcance horizontal de la visión. Pero al final del recorrido y cuando una amplia perspectiva en sentido horizontal ya no es posible, el espectador está en condiciones de contemplar las superficies horizontales y los detalles, como el modelado del equino o el artesonado del pteron, lo cual le estaba vedado hacer desde la distancia. Supongamos ahora que el espectador se acerque al templo de modo tal que nuevamente la dirección sea constante, pero que, en esta ocasión, el nivel vaya variando de modo regular. Consideremos que el espectador se acerque al edificio, habiendo partido a cierta distancia del mismo y desde un nivel inferior, y finalice en un punto cercano al ángulo, situado al mismo nivel que el estilóbato. También aquí los límites horizontales de la visión quedarán fijados desde el inicio; una vez más el remate de la serie de impresiones estará dado por un primer plano final; pero ahora, hallándose el punto de vista móvil en un plano inferior, se obtendrá un cuadro creciente de la dimensión en profundidad de la estructura (profundidad del pteron, profundidad del arquitrabe, etc.), que en el primer caso sólo era perceptible a una distancia relativamente escasa.

Comparando ambos casos concluimos, entonces, que el último tipo de acercamiento suministra una impresión tridimensional dentro de un margen más amplio que el primero. Pero debemos recordar que en ambos casos la experiencia provocada por las características que no son las percibidas al iniciarse el movimiento, no aumenta sustancialmente durante la marcha.

En Delfos se cumple la condición de la segunda hipótesis, pero además encontramos una sucesión de puntos de vista que no se hallan situados en

línea recta, hacia el templo, sino que ocupan posiciones dentro de un amplio campo en relación con el edificio percibido. De este modo, la integración visual de las distintas impresiones tridimensionales recibidas es de un orden considerablemente elevado. A medida que el espectador avanza hacia el oeste y hacia arriba, experimenta la dimensión lateral del templo, como así también aquellas características que se hacen visibles merced a la perspectiva ascendente. En el final del desplazamiento hacia el oeste, el volumen principal del templo se ve refirmado por una vista angular del frente occidental. Hacia el este, el trayecto se acerca gradualmente al costado del templo y sobrepasa su ángulo sudeste, pero antes de alcanzar este punto la visual sigue (como ya vimos anteriormente) la misma dirección que a la entrada.

Entre estos dos puntos existe un amplio campo de "exploración" plástica; el recorrido termina en un punto desde el cual se domina la misma perspectiva general del comienzo, pero ahora la distancia y la diferencia de nivel son mucho menores. La primera impresión de los sentidos se ve confirmada y enriquecida con los detalles. Los términos finales de la integración se suceden unos a otros con espectacular rapidez, a medida que el empinado trayecto lleva al espectador rápidamente hacia arriba, a lo largo del último tramo, paralelo al frente oriental. La marcha termina en el repentino descanso del espacio destinado al altar.

El emplazamiento del templo de Delfos fue explotado por los arquitectos en forma tal que el hombre, como ente móvil y perceptor, pudiese establecer una relación con sus edificios, relación en la cual éstos adquieren un significado, no sólo por la naturaleza intemporal y estática de sus formas, sino también porque le ofrecen una demostración perpetua y siempre renovada de su propia capacidad para dar forma y orden, y para crear, a partir de un material inanimado, un marco abstracto capaz de definir la geometría del mundo visible. En su complejidad, y en nuestra percepción de la amplia gama de sus recursos espaciales, reside la verdadera conquista del templo dórico en su emplazamiento.

En Delfos, el experimento revistió una profunda significación, pues aquí la arquitectura era el puente formal entre la inapropiada vastedad de una ladera y las exigencias de un pueblo para el cual el ritual religioso constituía la proyección práctica de la fe en la inmortalidad, de la identificación con los dioses de su propia creación. El templo formaba parte del marco del ritual y, considerando sus funciones complementarias, puede decirse que representa las coordenadas intelectuales dentro de las cuales encuadran las formas violentas de las emociones.

e) *El templo de Poseidón en Sunium.* En Sunium, la relación entre el propileo y el templo recuerda la existente en el grupo de Afaia, en Egina. En Delfos, ciertos factores como la existencia de numerosos tesoros y la pronunciada pendiente en que se encuentra el temeno determinaron un tipo de acercamiento retardado que no aparece en otros recintos donde sólo hay un elemento importante. La Acrópolis de Atenas, con su superficie irregular y sus edificios situados a considerable distancia unos de otros, creaba

problemas de naturaleza especial, de modo que no es posible arribar a conclusiones definitivas sobre la actual interpretación de sus ruinas.

En Sunium, la disposición alcanza un alto grado de armonía espacial. También aquí los constructores griegos sintieron la necesidad de suministrar una superficie plana para el grupo del templo, y cuando escogieron este

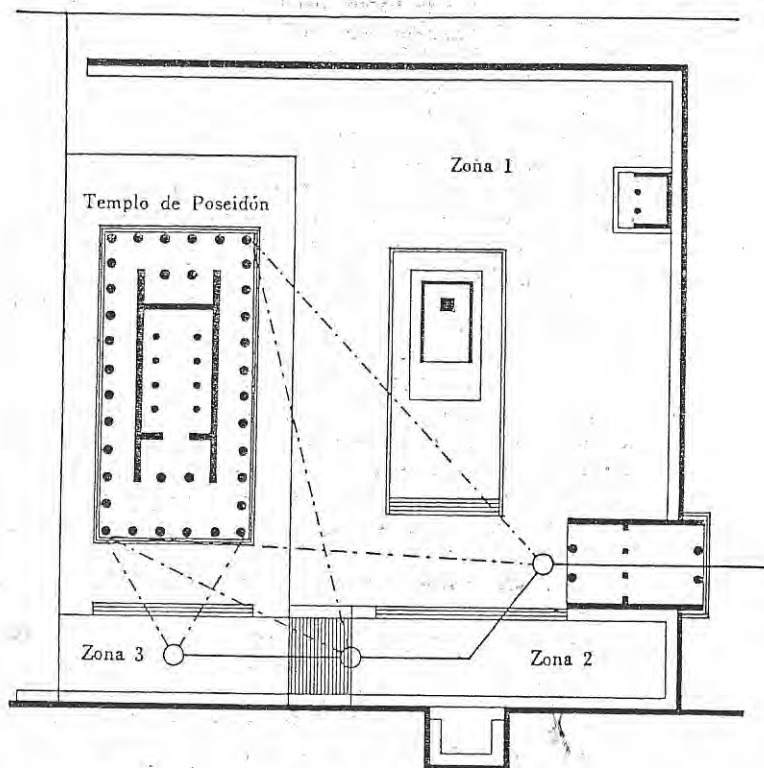


Figura 23. Plano del santuario de Sunium, donde se aprecia la naturaleza de las vistas del templo de Poseidón correspondientes a determinados puntos del trayecto que conduce desde los propíleos hasta el frente oriental del templo. Estos puntos están situados en las zonas 1, 2 y 3 respectivamente.

espectacular emplazamiento para el temeno, ejercitaron un control consciente al ordenar el sitio por medio de una subestructura de grandes bloques. El diagrama nos muestra el esquema general del recinto, y el corte esquemático indica los cambios de nivel que se observan dentro del períbolo.

El espectador, al salir del propíleo, se encuentra a unos 30 mts. del punto más cercano del templo que tiene ante su vista, de modo que el frente principal (al este) se halla virtualmente fuera de su campo visual. El lado más largo resulta visible en su integridad, hallándose el estilóbato muy por enci-

ma del nivel del pavimento del propíleo. El espectador goza, en consecuencia, desde el principio, una vista suficientemente "directa" del templo para estimar su mayor dimensión. La comparación con los puntos de vista iniciales de Selinonte y Egina nos mostrarán la diferencia esencial entre este acercamiento desde larga distancia y el de vistas angulares y sesgadas de los ejemplos anteriores. El espectador se encuentra, al salir de los propíleos, en un área nivelada desde donde se domina el temeno; a su izquierda, una amplia escalinata lo conduce a un nivel intermedio que, a su vez, da a una plataforma más alta, hacia el este del templo. De modo, pues, que la aproximación no se produce en forma directa, sino que experimenta un cambio paulatino de nivel hasta llegar al objetivo final. Entre el propíleo y el templo se atraviesan cuatro niveles distintos, y durante las alteraciones de nivel se producen como mínimo tres cambios de dirección. Como se verá en el plano, en cada nivel el espectador se encuentra en un *plan estrictamente determinado* que posibilita una relación estimable, no sólo con el templo mismo (estando este elemento alineado con el períbolo), sino también con el espacio definido de todo el temeno.

El plano inferior, que ocupa la mayor parte del temeno, proporciona un atrio continuo y generoso antes de llegar al templo, lo cual contribuye eficazmente al equilibrio estético de toda la estructura espacial.

El segundo plano abarca un área considerablemente menor que el primero. La parte oriental del temeno delimita su posición.

El tercer plano tiene el mismo ancho que el segundo y su longitud coincide con el ancho de la plataforma del templo.

El campo visual posible dentro de cada uno de estos planos así definidos guarda una relación específica con la posición del templo, y es justamente situando la experiencia visual en relación a la precisa disposición de estos planos como podemos alcanzar cierta comprensión de las implicaciones que esta organización del espacio produce.

El espectador que marcha hacia el templo experimenta la sensación de "modelar" visualmente el edificio, similar a las estudiadas en los casos anteriores. En el trayecto recorrido, sus posiciones sucesivas son tales que se torna consciente de los atributos tridimensionales del templo. Este cuadro compuesto culmina cuando el espectador franquea el ángulo del edificio y éste cobra una significación "bidimensional" al ser contemplado exclusivamente en su cara oriental. En lo que llevamos dicho, creemos haber estudiado suficientemente la naturaleza de esta experiencia y los límites dentro de los cuales puede darse. Cabe suponer que la actividad puramente visual es de un orden generalizado, proveniente de la posición característica de los propíleos y del templo en la arquitectura griega. Lo que a nosotros nos interesa es la correlación de esta actividad con los planos a partir de los cuales se genera. Esto exige un examen diferencial de las zonas desde donde es posible la experiencia visual del templo.

Consideremos el área cubierta por el primer plano de nivel o, más concisamente, la "zona 1". Se halla definida por los muros septentrional y occidental del temeno, por la escalinata oriental y por el lado norte de

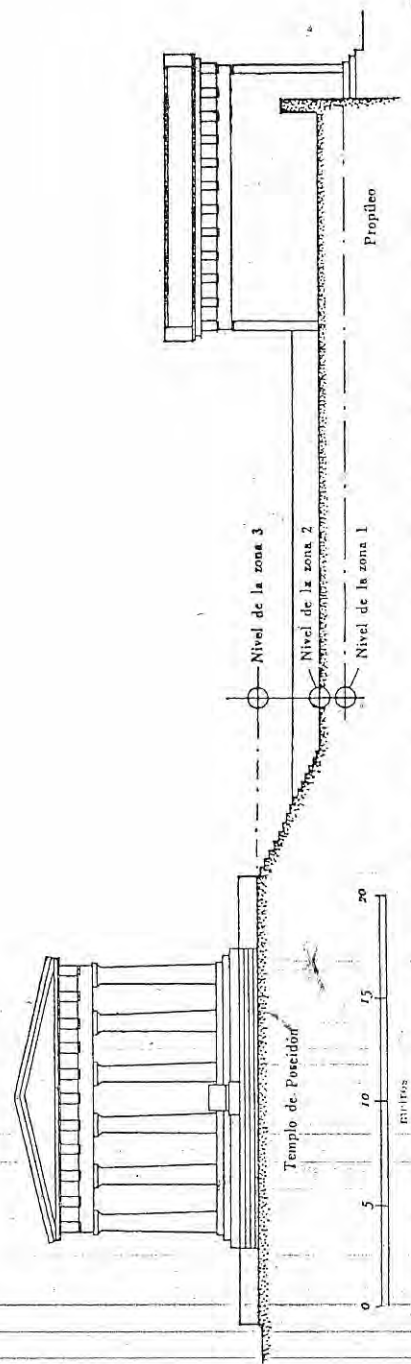


Figura 24. Sección esquemática del temeno de Sunium donde se ven los niveles relativos de las zonas y elementos. (Según Louvet, en D'Espouy, *Monuments-Antiques*).

la plataforma del templo. Todo movimiento dentro de esta zona conduce preferentemente al conocimiento del lado mayor del templo. El movimiento lateral dentro de los límites este y oeste sólo permite un escaso conocimiento de los lados menores, y la aproximación al templo, si bien aumenta la incidencia del ángulo vertical de visibilidad, no amplía sustancialmente la experiencia visual.

El movimiento hacia el este, necesario para adquirir una impresión más acabada del frente menor principal, coloca al espectador inmediatamente dentro de los límites de la segunda zona, y es evidente, a juzgar por el plano, que todos los puntos desde los cuales es posible percibir claramente el frente principal (sin entrar en la última zona), se encuentran en la zona 2. La naturaleza de la experiencia visual posible desde esta zona se halla dictada básicamente por dos elementos, a saber, los lados mayor y menor del templo. En el extremo norte de la zona, el lado mayor constituye la dimensión dominante; en el sur, el lado mayor y el menor resultan de igual valor.

La transición de la zona 2 a la 3 está señalada por un atrevido arranque de escalera, y es en este punto de cambio donde asume todo su valor el categórico modelado del templo, pues no sólo al pasar el ángulo noreste del templo puede atribuirse un valor máximo al volumen de éste, sino que el considerable cambio de nivel conduce a una vigorosa modificación del ángulo vertical de percepción, acompañada por un cambio de apariencia de los elementos del templo.

En la zona 3 es posible, dentro de los límites de su extensión, una vista en extremo reducida de los lados mayores; los puntos comprendidos dentro de su área principal sólo ofrecen vistas del frente oriental. De este modo, la última y más pequeña de las zonas cumple una función deliberadamente restrictiva y preparatoria.

El tipo de experiencia visual dentro de *cualquiera* de estas zonas guarda una relación explícita con la forma del templo. La *zona 1* se relaciona específicamente (cualquiera sea el punto, dentro de sus límites, donde se sitúe el espectador) con el principal y mayor lado del edificio; su apariencia característica en este sentido se halla siempre definida desde el área inicial. Para incrementar los efectos producidos por estas características hace falta desplazarse hacia otra zona, y la línea demarcatoria entre ambas se halla sutil pero categóricamente sugerida por la baja y larga escalinata. La *zona 2* es de transición, no sólo por su ubicación, sino también por el tipo de vista que ofrece. La *zona 3* suministra una visual complementaria de la proporcionada por la zona 1. En efecto, ésta conseguía proporcionar una concepción general del templo; la zona 3 es la base, en cambio, de un cuadro particularizado y definitivo.

Esta delimitación de las zonas por medio de áreas definidas y líneas de cambios de nivel precisamente situadas constituye una notable expansión del tipo de disposición que examinamos en los ejemplos anteriores. En Selinonte, el espectador carecía de un punto de partida definido y en ningún momento del camino su posición era fácilmente mensurable en relación con el recinto total. Análogamente, en Egina, aunque había propileo, el trayecto

en línea recta hacia el altar ofrecía una experiencia rápidamente graduada que se iniciaba con un valor angular máximo y alcanzaba la posición final en lo que virtualmente era una zona común.

En Sunium, todas las posiciones adoptadas por el espectador mantienen una relación mensurable con la zona en que se encuentran, y cada zona posee propiedades direccionales y geométricas que conservan la naturaleza orgánica del complejo total. Estas propiedades también inducen al espectador a comprender cabalmente la coexistencia de las zonas, cualquiera sea su posición dentro de los límites del temeno. De modo, pues, que el movimiento se halla provisto de una serie de coordenadas, y la experiencia espacial dentro de los límites del esquema dispone de un marco palpable.

El análisis precedente nos muestra tal unidad y equilibrio entre las partes componentes del temeno que explica su importancia en relación al movimiento direccional del espectador hacia el templo. El sostenido marco geométrico, que es la esencia de la disposición de Sunium, difiere del emplazamiento de Delfos, donde el constante cambio de nivel y el zigzaguo del trayecto subrayan intensamente la aproximación al templo. En Delfos, el dominante marco de montañas y la pronunciada pendiente del lugar condujeron a la atrevida solución de oponer directamente el templo y su emplazamiento; sólo la saliente plataforma de su base resiste el declive hacia abajo del terreno y su consiguiente inestabilidad. En Sunium, una estabilidad plástica rígidamente inducida desde el contorno inmediato presta resonancia local a las formas del templo. El plano posterior del mar, sólo acentuado a la distancia por algunas islas, ofrece las condiciones óptimas para una demostración exacta e independiente de las armonías de volúmenes ordenados.

f) *El templo de Esculapio en Epidauró.* El santuario de Esculapio ofrece una organización de elementos arquitectónicos erguidos con notable libertad dentro de sus límites. En comparación con los ejemplos anteriores se observa la ausencia de un evidente clímax en el emplazamiento de la construcción principal; además, la aparente igualdad en la distribución y en el relieve de los elementos contrasta intensamente con los de los esquemas en que el predominio de la posición o el acceso rígidamente definido implican la existencia de un punto focal.

Al temeno, en forma de "L", se llega por el sur, y dentro de su área encontramos:

- I) El pequeño templo de Artemisa.
- II) El templo de Esculapio.
- III) El altar.
- IV) El tolo.
- V) La estoa.

El análisis nos revela una dimensión constante entre los edificios adyacentes comprendidos en la lista anterior. En efecto, un círculo imaginario

con centro en el templo de Artemisa cortaría el propíleo, el templo de Esculapio y el altar. De igual modo, un círculo con centro en el templo de Esculapio pasaría por el centro del tolo y el centro del altar. En vista de la falta de alineación entre estos edificios, esta fuerte identificación de posiciones dentro del temeno sugiere una forma de coordinación que tiene su base en un espacio continuo de tipo sumamente avanzado. El "ordenamiento de elementos coexistentes" es tal que cada edificio resulta profundamente significativo como *volúmen*, y cualquier posición adoptada por un espectador dentro del esquema tiende hacia la concepción tridimensional de todos estos volúmenes.

De esta articulación de los elementos resulta una rica interacción entre los entes separados cuyas posibilidades visuales sólo pueden sugerirse suponiendo que el espectador ocupe cada una de las posiciones disponibles, dentro del temeno.

Veamos ahora en qué forma el avance a lo largo de la línea principal de acceso, desde el propíleo hacia el templo, afecta la relación entre todos los elementos, desde el punto de vista del espectador. Apenas entra al temeno, puede ver la pared sur del templo de Artemisa, y más allá del ángulo sudoeste de este edificio, todo el lado sur del templo de Esculapio. Un poco más lejos y hacia el oeste, divisa la forma cilíndrica y no direccional del tolo, a través del ángulo del períbolo. El movimiento hacia el templo de Artemisa va eliminando gradualmente del campo visual al templo de Esculapio, en tanto que el tolo se conserva constante en su aspecto. Al penetrar en la restringida área, delimitada por el ángulo del períbolo y la pared occidental del templo de Artemisa, se hace visible por primera vez la forma total del templo de Esculapio. Esta área hace las veces de un segundo propíleo, aunque no existe ninguna pantalla hacia el oeste para suministrar una verdadera restricción al campo visual, tal como la definida por los propíleos en el caso del templo de Afaia.

Que éste es un punto crítico en el avance del espectador hacia el templo es cosa que no puede dudarse si se repara en las condiciones que aquí imperan. Veamos qué elementos resultan visibles en la dirección de las agujas del reloj:

- I) El tolo, que subtiende un ángulo de 18°.
- II) Parte de la estoa, que se extiende hacia el este, desde su extremo occidental, que también resulta visible más allá del tolo (21°).
- III) El templo de Esculapio (31°).
- IV) El espacio comprendido entre el templo y el altar (35°).

En relación con el punto II, es evidente que este punto de vista ofrece la experiencia más completa de la estoa desde la línea principal de acceso, y el hecho de que uno de los límites de su forma también resulte visible desde el "propíleo secundario" sirve para identificarlo con el "carácter completo" de los demás elementos. El tolo tiende a desempeñarse como elemento neutral o de pivote, puesto que su propia apariencia es constante,

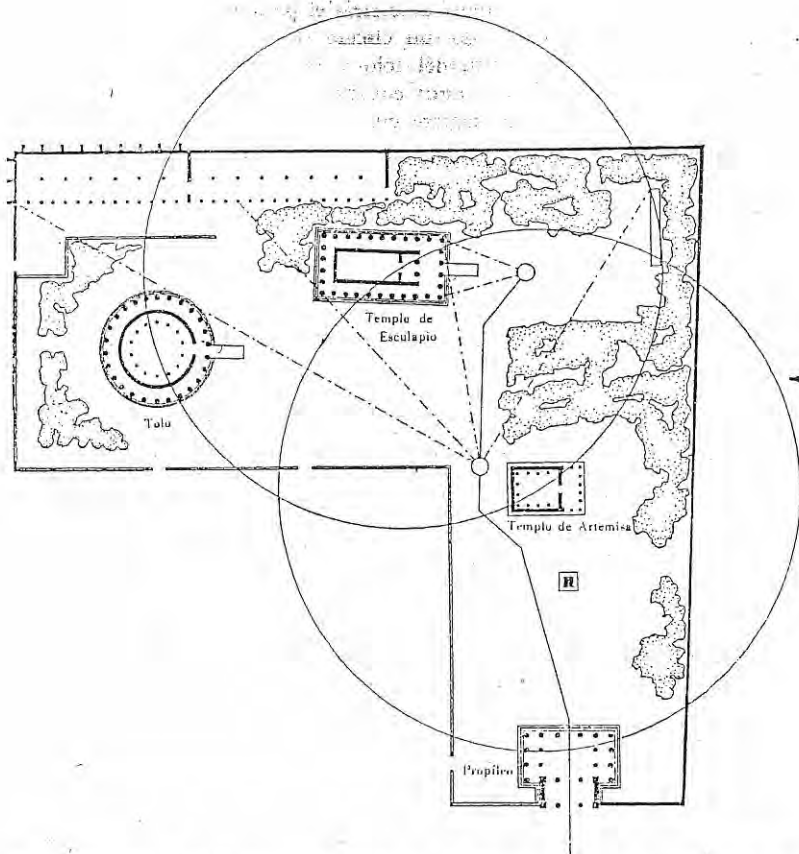


Figura 25. Plano del Santuario de Epidauro, donde se aprecia la naturaleza de las distintas vistas de los edificios correspondientes a determinados puntos del trayecto que conduce desde los propileos hasta el frente oriental del templo de Esculapio. El dibujo muestra en forma abstracta el valor espacial del tratamiento dado al peristilo del templo y del tolo, y el papel recíproco que desempeñan las disposiciones de las columnatas de la estoa y de los propileos. Los círculos adicionales indican el espaciamiento uniforme de los elementos. (Según Defrasse.)

y desde el punto "crítico" en adelante, en dirección al templo y el altar, sólo se lo ve contra el fondo de sus inmediaciones naturales.

El avance siguiente a lo largo del camino va acompañado de un modelamiento acumulativo —visual— del templo, tal como el que ya analizamos en nuestros estudios anteriores. La gran distancia que media entre el altar y el frente oriental del templo es notable, como así también el hecho de que el centro de aquél se encuentra frente al ángulo noreste del templo; esta considerable falta de alineación hace que el tolo no resulte visible desde

ningún punto dentro de la mayor parte del área definida por el frente y el altar.

La aproximación al tolo va acompañada de un cambio en la percepción del templo de Esculapio, el cual sólo muestra ahora su lado sur. Sin embargo, cuando se llega a la rampa del tolo, aparece el frente occidental, al tiempo que se ven las elevaciones del oeste y del sur contra el fondo de la estoa. La aproximación al frente del templo de Artemisa desde los propileos es de orden similar al descrito para el templo de Afaia, en Egina; sin embargo, la distancia recorrida es considerablemente mayor.

Estas líneas de acceso sólo indican pocas de las múltiples posiciones desde las cuales pueden verse estas unidades separadas en combinaciones dobles; sin embargo, creemos haber dicho lo suficiente para sugerir la forma en que su articulación permite al espectador alcanzar una clara percepción de las formas individuales, pero sin alterar su relación esencial. Ello resulta posible gracias a una disposición que exige como condición general la visibilidad de todos los elementos desde cualquier punto de vista dentro del temeno.

Nota general al Capítulo V

Una contribución esencial a la continuidad dentro del temeno (enunciada anteriormente) es la graduación del espacio que ocasiona la característica disposición en peristilo del templo. Hasta ahora, en nuestro examen del templo integrado en su entorno, le hemos atribuido un volumen bruto, es decir, hemos supuesto que presentaba una forma prismática simple, sin la modulación espacial provista por el peristilo.

Ello se debió a que consideramos conveniente no recargar nuestro análisis con referencias a todos los aspectos de la definición espacial que se presentan cuando se levanta un templo dentro de un marco construido. Por consiguiente, la cuestión del volumen de transición —como cabría denominar la relación especial creada por el peristilo— será examinada en el capítulo final.

Notas al capítulo V

- 1 Gardner, en Whibley, pág. 406.
- 2 Platón, *Las Leyes*, Libro II, pág. 653d, citado por Gardner, *loc. cit.*
- 3 Gardner, pág. 408.
- 4 Gardner, pág. 405.
- 5 Sócrates, *Memorabilia*. Libro III, cap. VIII, sec. 10.
- 6 Schede, *Acropolis*... pág. 79.
- 7 Tod, en *Camb. Anc. Hist.* Tomo 5, pág. 29.

- 8 Stuart y Revett, tomo 4, notas sobre la disposición del templo de Juno Lacinia en Agrigento, con el plano y la sección del mismo.
- 9 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 96.
- 10 Anderson, Spiers y Dinsmoor, pág. 94.
- (a) Sirén, tomo I, planos y fotografías de la planificación monumental china. En las disposiciones chinas se encontrará un interesante paralelo con la obra griega, en el aspecto espacial.
- 11 Pausanias, tomo 3, pág. 269.
- 12 Welter, figs. 56, 59, 60.
- 13 Fougères, dos tomos, fotografías y texto.
- 14 Picard, *L'Acropole...*, fotografías y texto.
- 15 Hege y Rodenwaldt, *Acropolis...*
- 16 D'Ooge.
- 17 D'Ooge, pág. 113.
- 18 Lavedan, pág. 142.
- 19 Choisy, págs. 415 y sigs.
- 20 Jeanneret-Gris, págs. 31 y 39, una reciente estimación de la planificación de los edificios de la acrópolis.
- 21 Homolle, Pausanias: tomo 5, pág. 271.
- 22 Dinsmoor, Poulsen: pág. 74.
- 23 Homolle, Pausanias: tomo 5, pág. 272.
- 24 Homolle, Pausanias: tomo 5, pág. 281.
- 25 Pausanias, tomo 5, pág. 310.
- 26 Pausanias, tomo 2, págs. 1 y 2.
- 27 Pausanias, tomo I, II, 27, I.
- 28 Webster (*Classical Quart.* 33:166-79, 1939). "El artista griego a veces da rienda suelta a su amor por la *precisión del diseño formal y abstracto*, aun en casos en que resulta desagradable al gusto moderno, si bien era inobjetable, presumiblemente, para el antiguo". (Pág. 171). Esta referencia a la pintura de vasos bien puede aplicarse a la arquitectura griega. La bastardilla es nuestra.
- 29 La rampa como medio para pasar de un nivel a otro se emplea actualmente como solución arquitectónica, allí donde las condiciones exigen "continuidad" más que separación. Se encontrarán ejemplos en Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Oeuvre Complète*, tomos 1 y 2.
- 30 En general, Fougères.
- (a) En general, Picard.
- 31 D'Ooge, pág. 172 y sigs., es un excelente capítulo sobre el propileo ateniense.
- 32 D'Ooge: La abertura principal mide 4,30 mts. de ancho y 7,25 mts. de alto.
- 33 Stevens.
- 34 Béquignon proporciona un mapa con las cotas del nivel convenientemente medidas. *Baedeker* (1909) no suministra cotas ni indica niveles.

Capítulo VI. Las conquistas griegas

I. Teoría general de los volúmenes relacionados

Vimos en el capítulo I que los elementos característicos de una construcción espacial en una escala arquitectónica (esto es, en proporción con las necesidades perceptivas y materiales del hombre) se pueden reducir a los siguientes:

a) la terraza, b) el muro o columna y c) el dintel o losa.

Puede afirmarse que la sugestión de cercamiento o la restricción parcial de la visibilidad partiendo de una superficie plana construida satisface la condición general de la arquitectura, pero por lo común se postula alguna forma de cerramiento práctico (aislamiento protector de la lluvia, el frío, etc.) como extensión necesaria de la función visual de la arquitectura.

Aunque en cierto sentido esta función implica un tipo especial de arquitectura, este tipo es tan predominante dentro del cuerpo general de la arquitectura que ahora trataremos de proseguir el análisis empezado en el capítulo I, a fin de establecer qué sucede cuando se relaciona el modo de cerramiento práctico con el no práctico. Usaremos el término *práctico* para indicar la idea de protección de los elementos físicos, y el término *visual* o *no práctico* para indicar aquellos aspectos de la creación arquitectónica que se relacionan con el equipo perceptivo del hombre.

a) *Transición directa.* La creación de un volumen cerrado para usos prácticos supone una relación entre ese volumen y el espacio general exterior que lo abarca. Una sola abertura puede bastar para suministrar acceso desde el volumen "exterior" hacia el interior, y la superficie circundante de este último define la transición entre ambos. La transición en el caso de una simple celda es brusca y carece de gradación; el espectador que pasa de un volumen a otro lo hace sin una preparación o adaptación previa. La única transición (y sólo momentánea) la suministra el grosor del límite material (pared o pantalla). Este desplazamiento desde un medio natural hacia una simple celda implica: 1º) un cambio en la sensación o experiencia visual y 2º) un cambio de escala. El primero no requiere mayor análisis puesto que ya nos ocupamos del problema al tratar la experiencia visual dirigida o controlada; el segundo es una

función del primero y surge directamente de la condición de los volúmenes contruidos en escala humana.

Podríamos decir sucintamente de los dos componentes de la relación que acabamos de mencionar que poseen respectivamente completa libertad y completa restricción, y que la necesidad visual de graduar un componente en el otro para adecuar la transición de modo que sea captada por el espectador exige una forma de cerramiento intermedia que modifique a uno de los componentes o que tome algo de los dos.

b) *Gradación simple.* Imaginemos un edificio rectangular simple construido sobre una superficie plana y con una sola puerta. He aquí las formas que podrían adoptar los sistemas de gradación destinados a modificar el espacio natural o externo para preparar la entrada en el volumen cerrado:

I) Paredes bajas a los lados de la entrada, situadas a cierta distancia del edificio. Esto puede proveer cierta definición lateral, y aun sin restringir la visión hacia arriba, *modificaría* el espacio exterior, imprimiéndole un énfasis direccional al acceso.

II) Una losa que sobresalga horizontalmente por encima de la abertura de entrada (ya sea formando parte de la construcción o como estructura independiente). Con ello se conseguirá una restricción vertical y la consiguiente reducción en escala, aunque lateralmente no haya restricción visual.

c) *Gradación compleja.* Es posible postular diversas combinaciones de (a) y (b) dispuestas conjuntamente o en sucesión, para satisfacer las especiales exigencias de uso, escala o topografía. Vimos ya en el capítulo I cómo se había empleado el muro a manera de elemento graduador en la casa de Tel-el-Amarna, y el examen de la ilustración basta para mostrar el grado en que se aplican estos principios.

Ahora nos valdremos de un ejemplo para ilustrar la idea de gradación compleja. Los templos egipcios (especialmente los de disposición tradicional, tales como el de Edfu), ofrecen una excelente demostración de un ajuste deliberado y arquitectónico del pasaje visual del espacio "exterior" al "interior".

Veamos someramente de qué elementos consta el templo de Edfu:

I) La posición y la dirección con referencia a la situación general se hallan definidas primordialmente por una avenida de esfinges que implica un trayecto premeditado hacia la entrada. Estas unidades no forman planos laterales de definición continuos, tales como los suministrados por los muros (b I) de la enumeración precedente, pero sí, en cambio, crean un grado de señalación direccional del espacio, preparatorio para el espectador, así como también una extensión de las formas concretas de la estructura principal.

II) La siguiente etapa de penetración al edificio la proporciona un primer patio, con peristilo, abierto hacia el cielo, pero cerrado lateralmente. Aquí encontramos una positiva disminución de escala si la comparamos con la sugerida por la acentuación "alternada" de las esfinges. El primer patio mismo parece una gradación secundaria de volumen en virtud de la columnata que se levanta en tres de sus lados, refinamiento este que intensifica la reciprocidad entre este elemento y el siguiente, en la aproximación gradual al templo.

III) Un pórtico con columnas, techado, pero parcialmente abierto al primer patio por medio de vanos situados por encima de un muro que a manera de pantalla se encontrará entre las columnas exteriores, constituye la etapa siguiente. La relación es, en este caso, del tipo que participa de ambos volúmenes, puesto que la penetración lateral directa de un volumen en el otro posibilita la existencia de una fuerte ligazón entre el patio *sin techo* y el pórtico *techado*.

IV) El volumen siguiente tiene un carácter práctico, y está techado y protegido de los elementos; además, muestra una notable disminución de tamaño con respecto al pórtico, el cual, a su vez, ocupa una superficie considerablemente menor que el primer patio.

V) Por último, se llega al recóndito santuario, oscuro, angosto y bajo, completamente aislado del mundo exterior y accesible sólo a través de una sucesión de volúmenes cada vez más restrictivos; trátase de una celda con los límites impuestos por la escala, que es la antítesis cabal del espacio libre y luminoso del mundo exterior.

Con ayuda de las categorías generales de relación de los volúmenes enunciadas anteriormente, podemos ahora pasar a considerar el nivel alcanzado por los griegos en esta esfera.

2. El factor absoluto en la disposición griega del volumen

En función de las proposiciones básicas sobre la definición del espacio arquitectónico, enunciadas en el capítulo I, y de la teoría de la graduación de los espacios internos y externos, estamos en condiciones de intentar formular un enunciado sobre el tema central de la organización del templo griego. Nuestro análisis de grupos específicos, especialmente aquellos en los cuales la influencia externa no era tan marcada como para ofrecer dificultades prácticas en el curso de la construcción, nos ha proporcionado amplios términos de referencia para buscar los criterios de una doctrina subyacente.

En Egina, Sunium y Epidauru, especialmente, las condiciones impuestas

externamente se reducen a un mínimo, y el resultado de estas condiciones favorables es una solución "pura" que se acerca a un alto grado de abstracción. Los santuarios de Delfos y Atenas estaban sujetos en mayor medida a influencias especiales, provenientes, en el primer caso, de la marcada irregularidad de la superficie sobre la cual se hallaba dispuesto el grupo y, en el segundo, de factores naturales semejantes, sumados a la presión de las limitaciones políticas, financieras y religiosas. El esquema de Selinonte ilustra el probable efecto sobre el temeno de la acomodación al planeamiento urbano y no refleja una solución completa como en aquellos casos en que se impone al sitio un proyecto de disposición totalmente determinada.

Los factores primordiales que ha puesto al descubierto nuestro análisis son la extrema flexibilidad y la generalización latente en la organización de los elementos que caracterizan a los grupos del santuario. Estos factores dan lugar simultáneamente a una gama infinitamente amplia de experiencias plásticas y a una similitud básica o marco reconocible en los elementos participantes. De este modo, el *tipo* de sensación experimentado por un espectador es fundamentalmente el mismo en cada santuario, y si bien se observan profundas variaciones en la distancia que media entre los distintos elementos, en el sistema direccional empleado desde los propíleos hasta alcanzar el clímax, y en el número, tamaño y disposición de los elementos, esa sensación es el resultado de la aplicación de una tesis central a la expresión material de exigencias intangibles.

Hasta ahora hemos examinado el temeno como un completo y construido sistema que está en proceso de ser "explorado" por un espectador en movimiento; éste sería así un participante característico de una verdadera ceremonia que tiene lugar dentro de sus límites. Los aspectos *movimiento y dirección* constituyen, 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 ser estimada como un valor *absoluto*.

Suponiendo distintos puntos de observación a lo largo de una línea de acceso, entre los propíleos y la posición final adyacente al altar y el templo, y midiendo los ángulos horizontales y verticales subtendidos por la porción visible del templo en cada uno de estos puntos, sería posible reproducir en un gráfico los alcances de la experiencia visual ofrecida al espectador por la forma del templo. Una expresión de este tipo requeriría la conveniente integración de esta experiencia, en función de los ángulos verticales y horizontales medidos en una coordenada, y la distancia recorrida, en otra. De este modo, sería posible establecer una comparación de la variación de las vistas mediante el trazado de las curvas sobre un diagrama común. Esta tarea merece ser objeto, empero, de una indagación separada, por lo cual no formará parte de la presente tesis.

Nuestra tarea inmediata consiste en investigar la relación subsistente entre los elementos del temeno, considerados en su disposición abstracta,

esto es, sin referencia a la forma con que un espectador los percibiría. El plano horizontal o terraza que "contiene" todos los elementos del grupo es la base sobre la cual se genera el sistema y que suministra las dimensiones formales y la idea de unidad.

En Egina y Epidauro, una sola terraza sustenta a las superestructuras separadas; en Sunium hay dentro del períbolo una serie de planos paralelos, pero puede considerarse que éstos tienen, a su vez, una base común.

El períbolo o pared circundante proporciona definición vertical a la terraza y crea una separación, en el sentido de delimitar formalmente las inmediaciones naturales y las construidas. Su principal función espacial es, entonces, el mantenimiento de la unidad material del sistema.

El resultado de la combinación de la terraza con el períbolo implica un volumen en el que se sitúan los otros volúmenes aislados, del propíleo, del templo, de las estatuas, etcétera. La terraza y la pared no determinan un ambiente cerrado en el sentido exacto de la palabra, pero como ya vimos en el capítulo I, sus atributos aislados, función de la *medición* y de la *definición* del espacio, son tales que les permiten determinar o formalizar a este último.

Los volúmenes prácticos, de acuerdo con el sentido que le dimos a la palabra, son los propíleos, el templo y el tesoro (y en el caso de Delfos y Epidauro, la estoa), y la relación entre éstos puede apreciarse por medio del plano generador, donde interviene la distancia y la altura, o sólo la distancia en un sistema plano único, y en forma más completa, en función de la relación de volúmenes.

Los altares y las estatuas autónomas constituyen "volúmenes sólidos" que pueden considerarse como interrupciones positivas a la continuidad del espacio visualmente penetrable que los circunda.

La *resolución final de estos elementos* en un sistema completo depende primordialmente de la conservación de cierta forma de continuidad espacial dentro del sistema, y este factor puede ser analizado ahora con referencia a las proposiciones enunciadas previamente sobre los espacios "huecos" dentro del esquema (templo, tesoro y propíleo) en relación con sus contornos inmediatos, veremos que la relación es de tipo gradual, participando el volumen de transición, definido por el peristilo del templo, tanto del volumen *aparente* de la construcción como del volumen exterior que lo rodea. De este modo, existe una penetración mutua del espacio que opera en torno al plano definido sugerido por el peristilo mismo. Cabe suponer que el volumen *aparente* de la construcción significa el espacio circundado por una envoltura que estaría definida por los *límites* de sus formas. Sin embargo, puesto que la naturaleza del peristilo es tal que permite la penetración del espacio circundante hasta la línea de las paredes de la cela, es evidente la posibilidad de afirmar que un volumen mensurable pertenece a la vez a la construcción misma y al espacio que lo rodea.

Este volumen compartido en el caso del templo normal períptero

abraza enteramente la construcción y genera una interrelación de orden altamente unificador. La transición directa entre un volumen simple rodeado de paredes y su espacio circundante no puede alcanzar este tipo de armonía, puesto que el carácter excluyente del volumen ininterrumpidamente definido siempre habrá de terminar por producir aislamiento más que una unidad mutuamente inducida. De este modo, el templo que se levanta dentro del períbolo se destaca como una entidad claramente identificable en virtud de su autónomo volumen aparente, y posee simultáneamente un valor de "superposición", determinado por las dos etapas de su definición. Así, pues, su individualidad espacial logra coexistir con su participación como elemento de un sistema espacial específico.

La condición de los propíleos es análoga, pero su función y posición especiales como volumen de transición y al mismo tiempo práctico, determinan las consiguientes variaciones en su forma. El propíleo, a diferencia del templo, se halla situado contra el períbolo, y aunque su forma hueca está en directo contacto tanto con el espacio exterior, más allá del temeno, como con el espacio interno virtual del temeno, la construcción misma conserva el carácter de pared circundante por sus propios muros laterales. La característica disposición de las "columnas *in antis*" de la abertura hacia el temeno guarda consonancia con el tratamiento dado al peristilo del templo, en tanto que la forma restringida del propíleo (vale decir, cercado por paredes en los flancos) dirige la penetración hacia el punto focal del temeno.

Una vez más se expresa claramente la construcción individual, pero coexistiendo la unidad de ésta con todo el sistema.

Ambos elementos (templo y propíleo) se identifican, de este modo, con el espacio del temeno y, por medio de este factor común, traban relación entre sí. Se ha creado entonces, en función de estos elementos constitutivos, una disposición formal que se acerca estrechamente a la perfección de un teorema abstracto.

Se desprende de este análisis que el carácter esencial del temeno griego no deriva básicamente del *tamaño* o del *número* tanto como del *tipo* y de las combinaciones particulares de sus formas estructurales. La escala, en relación con la humana, es necesariamente un término complementario del sistema, pero el aspecto puramente cuantitativo de la construcción, una vez satisfecha esta exigencia, siempre sigue siendo de importancia secundaria en la arquitectura griega. Una vez más, cuando los componentes se subordinan a un sistema de entes espacialmente relacionados, pero articulados libremente dentro de ese sistema, la posición o el número efectivo de dichos elementos, aunque pueden incidir materialmente sobre el efecto plástico resultante, no modifican el carácter intrínseco que impregna el sistema total.

La standardización del tipo de templo períptero es significativa en este sentido, puesto que los elementos variables que se presentan en su estructura nunca son tales que disminuyan 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 los componentes y en el tamaño neto, aunque no así un verdadero alejamiento orgánico del tipo central. Es evidente que la mayor unidad representada por el grupo del temeno no podía permitir un virtuosismo indebido en la construcción de templos, lo cual habría tendido a romper el marco general. El estudio de la arquitectura griega se ha inclinado con demasiada frecuencia a contemplar el templo como una estructura aislada, estéticamente mensurable en función de su propia forma. Una estimación de este tipo descarta la existencia del templo como parte de un complejo, y le asegura sólo la significación de una forma tradicionalmente repetida, con un bajo índice de vitalidad.

El mero cambio en la forma o en la disposición de las partes de un solo ente arquitectónico no puede ofrecer sino una gama sumamente limitada de expresión plástica, y lo más probable es que la variación continua y arbitraria acarree una pérdida de identidad y le imprima al todo un carácter amorfo, en lugar de renovar su fortaleza. Y lo que es aún más serio desde el punto de vista de la significación universal, la modificación sistemática de los standards visuales o determinantes espaciales reconocidos habrá de conducir a la confusión visual, puesto que la función de medición y repetitiva de los elementos de un sistema formal de construcción es la base sobre la cual se levanta la arquitectura clásica.

Cabe analizar ahora dos factores de primordial importancia en la disposición griega del volumen en el santuario del templo:

- a) *La articulación de los elementos constitutivos.*
- b) *El alcance de la combinación formal de estos elementos.*

a) El término articulación implica continuidad o sistema, y los métodos prácticos mediante los cuales se alcanza esta condición en el temeno ya fueron mencionados anteriormente, en este mismo capítulo. Los aspectos geométricos de un sistema articulado requieren, empero, cierto tratamiento ulterior.

Comúnmente se supone que el valor formal deriva, en arquitectura, de las disposiciones axiales y simétricas de los elementos; pero en el esquema del temeno provenía, según vimos, de una interpretación más amplia del término que la que puede suministrar un simple sistema lineal (con su base de dos dimensiones). El análisis del santuario situado en Sunium [capítulo V, (e)], aunque respondía al propósito de estimar la experiencia de un espectador colocado dentro del sistema, merece ser recordado aquí, ya que postulaba una relación absoluta entre los componentes. Según se recordará, cada muro, cada edificio, cada terraza y cada escalinata parecían guardar, considerados en abstracto, una relación orgánica con el todo, y la situación y equilibrio de cada elemento eran tales que sugerían un "entrelazamiento" como el de las partes de un mecanismo. Si reemplazamos las palabras muro, edificio, terraza, etcétera, por los tér-

minos abstractos plano, volumen y superficie, podremos generalizar la suficiencia orgánica del esquema afirmando que los componentes interrelacionados no sólo son de forma "regular", sino que, considerándolos como elementos constitutivos de un espacio euclidiano complejo, conservan una identidad sin deformaciones, al mismo tiempo que desempeñan un papel complementario dentro del marco total.

Las dimensiones de estos componentes (ya sean significativos como superficies o como volúmenes) pueden computarse directamente, y la base rectangular del sistema lo torna estable y finito.

b) La flexibilidad de un sistema espacial de tres o más componentes se halla gobernada sólo por las exigencias de la relación formal, y es tal que permite un número infinito de esquemas, los cuales conservan las características de estos elementos standard y reconocibles. Esta flexibilidad les permitió a los arquitectos griegos explotar lugares de posibilidades profundamente distintas, y ni las variaciones de situación y tamaño, ni las peculiaridades de superficie pudieron destruir el tema central de la disposición del temeno.

En el transcurso de nuestra investigación, examinamos los recintos de Delfos, Sunium y Epidauro, considerando a cada uno de ellos desde el punto de vista del espectador. En este capítulo hemos intentado llegar a un enunciado general a fin de estimar la significación del temeno como disposición abstracta. Cabe concluir ahora esta parte del análisis con un breve resumen del nivel alcanzado en estos ejemplos en función de la reacción experimentada por el *espectador* y del valor *absoluto*.

Delfos. Aquí la disposición es particularmente notable por el vigor y alcance de la experiencia plástica ofrecida al espectador; y en la escala de la reacción del espectador este santuario acentúa, quizá más que cualquier otro grupo, el templo como elemento clave y como clímax visual. El espacio ocupado por el acceso no se ajusta a una trama geométrica de tipo regular o libre de deformaciones, pero el tratamiento del recinto es tal que subraya notablemente los factores movimiento y dirección. La disposición del santuario de Delfos refleja íntimamente la fusión de las características topográficas con el sistema, lo cual hace que se alcance un alto grado de abstracción. Sin embargo, se ha conservado la unidad del esquema en función de los principios básicos de la disposición del temeno.

Sunium. El santuario de Sunium representa, quizá, la conquista más alta del arquitecto griego en lo que atañe a la consecución de un equilibrio exacto entre los atributos del movimiento regulado en el espectador y la pureza de la disposición geométrica abstracta. En este ejemplo, no sólo la serenidad intrínseca de una construcción absoluta no se ve distorsionada para contrarrestar la "fuerza" impuesta por un participante dentro del esquema, sino que la combinación de los valores prácticos y los abs-

tractos resulta factible aquí en una escala compatible con la experiencia humana.

Epidauro. En este caso, la experiencia visual no se halla dirigida en forma tan rígida como en los dos anteriores, ni la "geometría" ha sido delineada en forma tan explícita como en el de Sunium; pero el factor abstracto se halla sutilmente fusionado con el todo. Los principales componentes alcanzan una plena relación espacial por medio de la penetración de su peristilo, y la libre disposición del templo y del tolo permite una cabal comprensión de sus volúmenes dentro del períbolo. La belleza y gracia del templo de Esculapio sugiere una atmósfera más humanista que la reflejada por el grupo de Sunium, sobre todo si se recuerda la informalidad del bosquecillo adyacente. En el grupo de Epidauro debe haber existido una hermosa armonía de forma y espacio, una inestimable libertad lírica en la amplia disposición de las precisas unidades.

3. El modo griego de construcción del espacio

Nuestra reseña nos reveló la naturaleza de los elementos que configuraban la disposición arquitectónica característica de la época griega, al tiempo que nos indicó los múltiples detalles constitutivos que agregan, a su vez, un significado especial a dichos elementos. Las limitaciones del método estructural y del material disponible, la influencia de las condiciones naturales y de las tendencias económicas, las exigencias de la costumbre y de la escala humana fueron todos factores que desempeñaron un papel preponderante en la búsqueda de normas arquitectónicas y en la solución de los problemas creados por la conciencia cívica del pueblo. Cada una de estas fuerzas se refleja en la estructura final del templo, de la casa o de la ciudad; pero la única tesis que confiere unidad plástica a todas estas empresas, el único factor común cuya esencia no es pasible de modificación material o variación práctica, es el sistema de estructuración del espacio que yace detrás de todas las manifestaciones de la arquitectura en Grecia.

Las múltiples realizaciones de la arquitectura griega entre el año 600 y el 200 a. C. reflejan una complejidad de formas y disposiciones que no son producto de un propósito confuso o de un método arbitrario. La variación del tipo y tamaño, como así también de la organización, que cabe advertir en las obras griegas es más bien el rico resultado de la aplicación de un sistema espacial generalizado a los requisitos específicos de una estructura cívica. La fusión de los valores absolutos o abstractos con los humanos y locales es un proceso que en última instancia debe proveernos de una serie de valores conjuntos con respecto a las manifestaciones que hemos examinado por separado.

La organización plástica abstracta no relacionada con la participación

humana, por muy significativa que pudiera ser en otros aspectos, debe permanecer ajena a la esfera de la arquitectura práctica. Por otro lado, la mera conjunción de elementos protectores carentes de sistema no puede aproximarse al ideal de la arquitectura pura, aun cuando la escala humana sea reconocida. En la arquitectura griega, lo absoluto no se sacrifica a la conveniencia práctica ni tampoco se deshumanizan los propios atributos de la escala apropiada o se repudia la eficiencia funcional. La satisfacción simultánea de una condición abstracta junto con una exigencia material propia implica la posibilidad de una solución flexible entre amplios límites. El proceso tiene como constantes los elementos ya establecidos de la medición y organización espacial y, como variables, los requisitos de la finalidad específica.

Si volvemos nuevamente la vista hacia los grupos de los templos, resultará evidente que, en general, el valor abstracto se conserva a gran altura, merced a la standardización selectiva y a un sistema ampliamente válido de elementos arquitectónicos definitorios. La repetición de tales unidades mantiene la identidad de los componentes separados, en tanto que el entrelazamiento espacial de dichos componentes asegura la estabilidad y unidad globales del sistema.

De igual modo se alcanza la unidad en la vivienda doméstica, y así también, esta unidad participa del sistema mayor que llamamos ciudad. La casa con su peristilo, la ciudad con su ágora, el templo con su intrincado sistema de columnatas dentro del temeno se subordinan todos ellos por igual al ideal dominante del espacio que los abarca. La fusión de lo *absoluto* con lo *local* tiene lugar de tal manera que la casa es, a un mismo tiempo, habitable y monumental; en efecto, no se produce una depreciación del sistema pese al hecho de que la escala de la casa se halla directamente condicionada por las necesidades de la vida privada. Asimismo, tan exactamente equilibrada se halla esta fusión, que el ágora, al servir de marco a las expansivas formas de la vida cívica, se acerca a un alto valor absoluto sin destruir "el toque común". Por último, el temeno con su templo, aunque más alejado todavía hacia objetivos puramente abstractos (con un bajo índice de función práctica), también comparte el módulo visual común que ennoblece la casa y humaniza el edificio cívico.

No hay suma directa capaz de condensar esta sutil graduación de lo abstracto como elemento constitutivo de la arquitectura de Grecia. Aunque los elementos son mensurables y computables, su efecto —el equilibrio entre lo absoluto y lo local— es tan delicado y se halla adecuado a la función con tanto cuidado, que debemos evitar toda tentación de establecer una ecuación categórica para explicar el fenómeno. En efecto, ello equivaldría a reducir a términos rígidos algo cuya esencia reside en la infinita variedad que surge de la notación clásica. En su lugar, debemos reconocer, más bien, la formalización de la experiencia visual que engendra dicho sistema, y con este término abstracto a modo de cartabón, aplicable por igual a las distintas manifestaciones, debemos dejar un amplio margen para el espíritu lírico e inmediato que caracterizó a la arquitectura griega.

La unidad visual ofrecida por el sistema griego es un factor que el desarrollo incontrolado de nuestras propias ciudades nos ha impedido apreciar con justicia. Los adjetivos inconcluso, amorfo, se aplican con propiedad a la condición general de las ciudades construidas a partir de la decadencia de Grecia y Roma, y sólo en raros ejemplos encontramos un pálido reflejo del orden y la medida que constituían la verdadera herencia de la arquitectura griega.

La arquitectura en el esquema griego de vida simboliza el marco más amplio en torno al cual se construyó un código múltiple de percepciones. En efecto, tal como lo expresa Jaeger¹:

"Las formas literarias usadas por los griegos, con su múltiple variedad y su elaborada estructura, crecieron orgánicamente a partir de la transferencia de las formas simples y llanas con que los hombres se expresan en el lenguaje corriente, a la esfera ideal del arte y el estilo. En el arte de la oratoria, asimismo, su habilidad para ejecutar un plan complejo y crear un todo orgánico reuniendo una multitud de partes dispersas partió pura y simplemente de la percepción natural, cada vez más aguzada, de las leyes que gobiernan el sentimiento, el pensamiento y el lenguaje; de la percepción, en fin, que terminó por crear (una vez dotada de un carácter abstracto y técnico) la lógica, la gramática y la retórica".

Y más adelante:

"Es en la filosofía donde se despliega de manera más visible la fuerza que produjo las formas del arte y el pensamiento griego. Es la percepción clara de las reglas permanentes que yacen debajo de todos los acontecimientos y cambios de la naturaleza y la vida humana. Todo pueblo ha producido un código de leyes; pero los griegos siempre buscaron una Ley que lo abarcara todo y trataron de hacer que su vida y su pensamiento armonizaran con ella... La *teoría* de la filosofía griega guardaba una relación profunda e intrínseca con el arte y la poesía, pues corporizaba no sólo el pensamiento racional, el elemento en que primero pensamos, sino también (como se desprende de su nombre) la visión, que aprehende todo objeto como un ente global, que ve la *idea* en todo, esto es, el modelo visible".

Actualmente podemos ver aún "el punto de vista orgánico" en las ruinas de Grecia, pues hasta estas proyecciones vulnerables y perecedoras del espíritu griego conservan su identidad en grado suficiente para cautivar la vista y refrescar la mente con su inspiración inmortal. Amedée Ozenfant, con la ejercitada percepción del pintor abstracto, nos ha dado esta comprensiva apreciación² de la medida en que podemos experimentar el *ethos* de las inmediateces materiales de los griegos. Al volver a visitar a Delfos, concentra la atención en el Tesoro ateniense:

"Miré el armonioso edificio desde todos los ángulos, desde lejos, desde cerca, desde más cerca todavía. Escalé la ladera de la colina para verlo

desde otro punto de vista. Todo había cambiado, pero todo seguía siendo hermoso, perfecto. Todo cooperaba”.

“Hasta donde la vista podía decidir, todo era coherente, unánime y necesario, y su existencia era una suerte de simbiosis total.

“Pero no me sentía yo un espectador pasivo... Al moverme alteraba las relaciones del edificio y de los objetos próximos y distantes, dotaba de movimiento al objeto contemplado. Y constantemente ascendía el canto de un coro poderoso de formas, todas las cuales eran indispensables a las otras; por un lado, las ideadas por el arquitecto y, por el otro, las correspondientes al propio lugar. Cuando descendí, descubrí que el arquitrabe estaba íntimamente entretejido con el vigoroso ángulo de los muros. Cuando ascendí, todo subió junto conmigo, y el escenario del gran Delfos acompañó mi movimiento. Un diseño siguió a otro, y desde cada uno se elevaron cantos, gritos heroicos, himnos de alabanza, melodías sublimes. Cuando me detuve, todo volvió a la serenidad anterior, que es un estado de expectativa, pero nunca un fin”.

“En todas partes de Grecia, la naturaleza se interesa en las obras de los hombres y participa de ellas, al tiempo que los hombres están siempre dispuestos a acogerla. La naturaleza impera, pero también impera el hombre. Todo impera en Grecia, literalmente, todas las cosas. Desde los más pequeños hasta los más grandes, todos los elementos son únicos y parecen enorgullecerse de sí mismos, al saberse necesarios para el todo”.

Notas al capítulo VI

¹ Jaeger, págs. XX y XXI.

² Ozenfant, págs. 394-6.

Bibliografía

- Anderson, W. J., Spiers, R. P., y Dinsmoor, W. B., *The architecture of ancient Greece*, Batsford, 1927.
- Aristóteles, *Selections*, al cuidado de W. D. Ross, Oxford University Press, 1927.
- Baedeker, K., *Greece*, 4ª ed., Dulac, 1909.
- *The Mediterranean*, Leipzig, 1911.
- *Southern Italy and Sicily*, 17ª ed., 1930.
- Balanos, N., *Les monuments de l'Acropole, relevement et conservation*, Massin et Levy, París, 1938.
- Beare, J. I., *Greek theories of elementary cognition from Alcmaeon to Aristotle*, Clarendon Press, Oxford, 1906.
- Beazley, J. D. y Ashmole, B., *Greek sculpture and painting*, Cambridge University Press, 1932.
- Bell, E., *Prehellenic architecture in the Aegean*, Bell, 1926.
- Benoit, F., *L'architecture, antiquité*. Laurens, París, 1911. (Manuels d'Histoire de l'Art.)
- Bequignon, Y., ed., *Grèce, Les guides bleus*, Hachette, París, 1935.
- Blomfield, Sir R. T., *The touchstone of architecture*, Clarendon Press, Oxford, 1925.
- Bossert, H. T., *An encyclopaedia of colour decoration*, Gollancz, 1928.
- British Museum. *How to observe in archeology, suggestions for travellers in the Near an Middle East*, 2ª ed., British Museum, 1929.
- Busink, T. A., *Prothuron: inleidende studie over het woonhuis in Oud-Griekenland*, Noordhoff-Kolff, Batavia-Centrum, 1936.
- Cambridge Ancient History*, Cambridge University Press, tomos 3-6, 1927-33.
- Carpenter, R., *The Greeks in Spain*, Bryn Mawr College, Longmans (*Bryn Mawr Notes and Monographs* 6), 1925.
- *The humanistic value of archaeology*, Harvard University Press, Cambridge, 1933.
- Carrington, R. C., *Pompeii*, Clarendon Press, Oxford, 1936.
- Cary, M., *History of the Greek world from 323 to 146 B. C.*, Methuen, 1932.
- Casson, S., *The technique of early Greek sculpture*, Clarendon Press, Oxford, 1933.
- Collart, P., *Philippe, ville de Macédoine* (Ecole française d'Athènes; Travaux et Mémoires 5), 2 tomos, Boccard, París, 1937.
- Courby, F. y Picard, C., *Recherches archéologiques à Stratos d'Acarnane* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome), Boccard, París, 1924.
- Charbonneaux, J., *La sculpture grecque archaïque*. Editions de Cluny, París, 1938.
- Chipiez, C., *Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs*, Morel, París, 1876.
- Choisy, A., *Histoire de l'architecture*, tomo I, Beranger, París, 1929.
- Dickins, G., *Catalogue of the Acropolis Museum, Archaic sculpture*, tomo I, Cambridge University Press, Cambridge, 1912.