



Dinócrates

leyenda y mito de la concepción megalomaniaca de la arquitectura

Werner Oechslin

En 1804 Ledoux, con un saludo sorprendentemente retórico y devoto, dedica el primero de los cinco tomos previstos de su obra al zar de Rusia Alejandro I. El título del libro, *“L’Architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation”*, acentúa por sí mismo el marco social para cuya realización se requiere a Alejandro del Norte: *“Los escitas, atacados por Alejandro el Macedonio, hasta en medio de los desiertos y montañas que habitaban, le dijeron al conquistador:*

!No eres un Dios, pues haces daño a los hombres! Todos los pueblos de la Tierra dirán a Alejandro del Norte: Sois un hombre, porque queréis crear un sistema social que contribuirá a la felicidad del género humano”(1). La imagen de un “Nuevo Alejandro” al servicio de la sociedad se contrapone con la de un Alejandro que, aunque de apariencia divina, fue un belicoso tirano. Pero pese a ello, permanece en el fondo una imagen positiva del gran Alejandro, el conquistador de mundos y el

En la página anterior, presentación al público de un proyecto. Borromini y el proyecto de restauración para el Lateran. De: C. Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi...* Roma 1656.



La adoración del templo por David, representada como entrega de un plano a Salomón. De: "Der Tempel Salomonis..." Halle, 1718.

soberano, cuyo poder ilimitado le hace ser la figura ideal para un potencial patrón. Ledoux ambiciona interesar al zar (que, siendo poco después enemigo de Napoleón, desempeñará el papel de un "nuevo Alejandro" sobre el escenario europeo) en la realización de sus proyectos. Mucho más que los distantes dioses, los grandes y poderosos de esta tierra, sea el Mogol de la India o los emperadores de la China, o sean —como en el caso de Ledoux— hombres que aspiran a la imagen mítica de Alejandro Magno, son los hombres llamados a decidir los destinos de grandes proyectos de arquitectura. La iconografía los representa con frecuencia deliberando alrededor de una maqueta. Pero sean príncipes de la Iglesia en indumentaria episcopal iluminados por la paloma que representa al Espíritu Santo y contemplando una maqueta, o empresarios y banqueros en idéntica y competente pose en torno a bloques de piedra, los hombres que dan trabajo, los patronos, no son tanto hombres necesarios como héroes indispensables (2).

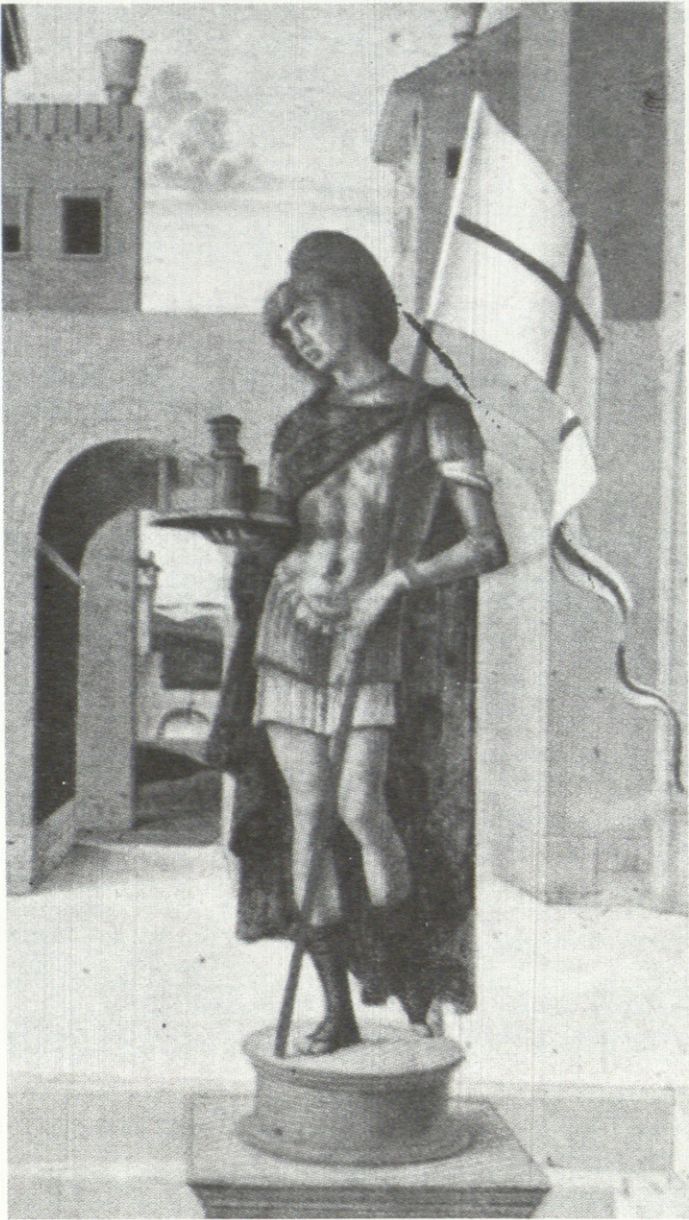
Tan sólo la virtuosa "casa del arquitecto" queda a merced de la propia competencia del inventor. Para todo lo demás se



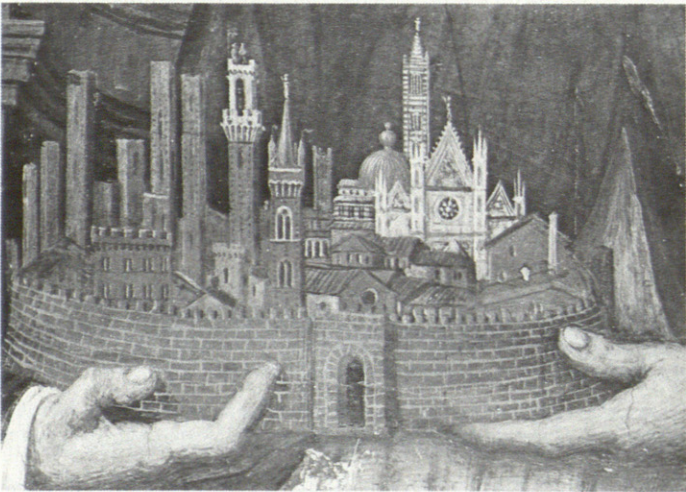
Maqueta urbana, vista como "Nueva Jerusalén" con 12 cimientos con nombres de los 12 apóstoles. De: G. Fabri, *Le Sagre Memorie dię Ravenna antica*, Venecia 1664.

aplica la fórmula de que cuanto más grande sea el proyecto, cuanto más ambiciosa la intención, tanto más dependerá de la gracia y del poder del patrón. En las representaciones, el patrón y mecenas mantienen frecuentemente la maqueta en sus manos. En ellas, los arquitectos le presentan sus planos en postura más o menos devota, excepto cuando la idea arquitectónica es de origen divino, transmitida de arriba, como en el caso del cuadro de la entrega del templo por David a Salomón, contenido en la descripción del "Tempel Salomonis", aparecida en Halle en el año 1718 (3). Sea en el seno de la bíblica familia real, sea Borromini ofreciendo de rodillas los planos para la remodelación de la iglesia de San Juan de Letrán (4), el acto de entrega de planos marca el tan esperado momento del acuerdo entre el patrón y el arquitecto y se convierte en el símbolo y prefacio de la realización de grandes sueños arquitectónicos.

Pues bien, existe una leyenda cuya detallada transmisión hasta nuestros días y su historia resume ejemplarmente los aspectos comentados de la relación entre patrón y arquitecto(*). El patrón está representado por el ya citado Alejandro Magno y el

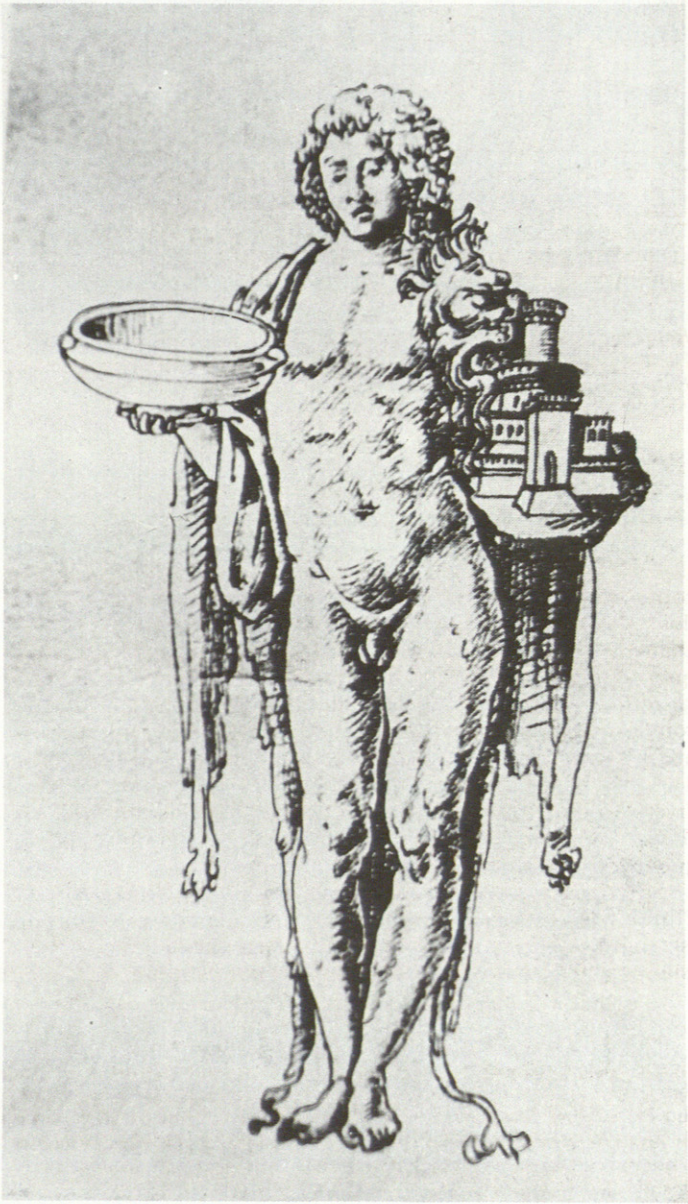


Maqueta urbana (y figura del donante).
Siena, Palazzo público, detalle de fresco.



G. Bellini, San Terencio, Patrono de Pesaro con maqueta urbana
Predella de la Sala di Pesaro.
Pesaro, Museo Cívico.

Francesco di Giorgio Martini:
Dinócrates con la maqueta de la ciudad ideal, incluido abastecimiento
de aguas, proyectada para Alejandro.
Cod. Magliabechiano II. I 141, fol. 27 v. Florencia, Bibli. Nazionale.





Representación monumental de la leyenda vitruviana de Dinócrates.
De: Fischer von Erlach.
Entwurf einer historischen Architektur, Viena 1721.

coprotagonista es el arquitecto. Es éste uno de los más conocidos arquitectos de la antigüedad. Su nombre se relaciona estrechamente con la fundación y construcción de Alejandría, aunque ya Estrabón y Solino discutían si atribuirle o no, además, la reconstrucción del Templo de Diana en Efeso, conocido como una de las maravillas del mundo. *Dinócrates* es la forma más conocida de escribir su nombre, que nos viene de la pluma de Vitruvio. Los numerosos autores clásicos nos han legado diversos nombres, entre otros *Dinochares* y *Cheromocrates*. En el siglo XVII descubrieron unos arqueólogos una inscripción que con cierta propiedad decía *Demócrates* (5).

Si recordásemos todos los testimonios, desde Plutarco hasta Plinio, conseguiríamos una imagen definida con precisión de esta figura. A pesar de Vitruvio, o precisamente gracias a él, esta imagen permanece rodeada de leyenda y mito.

(*) Un interlocutor, cuya arrogante y decidida forma de actuar sugirieron al profesor de Halle Johan Heinrich Krause el título de su obra sistemática sobre arquitectura: "Deinokrates oder Hütte, Haus und Palas, Dorf, Stadt und Residenz der alten Welt... mit Parallelen aus der mittleren und neueren Zeit" (Jena 1863); al igual que Valery escogía el nombre de un antiguo arquitecto, "Eupalinos", para su obra sobre filosofía de la arquitectura.

Vitruvio nos narra en el prólogo de su segundo libro el encuentro de Dinócrates con su posterior patrón Alejandro. Según él, esa historia es tan sólo una argucia de Dinócrates para ganarse, con retórica humildad, los favores del augusto.

La profunda relación, base del mensaje que fundamenta la anécdota, queda reservada a la exégesis del intérprete de Vitruvio. Precisamente sus distintas interpretaciones ponen de manifiesto la amplitud de la problemática que plantea.

Y bien, ¿qué cuenta la leyenda?, según la traducción de August Rode (6), lo siguiente:

"Cuando Alejandro se encontraba ocupado conquistando el mundo, el artista de la construcción, confiando en su ingenio y sus proyectos, y con la intención de darse a conocer al rey, se alistó en el ejército. Antes de la partida consiguió cartas de presentación de sus familiares y amigos destinadas a los más nobles cortesanos, con objeto de facilitar su acceso a la corte. De hecho, fue atendido con interés y rogó a los nobles que le presentaran a Alejandro cuanto mejor. Pero pese a las promesas de éstos, la presentación se demoraba, pues los nobles dudaban y se mantenían a la espera de ocasión propicia.

Dinócrates se sintió abandonado y despreciado por los nobles y decidió actuar. Era de gran estatura, agraciadas facciones y bello cuerpo, así como noble semblante. Confiando en estos



Idolo chino esculpido en la roca.
De: A. Kircher, *China Illustrata*, Amsterdam 1667.



Representación de Dinócrates: (J. Gwilt ed).
The Architecture of Marcus Vitruvius,
Pollio, Londres 1826.



El coloso yacente en el jardín manierístico,
Naturaleza y Arte.
De: S. de Caus, *Les raisons des forces*
mouvantes... Frankfurt 1615.



Max Klinger. El Coloso de la guerra, armado yacente.

dones que le había proporcionado la naturaleza, se despojó en la posada de sus vestidos, untó su cuerpo con aceite, coronó su cabeza con hojas de álamo, cubrió su hombro izquierdo con la cabeza de un león, cogió en su diestra una maza y, de esa guisa, se colocó frente al tribunal donde el rey administraba justicia. La novedad de su indumentaria llamó rápidamente la atención del populacho. Este hecho provocó que Alejandro notase su presencia y, ante su asombro, hizo despejar el lugar y que lo condujeran ante él, preguntándole quién era. “Yo soy, contesta, el arquitecto Dinócrates de Macedonia, y te traigo proyectos y planos dignos de tu real fama. He representado el monte Athos como la efígie de un cuerpo masculino que en su siniestra sustenta una gran ciudad y en su diestra un pilón que recogerá las aguas de todos los ríos del monte para verterlas al mar”.

Aquí no termina la historia. Alejandro se informó mejor de algunos detalles para comentar críticamente: “Te digo, Dinócrates, que tu proyecto es audaz y me gusta; pero pienso que si eligiéramos ese emplazamiento para una gran ciudad, seríamos objeto de crítica por falta de planificación. Al igual que un recién nacido no puede ser alimentado y sacado adelante hacia etapas superiores de la vida sin la leche de la nodriza, una gran



Visión catastrófica sobre el tema Coloso y Naturaleza: “Encelatus enterrado bajo el monte Etna”.

De: Michel de Marolles, *Le Temple des Muses...* Amsterdam 1733. (Gravado por B. Picart).

ciudad no puede subsistir sin los correspondientes campos en su entorno que la abastezcan en abundancia con sus cosechas, ni tampoco podría llegar a ser populosa. Por tanto, y pese a lo mucho que me agrada tu proyecto, no puedo aprobar el emplazamiento escogido; no obstante, te quedarás a mi lado y me prestarás tus servicios”. Así concluye el asunto de forma satisfactoria para Dinócrates, aunque su brillantez (física y arquitectónica) sea puesta en duda con argumentos típicos. Como potencial patrón, Alejandro critica la adaptación del proyecto a condiciones y necesidades concretas.

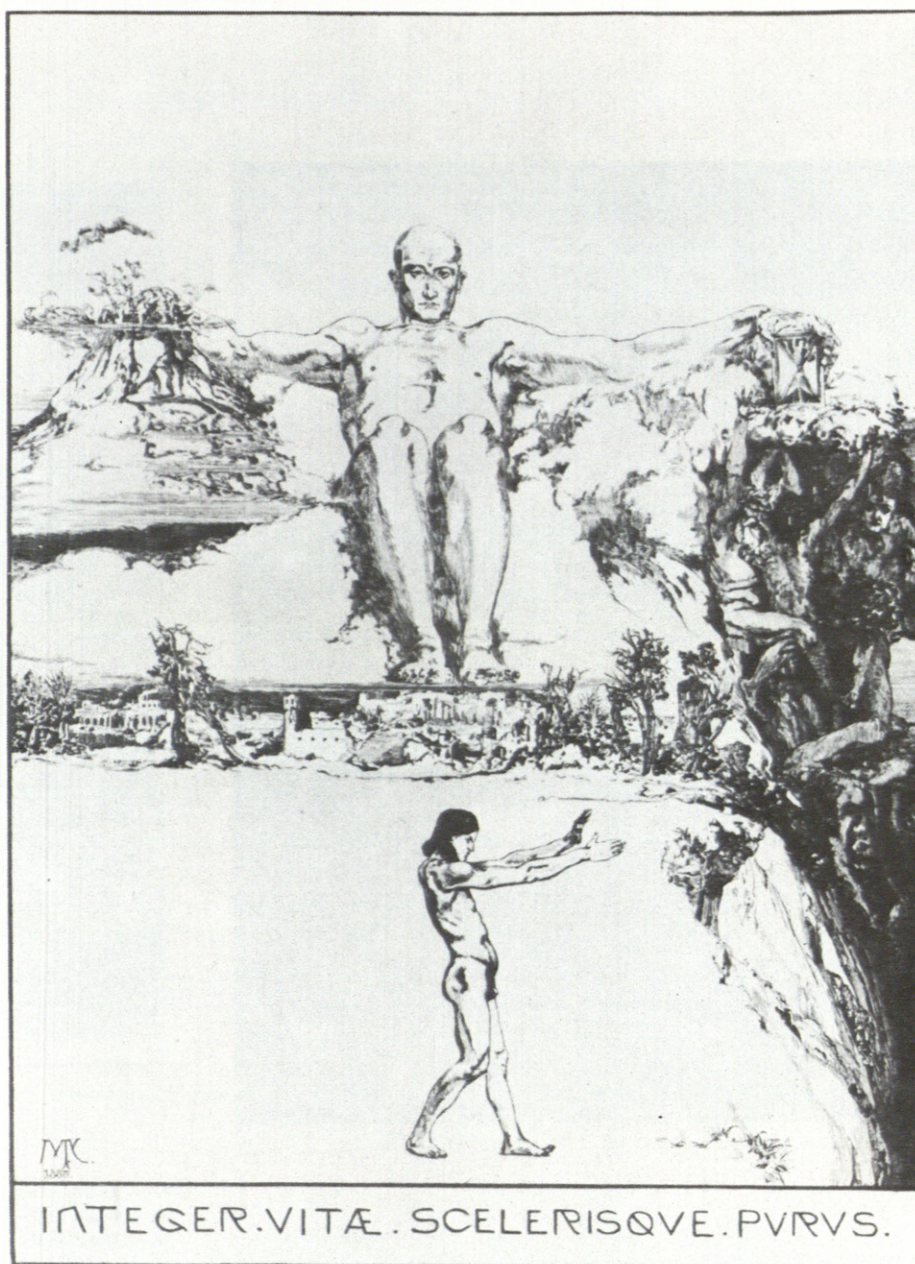
Vitruvio describe, por una parte, el espectacular acontecimiento de la presentación del proyecto e ilustra cómo el artista consigue destacar y cómo con su llamativo comportamiento obliga al populacho a prestarle atención, de una forma que ha mantenido su infalible efecto hasta nuestros días. Por otra parte, la propia extravagancia del proyecto reclama el centro de la atención. Este, aunque valorado en principio, con el tiempo se ha equiparado a una de las maravillas del mundo y se transmite como idea y posibilidad de arquitectura monumental. En la historia de Vitruvio todas las reservas vienen referidas a la cuestión de utilidad y factibilidad de la obra y requieren la intervención —correctora— del patrón.



© Daidalos

Arriba, Franz von Stuck: *Lucifer*, agua fuerte.

A la derecha, Max Klinger: *De la muerte II: "Integer vitae scelerisque purus"*. Variación del tema de Dinócrates, 1909.

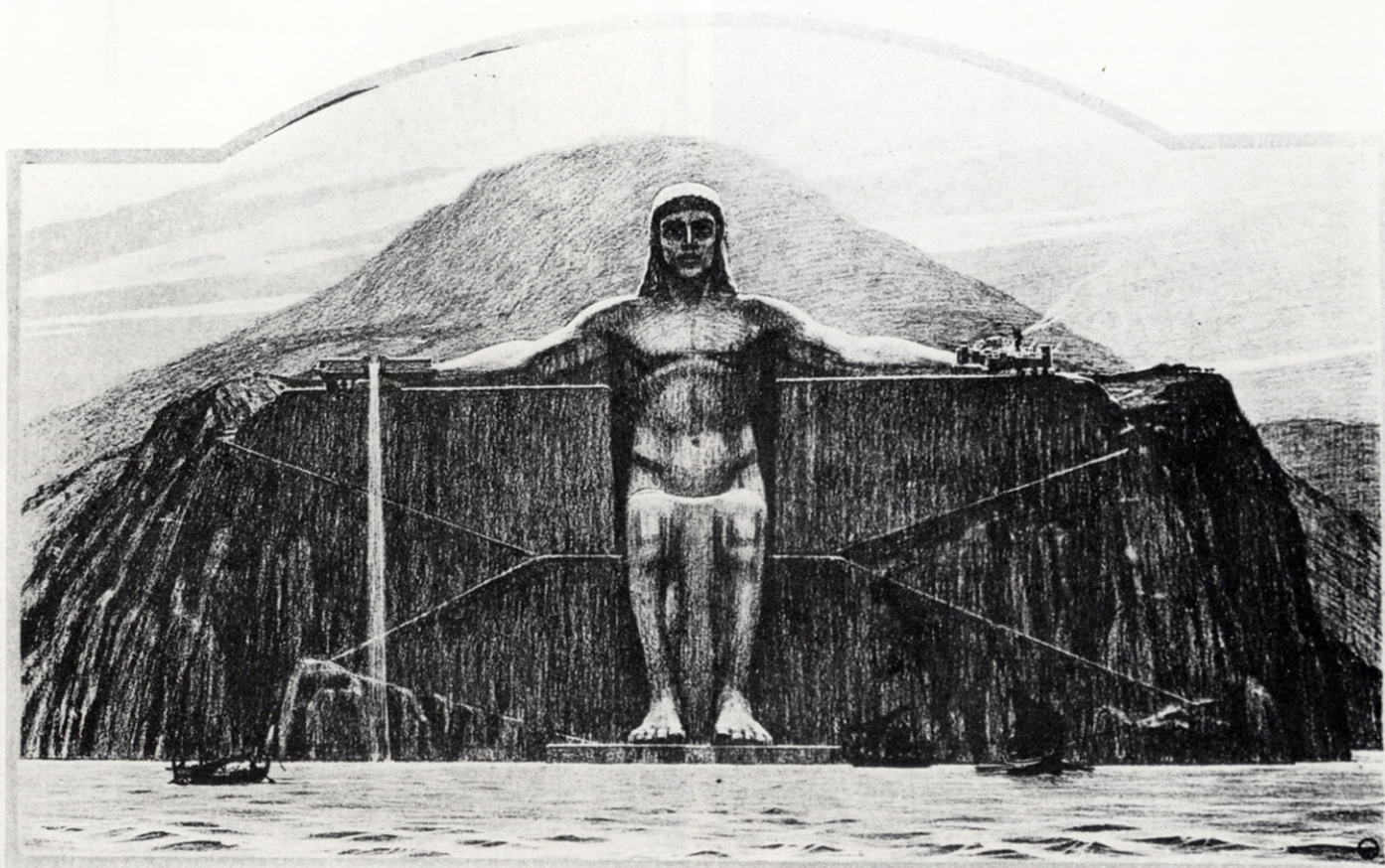


© Daidalos

La consideración de estos tres aspectos de la leyenda de Dinócrates abre una perspectiva en la que a los problemas planteados inicialmente se les pueden dar las más diversas respuestas. El hecho de que ya en la Italia del siglo XV, durante la primera fase del estudio de Vitruvio, se dieran interpretaciones diametralmente opuestas, lo expuso Wolfgang Lotz (7). Para Francesco di Giorgio, la idea de la estatua de Alejandro esculpida en el monte, recuerda la enseñanza que en tiempos de Vitruvio se impartía sobre la analogía de la arquitectura y del cuerpo humano. En este sentido y de una forma expositiva característica del Quattrocento, dibuja (reconstruyendo el texto vitruviano) la figura de un mancebo en clásica pose, que también utiliza en otras ocasiones para la comparación entre la planta de una iglesia y el cuerpo humano; le coloca sobre los hombros la piel de un león y en las manos no sostiene la maza de Hércules, sino una maqueta urbana y una escudilla (8). De esta forma aparecen en una sola representación el proyecto ideal de la estatua de Alejandro en el monte Athos y el mismo Dinócrates que, en su admirable desnudez, porta la maqueta. Hércules-Alejandro-Dinócrates es el orden ideal de las figuras contenidas en la representación, que sugiere, además, unanimidad entre patrón y arquitecto. Francesco di Giorgio se atiene en su dibujo a la forma convencional del patrón con la maqueta,

al igual que hizo Giovanni Bellini con San Terencio en el altar creado para Pesaro. Para llegar a la imaginación naturalista de un coloso esculpido en un monte, no sólo se requiere mucho tiempo, sino también la cercana comparación con reconstrucciones de las maravillas del mundo, todas de proporciones colosales. La figura cristiana del patrón que Bellini realiza, contrasta con la desnudez del bien proporcionado cuerpo que dibuja Francesco di Giorgio. Se puede apreciar en el dibujo un eco de los desnudos en bronce post-Donatello.

Se debería relacionar este hecho con la conciencia humanística del arquitecto. Al menos así lo indican las manifestaciones de que se dispone. Buonacciso Ghiberti nos cuenta, dando un giro total al texto de Vitruvio, que el mismo Dinócrates expone los argumentos críticos y niega, consecuentemente, la realización de su proyecto. Filarete destaca otro aspecto en la relación patrón-arquitecto, que se manifiesta en la observación puesta en boca de Alejandro de que tan magnífico proyecto merecería una adecuada remuneración. En el fondo subyace la imagen ideal del sabio soberano Alejandro, que se rodea de generales para la guerra y de filósofos para gobernar, porque siguiendo la fórmula de Leonardo Fioravanti (9), con el consejo de los sabios —a los que pertenece el arquitecto humanista—, se conserva lo que se consiguió con el poder de las armas.



H. Rapin: El proyecto Dinócrates.

De: H.C. Andersen, *Création d'un centre mondial*. París 1912.

De opinión contraria es Alberti. Este destaca no sólo la crítica expresada por Alejandro sobre la inutilidad del proyecto, sino también la falta de estudio del arquitecto en materia de abastecimiento. Su lanza se dirige contra proyectos inútiles de potentados en general y expresa su escepticismo frente a todo lo monumental, conmemorativo o exhibicionista. Quien entienda la básica universalidad y el protagonismo de la arquitectura y, por tanto, la competencia del arquitecto en todas las fases del proceso de planificación, reforzará su convicción con el episodio de Dinócrates. En este sentido, Danielle Barbaro en 1556 nos propone una nueva lectura de la historia a partir de otras consideraciones filológicas. Al igual que Francesco di Giorgio, dirige su mirada hacia el proyecto propiamente dicho y extrae el momento de la entrega por Dinócrates a Alejandro —“*ad te copitationes et formas adfero*” (“Te traigo planos y borradores”)— y la somete a riguroso examen. Francesco di Giorgio usa el término “*disegno*” (dibujos), mientras que Rode traduce “*borradores y dibujos*”. Barbaro la transcribe como “*pensieri e forme*” (“ideas y formas”) y concluye con la sorprendente formulación: “*vuol dire fabbrica e discorso, la cosa significata e quella che significa l'opera, e la ragione dalle cose nasce l'Architettura*” (10). Las “sugerencias” expuestas por Dinócrates se relacionan de esta forma con los términos “*fabbrica e*

discorso” y se asimilan a la idea de la arquitectura vitruviana definida como ciencia que todo lo abarca (11). En la identificación de teoría y práctica se concreta la imagen ideal de la arquitectura. A esta pretensión teórica se corresponden las aspiraciones de Dinócrates. Su proyecto representa modélicamente la arquitectura como tal. A la inevitable crítica sobre la falta de abastecimiento añade Barbaro —saliéndose por la tangente—, el elogio de las ciudades que funcionan, en primer lugar, Venecia.

El acuerdo dialéctico entre teoría y práctica en el sentido de Barbaro puede que fuera excesivamente pretencioso, sin embargo su aportación a la problemática entre arquitectura y patrón fue más realista. André Félibien entiende en sus “*Entretiens*” (1666) la leyenda de Dinócrates como un indicador para someter las sugerencias de los arquitectos a un examen más exhaustivo, para anticiparse a las “*vaines promesses*” y a las “*fausses apparences*” (12). Esta crítica, curiosamente, se efectúa a beneficio del rey de Francia, que se encontraba inmerso en la polémica entre Bernini, Perrault y Colbert sobre la construcción de la fachada oriental del Louvre.

Fischer von Erlach hace un intento (13) similar por limitar las competencias del arquitecto práctico. Para éste, el núcleo del juicio de Alejandro consiste en que Dinócrates hubiese sido



Júpiter y la isla de Creta: Representación del antecesor ideal de Dinócrates. Crónica de Maso Finiguerra, British Museum, Londres.



Francisco de Holanda: Figura colosal de guerrero formada por guerreros y utensilios de guerra. Siglo XVI.

"más hábil como arquitecto que como hombre de estado". La versión francesa del texto puntualiza aún más: "*Ve a Dinócrates como un gran arquitecto y un mal economista*". Aunque en el sentido de Vitruvio el arquitecto es competente en materias de adaptación a la climatología, estructura del suelo y abastecimiento económico. Félibien, al igual que Fischer von Erlach, ceden prudentemente el control de estas importantes cuestiones al patrón. Interviniendo de nuevo los hechos de la interpretación vitruviana, se ocupa Giovanni Battista Doni de Dinócrates (14). Para él resulta la leyenda una situación paralela, pues él mismo promociona una idea para la que busca un mecenas y realizador. En este caso en el Papa Urbano VIII, el "nuevo Alejandro", a quien expone Doni, en su obra "*De restituenda salubritate agri romani*", publicada en Florencia en 1667, un monumental proyecto, aunque, de muy distinta naturaleza: un sistema de regadío para una amplísima extensión de terreno yermo. Sorprendentemente, se encuentra la referencia de que el monte Athos gozaba de una climatología propicia. Donde ahora se encuentran monasterios, hubo en la antigüedad ciudades enteras, como si el proyecto de Dinócrates hubiese sido realizado.

Pero también en este caso surge la crítica de insuficiente abastecimiento. Superando la exposición de Alberti, añade Doni la observación de que tan sólo la ignorante plebe se dejaría

impresionar por tan monstruosas ideas, mientras que los sabios, aun frente a las pirámides, se reservarían su cauto juicio.

Pero no siempre los comentaristas aceptaron esta crítica; a menudo se rindieron ante la fascinación de la idea. Hasta el mismísimo Goethe juzgó la historia del monumento de roca dedicado a Alejandro como "*no tan inverosímil*" (15). De manera más exacta lo formuló Gottlieb von Scheyb, que publicaba bajo el deudónimo de Koremons. Se entiende perfectamente que si el gran arquitecto Dinócrates hubiese realizado la efigie de Alejandro en el monte Athos, tal como pretendía, la obra se habría llevado a cabo sin trucos ni magia alguna. Si Alejandro hubiese accedido a su realización y hubiese facilitado todos los medios auxiliares (al igual que sucedió en Egipto durante la construcción de las pirámides donde trabajaron cientos de miles de hombres) entonces, quizá incluso ahora, sería Alejandro en efigie, en todo el esplendor de la figura sedente, el que recibiría el homenaje de toda la humanidad, en la costa de Macedonia y en lugar del monte Athos. Con esta calificación realista se sientan las bases para la realización monumental de la idea de Dinócrates, hasta la ejecución posterior de los colosales bustos de los presidentes noetamericanos en el monte Rushmore.

Fischer von Erlach, a pesar de que critica la falta de visión económica de Dinócrates, se rinde a la tentación de representar



Francisco de Goya: Coloso (o pánico). 1808-12, Madrid, Museo del Prado.

El coloso representando al soberano y la idodología del estado. Portada de *Leviathan*, 1651 de Th. Hobbes.

gráficamente la visión del monte Athos. La crítica desaparece en la nota al pie a favor de la arquitectura monumental. La fascinación le viene sugerida por dos lados: por las maravillas del mundo de la antigüedad, con sus dimensiones insuperables y desbordante imaginación, y por las maravillas de la naturaleza, que ofrecen ejemplarmente piezas "arquitectónicas" de exposición. Fischer von Erlach reúne en su obra "*Boceto de una arquitectura histórica*" (1721), como si de la misma cosa se tratara, las Maravillas del Mundo -desde las pirámides de Egipto hasta el Coloso de Rodas- con los grandes espectáculos de la naturaleza que se le ofrecían al sorprendido y admirado viajero en las cataratas del Nilo (16). Al igual que las siete Maravillas son arquitectura monumental por excelencia, utiliza la metáfora de la naturaleza que todo lo abarca para respaldar el gran espectáculo. Fischer von Erlach es el primero que integra el proyecto de Dinócrates en el cánón de las Maravillas del Mundo, con el entrelazamiento propio de la historia, entre construcción y naturaleza (17).

En cualquier caso, siempre se contempló al monte Athos como un excepcional espectáculo de la naturaleza. Cantado por Homero y Teócrito, descrito por Tucídides, Estrabón y Plinio, mereció también la atención de los primeros estudiosos que viajaron a Grecia y Oriente como Spon, Wheeler y Pocok.

Cuando a través del jesuita Martini llegaron noticias desde China a Europa sobre milagrosas apariciones y cuando se supo de la gigantesca estatua del ídolo "Fe" esculpida en una montaña cerca de Tunchuen, en la provincia de Foquia, a los sabios, inevitablemente, les vendría a la memoria la leyenda de Dinócrates narrada por Vitruvio. Sobre la procedencia de este ídolo, Athanasius Kircher plantea la cuestión de si este monte chino es ciertamente obra de la mano del hombre ("*artificis manu exculptus*") o habrá sido formado por las artes de la naturaleza ("*an Naturae industria ita effigiatus*"). En el primer caso, sin duda alguna debería estar el ídolo entre las maravillas del mundo, debido a su inmenso tamaño; pero como Kircher no hace ninguna referencia a sus dimensiones, se piensa más bien en un fenómeno de la naturaleza, como trata de documentar a continuación con casos similares, en Sicilia, por ejemplo (18).

Según este planteamiento, naturaleza y arquitectura son una sola cosa (19). Sus configuraciones milagrosas se encuentran, se apoyan. La representación visual del monte Athos que nos lega Fischer von Erlach es un espectáculo de la naturaleza y un monumento arquitectónico; semeja tanto la formación arquitectónica del monte como las obras colosales de los cánones arquitectónicos de las Maravillas del Mundo. No es casualidad que Henri Rapin en su obra "*Evocación*", que más tarde se titularía

Abajo, J. J. Lequeu: Adaptación de la representación de Dinócrates por Fischer von Erlach sobre una puesta proyectada para París. De: *Porte de Paris*, Bibli. Nat. Est., Ha 80, p. 74.

A la derecha, Henri de Valenciennes: Paisaje con la imagen de Alejandro esculpida en el monte Athos 1769, Londres, Trafalgar Galleries.



“Proyecto Dinócrates”, muestre una estructura piramidal acompañada por escaleras que se cruzan en diagonal sin mitigar la brutal monumentalidad de la roca. Desde el mismo Dinócrates hasta la visualización monumental de principios de nuestro siglo, se observa una única tradición, la que hermana como una sola cosa la creación de la naturaleza con la arquitectura creada por el hombre. La representación gráfica de Henri Rapin es de especial interés, ya que la relaciona con una “ciudad ideal”, que recuerda inevitablemente a la arquitectura de las Exposiciones Universales, con su alta concentración de edificios singulares, y conecta en concreto con la Exposición Universal de Chicago en 1893. En un proyecto elaborado en este contexto y en colaboración con el arquitecto Ernest M. Hébrard, sobre un centro de comercio mundial (“*Création d’un Centre Mondial 1913*”), Hendrik Christian Andersen (20) incluye la ciudad ideal dinocrática en su prólogo dedicado a las “*Grands conceptions monumentales*”. Una vez más se recoge la arquitectura de las maravillas del mundo como modelo para la configuración monumental. Una vez más también, se detecta la crítica del punto vulnerable de la falta de planteamiento económico, pero intencionadamente se ignora. Por otra parte, es innegable la admiración de Andersen por Alejandro como el “*seul maître*”. A él, el gran colonizador, se le someten todos los pueblos de la antigüe-



dad. El patrón es omnipotente y nadie puede oponerse. Sólo él puede y debe ser la garantía de semejantes obras arquitectónicas. Pensamientos megalomaniacos de este tipo son característicos de principios de siglo. No sin motivo Josef Ponten (21) colocaba en su tristemente célebre libro “*Architectura que no se contruyó*” (1925) el primer capítulo bajo el epígrafe de Dinócrates. En este caso se ve claramente la necesidad de escapar de lo terrenal para dedicarse al genial acto de la fundación y creación arquitectónica. “*Como una especie de venganza a lo demasiado humano*”.

Escribe Ponten, “*deposité mi amor en lo insignificante y precario, en aquellos pensamientos arquitectónicos en los que el peso de lo terrenal es más ligero; en lo más libre, más audaz, en todo aquello contenido en las Escrituras cuando dicen: “Construid una torre que llegue hasta el cielo para que la admiren todos los pueblos, la babilónica”. La hipérbole y la palabra sagrada se extienden para servir a las concepciones arquitectónicas que se introducen bajo el signo del proyecto del monte Athos. Para ello, Ponten utiliza el término preciso: “lo babilónico”. La sugerencia de Dinócrates a Alejandro es calificada como una idea “babilónica-inverosímil-oriental-colosal”. Nuevamente desvirtúan los epítetos históricos el proyecto concreto de una ciudad en favor de una idea míticamente resaltada*

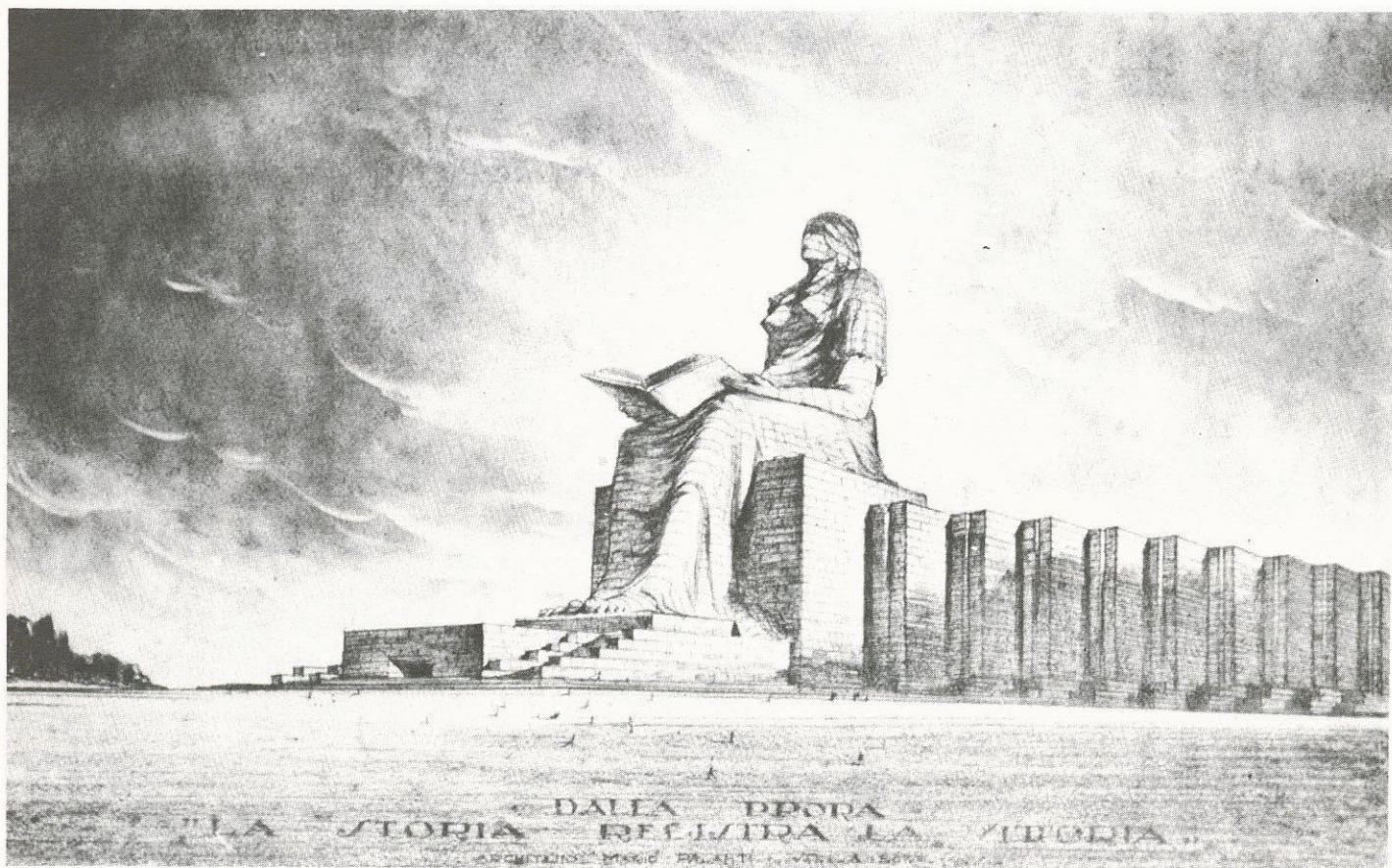
y esotéricamente supervalorada, que además se ve reforzada por la referencia a Semíramis y su intención de hacer esculpir su efigie en un gigantesco monte. Fischer von Erlach no le daría crédito a esta historia. En esta ocasión, sirve como dato que aumenta la hipertrofia de que la idea de lo monumental es, en definitiva, “oriental”.

Al margen de semejantes concesiones a la “afición por la construcción”, el texto de Vitruvio tiene en sus intérpretes del Quattrocento casi un efecto de crítica social. A quien no convenza la razonable crítica de Vitruvio, le queda como dato distanciador de la espectacular monumentalidad tan sólo la anti-imagen de la catástrofe, del derrumbamiento de la torre de Babilonia. La imagen del coloso, de hecho, es ambivalente. Entre el inofensivo coloso que decora parques y jardines en el Apenino de Gianbologna y sus imitaciones y reproducciones (22), y las imágenes arquitectónicas colosales de principio de nuestro siglo, como las de Riehl o Palanti, existe una decisiva diferencia (23). A estas últimas se les nota demasiado la intención de amedrentamiento, ya que no sólo pretenden representar figuras conmemorativas con reminiscencias mítico-históricas. Igualmente destaca el oscuro coloso de montaña de Rapin, de forma amenazante y colocado en un paisaje de montaña pelado de vegetación, en comparación con la idea idílica-poética de

Henri de Valenciennes (24), que sitúa al Alejandro de Dinócrates, en armonía con los hombres, en una arcadia fértil y pacífica.

Los artistas en sus imágenes plasman estos diferentes grados de significación en muchas ocasiones intencionada y explícitamente; ¡se transmiten las advertencias sobre el tema del coloso gigante! Max Klinger (25) hace suya la fórmula de la imagen de Dinócrates en su alegoría del mancebo que camina despreocupadamente por la vida. Pero en este caso, el coloso no tiene en sus manos una ciudad floreciente y la reserva de agua, sino un volcán presagiando las catástrofes de la naturaleza y arquitectura. Realmente un fuerte contraste con la idea original y optimista de Dinócrates. La impresionante pose del coloso desnudo parece ser que tuvo su efecto en Franz von Stuck. Aún más oscura que en Klinger es la mirada de Lucifer con sus alas extendidas; ya no es Dinócrates, sino el Pensador miguelangelés de Rodin sobre la puerta del infierno.

Klinger utiliza en otra ocasión el coloso —en posición yacente, con armadura, yelmo y espada— para la representación gráfica del símbolo de la destrucción en general. “Guerra” es, pues, el significado que se le otorga a la transformada imagen de Alejandro. En este sentido queda detrás del cuadro visionario de Goya (26), del “coloso” o “pánico”, y detrás también de la imagen de la portada de “Leviathan” (1651) de Hobbes, en la



M. Palanti. "Fonte degli Eroi del Lavoro".
De: Architettura per tutti.

que aparece el soberano del mundo ataviado con espada y báculo pastoral (27). En el tratado de Hobbes sobre el gobierno civil y eclesiástico se alza la representación bajo el lema de un indiscutido poder: "*Non est potestas Super Terram quae Comparatur ei*" — "No existe poder sobre la Tierra que se pueda comparar" —. El soberano coronado no sólo sostiene las insignias extendidas sobre ciudades y campos, sino que también su cuerpo está en sentido literal "compuesto" de todos los hombres que forman el Estado, según la metáfora que eligió Francisco de Holanda para su colosal figura de guerrero.

Frente a tan apocalípticas visiones ¿debe uno conformarse con la ironía de la figura de Hércules con las nueve insignias de la "Liberté" y extendido plácidamente sobre la "Porte de Paris"? (28). ¿O es que la representación de Dinócrates por Fischer von Erlach, cuando todo se ha dicho y hecho, resulta demasiado ingenua? ¿O desea uno tal vez el destino de Encelades, el mítico y poderoso gigante, que tras una fracasada revuelta contra los dioses fue alcanzado por los rayos de Júpiter y enterrado en el monte Etna? Otra anti-imagen de la de Alejandro en el monte Athos, es la que nos evoca Tasso poéticamente en su "*Gerusalemme Liberata*" y también la de Bernardino Baldi, que conscientemente compara la solidez del Panteón romano con la descomunal fuerza del coloso (29).

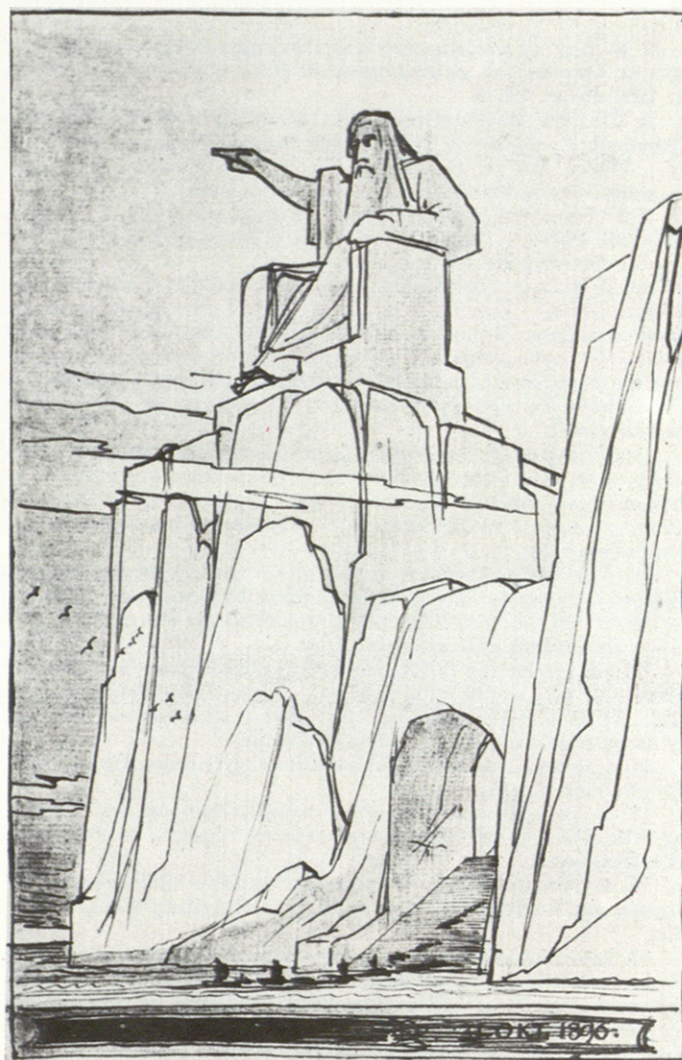
Hobbes nos narra en su "*Leviathan*" la desaparición de los gigantes con el inicio del diluvio universal. A pesar de ello, como si no hubiera sucedido nada, se inicia la representación de un Estado con la imagen de un coloso con la mirada perdida sobre un pacífico paisaje. La destacada representación de guerra y destrucción es imparable. En tiempos más recientes es tal vez Charles Simonds en su "*Body-Landscape-Dwelling*", (1971) quien ha intentado construir una metáfora "más humanizada" de la idea de Dinócrates de exhibición de la arquitectura, que convence por su sobriedad. Su propuesta —resignada o poética— recoge nuevamente el antropomorfismo humanista de Francesco di Giorgio vestido de "*body-art*".

Mediante la miniaturización de los fragmentos arquitectónicos superpuestos al cuerpo, reseña figuras humanas colosales y une, en definitiva, de la mejor forma lo que Alejandro, o quizás mejor, Vitruvio, exigía: la relación entre hombre y arquitectura. Simonds no queda detrás de Baselitz con su "*mano ardiente*" en su intención de advertencia. El gesto que en su día sostenía la ciudad ideal de Dinócrates y el pilón con las aguas del monte Athos, no podrá extinguir el fuego de la casa en llamas.

Werner Oechslin



La imagen del dirigente en un monumento colosal. Boceto para un monumento al emperador Guillermo. Otto Rieth. 1888.



Otto Rieth. Figura colosal esculpida en la roca, 1856. De: Skizzen, Vierte Folge, 1896.

NOTAS

1. Cf. C. N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, I París, 1804 "A Sa Majesté L'EMPEREUR DE TOUTES LES RUSSIES".

2. Hoja dedicatoria con el nuevo Jerusalem de Girolamo Fabri en la "Le Sagre Memorie die Ravenna antica" (Venezia 1664) al cardenal della Croce.

3. Cf. "Der Tempel Salomonis"/ Nach allen seinen Vorhofen/Mauern/Thoren/Hallen/heilige Gefassen... in einem eigentlichen Modell und materiellen Asuführungen/in den Waysen-Hause zu Glaucha an Halle... Anno MDCCXVII aufgerichtet", Halle, 1718. (El Templo de Salomón/Según todos sus patios/muros/puertas/salas/vasos santos... en maqueta y ejecución material/ en la sabia casa de Glaucha en Halle, edificada en el año MDCCVII").

4. Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi Libri quattuor ad Alexandrum VII*, Roma 1956 (Grabado de Giuseppe Belloni y Giuseppe Testana).

5. Vgl. J.F. Félebién de Avaux, *Recueil Historique de la Vie et des ouvrages des plus celebres Architectes*, Paris (1687), 1696, pp. 40-43.

6. "Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst aus der romischen Urschrift übersetzt von August Rode" (La arquitectura de Marcus Vitruvius

Charles Simonds: *Body Language Dwelling*. New York, 1971.



© Daidalos.

Pollio, traducido del original romano por August Rode), I, Leipzig, 1796, pp. 59-61. — "The architecture of Marcus Vitruvius Pollio in ten books translated... by Joseph Gwilt, London 1826, p. 33-35.

7 W. Lotz. Una representación de Dinócrates de Francesco di Giorgio, en: Comunicaciones del Instituto de Historia del Arte de Florencia, V. 1937/40, pp. 428 sg.

8. CF. Cod. Magliabechiano II.I. 141, fol. 27v., Firenze, Biblioteca Nazionale; C. Maltese ed., F. di Giorgio Martini, Trattati di Architettura..., Milano, 1967, II, tav. 210, pp. 361/ 2: "Da Alessandro Adunque... fu laudato la similitudine della citta al corpo umano".

9. L. Fioravanti, Dello specchio di Scientia universale, ed. Venezia, 1624, fol. 346 r y v: "perche col consiglio di huomini savii si mantiene quello che col volare dell'armi si guadagna".

10. D. Barbaro, I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et comentati..., Venezia, 1556, pp. 41/42. —El texto altamente interesante es en base a la modernidad de "significata/significa" es de difícil traducción; como ayuda: que quiere decir arquitectura/práxis y pensamiento/teoría discursiva, la causa referida/importante y aquella que condiciona la obra, y la (profunda) razón por la que surge la arquitectura".

11. Vitruvio (I, I, I) indica como los dos componentes de la (Ciencia) arquitectura "fabricia y ratiocinatio", que se relacionan comúnmente con Praxis/Teoría y se traducen como sigue: Barbaro: "fabrica & discorso"; Rode: "ejecución/teoría"; Fensterbusch: "manufactura/trabajo intelectual".

12. A. Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris, 1666, pp. 31-35 —Félibien cuenta una historia como ejemplo de una destacada idea artística, pero con planteamiento práctico insuficiente.

13. J.B. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur... (Boceto de una arquitectura histórica...) Viena 1721, "Primer Libro", Tab. XVIII "Der Macedonische Berg Athos in Riesengestalt" (El monte Athos de Macedonia con aspecto de gigante).

14. G.B. Doni, De restituenda salubritate agri romani, Firenze, 1667, Introducción u.p. 91.

15 W. Korte, Deinokrates und die barocke Phantasie, in: Die Antike, XIII, 1937, pp. 289. (Dinócrates y la fantasía barroca, en: Die Antike (La Antigüedad).

16. Korenmos, Natur und Kunst in Gemalden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstiche, zum Unterricht..., II, Leipzig/Viena, 1770, p. 109.

17. Los complementos a monumentos arquitectónicos por sucesos de la naturaleza los repite Fischer von Erlach en II, XIV Stonehenge/wundersame Felsenbühne (Stonehenge/milagroso escenario de piedra) en Salzburgo y en III, XV ("Sinesische durch Kunst gemachte Lustberge") ("Montes sinésicos de placer hechos por el arte").

18. Para la presentación propiamente dicha se inspiró en la anterior reconstrucción de Pietro da Cortonas (dibujo en el British Museum, Londres). Una amplia discusión sin reconstrucción gráfica se encuentra en el anexo a la obra de Caramuel sobre la historia de las maravillas del mundo "Architectura civil, recta y abligua" de 1678/1681.

19. Cf. W. Oechslin, Architettura e natura; sull' origine e la convertibilità dell'architettura in: Lotus international, 31, 1981, pp. 4-19.

20. H.C. Andersen, Création d'un Centre Mondial de Communication, Paris, 1913, pp. 39/40.

21. J. Ponten, Architektur die nicht gebaut wurde (Arquitectura que no se construyó), Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1925, I, p. 15.

22. Sobre Giambologna y correspondientes notas of: Korte, op. cit., pp. 297 sg. —S. de Caus, Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines..., Frankfurt, 1615, Taf. 16.

23. Otto Riehl, Skizzen. Architektonische und Decorative, (Dibujos. Arquitectónicos y decorativos), cuarta serie, Leipzig, 1899, p. 10 (1896).

24. Henri de Valenciennes, el renovador de la pintura de paisajes francesa, su representación de Dinócrates fue realizada en 1796 tras el regreso de su tercera estancia en Roma. La que se enmarca claramente dentro de la tradición de la pintura paisajística clásica francesa y comparable, por tanto, al cuadro de Poussins de Polyphemo del Eremitage, relacionada con nuestro contexto por Korte (op. cit. Taf. 23).

25. La hoja de Klinger lleva el título en latín: "Integer Vitae scelerisque purus" y apareció en "Vom Tode II Opus XIII" (De la muerte II Opus XIII). Sobre este gráfico se conoce una variante desechada (con fecha de inicio 1885).

26. Madrid, Prado, fechado entre 1808 y 1812.

27. Thomas Hobbes, Leviathan or The Matter, Forme & Power of a Commonwealth ecclesiasticall and civil, London, 1651.

28. Paris, Bibl. Nat. Est., Ha 80, p. 74: "Porte du Paris qu'on peut appeller L'Art du Peuple".

29. T. Tasso, Gerusalemme liberata (1581), Canto XV, 34. B. Baldi, Versi e Prose, Venezia, 1590: Sonetti Romani, p. 285 "Sopra la Rotonda".

Baselitz. La mano ardiente. Oleo 1963.
Coll. Michael y Sabine Risse, Frankfurt/M.
Litho. Kunstverein Braunschweig.

