

Alejandro Magno y la arquitectura de ostentación

Fernando de OLAGUER-FELIÚ y ALONSO

LA INFLUENCIA DE ALEJANDRO EN EL ARTE

Durante la segunda mitad del siglo IV a.C. el arte griego vive un cambio completo en sus principios, estética y conceptos. Se da tal giro en el seno de un nuevo «ambiente» heleno en el que lo social, lo económico y lo cultural toman un inédito rumbo debido a los conmocionantes sucesos históricos por los que transcurre la Hélade. Es la época de Alejandro Magno que, con una Macedonia fortalecida y aglutinando a Grecia bajo su poder, se lanza a una inconmensurable expansión por el continente asiático y africano. Con él Oriente y Occidente se unen, surge un nuevo conocimiento del Mundo y una distinta concepción de la Humanidad penetra en los cerrados núcleos de las polis griegas... Con la obra conquistadora, expansionista y colonizadora de Alejandro se consigue en Grecia un aperturismo de horizontes, unas nuevas perspectivas y toda una larga serie de originales caminos en el pensamiento de Occidente.

Es lógico, pues, que el campo artístico refleje tal evolución y que, en el «clímax» del momento, trueque sus principios tradicionales por otras notas más afines con la época, dado que su producción ya no sólo está dirigida al heleno, sino también al persa, al asiático, al egipcio y al filoheleno, es decir: que abandone sus conceptos cerrados, concretados exclusivamente a la estética y al sentir griego, para abrirse y compaginar-

se más al «nuevo mundo» y al «nuevo universalismo» en el que las antiguas polis comienzan a vivir.

Este, como sabemos, es el paso entre la denominada «etapa clásica» (centrada en el siglo V a.C.) y el apodado «período post-clásico» (concretado en la segunda mitad del IV a.C.), puente o nexo que comunica con el «mundo helenístico» de los siglos III, II y I a.C.. Ahora bien, hasta ahora, los historiadores han atribuido todo el giro artístico del siglo IV a las corrientes filosóficas de la centuria y a los hechos históricos acaecidos en la época, pareciendo olvidar que el pensamiento griego del momento estuvo condicionado por las originales concepciones del Mundo que trajeron consigo las conquistas de Alejandro y que los hechos históricos de la Grecia post-clásica fueron protagonizados en exclusiva por el propio Alejandro... Si, por lo tanto, en tal momento el arte cambia en sus conceptos, ¿por qué no buscar el origen de sus innovaciones en la personalidad y en el influjo directo del macedonio?; es decir: ¿por qué en vez de atribuir el giro a un «clímax ambiental», no centrarlo en la propia figura, carácter y obra de Alejandro que, al mismo tiempo, está prácticamente cambiando el Mundo?¹... Margaret Bieber, en sus estudios relativos a los retratos del soberano, ya sostuvo su influencia iconográfica cara al mundo helenístico y romano², y J. J. Pollitt, en sus últimas investigaciones, parece insistir en un mayor papel de la influencia directa de Alejandro en el proceso artístico³; pero, no obstante, la Historia del Arte «tradicional» sigue tendiendo a buscar la causa del cambio, ante todo, en el ambiente cultural descrito, y, después, en la política de los Diádocos o sucesores de Alejandro, pareciendo pasar por alto dos hechos: primero, que el truco de la vida helena ya se dio en el siglo IV, en plena vida del rey y como consecuencia de su obra y de la puesta en práctica de su ideario social, político y cultural⁴, y, segundo, que Alejandro fue, además de militar y político, un «hombre culto», formado por Aristóteles, con grandes conocimientos literarios y rodeado por los grandes artistas de la época (Lisipo, Leochares, Apeles, Pirgóteles...), un «soberano-mecenas» y un «rey-fundador», además, por la extensa serie de ciudades erigidas bajo su gobierno en Asia. Un hombre, en definitiva,

¹ Vid. al respecto: OLAGUER-FELIU, F.: «Alejandro, el arte y la acuñación de moneda». Revista *Goya*, n.º 238, Madrid, 1994, págs. 199/204.

² BIEBER, M.: *The Sculpture of the Hellenic Age*, Nueva York, 1961, y *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago, 1964.

³ POLLITT, J. J.: *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, 1986.

⁴ Vid. al respecto: BADIAN, E.: *The unity of Mankind in Greek*, Cambridge, 1965.

con la fuerza y la cultura suficientes como para poder influir directa y poderosamente en el ámbito artístico de su época, como para poder pausar novedades, abrir nuevos caminos y romper esquemas del pasado⁵...

Nuestro postulado, pues, es el de reivindicar para Alejandro Magno un papel importante dentro del mundo del Arte y condensar en él el núcleo originador de los cambios y de los nuevos giros del arte griego, así como la creación y puesta en marcha de una serie de principios que, afinándose en la época helenística y extendiéndose en Roma, se mantendrán presentes hasta nuestros días.

Dentro de tal sentido nos vamos, aquí, a centrar en un aspecto concreto: el de la «arquitectura de ostentación», concepto inexistente dentro del panorama artístico griego hasta la época de Alejandro, creado por él directamente y engendrador de un género que, inmerso en connotaciones conmemorativas, exaltantes y triunfalistas, perdurará por siempre como un apartado de la Historia de la Arquitectura.

ALEJANDRO Y EL NACIMIENTO DE LA «ARQUITECTURA DE OSTENTACIÓN»

Desde sus orígenes y hasta bien mediado el siglo IV la arquitectura griega había sido, ante todo, masa equilibrada, teniendo como obligatorios principios el del número, el de la proporción, el del orden y el de la armonía entre las partes y los elementos arquitectónicos. Sus tratados, muy estrictos, repetían los mismos modelos y tipologías con pocas variantes, y el edificio surgía merced a una labor de equipo, cuyos trabajadores especializados seguían la dirección de un maestro arquitecto que, por mucha originalidad que tuviese, no dejaba nunca de aplicar las directrices impuestas y arraigadas en el campo arquitectónico heleno. Había existido siempre en Grecia una arquitectura de buena técnica y de magníficos materiales, de una corrección absoluta y de una estética impecable... Ahora bien, y como antes se apuntaba, jamás se había realizado una «arquitectura de ostentación» tal y como hoy podemos entender el término... Su creación germina con Alejandro e, indudablemente, debido a dos notas prototípicas de su carácter: su teatralidad y su deseo de inmortalidad en el recuerdo de los hombres.

⁵ OLAGUER-FELIÚ, F.: «Alejandro Magno, Rey Fundador», revista *Beresit*, Boletín de la Cofradía Internacional de Investigadores. Toledo, n.º 6 (actualmente en prensa).

La «teatralidad» fue en Alejandro Magno una constante a lo largo de su vida. Teatralidad entendida en todos los sentidos: como creencia de que el teatro era la forma esencial de la cultura griega⁶, y como actitud y conducta llevada a la práctica en numerosas ocasiones de su existencia, como, por poner algún ejemplo, sucediera con sus preparadas y aparatosas batallas del Gránico, de Iso, de la toma de Tiro o de Gaugamela⁷ e, inclusive, teatralidad en múltiples episodios anecdóticos, entre los que podría destacarse los del incendio del palacio de Persépolis o los del montaje de sus propias bodas en Susa⁸.

Por otra parte, su «deseo de inmortalidad en el recuerdo» (una de las facetas de su carácter más agudizadas y, sin embargo, menos tratadas por sus biógrafos) aún tendrá más peso cara al ámbito cultural y artístico. Para entender bien su sentido y su repercusión tendríamos que aclarar el concepto que encierra tal expresión, y para ello hay que detenerse en la cuestión de su hipotética divinización.

Como sabemos, siempre acompañó a Alejandro una cierta aureola de divinidad, originada por el «linaje divino» de su madre Olimpia y por toda la serie de rumores que al respecto ésta propagase⁹. No obstante, y aunque más de un historiador lo ha asegurado, el macedonio nunca llegó a proclamarse dios ni, durante su vida, ninguno de sus amigos y colaboradores llegaron jamás a insinuar la sublimación del rey a la categoría divina¹⁰. Más aún: en múltiples ocasiones el propio Alejandro reiteró su condición humana entre sus íntimos, como cuando decía «*que se daba cuenta de que era mortal por sentir sueño y apetito sexual*»¹¹, o, cuando en una batalla, « *viniendo a caer herido por una flecha, dijo: Esto que veis fluir es sangre, y no el icor que fluye de los bienaventurados dioses*»¹². Ahora bien, si el mismo no se creyó nunca un dios, sí se consideraba un «hombre superior» y en el sentido aristotélico que rezaba: «El hombre superior es como un dios entre los hombres»¹³ y en tal sen-

⁶ PLUTARCO: *Vida de Alejandro*, 29.1. y 67.8.; ATENEEO: *Banquete*, XIII, 595.

⁷ ARRIANO: *Anábasis de Alejandro*, I, 13-16; CURCIO: *Vida de Alejandro*, III, II.; PLUTARCO: *Vida*, 25 y 31-32.

⁸ PLUTARCO: *Vida*, 38; DIODORO: *Alejandro*, XVII, 107.

⁹ PLUTARCO: *Vida*, 2.

¹⁰ Vid. al respecto el testimonio de ARRIANO, VII, 29.3.; y los estudios de BALS-
DON, J. P. V. D.: «The Divinity of Alexander», *Historia I* (1950), págs. 363/380;
HAMILTON, J. R.: «Alexander and his so-called Father», *Class. Quarterly* (1953),
págs. 151/157.

¹¹ PLUTARCO: *Vida*, 2.

¹² PLUTARCO: *Vida*, 28.3.

¹³ ARISTÓTELES: *Política*, 1284 a.

tido demostró un enconado afán porque su persona y su obra perdurasen firmemente en el recuerdo de los hombres una vez desaparecido él de la faz de la Tierra. Es decir: la inmortalidad no por una hipotética divinización (sabía del olvido de los dioses y del descuido de sus cultos), sino por el constante recuerdo en la posteridad... Y este deseo en Alejandro puede percibirse en múltiples aspectos que confluyen en el mundo de la cultura y el arte, como su empeño en hacerse acompañar de literatos y cronistas que registrasen todas sus hazañas (Calístenes, Cares de Mitilene, Medio de Larisa, Aristóbulo), su deseo de que muchos de sus compañeros escribiesen sus acciones y su vida íntima (Ptolomeo, Onesícrito, Nearco), su «afán retratístico», que hizo que sus efigies se «derramasen» por toda Grecia y por todo el Oriente a fin de que su físico fuese conocido en todos los ámbitos de su imperio, y para lo cual reunió en su entorno a los más afamados escultores, pintores y grabadores (Lisipo, Leochares, Apeles, Pirgóteles), su orden de acuñación de moneda con la plasmación de su rostro en los anversos¹⁴, etc.

Pues bien, su teatralidad y su deseo de inmortalidad en el recuerdo van a aunarse plásticamente en una nueva producción: en un tipo de arquitectura donde, grandiosa y conmemorativamente, se exalte, se recuerde y se constate su figura y su hazaña. Conmemoración, exaltación y recuerdo que se realiza no en sentido corporativo (como acción de una nación o de una polis), sino desde el aspecto puramente individual (el de un hombre concreto), como exponente de un ser humano que ha llevado a cabo un hecho o una conducta dignos de ser recordados por la posteridad... Es, en parte, la plasmación arquitectónica del fin de la «democracia» (predominio del pueblo) y del paso a la «aristocracia» (clase o persona que sobresale entre los demás), tránsito que, políticamente, también viene a pautarse en el mundo de la Hélade durante la etapa post-clásica de finales del siglo IV a.C.

Este nuevo concepto arquitectónico y esta finalidad obtenida por medio de una construcción-monumento que es exponente de poder, de gloria y de esplendor, creará las bases de la que más tarde se llamará, en la Historia del Arte, «arquitectura de ostentación», y que, desde las primeras obras de Alejandro, y tras su expansión durante la época Helenística y su consagración definitiva durante el Imperio de Roma, llegará hasta nuestros días dentro de, prácticamente, los mismos postulados.

¹⁴ OLAGUER-FELIÚ, F.: *Alejandro, el arte y la acuñación de moneda*, ob. cit.

LA ARQUITECTURA DE OSTENTACIÓN DURANTE EL GOBIERNO DE ALEJANDRO

La vida de Alejandro fue corta, y sus años de gobierno no excedieron de trece; no obstante, en tan escaso período de tiempo la arquitectura de ostentación se produjo con una cierta profusión, extendiéndose fundamentalmente a lo largo de Oriente (al fin y a la postre en Asia vivió Alejandro la mayoría de sus años como rey) y penetrando con fuerza en la Hélade ya en las últimas décadas del siglo IV. Un estudio de todas estas obras excedería los límites de un artículo, por ello nos limitaremos a un breve comentario de las más importantes, deteniéndonos tan sólo en la que pudiera considerarse el más alto exponente de este tipo de producción.

Dentro de una apretada relación de ejemplos quizás debería comenzarse por la discutida obra de la tumba de su padre, Filipo II, levantada en Macedonia, en Palatitsa, cerca de Aigeai y concluida hacia el 335 a.C.; gran mausoleo que bien pudiera haber sido concebido por Alejandro, dada la coincidencia de fechas, la necesidad de honrar la memoria del difunto soberano y, sobre todo, las grandes proporciones de la construcción, que alcanzaba los 14 m. de altura y excedía los 120 de anchura. Tras su excavación —en 1977 y dirigida por Manolis Andronikos— se tiende a suponer que, aun en el caso de no haber sido concebida directamente por Alejandro, sí obtuvo su beneplácito y debió ser de su total gusto, pues el propio monarca presidió, en una suntuosa ceremonia, la incineración del cuerpo embalsamado de su padre y depositó en la tumba un cofre con sus cenizas y la corona utilizada por el difunto rey¹⁵. De todas formas, su grandiosidad, su deseo exaltatorio y su finalidad de «recuerdo» parece reunir todas las notas propias de la futura arquitectura de ostentación de Alejandro.

No hay duda, sin embargo, de la directa intervención del macedonio en la fundación y estructura de la ciudad de Alejandría, en Egipto, en enero del 331 a.C., cuyo urbanismo, de majestuosas avenidas, permitía la celebración de desfiles y de suntuosos cortejos protocolarios, ceremonias muy afines con las ideas teatrales de Alejandro, que en esta ciudad planea —impartiendo instrucciones al arquitecto Dinócates o Dinócrates— la consecución de un escenario urbano en el que, cual en

¹⁵ FAURE, P.: *Alexandre*, París, 1985. HOMMOND, N. G. L.: *Alexander the Great King, Commander and Statesman*. Londres, 1981. También interesantes comentarios sobre esta ceremonia en SEIBERT, J.: *Alexander der Grosse*, Darmstadt, 1972.

un teatro, pudiesen desarrollarse grandes actos, donde se unieran la espectacularidad teatral griega y las antiguas pompas faraónicas. Idea y propósito que, efectivamente, se terminó consiguiendo, pues así es como finalmente sería la Alejandría de los Ptolomeos¹⁶.

Y otra directa intervención de Alejandro la tenemos cuando la fundación de la ciudad de Alejandría Oxiana, al Norte de Kabul, a orillas del actual río Amu-Daria, antiguo Oxus, en junio del 329 a.C., ciudad en la que mandó erigir un palacio en su honor y en el que se mezclaron los principios aúlicos macedónicos y aqueménides. Los principios palaciegos macedónicos tenían como fundamental característica la disposición de un gran patio porticado, en torno al cual se abrían las salas públicas y privadas¹⁷; y, por su parte, los principios palaciegos aqueménides ostentaban como esencial estructura la sucesión continuada de grandes estancias también rodeadas de habitaciones¹⁸. Pues bien, en el palacio de Alejandría Oxiana —hoy denominado de Ai-Khanum y excavado en 1970— se puede percibir claramente cómo las salas se extienden en profundidad (principio aqueménide), pero dispuestas como grandes patios porticados (idea macedónica), lo que confiere a la construcción especial grandiosidad y la posibilidad de celebración de ceremonias cortesanas de gran brillantez y espectacularidad¹⁹.

Pero todas estas obras aún fueron superadas en originalidad y teatralidad por el trazado de las ciudades de Bucefalia y Nikaia, en la India, levantadas a ambos lados del caudaloso río Hidaspes y comunicadas por grandes puentes. De su fundación, en el 326 a.C., nos hablan numerosos historiadores de la Antigüedad²⁰, resaltando lo insólito y ostentoso de dos urbes fortificadas y atravesadas por un tumultuoso río cruzado por serie de puentes. Bucefalia y Nikaia se mantuvieron así durante siglos, originando hasta bien entrada la Edad Media los mayores núcleos de población al norte del actual Jhelum.

En esta rápida enumeración de ejemplos hemos podido ver arquitectura de ostentación en construcciones funerarias, en edificios palaciegos y en trazados urbanísticos (¡lo cual no es poco al abrirse tal pro-

¹⁶ FRASER, P.: *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, 1972.

¹⁷ Vid. ANDRONIKOS, M.: *Le palais de Vergines*, Atenas, 1961.

¹⁸ OLAGUER-FELIÚ, F.: *Culturas del Medio Oriente*, Madrid, 1982, y *Historia del Arte del Próximo Oriente*, Barcelona, 1994.

¹⁹ BERNARD, P.: *Fouilles d'Ai-Khanoum*, Memoria de la Delegación Arqueológica de Afganistán, 21. I-II, París, 1973.

²⁰ DIODORO, XVII, 89.6; ARRIANO, V, 19.4; CURCIO, IX, 1.6. y 3.23; JUSTINO, XX, 89.6; ELIANO, XVII, 3.

ducción en abanico de diversas tipologías!), pero, aún, por encima de todos ellos, sabemos de la existencia de otra obra que todavía plasmaba de forma más patente la auténtica creación de una arquitectura de ostentación por parte de Alejandro: nos referimos al conjunto conmemorativo del río Bías, en la India, del que, para concluir nuestras reflexiones sobre la creatividad artística de Alejandro, pasamos a ocuparnos.

Como sabemos, la retirada del monarca de la India y el regreso a Babilonia fue debido al desaliento que comenzaba a cundir entre el ejército, que no veía el fin del ansia exploradora de su rey, ni el momento de poder disfrutar de un período de paz²¹. Tras no pocas dudas, Alejandro decidió al fin complacer a sus veteranos e iniciar la vuelta, pero, antes, para conmemorar y dejar bien señalado hasta dónde había alcanzado su viaje, mandó erigir un conjunto arquitectónico exaltatorio de su persona, su hazaña y su ejército en las orillas del río Bías.

Estas obras son mencionadas por todos los historiadores griegos y romanos, a través de cuyas noticias podemos reconstruir, con bastante aproximación, sus construcciones y objetivos.

Plutarco nos dice al respecto: «*Construyó unos altares para los dioses, a los que aún hoy día los reyes persios, cada vez que cruzan el río, veneran y ofrecen sacrificios según el ceremonial griego*»²². Como este historiador muere en el 125 d.C., hay que suponer que en el primer tercio del siglo II de nuestra era —unos cinco siglos después de su construcción— todavía se mantenían en pie y en perfecto estado, dados los cultos que, según tal fuente documental, se seguían celebrando en ellos.

Por su parte, Diodoro Sículo nos amplía más datos, al escribir: «*Decidió fijar en este lugar los límites de su expedición, para lo cual comenzó por edificar altares de 50 codos de alto, en honor a los doce dioses; a continuación excavó un foso de 50 pies de ancho por 40 de profundidad, con el que circundó su campamento y que era el triple de anchura y profundidad que el preexistente. Amontonó luego la tierra en la parte de acá del foso, con lo que levantó un muro imponente. Ordenó además a los de infantería que construyeran unos barracones con dos camastros de 5 codos para cada hombre; por otra parte, ordenó a los de caballería que construyeran dos pesebres de doble tamaño que los ordinarios, y de acuerdo con ello, exagerar las dimensiones de todo aquello que fuese a dejar*»²³. Es

²¹ PLUTARCO: *Vida*, 62, 1-6; DIODORO, XVII, 93,5; ARRIANO, V, 25, 1-3; CURCIO, IX, 2,1.

²² *Vida*, 62, 8.

²³ Libro XVII, 95, 1-2.

decir: según este escritor, no sólo levantó los doce altares, sino todo un inmenso conjunto (Profundo foso, imponente muro, gigantescos barracones de infantería y grandiosos establos para la caballería), con lo cual, indudablemente, quiso erigir un «campamento heroicidado» que perdurase como recuerdo y conmemoración de su gesta. Es, pues, todo un monumento a él mismo y a su ejército lo que Alejandro manda levantar a orillas del río Bias; un monumento consagrado a los dioses (altares), exaltante de su sabiduría estratégica (foso y muros) y en el que se rendía homenaje a la infantería (barracones) y a la caballería (establos).

Arriano insiste en la erección de los altares, especificando: «*Se erigieron doce altares, más altos que las más altas torres, y también anchos como una torre, en acción de gracias a los dioses que hasta este punto le habían conducido invicto, y como recuerdo de las penalidades sufridas. Una vez preparados los altares, celebró sacrificios según el ritual, así como un certamen gimnástico e hípico*»²⁴. Si bien este autor no menciona más obra que los doce altares, sí, al hacer alusión al certamen gimnástico e hípico, deja entrever un tributo al cuerpo de infantería (entre los que se encontraban los gimnastas) y al de caballería (protagonistas indudables de la competición hípica). Como Plutarco y como Diodoro no describe Arriano los altares, pero insiste en resaltar su inmenso tamaño, llegando a compararlos con «torres» y tanto en altura como en anchura.

Y también Quinto Curcio se refiere a esta obra, relatándonos: «*Ordenó levantar doce altares de piedras cuadradas, como recuerdo de su expedición; igualmente hizo ampliar las defensas del campamento y dejar unos lechos más grandes que las dimensiones de un cuerpo humano: era su deseo agrandar la apariencia de todas las cosas, preparando así para la posteridad un falso motivo de admiración*»²⁵. Mucho más crítico con Alejandro, Curcio parece querer restar importancia a la obra de los altares (no menciona ninguna grandiosidad en sus proporciones), si bien, a pesar de su intención negativa, termina aportándonos dos datos importantes en nuestro enjuiciamiento del conjunto arquitectónico: primero, la insistencia (confirmándonos la noticia de Diodoro) de toda una serie de obras simbólicas (el «campamento heroicidado»); segundo, el buen material de los altares («de piedras cuadradas»), lo cual puede darnos idea de una arquitectura pétreo elaborada en recios y bien tallados sillares cuadrangulares.

²⁴ Libro V, 29, 1-3.

²⁵ Libro IX, 3, 19.

De todo este portentoso conjunto no se han hallado ventigios todavía (o todo se ha perdido con el paso del tiempo, o la arqueología no se ha ocupado aún de buscarlos con la suficiente atención), no obstante — y aunque sólo sea por las descripciones documentales— hay tres hechos ciertos: uno, que, efectivamente, se llevó a cabo tal obra en algún lugar de la ribera izquierda del Bías (las menciones, aparte de las comentadas, son numerosísimas); otro, que, indudablemente, fueron obras concebidas y dirigidas personalmente por Alejandro; y un tercer hecho: el que este campamento «heroicidado», con sus fosos, muros, barracones y establos monumentales, presidido por doce inmensos altares («cual torres») dedicados a los dioses olímpicos, constituye el más claro concepto de una obra arquitectónica de ostentación, con todos sus elementos de grandiosidad, exaltación y perdurabilidad en el recuerdo.

CONCLUSIÓN

Se exponía, en la primera parte de este artículo, cómo la influencia directa y personal de Alejandro Magno podía haber sido la causa del gran giro artístico acaecido en la Grecia de la segunda mitad del siglo IV a.C., y cómo, por la aplicación de sus ideas y conceptos, pudieron haber surgido nuevas manifestaciones y nuevas estéticas en el campo del arte heleno. Más aún: se reflexionaba someramente sobre el hecho de que, inclusive, algunas de las creaciones a él debidas, tomando carta de naturaleza en el arte de Occidente, terminaron por pautar una línea continua que, a través de toda la Historia del Arte, llega hasta nuestro siglo... Pues bien, dentro de tales hipótesis cabría situar la creación del concepto de «arquitectura de ostentación», que nace para Occidente con Alejandro a través de los ejemplos apretadamente expuestos, que se concreta en la época Helenística dentro de los reinos de los Diádocos, que se consagra en la Roma Imperial, que se mantiene (dentro de connotaciones exaltatorias puramente religiosas) a lo largo de la Edad Media, y que resurge con fuerza desde el Renacimiento para llegar ya hasta nuestros días.