

*NO PODRÍA PARECER MARAVILLA EL QUE LOS ARQUITECTOS  
ERUDITOS VOLVIESEN LA VISTA A LA ARQUITECTURA  
POLICRÓMATA – EL DEBATE EUROPEO SOBRE EL COLOR EN  
EL SIGLO XIX Y LA INTERVENCIÓN DEL ARQUITECTO*

*MARINA DEL CASTILLO HERRERA*  
*Universidad de Granada*

*MARÍA OCÓN FERNÁNDEZ*  
*Universidad Libre de Berlín*

## 1. INTRODUCCIÓN

Tanto en las visiones generales sobre la arquitectura como en las publicaciones específicas sobre este tema, el debate europeo sobre el color ha sido considerado como el discurso arquitectónico por antonomasia del siglo XIX y el descubrimiento del color en la arquitectura de la Antigüedad clásica, como uno de sus logros más importantes. Ya con las primeras expediciones realizadas a finales del siglo XVIII, la polémica sobre el uso del color en la arquitectura se muestra como un amplio movimiento cultural europeo e interdisciplinar, en el que participan viajeros, *connoisseurs* e historiadores del arte, filólogos y arqueólogos así como escultores y arquitectos. La amplitud que desde un principio lo caracteriza contrasta con los límites marcados por la investigación posterior.

Será con la publicación de David van Zanten *The Architectural Polychromy of the 1830's* (1977), con la que este discurso se institucionalice a nivel académico y con la que a su vez se marquen las pautas de la investigación posterior sobre el tema. Su limitación cronológica a un supuesto punto álgido, alcanzado hacia los años treinta del siglo XIX, lleva a su autor a contemplar su desarrollo a través de países como Inglaterra, Francia o Alemania y de arquitectos como James Stuart y Nicholas Revett, Jakob Ignaz Hittorff, Gottfried Semper o el historiador del arte

Franz Kugler. De esta forma, se consagran unos centros y protagonistas, con los que se identificará preferentemente esta polémica.

De carácter interdisciplinar, aunque conducida por arquitectos, la misma no quedará constreñida al plano meramente erudito, sino que incidirá directamente en la práctica arquitectónica del momento. Reflejo de ello es, precisamente, el título de nuestro trabajo y la cita que lo introduce, proveniente de un autor y de un país que hasta el momento han quedado al margen de toda consideración. Nos referimos a España y al arquitecto Francisco Jareño de Alarcón. Al igual que otros arquitectos europeos, Jareño considera el conocimiento sobre la Antigüedad como premisa para el acercamiento a la arquitectura de su propio tiempo. Dos disciplinas, la Filología y la Arqueología, actúan en este sentido como garantes del estudio e interpretación de las fuentes documentales de la Antigüedad: los restos arqueológicos y los textos clásicos. El debate adquiere así a lo largo de su desarrollo un marcado perfil arqueológico-filológico en detrimento del propiamente arquitectónico. Sin embargo, y siguiendo el planteamiento de este trabajo, ello no va a suponer la desaparición de la figura del arquitecto. Así lo demuestran, por un lado, su implicación con los textos greco-latinos, y por otro, sus dibujos, es decir, las reconstrucciones de los templos clásicos. En el primer apartado, y tomando en consideración a filólogos de la talla de Gottfried Hermann, se considerará la intervención del arquitecto como intérprete complementario de los textos. En la segunda y última parte, su intervención en esta polémica se cuestionará centrándonos en las reconstrucciones y en el papel de la imaginación y el color en ellas.

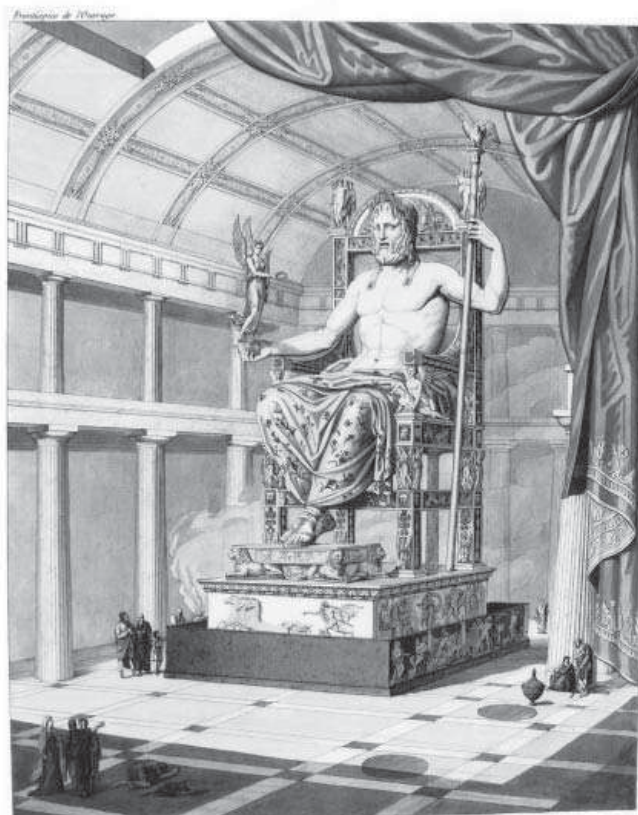
Por los aspectos aquí tratados y la colaboración conjunta entre especialistas de dos diferentes disciplinas, este trabajo puede suponer una nueva vía en la investigación sobre este tema.

## 2. EL ARQUITECTO ANTE LOS TEXTOS CLÁSICOS

Ya en su obra *Le Jupiter Olympien* Quatremère de Quincy<sup>1</sup> declaraba que el testimonio de los autores antiguos había sido el fundamento de sus conclusiones sobre el color en la escultura griega y romana (Fig. 1).

1. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme. *Le Jupiter Olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le gout de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les grecs et les romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques*. Paris: De Bure Frères, 1815, p. XIX.

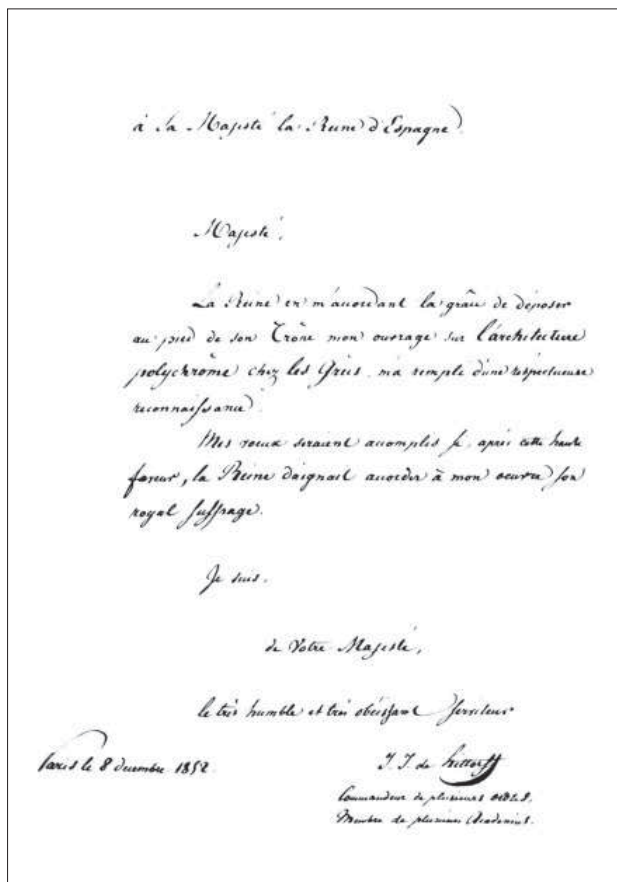
Sin embargo, en lo que tocaba a la investigación sobre el sistema del color en la arquitectura, que los textos se hubieran revelado como una fuente documental interpretable hizo que la investigación se orientara hacia los restos arqueológicos<sup>2</sup>.



LE JUPITER OLYMPIEN.  
VU DANS SON TRÔNE ET DANS L'INTERIEUR DE SON TEMPLE.

1. *Resconstrucción policroma del Júpiter Olímpico, en: Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quince, Le Jupiter Olympien, Paris, 1815.*

2. PRATER, Andreas. «Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychrome in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert». En: *Bunte Götter: die Farbigeit antiker Skulptur*. Ed. Vinzenz BRINKMANN y Raimund WÜNSCHE. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2004, pp. 257-267.



2. Contraportada con la dedicatoria de Hittorff a la reina Isabel II, en: Jacques Ignace Hittorff, *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les grecs. Avec un Atlas*, Paris, 1851. Madrid, © Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.

Será Désiré Raoul-Rochette el que, en su crítica a los planteamientos de Hittorff, reinagure el manejo de los textos clásicos, produciéndose así el desplazamiento hacia la Filología de una discusión llevada hasta ese momento por arquitectos y arqueólogos. De hecho, la respuesta a Raoul-Rochette corrió a cargo de especialistas en la interpretación de los textos greco-latinos, como Jean Antoine Letronne. Resultaba así que, al utilizar las mismas armas que Raoul-Rochette, Letronne, aun cuando defendía mediante los textos las tesis de Hittorff (Fig. 2), contribuía a la pretensión de dar un giro al debate. Y, no en vano, Hittorff, al que

Raoul-Rochette había recordado en su “Mémoire sur la peinture encaustique” de 1825<sup>3</sup> que los textos eran una fuente documental que sólo podían manejar adecuadamente especialistas, terminará desmarcándose “sabiamente” de la polémica<sup>4</sup>.

No fue éste, sin embargo, el rumbo que terminaron tomando las cosas. En este sentido, y por lo que respecta a Alemania, los escritos de Gottfried Hermann y de Gottfried Semper que estudiaremos son, a nuestro modo de ver, muy representativos por la entidad de cada uno de ellos en sus diferentes campos. En estos escritos se demuestra la importancia que debe seguir y va a seguir asumiendo el arquitecto (incluso como intérprete de los textos), que vuelve así a incorporarse de manera “natural” al debate.

Cuando Semper escribe sus *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (*Observaciones preliminares sobre la arquitectura y escultura policromas de los Antiguos*) en 1834<sup>5</sup> se había formalizado la introducción del testimonio de los textos en la discusión hasta el punto de que un filólogo de la talla de Gottfried Hermann (Fig. 3) se deja atrapar por ella. Además, con su respuesta a Raoul-Rochette, Hermann interviene en un debate, en principio francés, que se extiende así a otros países europeos.

*De veterum Graecorum pictura parietum coniecturae* (*Conjeturas acerca de la pintura parietal de los antiguos Griegos*)<sup>6</sup>, escrito a propósito de un acto académico y publicado en Leipzig en febrero de 1834, es un símbolo de la intervención de la Filología propiamente dicha en esta polémica y pretende poner de manifiesto la necesidad de esta intervención en cuanto que es esta disciplina la que garantiza una adecuada interpretación de los textos. En este orden de cosas, ningún filólogo podía representarla mejor que Hermann. Y ello no sólo por su importancia en el panorama filológico de aquel momento sino, probablemente, también por el modelo específico de Filología que él y su escuela defendían frente a otro insigne

3. MIDDLETON, Robin. «Hittorff's polychrome campaign». En: *The Beau-Arts and nine-century French architecture*. Ed. Robin MIDDLETON. London: Thames and Hudson, 1982, pp. 175-195, p. 185.

4. *Ibidem*, p. 188.

5. SEMPER, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834. Para el estudio de este texto de Semper me he servido de la traducción al español de M. Ocón Fernández, aun sin publicar. La referencia a las páginas de este escrito alude, por tanto, a la versión original en alemán.

6. HERMANN, Gottfried. *De veterum Graecorum pictura parietum coniecturae*. Lipsiae: Typis Staritzii Typogr. Acad., D. XIII. Febr. A. 1834.

filólogo, August Boeckh<sup>7</sup> (Fig. 4). Dada la representatividad de Hermann como defensor del valor primordial de los textos, su participación en este debate debió constituir un refrendo en la práctica de su idea de que en cualquier cuestión relativa al mundo antiguo había que contar con ellos y con los especialmente capacitados para interpretarlos: los filólogos en el sentido estricto del término.



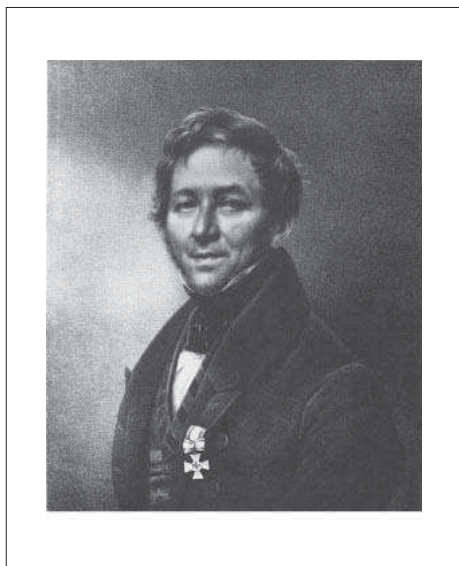
3. Gottfried Hermann. Grabado de Sichling a partir de un dibujo de Weinholdt (1844), en: Bernd Schneider (Ed.), August Boeckh. *Altertumsforscher, Universitätslehrer und Wissenschaftsorganisator im Berlin des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1985, Fig. 15.

Suficientemente reveladora nos parece la declaración de principios que abre el trabajo del prestigioso maestro de Leipzig. En ella se declara:

“la arqueología (...) debe beber de tres fuentes, la contemplación de los restos que han sobrevivido; el testimonio de los textos; la indagación de lo que la naturaleza de cualquier cosa conlleva o requiere (...) Lo que he puesto en segundo lugar, dado el trabajo y el esfuerzo que

7. Precisamente en ese momento se está produciendo en ámbitos filológicos una polémica sobre las fuentes de conocimiento del mundo antiguo y sobre el objeto de lo que en Alemania se fijó con el término *Altertumswissenschaft*, literalmente “Ciencia de la Antigüedad”. El debate en buena medida consistió en una discusión sobre el papel de los textos clásicos en tal conocimiento y en él Hermann se perfiló como líder de la escuela para la que los textos constituían una vía de indagación preferente.

supone, o se ha pasado por alto o incluso se ha despreciado por parte de algunos. Y, sin embargo, es prácticamente lo más importante, pues con los textos el conocimiento de las cosas es completamente seguro, siempre y cuando se les aplique la interpretación justa y, cuando sea necesario, la conjetura recta”<sup>8</sup>.



4. August Boeckh, Retrato, litografía de W. Werner a partir de un dibujo de Franz Krüger, en: Bernd Schneider (Ed.), *August Boeckh. Altertumsforscher, Universitätslehrer und Wissenschaftsorganisator im Berlin des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1985, Fig. 1.

Sobre la significación para nuestro estudio de la tercera fuente señalada por Hermann insistiremos más adelante.

Tras una revisión de los textos manejados por Raoul-Rochette buscando la “*iusta interpretatio*”, Hermann llega a la conclusión de que un examen riguroso de los términos en su contexto no permite una interpretación unívoca de los testimonios escritos en el sentido que quería el arqueólogo francés<sup>9</sup>. Sin embargo, los textos por él aducidos tampoco resultan

8. HERMANN, Gottfried. *De veterum Graecorum pictura ...*, p. 3. Trad. española M. del Castillo Herrera.

9. Lo que muy bien resume Semper en el “Apéndice” de *Vorläufige Bemerkungen*: “Estas *Observaciones* estaban a punto de aparecer cuando el autor tuvo noticia de la obra,

definitivos, lo que termina llevándolo a la pura especulación. El debate queda, pues, abierto en la esperanza de que “quizá encuentren otros lo que proporcione en uno y otro sentido indicios más certeros que los que ahora sobre la marcha me vienen a la cabeza”<sup>10</sup>.

A pesar de que en el caso de la pintura mural, el debate sobre los textos sostenido entre Raoul-Rochette y Hermann no ofreció una información concluyente, Rochette-Hermann consolidan un *modus operandi* que se va a reproducir posteriormente y en otros casos. Nos referimos a la discusión que sobre el sistema del color en la arquitectura y escultura antigua se entabla a partir del escrito de Semper *Vorläufige Bemerkungen*, al que ya hemos aludido<sup>11</sup>, y a la contribución de Kugler *Über die polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen (Sobre la policromía de la arquitectura y la escultura griega y sus límites)*, publicada al año siguiente<sup>12</sup>.

Aunque la remisión a textos clásicos es todavía escasa y vaga en esta primera obra<sup>13</sup>, Semper se ve en la obligación de contar con su testimonio, lo que se ha perfilado ya como un recurso habitual en las discusiones del momento, ¡aun cuando no se dé el tal testimonio!

Dice Semper (p. 25) que, incluso si la información que transmiten los textos no presenta una evidencia incontrovertible, la propia ausencia de información puede ser la prueba de la naturalidad del empleo del color por parte de los griegos, lo que haría innecesario que consignaran noticia alguna al respecto en sus obras. Por otro lado, de sus afirmaciones unas líneas más abajo (pp. 25-26) se desprende una especie de fe en su testimonio, que de hecho dice encontrar en algunos autores y espera

---

recientemente publicada, *De veterum Graecorum pictura parietum*, del erudito Gottfried Hermann de Leipzig. Este tratado se puede considerar como una réplica a la opinión, aceptada y celosamente defendida por Raoul Rochette, respecto a que la pintura mural, es decir, la representación real de pinturas en las paredes, no hubiese sido utilizada por los griegos en su período de mayor esplendor, no habiendo considerado Hermann como decisivos aquellos pasajes de los Antiguos, citados e ingeniosamente expuestos por aquí”, SEMPER, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen...*, p. 43. Trad. española M. Ocón Fernández.

10. HERMANN, Gottfried, *De veterum Graecorum pictura...*, p. 20.

11. *Vid.* nota 5.

12. KUGLER, Franz. *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*. Berlin: Verlag von George Gropius, 1835.

13. A propósito de la ornamentación en estadios primitivos se limita a mencionar a Homero y Hesíodo así como a Pausanias (*Vorläufige Bemerkungen*, p. 7) pero sin aportar la cita de los pasajes a que se refiere y, en lo que respecta al asunto concreto de la policromía, alude de manera absolutamente vaga a “los autores de la Antigüedad” (*Ibidem*, p. 25), a “otros autores que todavía no hemos considerado” (*Ibid.*, p. 25-26) y con mayor precisión, aunque de nuevo sin citar el pasaje o consignar la cita, a Pausanias, Vitruvio y Plinio (*Ibid.*, p. 26), que vuelve a ser citado en el “Apéndice”.



encontrar en otros. Sea como sea, su implicación personal con los textos –insistimos– es en esta primera parte de la obra escasa.

Es, en cambio, notable la mayor importancia concedida a los textos en la dilucidación del problema de la policromía en el añadido final que constituye el “Apéndice” (pp. 43-49). Semper declara su utilidad teórica e incluso le reconoce a Raoul-Rochette el mérito de haber introducido esta fuente documental<sup>14</sup>. Pero, dado que, utilizados por el francés parecen dar soporte a sus propias ideas, que Hermann, en su trabajo *De veterum Graecorum pictura parietum*, no los considera decisivos y que, en definitiva, parecen de difícil interpretación, da primacía a la investigación arqueológica. Ésta es, por otra parte, la investigación que Semper ha realizado y la que en un camino de vuelta ayudará a aclarar el testimonio de los textos<sup>15</sup>. No obstante lo cual, entra en la discusión sobre la pintura mural sostenida por Hermann y Raoul-Rochette. La novedad consiste en que lo hace interpretando los textos en el marco superior de una lógica en buena medida derivada de su idea del vínculo entre arquitectura, escultura y pintura.

Por su parte, Franz Kugler introduce la parte dedicada a la Arquitectura y, por ende, su obra con un capítulo dedicado al testimonio de los autores antiguos (“Zeugnisse alter Schriftsteller”).

Aunque arropado por otros de Pausanias, Estrabón, Plinio e incluso Séneca, el pasaje clave para Kugler parece ser Heródoto III 57. Sin embargo, según Semper, esta vez en su obra de 1851 *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde (Los cuatro elementos de la Arquitectura. Una contribución al estudio comparado de la Arquitectura)*<sup>16</sup>, Kugler utiliza estos testimonios contradiciéndose a sí mismo y a propia conveniencia.

14. “Aunque no nos sea posible comprender cómo Raoul-Rochette pudo sostener su opinión – contraria a toda probabilidad y a la más plausible de las suposiciones –, a partir de sus citas, sin embargo, se le debe agradecer el haber orientado el espíritu investigador de los eruditos hacia un objeto que en nuestros días disfruta de un gran interés. Ya que es absolutamente cierto que los testimonios escritos, provenientes de la Antigüedad, son de gran importancia para dilucidar la pregunta en cuestión”, *Vorläufige Bemerkungen...*, pp. 43-44. Trad. española M. Ocón Fernández.

15. “Sin embargo, las diferentes y a menudo contradictorias interpretaciones que de ellos nos está permitido hacer, de modo que éstos parecen dar la razón por igual a opiniones contrapuestas, nos obliga a opinar que en la arqueología la investigación de los monumentos, unida a la consideración de los rasgos específicos de la época, del lugar y las circunstancias, debe anteponerse al estudio de las fuentes, para que la interpretación que de ellas se pueda hacer resulte menos controvertida”, *Vorläufige Bemerkungen...*, pp. 43-44. Trad. española M. Ocón Fernández.

16. SEMPER, Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851. Para el estudio de este texto

Lo interesante para el asunto que nos ocupa es que Semper asume el papel de intérprete de los textos, posición que, como vimos, ya había ensayado en su trabajo de 1834. En efecto, a pesar de que, dada la ambigüedad de las noticias de los textos y su utilización a conveniencia, Semper parece no terminar de aceptar como definitivo su testimonio<sup>17</sup>, en las páginas en que discute la oportunidad de los pasajes aducidos por Kugler (pp. 16 y ss.), se implica de lleno en su análisis, esforzándose por sacarles partido en su favor. En primer lugar, conoce el contenido de los textos manejados por Kugler, que sólo eran citados por éste pero no reproducidos. Pero, además, en distintos momentos de la revisión de esos textos, entra en la discusión específica del sentido de los términos como fundamento de la interpretación correcta. Por último, está al tanto de cuestiones de *realia* (p. 24) e incluso se aventura a hacer un análisis literario de Heródoto III 57, del que extrae arriesgadas consecuencias en su propio beneficio (p. 25 y ss.).

Pero no sólo esto, creemos además que la interpretación de los textos que hace Semper trasciende lo estrictamente filológico y adquiere una dimensión más amplia y más profunda, en cierto modo favorecida por su doble calidad de arquitecto y arqueólogo o, mejor aún, por su condición de conocedor de la propia naturaleza de la cosa. Precisamente esto era, como vimos, lo que Hermann reivindicaba con sus palabras “lo que la naturaleza de cualquier cosa conlleva o requiere”. Se encarnan, pues, en Semper los tres aspectos que el ilustre filólogo reclamaba para la adecuada conformación de la ciencia arqueológica.

A nuestro modo de ver, el texto de Jareño de Alarcón *De la Arquitectura policrómata*, escrito en 1867, aunque no publicado hasta 1872<sup>18</sup>, supone una confirmación del curso que había tomado el debate. Que éste sea el tema elegido por el arquitecto español para su discurso de ingreso en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando no sólo es índice del carácter científico de este asunto, sino que vuelve a

---

de Semper me he servido de la traducción al español de M. Ocón Fernández, aun sin publicar. La referencia a las páginas de este escrito alude, por tanto, a la versión original en alemán.

17. “Para dilucidar este controvertido asunto, Kugler otorga una gran importancia a la autoridad de las citas en los escritos de autores clásicos, por lo que sorprende que la lista de las mismas sea tan sumamente pobre. Según mi opinión, se podría añadir a ésta algún que otro pasaje. Sin embargo, mucho mejor: con éstas pasa lo mismo que con los versos de la Biblia, cada cual puede interpretarlos según su propia convicción”, *Ibidem*, p. 15. Trad. española M. Ocón Fernández.

18. JAREÑO DE ALARCÓN, Francisco. *De la Arquitectura Policrómata. Discursos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, Tomo I. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1872, pp. 475-495.

demostrar la oportunidad de la participación en él de los arquitectos del momento. En la elección de este tema por parte del autor, la polémica a nivel europeo sobre este asunto queda sancionada como una polémica de carácter científico, de alto nivel artístico y arqueológico (p. 477), en la que pueden y deben intervenir los arquitectos, tal como habían demostrado con anterioridad otros arquitectos europeos del renombre de Hittorff o Semper. Al seleccionar este tema, Jareño se acredita entonces como digno continuador de sus predecesores franceses y alemanes, en todos los sentidos que éstos lo fueron: como arquitectos y como investigadores.

Pero, aunque Jareño de Alarcón conoce la polémica y en la primera parte de su discurso parece demostrar que ha hecho el seguimiento de la misma, es sólo en esta primera parte donde introduce el problema de los textos para no volver a mencionarlos prácticamente más. Además, su discurso en este aspecto es ya meramente informativo, superficial y, sobre todo, confuso, con todo lo que esto significa.

En efecto, Jareño de Alarcón parece verse obligado a hacer mención de los textos e incluso, a pesar de la ambigüedad de su testimonio, a considerar su valor en última instancia. Lo cierto, sin embargo, es que el texto del arquitecto español es ya sólo el eco de lo que en su momento fue una polémica viva, a estas alturas claramente estereotipada y esclerotizada, de la que el autor se ha desentendido. Jareño da noticia del uso de los textos e incluso acepta su importancia, pero realmente él ya sólo está interesado en intervenir como técnico<sup>19</sup>.

En conclusión, este recorrido por la historia de la utilización de los textos clásicos en el debate sobre la policromía en la arquitectura griega y latina, a través de algunas de sus fases y de algunos de sus protagonistas, deja traslucir, en primer lugar, una clara conciencia de la importancia de los textos como documento de primer orden en el conocimiento de la Antigüedad y la necesidad ineludible, por tanto, de conocer su testimonio. Además de esto, y en segundo lugar, la idea de que los textos siempre ofrecen información. En tercer lugar, el convencimiento de que esta información no es ambigua si es el resultado de la interpretación adecuada. Por último, y en cuarto lugar, la valoración de la Filología como disciplina capacitada para ello pero también la de testimonios extratextuales, interpretados por otras disciplinas.

19. “He desenvuelto (...) la tesis anunciada, poniendo ante vuestra ilustrada consideración, así la historia de las controversias arqueológicas, á que ha dado lugar el descubrimiento de la *decoración policrómata*, como las observaciones técnicas deducidas por mí del examen de los monumentos helénicos. Expuesto el fruto de mis personales investigaciones, he osado también indicaros lo que pienso sobre el uso de la pintura, con aplicación á las construcciones modernas” (final del discurso, p. 494).

Sin embargo, la fe en que se podía llegar a la auténtica comprensión de los textos a través de la interpretación adecuada y la no aceptación, en definitiva, de su ambigüedad llevó a utilizarlos para apoyar ideas conformadas a priori, sobre todo por prejuicios de carácter estético. El resultado, en consecuencia, fue que los textos quedaron invalidados como fuente de documentación. La plasmación de la realidad que con su apoyo se pretendía reconstruir terminó confiándose de nuevo a los datos ofrecidos por la arqueología y a la imaginación del arquitecto:

*“A l’aide des descriptions, des parallèles, des analogies, nous recréons les images approximatives des monuments dont les écrivains ne nous ont transmis que le souvenir”<sup>20</sup>.*

## 2. LAS RECONSTRUCCIONES: ¿IMAGINAR LA ANTIGÜEDAD?

En este último apartado nos ocuparemos igualmente de la reincorporación del arquitecto a esta polémica centrándonos en la difusión del debate sobre el color. Ésta se expondrá a partir de dos niveles: las contribuciones realizadas en revistas como el *Journal des Savants* y las reconstrucciones (*restitutions*) ejecutadas por los arquitectos. Texto e imagen nos remiten al conocimiento adquirido sobre la Antigüedad y a su transmisión a través de estos dos medios. En el análisis de las imágenes, en especial, se tratará la relación existente entre este conocimiento y la imaginación. Éstos nos conducen a su vez a la relación existente entre los datos aportados por las diferentes fuentes documentales, restos arqueológicos y textos clásicos, y un aspecto visionario, ligado al color y a la imaginación artística del arquitecto. La capacidad de la imaginación de elaborar y combinar el conocimiento adquirido sobre la Antigüedad y el color, como elemento transformador de su visión y valoración históricas, alcanzan su expresión, a un nivel estético, en las reconstrucciones ejecutadas por los arquitectos.

Nos referimos en concreto a los trabajos de Jakob Ignaz Hittorff, Gottfried Semper, Heinrich Strack y Gerónimo de la Gándara. Las imágenes de los monumentos de la Antigüedad, expuestas en ellos, corresponden en un caso al Templo B o de Empédocles, ubicado en la Acrópolis de Selinunte (Sicilia). El resto alude al monumento por antonomasia de la arquitectura clásica griega: el Partenón de la Acrópolis de Atenas. Se trata de cuatro reconstrucciones con las cuales se cubre un período entre

20. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme. *Le Jupiter Olympien...*p. IV.

1827 y 1850. En las tres primeras se abordarán aspectos mencionados anteriormente. Será en la reconstrucción (*restauration*) del arquitecto español de 1850 donde vuelva a cuestionarse el papel de la imaginación frente a una sistematización no sólo del conocimiento y el uso del color sino también en la forma del cómo saber “imaginar” esa Antigüedad.

El artículo de Raoul-Rochette, publicado en 1830 en la revista *Journal des Savants*, servirá para introducirnos en esta problemática. Objeto del mismo es la denominada *antiquité figurée* (Antigüedad imaginada) y sus dos diferentes formas de expresión, agrupadas éstas bajo una misma definición:

*“Il y a deux manières de concevoir et de traiter l’antiquité figurée. L’une consiste à restituer, à l’aide du dessin, le monument perdu ou anéanti, en s’aidant autant qu’il est possible de la description de ce monument, telle que les anciens nous l’ont transmise, d’une façon plus o moins exacte ou complète, en traits plus ou moins vagues ou caractéristiques ; l’autre se borne à l’interprétation des monumens existans et connus, en combinant toutes les données antiques que peut fournir, soit l’étude des textes, soit l’examen et la confrontation de ces monumens eux-mêmes”*<sup>21</sup>.

Los dos términos, *restitution* e interpretación, son utilizados por Raoul-Rochette en su exposición respecto a las dos vías o métodos de “imaginar” la Antigüedad. Sin decantarse, en principio, por uno de ellos, Raoul-Rochette termina diciendo: “*Chacune de ces deux méthodes a ses avantages et ses inconvéniens*”<sup>22</sup>.

Mientras que el primero se vale del dibujo y de las descripciones en los textos de autores clásicos de ese monumento, en el segundo caso se trata de una interpretación a partir del examen y la confrontación con el propio monumento así como del estudio de los textos. El primero es descrito como la forma apropiada para salvar de la destrucción incluso las obras de artes inexistentes. Este método, según el autor, posibilita dar a conocer un mundo totalmente nuevo, en la medida en que amplía los límites de la propia Antigüedad. Sin embargo, los resultados de esas “doctas e ingeniosas combinaciones” tienen siempre algo de ilusorio. A continuación el autor especifica el por qué:

21. RAOUL-ROCHETTE, Désiré. «Monumens et Ouvrages d’art antiques, restitués d’après les descriptions des écrivains, et accompagnés de dissertations archéologiques, par M. Quatremère de Quincy; 2. vol. pet. in-fol, 1826; chez J. Renouard». *Journal des Savants* (Paris) Janvier (1830), pp. 41-53, p. 41.

22. *Ibidem*.

*“Quelque fidèle aux traits de la description antique que soit l’image créée par le génie moderne ; avec quelque habileté que la science et le goût, l’érudition et le dessin, se soient combinés pour la produire, un monument restitué de cette manière n’est jamais qu’un monument imaginaire ; ce n’est qu’un souvenir idéal fixé sous une forme positive”<sup>23</sup>.*

Son, sin embargo, los diversos aspectos que el autor enuncia y a su vez critica, es decir, la capacidad del “genio moderno” de combinar elementos como la ciencia y el gusto, la erudición y el dibujo, los que componen la *restitution* de un monumento. El autor termina por reconocer en ella una invención propia de su tiempo: *“et plus elle se trouve chargée de traits modernes”<sup>24</sup>.*

Si se compara ésta con la descripción del segundo método, se verá como es este último el que él en definitiva aprueba. El mismo surge de la confrontación con el monumento existente y la denominada interpretación no se expresa a través del dibujo, sino del texto escrito. Según el autor, este método se sustenta en una base sólida además de ser algo real, tanto por las verdades que con el mismo se puedan establecer como por los errores que también a través de él se puedan cometer. En definitiva: *“il n’interprète que ce qui existe. Si son explication tombe, le monument reste”<sup>25</sup>.*

Aunque su artículo se centre en la obra de Quatremère de Quincy, en 1830 eran ya conocidas las reconstrucciones de Hittorff, que el mismo en parte había publicado en su obra *“Architecture antique de la Sicile”<sup>26</sup>* (1827-1830). Siguiendo el argumento de María Cecilia Parra<sup>27</sup>, Raoul-Rochette comienza con esta publicación de 1830 a tomar posición en el debate sobre el color al adoptar indirectamente una postura crítica frente a las reconstrucciones realizadas por Hittorff. En primera instancia se sirve, sin embargo, de la crítica a Quatremère.

Después de esta breve aproximación a la *antiquité figurée* de la mano de un arqueólogo, nos ocuparemos a continuación de la figura

23. *Ibid.*, p. 42.

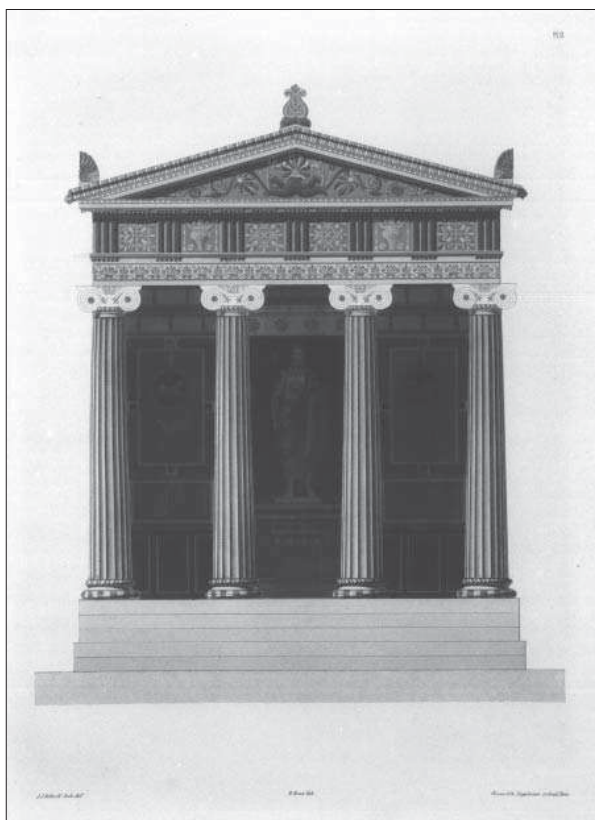
24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. HITTORFF, Jakob Ignaz, ZANTH, Ludwig. *Architecture antique de la Sicile ou recueil des plus intéressans monumens d’architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittorff et L. Zanth*. Paris: Chez M. Hittorff, Architecte du Roi etc., 1827-1830.

27. PARRA, María Cecilia. «Letture del colore antico tra i Savans del primo Ottocento. Protagonisti, argomenti, motivazioni del dibattito sulla policromia dell’antico attraverso le pagine del Journal des Savans». En: *Ricerche di Storia dell’Arte* (Roma), 38 (1989), pp. 5-21, p. 15.

del arquitecto. Su doble perfil en el siglo XIX, es decir, como arquitecto y arqueólogo, conlleva el que esas dos formas de cómo “imaginar” la Antigüedad confluyan en él. Hittorff y Semper son dos claros exponentes a este respecto. Centrándonos en sus reconstrucciones, así como en la de Strack y De la Gándara, trataremos seguidamente la relación entre autenticidad e imaginación. En otras palabras: entre el conocimiento adquirido sobre la Antigüedad a través de la investigación arqueológica y el método para su elaboración por medio de la imaginación y su plasmación a través del dibujo y el color.



5. Jacques Ignace Hittorff, *Élévation principale du temple*. en: Jacques Ignace Hittorff, *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les grecs. Avec un Atlas*, Paris 1851, Pl. 2.

En relación a la obra de Hittorff y Semper, Marie-François Billot<sup>28</sup>, David van Zanten<sup>29</sup> y Leopold Ettlinger<sup>30</sup> han abordado, entre otros, esta problemática.

En el caso de Hittorff y de sus reconstrucciones o dibujos del denominado Templo de Empédocles en la Acrópolis de Selinunte (Fig. 5), Van Zanten caracteriza el método utilizado por el arquitecto como “haphazard accretion”<sup>31</sup>. Billot utiliza para su descripción la expresión “patchwork”<sup>32</sup>. Lo que tanto el uno como el otro ponen de manifiesto a través de esos dos términos es la falta de una conciencia histórica, que Van Zanten refleja en el siguiente comentario:

*“What is important about the reconstructions is that Hittorff did not find evidence for many of the painted details in his excavation itself but instead extrapolated them from parallels in other ancient buildings”*<sup>33</sup>.

El autor incluso enuncia los lugares y obras que con diferentes usos le sirven de referencia. En defensa del método utilizado por el arquitecto, Van Zanten alude al estado de desarrollo de la arqueología en aquel momento<sup>34</sup>. En este mismo sentido se expresa Andreas Prater al destacar la base en que se fundamenta esta ciencia, incipiente en el siglo XIX: “*Diese einerseits visionäre, andererseits auf genaue Beobachtung der Tatsachen gegründete frühe Archäologie hatte Folgen, vor allem bei den Architekten*”<sup>35</sup>. Este aspecto visionario, al que alude Prater, se encuentra unido con la imaginación y el color, elementos igualmente presentes en la reconstrucción de este templo. La imaginación posibilita al arquitecto integrar por medio de paralelismos y analogías diferentes lugares y edificios en esa imagen del templo. El color a su vez enlaza diferentes espacios culturales, aspecto a desarrollar más detalladamente por Semper.

28. BILLOT, Marie-François. «Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture grecque». En: *Paris – Rome – Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et XXe siècles*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1982, pp. 61-125.

29. VAN ZANTEN, David. «Architectural polychromy: life in architecture». En: *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*. Ed. Robin MIDDLETON, London: Thames and Hudson, 1982, pp. 196-215.

30. ETTLINGER, Leopold. *Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus*. Halle: Carl Nieft, 1937.

31. VAN ZANTEN, David. «Architectural polychromy...», p. 206.

32. BILLOT, Marie-François. «Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles ...», p. 88.

33. VAN ZANTEN, David. «Architectural polychromy...», p. 206.

34. *Ibidem*.

35. PRATER, Andreas. «Streit um Farbe...», p. 264.



En la reconstrucción de una esquina del entablamento del Partenón (Fig. 6), una de las planchas más conocidas de su obra *Anwendung der Farben (La aplicación de los colores)*<sup>36</sup>, Semper se nos muestra, al igual que su compatriota Hittorff, como representante de una policromía total. Todas las partes del templo están dominadas por un color de fondo uniforme rojo-marrón. Los triglifos son azules; en el ropaje de las figuras de las metopas aparecen diversos colores, entre ellos el azul y el verde. En su publicación “On the Study of Polychromy” de 1851, el arquitecto se refiere a las fuentes utilizadas para la reconstrucción del color en esta esquina del Partenón:

*“I have not been able to determine definitely what were the colours of the triglyphs or the metopes. In my restoration of the Parthenon I have followed Vitruvius, and the Doric and Etruscan examples of Sicily and Italy, in colouring the triglyphs blue, and the metopes red; but I have reason to believe that the contrary was the fact”*<sup>37</sup>.

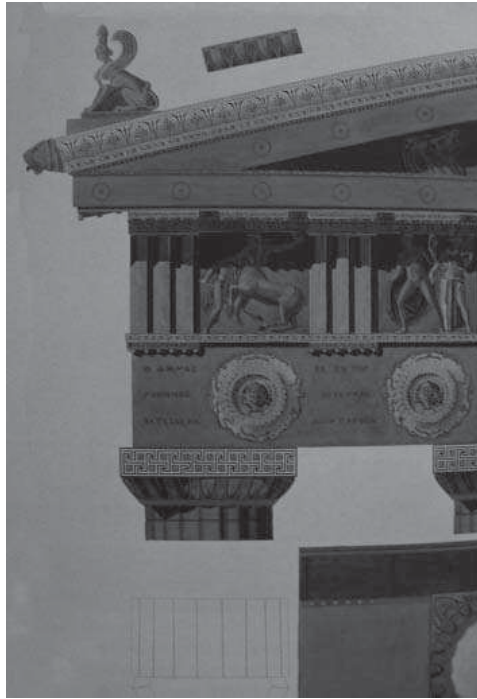
Sorprendentemente, Semper no alude a sus propias investigaciones arqueológicas, sino que recurre a Vitruvio y a los templos dóricos y etruscos de Italia y Sicilia.

Sin embargo, la importancia del hallazgo arqueológico, fuente y fundamento de la arqueología como ciencia moderna, se manifiesta en algunas de las obras aparecidas a lo largo del siglo XIX. Entre éstas merece destacar el escrito programático “*Thatsachen*” (Hechos) (1832) de Eduard Gerhard. Formado en la escuela filológica de Friedrich August Wolf y August Boeckh, Gerhard insiste en el hecho arqueológico, aunque sin perder de vista la relación entre éste con la totalidad de todos los monumentos. Así se refleja en la siguiente cita: “*endlich ein Verhältnis des einzelnen Werkes zur Gesamtheit aller vorhandenen Denkmäler*” y precisa más adelante “*endlich ist die Überschauung des gesamten Antiken-Vorraths eine lohnendere Angelegenheit gewor-*

36. SEMPER, Gottfried. *Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik. In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Altertums und des Mittelalters erläutert von G. Semper. Erstes Heft, Dorisch-Griechische Kunst.* Dresden: im Selbstverlag bei der Kunstanstalt von Fürstenau, 1836, Pl. V. (*La aplicación de los colores en la arquitectura y escultura. Expuesta a través de una colección de ejemplos de la Antigüedad y de la Edad Media por Gottfried Semper, Primer Cuaderno: Arte dórico-griego*).

37. SEMPER, Gottfried. «On the Study of Polychromy, and its Revival». *The Museum of Classical Antiquities: A Quarterly Journal of Architecture and the Sister Branches of Classical Art* (London), 1 (1851), pp. 228-245, p. 245.

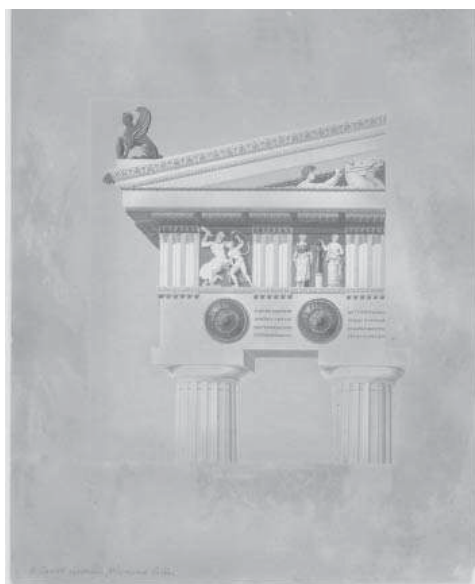
den”<sup>38</sup>. La relación entre un monumento en concreto y su integración en un contexto más general, es decir, su conexión con el cúmulo, con la “reserva” (*Vorrat*) de todos aquellos conocidos en la Antigüedad, probablemente provenga de su formación en la escuela de Boeckh. Un pensamiento similar, sobre todo en lo que respecta a la inserción de la Antigüedad clásica en un contexto cultural e histórico más amplio, es el que guía a Semper, lo que para él se pone de manifiesto a través del color:



6. Gottfried Semper, Entablement restauré du Parthenon d'Athènes, en: Gottfried Semper, *Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik. In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Altertums und des Mittelalters erläutert von G. Semper. Erstes Heft: Dorisch-Griechische Kunst*, Dresden, 1836, Pl. 4.

38. GERHARD, Eduard. *Thatsachen des Archäologischen Instituts in Rom*. Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften, <sup>2</sup>1834, pp. 21-22 (*Hechos del Instituto Arqueológico de Roma*). Véase además el siguiente texto: OECHSLIN, Werner. «Gottfried Semper und die Archäologie in ihren neuerlichen Anfänge um 1830». En: *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*. Ed. Winfried NERDINGER, Werner OECHSLIN. München, Berlin, London, New York, Zürich: Prestel Verlag, gta Verlag, 2003, pp. 92-100.

*“Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhang gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich sein, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstraktionen bei den Griechen, die erst spätern Ursprungs sind”<sup>39</sup>.*



7. Heinrich Strack, *Reconstrucción de una esquina de la fachada oriental del Partenón de Atenas*, litografía de Asmus a partir de un dibujo de Heinrich Strack, 1835. Berlín, *Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin* in der *Universitätsbibliothek*, Inv.-Nr.: 5436.

39. “Si nos imaginamos la Antigüedad policroma, se pone en evidencia su relación con el arte oriental y con el de la Edad Media. De otra forma, se nos muestra como desgarrada de todo nexo e incomprensible. La Antigüedad monocroma sería un fenómeno que carecería de antecedentes históricos, no siendo comprensible de otra forma, sino a través de la repentina ejecución de abstracciones filosóficas en el arte griego, de un origen más tardío” (SEMPER, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen...*, p. 40). Trad. española M. Ocón Fernández.

Es la continuidad histórica a través de la policromía entre el arte oriental, antiguo y medieval lo que, según Ettlínger, caracteriza el pensamiento de Semper<sup>40</sup>. La visión y valoración históricas del arte del pasado aparece así transformada a través del color.

Una posición muy diferente a las dos anteriormente expuestas sostiene el historiador del arte Kugler, expresada en la reconstrucción de Strack del Partenón de Atenas (Fig. 7). La litografía en color, realizada a partir de un dibujo del arquitecto, es la única ilustración que acompaña el ya mencionado texto *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur*. Éste aparece un año después y en respuesta al escrito de Semper de 1834. La actitud crítica de Kugler frente a Semper se refleja igualmente en el detalle elegido en la litografía, la misma esquina del Partenón de Atenas, y en su tratamiento. Kugler se erige, con su texto y esta ilustración, en defensor de una supuesta postura moderada o imparcial<sup>41</sup>. En su escrito se recuperan los postulados de la estética neoclásica, sobre todo, en el significado que adquiere la forma frente al color. De ahí que en el trabajo de Strack las partes de soporte de un templo sean del color de la piedra, es decir, blancas. El empleo del color se reduce a los relieves de los frisos y a los elementos decorativos del entablamento<sup>42</sup>.

“La Restauración de la fachada occidental del Partenón de Atenas” (1850) del arquitecto De la Gándara (Fig. 8), nos remite, por último, a un aspecto aún no tratado en esta problemática. Su reconstrucción del Partenón es de un colorido sucinto, reducido a los tríglifos azules y al fondo rojo de las metopas y del frontón. Este trabajo se podría considerar más como fruto de la enseñanza sobre el color recibida de su maestro Antonio Zabaleta que como resultado de sus investigaciones arqueológicas en la Acrópolis de Atenas.

No sólo en sus clases impartidas en la Escuela de Arquitectura, sino también en los escritos publicados en órganos como el *Boletín de Arquitectura*, Zabaleta introduce en España el debate europeo sobre la policromía. En un artículo publicado en 1846 éste recopila el conocimiento existente sobre la Antigüedad y el empleo del color. Al referirse a los colores utilizados por los griegos, el arquitecto especifica que éstos no tenían como objetivo imitar la naturaleza: “*eran vivos y sin mezcla*”.

El arquitecto alude igualmente a la síntesis entre las diversas artes a través del color: “*sirviendo solo para que por medio de ellos [de los colores] resultase un agradable efecto realzando y enriqueciendo las*

40. ETTLINGER, Leopold. *Gottfried Semper und die Antike...*, pp. 58-59.

41. KUGLER, Franz. *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur...*, p. 4.

42. *Ibid.*, p. 45.

*formas de la arquitectura y escultura*”<sup>43</sup>. Más adelante menciona la aplicación de éste en las diferentes partes del templo. En su exposición, Zabaleta predice, por tanto, en cierta forma el uso del color que más tarde llevará a cabo De la Gándara en su reconstrucción:

*“En muchos templos se ven aún los triglifos pintados de color azul-oscuro y las metopas de un encarnado más o menos vivo. (...) Las molduras de la parte superior de la corona ya fuesen de mármol ó de tierra cocida, se veían también pintadas del mismo modo, así como los fondos de los bajo-relieves y frontones lo estaban de un solo color para dar más realce á las figuras”*<sup>44</sup>.



8. Gerónimo de la Gándara, *Restauración de la fachada occidental del Partenón*, dibujo en papel grueso oscuro sobre lienzo, lápiz negro, coloreado con acuarelas, 1850. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

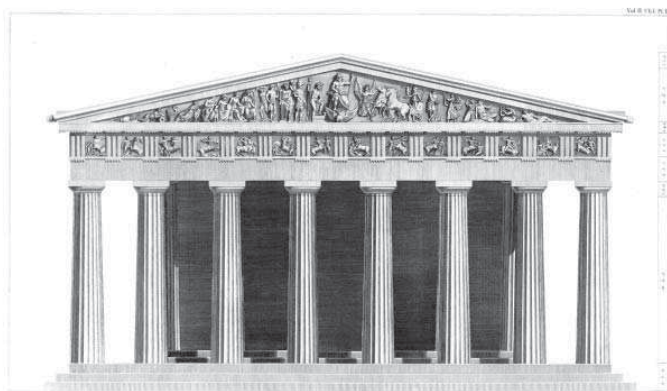
Así como Zabaleta y, posteriormente, De la Gándara se hacen eco de un conocimiento, ya elevado a sistema, sobre la Antigüedad y el uso del color en diferentes partes y elementos arquitectónicos del templo griego, no es menos importante la utilización de la “reserva” de imágenes cromáticas de esos monumentos difundidas a través de las numerosas publicaciones

43. Z. [Antonio Zabaleta]. «Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días». *Boletín Español de Arquitectura* (Madrid), 1846, pp. 20-21.

44. *Ibidem*.



9. Alexis Paccard, *Parthenon. Restauration façade principale, côte Est, envoi de Rome*, acuarela y tinta china, 1845. París, *École nationale supérieure des Beaux-Arts*.



10. *Reconstrucción de la fachada occidental del Templo del Partenón*, en: James Stuart, Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett. Painters and Architects*, London, 1787, Vol. 2, Cap. 1, Pl. 3.

y exposiciones de los trabajos de los arquitectos europeos. Este es el caso de la reconstrucción de la fachada occidental de De la Gándara si se la compara con la principal u oriental del mismo monumento ejecutada por el arquitecto francés Alexis Paccard (Fig. 9) y perteneciente a su envío de Roma de 1845<sup>45</sup>. Aunque se trata de dos frentes diferentes de este templo, sí se pueden observar numerosas similitudes entre estos dos dibujos, sobre todo en la distribución de las sombras, que el arquitecto español retoma del dibujo del francés como si se tratara de la misma fachada de este monumento. Debido quizás al desconocimiento de la obra de James Stuart y Nicholas Revett *The Antiquities of Athens*, en la que sí se recoge la reconstrucción del frente occidental del Partenón<sup>46</sup> (Fig. 10), De la Gándara se sirve del trabajo de Paccard para realizar su reconstrucción de esta fachada del templo griego.<sup>47</sup>

Así pues, más que como un documento de interés arqueológico o filológico, el dibujo de De la Gándara, y en general las reconstrucciones aquí tratadas, se perfilan como el trabajo de un arquitecto y como una creación propia de su tiempo.

45. PACCARD, Alexis, Parthénon. Façade est restaurée, 1845-1846.

46. STUART, James y REVETT, Nicholas. *The Antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett. Painters and Architects*. London: Haberkorn, 1762-1830, Vol. 2, Pl. II.

47. En la Exposición General de Bellas Artes, realizada en las galerías del Ministerio de Fomento a partir del 20 de mayo de 1856 se expone la reconstrucción de la fachada oriental de este monumento (véase Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, legajo F-3109, p. 37: “Trabajos de profesores y otros individuos (...) GANDARA (D. Jerónimo de la) (...) Nr. 297: Fachada del Partenón de Atenas”).