

EL PARTENON COMO MONUMENTO SIMBOLO Y SU IMPACTO EN LA CULTURA ARTISTICA FRANCESA DEL SIGLO XIX

Silvia Panichi*

El edificio que mejor marra el período más glorioso de la ciudad de Atenas, transformado en una suerte de monumento-símbolo de la cultura griega Clásica, es el Partenón¹. Construido en mármol del monte Pentélico entre 447 y 438 a.C., en la zona del Hecatompedon, fue realizado según el estilo dórico. El edificio todavía hoy se presenta como un templo períptero, con una fila de columnas (8 x 17) que circunda la celda interior, y anfiprostilo, sumado a ello otra serie de seis columnas a los lados de la celda. Esta última fue dividida en dos ambientes no comunicados: el más grande, a tres naves, destinado a contener la estatua destinada al culto de Atenea, el más pequeño llamado "sala de las vírgenes" (en griego Partenón), probablemente para las sacerdotisas de la diosa, que lo utilizaban como "Tesoro".

Como arquitecto se eligió a Ictinos, quien confirió al conjunto una profunda unidad tanto en su contexto general como en las líneas estilísticas, con la adopción de un módulo geométrico de base, sea en la planta como en la elevación; la rígida ejecución fue atenuada gracias a la corrección óptica, llevada a cabo en las desviaciones de las líneas verticales y horizontales, aplicadas para corregir ciertos efectos deformantes tales como la desviación de las líneas verticales y horizontales. Así por ejemplo, a objeto de que las columnas de las esquinas aparecieran más sutiles que el resto, ya que estaban más iluminadas por la luz natural, se recurre al artificio de agrandarlas (en el diámetro), particularmente la parte central de la columna donde se detecta una leve "hinchazón" dando la impresión de que el peso del techo quebrase las columnas.

Ictinos decide también introducir, en este edificio dórico, una serie de elementos del orden jónico, el más evidente fue la sustitución de la decoración dórica de metopa y triglifo por la jónica continua, coronando el pórtico interno. En este modo vienen a ser tres los tipos de relieves refigurados en el templo: las metopas esculpidas como altorelieve, la decoración a bajo relieve y los dos frontones a contorno redondo.

Como nos cuenta Plutarco, autor del siglo II d.C. de las Vidas Paralelas (Vidas de hombres ilustres), Pericles designó a Fidias como director general de todas las construcciones públicas, que con gran rapidez fueron llevadas a cabo en ese período. Fidias será a quien se atribuye el conjunto de esculturas del Partenón, además de una destacada influencia sobre el proyecto arquitectónico. El enorme gasto de la obra fue

Traducido por Marcela Cubillos P.

* Profesora de Historia del Arte Clásico de la Universidad de Pisa.

¹ La historia del Partenón en la época moderna se encuentra en PAVAN M.: *L'avventura del Partenone*, Firenze, 1983.

posible gracias al notable fondo de la liga delo-ática, transferida desde la isla de Delos a Atenas en el 454 a.C., sin olvidar que tal uso de tributos aliados, no quedó sin críticas.

Por encima del arquitrabe externo, las noventa y dos metopas esculpidas que se alternaban con los triglifos aparecían unidas por un tema común: la lucha entre civilización y barbarie, Oriente y Occidente, segura alusión a la reciente e inesperada victoria sobre los persas. En el lado Este, ingreso principal al templo, se representa una batalla, dioses olímpicos y gigantes deseosos de usurparles el poder; en el lado Oeste, se representa la lucha de los Griegos contras las Amazonas, vestidas al estilo oriental. Estas últimas, antes consideradas un enemigo exótico y remoto, ahora estaban unidas a los históricos agresores del Atica, expulsados por los atenienses gracias al valor del héroe nacional, Teseo.

Las metopas de los dos lados más largos representaban episodios de la guerra de Troya, y el combate entre Lapites y Centauros, donde es descrita con violento dramatismo la usurpación de las mujeres. Lamentablemente muchas metopas fueron mutiladas, cuando el Partenón, en el siglo VI d.C. fue transformado en edificio de culto cristiano. Una atractiva hipótesis respecto a la última metopa del lado norte que sobrevivió intacta, dice que esto fue posible gracias a la interpretación cristiana de la obra, la iconografía de una figura de pie, delante de un personaje femenino sentado, habría sido leído como la Anunciación a la Virgen.

Solamente en la primera mitad del siglo XV, en un clima humanístico con un fuerte interés por la Antigüedad, el Partenón vuelve a ser considerado un monumento de la cultura pagana: al respecto será importante el testimonio de Ciríaco de Ancona, viajero erudito conocido en el ambiente de corte por su pasión anticuaria². En el curso de sus viajes, verá dos veces el Partenón y describiéndolo como "el gran y maravilloso templo de la divina Palas, que los autores antiguos, Aristóteles, en la carta a Alejandro y nuestro Plinio, y muchos otros ilustres autores mencionan, hecho de mármol sólido y luminoso, obra admirable de Fidias". Ciríaco incluso logró identificar la parte de la decoración que representa la batalla de Centauros y Lapites, dejando un diseño con su firma del monumento, actualmente en Berlín.

Sobre las dos fachadas, oriental y occidental, sobre el marco del techo, en el espacio triangular delimitado por los frontones, Fidias representa dos episodios ligados a la divinidad patrona del templo. Las esculturas de los dos frontones han sufrido graves daños, pero el testimonio de Pausanias nos confirma la identificación de los sujetos: al Este, el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus; al Oeste, la lucha entre la diosa y Poseidón por la posesión del Atica.

² Cfr. CHIARLO C.R.: "Gli fragmenti dilla sancta antiquitate": Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciríaco d'Ancona a Francesco Colonna", en AA.VV.: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SETTIS S., Torino, 1984, vol.1, p.271 ss.

Un importante testimonio sobre el estado original del grupo estatuario del Partenón se nos ofrece en los diseños atribuidos a Jacques Carrey, que reprodujo las esculturas del Partenón en 1674, mientras formaba parte de la comitiva del embajador francés de Nointel³. Tales bosquejos, desaparecidos en París durante más o menos un siglo, luego encontrados y actualmente conservados en la Biblioteca nacional de París, son fundamentales porque pocos años después el monumento sufriría otros graves daños.

Durante las hostilidades entre Venecia y el imperio otomano, que desde mediados del siglo XV dominaba Atenas, el 27 de septiembre de 1687 una bomba, lanzada bajo los órdenes del comandante veneciano Morosini, provocó la explosión de un pequeño depósito de pólvora, con las consecuencias imaginables.

Por otra parte Fidias tuvo que enfrentar el problema del aumento de altura en el centro del espacio frontal. Así, en el frontón Este, con un hermoso efecto simbólico, resuelve el problema del relleno de los ángulos laterales con los carros del Sol y la Luna asimilando el espacio figurativo del monumento de aquel correspondiente al renuevo cotidiano de la vida.

Tampoco debió ser fácil realizar un proyecto para la decoración que corría a lo largo de los cuatro lados de la celda del templo, con un largo total de ciento sesenta metros. Este lado, larguísimo respecto a la altura, requería un sujeto donde se pudiese refigurar un gran número de personajes: para ello seleccionó la procesión de las Panateneas, instituida en tiempos de Pisístrato y celebrada cada cuatro años, la cual culminaba con el ofrecimiento de un nuevo vestido, *peplo*, a la estatua de la diosa Atenea por parte de los ciudadanos atenienses⁴.

La tradición escrita, sea literaria como epigráfica, no habla del sujeto de tal decoración. Sólo a mediados del siglo XVII los arquitectos ingleses Stuart y Revett reconocen la obra, vale decir la lectura de la procesión panatenáica, la cual seguía una dirección contraria a la esquina sudoccidental de la celda, envolviendo las paredes para reaparecer, sobre el lado oriental, delante de los doce dioses, con la oferta del *peplo* a Atenea, en el día de su natalicio, el 28 del mes Hecatombeón. La procesión está integrada por tres núcleos diversos, tal vez a objeto de subrayar el doble de la fiesta, *pompé y agón* juntos: 1) la *pompé* del sacrificio con las víctimas; 2) un grupo de cuadrigas a ritmo de competición; 3) un grupo de caballeros a galope⁵.

³ La importancia de los diseños supervisada por J. Carrey es subrayada por BESCHI L.: "La scoperta dell'arte greca", en AA.VV.: Memoria dell'antico nell'arte italiana, a cura di SETTIS S., Torino, 1986, vol. III, p. 341.

⁴ Para un análisis detallado del friso del Partenón se vea BROMMER G.: *Der Parthenonfries*, Mainz, 1977.

⁵ Cfr. BESCHI L.: "Il fregio del Partenone: una proposta di lettura" en *Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche della Accademia Nazionale dei Lincei*, Serie VIII, vol. XXXIX, fasc. 5-6, Maggio-Giugno 1984.

Algunos detalles fueron adoptados para ayudar al espectador que observaba los relieves desde abajo y a través del columnado externo a la celda: el uso del color y la mayor profundidad de las esculturas en la parte alta. Los bloques fueron colocados sobre el perímetro de muro entre el 442 y 440 a.C.: es un momento revolucionario para la cultura griega, con las divinidades protectoras de la ciudad que reciben la llegada de la procesión, sin intermediarios y en el mismo espacio físico.

A la agitación de carros y caballeros representados en movimiento sobre los lados más largos, se suma la impresión de los sonidos de instrumentos musicales y animales conducidos al sacrificio, sustituyéndose en la parte final la sacralidad de una ceremonia que se desarrolla en presencia de las divinidades. Es posible reconocer a los Dioses por sus gestos y atributos. Mientras la ceremonia final, que tiene lugar entre ellos y que debía ser perfectamente comprensible a sus contemporáneos, ofrece algunos elementos de perplejidad al espectador moderno. Tratándose de procesión de las panateneas, la interpretación más común es que la mujer que aparece al centro sea una sacerdotisa de Atenea, el hombre a su lado el *Archon Basileus*, el cargo religioso más alto del estado, y que el pedazo de tela llevado por el niño(a) represente el peplo ofrecido a la diosa. Una hipótesis más reciente, basada en el hallazgo de un fragmento, correspondiente a una obra perdida de Eurípides, vería en la imagen en cuestión la representación de uno de los mitos relativos a la fundación de la ciudad: el sacrificio de la hija de Erecteo, deseada por el rey para salvar a su pueblo, según el vaticinio délfico. Ahora, si es cierto que la religión griega es una de las que mayor sacralidad demuestra en sus sacrificios, ya que no existía una ceremonia pública donde no fuese previsto el sacrificio de una víctima, es también cierto que el sacrificio humano se había transformado en Grecia, desde tiempos remotos, en un tabú cultural: por ende suscita alguna que otra duda la idea de querer unir el nacimiento de una ciudad a un gesto sentido como contrario a cualquier ética moral y religiosa, propio sobre un monumento que deseaba narrar la superioridad sobre las costumbres orientales.

En cuanto a la extensión original de la decoración, se conserva un tercio sobre el muro de la celda, algunas partes en museos atenienses, y casi un quinto se destruyó con la explosión de 1687. La otra parte de la obra se conserva en el British Museum de Londres, donde llegó en un modo casi novelesco⁶.

A fines del siglo XVIII el mercado de antigüedades en Atenas era monopolizado por el francés Louis-Sébastien Fauvel, que trabajaba para el conde Choiseul-Gouffier, nombrado en 1783 como embajador francés en Constantinopla, quien luego se refugiaría en Rusia al escapar de la Revolución Francesa. En un primer momento Fauvel obtiene el permiso de realizar los bostes del monumento, lo que después no se concretiza al ser impedido por los turcos.

⁶ Respecto al retiro de los mármoles, su envío a Inglaterra y los problemas allí surgidos ver CLAIR W. ST.: *Lord Elgin and the marbles*, Oxford 1967, 1983.

La situación cambia cuando en 1799, Thomas Bruce, séptimo conde de Elgin, fue nombrado "Embajador y Ministro Plenipotenciario de Su magestad Británica" para tratar con Selim III, sultán de Turquía; se organiza un pequeño equipo cuyo objeto sería realizar en Atenas calcos y diseños de las obras de arte antiguo allí presentes. Así y gracias a la intermediación del reverendo Hunt, capellán privado de los Elgin, el grupo pudo acceder a la Acrópolis, cambiando el futuro del monumento. Por un lado se recogen todas las inscripciones presentes en el lugar, mientras paralelamente se inicia una gran excavación arqueológica; en abril de 1802, Lord y Lady Elgin llegaron a Atenas encontrando muy avanzados los trabajos, iniciados hacía ya tres años. lentamente los mármoles de la Acrópolis viajarán rumbo a Inglaterra, siguiendo rutas diversas.

Con la guerra napoleónica se dejan caer otra serie de dificultades que afectarán el monumento. Así también numerosos episodios negativos envuelven a la familia Elgin, para la cual el gasto del transporte de los mármoles, cada vez más costoso, estaba siendo imposible. Incluso, algunos terminan naufragando en el Cabo Malea, de donde serán recuperados sólo después de tres años.

Finalmente, en un primer momento las esculturas vienen reunidas en el palacio de la duquesa de Portland (Westminster).

En tanto se abre una apasionada polémica sobre las esculturas que involucra artistas y críticos. Richard Payne Knight, destacado exponente de la culta "Sociedad de los Principiantes", sostiene que los mármoles de Elgin han sido sobravalorados y que en realidad pertenecerían al período de Adriano (II d.C.). Ennio Quirino Visconti, en ese entonces director del Louvre, se confiesa entusiasta de la originalidad de los mármoles, así también el escultor italiano Canova, quien presionará al gobierno inglés para su adquisición. Por otra parte, se abre una discusión sobre el valor específico de las esculturas. ¿Estaban las esculturas a la altura del Apolo del Belvedere y de las otras obras maestras italianas? ¿Expresaban una belleza ideal o la fiel imitación de la naturaleza que mostraban disminuía su calidad? ¿Tenían quizás menor valor por no haber sido restaurados? A pesar de algunas reservas, la respuesta fue que los mármoles de Elgin era la creación más bella jamás llegada a Inglaterra. El gobierno inglés los compró por treinta y cinco mil liras esterlinas (mucho menos de cuanto había gastado Elgin, quien debía permanecer en Francia a raíz de las deudas). Así desde agosto de 1816 se convirtieron en una de las mayores atracciones del British Museum.

A la larga, la mayor parte no fueron restaurados, lo cual, desde nuestro punto de vista ha sido positivo. Esto en parte fue posible gracias a que Canova, convocado para el restauo, se negó a tocarlas. Una suerte diversa corrieron las esculturas del templo de Aphaía en Egina, gran testimonio del tardo arcaísmo griego, ya que poco después de tal descubrimiento, a principios del Ochocientos y de su adquisición por parte de Ludwig de

Baviera, fueron ampliamente restaurados por el escultor danés Bertel Thorvaldsen. Los agregados de Thorvaldsen fueron retirados en los años sesenta de nuestro siglo, entre el aplauso de quienes se alegraban de ver recuperados los originales griegos y el desacuerdo de quienes consideraban las partes restauradas, después de tantos años, integradas al cuerpo de la obra.

Hasta hoy las peticiones de restitución por parte del gobierno griego de los mármoles del Partenón no han sido eficaces. Al respecto, si bien se trató de un acto en contra de la integridad del monumento y su contexto histórico, por fortuna impensable en nuestros días, ciertamente las esculturas del Partenón habrían corrido otros peligros si hubiesen continuado en Atenas. Además la cultura de nuestro tiempo habría tardado en conocer una de las expresiones más atractivas del arte griego.

En 1817 las esculturas del Partenón fueron expuestas al público en el British Museum de Londres, mientras ya desde 1818, copias de yeso a escala real estarán a disposición, por razones de estudio, en la Galería parisina del escultor Jean Baptiste Giraud. Aquí destaca Emeric-David uno de los primeros en analizarlas, mayo de 1818, -junto a otros escultores-, quien en 1805 había publicado sus *Recherches sur l'art statuarie*. Desde el momento que escribe los comentarios de los observadores, en la oficina de Giraud, resalta el interés por el realismo de las figuras y por los particulares anatómicos⁷.

Otro impacto decisivo del público parisino con la escultura del Partenón se tiene en la Exposición Universal de 1855 donde fue exhibida una reconstrucción de ocho pies de la *Athena Partenos*, realizada por Fidias originalmente en oro y marfil. El proyecto de Charles Simart, comisionado por el duque de Luynes, fue realizado en metal dorado, marfil y piedras preciosas, demostrando el hecho de que a mediados del Ochocientos la escultura policroma suscitaba el interés de críticos, arqueólogos y artistas. En 1860 se anuncia una exposición sin precedentes de copias de esculturas griegas, seleccionadas por Felix Ravaisson, de la cual sólo queda un valioso inventario, ya que no se publicó catálogo alguno⁸.

En tal contexto, la educación de los jóvenes artistas entre 1850 y 1870, incluso de quienes integrarán el grupo de los impresionistas, no podrá prescindir del paralelo con el arte del pasado. Si es cierto que desde el realismo, el arte "progresista" es siempre antiacadémico, es también cierto que el antiacademicismo está frecuentemente generado

⁷ SCHEDD M.: "A neo-classical connoisseur and his collection: J.B.Giraud's Museum of casts at the place Vendôme", *Gazette des Beaux Arts*, 1984, n°103, p.198 ss; id. "Emeric-David's 'anatomical vision': a French response to the Elgin Marbles", *ibid* 1983, n°102, p. 158 ss.

⁸ SCHEDD M.: "Phidias at the Universal Exposition of 1855: The Duc de Luynes and the 'Athena Parthenos'", *Gazette des Beaux Arts*, 1986, n°108, p.123 ss.; AGHION Y., AVISSEAU-BROUSTET M.: "Le duc de Luynes, archéologue, historien, homme de sciences et collectionneur", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 3 Aut. 1994, p. 12 ss.; además cfr. SCHEDD M.: "Phidias in Paris: Felix Ravaisson's Musée Grec at the palais de l'Industrie in 1860", *Gazette des Beaux Arts*, 1985, n°105, p.155 ss.

por la enseñanza de la misma Academia, donde la práctica del copiar cumple un rol predominante: los maestros tenían a disposición bosquejos de materiales plasmables, que comprendían elementos anatómicos y figuras enteras, como el torso del Belvedere y el Discóbolo.

La mejor escuela para imitar los maestros del pasado era el Louvre, donde, en los registros de admisión venía señalado el nombre del artista que se había permitido trabajar y, en algunos casos, el título de las obras que había escogido copiar. lamentablemente la mayor parte de esta producción se perdió durante el período de la guerra franco-prusiana y la Comuna, siendo difícil identificar la obra de cada autor basándose exclusivamente en el estilo.

No menos difícil es individuar la relación entre los diseños de los alumnos de la Escuela y las copias de las esculturas del Partenón, o entre las obras de los jóvenes que copiaban en el Louvre y los dos grandes originales conservados en el Museo. Incluso no faltan indicios para afirmar que el arte fidíaco suscita una consideración particular también en la vanguardia que perseguía una modernización de la cultura académica y una renovación de contenidos y técnicas.

En esta perspectiva, se puede considerar ya 1841, cuando Paul Delaroche (y sabemos que tanto él como su sucesor, Gleyre, recordaban con frecuencia a los alumnos las esculturas del Partenón) completó el enorme mural semicircular, al interno de la Ecole des Beaux-Arts, en homenaje a "la inmortalidad concedida a los grandes artistas". Al centro de esta elocuente representación, que unía interpretación alegórica con retratística realista, se destacan las figuras de Ictinos, Fidias y Apeles, considerados respectivamente el arquitecto, escultor y pintor más importante de la antigüedad.

Entre 1853 y 1856, mientras estudiaba en el Ecole de Beaux-Arts, sea en la sección de la imprenta como en el Louvre, Degas seguía numerosos modelos de antigüedad, mostrando una notoria predilección por la decoración del Partenón. Posteriormente otros sujetos, en particular figuras helenísticas, llamarán la atención.

La relación de Degas con la antigüedad, ha sido estimulada por sus repetitivos viajes a Italia. Y no es casualidad que Degas se distinguiese de los otros impresionistas al insistir sobre la importancia de copiar las obras maestras del pasado concentrándose en cuadros con sujetos históricos o bíblicos.

En uno de estos, donde representa *La fille de Jephté*, la cabeza del caballo de Jephtah recuerda el caballo de Selene del frontón Este del Partenón, a través de una copia pintada sobre un calco, así como el caballo de Semirámides de la tela Sémiramides

construisant Babylone, se relaciona con la posición de uno de los caballos de la decoración del Partenón, también retomado de un calco⁹.

En 1861 Paul Cezánne se establece en París visitando a diario el Louvre. Se dedica sobre todo a los retratos, paisajes y naturalezas muertas, que constituyen en sus obras más conocidas y estudiadas; no obstante en el último período toma preponderancia el interés por las composiciones monumentales de figuras desnudas, cada vez más complejas, con alusiones a modelos barrocos y clásicos. Estos derivan tanto de libros ilustrados y reproducciones, como de copias que el mismo había hecho en los museos, organizando el material en verdaderas guías¹⁰.

En la búsqueda dramática de una verdad pictórica, expresión consciente de la inevitable separación entre bidimensional de la superficie pictórica y tridimensionalidad de la realidad, Cezánne no deja su experiencia pasada, más aún hace un abierto llamado a la tradición. En efecto, afirma de querer hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos, en su opinión la tarea de los artistas era transformarse en clásicos mediante la naturaleza. En esta investigación sobre el pasado, no se ve una detención sobre los calcos del Partenón, como en vez hizo Degas, aparentemente más atraído por la dinámica compositiva de la Grecia helenística. A pesar de ello, uno de los pocos críticos favorables al pintor, tras la exposición impresionista de 1877 insinúa una cierta relación entre Fidias y Cezánne. Así escribe Georges Rivière sobre el "Impresionista" del 14 de abril 1877: "Los críticos de los cuadros de Cezánne me dan la sensación de Bárbaros que critican el Partenón".

Cuando Seurat llegó a la Ecole des Beaux-Arts, la tradición neo-clásica estaba declinando; la pintura oficial de Salón revelaba una cansadora contaminación de elementos clásicos, románticos y realistas. Sólo gracias a la preocupación de personas como Georges Lafenstre y Charles Blanc, se renueva en parte la cultura de la Ecole y crece el interés por la pintura italiana pre renacimiento, en especial por Piero della Francesca.

La escultura fidíaca juega un papel importante en la formación de Seurat, que con dieciseis años dibujó, de un calco, la figura reclinada de "Ilisso" del frontón del Partenón y, durante el primer año de escuela, un grupo de caballeros del friso¹¹.

Con el cuadro titulado "Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte" que se mostró por primera vez al público en mayo de 1886 y fue inmediatamente considerada la

⁹ REFF T.: "Degas's copies of Older Art", Burlington Magazine, CV 1963, P.241 ss.; id. "New light on Degas's copies", Burlington Magazine, 106-I, p.250 ss.

¹⁰ FAXON A.: "Cézanne Sources for les Grandes Baigneuses", Art Bulletin, 65-1983, p.320 ss.; REFF T.: "Reproductions and Books in Cézanne studio", Gazette des Beaux Arts, LVI, 1960.

¹¹ El análisis más completo de la producción de dibujos de Seurat se encuentra en HERBERT R.L.: *Seurat's Drawings*, New York, 1962.

manifestación de la pintura "pointelliste" es el mismo Seurat a inspirarse en la procesión panatenaica, con el deseo explícito (publicado en una revista de la época) de que el espectador viese los modernos moverse como en un friso antiguo¹².

¹² KAHN G.: "Exposition Puvis de Chavannes", La Revue Indépendante, Gén. 1888, vol.VI, n°15, pp.142-143, Genève, 1971.