

Alejandro Magno y la arquitectura: representaciones plásticas en la Edad Moderna

*Alexander the Great & the Architecture:
Artistic Representations in the Early Modern Period*

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Departament d'Història, Geografia i Art
Facultat de Ciències Humanes i Socials
Universitat Jaume I
Av. Sos Baynat, s/n
12071 Castelló de la Plana, España
mrodrigu@uji.es
<https://orcid.org/0000-0003-2481-1855>



RECIBIDO: JULIO DE 2021
ACEPTADO: FEBRERO DE 2022

Resumen: La gesta de Alejandro Magno en el Mediterráneo oriental y Asia supuso una gran transformación cultural del mundo conocido en el siglo IV a. C. y, en especial, en el urbanismo y la concepción arquitectónica. Este texto realiza un análisis de la relación del macedonio con la arquitectura, el urbanismo y, en especial, con la arquitectura funeraria, y cómo se plasmó en las representaciones artísticas de la Edad Moderna. Los artistas de los siglos XVI a XVIII sintieron especial interés por los actos de veneración de Alejandro hacia los edificios sagrados de otras religiones y hacia las tumbas de los héroes homéricos, como se demuestra a través de diversos ejemplos pictóricos.

Palabras clave: Historia del Arte. Alejandro Magno. Arquitectura. Urbanismo. Tumbas.

Abstract: The deeds of Alexander the Great in the eastern Mediterranean and Asia marked a great cultural transformation of the known world in the fourth century B. C. and, in particular, in urbanism and architectural conception. This text focuses on the relationship of the Macedonian with architecture, urbanism and especially with funerary architecture, and how it was reflected in the artistic depictions of the Early Modern Age. Artists from the 16th to 18th centuries were especially interested in Alexander's acts of veneration towards the sacred buildings of other religions and towards the tombs of Homeric heroes, as demonstrated through various pictorial examples.

Keywords: History of Art. Alexander the Great. Architecture. Urbanism. Tombs.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN: EL AUGURIO DEL NACIMIENTO DE UN NUEVO MUNDO

Tras contrastar las distintas fuentes clásicas, de las tres fechas concretas que se barajan como posibles para ubicar el nacimiento de Alejandro en Pela en el año 356 a. C., Robin Lane Fox se inclina por la del 20 de julio. Las otras dos las descarta por diferentes motivos: la propuesta de los primeros días de octubre en realidad haría referencia a la fecha de su entronización; y el 6 de julio, consagrado a Artemisa, fue elegido porque permitía un auspicio divino, pues ese día de ese año un incendio destruyó el templo de esta diosa en Éfeso¹. Pero este último acontecimiento permitió establecer un primer vínculo entre el macedonio y la arquitectura —en este caso, la maravillosa—, ligazón que le perseguiría toda la vida.

Este trabajo se centra precisamente en la relación de Alejandro Magno con la arquitectura, especialmente la funeraria, y sus representaciones artísticas. Partimos para ello desde el método de la Historia de la Cultura, que se basa en el estudio de las ideas que contribuyen a la formación de una imagen, a partir de todo tipo de fuentes, tanto literarias, históricas como iconográficas, para reconstruir el ambiente de la creación artística del pasado². Por ello, no nos interesa en cualquier caso la fecha real, sino aquella que fue escogida mayoritariamente por los contemporáneos y servidores de Alejandro para reforzar públicamente su increíble destino —y que fue la que perviviría en su fabricación mítica durante la Edad Moderna—, y es obvio que, en la construcción de su mito, a lo largo de la Historia, un augurio era la mejor opción.

La coincidencia entre el nacimiento del futuro conquistador y el incendio del famoso Artemision fue recogida por Cicerón en *De Natura Deorum*³, siguiendo al *Timeo* de Platón⁴. Posteriormente, Plutarco llegó incluso a atribuir la devastación al descuido de la diosa, ocupada en el parto de Olimpia, madre de Alejandro⁵. En el contexto de una religión olímpica marcada por oráculos y auspicios parecía adecuado que el nacimiento del conquistador más grande de la Antigüedad fuera presagiado por el incendio del edificio que sería considerado posteriormente una de las Maravillas del Mundo. Lo cierto es que la señal, aunque grandiosa, resultaba contradictoria: según Plutarco, los sacerdotes del templo destruido interpretaron el incendio como la profecía de una gran catástrofe que se cernía sobre Asia y, en

¹ Lane Fox, 2007, p. 74.

² Moreno Cuadro, 2022, pp. 24-26.

³ Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, 2, 69.

⁴ Plácido, 2008, p. 43.

⁵ Plutarco, *Vidas paralelas*, 3,5.

este sentido, anunciaba la conquista del imperio persa llevada a cabo por Alejandro; por otro lado, el fuego había consumido el más hermoso templo levantado por los griegos en la costa jónica y, aunque Alejandro era macedonio, su universo cultural era el de la Hélade, y en este otro sentido el incendio podía leerse como un mal augurio. En realidad, dependía del orden en que se vincularan ambos acontecimientos: bastaba con no interpretar la destrucción del templo como el augurio del nacimiento del futuro rey macedonio, sino más bien poner en valor la circunstancia de que tras la catástrofe hubiera nacido el que años después ordenaría restaurarlo y devolverle su esplendor⁶, en una tierra además liberada ya de la opresión persa. En cualquier caso, en los relatos alejandrinos el hombre que debía cambiar el mundo para siempre nacía bajo el signo de la arquitectura más colosal y mítica.

El vínculo entre arquitectura y poder tiene su razón de ser desde tiempos prehistóricos en la unión entre creación constructiva y divinidad, pues solo los dioses podían dar orden al caos, solo la divinidad podía civilizar y construir en el mundo arcaico. Por ello, como representante de la divinidad, el rey en el Antiguo Cercano Oriente debía erigir, mantener y embellecer la casa de su dios⁷. El dios revelaba al monarca la promoción de las construcciones mediante sueños, augurios, mandatos, emisarios divinos, a veces incluso desvelando los planos y el lugar elegido. Por ello, bien se encargaron los historiadores de recoger los supuestos augurios que rodearon la vida de Alejandro y su relación con la arquitectura y el urbanismo. Pero, además, la gesta de Alejandro Magno supuso para las civilizaciones del Mediterráneo un cambio radical en muchos aspectos de carácter político, geográfico y cultural. Los ciudadanos de las *poleis* clásicas griegas habían vivido en su pequeña ciudad-estado, con sus edificios a escala humana y, aunque tenían un intenso contacto con el mundo oriental, eso no había supuesto un gran cambio cultural. Pero el reinado del macedonio fue como un terremoto que resquebrajó las bases de la cultura griega, abrió horizontes y transformó radicalmente toda la geopolítica del mar interior que siglos después se conocería como

⁶ Alejandro habría tenido interés en financiar la restauración del templo a cambio de que su nombre se inscribiera en él. Según Estrabón, *Geografía*, XIV I, 23, el arquitecto de la reconstrucción fue Quirócrates, el mismo que luego trabajaría para Alejandro el Magno en el diseño de la ciudad de Alejandría y en el del monte Athos con la estatua colosal del macedonio. En realidad, el nombre del arquitecto era Dinócrates y el dato de Estrabón era falso, no sabiéndose si la confusión partió del historiador o surgió posteriormente. Previa a la llegada de la expedición de Alejandro, ya habría dos arquitectos de Éfeso trabajando en los planos del nuevo edificio, Paonio y Demetrio. Los efesios se habrían negado a que Alejandro costeara la restauración al considerar que no era propio de un dios reconstruir un templo dedicado a otra divinidad. Banks interpreta que en realidad los efesios valoraron que semejante honor -pues el nombre de Alejandro figuraría como promotor de la diosa- no se podía otorgar a un macedonio y optaron por contestar diplomáticamente a Alejandro (Banks, 1916, p. 109). No obstante, el macedonio homenajeó a Ártemis con un magnífico desfile militar y juegos festivos, y ordenó que los tributos que se pagaban a los persas se depositaran en el santuario de la diosa.

⁷ García Sánchez, 2017b, p. 234.



Mare Nostrum. Tras su muerte, su imperio se dividió en una serie de reinos dirigidos por sus diádocos, sus antiguos generales, en los que el control del ejército y la dirección de la administración era el fundamento de su poder monárquico⁸. Este poder de carácter absoluto tenía su base en las grandes ciudades o capitales de los reinos, que concentraban toda la vida política, económica y cultural. Por ende, las residencias reales se convirtieron en los focos de poder de estos reinos y, gracias a la acción de estos monarcas, se transformaron en grandes complejos arquitectónicos y culturales. Las ciudades, además, devinieron en gigantescas urbes planificadas por los arquitectos del soberano con base en planos en cuadrícula a partir de los modelos de Hipódamo de Mileto⁹. En ellas se promovió la construcción de edificios de carácter representativo como conjuntos palaciegos, monumentos, teatros, pórticos y templos. Los monarcas se convirtieron también en grandes mecenas, reuniendo colecciones de arte y bibliotecas y promocionando la labor de los filósofos, poetas, artistas, historiadores y científicos. Como consecuencia de todo ello se creó una cultura universal helenística en el territorio que comprendió el entorno del Egeo, la península balcánica, Egipto, Palestina, Asia Menor y el Próximo Oriente, que facilitaría después su integración en el mundo romano¹⁰.

Pero ¿qué modelo de monarca siguieron estos soberanos helenísticos para configurar en torno al mismo esta cultura universal? Sin duda, el de Alejandro. La amplia formación militar y humanística que había recibido en su infancia habían cimentado al rey en el que luego se convirtió: respetuoso con las religiones y creencias de los pueblos a los que conquistó, promotor incluso de templos y monumentos de estas religiones, restaurador y reconstructor de sus antiguos edificios, fundador de ciudades y también constructor de nuevos templos y palacios. Pero, además, Alejandro estuvo muy interesado en visitar alguno de los edificios más famosos de la Antigüedad, con una actitud de veneración y respeto que iba más allá de la simple curiosidad. Es más, muchos de estos edificios que restauró o visitó, se enmarcan en un fenómeno de gran interés: el de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo¹¹. Esta milenaria tradición había surgido en el siglo V a. C. a raíz de las descripciones de Heródoto, aunque no fue hasta el siglo II a. C., es decir, tras la gesta alejandrina, cuando el epigramista Antípato de Sidón utilizó el número mágico de siete para catalogarlas en su *Antología griega*. El listado

⁸ Barceló, 2007, p. 25.

⁹ García Sánchez, 2017a, pp. 78-85, analizó el probable nacimiento de urbanismo ortogonal en el entorno de los ríos Tigris, Éufrates y del Nilo como derivación de la necesidad de domesticar las tierras y el agua tras las inundaciones, del uso del arado y de la división de estos terrenos de cultivo, y no tanto como una invención novedosa del urbanismo hipodámico.

¹⁰ Barceló, 2007, p. 37.

¹¹ Rodríguez-Moya y Mínguez, 2017.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

incluía las Pirámides de Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Zeus Olímpico, el Mausoleo de Halicarnaso, el Templo de Diana en Éfeso, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría. Aunque este fue el listado canónico, otros autores posteriores variaron los monumentos e incluso el número, incluyéndose, por ejemplo, en el periodo medieval y con una intención cristianizante, monumentos como el Templo de Jerusalén. Pero todas ellas estaban situadas en el entorno del Egeo y del Mediterráneo oriental, a excepción de las ubicadas en Babilonia. Por tanto, este listado no podría haber surgido sin esa cultura universal helenística, sin su gusto por la concepción escenográfica de la ciudad y los edificios monumentales, sin su interés por todo aquello que fuese fruto de la audacia humana y del prodigio técnico, como reflejo identitario de una civilización perfecta.

Nadie pudo visitar estas siete maravillas en su totalidad, pero les unía un hecho, el de pertenecer al mundo de la legendaria imagen de Alejandro Magno¹². Casi todas ellas estaban conectadas de algún modo al macedonio —bien porque las pudo visitar o bien porque definían los límites de su imperio universal—. Algunos historiadores, como Michael Ashley, sostuvieron incluso la teoría de que el listado primigenio fue elaborado por el propio Alejandro, llevado por su fascinación por lo grandioso, de tal modo que el trabajo de Filón de Bizancio en su *Guía de viaje por las Siete Maravillas del mundo* del 200 a. C. habría sido el de compilar un catálogo anterior de maravillas realizado quizá en el periodo de la fundación de Alejandría, encargado por Aristobulo de Casandrea, arquitecto e ingeniero de Alejandro y autor de una historia de su vida, que luego usaron como fuente Plutarco, Arriano y Estrabón. El macedonio habría pretendido con este encargo glorificar su imperio y destacar las grandes maravillas que habría conquistado y que, de alguna manera, delimitaban geográficamente las tierras bajo su dominio¹³. Este vínculo entre Alejandro y las Maravillas se perpetuó hasta el siglo XVIII, a través de autores de listados como Francesco Albertini en 1510 o Johann Bernhard Fischer von Erlach en 1721¹⁴.

I. ALEJANDRO, *HOMO RELIGIOSUS* ANTE LA ARQUITECTURA, Y LA FUNDACIÓN DE CIUDADES

A lo largo de su vida, Alejandro Magno demostró, como hemos afirmado, un gran interés hacia las materias religiosas y un gran respeto hacia los cultos y, por extensión, hacia los edificios de los diferentes pueblos a los que conquistó, caracterizándose como *homo religiosus*¹⁵. En realidad, la celebración de sacrificios

¹² Romer, 1996, p. 11.

¹³ Ramírez, 1988, p. 26.

¹⁴ Albertini, *Septem mirabilia orbis* y Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*.

¹⁵ Caracterización empleada por José Manuel Blázquez, en Mendoza, 2019, p. 17.



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

y la visita a oráculos y santuarios formó parte de su política de integración¹⁶, así como también lo fue el vínculo de su persona con figuras de culto o personajes míticos con la finalidad de legitimar sus acciones.

Fue en su expedición asiática contra los persas donde este comportamiento resultó especialmente significativo. Inmerso ya de pleno en su campaña de conquista, camino hacia Egipto y después de haber tomado Gaza, se produjo un acontecimiento asombroso en el actuar de Alejandro en su relación con los grandes edificios del Mundo Antiguo, que tuvo como protagonista el gran Templo de Jerusalén. Ante el miedo de que el macedonio destruyera la antigua capital del reino de Israel y posteriormente del de Judá, como había sucedido recientemente con otras urbes conquistadas, el Sumo Sacerdote prefirió salir a su encuentro para recibirlo en el exterior de la ciudad. Los judíos, encabezados por este, se postraron ante Alejandro, pero este, a su vez, lo hizo ante el Sumo Sacerdote causando el asombro de sus compañeros, tal y como narra Flavio Josefo en sus *Antigüedades Judías*¹⁷. Aunque las fuentes especifican que el encuentro tuvo lugar en las afueras de la ciudad, judíos y macedonios se dirigieron luego al Templo, donde se hicieron sacrificios a Dios. Se trata de una anécdota, basada en fuentes apócrifas, que hoy en día no se sostiene, pero en la Edad Moderna tuvo una amplia resonancia artística, sin duda por el interés que hubo en este periodo de recuperar la figura del gran general como modelo de comportamiento virtuoso y respetuoso con las religiones. Por ejemplo, entre 1530 y 1536, Francesco Salviati realizó un bellissimo grabado, lleno de finura en el trazo, que mostraba a Alejandro arrodillado ante el Sumo Sacerdote, con un templo circular al fondo, calco del templete de San Pietro in Montorio (Los Angeles County Museum of Art) (*Figura 1*).



¹⁶ Barceló, 2007, p. 99.

¹⁷ Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, II, 325-339.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA



Figura 1. Alejandro arrodillado ante el Sumo Sacerdote, grabado de Francesco Salviati, ca. 1530 (Los Angeles County Museum of Art)

Lo interesante de la estampa es la monumentalidad y la soledad de ambos personajes, en una agreste naturaleza, pues apenas se distinguen en el fondo, tras el templo, las huestes del macedonio. Gerard de Jode, siguiendo a Martin de Vos, realizó a finales del siglo XVI una estampa en que se muestra el recibimiento en las afueras de la ciudad, recogiendo precisamente el gesto en el que el macedonio va a rechazar la sumisión de los sacerdotes hebreos para postrarse él mismo (Harvard Art Museums). Otros grabadores también plasmaron esta escena, como Matthäus Merian el Viejo en el primer tercio del siglo XVII para *La Serie de Escenas de la Historia del Mundo* (Hermitage Museum). Otros artistas, como Jacopo Amigoni (Musée de l'Hospice Saint-Roch), recogerían la escena en grandilocuentes lienzos.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

El escenario del templo más famoso de la Antigüedad fue el preferido por algunos artistas del Renacimiento y el Barroco para representar la rendición de la ciudad de Jerusalén, aunque no es un tema habitual en las obras artísticas sobre el macedonio. En el siglo XVI la escena fue plasmada por ejemplo en el techo de la Sala Paolina del Castel Sant'Angelo por Marco Pino (1525-1587) mostrando a Alejandro rezando en el Templo. Un dibujo preparatorio (Galleria degli Uffizi, Florencia) nos aproxima a la composición final, en la que ambos grupos —sacerdotes y compañeros macedonios— asisten a la escena central, donde los protagonistas se inclinan uno frente al otro y estrechan sus manos. Un último ejemplo es la versión de Sebastiano Conca (1680-1764) de *Alejandro en el Templo de Jerusalén* (Patrimonio Nacional), para la serie de la historia de Alejandro encargado por Felipe V a Juarra para La Granja (Figura 2). El lienzo de gran tamaño, custodiado en el Palacio Real de Riofrío hoy en día, fue comisionado a Conca, quien estuvo muy contento por el tema asignado, puesto que le permitía plasmar motivos muy hermosos¹⁸. La escena representaba la virtud regia de la Piedad, mediante la figura de Alejandro ante el libro de Daniel que le muestran dos sacerdotes, mientras el Sumo Sacerdote apunta hacia el Arca de la Alianza.



Figura 2. *Alejandro en el Templo de Jerusalén*, por Sebastiano Conca, lienzo, ca. 1737 (Patrimonio Nacional. Código de imagen: 10061194-DG017951r)

¹⁸ José Álvarez Lopera, fichas de catálogo XIII.1., XIII.2. y XIII.3, en Hadjinicolaou, 1997, p. 191.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

El Museo del Prado conserva además un pequeño lienzo preparatorio que presenta pequeñas diferencias, probablemente enviado por Conca a España como muestra de la labor que estaba realizando. También tuvo que enviar el artista, como el resto de pintores implicados en el encargo de la serie, un dibujo preparatorio, quedándose probablemente él otra copia (Graphische Sammlung Albertina, Viena). La comparación entre dibujo, boceto en lienzo y lienzo final, permite comprobar solo pequeños cambios en la composición dirigidos a señalar progresivamente la figura de Alejandro y conferir más austeridad y nobleza a la escena. Asimismo, recortó la escena por la parte superior y en el lateral derecho para conferir mayor monumentalidad al grupo central¹⁹. El vínculo de esta escena apócrifa de la vida de Alejandro precisamente con la Piedad en este ciclo, refuerza la idea de que recuperar la veneración hacia los símbolos de una religión ajena a los macedonios serviría a los monarcas de la Edad Moderna como ejemplo precisamente de respeto hacia los cultos.

No obstante, este respeto o promoción hacia los edificios religiosos, Alejandro se vio obligado en ocasiones a destruir algunos, hechos de los que se arrepentiría con posterioridad, según narran las fuentes, puesto que podía ser considerado como un ataque contra los dioses²⁰. Por ejemplo, en Halicarnaso, que se resistió al asedio del macedonio y, que una vez caída en sus manos, arrasó hasta sus cimientos. Pero la más devastada fue la ciudad de Persépolis, una de las capitales del imperio persa, donde se recibía a las embajadas, depositaria de todas las tradiciones, la ideología y sobre todo de los tesoros del rey persa. Los emperadores Darío I y Jerjes habían construido un magnífico recinto, con un complejo palaciego, que convertían a la ciudad en uno de los logros más excepcionales de la arquitectura del mundo antiguo por su monumentalidad y magnificencia. Pues bien, una vez conquistada la ciudad, Alejandro dio permiso a sus soldados para el saqueo. El impresionante complejo palaciego fue pasto de las llamas como venganza contra el imperio persa por parte de los macedonios, como una acción de restitución por la destrucción de santuarios griegos perpetrada por Jerjes durante su campaña en Grecia. Según Plutarco, la idea de incendiar el palacio surgió durante una borrachera del macedonio y sus compañeros, decisión de la que pronto se arrepintió, aunque ya tarde²¹. No obstante, en ese momento debía destruir el emblema arquitectónico del rey persa en un acto de pura propaganda. En el incendio quedó destruida la biblioteca del rey, ardiendo el libro sagrado de los

¹⁹ José Álvarez Lopera, ficha de catálogo XIII.3 e Hadjinicolaou, 1997, p. 194.

²⁰ Mendoza, 2019, p. 151.

²¹ Plutarco, *Vidas paralelas*, xxxviii, 3-8.



seguidores de Zoroastro, el Avesta, razón por la cual le llamaron Alejandro el Maldito²². Arriano también narró cómo algunas fuentes recogían que Alejandro mandó demoler hasta los cimientos el templo de Asclepio en Ecbatana, considerándolo un acto propio de un bárbaro, en parte como venganza contra el dios por la muerte de Hefestión²³. No obstante, el propio Arriano no consideraba estas fuentes fiables por razonar que la destrucción de un templo no formaba parte del comportamiento habitual del macedonio. Las artes visuales de la Edad Moderna ignoraron estas escenas de la vida del macedonio.

Si en algo se destacó la labor expansionista y civilizadora de Alejandro fue en la fundación de ciudades. Para ello tuvo como modelo a su propio padre. Filipo II, como rey macedonio, había conquistado nuevas tierras y extendido su estado. Para consolidar sus conquistas había llevado a cabo una política de creación de nuevas urbes, como la ciudad de Filipos o el bastión de Filipópolis en la Tracia. Alejandro, sin duda, imitó reiteradamente esta política de su padre a lo largo de los enormes territorios conquistados por él. Además, estas fundaciones tenían un claro simbolismo histórico, puesto que, como fundador de ciudad, el soberano podía recibir culto heroico y alcanzar honores divinos²⁴, un monumento funerario en el entorno urbano y una ceremonia anual en recuerdo de su fundación²⁵.

Con dieciséis años, Alejandro asumió la regencia de Macedonia en ausencia de su padre, mientras este se encontraba en una expedición en los Dardanelos. El joven macedonio acababa de regresar a Pela, la capital, tras acabar su formación con Aristóteles. Inmediatamente tuvo que enfrentarse a una tribu tracia de los medos a la que derrotó con facilidad. Este primer éxito militar, en el 340 a. C., fue celebrado con su primera fundación de una ciudad, la de Alejandrópolis. Tras la victoria de Queronea en el 338 a. C., Alejandro y Antípatro, se dirigieron a Atenas para reforzar un acuerdo de paz en representación de Filipo II. Esta embajada del macedonio supuso el primer contacto con los grandes monumentos

²² Vallejo, 2019, p. 37.

²³ Recordemos que el macedonio habría transportado el cadáver de su amigo hasta Babilonia, ciudad del nuevo imperio, y habría construido una pira recurriendo a arquitectos para que levantaran una estructura rectangular de un estadio de longitud por cada lado, con terracotas y troncos de palma, en cinco pisos, toda decorada con estatuas de marfil y oro, banderas de fieltro escarlata, coronas de oro, águilas con las alas extendidas y mirando al suelo, serpientes, escenas de cacería, una centauromaquia y leones y toros de oro en el quinto piso. En la cúspide se habían colocado las armas de los macedonios y los bárbaros y sirenas cantando fúnebres lamentos, según Diodoro Sículo, *Alejandro Magno*, 115, 1-5). En total habría alcanzado una altura de sesenta metros que exaltaría el valor militar de Hefestión, destinada a ser quemada y favorecer así su heroización. Rodríguez-Moya y Mínguez, 2017, pp. 157-186.

²⁴ Barceló, 2007, p. 68.

²⁵ Fustel de Coulanges, 1984, p. 156 y 157ss.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

de la ciudad²⁶ que, sin duda, impactarían en su mente juvenil y le impelerían a, algún día, tener una capital de su futuro imperio a la altura de la gran Atenas.

La segunda y más importante fundación de una ciudad fue la de Alejandría, la primera de este nombre. En el año 332 a. C. Alejandro el Magno entraba triunfante en Egipto, tras haber vencido a Darío III. A principios del año 331, Alejandro se trasladó al delta del Nilo donde fundó la ciudad de Alejandría. El macedonio estudió muy bien la situación topográfica de esta nueva ciudad, alzada sobre un pequeño poblado de pescadores llamado Rakotis, ubicado en la desembocadura del río Nilo, en su brazo occidental, cerca del lago interior de Mareotis, de agua dulce. Estaba pensada como la nueva puerta de Egipto al exterior²⁷. También diseñó el propio Alejandro la construcción del asentamiento, con los conocimientos del arquitecto Dinócrates de Rodas, quien trazó la distribución hipodámica o en damero de la ciudad. Este diseño de la ciudad y de sus edificios transformó para siempre el concepto de ciudad capital, convirtiendo a Alejandría en modelo de ciudad moderna por excelencia²⁸, que ahora debía tener grandes palacios, almacenes, un grandioso puerto, edificios administrativos y culturales, y barrios residenciales. No obstante, recordemos que el ordenamiento ortogonal de asentamientos humanos tenía ya una larga historia en Egipto, puesto que ciudades como Illahum, construida para alojar a los operarios de la pirámide de Sesostri II (1897-1879 a. C.) es el ejemplo más antiguo de distribución ortogonal en las tierras bañadas por el Nilo²⁹.

Los griegos creían que el emplazamiento de una nueva ciudad debería ser escogido por la divinidad³⁰. En concreto, los griegos consultaban el oráculo de Delfos o, si no se recurría a este, la divinidad se manifestaba a través de sueños. Es muy interesante el relato de Plutarco sobre la fundación de Alejandría, pues forma parte de las legendarias ensoñaciones augurales de Alejandro:

En efecto, cuentan que una vez conquistado Egipto, quiso Alejandro fundar una ciudad que fuera grande y populosa, y denominarla según su propio nombre; y cuando ya tenía casi medido y acotado el emplazamiento de acuerdo con el consejo de los arquitectos tuvo durante la noche un sueño maravilloso; le pareció que un anciano de canosa cabellera, de aspecto muy venerable, colocándose a su lado, le recitaba los siguientes versos: «Una isla hay allí que rodean las olas sin cuento. Faro lleva por nombre y está frente a Egipto». Levantóse muy temprano al día siguiente y se puso en camino hacia Faro, que por entonces era aún una isla, algo

²⁶ Barceló, 2007, p. 75.

²⁷ Barceló, 2007, p. 173.

²⁸ Barceló, 2007, p. 175.

²⁹ García Sánchez, 2017a, p. 82.

³⁰ Fustel de Coulanges, 1984, p. 154.



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

más arriba de la desembocadura Canópica, aunque ahora está unida al continente por una calzada. Al contemplar, pues, lugar tan ventajoso y favorecido por la naturaleza (ya que se trata de una lengua de tierra regular y llana, semejante a un istmo, que separa de una parte un gran lago y de otra el mar, que remata en un gran puerto) exclamó cómo Homero, que en lo demás había sido admirable, fue también el más sabio arquitecto. A continuación, ordenó diseñar el plano de la ciudad ajustándose a las características del terrero. Al no haber tierra caliza, tomaron cebada y trazaron sobre la tierra negra un área semicircular, de cuya base interior partían unos radios que dividían uniformemente el arco, formado así la figura de una clámide; el rey estaba ufano por el diseño, cuando de improviso aparecieron unas aves que procedían del río y de una laguna, incontables en número, y de especies y tamaños muy diversos, que descendiendo, parecidas a las nubes, sobre el lugar, no dejaron un solo grano de cebada, ante cuyo espectáculo Alejandro quedó consternado. No obstante, los adivinos le recomendaron que tuviera confianza, pues la futura ciudad no solo iba a disponer de abundantes recursos por sí misma, si no que iba a ser además nodriza de gentes venidas de otras partes. A continuación ordenó a los encargados que comenzaran las obras, mientras él emprendía la marcha hacia el santuario de Amón³¹.

Vitruvio, en su libro de arquitectura, atribuye también a Dinócrates de Rodas, el arquitecto de Alejandro, el plan de la ciudad de Alejandría. Tras impresionar al macedonio con su diseño del Monte Athos, del que luego hablaremos, el arquitecto se unió a su ejército y siguió sus pasos hasta Egipto:

Al observar Alejandro que había allí un puerto protegido por la misma naturaleza y un extraordinario mercado, además de campos sembrados de trigo que ocupaban toda la extensión de Egipto, así como las enormes ventajas que proporcionaba el impresionante río Nilo, ordenó que él fundase allí mismo una ciudad, de nombre Alejandría, en honor a su propia persona. De este modo Dinócrates, apreciado por su interesante aspecto y por su gran cotización, alcanzó la categoría de los ciudadanos distinguidos³².

La ciudad contaba con dos puertos a ambos lados de la isla, separados por un arrecife artificial que iba desde la isla de Faros a la costa. La urbe fue desde sus comienzos un refugio de colonos de muy diversa procedencia, desde judíos, macedonios y griegos, a veteranos de las campañas de Alejandro. Y también, por supuesto, por los propios egipcios llegados del interior. Cada cultura tenía su propio distrito y sus propios templos. Alejandría se convirtió a partir de su fundación en una de las ciudades comerciales más importantes del Mediterráneo oriental, gracias a la fertilidad de las tierras egipcias y a la riqueza de los productos

³¹ Plutarco, *Vidas paralelas*, XXVI, 4-11.

³² Vitruvio, *Los diez libros*, 2, 4.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

de lujo, medicamentos y especias producidas en África. De las diecisiete Alejandrías que Alejandro fundó en vida, la de Egipto fue la más grande y la más importante. Tras la muerte de Alejandro, Tolomeo I fundó el *Museum* de Alejandría, donde se estudiaba matemática y física. Junto al museo estaban los jardines botánicos y el zoológico, observatorios astronómicos con instrumentos como cuadrantes, astrolabios, esferas armilares y telescopios, una escuela de anatomía y la gran biblioteca. Un gran complejo dedicado al saber cuya fama pasó a la Historia. También su prodigioso faro³³.

Son pocas las representaciones artísticas que recogen la fundación de Alejandría. Entre ellas destaca el lienzo de gran tamaño de Placido Costanzi (1702-1759) titulado *Alejandro ordena la construcción de una ciudad con su nombre* (Patrimonio Nacional). Costanzi no formó parte del elenco inicial para la serie encargada a Juarra para el Palacio de La Granja, que fue comisionado en origen a Agostino Masucci, pero este último pidió un precio muy elevado y se rompieron las negociaciones. Costanzi fue la elección final de Trojano Acquaviva, puesto que había trabajado para su padre y además era uno de los artistas romanos más reputados del segundo cuarto del siglo XVIII. La inspiración para su lienzo fue el relato de Quinto Curcio Rufo y debía representar la virtud de la Magnificencia; por ello, Costanzi decidió representar la construcción de la ciudad en un estado avanzado, ya con altas murallas donde pequeñas figuras están trabajando. Alejandro se sitúa en el fondo, apuntando hacia la ciudad, mientras Dinócrates y su asistente, señalan a los planos. Sobre Alejandro, y sentada en una nube, una alegoría sostiene una figura de Minerva y un pequeño trono. Representa la nobleza que se consigue a través de los hechos de las armas y las artes. Un fragmento de friso que se observa en el grupo principal permite comprobar el interés del artista por los recientes hallazgos arqueológicos de la excavación del Palatino. Algunos elementos plásticos del lienzo, como el tratamiento de la luz y del color, brillantes y exquisitos, o el uso de las alegorías, demuestran en realidad que Costanzi era todavía un artista del clasicismo rococó. Se conserva además un boceto en lienzo en The Walters Art Museum (*Figura 3*)³⁴.



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

³³ Sobre el Faro de Alejandría, Rodríguez-Moya y Mínguez, 2017, pp. 57-75.

³⁴ José Álvarez Lopera, ficha catalográfica XIV.1 en Hadjinicolaou, 1997, pp. 196-197.



Figura 3. *Alejandro ordena la construcción de una ciudad con su nombre*, de Placido Costanzi, 1736-1737
(The Walters Art Museum)

Tras Alejandría de Egipto la fiebre fundadora se desató en Alejandro y planificó ciudades allá por donde su expedición fue conquistando nuevos territorios: Alejandría Aria (Herat), Alejandría de Aracosia (Kandahar), Alejandrópolis (cerca de Kalat-i-Ghilzai), Alejandría de Susia, Alejandría del Cáucaso (Bagram), Alejandría Escate (Chodschent), Nicea de Cofén (Kabul), Alejandría Bucéfala (Jalapur), Nicea de Hidaspes (Jhelum) y Alejandría de Oritia (Rambacia). P. M. Fraser, teniendo en cuenta tanto las fuentes históricas como las literarias, listó hasta cincuenta y siete ciudades creadas por el rey macedonio³⁵. Es cierto que la mayoría de las veces se trató de campamentos militares, fortificados y habitados por soldados veteranos. Por ello, apenas se conservan restos arqueológicos, pero los que han sobrevivido permiten comprobar que mantendrían una trama urbana regular³⁶.

2. ALEJANDRO, PROMOTOR DE LA ARQUITECTURA

Aunque su labor como promotor de construcciones fue más modesta, debido a la intensidad de su campaña y los cortos periodos que permaneció en las

³⁵ Fraser, 1996.

³⁶ Montero Muñiz, 2000, p. 205.

ciudades conquistadas o fundadas, tenemos noticias de cómo ordenó la construcción de algunos edificios significativos. Por ejemplo, en Sardes, la monumental capital de la satrapía de Lidia, que le fue entregada por Mitrenes sin resistencia, manteniendo así su autonomía, erigió un santuario en honor de Zeus. El santuario fue mandado construir en la fortaleza de la ciudad, que se encontraba a gran altura, en una zona escarpada y fortificada por un triple muro. Una repentina tormenta, con fuertes truenos, sobrevinida mientras Alejandro inspeccionaba el lugar y planeaba levantar allí un altar, fue interpretada por el macedonio como un indicio divino de que allí debía ser construido el templo a Zeus Olímpico³⁷. Tras su primera entrada triunfal en Babilonia, Alejandro hizo un sacrificio en honor del dios babilonio Marduk o Baal e incluso mandó restaurar el templo del dios, que había sido destruido por Jerjes. No dejaba de ser en realidad una actuación tradicional en un rey babilonio. También destacó en la elevación de altares, obviamente para dar gracias por las victorias alcanzadas. Por ejemplo, al inicio de su campaña india, al caer la inexpugnable fortaleza de Aorno, que ni siquiera Heracles había conseguido dominar, levantó un altar en honor de Atenea. También al final de su campaña india, cuando tras la batalla del Hidaspes la situación con su ejército se volvió insostenible y Alejandro se rindió a la presión de sus oficiales y soldados decidiendo concluir la campaña y emprender el regreso, el rey de Macedonia dividió el ejército en doce secciones, y ordenó a cada una que construyera un altar monumental, uno para cada uno de los doce dioses Olímpicos, marcando así el límite de sus conquistas³⁸. Otro de sus planes arquitectónicos fue levantar una lujosa sepultura monumental en Babilonia de cinco pisos y también dos templos en Alejandría, todo en memoria de su querido Hefestión, promoviendo así su culto heroico, y esperando, quizá, que a su muerte se construyera también su propia tumba con este carácter.

Contamos también con algunas referencias a la intención de Alejandro de construir algún edificio o elemento que alcanzara la categoría de lo maravilloso, como muchos de los monumentos que había tenido la ocasión de visitar o conocer durante su periplo asiático. Las fuentes —obviamente posteriores a Filón de Bizancio— narran la intención del macedonio de proyectar una octava maravilla. Por ejemplo, Diodoro Sículo narra el proyecto para el monumento funerario para su padre Filipo II de Macedonia, en forma de pirámide³⁹. La maravilla vinculada a Alejandro que más trascendencia tuvo a nivel artístico fue el coloso del Monte Athos. Las primeras referencias a la ideación de la estatua de Alejandro

³⁷ Arriano, *Anábasis*, I 17, 4-6; Barceló, 2007, p. 125.

³⁸ Lane Fox, 2007, p. 595.

³⁹ Brodersen, 2010, p. 28.



en esta montaña provienen de Estrabón y de Plutarco⁴⁰. Según Plutarco el encargado de realizar este coloso con la apariencia del macedonio debía ser Estasicrates, el maestro escultor de su corte que acompañaría al monarca en su campaña a Asia y se encargaría de realizar todas sus imágenes. Sería él quien habría concebido la idea de realizar una imagen indestructible, que estuviera esculpida en la roca, con sus cimientos en el mar, y que en su mano derecha sostuviera un recipiente del que brotara un río y en la izquierda una ciudad con diez mil habitantes. Alejandro habría escuchado con placer semejante fantasía, pero habría rechazado el diseño ante la temeridad del artista, ordenando que se mantuviese el monte Athos tal y como estaba, para que no fuera el memorial de un monarca arrogante:

En una anterior entrevista con él, Estasicrates le había comentado que el monte Athos, en Tracia, era muy idóneo para esculpir una figura de forma similar a la humana; y que si se lo encargaba transformaría el Athos en la más perdurable y extraordinaria estatua suya, pues en su mano izquierda tendría una ciudad de diez mil habitantes, y por la derecha fluirían las abundantes aguas de un río que vertirían, como una libación, al mar. Alejandro había desestimado esta propuesta, pero ahora andaba ocupado con sus arquitectos en maquinarse e ingeniar proyectos mucho más extravagantes y costosos que aquel⁴¹.

En el Renacimiento, gracias a Vitruvio, que se refiere a este proyecto en *Los diez libros de la arquitectura* (libro II, Introducción) se recuperó el interés por esta leyenda⁴². No obstante, el arquitecto atribuye el diseño al arquitecto de Alejandro, Dinócrates, quien habría presentado el proyecto al rey, y que igualmente lo habría rechazado para que se dedicara a la construcción de Alejandría⁴³. Dinócrates habría llamado la atención del monarca para conseguir su favor y, por supuesto, encargos. Pero Alejandro, que se habría maravillado por el diseño del arquitecto, habría considerado poco práctica la construcción de una ciudad en un monte que no contaba con campos cercanos para abastecer a sus habitantes y que además debería tener un número muy limitado de estos:

El arquitecto Dinócrates, confiando en sus proyectos y en su ingenio, marchó desde Macedonia hacia el ejército de Alejandro, que estaba consiguiendo ser el señor del mundo, ansioso de ganarse su protección. Dinócrates era portador de unas cartas, avaladas por sus parientes y amigos, que iban dirigidas a los principales mandatarios purpurados, a quienes solicitó le recibieran amablemente y le posibilitaran acceder ante Alejandro lo más pronto posible. Se lo prometieron, pero la

⁴⁰ Estrabón, *Geografía*, VIII, 35 y Plutarco, *Vidas paralelas*, LXXII, 6-8.

⁴¹ Plutarco, *Vidas paralelas*, LXXII, 6-8.

⁴² Vitruvio, *Los diez libros*, 2, 14.

⁴³ Enriqueta Harris Frankfort, "The "Alexander mountain" en Hadjinicolaou, 1997, pp. 248.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

entrevista se retrasaba bastante, esperando el momento oportuno. Por ello, pensando Dinócrates que se burlaban de él, optó por presentarse directamente. Era un hombre de gran estatura, rostro agradable, porte y prestancia exquisitos. Confiando en sus dotes naturales, dejó sus ropas en la hospedería, perfumó su cuerpo con aceite, coronó su cabeza con guirnaldas de álamo, cubrió su hombro izquierdo con una piel de león y tomó en su mano derecha una clava; así avanzó con dignidad ante el tribunal donde Alejandro impartía justicia. Su esmerada presencia llamaba la atención del pueblo y hasta el mismo Alejandro se fijó también en él. Mostrando gran sorpresa, Alejandro ordenó que le permitieran el paso para que se acercara y le preguntó quién era. Él contestó: «Soy Dinócrates, arquitecto de Macedonia y traigo para ti unos proyectos y unos bocetos, dignos de tu grandeza. He transformado el monte Athos en la figura de una estatua viril; en su mano izquierda he diseñado las murallas de una gran ciudad y en su derecha una enorme patera que recoja las aguas de los ríos que fluyen en aquel monte, con el fin de verterlas al mar desde su propia mano». Alejandro quedó gratamente satisfecho ante la descripción de tal proyecto y al momento preguntó si alrededor de la ciudad había campos que la pudieran abastecer con sus cosechas de trigo. Al manifestarle que no era posible el abastecimiento si no era mediante el transporte de ultramar, contestó: «Dinócrates, observo con atención la magnífica estructura de tu proyecto y me agrada. Pero advierto que, si alguien fundara una colonia en ese mismo lugar, quizás su decisión sería muy criticada. Pues, así como un recién nacido solo puede alimentarse con la leche de su nodriza y sin ella no puede desarrollarse, de igual manera una ciudad no puede crecer si no posee campos cuyos frutos le lleguen en abundancia; sin un abundante abastecimiento no puede aumentar el número de sus habitantes ni pueden sentirse seguros. Por tanto, en cuanto a tu plan pienso que merece toda clase de elogios, pero la ubicación de la ciudad debe ser desaprobada. Es mi deseo que te quedes a mi lado, pues quiero servirme de tu trabajo⁴⁴.

El primer dibujo conocido de esta octava maravilla es el de Francesco de Giorgio Martini (1439-1501), que incluye un diseño en su tratado de arquitectura *Trattati di architettura* (hacia 1476) (Códice Magliabechiano, Biblioteca Nacional, Florencia). El diseño es muy interesante, pues muestra en realidad al macedonio en pie, sin ninguna referencia al monte, como un joven desnudo, tan solo arropado por una piel de león, cual Hércules, y sosteniendo la crátera y la ciudad con sus manos (Figura 4). En realidad, para Martini la figura sería una manifestación de la enseñanza de la arquitectura en tiempos de Vitrubio, en la que se establecía una analogía entre la arquitectura y el cuerpo humano, identificando a Alejandro al mismo tiempo con el arquitecto y el patrón⁴⁵.

⁴⁴ Vitruvio, *Los diez libros*, 2, 1-4.

⁴⁵ Oechslin, 1986, p. 32.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA



Figura 4. Monte Athos en *Trattati di architettura*, dibujo de Francesco de Giorgio Martini, ca. 1476, *Códice Magliabechiano* (Bajo concesión del Ministero della cultura / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze)

A partir de Martini otros arquitectos reflexionaron acerca de esta relación entre patrón y arquitecto y la practicidad de determinados diseños por parte de los artistas cortesanos a raíz de esta anécdota.

Un dibujo de Pietro da Cortona (1596-1669) del 1666 fue el primero que imaginó precisamente la estatua de Alejandro esculpida en la montaña (British

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

Museum, Londres) (Figura 5), como frontispicio de la tesis del español Cristóbal Lozano, que reproduciría inmediatamente en un grabado François Spierre (1665-1667), dedicado a Fabio Chigi, futuro papa Alejandro VII, y mecenas de Cortona.



Figura 5. Monte Athos, grabado de Pietro da Cortona, 1666 (British Museum, Londres)

El propio Chigi aparecía en pie recibiendo de un clérigo arrodillado un libro, mientras un anciano —identificado como Dinócrates— le mostraba la montaña que hacía honor a su nombre papal, en la que todavía se veía a algunos trabajadores esculpiendo la dura piedra. Una filacteria sostenida por ángeles aludiría a esta identificación del papa con el macedonio y sus virtudes: «Su nombre



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

es el mismo pero su gran virtud transforma las ideas temerarias en arte». El propio Alejandro VII sería representado en otro grabado anterior de 1660 de Ciro Ferri (Accademia Nazionale dei Lincei, Rome) para una tesis, como esculpido en una montaña y no como observador, identificado totalmente con Alejandro. Le acompañan siete alegorías de las siete colinas de Roma.

Otro papa volvería a inspirarse en el coloso macedonio para compararse, Clemente XI (1700-21), adaptando el grabado de Spierre con algunas modificaciones, especialmente la relativa a la inscripción: «Sus ideas son temerarias pero su gran virtud significa que sus trabajos no son en vano». Obviamente, en ambos grabados el mensaje es muy parecido, ambos pontífices se parangonan a Alejandro en audacia y en promoción de las artes —ejemplo de logros en el arte y en la virtud a través del trabajo— y, ciertamente, ambos fueron grandes mecenas.

Cortona inspiraría también el dibujo del artista genovés Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), pero en esta ocasión representando a Alejandro sentado en la montaña, vestido con armadura y portando cetro y orbe, en lugar de la crátera y la ciudad (Kunstmuseum, Düsseldorf). Gaulli, conocido como Baccicio, fue uno de los artistas más importantes del barroco romano, puesto que incluso Bernini fue su protector. Se desconoce cuál era la finalidad de este precioso dibujo, si se trataba de un diseño para una obra de mayor tamaño o incluso si se trataba de una competición con Cortona para representar al papa Alejandro VII, puesto que también habría trabajado para este patrono⁴⁶.

Como gran mecenas de las artes, don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, encargó un dibujo como frontispicio para la recopilación de sus esculturas coleccionadas durante su estancia en Roma como embajador de Carlos II en 1682 (Society of Antiquaries of London), justo el año en que fue promovido a virrey de Nápoles. El diseño mostraba de nuevo el Monte Athos y parangonaba así al marqués, asociando su escudo de armas, sus títulos y su figura, al gran rey, que se había convertido en el modelo ideal de gobernante por su ejercicio del poder y su promoción cultural (*Figura 6*). El diseño ha sido atribuido al artista Philipp Schor puesto que, junto a su hermano Christoph, formaron parte de la corte del marqués⁴⁷. La representación se deriva de la descripción de Vitruvio del monte Athos.

⁴⁶ Nicos Hadjinicolaou, ficha catalográfica XX.I. en Hadjinicolaou, 1997, p. 252.

⁴⁷ Hadjinicolaou, 1997, p. 250; Morán Turina, 2010, pp. 329-331.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA



Figura 6. Monte Athos, grabado de Philipp Schor, ca 1682
(Reproduced with the permission of The Society of Antiquaries of London)



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

La figura fue interpretada por G. Fusconi como una alegoría de Roma, por su condición femenina y por las arquitecturas romanas presentes en la ciudad, y por Enriqueta Harris como el rey macedonio. Sobre ella se sitúa el escudo de armas del marqués, y abajo en un cartucho el título de la colección de dibujos de sus esculturas. El marqués volvería a parangonarse con el coloso en 1683 en su entrada triunfal en Nápoles, en 1687 en una arquitectura efímera diseñada por Teresa del Pò para el carnaval de ese año dedicada al monte Athos —descrita por su secretario Juan Vélez de León—, y en 1684 en el poema *Il Tempio della Fama* de Sebastiano Baldini. Alejandro simbolizaba la gloria alcanzada por el marqués y su buen gobierno en los años de embajador y de virrey, tanto en Roma como en Nápoles⁴⁸.

La figura del monte Athos sería de nuevo utilizada para una arquitectura efímera en un festejo barroco. La asociación fue en este caso con el monte Pellegrino, famoso lugar de la gruta en la que descansaban los restos de santa Rosalía en Palermo. Los festejos anuales dedicados a la santa en la ciudad siempre suponían la construcción de fantasiosas construcciones efímeras. En el año 1707 la procesión fue encabezada por un carro triunfal con una figura colosal de Alejandro sentado en el monte Pellegrino, probablemente inspirado en el ejemplo napolitano. La asociación era muy adecuada, puesto que el monte Athos había sido dedicado desde los tiempos tempranos del cristianismo a la Virgen María mediante la construcción de diversos monasterios.

Fischer von Erlach, en su *Entwurff einer historischen Architektur*, incluyó no solo la geografía de las Maravillas vinculadas a Alejandro, como ya hemos mencionado, sino también a dos gigantes referidos en las canónicas siete, el Júpiter Olímpico y el Coloso de Rodas, y al Coloso montaña incorporado ahora por primera vez en el listado, el gigante del monte Athos en Macedonia, supuestamente realizado por Dinócrates (*Figura 7*). En su afán arqueológico, Erlach hizo referencia a los relatos de Estrabón y Vitruvio. El propio grabador habría tenido relación con el marqués del Carpio, puesto que fue alumno de Philipp Schor durante su estancia en Roma hacia 1671 y le siguió tras su traslado con el virrey a Nápoles, copiando incluso muchas de las esculturas pertenecientes a la colección del marqués. Seguramente conoció el dibujo del frontispicio atribuido a Schor⁴⁹.

⁴⁸ López-Fanjul y Díez del Corral, 2013, pp. 303-304.

⁴⁹ Hadjinicolaou, 1997, p. 251.



Figura 7. «Monte Athos», grabado de Fischer von Erlach, en *Entwurf einer historischen Architektur*, Leipzig, 1725 ([Universitätsbibliothek Heidelberg](#))

Son muy pocas las representaciones pictóricas de Dinócrates o del monte Athos alejandrino. Tan solo podemos destacar el gran lienzo de Jean-Baptiste Corneille (1649-1695), de la segunda mitad del siglo XVII, *Dinócrates presenta a Alejandro Magno su proyecto para el Monte Athos* (Colección particular). Se trata de una composición muy clásica en la que el macedonio está sentado sobre un trono elevado, acompañado de sus cortesanos, mientras el arquitecto, disfrazado tal y como describe Vitrubio con una corona vegetal y una piel de león, muestra a Alejandro no un diseño sino una gran maqueta con su figura esculpida en la montaña, ante el asombro de los presentes. Más tardío, y dentro de la escuela de pintura arcádica de finales del siglo XVIII que seguía todavía a Poussin, debemos destacar el lienzo de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Monte Athos esculpido como Monumento a Alejandro*, hacia 1796 (The Art Institute of Chicago) (Figura 8). Valenciennes, que pinta en plena vorágine revolucionaria, aglutina la pintura de paisaje con el historicismo, tanto en esta obra como otra que representa *Alejandro en la tumba de Ciro el Grande* también de la misma fecha (The Art Institute of Chicago). En ambas obras sitúa a una serie de personajes en un idílico entorno para transmitir mensajes sobre la fama y la moralidad a través de episodios de la vida de Alejandro. El monte Athos, con un aspecto mucho más benigno en esta ocasión, representaría la inmutable autoridad del estado republicano. No obstante, la tumba de Ciro no debió ser muy familiar al artista francés, puesto



que su representación es la de un templo egipcio, quizá más conocidos a través de álbumes de antigüedades.



Figura 8. *Monte Athos esculpido como Monumento a Alejandro*, de Pierre-Henri de Valenciennes, (ca. 1796) (Art Institute of Chicago).

Jean-Jacques Lequeu retomaría la figura de Alejandro en su diseño para una puerta para París en *Porte du Parisis* para la competición del Año II (1793-94) (Bibliothèque National de France), adaptando el diseño de Erlach, y mostrando al coloso sentado sobre el arco y apoyando sus pies y una maza hercúlea en sendas garitas. El coloso llevaría un bonete rojo coronado por un gallo, la piel del león y representaría al «Pueblo Libre», de alguna manera para criticar las odiadas puertas o *barriers* construidas por Ledoux en la década de 1780 por las que había que pagar tasas reales⁵⁰. Alejandro representaría de nuevo la liberación a través de una arquitectura, puesto que durante su gran expedición asiática se había vinculado con tumbas, altares y monumentos con veneración y respeto, restaurando y restituyendo su brillantez para reparar al pueblo de los años de tiranía de los persas.

3. LA ARQUITECTURA FUNERARIA, ALEJANDRO MAGNO Y EL CULTO A LOS HÉROES

Además de la visita a los grandes monumentos urbanos, Alejandro también se distinguió por visitar las tumbas o por la restauración o construcción de monumentos funerarios. Platón en *La República* señaló que las leyes más grandes, más hermosas y las primeras son aquellas que son patrimonio de Apolo y que son «las referentes a la construcción de templos, a los sacrificios y a los demás

⁵⁰ Wittman, 2008, p. 17.

cultos de los dioses; de los genios y de los héroes; también se cuentan en ellas las sepulturas de los muertos y cuántos servicios fúnebres han de celebrarse aquí para atraerse a los del otro mundo»⁵¹. Olaf B. Rader ya puso de relieve cómo los cultos funerarios han estado vinculados a la legitimación del poder como uno de los elementos más eficaces y universales⁵². Los rituales fúnebres, la apropiación de los restos de los héroes, la construcción de tumbas, los rituales memoriales en los cenotafios, constituyen elementos esenciales en momentos que el autor denomina como «prismas del poder», es decir, momentos bisagras en la historia de la Humanidad en los que ante una ocasión de debilidad, de fragmentación o de cambio de poder, se ha instrumentalizado a los muertos y a sus tumbas para obtener de ellos su carisma.

Recordemos también que para los griegos era muy importante celebrar rituales sacrificiales como preparativo y conclusión de sus expediciones militares. En especial, tras la batalla se celebraba el entierro solemne de los muertos⁵³, un funeral que era casi tan importante como la propia batalla y con un efecto más duradero, pues se levantaba un monumento perenne, con un altar para sacrificios. Burkert reconoce que incluso la guerra parecía no tener otra finalidad que la obtención de héroes muertos, pues representaba el deber de la siguiente generación⁵⁴. Los jóvenes griegos debían asistir a los ritos sacrificiales que tenían lugar en los monumentos fúnebres de los héroes como modo de iniciación, de integración en la sociedad y de amoldamiento a su tradición⁵⁵. Era un deber que nació de un acontecimiento único y que se convirtió en un rito, en un acto que adquirió carácter general y fundamento un deber cumplido durante siglos⁵⁶.

El macedonio vinculó conscientemente su expedición contra los persas a la tradición de los venerables héroes homéricos, como una manera de legitimarla por venganza, de atribuirse el modelo mítico de moral guerrera por excelencia y de construir su propio mito⁵⁷. De ello se deduce que no solo en las grandes batallas se construiría su imagen, sino también en lo aparentemente anecdótico, como todas estas visitas a los panteones de reyes y héroes que le habían precedido, el interés por los rituales fúnebres y por la construcción de tumbas.

Por ejemplo, durante los preparativos para cruzar el Helesponto e iniciar la campaña asiática, Alejandro realizó una escapada al extremo meridional del

⁵¹ Platón, *República*, IV.

⁵² Rader, 2006, p. 32.

⁵³ Fustel de Coulanges, 1984, pp. 45-49, también dedicó varias páginas al culto a los muertos en la ciudad.

⁵⁴ Burkert, 2013, p. 89.

⁵⁵ Burkert, 2013, p. 101.

⁵⁶ Burkert, 2013, p. 103.

⁵⁷ Barceló, 2007, p. 116.



Quersoneso para visitar el monumento funerario de Protesilao en Eleunte. Protesilao fue el primer griego caído en la guerra de Troya y se le rendía culto heroico. Alejandro quiso visitar su tumba como un acto de desagravio, puesto que el santuario había sido saqueado por los persas durante las Guerras Médicas⁵⁸. El sepulcro del héroe contaba con un bosque y recinto sagrado, en cuyo santuario había muchas riquezas de oro, plata y bronce, así como otros muchos donativos. Recordemos que los santuarios y sus tesoros eran considerados inviolables en la cultura griega, aunque para el siglo IV esta valoración se había flexibilizado, como veremos por la propia actuación del macedonio.

La visita más famosa de Alejandro sin duda fue la que realizó a la antigua ciudad de Ilión, la legendaria Troya, con la intención de vincular su gesta a los héroes homéricos. Plutarco narra cómo Alejandro, tras cruzar el Helesponto, subió a la ciudadela de Troya, hizo sacrificios y libaciones a la diosa Atenea y a los héroes, ungió con aceite la estela de la tumba de Aquiles e hizo una carrera desnudo con sus compañeros, mientras coronaba la tumba del héroe griego —por su parte Hefestión rindió tributo a la supuesta morada fúnebre de Patroclo⁵⁹—. El comportamiento de Alejandro era un tributo obligado, puesto que estaba vinculado a través de su madre Olimpia a la estirpe de Aquiles. Por ello, elevó una plegaria a Neoptólemo, hijo de Aquiles, en el lugar donde había dado muerte a Príamo para expiar este hecho. También consagró su armadura a la diosa Atenea y además recibió unas armas que en teoría databan de la guerra de Troya y que llevaría consigo en todas sus campañas⁶⁰. Por último, inspeccionó la ciudad. Esta actuación de apropiación de las armas podría haber sido considerada como impropia o irregular, e incluso por los dioses como un acto de soberbia, pero hay que entenderla como un acto de promoción personal⁶¹. Rader interpreta claramente este hecho, puesto que con estos rituales de la veneración de la sepultura y de la recepción de las armas Alejandro le decía al mundo que era el propio Aquiles⁶².

⁵⁸ Barceló, 2007, p. 115.

⁵⁹ Plutarco, *Vidas paralelas*, xv.

⁶⁰ Barceló, 2007, p. 116.

⁶¹ Mendoza, 2019, p. 119.

⁶² Rader, 2006, p. 166.



Figura 9. Alejandro haciendo un sacrificio en la tumba de Aquiles de Thomas Blanchet (1647-1653) (Musée du Louvre, París)

La pintura de los siglos XVII y XVIII plasmó esta visita a Troya, como por ejemplo en el lienzo de Thomas Blanchet, *Alejandro haciendo un sacrificio en la tumba de Aquiles* (1647-1653, Museo del Louvre, París) (Figura 9), con un escultórico monarca desnudo a punto de ungir la magnífica tumba con relieves escultóricos, mientras Hefestión le sigue, en una magnífica representación arqueológica de la escena.

También podemos mencionar del XVII el lienzo de Johann Heinrich Schönhof, *Alejandro el Grande ante la tumba de Aquiles* (1630, Galleria nazionale d'arte antica, Roma) (Figura 10), en el que un anciano muestra el magnífico obelisco, adornado por las supuestas armas del héroe. En primer plano un indómito Bucéfalo parece querer acceder al altar en el que se están ofreciendo sacrificios en un segundo plano. Alejandro se sitúa sobre un montículo; en él está esculpida la escena de Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor.



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA



Figura 10. *Alejandro el Grande ante la tumba de Aquiles*, de Johann Heinrich Schönfeld (1630) (Galleria nazionale d'arte antica, Roma)

Francesco Fontebasso (1707-1769), artista rococó discípulo de Sebastiano Ricci, pintó también una serie de lienzos sobre Alejandro. Entre ellos se encuentra también uno de gran interés para este episodio que recrea la visita de Alejandro a Troya, titulado *Alejandro visita Troya* (Galería Nacional de Praga). Algunos elementos del lienzo, como las figuras desnudas que corren en el fondo, los barcos en la distancia y Alejandro apuntando hacia un ánfora de aceite y hacia la tumba de Aquiles al mismo tiempo, ayudan a identificar la temática. Al parecer se trató de un boceto para una pintura más importante que hasta el momento se desconoce si se materializó, quizá incluida en la serie sobre el macedonio que realizó para las habitaciones del palacio veneciano Ca'Duodo, en la que el artista trabajó entre 1742 y 1753⁶³. Otros artistas del XVIII, como Antonio Joli, Giovanni Niccolo Servandoni o Giovanni Antonio Panini, representarán también la escena con amplias vistas de paisajes sembrados de ruinas clásicas.

También en su avance por la costa de Asia Menor, Alejandro y sus huestes se apoderaron de las ciudades de Tarso, Anquialo y Solos. Antes de la batalla de Iso, tras levantar su campamento en Tarso se dirigió a la ciudad de Anquialo, que según la leyenda había construido el monarca asirio Sardanápalo. Arriano narra que por sus ruinas se podía deducir que había sido una gran ciudad. Cerca de sus muros se encontraba la tumba de Sardanápalo, que el macedonio también quiso

⁶³ George Knox, Ficha V.2 en Hadjinicolaou, 1997, pp. 117-118.

visitar. De las palabras del historiador podemos deducir que contaba con una escultura sedente del monarca sobre la tumba, con sus manos entrelazadas como si fuera a tocar las palmas, con una inscripción en verso que apelaba al visitante a disfrutar de la vida: «Sardanápalo, el hijo de Anacindarajes, construyó las ciudades de Anquíalo y Tarso en un solo día. Tú, extranjero, come y bebe y diviértete, porque todo lo demás en la vida no vale esto»⁶⁴.

En Malo, Alejandro también rindió culto al héroe Anfíloco, otro héroe griego que había participado en la Guerra de Troya y que tenía el don de la adivinación, fundando en Asia Menor varios oráculos. Otra de las visitas más trascendentes fue, durante su estancia en Egipto, la que realizó al santuario de Siwa, sede del oráculo de Amón, que los griegos asimilaban a Zeus. Fue una visita, hasta donde sabemos, por motivos personales, pero que sirvió para configurar la imagen de Alejandro como miembro de una estirpe divina, pues según sus cronistas nada más entrar en el santuario fue saludado por un sacerdote como hijo del dios, lo cual le aseguraba sus futuras victorias⁶⁵. Tras la visita, Alejandro manifestó su deseo de ser enterrado en dicho santuario, reforzando así sus vínculos divinos.

En Pasargarda, ya en pleno corazón del imperio persa, fue a visitar la tumba del legendario monarca Ciro. La ciudad era la más antigua residencia real, sede predilecta del rey. Ciro había sido el fundador de la dinastía persa y el macedonio había crecido escuchando y admirando las gestas del rey, a pesar de ser enemigo de los griegos. La *Ciropedia* de Jenofonte constituía una de las lecturas habituales de los jóvenes griegos y macedonios. La visita era también una forma de equipararse al gran conquistador⁶⁶. La tumba estaba situada en las inmediaciones de la antigua ciudad, en el jardín real, y, aunque en ruinas, aún podemos contemplarla hoy en día. Fue erigida en su honor como fundador de la dinastía aqueménida. Arriano describió al detalle tanto la visita del macedonio como la descripción del monumento, que había sido casi destruido y expoliado, para dolor de Alejandro. La tumba se elevaba sobre una base rectangular de piedras de sillar, sobre este fundamento se levantaba una cámara también de piedra, recubierta de un tejado. Una pequeña puerta daba acceso al interior, por la que podía entrar difícilmente un hombre de pequeño tamaño. Dentro de la cámara había un sarcófago de oro y en su interior estaba el cuerpo del rey Ciro. Junto al féretro se encontraba un diván de patas de oro trabajado a martillo, con colchas de alfombras babilonias y con mantas de púrpura a sus pies. Sobre el diván había una túnica y otros vestidos hechos por babilonios, junto con más tejidos de color púrpura, collares, espadas

⁶⁴ Arriano, *Anábasis*, II 5, 1-4.

⁶⁵ Barceló, 2007, p. 176.

⁶⁶ Barceló, 2007, p. 201.



persas, pendientes de piedras preciosas engastadas en oro y una mesa. Aristóbulo, uno de los técnicos del estado mayor, había encontrado en la inspección del interior de la tumba que se había conservado el sarcófago y el diván, pero que se había profanado el cadáver de Ciro, sacándolo del sarcófago. Sobre la tumba se leía una inscripción: «Amigo, yo soy Ciro, el hijo de Cambises, el que fundó el imperio persa y reinó en Asia. No me envidies por mi monumento». Junto a la tumba había un pequeño edificio para los magos, guardianes de la tumba de Ciro, un ministerio que se legaba de padres a hijos. Con la visita al monumento, Alejandro se quiso erigir como su legítimo sucesor —ante el indigno comportamiento del derrotado Darío III— y para ello decidió restaurar el monumento funerario. Encargó a Aristóbulo que lo adornara con decoro de nuevo⁶⁷.

Además de la reverencia hacia los héroes que Alejandro demostró y que se encargó de que fueran recogidas en las crónicas de su vida, puesto que le permitían compararse a ellos y apropiarse de sus virtudes, otro de los elementos que supo muy bien utilizar para legitimar su poder fue el de los debidos funerales a su antecesor en el trono aqueménida. Después de perseguir a Darío III tras la batalla de Gaugamela o de las Arbelas durante un año, finalmente, el monarca aqueménida fue asesinado por sus generales encabezados por Beso. Alejandro no llegó a encontrar a su enemigo con vida, pero demostró un comportamiento poco frecuente hacia él, como narra Plutarco: «dio claras muestras de dolor por lo ocurrido, se desabrochó su propia capa y la extendió para cubrir el cuerpo de Darío». Después de vengar su muerte dando persecución y ejecutando cruelmente a Beso, devolvió el cuerpo de Darío, «regiamente atendido» a su madre⁶⁸. Barceló ya interpretó este gesto en un sentido político, puesto que para ser considerado rey de los persas debía apropiarse del cuerpo y dirigir los funerales, así como eliminar a cualquiera que pudiera reclamar el derecho a la sucesión en el imperio aqueménida⁶⁹. Es decir, de nuevo formaría parte de la estrategia de reconocimiento como legítimo sucesor. Los autores tardoantiguos y medievales introdujeron además variaciones sobre la historia para aumentar las atenciones que Alejandro dio al cuerpo del persa, puesto que incluso lo habría encontrado vivo y le habría nombrado su sucesor, ante lo cual Alejandro le habría tributado fastuosos funerales e incluso habría llevado su féretro⁷⁰.

Apenas hay representaciones de estos hechos, pero las que se conservan son muy interesantes. Por ejemplo, contamos con un boceto de Nicolas Poussin de hacia 1645, dibujado a carboncillo, tinta y con aguada, en el que se muestra el

⁶⁷ Arriano, *Anábasis*, VI 29, 4-11.

⁶⁸ Plutarco, *Vidas paralelas*, 43, 5-7.

⁶⁹ Barceló, 2007, p. 211.

⁷⁰ Rader, 2006, p. 171.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

cuerpo de Darío III siendo entregado a su madre Sisigambis (The Royal Collection Trust). El propio Alejandro se muestra reverente y apenado ante la mujer, mientras señala a un féretro portado por cuatro hombres, cubierto por un paño, imaginamos que la capa del propio Alejandro, como era costumbre para los grandes hombres⁷¹. Una arquitectura clásica de gusto romano como si de un foro se tratara se apunta como fondo de la composición con apenas cuatro rasguños. El boceto podría ser un diseño preparatorio para alguna pintura que no debió ser realizada. Más interesante resulta una iluminación que muestra al propio Alejandro depositando el cuerpo de Darío en un sarcófago, perteneciente a un manuscrito del *Roman d'Alexandre*, datado entre 1300-1325 (núm. inventario: 78 C 1, fol. 36 verso, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin). En la escena vemos a Alejandro, identificado por la corona dorada, depositando el cuerpo junto con otro personaje, en una tumba cobijada por un arco gótico (Figura 11).



Figura 11. Alejandro deposita el cuerpo de Darío, en *Roman d'Alexandre* (1300-1325) (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr.; 78 C 1, fol. 36v)

Darío se muestra también coronado y con una mortaja dorada. En este mismo manuscrito otra iluminación (fol. 77) muestra el cadáver del propio macedonio, también con una mortaja dorada, alojado en una magnífica tumba en

⁷¹ Rader, 2006, p. 170.



forma de gran castillo, siendo adorado por ocho personajes para mostrar cómo era su sepultura y cómo era venerada. Haciendo pareja con la clemencia de Alejandro y la familia de Darío, Antonio Pellegrini realizó un lienzo en 1702-1703 representando *Alejandro y el cuerpo de Darío* (ambos en el Museo Municipal de Soisson) (Figura 12) para aludir a la magnanimidad del macedonio⁷². El lienzo es de una gran audacia compositiva, pues muestra una escena de gran intimidad con un forzado escorzo del cuerpo de Darío III exánime, mientras Alejandro lo contempla con gesto reverente. Pellegrini realizó varias versiones de esta misma escena (Museum Kunstpallast, Düsseldorf y Cassa di Risparmio Collection Padua).



Figura 12. *Alejandro y el cuerpo de Darío*, de Giovanni Antonio Pellegrini (1702-1703) (Musée de Soissons)

No podemos concluir esta revisión a las representaciones pictóricas de la relación entre Alejandro y los monumentos funerarios sin mencionar su propia tumba, envuelta en el misterio y a la que rindieron culto otros muchos césares, continuando la tradición de legitimación del poder⁷³. De hecho, es bien conocido cómo sus diádocos trataron de hacerse con su féretro, pues tras haber decidido colegiadamente que sus restos fuesen sepultados en el oasis de Siwa en Egipto, Pérdicas mandó que el magnífico carruaje construido para su traslado se dirigiese

⁷² George Knox, fichas de catálogo XI.6. y XI.7, en Hadjinicolaou, 1997, pp. 178-180.

⁷³ Sigo aquí a Rader, 2006, pp. 172-185.

ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

a Aigai, lugar tradicional de enterramiento de los monarcas macedonios. Pretendía así enterrarlo junto a Filipo II y obtener prestigio, puesto que al mismo tiempo había pedido la mano de Creopatra, hermana de Alejandro Magno. Pero el más astuto Tolomeo, consiguió cambiar la ruta del cortejo fúnebre en Siria y trasladarlo a Egipto. Pérdicas incluso se habría enfrentado a él en el año 321 para recuperar el cadáver. Tolomeo así conseguía elevarse como legítimo faraón y su sucesor. En Egipto los restos de Alejandro primero se depositarían en Menfis y luego se trasladarían a Alejandría, a un santuario que luego alojaría también las sepulturas de los Tolomeos, configurando un panteón regio y un culto en torno a Alejandro como rey, faraón y dios⁷⁴. Recordemos que conservar el cadáver y la tumba del fundador de una ciudad en su propia ciudad, aumentaba su prestigio, puesto que allí se centralizaría el culto al héroe, allí se conmemoraría anualmente al fundador. Así se entiende ese interés de Tolomeo por el cadáver de Alejandro y por trasladarlo posteriormente de Menfis a Alejandría. De hecho, allí le visitarían varios césares: Pompeyo, César, Augusto, Calígula, Nerón y Caracalla, iniciando así la *imitatio Alexandri*. De estas visitas, por supuesto, hay muchas representaciones artísticas en la Edad Moderna⁷⁵.

CONCLUSIONES

Como hemos demostrado, las fuentes recogen un gran número de referencias al interés de Alejandro por la arquitectura y su amplia actividad promotora fundando ciudades, elevando edificios y altares, visitando restos arqueológicos y restaurando maravilla. En ellas y, sobre todo, en los ejemplos pictóricos y grabados de la Edad Moderna que hemos analizado, podemos contemplar al rey de Macedonia como un gobernante sabio y civilizador que recurrió una y otra vez a la grandiosidad y la belleza arquitectónica para promocionarse y a la vez personalizar y definir su imperio. Como en todas las otras facetas de su vida, también en su relación con la arquitectura, la trayectoria de Alejandro estuvo llena de contradicciones: el rey de Macedonia arquitecto y urbanista que promovió construcciones maravillosas y fundó ciudades fue el mismo que destruyó edificios centenarios y arrasó urbes que hasta ese momento habían deslumbrado a sus contemporáneos. Quizá el mundo nuevo que Alejandro quería construir exigía pagar un elevado precio en obras de arte de la misma manera que ocasionó la pérdida de incontables vidas humanas y, de ahí, su afán compensatorio por liberar pueblos cautivos y embellecer sus escenarios arquitectónicos. Sin olvidar que, para él, como

⁷⁴ Sobre la tumba de Alejandro hay una amplia bibliografía: Manfredi, 2000, Chugg, 2005 y 2007; y Saunders, 2007.

⁷⁵ Mínguez y Rodríguez Moya, 2021 y Gómez Espelósín, 2007.



para tantos otros estadistas que vinieron después y que pretendieron emularlo desde los diádocos y los césares hasta los tiempos modernos, a través de lienzos y grabados, promocionar la arquitectura y el urbanismo implicaba promocionarse a sí mismo. Y venerar a los héroes a través de sus tumbas era legitimar su propio poder. En cualquier caso, el presagio que quisieron ver algunos cronistas de su vida en su nacimiento al estar supuestamente marcado por un portento —una maravilla en llamas que resurgiría sin embargo con él— anunciaba conjuntamente sueños y pesadillas arquitectónicas colosales.

BIBLIOGRAFÍA

- Albertini, Francesco, *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis: cum epytaph. pvl*, Roma, Iacobum Mazochium, 1510.
- Arriano, *Anábasis*, ed. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2001.
- Banks, Edgar J., *Seven Wonders of the Ancient World*, New York, London, G P. Putnam's Sons, 1916.
- Barceló, Pedro, *Alejandro Magno*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Brodersen, Kai, *Las siete maravillas del Mundo Antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Burkert, Walter, *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, Barcelona, Acan-tilado, 2013.
- Chugg, Andrew Michael, *The lost tomb of Alexander the Great*, London, Richmond, 2005.
- Chugg, Andrew Michael, *The quest for the Tomb of Alexander the Great*, New York, Basic Books, 2007.
- Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- Diodoro Sículo, *Alejandro Magno*, ed. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Akal, 1986.
- Estrabón, *Geografía. 4. Libros VIII-X*, ed. Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2001.
- Estrabón, *Geografía. 5. Libros XI-XIV*, ed. María Paz de Hoz García-Bellido, Madrid, Gredos, 2001.
- Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, ed. José Vara Donado, Madrid, Akal, 1997.
- Fraser, Peter M., *Cities of Alexander the Great*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Fustel de Coulanges, Numa Denys, *La ciudad Antigua*, Barcelona, Península, 1984.
- Erlach, Fischer von, *Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker; umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtniß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaften Abrißen, vor Augen zu stellen*, Leipzig, s. n., 1725.
- García Sánchez, Rafael, «La invención de la retícula urbana: escuadra y arado. Una cuestión geométrica y agrícola», *EGA: Revista de expresión gráfica y arquitectónica*, 22, 29, 2017a, pp. 78-85.
- García Sánchez, Rafael, «La construcción inspirada del Antiguo Cercano oriente: dimensión religiosa del ladrillo y la piedra», *Memoria y Civilización*, 20, 2017b, pp. 229-257.
- Hadjinicolaou, Nicos (ed.), *Alexander the Great in European Art*, Thessaloniki, Institute for Mediterranean Studies, 1997.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier, *La leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.
- Lane Fox, Robin, *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, Barcelona, Acan-tilado, 2007.
- López-Fanjul Díez del Corral, María, «Las representaciones de Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344, 2013, pp. 291-310.
- Manfredi, Valerio Massimo, *La tumba de Alejandro. El enigma*, Barcelona, Grijalbo, 2011.
- Mendoza, Marc, *La impiedad de Alejandro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2019.
- Minguez, Víctor e Inmaculada Rodríguez Moya, «El rey ante el cuerpo del rey: melancolía y vanitas regia», en *Salve Lucrum. Homenaje al profesor Juan José Ferrer Maestro*, ed. Josep Benedito, Barcelona, Editorial Calambur, 2021, pp. 599-641.
- Montero Muñoz, Joaquín, «La tipología urbanística alejandrina en la ciudad helenística», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II Historia Antigua*, 13, 2000, pp. 195-218.
- Morán Turina, Miguel, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.



ALEJANDRO MAGNO Y LA ARQUITECTURA

- Moreno Cuadro, Fernando, *Iconografía e iconología. Introducción al significado de la obra artística*, Córdoba, UCO-Press, 2022.
- Oechslin, Werner, «Dinócrates. Leyenda y mito de la concepción megalomaniaca de la arquitectura», *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 262, 1986, pp. 26-40.
- Plácido, Domingo, «El Templo de Diana en Éfeso», en *Maravillas del Mundo Antigo*, ed. Juan Luis Arcaz Pozo y Mercedes Montero, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2008, pp. 33-46.
- Platón, *Diálogos IV. República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2020.
- Plutarco, *Vidas paralelas. Alejandro Magno – César*, ed. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- Rader, Olaf B., *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, Madrid, Siruela, 2006.
- Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Rodríguez-Moya, Inmaculada y Víctor Mínguez, *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, London, Ashgate-Routledge, 2017.
- Romer, John y Elizabeth Romer, *Las siete maravillas del mundo. Historia, leyendas e investigación arqueológica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- Saunders, Nicholas J., *Alejandro Magno. El destino final de un héroe*, Barcelona, Planeta, 2007.
- Vallejo, Irene, *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela, 2019.
- Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Wittman, Richard, «Architecture, Space and Abstraction in the Eighteenth Century French Public Sphere», *Representations*, 102, 2008, pp. 1-26.

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación: PGC2018-097059-B-I00, «Arte, realeza e iconografía heroica. La proyección mítica de la monarquía hispánica, siglos XVI-XIX».



Universidad
de Navarra

FAULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFIA