

Fecha de recepción: septiembre 2009
Fecha de aceptación: febrero 2010
Versión final: septiembre 2011

Antigüedad
Andrea Peresan Martínez *

Resumen: El tratamiento del interior en los edificios de culto durante el período conocido genéricamente como Antigüedad sufrió transformaciones cuyo origen estriba tanto en la participación de la sociedad en los ritos sagrados como en distintas tradiciones culturales acerca del espacio que se fueron sucediendo en las etapas formativas de la era. El Partenón – Atenas, s. V a.C – fue construido como casa y para honra de Atenea, no concebido para ser circulado sino como suprema ofrenda; la concepción estética y racional del espacio imponía magnificencia exterior y perfección proporcional. El Panteón – Roma, s. II d.C. – constituye un símbolo del proyecto constructivo romano, que se apropió del vocabulario formal griego pero lo combinó con su propia tradición constructiva basada en la expansión del espacio interior, y convirtió los elementos arquitectónicos en elementos para su diseño. La primera Basílica de San Pedro – Roma, 324 d.C. – es un ejemplo de edificación monumental pensada para que se reúna la nueva comunidad cristiana, cuya distribución de espacio unidireccional se subordina a la presencia del altar.

Palabras claves: ábside - Antigüedad - arquivado - Basílica Paleocristiana - cúpula - Diseño de Interiores - frontispicio - Grecia - órdenes - Panteón - Partenón - Roma - San Pedro - templo - trilitico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 29]

(*) Licenciatura en Artes (UBA); Investigadora Proyecto Catalogación Pintura Española. (UBA-CYT F-030 y F-109); Abogada (UBA); Escribana (UBA). Publicaciones y Ponencias científicas sobre pintura española e historia del arte.

Grecia Clásica: El Partenón

Introducción

En el primer cuarto del siglo V a.C. tuvieron lugar las llamadas Guerras Médicas, entre los invasores persas y una alianza de ciudades griegas. Las batallas de Maratón, Salamina y Platea, exitosas para los griegos, aparejaron consecuencias políticas en el seno de la comunidad pan-helénica. La mayor cohesión entre las polis generó una confederación, la Liga de Delos, y en esa isla se reunió un tesoro formado por el aporte de los distintos pueblos, para afrontar cualquier cuestión que afectara a alguno de sus miembros. El derrotero de las Guerras había fortalecido

el liderazgo de la ciudad de Atenas, tanto por su participación humana en las batallas decisivas como por haber sufrido las mayores pérdidas materiales; entre ellas, la destrucción total de su Acrópolis, lugar sagrado en la parte elevada de la ciudad, donde se concentraban los edificios y objetos de culto.

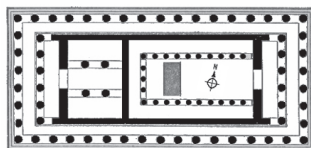


Figura 1. Partenón, Atenas, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

A mediados del siglo V a.C., accedió al poder en Atenas el Partido Popular, liderado por Pericles; con él, Atenas fue ganando influencia sobre las demás polis, por ejemplo: la Liga adoptó la moneda y el sistema de pesos y medidas de Atenas. En virtud del mentado liderazgo ateniense, aquel resolvió – para mayor seguridad – trasladar el tesoro a la ciudad, y más tarde, justificándose en las calamidades sufridas, utilizarlo para la reconstrucción de la Acrópolis. Encomendó esa tarea a su amigo Fidias, el escultor más importante de la época.

Relación interior-exterior

La Acrópolis estaba ubicada en lo alto de una colina escarpada, constituyendo una zona sagrada denominada témenos, delimitada por una muralla. Su acceso estaba franqueado por una entrada monumental en mármol, los Propileos, obra del escultor Mnesicles, construida con posterioridad al Partenón. Este templo era el edificio más grande de los proyectados para la Acrópolis. Comenzado a construir en el año 447 a.C., como morada y en homenaje a la diosa Atenea, se hallaba en la parte más elevada y no era posible divisarlo desde la entrada sino que iba descubriéndose a la vista del visitante paulatinamente a medida que atravesaban los Propileos. Como en todos los templos griegos, la entrada del Partenón se hallaba en el este, de manera que el visitante que ingresaba a la Acrópolis debía recorrer todo su largo para hallarla; lo primero que divisaba era la parte posterior del edificio, denominada opistodomos. El tamaño del templo era más grande de lo habitual – 30,88 x 69,50 metros –. Estaba emplazado sobre una plataforma de tres escalones, denominada crepidoma; el más alto, donde se apoyaba el templo, es el estilóbato. Es importante puntualizar que este edificio, obra de los arquitectos Ictino y Calícrates bajo las órdenes del escultor Fidias – autor de todo el proyecto –, constituyó una obra revolucionaria para la época, en varios aspectos, con innovaciones en las cuales abrevaría en el futuro la arquitectura clásica. Se concluyó en el año 438 a. C. pero las estatuas de los frontones recién se terminaron en el 432 a. C.; tiempo récord para la profusión y perfección de los detalles

Funcionalidad y circulaciones

En virtud de la función del edificio, no pensado para la celebración de ritos sino para morada de la estatua de un dios, estaba constituido por una cella o naos de muros herméticos, rodeada por una columnata regular denominada peristilo, que generaba un espacio intermedio tran-

sitable entre el muro y las columnas. Tanto en la entrada principal al este como en la parte trasera, la cella estaba precedida de un pórtico de seis columnas, lo que generaba una doble columnata en los lados cortos que duplicaba los espacios intermedios.

Para adaptarse a la envergadura de la estatua que debía contener la cella, Ictino rompió con el tradicional templo hexástilo – de 6 columnas en los lados cortos – y le agregó 2 columnas para hacerlo más ancho; asimismo le otorgó proporcionalmente más importancia a la cella, haciéndola más ancha y dejando menos espacio entre los muros de la misma y la columnata exterior, siendo el área que se podía recorrer mucho más angosta. También hizo más largo el templo – 17 columnas en los lados largos del peristilo, cuando el tradicional tenía 13 – a efectos de agrandar la nave.

La cella rectangular estaba dividida transversalmente por un muro hermético, que originaba dos salas: al este, la más grande, destinada a contener la estatua de Atenea Parthenos, la cual a su vez se hallaba rodeada de una columnata de tres alas en dos pisos – una columnata más baja sobre otra más alta –; ello generaba tres naves en sentido longitudinal, y un espacio transitable entre las columnas internas y los muros. Al fondo de la nave central se erigía, sobre una basa con relieves, la monumental estatua de 12 metros de alto.

La sala del oeste era mucho más pequeña, casi cuadrangular, y estaba destinada a contener tesoros y exvotos para la diosa. Este destino condicionó su sencillez: solo cuatro estilizadas columnas jónicas en el centro de la misma sostenían su techo.

Morfología, dimensión y escala

El edificio hace gala del sistema constructivo trilitico griego: elementos verticales que sostienen un elemento horizontal, generando estructuras geométricas rectas. La columnata exterior, de orden dórico, se componía de columnas sin basa, de 10,43 metros de alto, adornadas cada una por 20 estrías, y coronadas por un sencillo y austero capitel; sobre ellas, una estructura horizontal: el entablamento, conformado por tres zonas: una parte lisa, el arquitrabe; un friso de aproximadamente 1,20 metros de altura en el que alternaban metopas y triglifos; y por último una cornisa. Sobre ella, tanto en la entrada este como en la oeste, se apoyaría el remate constituido por un frontón triangular.

Las ocho columnas que precedían ambas entradas – siendo la entrada principal la del este que da acceso a la sala de la Diosa –, tenían las mismas características que las del peristilo, pero sostenían un entablamento cuyo friso no estaba dividido en sectores como el friso exterior, sino que continuaba sin interrupciones por el lado externo del muro de la cella, con una extensión de 160 metros y un metro de alto.

La cella tanto en su exterior como en su interior también respondía al mismo principio: muros rectos exteriores formaban un rectángulo de aproximadamente 50 x 20 metros, dividido internamente por un muro en dos sectores cuadrangulares sin comunicación entre sí; dentro de la sala principal, columnas en dos pisos – que sumadas rondarían los 12 metros de altura – rodeaban en forma de ‘U’ con ángulos rectos a la estatua; todo lo cual sostenía una techumbre horizontal sobre la cual se apoyaba el techo a dos aguas.

Si bien el Partenón era un templo de soberbias dimensiones, el pensamiento griego imponía un edificio – aunque por supuesto no ergonómico – de escala basada en la proporción del ser humano, que pudiera ser percibido en una mirada como totalidad homogénea. Los accesos, los escalones, los espacios recorribles del peristilo, fueron pensados para ser utilizados por el

hombre. Pero las dimensiones espaciales de mayor envergadura en su interior apuntaron a las necesidades de los dioses, como verá más adelante.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

El friso con metopas y triglifos era característico de la arquitectura dórica y su diseño estaba inspirado en los templos arcaicos de madera. Los triglifos son relieves de tres bastones en sentido vertical – representan los extremos de las vigas arcaicas – las metopas son placas de mármol con relieves; las del Partenón medían 120 por 127 centímetros, y cada lado tenía su tópicos - lado Este Gigantomaquia, lado Oeste, Amazonomaquia, lado Norte Ilioupersis, lado Sur Centauromaquia. El friso continuo que corría sobre los muros exteriores de la cella era característico de la arquitectura jónica – hoy Turquía asiática, zona con infinidad de ciudades griegas de donde provenían la mayoría de las innovaciones arquitectónicas –. Ello constituyó otra de las innovaciones asombrosas de Fidias e Ictino: combinar elementos dóricos y jónicos en el mismo edificio – por ejemplo, la instalación de columnas jónicas de la sala del Tesoro – recurso luego común.

Lo asimismo revolucionario del friso continuo fue su tema: está representado el pueblo en la Procesión de las Fiestas Panateneas. No aludía al mito sino al presente del pueblo griego: los preparativos para la ceremonia en honor a la diosa – lado occidental –; la marcha de las doncellas, los portadores de ofrendas, músicos, magistrados, animales, y 130 caballeros – laterales norte y sur –; y la ceremonia de entrega del peplo por las doncellas, flanqueada por la asamblea de dioses – lado oriental –.

Los frontones de las entradas oriental y occidental estaban adornados con alrededor de cuarenta estatuas de dioses – la mayoría desaparecidas – en los respectivos tímpanos. Las del tímpano oriental recreaban el nacimiento de Atenea, según el mito narrado en la *Teogonía de Hesíodo*. El tema del tímpano occidental era la disputa entre Atenea y Poseidón por el protectorado de Atenas, ganada por la primera.

El techo era a dos aguas, con cabreadas de madera sobre las que se dispusieron tejas de mármol de la isla de Paros del conjunto de las cicladas. En los ángulos de los frontones y sobre el techo se colocaron acróteras – esculturas que representaban animales o vegetales –.

El Partenón fue el primer edificio realizado totalmente en mármol – proveniente del Monte Pentélico, al noreste de Atenas –. Las piedras de los muros estaban talladas para encastrar perfectamente sin necesidad de material adherente. Las columnas fueron realizadas a partir de tambores que se apilaban y se aseguraban entre sí con grampas metálicas.

La estatua de la diosa Atenea que habitaba el interior del templo tenía alma de madera y estaba realizada en marfil y oro – criselefantina –. Representada vistiendo un peplo, con casco y coraza, sostenía en una mano una lanza y en la otra una pequeña Niké, la diosa de la victoria. A sus pies había un escudo, en cuya cara convexa estaba tallada la Amazonomaquia y en la cara cóncava la Gigantomaquia, y en las sandalias de la estatua, la Centauromaquia, repitiendo los motivos de las metopas.

Luz y color

Al haberse perdido el techo por la finitud de los materiales, se desconoce si tenía aberturas para iluminar el interior de la cella, o si ésta solo recibía la luz del día que ingresaba desde las puertas. Se supone que quienes ingresaban a depositar ofrendas deberían portar antorchas, atento lo impenetrable de los muros perimetrales, y que existirían lámparas de aceite para iluminar el

sector de la estatua.

A pesar del blanco material original que lucen sus ruinas, producto del paso del tiempo, las metopas, triglifos y el friso estaban pintados en rojo y azul. Sólo se pintaban de blanco o color crema las columnas y las cornisas. Además, las estatuas y demás relieves tenían sectores dorados a la hoja o aplicaciones en bronce.

En la zona del peristilo, la luz lateral que ingresaba por los intercolumnios del mismo y de los pórticos frontales permitía a los visitantes apreciar los detallados relieves del friso continuo, cuya profundidad, junto con la decoración colorística y metálica generaba interesantes efectos perceptivos.

Percepción sensorial

El colorido y la profusión de detalles y verismo de los relieves y las estatuas apreciables desde el exterior contrastaban con el misterio generado por lo hermético de la morada de la diosa.

El edificio y sus partes habían sido proyectados para inspirar estabilidad y armonía, virtudes muy valoradas que se transmitían mediante la relación proporcional de las partes con el todo. La unidad profunda que trasuntaban los diversos elementos se logró respetando una relación de proporción en todas las dimensiones estructurales, de 4/9. Existe esa relación entre el ancho y largo del estilóbato, entre las mismas dimensiones de la cella y, entre la altura y el ancho de la fachada. Además, todas las medidas del edificio están en relación con el diámetro de la columna, que hace las veces de módulo. Para cuidar al máximo la armonía visual, los constructores previeron las distorsiones ópticas que provocarían la luz solar y la visión a la distancia, realizando correcciones eurítmicas. Tanto los lados largos del estilóbato como del arquitrabe eran levemente convexos en la zona central para evitar la ilusión de concavidad a la distancia; las columnas se realizaron más anchas en su tercio inferior para compensar la sensación de adelgazamiento al verlas de lejos. (Dukelsky, 1998)

La característica comunitaria del culto griego, dirigido por el Estado, se traducía en grandes fiestas populares al aire libre, con juegos atléticos, teatro, músicos y procesiones. El templo no era un lugar para ritos ni rezos. Ello explica el énfasis puesto en la visión armónica y decoración externa del Partenón; los fieles podían admirar su armonía y solidez, ratificar la racionalidad y equilibrio del hombre en esa composición, a la vez que podían encontrar su mito y su presente recreado en los relieves visibles.

Ictino introdujo en el Partenón una solución novedosa para responder a las necesidades de glorificación de la diosa Atenea, personificada en la estatua de Fidias. A la ya mencionada ampliación del sekos – sala para la escultura – que impuso la modificación total de las medidas del edificio y la utilización de columnas jónicas – más delgadas – para un mejor aprovechamiento de la sala del tesoro, sumó una intención estética y de magnificencia, a su vez controlada por la administración del espacio. En vez de colocar la estatua colosal en un ámbito amplio y despojado, Ictino colocó una columnata interior en tres alas que reparte los espacios y crea un marco más impactante. Pero si las columnas hubieran sido iguales al peristilo, su diámetro – proporcional a su altura – hubiera ocupado mucho espacio y opacado la monumentalidad de la estatua, por lo cual prefirió realizar columnas más angostas y por ende más cortas que lo obligaron a superponer un segundo piso de columnas para soportar el techo. Ictino inició en el Partenón un espíritu que acentuaría en sus creaciones posteriores. Opuso un marco exterior muy sólido y estrictamente unificado a un espacio interior distribuido con atrevimiento y flexibilidad. (Charbonneau, 1970)

Simbología e iconografía

Pericles concibió este edificio como una muestra del poder y liderazgo de Atenas, y como homenaje y ofrenda a la diosa protectora de la ciudad. Este poderío y liderazgo por sobre todas las otras polis implicó la necesidad de una apelación panhelénica, representada por la inclusión de elementos de diseño provenientes de lejanas tierras jónicas.

La necesidad de subsumir todos los elementos arquitectónicos y decorativos a aquellos objetivos hizo introducir a los constructores innovaciones excepcionales al pesado y rígido orden dórico tradicional de la Grecia continental. Ejemplo de ello es la conquista del espacio interior en pos de albergar por una parte la monumental estatua de la diosa y por otra los tesoros que le eran ofrendados.

La asimilación del friso jónico continuo permitió la proyección de una variable contemporánea y popular que coadyuvara a la cohesión identitaria que buscaba Pericles – la representación de distintos prototipos sociales mezclados con los dioses –. Ideó una política de dominio que se extendió a un intento de profundizar su ascendiente cultural. Es significativa la representación de Atenea – diosa de la guerra y de la sabiduría –, en su versión Parthenos – virgen, pacificadora –, con el escudo a sus pies y la victoria ya conseguida en su mano, como símbolo de una Atenas triunfante que luego de la batalla pone su superioridad intelectual al servicio de la conducción de toda Grecia. En el escudo de la estatua Fidias se representó a sí mismo y a Pericles como adversarios de las Amazonas, portadores de la civilización frente a la barbarie. Esta idea de triunfo de la civilización está presente también en las metopas del friso dórico exterior, que aludían a los mitos prehelénicos compartidos por toda la civilización griega: la victoria sobre los seres considerados bárbaros.

Roma: El Panteón

Introducción

En el sistema constructivo griego los elementos de sostén y los pesos se hallaban perfectamente a la vista: las columnas sostienen, el entablamento es sostenido. Esta relación no solo no es ocultada por la decoración sino realzada. La dimensión plástica de los elementos arquitectónicos los embellece y los individualiza, identificando claramente su función. Todo este orden y racionalidad estaba al servicio de la realización de un edificio bello en su armonía, casi una ‘mega-escultura’ para ser admirada desde el exterior.

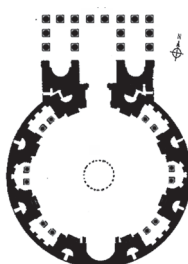


Figura 2. Panteón, Roma, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

La civilización romana, sin perjuicio de abreviar en la arquitectura griega para tomar de ella su vocabulario, partió de una concepción totalmente distinta: la búsqueda de espacio interior, ampliación, expansión de ese espacio. En ese camino, no se aferró a una disposición estática de los elementos estructurales, sino que creó permanentemente nuevas formas para dilatar cada vez más el espacio habitable y disimular sus límites.

Para ello, fue fundamental la aparición dentro del sistema constructivo romano del hormigón o muro cementicio – mezcla de *pozzolana* y cal con añadido de agua, unido a diversos tipos de agregados, desde travertino hasta piedra pómez – un material de excepcional consistencia y durabilidad que permitió el crecimiento ilimitado del espacio mediante la incorporación del arco, la bóveda y la cúpula. Los arcos y espacios abovedados, como así los materiales cohesivos para formarlos no fueron un invento romano, pero nunca habían sido utilizados para construcciones con valor arquitectónico. La aparición de estas prácticas en la arquitectura romana data del siglo II a.C. (Bettini, 1963) Las columnas y arquitrabes, adosados a las paredes, ahora eran elementos netamente decorativos. La utilización del hormigón hizo que no fuera una preocupación la inclusión de elementos de sostén. A medida que la práctica constructiva evolucionó, la búsqueda de espacio creció: los muros perimetrales que sostenían las cúpulas se articulaban, se modulaban para expandirse sin llegar a ser destruidos.

El Panteón, edificio construido – por segunda vez – en Roma por el emperador Adriano a partir del año 121 d.C., participó de estas características. Adriano, apasionado por la arquitectura y admirador de la cultura griega, llevó a cabo grandes obras de urbanismo al Occidente y Oriente del imperio y erigió variados edificios, dictando personalmente, a veces, los principios para su construcción, lo que causó un enfrentamiento con su arquitecto, el sirio Apolodoro de Damasco. No hay seguridad acerca de la autoría del proyecto del Panteón; se presume que es obra de Apolodoro pero con la fundamental influencia del emperador Adriano.

Relación interior-exterior

Construido en el centro de la antigua Roma, sobre el antiguo Campo de Marte, fue ubicado en eje con los preexistentes edificios, siguiendo la usanza romana. El edificio propiamente dicho, cuya estructura, dimensiones y morfología han llegado al día de hoy con pocas alteraciones, se halla constituido por una rotonda con cúpula a la cual le adosaron un pórtico o pronaos.

Se hallaba precedido por un patio rodeado de columnas por tres lados – hoy desaparecido – de aproximadamente 60 por 120 metros, que lo asemejaba al foro de Cesar o de Augusto, con un arco de triunfo en el centro del espacio; el conjunto se extendía sobre 200 metros de longitud. Las excavaciones realizadas han demostrado que entre el patio períptero y el pórtico había una diferencia de nivel: se accedía al último mediante una escalera de mármol de cinco escalones, con lo cual se presume que el edificio se elevaba más de cuatro metros sobre el nivel del pavimento del patio. Esto era usual en los diseños romanos; de esta manera la visión del templo desde abajo le confería un aspecto aún más esbelto e imponente.

Al Sur del Panteón se extendían las Termas de Agrippa, mientras que las de Nerón lindaban con el costado Oeste del patio. A lo largo del otro costado se encontraban, hacia el Norte los *Saepta Julia* – lugar de votación durante la República, ideado por Julio Cesar en la época de Augusto utilizado como recinto para luchas de gladiadores – una gran plaza porticada cuyo eje mayor era paralelo al del Panteón, y hacia el Sur, un templo en honor a Matidia, suegra de Adriano, hoy iglesia de Santa Maria en Aquirio.

Funcionalidad y circulaciones

El edificio está conformado por una cella circular, de 44 metros de diámetro, limitada por un muro cilíndrico sobre el cual descansa una cúpula semiesférica. La rotonda se halla precedida de un pórtico de ocho columnas; de las cuales cuatro se prolongan, en filas de dos columnas más cada una, hacia el interior, dando origen a tres naves; las dos laterales terminan en sendas hornacinas que contenían las estatuas de Agripa y Augusto. La nave central del pórtico desemboca en el vestíbulo de la cella o nave circular. Entre el pórtico y la entrada de la cella se halla un cuerpo intermedio que fue construido con ladrillos y hormigón, y consta de dos grandes machones adosados a la cella. Estos machones flanquean el citado vestíbulo de acceso a la nave. Entre los machones y ésta queda un espacio residual en el que se ubican dos escaleras de acceso a la parte superior de la cúpula.

El edificio fue originalmente consagrado a las siete divinidades celestes de la mitología romana: el Sol, la Luna, y los cinco planetas hasta entonces conocidos – Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno –. Cada uno de ellos tenía asignado uno de los siete ábsides que se abren en el muro de la nave circular. Este espacio estaba destinado a la celebración de ritos paganos y, también, de actos públicos por parte del emperador, a cuya persona se atribuían características humanas y divinas.

Después de la restauración llevada a cabo por el emperador Septimio Severo en el año 202 d.C., el Panteón fue cerrado al culto hasta el 608 d.C. cuando el emperador bizantino Focas lo donó al Papa Bonifacio IV. Éste lo consagró en el 609 d. C. a todos los mártires muertos en los siglos precedentes y a la Virgen, tomando el nombre de Iglesia de Santa María de los Mártires salvándose de la destrucción que sufrieron otros templos paganos bajo el cristianismo. (Montero, 2004)

Morfología, dimensión y escala

El pórtico que precede a la cella presenta el aspecto de una pronaos clásica, pero dividida en tres naves y está adosada al muro circular del edificio; la diferencia geométrica y de tamaño entre ambos volúmenes fue considerada algo brusca por algunos autores, lo cual – junto con la inscripción del pórtico – hizo creer que se trataba de restos de una construcción anterior. Aunque el friso lleva una inscripción con el nombre del arquitecto Agripa – yerno de Augusto –, en la actualidad la opinión mayoritaria es que el templo fue reconstruido totalmente por Adriano. (Montero, 2004)

La escala es monumental. El muro cilíndrico perimetral encierra 43,4 metros de diámetro interior; el diámetro externo de la rotonda ciega que forma es de 58 metros. Está constituido por dos niveles de aproximadamente la misma altura – cerca de 22 metros –, que en su interior se diferencian netamente. El nivel inferior se extiende desde el suelo hasta el entablamento, coronado por un imponente cornisón saliente. Está horadado por siete ábsides: cuatro de forma rectangular y tres semicirculares; uno de los semicirculares se halla frente a la entrada y rompe el entablamento, prolongándose hacia arriba en una bóveda de un cuarto de esfera, mientras que el resto de estos ábsides se encuentran enmarcados por sendas pilastras estriadas con capiteles corintios, y delante de cada vano – excepto el mencionado ábside semicircular abovedado – se alzan dos columnas corintias.

Entre los ábsides hay ocho edículos salientes, de dos columnas de aproximadamente 6 metros apoyadas en un mismo podio rectangular; las columnas sostienen un dintel con frontón en saledizo – alternándose frontones triangulares y semicirculares –. Estos edículos funcionan como

tabernáculos que originalmente albergaron estatuas de los dioses romanos e imágenes astrales. El nivel o cuerpo superior del muro se alza desde el cornisón hasta la imposta de la cúpula, como una suerte de ático en el cual se alternan nichos rectangulares coronados por frontones triangulares con tableros – paños cuadrados definidos por molduras, sobre los cuales lucen guirnaldas rectas –. Estos nichos coinciden en vertical con los ábsides y los edículos del nivel inferior.

La pared circular sobre la cual se eleva la cúpula tiene 6 metros de espesor, pero no es maciza: está formada por dos espesores distintos entre los que hay espacios ciegos e inaccesibles; esta fórmula de dos capas con cavidades ocultas permite obtener mayor resistencia y estabilidad. (Ward-Perkins, 1976) La cúpula, cuya altura es también de 22 metros, presenta artesones trapezoidales distribuidos en cinco niveles concéntricos de 28 unidades cada uno, cuyo tamaño disminuye a medida que se acercan al cenit, lugar donde se halla una abertura – *oculus* – de 9 metros de diámetro.

El entablamento, las columnas y las pilastras no cumplen una función de sostén sino decorativo; el sistema de descargas y sostenes se articula a través de los muros y abovedamientos realizados con mampostería y hormigón, y con la selección de la densidad de los materiales y espesor de las paredes o casquetes.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

Los fustes de las columnas del pórtico son de granito, mientras que los capiteles y las basas son de mármol pentélico – originalmente se alternaban granito gris y rojo de Egipto cuya sustitución hizo perder la alternancia –. La techumbre del pórtico es a dos aguas y está sostenida por estructuras triangulares de madera apoyadas en un paño murario vertical – con forma de arcada – que descansa sobre las columnas; estas estructuras originalmente eran de bronce, pero fueron expoliadas en varias etapas por el Papa Urbano VII; el techo estaba cubierto de planchas de bronce que fueron extraídas durante el pontificado de Constantino II, en 655 d.C.

El frontón lucía un relieve en bronce hoy desaparecido, que representaba a Júpiter sobre una cuadriga, fulminando unos gigantes que se rebelaban contra él. El pavimento del pórtico, que fue restaurado muchas veces, es de mármol blanco y granito gris oscuro que forman cuadrados, círculos y elipses.

El cuerpo intermedio entre el pórtico y la cella originariamente estaba recubierto de losas de mármol blanco. En la culminación del vestíbulo está la puerta que abre a la cella – único ingreso a la nave central –, que es de madera revestida en bronce, y una de las tres únicas puertas romanas de la Antigüedad todavía conservadas. Tiene 6,50 metros de alto y se asienta sobre un umbral de mármol africano.

La nave circular es una enorme rotonda de ladrillos y hormigón, revestida en su interior por mármol de diferentes colores. Todas las superficies interiores estaban originalmente revestidas en mármol, con diseños de círculos y cuadrados. Las pilastras eran de pórfido con base y capiteles amarillos, y un zócalo de mármol pavonado recorría el perímetro del templo. En muchas zonas estos materiales se han perdido y han sido sustituidos por yeso pintado que imita mármol. El revestimiento del ático fue reemplazado por Benedicto XIV en el siglo XVIII y una pequeña parte se ha restaurado en su forma original. (Ward-Perkins, 1976) Los edículos que se hallan entre los ábsides lucen, algunos, columnas originales de mármol; otras han sido sustituidas por columnas de yeso. Cada uno posee un nicho en su interior que inicialmente contuvo la estatua de algún dios del panteón romano; en la actualidad están ocupados por estatuas de santos.

El pavimento de la cella está recubierto de mosaicos de mármol en cuadrados y círculos dentro de cuadrados, de distintos colores de granito, mármol y pórfido. Aunque no es original – fue rehecho en 1873 –, el efecto es el mismo que el del período adriano. Este reticulado está alineado con la dirección principal norte-sur del templo; los círculos y cuadrados se ordenan en filas continuas de la misma clase solo a lo largo de las diagonales.

La cúpula fue construida con capas horizontales de hormigón sobre una mampostería de travertino y toba, materiales de mayor ligereza que contribuyeron a su estabilidad. Ésta se logró, además, reduciendo paulatinamente su espesor hacia arriba – desde 5,90 metros en la base hasta 1,50 metros –. El casquete que rodea al óculo se hizo enteramente de piedra pómez para aligerarlo. El interior de la cúpula ha perdido su ornamentación que probablemente consistía en rosetones de bronce enmarcados con estuco moldurado, todo ello profusamente dorado.

La parte exterior de la cúpula se hallaba cubierta de placas de bronce dorado que fueron extraídas en el año 663 por orden del emperador Constantino II, y sustituidas por una cubierta de plomo en el año 735, que constituye la actual protección.

Luz y color

La cúpula se halla abierta en el cenit por el óculo – cerrada la puerta de acceso, única fuente de luz –, que hace resaltar la policromía de los mármoles que revisten el muro y los casetones de la cúpula.

Percepción sensorial

No hay precedentes de edificios similares en la arquitectura religiosa; antecedentes de la espacialidad del Panteón puede encontrarse en las termas. La construcción del enorme espacio interior que constituye necesitó todos los recursos de la técnica romana.

El interior del Panteón envuelve de tal manera que cualquier dirección es la principal, cualquier punto de vista es bueno. Los visitantes se encuentran con una inesperada ‘explosión’ de espacio; la nave central es de gran homogeneidad, sin ningún elemento de sujeción: todo el empuje de la cúpula de mampostería descansa en el muro cilíndrico de contención. Sin embargo, dicho muro no es macizo sino que está horadado por los siete ábsides – seis de los cuales poseen un par de columnas en su vano –, para que el visitante no se sienta abrumado por la masa; además, entre los ábsides, la existencia de los tabernáculos salientes articula el muro haciéndolo parecer aun más angosto; a simple vista, el edificio no tiene pared ostensible.

Simbología e iconografía

La cella del Panteón remite a construcciones geométricas consideradas en la Antigüedad como dotadas de propiedades numéricas y simbólicas, haciendo del monumento una suma pitagórica. La nave circular tiene una altura equivalente al radio; la cúpula, del mismo diámetro, es exactamente semiesférica y su altura es igual a la de la nave; de manera tal que el espacio interior puede contener una esfera perfecta. Prolongando la medida de la base hasta el fondo de los ábsides, se puede trazar un triángulo equilátero desde el suelo hasta el centro del óculo, formando una pirámide perfecta.

Todas estas medidas conducen a la imagen del universo y al movimiento celeste. Los siete ábsides del Panteón, como se dijo arriba, estaban consagrados a siete divinidades astrales. La cúpula representa la bóveda celeste. Los cinco niveles de artesones del techo simbolizan las cinco esferas

concéntricas del sistema planetario antiguo. El óculo central representa el Sol que domina todo el espacio. (Stierlin, 1997)

El edificio estaba concebido para unir al hombre con la divinidad, pero sobre todo al emperador que era proclamado un dios a los ojos del pueblo. El Panteón es un templo dinástico y además la imagen de poder del emperador; es el lugar donde Adriano se transformaba en legislador universal promulgando leyes y se convertía en jefe del Tribunal Supremo. Hizo del templo la imagen misma del poder imperial divinizado. (Stierlin, 1997).

La Basílica Paleocristiana

Introducción

A raíz de la victoria sobre Majencio – en la Batalla del Puente Milvio en 312 d.C. – y de la conquista de la ciudad por Constantino, Roma vuelve a erigirse en centro del Imperio en toda plenitud. La nueva política religiosa del emperador se irradia desde la Ciudad Eterna y es allí donde se construyen los primeros templos del cristianismo, ahora como religión reconocida. Si bien no existen certezas sobre el responsable de la adopción a principios del siglo IV del prototipo basilical para los templos cristianos, es probable que Constantino participara decisivamente en la irrupción de una nueva arquitectura para el credo cuya existencia oficial garantizaba. Iglesia e Imperio se vincularon indisolublemente y se asimiló la organización jerárquica administrativa del Imperio a la distribución de autoridad eclesiástica. Los dirigentes del Cristianismo recibieron los privilegios que tenían los altos cargos de gobierno imperial. Este marco conllevó al establecimiento de ritos litúrgicos rígidos, con exclusión de los laicos, así como en la sociedad civil la única palabra valorada y acatada era la del emperador y sus magistrados.

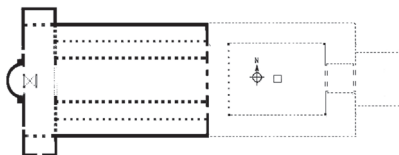


Figura 3. Primera Basílica de San Pedro, Roma, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

La arquitectura requería asimismo una nueva distribución acorde con las jerarquías, la liturgia y la cantidad creciente de fieles. En Roma se denominaba basílica a las grandes salas cubiertas destinadas a distintas funciones: almacenaje, locales de venta y exposición de mercaderías, incluso, audiencias de tribunales mercantiles. Las connotaciones religiosas que ostentaban esas basílicas – relacionadas con el culto creciente a la figura del emperador, cuya efigie entronizada ocupaba el ábside – propiciaron su apropiación por la arquitectura cristiana, siendo difusa la frontera entre las funciones civiles y religiosas de esos edificios. (Krautheimer, 1988)

El carácter público del ritual y la creciente complejidad del mismo, sumado al número de nuevos cristianos no podía seguir manteniendo las ceremonias en el ámbito doméstico – *domus ecclesiae* – sino que requería un diseño espacial específico conforme a la categoría que se le atri-

buía a la religión. Al mismo tiempo, las tumbas de los mártires y los lugares de su martirio se convirtieron en objeto de culto y peregrinaciones. (Krautheimer, 1988).

Se presume que antes de 324 d.C. Constantino decidió alojar el relicario de San Pedro en una enorme basílica con espacio para miles de fieles. La misma permaneció – con modificaciones – hasta el siglo XVI, cuando fue sustituida por la actual.

Relación interior-exterior

Para la realización de esta obra se trabajó en la ladera de la colina Vaticana; allí ya existía una *memoria* o capilla conmemorativa de San Pedro que databa del siglo II, rodeada por una gran necrópolis; en esa zona se niveló el terreno generando una amplia terraza en la cual sólo se destacaba al oeste la parte superior del monumento del apóstol, que se respetó cuando se construyó encima la basílica, cuya cabecera se erigía al Occidente.

La nivelación del edificio sobre la ladera exigió que los muros de cimentación se levantaran ocho metros por encima de la colina en el lado sur, mientras que en el lado norte se hundían bajo el suelo en la misma medida. Se construyó, en parte, sobre el lugar que había ocupado el Circo de Nerón.

Para acceder a la basílica, el visitante debía ascender por una calle de suave pendiente que lo conducía ante la triple entrada del atrio que la precedía, delante de la cual se levantaba a su vez una escalinata. El atrio, que fue añadido por el Papa Simaco en el siglo V, estaba constituido por un patio rectangular porticado en tres lados; el cuarto y frontal estaba formado por una galería central, una torre cuadrada y baja en el extremo sur y una torre alta en el norte. Una vez recorrido el patio, en cuyo centro se erigía una fuente, se encontraba con la fachada de la basílica propiamente dicha – el nártex, una serie de arcos uniformes sobre columnas, encima del cual se extendía un paño murario liso denominado imafrente –.

La basílica paleocristiana se caracterizó por ser un edificio austero en su exterior – aparente bloque cúbico de ladrillo – trasladando todo el esfuerzo artístico hacia el interior, a donde se destina la riqueza de la decoración.

Funcionalidad y circulaciones

La erección de San Pedro perseguía una doble función: por una parte, la de hacer accesible a las multitudes un sitio de veneración del apóstol y espacioso para el culto, por otra parte, la de lugar de enterramientos y sala para banquetes funerarios; estas dos funciones condicionaron su enorme tamaño.

La primera de ellas justificó la disposición en cinco naves – una central, alta, y dos laterales de cada lado, más bajas – a las cuales se entraba a través de sendas puertas en la fachada; a diferencia de otras construcciones constantinianas, las naves desembocan en un espacio transversal denominado transepto, cuyas dimensiones son similares a dos naves laterales juntas. La ubicación de las reliquias del santo en el ábside que formaba el transepto a la altura de la nave central permitía a las multitudes venerarlas avanzando desde las naves, en los momentos dispuestos para ello, siendo visibles a distancia todo el tiempo.

Durante los ritos o actos conmemorativos, el transepto quedaba reservado al clero, como presbiterio, y los files permanecían en las naves, salvo para aquellos momentos en los que interactuaban: la comunión y la oblación, por ejemplo, se supone tenían lugar en los extremos de los brazos del transepto.

Además de la tumba de San Pedro ubicada en el ábside donde desembocaba la nave central, bajo las naves se han encontrado infinidad de tumbas, y restos que dan cuenta que avanzado el siglo IV se construyeron mausoleos cerca del ábside y el transepto, de fieles adinerados que buscaban eternizarse cerca del *martyrium* del santo.

Morfología, dimensión y escala

Como ya se dijo, las excepcionales dimensiones del complejo estaban determinadas por sus funciones. La escala era monumental. La longitud interior total del edificio era de 119 metros, desde la fachada del edificio propiamente dicha hasta el ábside, la nave central medía 90 metros de largo, más de 20 metros de ancho y tenía más de 32 metros de alto; las cuatro laterales tenían la misma longitud, pero alrededor de 9 metros de ancho cada una y eran bastante más bajas que la central. El atrio que precedía la basílica era igual de ancho que el edificio, pero con unos metros menos de longitud, y la escalinata previa al atrio tenía una base de aproximadamente 25 metros. En suma, desde la escalinata hasta el ábside, el solar se extendía unos 235 metros.

La nave central se separaba de cada una de las laterales por veintidós columnas que sostenían un arquitecabo, colocadas a intervalos de 2,50 metros, cuyo diámetro oscilaba entre 92 centímetros y 1,18 metros. Sobre dichas columnatas corría una cornisa amplia donde se ubicaban lámparas, protegida por una barandilla, y más arriba, y a la altura de los intercolumnios, once aventanamientos. La prolongación hacia arriba de la nave central en sendos muros se coronaba con un techo a dos aguas; esta prolongación generaba un muro frontal aventanado que en el exterior asomaba sobre la fachada y remataba en un frontón triangular.

Las naves laterales se separaban entre sí por arquerías con columnas de las mismas características. Entre las naves laterales de cada lado, las columnatas sostenían las paredes donde se apoyaban los tejados, techumbre de madera que partía en el exterior debajo de los aventanamientos de la nave central.

El transepto medía algo menos de 90 metros de largo y tenía el ancho de aproximadamente dos naves laterales, mientras que su altura era la misma que la de la nave central. Constituía una especie de bloque autónomo, conectado a la nave central por un arco de triunfo y dividido de las laterales por una hilera de columnas. Limitado su perímetro por un muro, estaba horadado por aventanamientos hacia el exterior y cubierto por techumbre de madera a dos aguas; el extremo de cada uno de los brazos se subdividía mediante una columnata en un celda más baja y pequeña destinada a determinados ritos.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

Los muros de la basílica – de más de dos metros de espesor – fueron realizados con el clásico hormigón romano, pero asegurado con un revestimiento de ladrillos por estar insertados en una pendiente. Las columnas eran producto del expolio de otros edificios, por lo cual el material era variado: serpentina verde, *giallo antico*, granito rojo y gris, con capiteles de diversos estilos y tamaños.

Tanto en el arco del ábside como en el arco triunfal se colocaron inscripciones dedicatorias, alrededor del año 337. En el arco triunfal un mosaico mostraba a Constantino junto a San Pedro, mostrándole a Jesucristo un modelo de iglesia. (Honour y Fleming, 1987). El ábside estaba revestido por un gran mosaico representando a Cristo entre San Pedro y San Pablo, común en el arte oficial romano del siglo IV como símbolo de la unidad de la iglesia (Wilkins Sullivan,

1994); transmitiéndole los poderes a este último. Los muros de la nave central se supone fueron ornados originalmente con decoración no figurativa que fue sustituida en el siglo V por 24 frescos con imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento, enmarcadas en estuco. (Dal Maso, 1975) El monumento al apóstol que albergaba sus reliquias, ubicado en el ábside del transepto, se hallaba aislado del resto del espacio mediante una barandilla de bronce, y protegido por un baldaquino sostenido por cuatro columnas torsas, mientras dos columnas ligadas con los arquitecros unían el baldaquino a los ángulos del ábside. (Krautheimer, 1988) Como ya fuera mencionado, con el tiempo florecieron mausoleos de mármol en las naves que albergaban los restos de miembros de la realeza y la ornamentación se completaba con los techos, horizontales de madera que escondían la armazón de vigas que presumiblemente compensaban su sencillez y purismo formal con un revestimiento dorado.

Luz y color

Tanto la nave central como las naves laterales externas se veían beneficiadas por la luz natural que provenía de los aventamientos que horadaban el muro, al igual que el transepto; además, a lo largo de la nave central había lámparas alimentadas con algún material combustible. Las naves laterales internas quedaban en penumbras, iluminadas en forma indirecta por la luz que se filtraba entre las columnas que las separaban de las naves vecinas; lo cual realizaba la importancia de la nave mayor y generaba un juego óptico de alternancia de columnas iluminadas y zonas en sombra.

Fue una constante en el diseño constantiniano la utilización del color y materiales preciosos con el fin de cautivar a los visitantes de los edificios sagrados, lo cual se ratificó en San Pedro tanto por la profusión colorística de las columnas, capiteles y entablamentos como por los mosaicos del ábside y del arco de triunfo y, quizás también, por el dorado del techo.

Percepción sensorial

La concepción del complejo religioso que constituyó la primitiva basílica apuntó a la magnificencia, acorde con la jerarquía del apóstol venerado. Ésta misma jerarquía y su rol dentro de la cristología, lo torna inalcanzable para el común de los fieles. Esta distancia fue recreada por los diseñadores del espacio: el visitante debe recorrer muchísimos metros, pautados, fraccionados, intermediados y complejizados para acceder al objeto sagrado, los restos del santo. No obstante, sí existía una orientación direccional marcada hacia el relicario, guiada por la disposición longitudinal y la repetición constante de las columnas que generaba una impresión cinética. Lo que distingue fundamentalmente a la basílica paleocristiana de los edificios anteriores es el sentido de profundidad y el efecto ‘caja’ de la nave central. (Sas Zaloziecky, 1967).

Simbología e iconografía

El propósito de la construcción de esta basílica fue la constitución de un *martyrium* – edificio construido sobre un emplazamiento santificado por algún suceso – que se erigiera nada menos que en testimonio de la tumba de un discípulo de Cristo, fundador de la comunidad cristiana de Roma y su primer obispo, fuente de la cual derivaría la autoridad de los subsiguientes. Pero, al mismo tiempo, la planta de esta iglesia – alzada por el emperador Constantino – se impregnaría de un significado simbólico que motivaría su adopción en los siglos siguientes como prototipo cristiano.

Conclusión

Dentro del período denominado genéricamente antigüedad, se han identificado y analizado distintas formas en las que el hombre ha concebido el espacio interior. El hombre griego sintió el espacio de una manera fundamentalmente plástica. En virtud de ello, se rodeó de volúmenes trabajados hacia lo externo, modulados, articuló la masa hacia la luz, sumergida en la atmósfera, pero no hubo un interés expresivo concentrado en el interior, si bien la resolución práctica de casos puntuales llevó a una expansión espacial que no reflejaba una respuesta a una necesidad de habitación humana. Los mecanismos constructivos para agrandar el espacio interior en los templos se debieron pura y exclusivamente a razones relativas a la honra de los dioses, ya que era impensable para la época el ingreso de fieles en masa. La falta de previsión de dispositivos de iluminación y aireación advierte de su concepción exclusiva como morada divina y receptáculo de dádivas. Dentro de la representación plástica de ese espacio, era fundamental la exteriorización racional de los elementos constructivos.

Por el contrario, el hombre romano concibió el espacio como lugar de acción unitario, lo más expandido posible y, desde ese centro en expansión pergeñó estrategias para hacerlo crecer, limitar y definirlo pero dilatándolo hasta la máxima tensión. Para ello contó con un recurso fundamental, el hormigón, que le permitió precisamente limpiar ese espacio central - cada vez más amplio - de sostenes, los remitió cada vez más hacia afuera y los disimuló cada vez más, minimizándolos para aumentar el aprovechamiento interior. La utilización de bóvedas y cúpulas se hallaba al servicio de la coordinación de una unidad compleja, en una concepción integral en la que no se privilegia ninguna dimensión. Esto último, desde el punto de vista de los edificios de culto, se halla en consonancia con el panteísmo característico del Imperio, donde la importancia igualitaria de los dioses se homologa con el equilibrio espacial, y la celebración de ritos en el ámbito doméstico excluye la ocupación masiva del templo.

Con el advenimiento del cristianismo y su adopción como religión oficial del Imperio Romano, otras razones comenzaron a definir las cuestiones espaciales de los lugares de culto. Además de la necesidad de albergar un enorme número de fieles, la de focalizar la atención en el altar - elemento espiritual que reemplaza a la representación concreta de la divinidad pagana - subordinó el espacio a la extensión en profundidad y a la impresión cinética, lograda por medios ópticos inducidos por la manipulación de los dispositivos arquitectónicos, que, además, a través de lo cromático propiciaron la desmaterialización de lo tectónico, y junto con la iconografía, pretendieron conducir al fiel a una comunión espiritual. La multiplicación de aventanamientos en lugares estratégicos generaba una luz difusa que coadyuvó a este propósito.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Bettini, S. (1963). *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- Charbonneaux, J., Martin, R., y Villard, F. (1970). *Grecia clásica*. Madrid: Aguilar.
- Dukelsky, C. (1998). *Programa iconográfico del Partenón*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Honour, H. y Fleming, J. (1987). *Historia del arte*. Barcelona: Reverté.
- Krautheimer, R. (1984). *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Montero Fernández, F. J. (2004). *El Panteón: imagen, tiempo y espacio. Proyecto y patrimonio*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Sas-Zaloziecky, W. (1967). *Arte Paleocristiano*. Madrid: Moretón.
- Stierlin, H. (1997). *El Imperio Romano. Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*. Colonia: Taschen.
- Ward-Perkins, J. B. (1976). *Arquitectura romana*. Madrid: Aguilar.
- Wilkins Sullivan, R. (1994). Los santos Pedro y Pablo: algunos aspectos irónicos de su representación. *Art History*, 17 (1), 59-80. En *Serie Bibliográfica N° 1. Temas de Tardía Antigüedad*. (2000). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Bibliografía

- Bettini, S. (1963) *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- Bianchi Bandinelli, R. (1971). *Roma, el fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar.
- Boardmann, J. (1985). *Greek sculpture. The classical period*. London: Thames and Hudson.
- Charbonneau, J., Martin, R., y Villard, F. (1970). *Grecia clásica*. Madrid: Aguilar.
- Dal Maso, L. (1975). *Roma de los Papas*. Florencia: Bonechi.
- Dukelsky, C. (1998). *Programa iconográfico del Partenón*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Dukelsky, C. (Comp.) (1996). *Tucídides, Plutarco y Pausanias: testimonio sobre Pericles y la Acrópolis de Atenas. Selección de textos*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Grabar, A. (1991). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza Forma.
- Grabar, A. (1967). *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid: Aguilar
- Honour, H. y Fleming, J. (1987). *Historia del arte*. Barcelona: Reverté.
- Krautheimer, R. (1984). *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*. Madrid: Cátedra.
- MacDonald, W. L. (1976). *The Pantheon: design, meaning and progeny*. Cambridge: Harvard University Press.
- Manzi, O. (2001). La retórica visual de la imagen cristiana tardoantigua. En Zurutuza, H. y Botalla, H. (Comp.) (2001). *Centros & márgenes simbólicos del Imperio Romano (Sociedad-Política-Religión)* (p. 114-134). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Martienssen, R. D. (1953). *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Martin, R. (1982). *Arquitectura griega*. Buenos Aires: Viscontea.
- Montero Fernández, F. J. (2004). *El Panteón: imagen, tiempo y espacio. Proyecto y patrimonio*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Oliver, J. y Oliver, B. (2004). *Arquitectura i societat a la Roma imperial*. Barcelona: Edicions UPC.
- Robertson, M. (1985). *El arte griego*. Madrid: Alianza.
- Sas-Zaloziecky, W. (1967). *Arte Paleocristiano*. Madrid: Moretón.
- Stierlin, H. (1997). *El Imperio Romano. Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*. Colonia: Taschen.
- Venuti Cortonese, R. (1824). *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma* (Vol 2). Roma: Pietro Piale e Mariano de Romanis. Disponible en: <<http://books.google.com.ar/books?id=5xlAAAAAYAAJ>>
- Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P. (1984). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

- Vitruvio Pollion. M. L. (1995). *Los diez libros de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.
- Ward-Perkins, J.B. (1976). *Arquitectura romana*. Madrid: Aguilar.
- Wilkins Sullivan, R. (1994). Los santos Pedro y Pablo: algunos aspectos irónicos de su representación. *Art History*, 17 (1), 59-80. En *Serie Bibliográfica N° 1. Temas de Tardía Antigüedad*. (2000). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Summary: Interior design of cult buildings has suffered transformations along antiquity which origin are, not only participation of society in sacred rites, but also different cultural traditions on space that happened during the primitive stages of the age. The Parthenon – Athens S V a C – was built as Athena’s house and in her honor, not born to be looked around from inside but as a supreme offer; aesthetical and rational conception of its space imposes exterior magnificence and proportional perfection. The Pantheon – Rome S II d C – represents a symbol of roman constructive project, that takes Greek formal vocabulary, combining it with its own constructive tradition based on the expansion of interior space and transforming architectural elements into design rudiments. The first Saint Peter – Rome 324 d C – is an example of monumental building thought to house new Christian community, which space distribution is developed in only one direction and subordinated to the altar.

Key words: Antiquity - apse - architrav - dome - frontispiece - Greece - Interior Design - orders - Paleo-Christian Basilica - Pantheon - Parthenon - Rome - Saint Peter - temple - trilitic.

Resumo: O tratamento do interior nos edifícios de culto durante o período conhecido genericamente como Antigüidade teve transformações cujos origens são tanto a participação da sociedade nos ritos sagrados quanto as diferentes tradições culturais sobre o espaço que foram-se desenvolvendo nas etapas formativas da era. O Partenão – Atenas, s. V a.C – foi construído como casa e para honra de Atena, não pensado para ser percurso mas como máxima oferenda; a concepção estética e racional do espaço impôs magnificência exterior e perfeição proporcional. O Panteão – Roma, s. II d.C. – é um símbolo do projeto constructivo romano que uniu sua própria tradição constructiva, baseada na expansão do espaço interior, com o vocabulário formal grego, transformando os elementos arquitetônicos em elementos de seu desenho. A primeira Basílica de São Pedro – Roma, 324 d.C – é um exemplo de edificação monumental pensada para reunir à nova comunidade cristã, cuja distribuição espacial unidireccional se subordina à presença do altar.

Palavras chave: abside - Antigüidade - arquitrave - Basílica Paleocristã - cúpula - Design de Interiores - frontão - Grécia - ordens - Panteão - Partenão - Roma - São Pedro - templo - trilitico.