

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura

Visión de un lugar desde un lugar

*Aproximación a los contenidos espaciales y conceptuales de la
escultura como elemento integrante de la composición
arquitectónica*

Nieves Alberruche

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Agustín Valle Garagorri

MADRID 1994

INDICE

pág

PRESENTACION.....	I
I. ESPACIO Y COMPOSICION.....	13
I.1 <u>Aproximación al concepto de espacio en Arquitectura</u> <u>y en Escultura</u>	16
I.2 <u>Sobre el Ornamento y la Composición</u>	24
Notas del capítulo primero.....	29
II. EL CAMPIDOGLIO DESDE SUS ORIGENES AL PROYECTO DE MIGUEL ANGEL; UNA ARQUEOLOGIA DE LUGARES.....	34
II.1 <u>Los Orígenes</u>	36
II.2 <u>Los siglos de oscuridad. Esculturas en el Campidoglio</u> <u>y en el Laterano</u>	44

II.3 <u>El primer Renacimiento. La donación de esculturas</u>	
<u>Sixto V</u>	63
II.4 <u>Las esculturas en el teatro capitolino de 1513</u>	69
Notas del capítulo segundo.....	74
III. EL CAMPIDOGLIO DE MIGUEL ANGEL: LA GRAN FABRICA.....	83
III.1 <u>Aproximación al concepto de Espacio durante el</u>	
<u>Renacimiento</u>	86
III.2 <u>Miguel Angel: Arquitectura "versus" escultura</u>	89
III.3 <u>El proyecto de la plaza capitolina. Su origen y desarrollo</u>	102
Notas del capítulo tercero.....	118
IV. EL ENGRANAJE COMPOSITIVO: TENSIONES Y AFINIDADES	
ENTRE EL ESPACIO ESCULTORICO Y ARQUITECTONICO EN LA	
PLAZA CAPITOLINA.....	124
IV.1 <u>El Campidoglio: un teatro de apariciones</u>	129
IV.2 <u>El recinto de la plaza</u>	132
IV.3 <u>El Palacio Senatorio</u>	142
IV.4 <u>El Palacio Conservatori y el Palacio Nuovo</u>	161
IV.5 <u>La Cordonata</u>	175
Notas del capítulo cuarto.....	193

CONCLUSION..... 208

BIBLIOGRAFIA..... 210

APENDICE GRAFICO..... 223

PRESENTACION

PRESENTACION

En el campo social, en la vida ordinaria de nuestro tiempo, la difusión e investigación de la obra de arte parece desplegarse fuera del entorno habitual de la forma artística. Como es sabido, se trata de una separación y alteridad producida por la existencia de las técnicas fotográficas y cinematográficas, de los media como elementos de reproducción que substraen la imagen de su realidad inmediata.

La mejor comprensión del proceso de autonomía que contempla la obra de arte, de principios no sólo estéticos del "arte por el arte" sino también de matices teóricos, pasa por una relación activa con lenguajes culturales de su entorno.

Sin embargo, en las bases de la aventura de la creación de la obra de arte está la figura del artista como origen y vértice del proceso creativo.

El papel de significación que la imagen ha adaptado dentro del sistema del arte en la investigación y análisis de aspectos relativos al problema de la forma, aparta la experiencia del artista como fuente válida de conocimiento. Conceptos como la composición o el espacio son estudiados a través de fisonomías históricas, enfoques mito-poéticos de la vida y del imaginario social.

El criterio de autonomía del artista en el estudio del problema de la forma, no puede estar resignado al aislamiento, sino que ha de asumir conscientemente la potencialidad de este saber como valioso instrumento de investigación.

Bajo el título "Visión de un lugar desde un lugar", en el presente texto se sigue el estudio de un aspecto particular de la escultura -el desplegar de su espacio en la composición arquitectónica- precisamente desde el propio lugar de la escultura, esto es, desde la experiencia directa del autor como escultor.

De esta radical implicación en el estudio de un aspecto fundamental de la escultura, no he considerado sin embargo oportuno prescindir de los matices históricos y sociológicos. En realidad, son signos visibles en la vivida condición autónoma del arte dentro del mundo social, signos de una vocación de relación entre

el autor y el espectador. Su vocación, su posición de significado, se enfrentan a la figuración del mundo, al recoger e entrometerse en la entera realidad del hombre. El absoluto de las formas se sostiene en el absoluto de la visión proyectual de la vida.

Por este motivo, la aplicación de un análisis a una obra concreta, no meramente teórica o abstracta, se hace en este caso necesario. En el estudio particular desarrollado he elegido no un espacio común, sino un lugar por antonomasia: el conjunto escultórico-arquitectónico del Campidoglio, diseñado por Miguel Angel en el año 1537.

Una tercera línea directriz que define el presente estudio, junto a la valoración de la experiencia adquirida en el proceso creativo del artista y la necesidad de no reducir toda investigación a una reflexión meramente estética, sino dotarla de un cuerpo (con sus correspondientes matices históricos y sociológicos), es la consideración de la obra de arte como una manifestación duradera del alma.

Ya Ortega, en 1925, reflexionaba sobre este aspecto de la forma, que alrededor de 1500 fue decisivo en la dialéctica establecida por los tratadistas italianos sobre el

paragón entre las artes.

Escribía Ortega:

«El alma se expresa en la palabra y en el gesto, pero además, se imprime en la obra. El gesto y la palabra dicha se volatizan, y queda el alma que fue solo la obra y la palabra escrita. Son sus huellas, sus expresiones sobre la materia llenas de significación.

No es desdeñable enseñanza que la materia, lo mas opuesto del alma, sea la encargada de hacer pervivir a ésta." (*Notas sobre el alma egipcia*, Revista de Occidente, Madrid, 1923.

La forma, al ser lugar habitado por el hombre es receptaculo de huellas. Estas huellas, son impresiones del alma adquiridas en sucesos y experiencias de vida, que quedan irremediabilmente impresas sobre la forma.

La huellas de la materia y las huellas del alma, son contendedores preciosos de memoria, lugares comunes, cuya naturaleza participa de la combinación de diversas parcelas de memoria dispuestas a ser evocadas.

Una forma puede hablar de su localización y relación con un entorno donde

estuvo ubicada en un pasado. Al igual que sucede con los recuerdos, en ocasiones las indicaciones son claras: una cabeza de mayor dimensión proporcional señala la altura del soporte de la figura (con la consiguiente corrección óptica); en otros caso, los recuerdos son nebulosos, las formas sugieren e indican sin señalar paisajes indefinidos.

También, la materia, la forma, puede contener referencias simbólicas, propias de su naturaleza -arquetipos determinados- o adquiridas a través de acontecimientos en los que ha sido partícipe. Lo mismo vale para espacios particulares, recintos de y lugares que tras haber sido habitados por el hombre, de forma física o lúdica, contienen huellas de la memoria y del alma.

Cuando un artista se enfrenta a un lugar de evidentes valencias simbólicas, como le sucedió a Miguel Angel con la plaza situada en una de las colinas históricas de Roma, el Campidoglio, la ubicación de la obra está sujeta a un diálogo rico y profundo con la presencia imponente de la memoria de dicho espacio.

El caso de Miguel Angel con respecto al Campidoglio es sin embargo singular.

El proyecto que le fue encargado por el papa Paolo III consistía, no sólo en ensalzar un lugar tan complejo como el antiguo Campidoglio, sino en poblarlo con un numeroso grupo de esculturas clásicas aprovechando ciertos restos arquitectónicos medievales.

Estas esculturas habían estado ubicadas con anterioridad en diferentes lugares y cada una de ellas conservaba las huellas de esa memoria, adornada con los perfumes de acontecimientos pasados que definían su carácter mas allá de la forma misma.

La compleja labor de Miguel Angel en la composición de estas piezas, en la creación de espacios arquitectónicos que recrearan lugares de encuentro, siempre en medio de jugosos juegos manieristas de saberes y sabores, impresiones del espectador ante una "fabrica" de maquinaria perfecta, hace de este espacio singular un lugar completo para el estudio en sus diversas dimensiones del problema del espacio escultórico como elemento integrante de la composición arquitectónica.

Sin embargo, siendo fieles a las líneas directrices de investigación anteriormente

señaladas, he creído importante no reducir el proyecto de Miguel Angel a una parcela cerrada asepticamente donde diseccionar planteamientos compositivos, sino dejar hablar al alma impresa en los lugares y en las obras; seguir una narración que tiene su origen en los tiempos anteriores a la existencia del Hombre (cuando Giano habitaba en el Gianicolo y Saturno en el Campidoglio) en donde ya las esculturas como artificios mágicos fundaban templos, y guiaban ejércitos al delatar las regiones rebeldes en época romana.

Un buen número de las esculturas con las que se enfrenta Miguel Angel en el proyecto de remodelación de la plaza, también han cruzado sus vidas con el espacio capitolino. La estatua ecuestre de Marco Aurelio, de la que se sospecha una originaria ubicación en el Foro Romano (a la espalda de la colina capitolina) estuvo situada en el Laterano durante la Edad Media como símbolo de la justicia papal y con dicho significado fue recuperada en el Renacimiento, recreando en el nuevo centro político de Roma, el Campidoglio, su anterior significado. Otro tanto se podría decir de otras piezas, como los Dioscuros o los Trofeos de Mario, que rememoraban la gloria del imperio romano.

En este discurrir de sucesos, las esculturas se enfrentan con entornos diversos,

se insertan en modelos compositivos de variada naturaleza, en arquitecturas y espacios diferentes. Ello permite al observador, no sólo atender a los aspectos significativos de su espacio, sino a aquellos plásticos. La dinámica espacial de la forma, la propia naturaleza varía, mas allá de la superficie definida por la piel rugosa de la materia.

Estas mutaciones del espacio producidas por la escultura y su comunicación con un entorno, con frecuencia también arquitectónico, permiten un acercamiento a la naturaleza del espacio escultórico como un ente variable, y dado a la manipulación por parte del artífice. La levedad de este espacio escultórico que acompaña inevitablemente al cuerpo es, en las manos (o incluso sin manos) del escultor, un elemento de trabajo considerable para la elaboración de la forma, y un objeto de investigación imprescindible para el conocimiento del siempre complejo problema del espacio en la obra de arte.

El presente texto se divide en cuatro capítulos, en los que se analizan progresivamente diferentes fases de investigación, que finalizan en el examen exhaustivo de la plaza del Campidoglio.

En el primer capítulo se abordan planteamientos y reflexiones referentes a los

conceptos de espacio y composición. Las cualidades del espacio escultórico son de naturaleza diversa a aquellas de espacio arquitectónico, incluso en algunos aspectos opuestos. Por este motivo, la integración de ambas cualidades de espacio en una única estructura compositiva provoca situaciones, en ocasiones de gran complejidad. Esta relación entre escultura y arquitectura supone armonías y contrastes, que sin duda presentan un interesante y amplio campo de estudio sobre el problema del espacio en la escultura.

En el segundo capítulo, se analiza el Campidoglio desde sus orígenes al proyecto de Miguel Ángel. Se trata de una arqueología de lugares, a través de la cual se descubren los factores que han modelado, a lo largo de los siglos el espacio capitolino. La escultura, como elemento de representación y de perpetuación de la memoria, ha estado siempre presente en la evolución del Campidoglio. Desde sus orígenes que se remontan a antiguas leyendas, la escultura ha señalado lugares, nombrado y delimitado espacios. En este capítulo, se estudia no sólo la evolución del Campidoglio como lugar, sino también las funciones y maneras que ha establecido la escultura respecto a su entorno.

En el tercer capítulo, he realizado un acercamiento a los aspectos relativos al

proyecto del Campidoglio, diseñado por Miguel Angel en 1537, con el fin de facilitar, en un momento posterior, el análisis exhaustivo del mismo. Para ello, he considerado oportuno un acercamiento al problema del espacio en el Renacimiento y a los postulados estéticos de Miguel Angel. Este capítulo lo completa un apéndice en el que se desarrolla la evolución y los pormenores de la construcción del Campidoglio.

En el cuarto capítulo se estudia detenidamente el engranaje compositivo del conjunto escultórico-arquitectónico del Campidoglio. Los análisis existentes se centran en planteamientos meramente arquitectónicos, olvidando el papel fundamental de la escultura y el trabajo que Miguel Angel, como escultor, desempeñó al valorar la ubicación de la misma. La presente investigación plantea los problemas compositivos del proyecto capitolino desde una perspectiva escultórica. Con el fin de facilitar la exposición de este análisis, he considerado oportuno separar cada uno de los espacios del conjunto según sus cualidades particulares. A saber: el recinto de la plaza, el ingreso, el espacio dominado por el edificio central (Palacio Senatorio) y por los edificios laterales (Palacio Conservatori y Palacio Nuovo). En cada una de estas subdivisiones se tratan las relaciones compositivas de la escultura con el lugar de su ubicación y desde allí con el resto del conjunto. Estas relaciones se manifiestan de

manera diversa según consideremos tres cualidades esenciales del espacio: el espacio mítico o poético, el espacio visual y el espacio vivencial o espacio mirado y recorrido por el espectador.

Por último, me referiré al importante papel de los diseños y grabados que han sido consultados en esta investigación. En ellos, el artífice analiza el espacio, y, con su visión particular, define aspectos de gran ayuda en la difícil tarea de dilucidar el siempre complejo problema del espacio en la obra de arte.

CAPITULO I

ESPACIO Y COMPOSICION

I. ESPACIO Y COMPOSICION

Parece habitual encontrar en las obras arquitectónicas la presencia de formas escultóricas, que con frecuencia son puntos focales importantes dentro de la composición. Esta relación entre arquitectura y escultura puede ser comparada con aquella propia del mundo animal y vegetal en la forma de simbiosis, cuando existe un intercambio fructífero entre ambas naturalezas de espacio, o de parasitismo cuando la escultura es un mero añadido que nada ofrece a la composición arquitectónica.

La naturaleza del espacio escultórico y arquitectónico es diferente, incluso en algunos aspectos completamente opuesta, como en la clásica antítesis vacío-lleno que diferencia la concepción mas tradicional de arquitectura y escultura. En otros aspectos, como en la fundación y señalización de un lugar, por ejemplo, la relación entre estas dos formas de entender el espacio encuentra un importante punto de encuentro. La participación de elementos escultóricos y arquitectónicos en un engranaje compositivo puede provocar armonías y contrastes que, sin duda, son un interesante y amplio campo de estudio en lo que respecta a la naturaleza del espacio en la obra de arte. En ocasiones los conflictos de relación entre estas naturalezas tan diversas de espacio han motivado que los estudiosos se planteen la diferencia entre la relación banal, puramente decorativa, y aquella en la que el ornamento es un elemento integrante de la estructura compositiva del conjunto.

En realidad y como veremos en el presente capítulo, el problema sobre la relación entre arquitectura y escultura está estrechamente unido a aquel de la composición. Esto es, en el momento en el que el cuerpo escultórico, dentro de un complejo arquitectónico, deja de ser un mero añadido para hacerse necesario se puede hablar de una relación verdadera entre ambas artes. Ello es solo posible a través de una correcta integración dentro del engranaje compositivo. En este capítulo, y en primer

lugar, me aproximaré a los aspectos referentes al espacio escultórico arquitectónico.

En segundo lugar, se tratarán los planteamientos relativos a la composición para, en momentos sucesivos, abordar y profundizar nuestro estudio en el análisis del complejo capitolino.

I.1 Aproximación al concepto de espacio en Arquitectura y en Escultura

En arquitectura, la presencia vital del hombre, como protagonista esencial de la finalidad y organización del espacio arquitectónico, es responsable de que éste entable con el mismo espacio una relación de apropiación, de delimitación, necesaria para el acto fundamental del habitar. Al respecto, comenta G. Scott:

«también desde un punto de vista utilitario, es el espacio el que es lógicamente nuestro fin; el delimitar un espacio es el objetivo del construir -cuando nosotros construimos no hacemos otra cosa que separar una conveniente cantidad de espacio, cerrarlo y protegerlo- y toda la arquitectura surge de esta necesidad.»(1)

Sin embargo, este espacio "separado" y en cierto modo raptado de una globalidad no se presenta solamente como producto de una apropiación física, sino que admite una

forma de habitar lúdica que a su vez lo delimita y define. Esta formula de habitar el espacio, que Heidegger en su ensayo Construir Habitar Pensar propone en términos gerundivos (se construye habitando, se habita pensando), sugiere una perspectiva quizás mas enriquecedora en el momento de afrontar el problema del espacio en arquitectura. Desde esta perspectiva, el espacio no es únicamente un recinto limitado por barreras físicas fácilmente medibles y comprobables, sino un lugar de características particulares que el hombre al habitarlo lúdicamente diferencia y define.

En la escultura, la concepción del espacio, desde esta perspectiva, es similar al de la arquitectura. El cuerpo escultórico no solo delimita un espacio a partir de su propia corporeidad y espacio de actuación (conexiones formales con un entorno) sino en su determinación como lugar, esto es, como espacio pensado y habitado.

Si la arquitectura y la escultura encuentran, en esta definición de lugar, un punto común de encuentro, en lo que respecta a la concepción de la naturaleza del volumen su forma de entender el espacio es opuesta: el volumen en la escultura topicamente es lleno, el de la arquitectura vacío.

En otras palabras, la espacialidad escultórica no se genera en la ambivalencia

interior-exterior, que es sin embargo básica para la arquitectura (2). En esta relación entre el interior y el exterior, se encuentra implícita la sustancial correspondencia dialéctica existente entre lo positivo y lo negativo, esto es, entre lo externo y lo interno de un cuerpo, en este caso arquitectónico, considerados como términos complementarios de un mismo problema espacial (3).

En líneas generales, el volumen arquitectónico es un volumen vacío. El espectador participa de esta interioridad del cuerpo arquitectónico en el recorrer sus entrañas, adivinar sus formas, en suma, recomponer a través de su mirada la composición espacial del edificio. Los parámetros que ligán al hombre (espacio en movimiento) a la arquitectura (espacio potencialmente dinámico en la mirada del espectador) se configuran en el ámbito de una toma de conciencia de la realidad física, entendida en sus límites conmensurables, -capaz, por otro lado, de provocar diferentes sensaciones derivadas de la sugestión de la que la forma espacial puede ser artífice (4)-, así como en la apreciación de valores espaciales de carácter poético o simbólico, por ejemplo (5).

En el cuerpo escultórico, al ser volumen lleno, el espectador debe descubrir la

"interioridad" de la obra a través de su superficie, ello, sin embargo, no es óbice para que la propia escultura no indique recorridos, marque senderos, o señale con su mirada el lugar desde el que ha de ser vista. Por otro lado, a diferencia de la arquitectura, la escultura, en su espacialidad, difícilmente envuelve al espectador constituyendo ella misma la realidad física en la que éste se mueve, respira, y vive. Sin embargo, el espacio físico del que puede disfrutar el cuerpo escultórico, en ocasiones reducido, constituye un centro importante de atención configurándose, de ese modo, como ámbito de encuentro entre el espectador y la propia obra, como lugar de vida.

Sin embargo, esta toma de conciencia del espacio por el espectador, sobre todo en el caso de la arquitectura, y en menor medida en la escultura, puede manifestarse en dos formas diversas: desde el recogimiento y la interiorización o desde una posición distraída y superficial. Quien ha indicado la importancia de esta doble alternativa ha sido Walter Benjamin. Para este autor, la arquitectura es el ejemplo quizá mas evidente de un arte que puede compartir la relación tradicional entre el contemplante y lo contemplado desde una posición de "distracción" o de "receptibilidad" por parte del espectador:

«aquel que se recoge ante una obra de arte, profundiza, penetra en la obra

como narra la leyenda de un pintor chino a la vista de su obra finalizada. Inversamente, la masa distraída hace profundizar en su propio grupo la obra de arte. Esto sucede en un modo mas evidente en los edificios. La arquitectura ha siempre proporcionado el prototipo de una obra de arte cuya receptividad se da en la distracción de parte de la colectividad» (6).

Benjamin distingue entre la mirada del sujeto "singular" capturado por completo por la obra y la del sujeto plural, la "masa" -siempre en relación con la reproductividad técnica y la consiguiente pérdida del "aura" de la obra del arte-. También se adivina una doble posibilidad de habitar el espacio: desde la dimensión meramente física de éste, distraída y funcional, y desde la profundización que alude a estadios del pensamiento correspondientes a los espacios de la ensoñación. Desde esta perspectiva, la arquitectura parece la forma artística mas próxima a esta dualidad del espacio; sin embargo, dicha dualidad se puede también manifestar en otras formas de arte, pensemos, por ejemplo, en las innumerables estatuas que pueblan una ciudad, y que pasan desapercibidas entre el paisaje urbano, o en aquellas que entrelazadas con el cuerpo arquitectónico pueden sufrir su misma suerte. En cualquier caso, como también advierte Benjamin, esta dualidad no es posible si viene imaginada «sobre el tipo de esas narraciones, por ejemplo, de los viajeros de frente a construcciones

famosas» (7), esto es , en aquellos estadios del pensamiento en los que la mirada se afila y atraviesa la superficie distraída de las cosas.

Otro aspecto importante, que no puede faltar en cualquier aproximación al problema del espacio, es el del tiempo, responsable del desarrollo de la forma en la mirada del espectador. El encuentro perceptivo (visual) y psicológico (emocional) del espectador con el espacio, no se deriva solamente de la configuración de la obra; también cierta movilidad de fracciones espaciales, derivadas de los posibles recorridos del espectador, pueden constituir un lenguaje oculto o manifiesto de la propia obra de arte. Por otro lado, la obra, en su manifestación, es capaz de transmitir sensaciones de movimiento o de estabilidad al observador. Es ya conocido, por ejemplo, el sentido dinámico o estático de algunas figuras geométricas, en las cuales la variación recíproca de posición de sus componentes es capaz de comunicar sensaciones de estabilidad o de dinamismo. En general, una imagen es estática si posee uno o dos ejes de simetría, y es dinámica apenas la rotura del equilibrio proporcionado por la simetría le confiere un sentido de inestabilidad que provoca una sensación cinética, estimulando a su vez la búsqueda de un equilibrio figurativo (8). En el campo de la escultura esta sensación cinética se conoce como "movimiento". El movimiento, que Berenson muy bien define como «la energía manifiesta que infunde vida en las delineaciones de una obra» (9), no

ha de verse como un mero fenómeno perceptivo o psicológico, sino como una manifestación de energía, una sensación de vida, susceptible de ser aprehendida mas allá de los conocidos mecanismos de la percepción estudiados abundantemente por la Gestalt (10).

Es también importante considerar como diferentes aspectos del espacio (pensemos en la dimensión, la escala, la forma, su ámbito significativo, o su desarrollo y progresión en el tiempo, entre otros), producen en el espectador sensaciones de diversa naturaleza (recogimiento, expansión, temor, seguridad etc.) (11).

El desarrollo del espacio encuentra una componente sustancial en la relación hombre-espacio-tiempo, y está caracterizada por el lenguaje formal de la obra así como por la sucesión de sensaciones derivada de la misma. Entre hombre y ambiente viene a determinarse una relación constante, infinitamente variable porque tales son las coordenadas espacio-temporales. Entonces, el espectador participa de una continua recreación del espacio, ya que él mismo es intérprete y protagonista de diferentes y renovadas experiencias espaciales (12).

Es precisamente esta itinerante capacidad de interpretación y recreación la que

determina el sentido de continuidad del espacio, de la naturaleza de un lugar. Por este motivo, independientemente de las diversas categorías culturales que caracterizan una obra arquitectónica, permanece en el tiempo la consciencia de una única entidad espacial.

I.2 Sobre el ornamento y la composición

«Pasamos la vida ornamentandonos
y ornamentándolo todo»
(Pablo Serrano, 1977)

Reflexionar hoy en día sobre el papel de la escultura en la composición arquitectónica, esto es, sobre lo que tradicionalmente se conoce como "ornamento", comporta la necesidad de remover en nuestras conciencias, mirándolo de frente, uno de los vetos mas prohibidos de la tradición moderna: la generosa utopía de aquel imperativo loosiano que, en modo casi maniqueo, propone como salvación la relación entre ornamento y delito (13).

Sin embargo, no se puede olvidar que es precisamente el ornamento, por su cualidad o predisposición al artificio, el que puede determinar una forma; o lo que es

lo mismo, el ornamento en cuanto artificio puede ser, en aquellos casos en los que se manifieste, la única verdad posible de la forma. La verdad que la consiente y permite desempeñar la función para la que ha sido destinada, desde el mundo clásico a la actualidad: apariencia, engaño y artificio. Artificio en el verdadero sentido del término, en el significado originario latino de artificium como habilidad, destreza y arte (14).

El ornamento es piel, carne de cuerpos como lo llamaría el Castiglione al observar el desolado paisaje de antiguas ruinas despojadas bárbaramente de adorno (15) o maquillaje untado sobre cuerpos desnudos e imperfectos, como el aplicado a los jóvenes atenienses, según nos cuentan Cicerón y Alberti (16).

Carne de cuerpos, piel, maquillaje de pieles, accesorios, ropajes exquisitos, venecianos, poéticos y sensuales. Cuando Tiziano pintó el "Amor Sacro y Amor Profano" no imaginó que las dos venus representadas, una vestida y la otra desnuda (como modelos neoplatónicos del eros) serían identificadas por futuras generaciones como imágenes de la belleza desnuda y la belleza adornada, esto es, como la belleza "natural" y aquella "artificial" provocada por la aplicación de ornamentos (17).

Durante el Renacimiento y el Barroco, la figura de la Nuda Veritas, la belleza desnuda, sin engaños ni artificios, es una de las personificaciones mas populares. La desnudez, sobre todo comparada con su contraria, es entendida como la belleza inherente frente a la derivada de encantos accesorios. Esta lectura particular del cuadro de Tiziano tiene su origen en una composición poética de 1613, donde el poeta S. Francucci interpreta la figura desnuda como "Beltà disornata": «Ella sabe que el corazón noble ama y venera la belleza sin adornos, mientras el corazón bárbaro se deleita en las pompas bárbaras, semejantes a el mismo. Y cuando la belleza, rica en gracias innatas, es pobre en oro, el (corazón bárbaro) le mira con desprecio, como si el sol en el cielo se adornara de algo mas que de sus propios rayos»(18).

Detengámonos un momento en las palabras del poeta. Si el sol se puede adornar de algo mas que de sus propios rayos, significa en primer lugar que estos ya constituyen en si un adorno, y en segundo lugar que el sol podría o no admitir adornos accesorios. En el primer caso, el objeto que proporciona la belleza (el rayo de sol) es adorno, pero un adorno integrado en el propio cuerpo adornado, mientras que en el segundo caso el adorno es añadido, ajeno al cuerpo. Cabría entonces preguntarse hasta que punto el adorno es parte de lo "natural", entendido como lo propio y característico de las cosas y en que manera no puede ser un maquillaje, un engaño de la propia



"naturaleza de la forma", como por otro lado sucede en el mundo animal, probablemente con otras intenciones diferentes de las meramente estéticas. Si escuchamos con atención la voz de los poetas (conocedores de muchas cosas, al estar cercanos a los dioses), veremos como los rayos del sol son adorno y a su vez son el sol mismo; pero también sabremos que los dientes bellos de una joven son perlas, adorno por excelencia, y los cabellos oro.

Centrando nuestras reflexiones en el problema del ornamento en la obra de arte, considero interesante la aportación de Cesare Brandi, que al distinguir entre ornamento y decoración -esta última con un claro valor peyorativo- no alude a la diferencia específica entre ambos términos, sino a la diferencia entre el valor de la estructura de soporte. Esto es, cuando el objeto de belleza se integra en la composición de la obra, entablando una relación con su estructura principal y por tanto con el resto de los elementos integrantes, deja de ser un mero añadido de la obra para ser parte de la misma. El ornamento entonces, como un elemento mas, cumple una función específica en el conjunto, sea de corrección óptica de la estructura de soporte, de participación en el ritmo y estrategia compositiva ,de determinación de focos de interés y por consiguiente de intervención en el orden de lectura de la obra o centrar su atención en una función meramente ornamental y embellecedora, siempre en una relación con lo

embellecido. Por no olvidar una posible cualidad semántica y por consiguiente la posibilidad de participar activamente en el discurso visual o icónico de la obra.

Podríamos decir que el ornamento manifiesta sus cualidades positivas y no de elemento parasitario cuando se hace "necesario" a la obra de arte, entendiendo lo "necesario", como explica Adorno, no en la justificación del uso de la obra, sino en la existencia de necesidades internas de convivencia compositiva (19).

Por este motivo, ornamento y composición son dos términos relacionados íntimamente, pues la existencia del primero está condicionada a la presencia y participación del segundo. Sin embargo, en ocasiones los motivos ornamentales se añaden al edificio sin tener en cuenta el esquema compositivo del conjunto. El ornamento, como elemento autónomo y accesorio ve reducida su función a un papel meramente decorativo. En este caso, la presencia del ornamento es intrascendente y su falta no influye en la estructura compositiva del soporte arquitectónico.

NOTAS DEL CAPITULO I

(1) G. ÚNICA L'architettura dell'Umanesimo, cit. por G. ROISECCO en Spazio. Evoluzione del concetto in architettura. ed. Mario Bulzoni, Génova, 1970, p.9

(2) Así, por ejemplo, el arquitecto Paolo Portoghesi compara la ambivalencia exterior-interior con la dinámica de un campo magnético: «me ha escandalizado la idea de que el espacio arquitectónico es solo aquello que esta dentro, mientras pensaba, y pienso todavía, que la arquitectura genere espacio dentro y fuera, a través de una función similar a aquella ejercitada por un campo magnético» en M. PISANI, Dialogo con Paolo Portoghesi, ed. Officina Edizioni, Roma, 1989, p.27

(3) En la realidad, sin embargo, nos encontramos con cuerpos escultóricos todavía hoy en algunas obras de autores contemporáneos -pensemos en Richard Serra con "Clara-Clara" por ejemplo- en los que no existe una evidente ambivalencia interior-exterior, pudiendo el espectador penetrar en la misma escultura. Sobre el problema de los límites entre arquitectura y escultura en el arte actual véase J. MADERUELO, El espacio raptado, ed. Mondadori, Madrid, 1990.

(4) Así, por ejemplo, B. Berenson llama a estas sensaciones que puede sufrir el espectador ante una obra de arte (el autor cita entre otras el frío, el calor o el bienestar) sensaciones imaginarias, esto es, que no son reales. Cfr. B. BERENSON Estetica, etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva, ed Electra, Firenze, 1948, pp 99 y ss.

(5) Cfr. G. BACHELARD, La poética del espacio, ed. F.C.E, México, 1986.

(6) W. BENJAMIN, L'opera d'arte nell'epoca della sua reproducibilità tecnica, Einaudi, Torino, 1972, pp 44 y ss. Para una profundización en análisis sobre la

propuesta de Benjamin cfr. entre otros, los estudios de G. PIGAFETTA, Architettura ed Estetica, Alinea, Génova, 1984, pp 154 y ss. M. TAFURI, Teorie e storie dell'Architettura, Laterza, Bari, 1968, pp 103 y ss.

(7) W. BENJAMIN, op.cit. p.44

(8) R. Arheim nos presenta a este propósito una serie de investigaciones relativas a la configuración y formas de entidades espaciales.

(9) B. BERENSON, op. cit. p.106

(10) En ocasiones, es incluso suficiente el cambio del punto de vista del espectador para dinamizar la forma; así, por ejemplo, el cuadrado cuando por efecto de nuestra posición se deforma en perspectiva se puede transformar en trapecio: automáticamente la figura estática pasa a ser gradualmente dinámica. Un elemento arquitectónico de perfil geométrico puede, entonces, simplemente con el movimiento del espectador transformar una sensación de estable estaticidad en otra de dinamismo. En la escultura de bulto redondo, los contornos son infinitos y su número puede venir reducido solamente a través de una localización determinada, que delimite puntos de vista, o por medio de indicaciones que la forma proporciona sobre el lugar desde el que ha de ser mirada. En el caso de esculturas que se comporten como altorrelieve o bajo relieve, la posibilidad de deformación en base al punto de vista se ve reducida, en cuanto al menor número de contornos posibles. En cualquier caso, el movimiento del espectador en el espacio puede contribuir a una visión cinética del mismo, sea como acto visual que como experiencia sensible y estética.

(11) Recordemos, por ejemplo, la aversión de Wright por el ángulo recto considerado por si mismo como elemento inhibitor de la capacidad del espacio de incidir sobre el subconsciente del espectador, o la presencia abrumadora e imponente de esculturas como la gran "The X", del minimalista Roland Blanden, cuya altura de casi siete metros a penas si puede ser envuelta por la mirada del espectador, que se siente entonces pequeño e insignificante.

(12) Obviamente, el ámbito en el cual la obra tiene un soporte cultural, conferido en el momento de su creación, sugiere una lectura de las cualidades de espacio que no podrían darse sino en el interior de aquella cultura particular. O en palabras de Hegel: "Cada obra de arte pertenece a su propio tiempo, a su pueblo, a su ambiente, y esta ligada a particulares representaciones y fines históricos y de otro genero" (De Estetica, la cita esta recogida en G. PIGAFETTA Architettura ed Estetica, Alinea, Génova, 1984, p.97, versión del autor). Ahora bien, podríamos preguntarnos: ¿Hasta que punto

puede ser lícito un estudio crítico sino desde los supuestos culturales del momento de la elaboración de la obra? -ello sin contar con la mirada, en ocasiones, involuntariamente contaminada de todo estudioso que trate un momento histórico diferente del propio-. Roland Barthes, que es quizá el que ha teorizado con mayor agudeza lo lícito o incluso el deber principal del crítico y estudioso de la obra de arte, sugiere que lo propio de la crítica no es solamente traducir en términos mas claros su significado -con frecuencia poco es claro en una obra de arte- sino generar de ella nuevos significados, multiplicar las metáforas, responder en algún modo la incesante interrogante que la obra propone sobre el sentido de su construcción. (en M. TAFURI, Teorie e Storia dell'Architettura, Laterza, Bari, 1968, pp 128 y ss.)

(13) A. LOOS, Parole nel vuoto, Milano, 1972, (Munich 1908). Loos hace una llamada sobre la necesidad de reducir el lenguaje arquitectónico a una brevedad esencial que puede ser interpretada como el uso de una rigurosa economía de aspectos visuales. En realidad, como muy bien señala T. Adorno (Funcionalismo oggi, Parva Aesthetica, Milano, 1979), lo "superfluo" del ornamento hoy en día se debe a la pérdida de sus valores simbólicos, sobreviviendo entonces, desde este punto de vista, como "toxina".

(14) La variedad de significados y matices que pueden tomar los conceptos de ornamento y decoración, no solo por la diferencia sustancial de su uso en los diversos idiomas sino también por aquella derivada de la crítica de arte a través de la Historia, motiva la incertidumbre y el desdibujamiento de los confines que los separan. Por este motivo, considero que puede ser interesante detenernos un momento en este aspecto relativo a la siempre difícil tarea del nombrar. Mientras que decoración y ornamento son sinónimos en la lengua italiana y francesa como objeto accesorio y superficial, en el idioma alemán y español poseen matices diversos. La lengua española no acentúa en el ornamento el elemento de accesoriedad, en todo caso lo considera como elemento de belleza; en la alemana encontramos un matiz parecido, así por ejemplo, zierde designa la apariencia, aquello que sirve para embellecer (metaforicamente se utiliza para referirse a dotes morales) y su derivado zierat se refiere mas bien a lo que nosotros consideramos como ornato. En la lengua inglesa ornament alude a cualquier elemento añadido o accesorio. En general, salvo en el caso de la lengua alemana, todos los términos de las diferentes lenguas se derivan de la etimología latina orno y decus. Mientras que orno guarda relación con ordo, orden, composición, decus alude al adorno, al esplendor y a la belleza. En la lengua alemana zierat refleja la etimología ario-europea derio, que unidas expresan apariencia y esplendor. (Para la etimología y referencias lingüísticas se ha consultado el texto de L. MULLER, El ornamento icónico y la arquitectura de 1400-1600, ed. Cátedra, Madrid, 1990).

En los textos de literatura artística, los términos "ornamento" y "decoración" no tienen siempre el mismo significado. Veamos algunos ejemplos: Cesare Brandi, ensayista contemporáneo, ve en el ornamento una presencia estética de la forma arquitectónica, mientras que la decoración se manifiesta, según este autor, como una especie de "parásito", de enfermedad del cuerpo arquitectónico (C. BRANDI, Arcadio o della scultura, Eliante o dell'architettura, Einaudi, Torino, 1956, p.15). Benard Berenson, contemporáneo de Brandi, sin embargo, considera los valores decorativos

como factores imprescindibles de la obra de arte: «La decoración comprende en una obra de arte todos los elementos que la distinguen de una mera reproducción de las cosas...proporción, disposición, composición espacial...» (B. BERENSON Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva, Electra Firenze, 1948, p.131, versión de autor). En el caso de Berenson, los valores decorativos adquieren una función esencial en la obra de arte, mientras que para Brandi lo decorativo es autónomo y por lo tanto independiente de la estructura y composición de la obra; en palabras del autor, como «un tipo particular de incrustaciones».

Esta idea reclama una concepción que se repite con frecuencia en la literatura artística, pensemos por ejemplo en los textos de Isidoro de Sevilla o en Alberti. Isidoro de Sevilla propone a inicios del siglo VII el concepto de venustas como incrustación que se injerta en una estructura primaria, no como el elemento parasitario que observa Brandi, sino en la forma de algo precioso y resplandeciente, (dicho resplandor responde al motivo -que luego haría suyo Suger- de la valoración de la luz como manifestación de lo divino, signo de la perfección y la belleza). Alberti aborda el problema del ornato desde la perspectiva, a penas inaugurada, de la forma y su relación con el ars-combinatoria como elemento imprescindible en la ornamentación de los edificios. Alberti admite la necesidad del ornamento (cfr. De Re Aedificatoria, lib. VI, cap. II), pero al mismo tiempo advierte la existencia de una belleza "natural" paralela a la de una belleza "artificial". Si Alberti inaugura la forma clásica, Piranesi lleva a su máximo extremo el ars-combinatoria con la múltiple combinación de ornamentos, como se puede observar en sus complejos estudios de chimeneas, que sin embargo se contradicen con los comentarios que el mismo Piranesi hace acompañar, así llega a afirmar: «Non cosi usarono gli antichi, che saviamente si avvisarono che il piu bell'ornamento d'un cavallo, era il cavallo medesimo» (G. B. PIRANESI Ragionamento Apologetico. Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca, Roma, 1769, en G. B. Piranesi, The polemical works. Rome 1757-69, London, 1972. p.6).

Valgan estos ejemplos para mostrar como el significado de los términos decoración y ornato dentro de la Historia del Arte oscilan entre el ambiguo espacio que se encuentra entre el significado del ornamento como aquello que se añade a la forma para embellecer, siendo sustancialmente superfluo y ajeno a esta, y el ornamento en su artificialidad como elemento integrante en el engranaje compositivo de la obra de arte, que después de todo no deja de ser siempre puro artificio.

(15) Cfr. BALDASSARE CASTIGLIONE, Lettera a Leone X «...onde quelle famose opere, che oggidi che mai sarebbero florenti e belle, furono dalla scelerata rabbia e crudel impeto di malvagi uomini, anzi fere, arse e distrutte; ma non pero tanto che non vi restasse quasdi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e per dir cosi, la ossa del corpo senza carne» (en Scritti rinascimentali di architettura, a cura de A. BRUSCHI, C. MALTESE, M.TAFURI y R. BORELLI, Ed. Il Polifilo, Milano, p. 470)

(16) Alberti en un famoso pasaje, refiriendose a los jóvenes de Atenas que

utilizaban el maquillaje para corregir sus cuerpos, define el ornamento como "Lux pulcritudinis", advirtiendo el carácter de apariencia, ambigüedad y engaño de la artificialidad del ornamento.

(17) En realidad el título de la composición de Tiziano debería rezar: Germinae Veneres. La figura desnuda, la "Venere Celeste" simboliza el principio de la belleza universal y eterna, puramente inteligible. La otra figura es la "Venere Volgare" que simboliza la belleza perecedera pero tangible. Véase E. PANOFISKY, "El movimiento neoplatónico en Florencia y en el norte de Italia" en Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1985, pp. 208_220.

(18) G. FRANCUCCI, La galeria del Illustrissimo Signore Scipione Cardinal Borghese, cit. por E. PANOFISKY, op. cit. p.217

(19) Cfr, T. ADORNO, Il Funcionalismo oggi, Parva Aesthetica, Milano, 1979, p 72

CAPITULO II

EL CAMPIDOGLIO DESDE SUS ORIGENES AL PROYECTO
DE MIGUEL ANGEL: UNA ARQUEOLOGIA DE LUGARES

II. EL CAMPIDOGLIO DESDE SUS ORÍGENES AL PROYECTO DE MIGUEL ANGEL: UNA ARQUEOLOGÍA DE LUGARES

La colina del Campidoglio ha sido desde tiempos remotos un lugar particularmente significativo en la ciudad de Roma, no solo por su localización privilegiada, sino por su carácter sagrado y mágico. Desde sus orígenes, la ubicación de esculturas en este espacio ha contribuido a determinar la naturaleza del Campidoglio, señalando y nombrando el lugar con imágenes simbólicas que evocaban importantes acontecimientos de la ciudad.

La colina capitolina ha sido desde tiempos inmemoriales un lugar particularmente significativo en la ciudad de Roma, no solo por su localización privilegiada, sino por su carácter sagrado y mágico. Los aspectos que definen el Campidoglio como un espacio significativo están potenciados por un contexto natural cargado de valencias simbólicas: una colina alta y rocosa de extraña configuración cuya cima se eleva como

un claro en el bosque. A ello hay que unir una larga tradición oral y escrita, que tiene sus raíces en la cultura clásica -rescatada posteriormente por la cultura cristiana-. Al aspecto árido de la cima, rodeada de frondosa vegetación, se contrapone entonces un paraíso interno de imágenes fantásticas. Cuando Miguel Angel se planteó el diseño de la plaza capitolina, no se encontró ante un espacio sin huellas, sino un lugar de importante valor simbólico. Buonarroti recogió el espíritu del lugar y lo tuvo presente en la concepción de su obra.

La riqueza de aspectos, las diferentes posibilidades de lectura ligadas a este lugar, junto a la presencia importante de la escultura y la arquitectura, siempre relacionadas entre sí y a su vez con el lugar de su ubicación, nos introducen directamente al centro del problema, esto es, a la profundización de las posibilidades de interpretación de nuestro tema de investigación, a través de un recorrido pluridisciplinar todavía poco explorado.

II.1 Los orígenes.

«Ancor prima dagli uomini, il suolo di Roma fu abitato dagli Dei, e città furono fondate da Giano sul Gianicolo e da Saturno sul Campidoglio» (1).

Con esta leyenda, que se remonta a los tiempos míticos de Hércules y Saturno, se inicia la historia del Campidoglio, cuyo protagonismo continuará en la misma fundación de Roma. Es sobre la cima de esta colina donde Romulo funda el primer templo dedicado a Júpiter.

Como muy bien nos relata Tito Livio, Romulo con los trofeos de victoria suspendidos de un asta ascendió al Campidoglio, y junto a una encina sagrada señaló y nombró el lugar en el que se edificaría el templo de Júpiter:

«dibujó el espacio del templo de Júpiter, y dió al Dios el nombre de Feretrio y dijo: A ti, yo Romulo, rey vencedor, llevo estas armas, y consagro un templo en este lugar que ahora he establecido, sede de los

trofeos que los posteriores [reyes] llevarán aquí, después de haber matado los generales enemigos, siguiendo mi ejemplo» (2).

A partir de entonces, la colina capitolina fue nombrada centro religioso de la ciudad, y es sede de numerosos templos dedicados a otras divinidades (3).

El importante papel del Campidoglio en la vida religiosa y posteriormente política de Roma da lugar a fantásticas leyendas, en las que se describe la existencia de templos edificados en oro y piedras preciosas, sucesos increíbles y artificios mágicos (4). Así, por ejemplo, se refiere la existencia de la Salvatio, artificio compuesto por un conjunto de esculturas cuya función "mágica" consistía en advertir a los sacerdotes que las custodiaban de los ataques de reinos enemigos de Roma. Estas esculturas estaban dispuestas en una escenografía particular: en el centro del grupo se situaba la representación de Roma y en torno suyo el resto de los reinos del mundo. Cada uno de ellos llevaba una campana al cuello, de modo que, cuando se alzaba algún reino en contra de Roma, la campana daba el anuncio. Así, por ejemplo, se iniciaron la expedición de Agripa y aquella de Decio contra los persas (5).

El Campidoglio era también lugar importante en la vida social de Roma, en su cima las milicias prestaban juramento y se recibía a los representantes de las naciones extranjeras. En sus edificios se conservaban los tratados internacionales, se custodiaban los documentos administrativos y se juzgaban los delitos. El Campidoglio era también el lugar donde se celebraban los triunfos de las batallas. En resumen, sobre el Campidoglio se concentraba el triple poder religioso, judicial y militar de Roma.

El Campidoglio será un protagonista principal de todos los acontecimientos históricos, sociales y humanos que han caracterizado los siglos de desarrollo, la expansión y la potencia militar, religiosa y civil de Roma, instituyéndose además como símbolo de la ciudad. Símbolo llamado a una función de lugar central, propulsor del mundo romano, imperial, republicano, medieval y papal sucesivamente. Se podría decir que esta colina ha constituido, quizá como un caso único en el mundo, el símbolo durante milenios de la potencia y la supervivencia de una civilización entera.

En el curso de los siglos, el Campidoglio sufre asedios y destrucciones de terribles

consecuencias -como el incendio del año 69 d.d.C.-. No obstante sigue caracterizado, hasta el final del mundo antiguo, por el esplendor de sus templos. El abandono del Campidoglio en siglos sucesivos de guerras y destrucción cambia su aspecto señorial por otro agreste, pero igualmente importante en la vida de la ciudad (6).

Durante estos siglos de oscuridad de Roma, los ciudadanos sufrieron guerras motivadas por el papado en el tentativo de imponer su propio dominio. Los centros focales de poder fueron el Laterano, residencia de la curia, y el Castillo de S. Angelo, defendido por familias de la aristocracia. El Campidoglio, situado en la facción papal de la ciudad, fue confiado durante siglos a monjes benedictinos. Estos, al no poseer la capacidad suficiente para defender la plaza, tuvieron que legar su defensa a la familia de los Corsi, famosa por su agresividad y capacidad para la guerra (7). Expulsados los Corsi, la fortaleza fue nombrada en el año 1143 sede comunal, acogiendo la primera magistratura cívica, que en homenaje a la tradición de la antigua Roma toma el nombre de Senado.

La renovatio senatus, fue proclamada en 1144 tras la caída del poder temporal del pontífice y señaló en honor a la tradición romana el Campidoglio como sede del

"Comune" democrático de Roma. Así, mientras que el patriarcado lateranense continuaba hospedando a los pontífices, aquel singularísimo feudo de la Iglesia que había sido siempre el Campidoglio era ahora sede natural de la nueva república senatorial.

Arnaldo de Brescia, importante enemigo del papado, en 1144 convenció a los romanos para reedificar el Campidoglio y renovar la dignidad que había ostentado en un pasado. Esta iniciativa de Arnaldo de Brescia de recuperar, con una oportuna mirada hacia el pasado, el valor simbólico que tuvo el Campidoglio en la antigüedad, se prolongará con un extenso programa de representación (con esculturas y otros elementos de carácter simbólico). Este programa se desarrollará en decenios sucesivos.

N. Gramacini, autor de un importante estudio sobre el Campidoglio durante este período, sugiere si la renovación en el campo político no corresponde en cierto modo a una renovación artística (8); una renovación que se podría interpretar como un retorno al pasado en la voluntad de los romanos de renovar su antiguo esplendor. Este nuevo interés por la antigüedad se encontraría, según este autor, en el deseo de rescatar los símbolos y esquemas de representación de la antigua cultura romana.

Laterano -con el que el "comune" capitolino rivalizaba- se servía también de esculturas de la antigüedad romana para simbolizar el poder que como entidad pública ejercía. En el Laterano se encontraban una serie de esculturas, entre las que destacan la loba de bronce -madre de los romanos- y la estatua ecuestre de Marco Aurelio, ambas con un importante valor significativo para el pueblo romano. La loba, de origen etrusco, no solo representaba el poder de Roma sino también señalaba el lugar en el que se administraba la justicia. El monumento ecuestre de Marco Aurelio, llamado por entonces "caballus Constantini" además de haber sido símbolo del poder judicial durante toda la Edad Media, tenga otros significados añadir ya que fue donado por el papa a Carlomagno como reconocimiento de la labor del emperador en la protección del Estado de la Iglesia.

Como símbolo del poder papal, delante de la estatua ecuestre se pronunciaron las condenas penales a los jefes de las primeras insurrecciones democráticas y antipapales. Tal fue el caso del prefecto Piero, que, en el 966 con la acusación de haber negado la potestad del papado, fue atado "per capillos capitis" al cuello del caballo.

Era comprensible, entonces, que los revolucionarios del 1144 desearan sustituir estos símbolos del poder judicial por otros análogos, de igual función, en la plaza Capitolina. Por este motivo ubicaron en ella una antigua escultura que representaba un león atacando un caballo, de significado simbólico e iconográfico similar al de la estatua de Marco Aurelio. El carácter del lugar nombrado por este conjunto escultórico fue reforzado con la presencia de un obelisco, sostenido por cuatro leones, cuyo significado aludía a la administración de la justicia. En 1471, la loba será trasladada por Sixto IV a la plaza capitolina como gesto del pontífice hacia el poder comunal, y la estatua ecuestre de Marco Aurelio en 1538 por Julio III como elemento simbólico imprescindible en la remodelación de la plaza, que encargaría en esas fechas a Miguel Angel.

Es interesante advertir como el cambio de "lugar" viene acompañado por la presencia de esculturas y como éstas con su capacidad de definir un espacio y de señalarlo, no solo proporcionan el carácter significativo de su forma y de su memoria depositada a través de la historia, sino que nombran un lugar, lo delimitan y fijan con su presencia.

En este caso, el Campidoglio, lugar de fuertes connotaciones simbólicas, ve reforzado su significado por la insistencia perenne de unas esculturas que lo señalan constantemente como centro indiscutible del poder de Roma. Las esculturas, arrancadas de su lugar natural, -en este caso la plaza del Laterano-, para ubicarlas en otro extraño, fundan un nuevo lugar en el que su presencia interviene en la realidad vivencial del espectador, entablando una relación tanto con el espacio físico como significativo.

Con el fin de acercarnos de una forma mas concreta a este aspecto tan interesante de la escultura, abriré un pequeño paréntesis en esta aproximación al Campidoglio medieval, agreste y oscuro, en el que las esculturas, como elementos mágicos y poéticos, son escenario y protagonistas de un espacio dominado por su terrible presencia.

II.2 Los siglos de "oscuridad". Esculturas en el Campidoglio y en el Laterano

Durante el Medio Evo, siglos que el tópico define oscuros por la falta de luz de la ilustración, cuatro esculturas, dos en el Campidoglio y otras dos en el Laterano, forman importantes focos en la vida civil de Roma.

Las esculturas del Laterano nos interesan particularmente por su posterior traslado al Campidoglio, contribuyendo así a la definición de este lugar. En el Laterano las esculturas de la loba de bronce "mater romanorum" y la estatua ecuestre de Marco Aurelio presiden importantes actos judiciales y políticos.

Las estatuas ubicadas en el Campidoglio son un conjunto que representa a un león atacando un caballo, obra del siglo I d.d.C. notablemente mutilada, y cuatro leones de bronce sobre los que se apoya un obelisco rematado por una esfera. Este grupo tiene elementos simbólicos que aluden a la diosa Minerva, la Dea Roma, como es la esfera (representación del mundo) y un trono formado por leones. Un tercer elemento imprescindible para esta figuración es una palma, que la diosa sostendría en la mano, y que se incluye en la composición con la presencia de una palmera, plantada junto al obelisco con ese fin.

II.2 Los siglos de "oscuridad". Esculturas en el Campidoglio y en el Laterano

Durante el Medio Evo, siglos que el tópico define oscuros por la falta de luz de la ilustración, cuatro esculturas, dos en el Campidoglio y otras dos en el Laterano, forman importantes focos en la vida civil de Roma.

Las esculturas del Laterano nos interesan particularmente por su posterior traslado al Campidoglio, contribuyendo así a la definición de este lugar. En el Laterano las esculturas de la loba de bronce "mater romanorum" y la estatua ecuestre de Marco Aurelio presiden importantes actos judiciales y políticos.

Las estatuas ubicadas en el Campidoglio son un conjunto que representa a un león atacando un caballo, obra del siglo I d.d.C. notablemente mutilada, y cuatro leones de bronce sobre los que se apoya un obelisco rematado por una esfera. Este grupo tiene elementos simbólicos que aluden a la diosa Minerva, la Dea Roma, como es la esfera (representación del mundo) y un trono formado por leones. Un tercer elemento imprescindible para esta figuración es una palma, que la diosa sostendría en la mano, y que se incluye en la composición con la presencia de una palmera, plantada junto al obelisco con ese fin.

Las dos alturas que constituían la cima de la colina capitolina todavía eran reconocibles entre los bosques y restos de antiguos templos. Sobre una de ellas se levantaba, como una enorme mole, la iglesia del Aracoeli con el monasterio adyacente y sobre la otra el lugar en el que se realizaban las ejecuciones capitales. A la plaza se accedía por medio de difíciles senderos; y allí, sobre los restos del antiguo Tabularium romano surgían, durante el Medioevo, una serie de edificios importantes que primero fueron fortificados por la familia de los Corsi y después reconstruidos por el nuevo comune romano.

El Consistorio o Palazzo dei Senatori fue edificado tras la revolución senatorial de 1144; este edificio, de estructura sólida, contaba con dos torres laterales de desigual altura y una escalera frontal desplazada hacia la derecha. Al término de esta escalera había una terraza denominada loco leonis (el lugar del león) en la que se apoyaba un conocido conjunto escultórico que representaba un león atacando a un caballo (10).

Un lugar de gran interés popular en la plaza capitolina, era un pequeño mercado medieval en el que se establecían también las magistraturas del annona, donde se fijaban precios, verificaban medidas y se desarrollaban actividades de carácter legislativo. Este, llamémosle, tribunal comercial, tenía su sede anteriormente en el Laterano, desde donde fue trasladado, tras la revolución de 1144 al Campidoglio (11).

En la plaza estaba también ubicado el obelisco sostenido por cuatro leones de bronce.

En los dibujos de Heemskerk (1533-36), uno de los documentos gráficos mas importantes y fiables sobre la configuración medieval de la plaza del Campidoglio, se puede observar la presencia del obelisco situado a la derecha del pórtico de Aracoeli. El conjunto del león atacando a un caballo y el grupo de los cuatro leones sosteniendo el obelisco son los elementos escultóricos principales con los que se expresa la nueva realidad del pueblo romano.

El obelisco capitolino estaba compuesto, como se puede observar en los dibujos de Heemskerk, por un cuerpo de granito dividido en dos partes diferenciadas. La superior, ligeramente mas reducida, contaba con jeroglíficos sobre su superficie, mientras que la inferior era completamente lisa y de diferente color. Según algunos estudios, es muy probable que ambas partes fueran encontradas en el mismo Campidoglio, provenientes de las ruinas de antiguos templos de culto egipcio que en la época imperial ocupaban parte de la colina capitolina (12).

El obelisco estaba rematado por una esfera de bronce de la que las leyendas

referían que contenía las cenizas del emperador Octaviano, al igual que la esfera del obelisco del Vaticano contenía las cenizas de Julio Cesar (13). El obelisco, como ya hemos comentado, reposaba sobre las figuras de cuatro leones de bronce. Estas esculturas no tenían, como en el caso de otros obeliscos, una función meramente ornamental o de apoyo, sino una función y significado muy precisos.

Por los documentos existentes, se sabe que el obelisco fue mandado levantar en 1347 por Cola de Rienzo, tribuno de gran ambición política. Gracias a una anónima y magnífica obra literaria Vita di Cola di Rienzo podemos tener conocimiento de la refinada cultura clásica y mente fantástica de este personaje, llena de misticismo y profecías, que solía representar con imágenes simbólicas las empresas que realizaba.

En el caso del obelisco, cada uno de sus elementos, su localización e integración en el paisaje tienen un significado concreto. La presencia de los leones como asiento privilegiado y la esfera de bronce están sin duda relacionados con la imagen de la Roma Caput Mundi, diosa que preside el mundo sentada con una esfera en una mano y una rama en la otra. El obelisco es particularmente interesante en su configuración por el hecho de que cada elemento se integra en un mensaje conjunto.

El significado de la ubicación del obelisco es importante al ser el Campidoglio un lugar en cuyo espacio se manifiestan, como resonancias de un pasado, las cualidades de lugar central y mágico. Así, el Mirabilia Romae y la Graphia aureae urbis romae, textos imprescindibles que representan la madurez de las leyendas medievales en torno a Roma, nombran el Campidoglio como Caput Mundi, centro de Roma y por lo tanto del universo (14).

La participación del entorno, en esta particular escenografía, es también decisiva. La colocación del obelisco junto al Palacio Senatorio y al pórtico de la iglesia del Aracoeli -en cuyas salas se administraba también justicia- alude a la función del lugar. La presencia de una palmera plantada junto al obelisco alude a la representación de la Roma Caput mundi.

Este grupo, digno de señalar, insiste en la idea de "lugar central", espacio privilegiado por antonomasia (15). Ya Alberti, en el Renacimiento, siguiendo esta tradición medieval, sitúa el Campidoglio como centro y punto de partida de sus cartografías. El conocimiento del Campidoglio como centro de Roma -y por lo tanto del mundo- también condicionará a Julio III en la elección ^{de} numerosas alegorías en el encargo a Miguel Angel para la remodelación de la plaza.

Otro elemento principal, en la configuración del Campidoglio medieval, es el conjunto escultórico que representa a un león atacando a un caballo. Este grupo fue considerado un símbolo del poder de la ciudad, en la figura de un león derrotando con fortaleza a los enemigos, y se situó en el Campidoglio en oposición a la loba romana y a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, símbolos de la justicia pontificia en el Laterano. En el lugar del león, el loco leonis, se ejecutaban las sentencias criminales (17).

En los dibujos de Heemskerck se puede observar la ubicación del conjunto sobre una terraza situada en las escaleras del palacio Senatorio. Sin embargo, mirando atentamente el dibujo, también se advierte como dicha superficie no tiene las dimensiones oportunas como para resaltar el conjunto escultórico. Este hecho particular ha sugerido a los estudiosos que la figura debería de estar situada en un origen en otro lugar de la plaza. Según los estudios de D'Onofrio, el lugar donde originariamente estuvo situado este conjunto es en el lugar ocupado por una pequeña columna de base cuadrada, que aparece en los dibujos de Heemskerck. Esta columna, según los estudios de este autor, se trataría del Umbiculus Urbis, levantado en el Quattrocento como señalación del centro del mundo y citado, como he comentado anteriormente, por Alberti en su "Descriptio Urbis Romae" (18). D'Onofrio confirma su teoría al advertir

la existencia de otras columnas, con una forma similar cuya función consistía en determinar el lugar donde se administraba justicia (19).

Desde esta perspectiva, es razonable pensar que el león podría haber ocupado el lugar de la pequeña columna, tomando, en un préstamo singular, las cualidades del espacio en el que es ubicado. Por otro lado, si estudiamos en este conjunto escultórico su desarrollo en el espacio respecto al lugar de su ubicación, podemos observar como la forma visual del grupo es mucho mas importante en su primera localización que en la segunda. Al observar el dibujo de Heemskerck e imaginar el conjunto escultórico en su posición original, no es difícil comprobar como el entorno libre y amplio permite "respirar" a la escultura, que se desarrollara en todas las direcciones y desde todos los puntos de vista. La composición de la escultura en dos elementos casi perpendiculares entre sí y con una ligera curvatura -que propone una dinámica circular con eje en la cabeza del león- pide un desarrollo espacial que permita al espectador girar en torno a la figura. Por otro lado, la localización de la escultura, en un amplio espacio libre, potencia su cualidad de presencia al no encontrar "enemigos" visuales que disputen su protagonismo en el espacio. La escultura entonces toma el carácter de "lugar central" siendo eje principal de un espacio que la rodea. La importancia visual del conjunto se identifica con su importancia simbólica y el loco leonis, centro de

acontecimientos populares, se manifiesta ámbito de encuentro. Con la ubicación de este grupo en las escaleras del Palazzo Senatorio, construidas en 1348, pierde su carácter de lugar central. En general, la situación de una escultura sobre un elemento que la eleva del plano tierra contribuye a crear una diferenciación de su entorno. La escultura en su "artefacto ortopédico", "altar" particular, es elevada no solo visualmente con respecto a los otros elementos de su entorno -entre ellos el espectador-, sino que es "elevada" a una realidad diversa y en cierto modo sagrada. En este caso, sin embargo, la importancia visual y significativa de la arquitectura, (que se impone tras y en torno a la forma -casi abrazada por las escaleras-) reduce notablemente la "dimensión" relativa de la figura.

Desde el punto de vista plástico, la ubicación del conjunto escultórico no es la mas adecuada para un óptimo desarrollo de sus cualidades formales. Como he explicado anteriormente, la importancia visual de la arquitectura reduce la cualidad de presencia de la escultura. A demás, la ubicación de la forma en un lugar de gran altura no facilita su visión. La escultura al desarrollarse sobre un plano horizontal no precisa una base de gran altura, porque de ese modo se esconde ante los ojos del espectador. Es importante que tengamos en cuenta que tanto la escultura, como el lugar de su ubicación, no fueron elegidos en base a su carácter artístico, sino considerando su

capacidad reunitiva, derivada de una importante cualidad de presencia, y de la importancia simbólica del lugar.

La plaza capitolina albergó durante la Edad Media esculturas que gozaron de un gran protagonismo en la vida y en el espíritu del pueblo romano. En la plaza del Laterano, punto focal de la vida civil de Roma junto al Campidoglio, se albergaban también importantes esculturas: la loba de bronce madre de los romanos y la estatua ecuestre de Marco Aurelio. El estudio de estas esculturas es importante para nuestra investigación porque mas tarde formarán parte del paisaje capitolino; la Loba de bronce será trasladada al Campidoglio en 1471 y la estatua ecuestre de Marco Aurelio en 1538.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio representa fundamentalmente la gloria del emperador, en el acto de presidir el mundo. El modelo iconográfico de la estatua responde a las características de una de las poses principales adoptadas por los monumentos ecuestres de la época romana. La estatua fechada sobre el s. II d.d.C. nos permite imaginar el aspecto de otras esculturas ecuestres ya perdidas, como la de Domiziano, que presidió la colina capitolina durante la época Imperial.

El conjunto ecuestre de Marco Aurelio, realizado en bronce, estuvo en sus orígenes recubierto con una fina capa de oro, que potenciaba la sensación de solemnidad y divinidad derivada de la propia forma (20). Las dimensiones colosales de la estatua también contribuyen a esta sensación, superando las dimensiones reales del objeto representado. Las dimensiones colosales con frecuencia van en detrimento de la fineza de la ejecución: las superficies son toscas y se subordinan al efecto de conjunto. De hecho la misma dimensión de la forma obliga al espectador a guardar la distancia que le permita envolver con la mirada la pieza; para ello requiere una mayor distancia y por consiguiente se da una pérdida de detalle. En este caso el enorme tamaño de la escultura no impide un acabado detallado.

La representación del caballo y del emperador parece retener el tiempo en un intervalo próximo al movimiento inminente. La composición de los movimientos sugeridos por las patas del caballo muestran un trote retenido súbitamente: los músculos tensos del caballo indican movimiento y potencia, pero la cabeza ligeramente girada hacia la derecha y baja, con la boca semiabierta indica la acción de las riendas del jinete. El emperador alza el brazo en un gesto majestuoso y el rostro, demasiado bajo para el saludo ha sido interpretado como un momento del emperador antes de iniciar a hablar, según el esquema general del alocutio documentado en pinturas y

relieves (21). La majestuosidad y dinamismo del conjunto no se manifiesta solamente por el gesto y actitud de las figuras. El modelado amplio y suave, pero al mismo tiempo rotundo y fuerte, dota a las figuras de la solemnidad que sugiere su forma.

La ubicación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, y, por consiguiente, su relación con el entorno, ha variado a través de la Historia. Durante prácticamente toda la Edad Media, la estatua estuvo delante del Palacio Laterano, donde fue colocada por Clemente III. Dado que el emperador Marco Aurelio nació en las proximidades del Laterano, se presume que la estatua se encontrase ya en el campo lateranense desde la antigüedad. La estatua tenía como soporte una base de mármol de poco grosor que estaba sostenida por cuatro pequeñas columnas precedidas de leones. Restaurada entre 1466 y 1468 por los deseos de Pablo II, posteriormente fue colocada por Sixto IV sobre una base de mármol de mayor altura. Delante de esta base se situaron los leones y se contribuyó a la estabilidad de la figura con la colocación de finas columnas bajo los pies del jinete (22). La estatua figuraba, según narran las leyendas medievales, con un enano, con los brazos atados a la espalda, bajo la pata delantera del caballo. En 1538, con motivo de la visita de Carlos V a Roma, se realizó una restructuración de la ciudad; los monumentos se embellecieron y se crearon nuevas vías. La escultura de Marco Aurelio fue trasladada al Campidoglio como primer signo de un proyecto que intentaba devolver a este lugar la gloria de un pasado.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Laterano adquiere un profundo significado como símbolo del poder de la Iglesia. La errónea identificación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio con la figura del emperador Constantino proporcionó a esta pieza los atributos simbólicos de este emperador.

Constantino El Grande representaba para el pueblo romano la unión entre el poder de la Iglesia y la figura del emperador. A este significado hay que añadir otro mas complejo relacionado a la figura del emperador Carlomagno. El paralelismo entre Constantino y Carlomagno, fue propuesto por Adriano I y consolidado por León III. La excelente relación entre Carlomagno y la Iglesia se demuestra en el sobrenombre que tomó el emperador como Constantinus Novissimus.

León III, en homenaje a Carlomagno, representó la figura de éste junto a la imagen de Constantino en diferentes mosaicos e imágenes como las del ábside del Triclinio, por ejemplo. En el año 800, con la proclamación de Carlomagno, el papa le donó la estatua ecuestre de Marco Aurelio, adquiriendo la figura un importante significado para el pueblo romano. Al emperador le fue grato verse identificado con

aquel Constantino de bronce al que le había sido añadido la figura de un pequeño bárbaro aprisionado bajo la pata anterior del caballo (23).

La estatua ecuestre de Marco Aurelio, durante la Edad Media, además de aludir a la figura del Papa "quasi imperator" era símbolo del poder judicial. Ante este monumento se pronunciaban las condenas penales y fueron ejecutados los jefes de las primeras revoluciones antipapales. A este respecto es interesante observar como la función de la estatua de Marco Aurelio, señaladora del lugar donde se administra justicia, es similar a aquella del león atacando a un caballo en la plaza capitolina. Con la diferencia de que en el primer caso el caballo representa la sumisión de los adversarios -identificados con la figura del pequeño bárbaro-, mientras que en el caso de la estatua capitolina, es el caballo el que sucumbe bajo la fuerza del león (24). En ambos casos, la escultura con su presencia delimita un lugar, crea un ámbito, una escenografía que preside los diversos acontecimientos en la administración de la justicia.

La escultura de "Constantino" fue colocado en una plaza que, sin duda, era un centro importante de reclamo como sede papal, prisión y tribunal. La plaza como teatro de bárbaras ejecuciones públicas encuentra en la forma escultórica una

constatación y representación continua del ritual con la que se la identifica. la escultura funciona entonces como un recipiente precioso de memoria, que nombra, silenciosa pero insistentemente, la naturaleza dramática del lugar.

La escenografía particular que acompaña a la estatua ecuestre de Marco Aurelio tiene una continuidad con otra forma escultórica: la celebre Lupa de bronce, que en el Laterano estuvo en un principio en una sala, conocida como "ad Lupam" y posteriormente instalada en una fuente. La Loba señalaba el lugar en donde se decidía la sentencia que se ejecutaba posteriormente a los pies del Caballo.

Las primeras noticias ciertas sobre la Lupa se remontan a su ubicación en la plaza del Campidoglio, como una de las 2000 obras de bronce de Volsinii (Plin. His. Nat. XXXIV,34), ofrecidas al Giove Ottimo Massimo (nombre con el que fue bautizado el Júpiter Capitolino a raíz de la fabulosa cantidad de tesoros y ofrendas que recibía). La escultura de la loba fue realizada entre finales del siglo IV e inicio del V a.d.C. (25). La loba contaba originalmente con dos figuras infantiles, una de las cuales se perdió en época romana al ser dañada por un rayo. Las figuras que se pueden observar actualmente corresponden a un añadido, de dudoso gusto, realizado por Pollaiuolo, no anterior al 1507.

La escultura en la plaza del Laterano, como hemos comentado anteriormente, señalaba el lugar en el que se decidían las sentencias capitales.

En 1471, la escultura, junto a otros bronce, que se encontraban también sobre la plaza o en las dependencias del Palacio del Laterano, fue donada por Sixto IV a los Conservatori y situada en Campidoglio . En 1544, la escultura es trasladada del exterior al interior del Palacio dei Conservatori.

Las imágenes de fuerza y solemnidad inspiradas por esta escultura, se deben, no tanto de la naturaleza del animal representado, como a la fiera, a la fuerza y tensión derivada de sus formas. El escultor etrusco, que realizó la Loba, pertenece a una generación que recibe la influencia jónica, pero que todavía es capaz de suavizar la tendencia a lo decorativo de aquella con una rotunda severidad y austeridad de formas. Basta mirar la escultura para convencerse de ello; el animal está representado en pie, con el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante, detenido y seguro. Las patas apoyan con fuerza y la cabeza, girada suavemente hacia la izquierda, muestra los dientes en su boca entreabierta. La fiera demostrada en la boca, se acentúa con la contracción de las cejas, las orejas tensas y los ojos penetrantes. La fuerza retenida se adivina en la tensión y elasticidad de las patas posteriores y en las costillas, que, marcadas con

un modelado amplio y seguro, fingen la respiración palpitante del animal. La sobriedad de los mechones de pelo, cuya forma roza con la geometría, proporciona el aspecto de una dura coraza que protege el cuello y pronuncia la espina dorsal de la figura.

Esta forma escultórica, no sólo es particularmente interesante por la importancia de su cualidad plástica; la compleja escenografía en la que participa y la intensidad del lugar desarrollado muestran posibilidades de espacio de las que la escultura es protagonista.

La loba, aunque era conocida popularmente como "mater romanorum", en los documentos medievales aparecía con frecuencia con el nombre de "iudicali loco ab Lateranensis" en relación a su papel como símbolo de justicia (26). En un primer momento la Loba formaba, junto a otros bronce, una fuente en la que los jueces papales se lavaban las manos tras dictar la sentencia. En esta fuente de agua purificadora, según el testimonio del maestro Gregorius (1300),^{5e} encontraba, junto a la Loba, la figura de un pequeño cabrito que parecía estar amenazado por la presencia imponente del animal (27).

En el 1362, la Loba fue trasladada a la fachada de la torre de los Annibaldi, a poca distancia de su anterior ubicación. Gracias a documentos gráficos de la época conocemos la existencia de otros elementos que junto a la figura de la Loba constituyen

un conjunto de gran interés. Uno de los documentos mas interesantes conservados es un dibujo anónimo de 1468 que muestra la ejecución de un castigo correspondiente al robo de las piedras preciosas del relicario de Urbano V. En este dibujo la loba aparece como un elemento principal dentro del desarrollo de la escena. Si analizamos detenidamente este dibujo, podemos observar como en esta plaza en la que se ejecutan públicamente las penas capitales, la escultura de la Loba preside desde lo alto, alzada por una torre (elemento de elevación por excelencia) parece observar atentamente la escena. Su personificación de la justicia papal esta acompañada de otros signos, quizá mas terribles, como son los fragmentos humanos culpables (en este caso las manos de los infelices ladrones). A la escultura de la loba se puede acceder con una escalera; una escalera en cualquier caso de subida, porque no hay lugar desde el cual descender (28). La escalera potencia la verticalidad del soporte de la figura, que desde lo alto observa y empequeñece al espectador, tornándose quizá mas impresionante y terrible:

«Maledetta sia tu, antica lupa,/ 'Che piu che tutte l'altre bestie hai preda/
Per la tua forma senza fine cupa!» grita Dante cuando, en el inicio del Infierno ve a la loba de bronce en lo alto de la colina. F. Von Duhn en un espléndido estudio sobre Dante y la loba capitolina señala como esta figura del dibujo que hemos estudiado observa desde lo alto del mismo modo que la vio Dante. Es tal vez en las palabras del poeta donde se exprese de mejor manera la sensación grande y opresiva de la escultura de la loba, situada en la altura: «Tal mi fece la bestia senza pace,/ Che, vedendomi incontro, a poco a poco/ Mi ripingeva la dove il sol tacce» (29).

Desde el punto de vista de la ubicación de la escultura, y del espacio que esta genera, es importante señalar como su presencia ocupa un lugar central en el acontecimiento. No se trata entonces de una figura aislada, encerrada en sí misma, sino de un cuerpo que se relaciona activamente con su entorno.

Esta contribución de la escultura a la definición de un espacio de actuación está, como ya hemos comentado, potenciada por la fuerza plástica de la pieza, su significado simbólico y su ubicación en un lugar alto. La división espacial entre lo alto -en donde se sitúa la loba- y lo bajo -el resto de los hombres- constituye una barrera particular que divide el espacio en dos niveles de cualidades diferentes. La loba aparece entonces inalcanzable, alzándose desde un lugar desde el que todo lo ve, presidiendo y haciendo patente el poder de la justicia papal. Por último, respecto al carácter formal de la pieza y su ubicación, parece que ésta fuese pensada para estar situada en un lugar alto, de hecho los estudios realizados consideran que originariamente se localizaba sobre una puerta etrusca de entrada a la ciudad.

En este capítulo nos hemos acercado a cuatro piezas escultóricas que han influido

sobre su entorno, modelando el espacio y contribuyendo a la definición de un lugar.

Las esculturas han hecho el espacio habitable para el hombre. No solo físicamente, al modelar el espacio y crear límites, sino también de forma lúdica recogiendo pensamientos y parcelas de memoria que se han ido depositando sobre las formas.

II.3 El primer Renacimiento. La donación de esculturas de Sixto IV

Apenas cuatro meses después del nombramiento de Sixto IV como Pontífice, en 1471, el nuevo Papa, con el fin de demostrar su buena disposición al Comune de Roma, hace trasladar al Campidoglio una serie de bronce de gran valor para el pueblo romano. Estas piezas se encontraban anteriormente en la plaza del Laterano.

Uno de los bronce mas importantes que Sixto IV traslada al Campidoglio es la Loba etrusca. En su nueva localización la figura es situada sobre la entrada al Palazzo dei Conservatori, en un lugar tradicionalmente ocupado por la figura de un león, símbolo de la ciudad. De este modo la Loba toma un nuevo significado simbólico y político, esto es, el de sustituir la imagen de la Roma municipal por una Roma papal.

Al respecto considero importante abrir un paréntesis para destacar un hecho fundamental que alude al carácter significativo de la Escultura. El significado de una figura no se debe únicamente a la imagen que representa, sino también al lugar en el que está ubicada. En el caso de la Loba capitolina, por ejemplo, al situarse sobre un lugar que simbolizó durante siglos la justicia romana adquiere este significado.

Otras cuatro figuras, junto a la de la Loba, fueron donadas por Sixto IV: el Camillo, el Espinario, un Hércules de bronce de grandes dimensiones, y los fragmentos del coloso de Constantino (30).

El Camillo representa a un joven asistente a los sacrificios realizados en los templos de la antigua Roma, está fechado sobre el siglo I a.d.C. y tanto por su dimensión (1,41m de altura) como por su acabado y forma parece estar pensada para ser observada frontalmente y de cerca. En el Laterano esta figura estaba situada en el exterior, junto a las otras obras. En el Campidoglio se localizaba ante los palacios capitolinos, apenas sin base ni elevación alguna. En 1499 será trasladada al piso superior del palacio de los Conservatori.

El Espinario representa a un pastor sentado sobre una roca. Por los dibujos y grabados que se conservan, se conoce que en el Laterano estuvo situado sobre una columna. Esta escultura también fue situada posteriormente en el palacio de los Conservatori.

Un Hércules de gran belleza, encontrado en el Foro Boario por aquellas fechas, también fue trasladado al Campidoglio y colocado sobre una base, a la derecha del edificio.

Las piezas, quizá la mas atractivas, la constituyen unos restos del coloso de Constantino. Según el Maestro Gregorius, éste coloso debería de ocupar en la antigüedad toda la ciudad, llevando en una mano una esfera y en la otra una espada. Con estos elementos simbolizaba el poder y la virtud de los romanos (31).

Los enormes fragmentos del coloso en el Campidoglio se encontraban dispuestos sobre el suelo, frente a la mirada del espectador provocando el asombro ante su terrible dimensión. Sin embargo, lo mas importante de ésta escultura en relación a nuestro estudio, no es la forma de los fragmentos depositados sobre el Campidoglio, ni tampoco su traslado -un acontecimiento frecuente por entonces-, sino el nuevo espíritu con el que el espectador se enfrenta a la Escultura.

El concepto y por tanto la utilización de los elementos escultóricos en el Campidoglio, a finales del Quattrocento, es completamente diverso a aquel medieval. La relación del hombre renacentista con la antigüedad no se reduce a la utilización de la Escultura considerando su significado simbólico, sino que entra en un juego rico de intenciones y matices culturales.

Reflexionando sobre la idea "dell'antico" en este período, parece inevitable referirse a la teoría estudiada por Panofsky sobre dos fenómenos paralelos en la relación con la antigüedad, y, por lo tanto, con las esculturas clásicas (32). Por un lado la recuperación del pasado en un contexto moderno y por otro la creación de formas modernas en una ambientación clásica.

En cualquier caso, la antigüedad clásica se manifiesta como un punto de referencia importante, no solo en el campo del arte, sino también en modelos sociales. Las estatuas antiguas, la ruina y el fragmento toman un nuevo protagonismo como signos valiosos, en torno a los cuales se coagula la Historia o la leyenda.

Una segunda reflexión, siempre relativa al interés por lo antiguo, en el ámbito de nuestro estudio, es el cambio evidente de la atención de los contenidos fundamentalmente simbólicos de la escultura a los aspectos históricos y posteriormente a los formales. W. Ullmann lo explica de la siguiente manera:

"El originario interés del humanismo renacentista -la humanitas como núcleo del hombre, y por tanto del ciudadano y del estado- pasó cada vez mas a un segundo plano. Los studia humanitatis que en un principio aspiraban a una mayor comprensión de la conducta del hombre como ciudadano, de la que las obras antiguas eran testimonio, fueron aproximándose al estudio de aquellos medios a través de los cuales se expresaba la esencia de la humanidad: el acento se trasladó de la sustancia al revestimiento que la adornaba" (33).

A excepción de la Loba capitolina, situada en la fachada del palacio de los Conservatori, el resto de las piezas se colocan directamente en tierra. Este hecho, según explica A. Marino, puede significar un intento de eliminar los elementos mágicos y acercar la atención del espectador sobre el aspecto formal de la obra (34). El carácter mágico del espacio creado por las esculturas se reduce notablemente cuando éstas prescinden de pedestales, columnas u otros artefactos de elevación. La figura entonces se encuentra en el mismo "nivel" del espectador, en su misma realidad vivencial. La proyección espacial de la escultura en imágenes fantásticas de carácter

mágico o religioso deja paso a la forma escultórica en sí. Lo que permite una mirada, en este caso analítica y curiosa, así como una estrategia diversa en la utilización del espacio escultórico.

No es por ello de extrañar que algunos autores, como Heckscher, relacionen la donación y posteriores adquisiciones de Sixto IV con una cierta intención museal (35). Esta propuesta, en mi opinión significativa pero demasiado precipitada, pone en evidencia un hecho fundamental: las esculturas de la plaza Capitolina ya no interesan por sus cualidades mágicas o míticas, sino por su cualidad plástica y formal.

II.4 Las esculturas en el teatro capitolino de 1513

Ya en pleno Renacimiento y con la ocasión de celebrar los festejos del nombramiento de León X como nuevo Pontífice, se levantó sobre la plaza del Campidoglio un hermoso teatro en madera decorado en su totalidad por brillantes colores, mármoles y oro, capaz de albergar a mas de cuatro mil personas (36). Al menos dos famosas esculturas de las depositadas por Sixto IV en el Campidoglio forman parte de este teatro: la Loba capitolina y la enorme mano del coloso de Constantino sosteniendo una esfera.

El que este teatro se levantara en la plaza capitolina, y no en otro sitio, se debe principalmente, y al igual que en otras ocasiones, a las connotaciones particulares de este lugar como símbolo del poder de Roma. Por otro lado, León X, perteneciente a la familia de los Medici, con la elección del Campidoglio pretendía conseguir un punto de apoyo por parte del pueblo romano a la propia política familiar, es decir, a la

construcción de una relación oficial entre los Medici y Roma.

El teatro en el Renacimiento, como sucede en el arte, dirige su mirada hacia la antigüedad clásica. Se recuperan los estudios de Vitruvio sobre el edificio y la escena teatral. Sin embargo, el teatro para la cultura humanista no se constituye como un espacio de espectáculos dramáticos sino como lugar privilegiado de celebraciones y ritos solemnes. Se realizan largas lecturas de antiguos textos latinos en ceremonias que alababan el culto a la antigua Roma, ya difundido entre otros por Biondo en su Roma Instaurata y por Poggio con sus celebres Passeggiate per Roma, por ejemplo (37).

Para la construcción del teatro capitolino se derribaron algunos pequeños edificios, situados en el ingreso a la plaza, con el fin de ampliar el espacio disponible. El teatro, de forma cuadrangular estaba apoyado lateralmente en el palacio de los Conservatori, ocupando mas de dos tercios de la superficie total de la plaza. El interior del edificio estaba profusamente decorado con ornamentos, figuras, escenas alusivas a la alianza entre los romanos y a la glorificación de Florencia y de Roma, unidas en la antigüedad y ahora bajo el nombre de los Medici. Simulacros de elementos arquitectónicos, columnas doradas, arcos majestuosos, capiteles y frontones de brillantes colores emulaban fantásticas arquitecturas clásicas. Así lo describe Pollaiuolo:

«Cosí sta la fronte di questo teatro, la quale tanto superaba et magnifia a quelli che al Campidoglio ascendono se dimostra, che representa il vero simulacro de gli antichi palazzi che per gli Imperatori et primati di Roma, quando era piu florida, con molta arte et inestimabile spesa furono edificati; di quali a nostri tempi a pena le ruine et qualche mutilate reliquie contemplando stupefatti restano» (38).

El ingreso al teatro tenía la forma de un arco de triunfo flanqueado por dos pilares sobre los que se alzaban dos broncees importantes y significativos para el pueblo romano: la Loba capitolina y la gigantesca mano broncea de Constantino sosteniendo una esfera, la representación del mundo, en este caso como emblema de los Medici. La celebración de la gloria de Roma, ya predecible por el lugar elegido, se manifiesta en esta curiosa reconstrucción de un "simulacro degli antichi palazzi" de la Roma Imperial, el recitado de obras clásicas y la no menos significativa presencia de ornamentos y esculturas alusivos a la gloria romana.

La forma escultórica entonces participa del acontecimiento, del suceder en el presente de imágenes y arquitecturas evocadoras de cantos antiguos; el lugar de ubicación, el escenario particular, las palabras de los cantos y la escultura son integrantes de un mismo suceder, relacionándose y prestándose matices que son capaces de proporcionar una nueva dimensión a cada uno de los elementos.

Las dos esculturas de bronce que rematan los pilares de entrada al edificio, la Loba

y el fragmento del coloso de Constantino, no solo adornan el ingreso, sino que señalan un lugar muy concreto: la puerta, la entrada como elemento diferenciador de dos espacios antagonistas, lo exterior y lo interior. La puerta es habitualmente un espacio abstracto, de tránsito. En este caso, sin embargo, es un espacio habitado. El ingreso al teatro capitolino con sus elementos arquitectónicos y escultóricos se manifiesta como un verdadero escaparate que muestra y sintetiza la intención del entero edificio. Por otro lado, las esculturas, al señalar la entrada marcan los límites de un espacio no solo vivencial (que implica la orientación del hombre en el espacio), sino también simbólico.

Los pilares sobre los que se apoyan las esculturas parecen, en su ambigüedad, transitar entre una entidad como elemento arquitectónico, parámetro espacial, medidor y generador de espacios sintácticamente coordinados o como elemento plástico de una composición escultórica, ornamental y digna de contemplación como entidad autónoma. En cualquier caso estos pilares comparten la ambigüedad que caracteriza los simulacros de elementos arquitectónicos que decoran el edificio y que A. Bruschi señala como producto de la concepción de "arquitectos-escultores" (39).

El teatro capitolino, destruido años mas tarde como consecuencia de un incendio,



constituye un claro ejemplo de la forma de entender el teatro durante el Renacimiento, y quizá una ocasión para observar la manera en la que elementos escultóricos como los fragmentos del coloso de Constantino, o con mayor interés la loba capitolina, van modificando su espacio, tanto visual como significativo, en su paso a través del tiempo y la vida de los hombres.

Estas esculturas, dependiendo de su ubicación y relación con su entorno modifican el significado y el desarrollo de su espacio. No tiene, por ejemplo, la misma cualidad de presencia la Loba capitolina durante la Edad Media, como hemos visto, que participe en una escenografía teatral. Varía la mirada y perspectiva que se ofrece al espectador, así como los vínculos que establece con el espacio circundante. Por este motivo, la relación de un cuerpo escultórico con su espacio de ubicación es importante para valorar no solo la naturaleza de sus cualidades plásticas, sino también significativas.

NOTAS DEL CAPITULO II

(1) F. CASTAGNOLI cit. por M. PETRASSI, Il Colle Capitolino, ed. Capitolium, Roma, 1973, p. 17.

(2) TITO LIVIO cit por A. MUÑOZ, Campidoglio, s.ed. Roma, 1931, p. 10.

(3) En los antiguos templos no se conservan apenas restos. Se sabe, sin embargo, que sobre la colina, en la que se distinguían dos alturas, el Ars (donde se encuentra actualmente la iglesia del Aracoeli) y el Capitolium (en el Palacio Caffarelli), había numerosos templos. En el Ars, estaban situados los templos de Giuno moneta, de la Concordia, del Honor y la Virtud, y el Auguraculum, lugar en el que se estudiaban los augurios. Entre las dos alturas se levantaba el templo de Veiove y sobre el Capitolium el del Júpiter Capitolino, la Fides Publica Populi Romani, en donde se custodiaban los tratados, los templos del Ops, el del Júpiter Tonante, el del Júpiter Custode, el de Mens, de Venus Ericina, el de la Fortuna Primigenia, Marte Vetore y el de Júpiter Feretrio. A estos se unieron durante la época Imperial los cultos mas importantes de Africa y de Oriente como los templos dedicados a Mitra y a Isis. En el 78 a.d.C. se edificó el Tabularium, archivo público romano, que durante el medioevo fue utilizado como fortaleza y del que se conservan algunos restos bajo el actual Palacio Senatorio. (Estas referencias han sido tomadas de R. RODOCANACHI, "Le Capitole dans l'antiquité" en Le Capitole Romain. Antiche et Moderne, ed. Troisieme, París, 1912).

(4) El templo del Giove Tonante no era solo un lugar de culto sino también el lugar en el que se depositaban los trofeos y tesoros de todas las naciones conquistadas por Roma. Este lugar, que llegará a ser uno de los templos mas ricos en tesoros y obras de arte del mundo por entonces conocido, fue cantado como "sol de esplendor" o como "montaña de oro": el "Aureum Coelum". Así por ejemplo, en el Codex Urbis Romae, se puede leer "Ideo dicebatur aureum Capitolium quia prae omnibus regnis totius orbis pollebat sapientia e decore". (en R. RODOCANACHI, op. cit., p.120, n.3)

(5) Existen también otras versiones, quizá mas interesantes sobre esta leyenda, según las cuales son las esculturas las que agitaban una campana que llevaban en la mano, giraban la cabeza evitando con su mirada la figura de Roma (representada por la imagen de Rómulo o de Cibeles), o dirigían sus armas contra ella. En ocasiones era la misma Roma la que, alzando el brazo, señalaba al enemigo insurrecto. (cfr. A. GRAF, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, ed. G. Chiantore, Turin, nelle 1923, pp. 158 y ss., R. RODOCANACHI op. cit. p. 158. Sobre las estatuas animadas vid. por ejemplo P. M. SCHUL Platón y el Arte de su tiempo, Paidós, Buenos Aires, 1968 cap. VII, p164 y ss).

A. GRAF nos refiere también otras leyendas sobre esculturas como artefactos mágicos con el poder de custodiar una ciudad, tan frecuentes en la antigüedad y en el medioevo. Así cuenta la existencia de una estatua de oro que tenía una tromba de plata en la boca y que, colocada sobre la puerta de la ciudad, avisaba tocando la proximidad de cualquier enemigo. Al igual que la monumental estatua que se alzaba sobre el puerto de Alejandría produciendo, mientras alzaba el brazo a la vista del enemigo, un sonido ensordecedor que se podía oír a varias millas de distancia (ADENES, Contes du cheval de fust, en A. GRAF, op. cit. p. 158, n.3)

En estas leyendas sobre esculturas especiales, irreales y mágicas, hay un trasfondo de verdad sobre la naturaleza de la forma. Ello les proporciona una lógica capaz de mostrar como posible, dentro de su realidad particular, lo que la experiencia concreta de las cosas demuestra como imposible. Así, por ejemplo, el gesto, en ocasiones manifestado hasta el límite, de una figura, como un actor de teatro o de cine mudo - recordemos como Leonardo en su Tratado de la Pintura recomienda a los pintores ejercitarse en el dibujo de personas mudas para mejor expresar el ánimo (lo que anima, esto es, da vida y alma)- puede en su artificio producir la "sensación" de un movimiento, un sonido o una palabra . En este caso la realidad espacial de la forma, (pensemos en la representación de un grito por ejemplo), se expande mas allá de sus límites físicos, y porque no, de su espacio real; prologándose, a través de los complejos laberintos de la memoria del espectador, en otra realidad unida inseparablemente a la primera (en este caso, el sonido que lo acompaña).

Otro aspecto, que considero en particular interesante, es el de la mirada, evitada y oscura, que las esculturas de la Salvatio dirigen a la representación de Roma. La mirada en la escultura figurativa es un elemento muy importante en la estructuración de la imagen por el espectador. El rostro, y especialmente la mirada, es un centro de atención focal principal, y por lo tanto determinante en la composición y desarrollo de la obra en la mirada del espectador. Cuando las esculturas de la Salvatio giran la cabeza, el vínculo que las une con la figura central se rompe; entonces, la dan la espalda y a escondidas tramán, en secreto, oscuras rebeliones. La escultura al mirar al espectador y ser correspondida, entabla con este un vínculo poderoso capaz de señalar el lugar desde el que ha de ser observada, o destacar el espacio que corresponde a su mirada. (sobre el problema de la mirada en el arte de la figuración vid. J. PARIS, El espacio y la mirada, Taurus, Madrid, 1967. Cfr. también E.H.

GOMBRICH, "Acción y expresión en el arte occidental" en La imagen y el ojo, Alianza, Madrid, 1987. R. PIETRANGELI, El ojo y la idea. Fisiología de la visión, Paidós Barcelona, 1984).

En el libro de los Enxemplos (CXLI) se narra una leyenda, que también puede ilustrar lo expuesto: "Leise que en el tiempo de los paganos había en Roma un templo que fuera fecho a honor del Dios de Concordia, en el cual templo estaba un idolo que llamaban Dios de la Concordia, en tal manera que todos los otros ídolos tenían las caras contra la puerta del templo. E este Dios de Concordia tenía la cara contra la pared de la puerta derecha del templo e delante del en la pared estaba escrito de letras de oro "Beneficus", e parecia que continuamente leie aquella palabra e pensaba en ella. Detrás de las espaldas del estaba en la pared scripta "Injuria", a dar a entender que ningún non puede ser reducido a paz e concordia, salvo si deja las injurias que le son hechas, e tenga memoria e se acuerde de los beneficios e bienes que ha recibido" (cit. por A. GRAF, op. cit. p. 53).

(6) Así, por ejemplo, escribe Poggio, en su famosa De varietate fortunae: "Aquí, Antonio Loschi, mirando en torno suyo, dijo conmovido, suspirando: "Cuan distinto, ¡oh Poggio!, este Capitolio de aquel que canto nuestro Virgilio, Aurea nunc olim silvestribus horrida dumis; y cuan fácilmente podríamos alterar el sentido de aquel verso: dorado antaño, hoy desolado, invadidas de zarzas espinosas sus ruinas...". Continúa Poggio: "Es cosa terrible, y no puede ser dicha sin gran asombro, que esta colina capitolina, en tiempos centro del Imperio romano, ciudadela del mundo, temida por los reyes y príncipes y a la que subieron en triunfo tantos capitanes ornándola con ofrendas y despojos de pueblos tan numerosos y tan grandes, floreciente entonces y admirada por el mundo entero, sea hoy desolación y ruina" cit. por P. MURRAY, Arquitectura del Renacimiento, Aguilar, Madrid, 1972, p.14

(7) Cfr. M. PETRASSI, O. GUERRA, Il Colle Capitolino, ed. Capitolium, Roma, 1973, p.2, C. CECCHIELLI, Il Campidoglio, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma, 1925. Otros autores, como D'ONOFRIO, (Renovatio Romae, Roma, 1973, p.73) asocian la familia de los Corsi a un entero grupo étnico. Según este autor, los Corsi pueden ser, en cierto modo, comparables a las milicias suizas legadas a la persona del Papa. Los Corsi desde el siglo IX eran utilizados por el Pontífice en su defensa personal, de este modo se explica su presencia en el Campidoglio.

Esta guerra encarnizada, entre las milicias papales y los sectores de la ciudad que se oponían a la soberanía del Pontífice, causó grandes destrucciones en Roma. Así, por ejemplo, narra el audaz fraile portugués Frei Angelo: «Quase se desencontraran do soberano pontífice. Este regressava do Belvedere por uma outra alea, depois de ter estado a observar a batalha. O seu cortejo, sob a chuva, perdera a muito da sua soberta. Acabara naquele mesmo com este unico meio para reparar os golpes da fortuna.

Clemente fez um sinal com a mão enluvada, na qual cada dedo estava sublinhado por uma pedra preciosa, ao recém-chegado.

-ah! Mestre Benvenuto. O meu mestre artilheiro foi ferido. Nomeio-vos capitão da

artilharía pontificia. Da ourivesaria aos canhões nao vais mais que um passo...

Todos os conventos estavam cercados ou em chamas; filas de freiras encadeadas, sem coifa, algumas das quais apresentavam o santo habito roto por forma a deixar quasisquer duvidas sobre as afrontas sofridas, eram ofrecidas aos lazzi dos soldados.

Anibal acabou por chegar ao Capitolio, do lado de Aracoeli. No cimo da grande escadaria de cento e vinte degraus de marmore, perante a fachada da igreja, de onde o senador proclamava as leis da cidade de Roma e de onde o tribuno Cola di Rienzo falava aos cidadaos na altura do seu poder, fogueiras iluminavan a mesa do altar, que os lansquenetes tinham atirado para o adro; e ali celebravan, a luz movedica das chamas, semelhando diablos a contraluz» en Viagens e aventuras extraordinarias de Frei Angelo, a cura de G. HOCQUENGHEM, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p.123.

(8) Cfr. "La prima riedificazione del Campidoglio e la rivoluzione senatoriale di 1144" en VVAA Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527, Electra, Milano, 1989, p.33. Respecto a la "reedificación del Campidoglio" parece mas probable que se refiera a una reedificación moral del significado del Campidoglio como sede del antiguo senado, que a una simple restructuración de los edificios capitolinos. No obstante, tras la proclamación del nuevo comune se llevó a cabo una radical reforma de sus edificios (Cfr. por ejemplo, D'ONOFRIO, Renovatio Romae, ed. cit. pp 79, C. PIETRANGELI, "Il Palazzo Senatorio nel medioevo" en Capitolium, 1960, pp 3-19)

(9) La estatua ecuestre de Marco Aurelio, durante el Medio Evo había sido identificada con Constantino El Grande, emperador famoso por la donación que realizó al papa Silvestre III. Esta donación fue ofrecida por el emperador como agradecimiento por haber sido librado de la lepra por medio del bautismo. Con esta gracia, Constantino otorgó al papa poder y honores imperiales, le nombró árbitro sobre asuntos de fe y tanto a él como a sus sucesores les cedió el dominio sobre Roma y sobre toda Italia.

Por este motivo, el bronce se salvó de la fundición que sufrieron otras piezas que representaban personajes paganos de la antigüedad.

(10) C. PIETRANGELI, "Il Palazzo Senatorio nel Medio Evo", en Capitolium, 1960. Cfr también de este autor, "Le prime fasi architettoniche del Palazzo Senatorio", Capitolium, Roma, 1959. Sobre los edificios que ocuparon el monte capitolino durante la Edad Media no existen muchos documentos, quizá, como sugiere D'ONOFRIO (Renovatio Romae, ed. cit. p.72) a causa del desinterés de la ciudad medieval por la colina durante un extenso período, confiada a unos monjes bizantinos, los cuales debían responder de él a la autoridad, fuera imperial o de la curia.

(11) M. PETRASSI, O. GUERRA, Il Colle Capitolino, Roma, 1973, pp 20 y ss.

(12) Las referencias y datos sobre el obelisco capitolino han sido recogidos en D'ONOFRIO Gli obelischi di Roma, Standerini, Roma, 1973.

(13) Es, sin embargo, quizá mas interesante la leyenda recuperada por Matthew Paris, según la cual los romanos habrían puesto la cabeza del senador Brancaleone degli Andolo (muerto en 1258) en una esfera situada sobre una columna de mármol (cit. por N.GRAMACCINI, op. cit. p.19). Esta leyenda, de la que se duda su veracidad, propone una relación entre la verticalidad del obelisco con la propia del cuerpo humano, y de la esfera que lo remata con la cabeza. El obelisco, desde esta perspectiva, puede recordar a las figuraciones clásicas -mostradas primero por Vitruvio y recuperadas después durante el Renacimiento- en la que el cuerpo de la columna, con su éntasis, se relaciona con el cuerpo humano y el capitel, como su nombre indica, con la cabeza.

La relación entre el cuerpo humano y el obelisco también inspiró al emperador Augusto en la creación de un reloj solar. Así lo relata Plinio el Viejo: «El divino Augusto dio un uso admirable a uno [obelisco] que está en el Campo de Marte, a saber, el de proyectar las sombras del sol, determinando así la duración de los días y la de las noches; ...También fue el quien añadió al pináculo una bola dorada, en cuyo vértice se concentraba toda la sombra, pues de otra manera el obelisco proyectaba una sombra desmesurada; dicen que tomo como modelo la observación de una cabeza humana» (PLINIO, His. Nat., Lib.36, 72-73; ed. Visor, Madrid, 1987, trad. E. Torrego)

(14) D'ONOFRIO, Gli obelischi di Roma, ed. cit. p.211

(15) Nos refiere el Mirabilia, libro que servía de guía a las peregrinaciones medievales, "Capitolium ideo dicitur quod fuit caput totius mundi" (Mirabilia Urbis Romae, ed. Partthey, cit. por RODOCANACHI, op. cit. p.53) y el Graphia aureae urbis Romae «Capitolium quod erat caput mundi ubi consules et senatores morabantur ed gubernandum orben» (cit. por A. GRAF, op. cit. p.145, n 5). Sobre el concepto de "Centro del Mundo" y las imágenes cosmológicas a el asociadas (la Montaña sagrada como Axis mundi, eje cósmico en torno al cual se extiende el mundo, o el Árbol y Columna cósmicos, elementos que señalan un lugar y al mismo tiempo operan una "abertura" por lo alto -con el mundo divino- o por lo bajo -las regiones infernales, el mundo de los muertos-) véase M. ELIADE, Lo Sagrado y lo Profano, Labor, Barcelona, 1985, pp 37-47.

(16) Cfr. E. CASSIRER, Filosofía de las formas simbólicas vol III, F.C.E., México, 19 , especialmente las pp 171-193. Así, explica este autor como «En el mito se llega a determinaciones y distinciones espaciales solo confiriéndole un acento mitológico a cada "zona" del espacio: al "aquí" y al "allá", a la salida y a la puesta del

sol, al "arriba" y al "abajo". Entonces el espacio se divide en determinadas regiones y relaciones, pero cada una de ellas no tiene solamente un sentido meramente intuitivo sino un carácter expresivo propio. En el mito todavía no hay espacio como todo homogéneo dentro del cual todas las determinaciones individuales son equivalentes e intercambiables. La cercanía y lejanía, la altura y la profundidad, izquierda y derecha: todas tienen una peculiaridad inconfundible, un modo específico de significación mágica» (p. 181), o como dice Heidegger «El lugar y la multiplicidad de lugares no deben ser interpretados como el "donde" de una presencia cualquiera de las cosas. El lugar es el "aquí" y "allá" determinados a los cuales pertenece una cosa...» (M. HEIDEGGER, Sein und Zeit. Jahrb. für Philosophie und phänomenologische Forschung 1927, cit. por E. CASSIRER op. cit. p.180, n.4). Sobre el mismo tema véase también, "El espacio sagrado" en VAN DER LEEUW, Fenomenología de la Religión, ed. cit. pp.378-388. O. F. BOLLNOW Hombre y Espacio, Labor, Barcelona, 1969, pp 23-81.

(17) La escultura es de origen romano (s.III) de mármol y de dimensión 1,55 m de altura- 2,45m de largo. Actualmente se encuentra en los jardines del Palazzo Caffarelli. Para mas datos véase, P. PRAN BOBER-R. RUBISTEIN OLITSKY, Renaissance artist and antiche sculpture, A. Handbook of Sources, London-Oxford, 1986, p.176, F. HASKELL, N. PENNY, L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900, Einaudi, Torino, 1984. pp 344 y ss. S. JONES, A catalogue of the sculptures of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford, 1926, p. 250. E. RODONCANACHI, op. cit. p. 76 y ss. U. ALDROVANDI, Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi el case si veggono (1556), en L. MAURO, Le antichità della città di Roma, Venezia, s. ed. 1856, p. 270. C. PIETRANGELI, "Il leone ritrovato" en "Bollettino dei Musei Comunali, XVIII, 1971, Roma, pp. 15-21, A. MICHAELIS, Storia della collezione capitolina di antichità fino all'inaugurazione del museo (1734) en "Mitteilungen d. k. d. Archaeologischen Instituts Romische Abteilung", n 6, 1981, R. MAGRI, I simboli di Roma nel Campidoglio del Quattrocento, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1990.

(18) Domenico Gnoli, que reconstruirá el mapa de Roma siguiendo las indicaciones de Alberti, resume así la técnica de éste: «Semplicissimo e il sistema da esso adotatto: si formi un circolo, che si chiami "orizzonte", e si divida in 48 gradi, e ciascuno di questi in 4 minuti; poi dal centro, (il Campidoglio) si raggiunga l'orizzonte con un raggio mobile diviso in 50 gradi» cit. por D'ONOFRIO Renovatio Romae, ed. cit. p. 121.

(19) D'ONOFRIO, Gli obelischi di Roma, ed. cit. p.220

(20) Los restos del añadido de oro que actualmente se conservan no son los originales, sino que corresponden a restauraciones realizadas durante la Edad Media

y el Renacimiento. Sobre los procesos de restauración, iconografía, lectura arqueológica e historia de la estatua de Marco Aurelio véase VVAA, Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, Silvana ed., Milano, 1989. Para los datos y referencias sobre la estatua se han consultado asimismo los textos de D'ONOFRIO Un popolo di statue racconta. Storie, fatti, leggende della città di Roma antica, medievale e moderna, Romana Società Editrice, Roma, 1990, pp 244 y ss. F. HASKELL, N. PENNY, L'antico nella Storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900, Einaudi, Turin, 1984. R. MAGRI, I simboli di Roma nel Campidoglio del Quattrocento, ed. cit. p. 50. A. MICHAELIS, op. cit. pp 27 y ss, U. ALDROVANDI, op. cit. p.268.

(21) Cfr. M. TORELLI, "Statua Equestris Inaurata Caesaris: mos e ius nella statua di Marco Aurelio" en VVAA Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, ed. cit pp 83 y ss.

(22) A los pies de la estatua ecuestre, como "locus justitiae", los reos pertenecientes a la nobleza tenían el "honor" de ser decapitados entre los dos leones (A. MUNOZ L'isolamento del Colle Capitolino ed. cit. p.7)

(23) La existencia del enano ya aparece en el Mirabilia y en el texto Latino di Gregorius. Según estas fuentes, la presencia del enano representaría a aquel con el que Constantino fue traicionado por su mujer. Crispo, hijastro de Constantino, ajusticiado junto a la amante. (A. GRAF, op. cit. p. 456)

(24) Cfr. C. D'ONOFRIO, Un popolo di statue racconta. Storie, fatti, leggende della città di Roma antica, medievale e moderna, ed. cit. pp 241-260, L. DE LACHENAL "IL monumento nel medioevo fino al suo trasferimento in Campidoglio" en Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, ed. cit. pp 129-155.

(25) Para un estudio general sobre la Loba capitolina cfr. J. CARCOPINO La louve du Capitole, Société d'édition des Belles Lettres, Paris, 1965. Sobre la importancia de la loba en el Laterano como símbolo de justicia y su iconografía, vid. H. MICHAELIS, Storia della collezione capitolina di antichità fino alla inaugurazione del Museo en "Mitteilungen d.k.d. Archäologischen Instituts Romische Abteilung, VI, 1981. A demás de los tradicionales aspectos simbólicos, son particularmente interesantes las lecturas de F. HASKELL-N. PENNY L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, ed cit. y de M. MIGLIO Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticio alla francese en "Studi Romani", ed. XXX, Roma, pp 177-186.

(26) A. GRAMACCINI, op. cit. p.38

(27) La existencia de la fuente con la escultura de la loba se conoce gracias a la famosa obra de M. GREGORIO De Mirabilibus Urbis Romae, Roma 1300. (cfr. la edición de R. VALENTI y G. ZUCCHETTI Códice Topográfico, Roma 1964). Sobre la fuente véase también D'ONOFRIO Renovatio Romae pp. 113 y ss.

Respecto a la unión por parte del artífice de la Loba y el pequeño cabrito en la fuente, hay que señalar que no era casual. La loba frente a otra figura de menor dimensión parece mas grande ante los ojos del espectador, y el carácter significativo de ambas, al igual que sucede con su dimensión física, participa de los efectos derivados de su contraste.

En una composición, la relación entre las diversas figuras es responsable de variaciones en sus cualidades espaciales, que serían, sin duda, diversas en cada una de las figuras vistas aisladamente y por separado. De ahí el error cometido repetidamente, y hasta la saciedad, por estudiosos que, lejanos a la sensibilidad de la forma escultórica, insisten en el estudio historicista de la escultura sin considerar elementos tan importantes como la relación de la obra con su entorno o con la mirada del espectador, por ejemplo.

(28) Ya el ensayista francés G. Bachelard (La poética del espacio) distinguía entre las escaleras por las que "siempre se sube" como las que conducen a los áticos y aquellas en las que siempre se baja" como las de los sótanos. En el caso de la escalera que conduce a la loba capitolina "siempre se sube".

(29) Cfr. F. VON DUHN, Dante e la lupa Capitolina, Tipografia Classica, Firenze, 1928, pp 6 y ss.

(30) Sobre las estatuas de la donación de Sixto IV véase entre otras las obras de M. CAGIANO DE AREZZO, "Il Campidoglio. Le sculture antiche" en "Capitolium", Roma 1964. D'ONOFRIO, Un popolo di statue racconta. Storie, fatti, leggende della città di Roma antica, medievale e moderna, ed. cit., R. MAGRI I Simboli di Roma nel Campidoglio del Quattrocento ed. cit., A. MARINO, "Idoli e colossi: la statuaria antica sulla piazza del Campidoglio" en Roma centro ideale, ed. cit., A. MICHAELIS, Storia della collezione capitolina di antichità fino alla inaugurazione del museo, ed. cit., W. S. HECKECKSCHER, Sixtus IV Aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit, Martinus Nijhol, Gravenhage, 1955 (ed. bilingue aleman/ingles).

(31) R. MAGRI op. cit. p.11. Esta fantástica versión estaba todavía viva en el Quattrocento; recordemos como Constantino era el símbolo de la victoria de la Roma cristiana sobre la pagana. Por otro lado, el globo, junto a la palma y al león fue un atributo en la iconografía tardomedieval de la Roma Caput Mundi, el globo fue después utilizado en el teatro capitolino de 1513.

(32) Cfr. E. PANOFSKY, Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Alianza, Madrid, 1988, (prim. ed. 1966)

(33) W. ULLMANN, Radici del Rinascimento cit. por A. MARINO, op. cit. p.238 (versión del autor)

(34) A. MARINO, op. cit. p.240

(35) "The donation in public trust of art works of identical material and interconnected by ties of close historical association had no known antecedent. In other words Sixtus founded the first modern, public museum.", W. S. HECKSCHER op. cit. p.30

(36) Para el estudio del teatro capitolino de 1513 se han consultado principalmente los textos de F. CRUCIANI, Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, ed. Il Polifilo, Milan, 1969, A. SCHIAVO, "Al tempo di Leone X un teatro nel Campidoglio" en "Capitolium", Roma, octubre, 1965 y A. BRUSCHI, "Il teatro Capitolino del 1513 en "Bolletino del centro Internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio", XVII, 1975, pp189-218.

(37) Para el texto íntegro de los festejos véase F. CRUCIANI, op. cit. pp21-127

(38) cit. por D'ONOFRIO "Il teatro capitolino del settembre 1513" en Renovatio Romae ed. cit. p.133

(39) A. BRUSCHI, "Ricostruzione e nota critica sull'architettura del teatro capitolino" en F. CRUCIANI op. cit p.159

CAPITULO III

EL CAMPIDOGLIO DE MIGUEL ANGEL: LA GRAN FABRICA

III. EL CAMPIDOGLIO DE MIGUEL ANGEL: LA GRAN FABRICA

La plaza del Campidoglio fue diseñada por Miguel Angel en 1535. Esta es una de sus obras arquitectónicas mas celebrada. Sin embargo, no se trata únicamente de una obra arquitectónica: en el tratamiento de los cuerpos escultóricos que pueblan la plaza se adivina la experiencia de Miguel Angel como escultor.

Con frecuencia la imagen del escultor se asocia con esas habitaciones de artista magníficamente sucias de virutas, polvo de mármol, o chispas de metal. Sin embargo el estudio del escultor es un lugar con ventanas, ha de entrar la luz para dibujar sombras y volúmenes, y permitir que el artífice asome su cabeza para, en el caso de decidir situar su escultura en el exterior, estudiar el modo mas oportuno.

El saber del artífice al situar una escultura en el espacio y modelarla a través de su entorno o al razonar sobre el punto de vista del espectador, suele esconderse tras el acontecer, siempre espectacular, de la creación de la forma.

Miguel Angel diseñó la plaza del Campidoglio en un momento especialmente profundo y reflexivo de su vida; anciano realiza contemporaneamente los frescos de la capilla Sixtina, ya apenas esculpe, y piensa poesías atormentadas y místicas. Las esculturas antiguas, que por encargo de Julio III ha de combinar con la creación de un cuerpo arquitectónico en la colina capitolina, poseen en el proyecto del autor una vida completamente diversa de aquella anterior. La arquitectura se piensa en función del espacio generado por las figuras, y éstas se manifiestan con la energía tan característica de las obras de Miguel Angel. Se podría decir, en cierto modo, que Miguel Angel no sitúa las figuras en el espacio, sino que crea un espacio para ellas. Por este motivo, ésta obra genial y grandiosa es un lugar privilegiado para el estudio del espacio escultórico en una de sus facetas mas importantes y quizá mas ignoradas.

En primer lugar, con el fin de acercarnos al problema del espacio en relación a la escultura, dentro de un contexto adecuado, se realizará una aproximación al concepto

de espacio durante el Renacimiento. Como es por todos sabido, el entorno cultural dentro del que se crea una obra, es determinante para el estudio de ésta; sin embargo ello no basta. La forma de concebir el arte por el autor, los factores externos que la condicionan o incluso el devenir de ésta a través de su ideación y construcción, son elementos necesarios para tener una amplia visión del estado de la cuestión, y, en consecuencia abordar el problema de la forma mas completa posible.

Por este motivo, y en segundo lugar, estudiaremos la figura de Miguel Angel, fundamentalmente en el período que corresponde al proyecto del conjunto Capitolino. Estos análisis permitirán un adecuado enfoque en el estudio de las relaciones entre arquitectura y escultura en la plaza del Campidoglio.

III.1 Aproximación al concepto de Espacio durante el Renacimiento

Durante el Renacimiento, se produce un progresivo interés por la naturaleza y la investigación. En los siglos XIV y XV el arte la religión y las ciencias morales constituyen un nuevo laboratorio en el que se expresa y representa el espíritu de una diversa concepción del hombre y de su entorno.

La forma artística es un lugar de experimentación y estudio; la perspectiva, como "ciencia" de la representación, crea un grupo coherente de principios y reglas derivadas de una práctica de carácter experimental (1). Así, la lectura de la superficie pictórica como "plano figurativo" se puede entender según un principio constructivo, a partir del cual el cuadro es una intersección plana de una pirámide visual abierta sobre la profundidad del mundo. Con Brunelleschi y Alberti el concepto de perspectiva alcanza un modelo teórico y generalizan su uso en campos diferenciados como la pintura, la arquitectura, la escenografía o la urbanística, constituyendo, sobre todo, el

síntoma de una forma de pensamiento mas profunda que permite una visión racional de la realidad.

Entre el Quattrocento y el Cinquecento, en el laboratorio del arte, se inaugura una nueva concepción del espacio, siendo ésta una de las grandes contribuciones al nacimiento del pensamiento moderno. El espacio se concibe como "substrato ambiental de los fenómenos y del propio ente" como explica la ensayista Sandra Bonfiglioli, que añade: «el ente espacio es definido por un sistema de relaciones significativas con respecto al fenómeno que se manifiesta y se rinde experimentable» (2). Los cuerpos y elementos del mundo aparecen entonces ante los ojos del espectador según nuevos mapas mentales, con el correspondiente planteamiento y búsqueda de nuevos significados y prácticas discursivas. La distancia de la tradicional concepción aristotélica del espacio, como el lugar propio de los cuerpos, es notable por el nivel de abstracción del nuevo concepto de espacio. El pensamiento moderno seguirá este camino iniciado en el Renacimiento, en el que la noción clásica del espacio, como cuerpo o forma de ser de la materia, se asocia a aquella de fenómeno.

El espacio (y el tiempo) serán, cada vez mas, el dominio donde un acontecimiento puede ser admitido por los sentidos mediante la percepción y por el intelecto mediante

el pensamiento. El concepto básico de "lugar", como espacio ocupado por un cuerpo, se extiende, mas allá de la propia materia, al espacio dominado y definido por el objeto, así como los acontecimientos de espacio relacionados con él.

La concepción de espacio como fenómeno no es sin embargo la única característica importante de la cultura del humanismo. Junto a la teoría de la perspectiva, en el laboratorio del arte renacentista viene a la luz otro importante fundamento que forma parte de la base de la moderna conciencia sobre el espacio.

La perspectiva renacentista define dos elementos fundamentales, el "objeto" y el "sujeto" como entes autónomos. El sujeto es el que ve desde un punto determinado de un espacio un objeto que le es extremo. La disposición recíproca sujeto/objeto en la forma "sujeto que mira" y "objeto que se ofrece a la mirada" diferencia dos espacios de actuación diversos. El objeto, por lo tanto, a pesar de estar dotado de una propia autonomía, toma el punto de vista desde el cual el espectador lo mira. El Barroco llevará la disposición y multiplicidad de los puntos de vista y de la óptica hasta los límites de lo irreal y de la ilusión. El arte moderno, sin embargo, disolverá sujeto y objeto en una única trama de relaciones espacio-temporales descentralizada.

III.2 Miguel Angel: Arquitectura "versus" Escultura

No es posible aproximarse a la gran figura de Miguel Angel sin considerar su particular relación con las Bellas Artes, que entiende como una suprema coexistencia de conceptos y valores. En concreto, la especial comunicación que establece entre la escultura y la arquitectura permite maneras particulares del tratamiento de la forma, véase el "modelado" de formas arquitectónicas como entes plásticos compactos o el planteamiento de la fachada como un relieve de carácter escultórico, por ejemplo, y que puede integrarse dentro del espíritu manierista de la época. Esta forma de concebir la forma tanto escultórica como arquitectónica, por Miguel Angel, no solo facilita, en su conocimiento, la comprensión de sus obras, sino también una visión mas acertada de los valores compositivos y de la relación entre escultura y arquitectura que en ellos se entabla.

Al menos durante la primera mitad de su largo recorrido, Miguel Angel persiguió en sus obras la idea de la síntesis de las artes; esto es, la superación de los medios

específicos de cada una de las artes por la importancia del diseño, de la Idea (3). Esta concepción del arte en Miguel Angel irá evolucionando a lo largo del tiempo en un proceso de abstracción cada vez mas profundo y determinado.

Condivi, uno de sus biógrafos mas importantes, presenta a Miguel Angel como "pittore e scultore singulare", seguramente en homenaje al deseo del maestro de no ser considerado arquitecto. Según Giulio Carlo Argan este deseo era un gesto de modestia, mientras que para Ackerman no se trataba solamente de una expresión de modestia por parte de un escultor, sino una afirmación importante para la comprensión de sus edificios, concebidos como si las masas fueran formas orgánicas para modelar o esculpir volúmenes con los que expresar el movimiento, crear superficies de luz y sombra, que trabaja minuciosamente como una estatua (4).

Vasari, que le debía a Miguel Angel su formación de arquitecto, seguramente pensaría en su maestro cuando escribió:

«E pur e vero che non si puo esercitare l'architettura perfettamente, se no da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pitture, sculture o cose di legname abbiano grandemente operato; conciosia che in essa si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutti l'ordin di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti, e non per un'altra ragione: e per questo i legnaivoli, di continuo

maneggiandoli, diventano in spazio di tempo architetti; e gli scultori similmente per lo situare le statue loro e per fare ornamenti a sepulture e cose tonde, col tempo l'intendono; ed il pittore, per le prospettive e per la varietà dell'invenzioni, e per i casamenti da esso tirati, non può no fare che piante degli edifici non faccia; attesoche non si pongono cose ne scale, ne piani, dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l'ordine e l'architettura» (5).

Esta explicación de Vasari, que hay que leer en el contexto teórico del momento en relación al discurso sobre la similitud entre las Artes, pone en evidencia los elementos que se pueden considerar comunes entre arquitectura, pintura y escultura, como el dibujo, el sentido compositivo o la visión plástica (6).

Miguel Angel, sin embargo, considera que la forma artística mas próxima a la arquitectura es la escultura. Así, en una carta que escribió en respuesta a la enviada por el Duque Cosimo preguntándole si había de confiar la Laurenciana a Vasari o a Ammannati, el uno pintor y el otro escultor, Miguel Angel aconsejó que le fuera confiada al segundo «dovendosi in architettura, a perito delle altre condizioni, preferire gli scultori giacche l'architettura è un rilievo che in scultura esiste realmente, in pittura e solo apparente» (7).

A. Schiavo, importante estudioso sobre la obra de Miguel Angel, explica como

para éste todo monumento se originaría a partir de un núcleo rodeado de partes unitarias, las cuales, procediendo hacia el exterior, estaban concebidas para plasmar el carácter del edificio, del mismo modo que las figuras en arcilla desarrollan de la materia bruta el retrato . . . moral de una persona (8). Esta descripción, quizá demasiado arriesgada en el movedizo campo de la relación entre las Artes, alude sin embargo a tres aspectos importantes en la concepción de la forma en Miguel Angel: el modelado de las formas arquitectónicas, el tratamiento de las fachadas (superficies y piel del edificio) como relieve, y el carácter psicológico y moral de los edificios.

El modelado de las formas arquitectónicas, y su tratamiento como volumen en las obras de Miguel Angel, ya se adivina en el proceso de creación de las mismas. Es conocido que Miguel Angel solía realizar sus proyectos con la ayuda de pequeñas formas en arcilla, como maquetas o modelos, cuya plasticidad material no solo excluía cualquier referencia a mediciones matemáticas, sino también a una independencia entre las partes (9). De ello podemos deducir que, en la utilización de estos modelos, Miguel Angel perseguía mas unos efectos de masa que de espacio interno (10).

De hecho, en sus dibujos de arquitecturas se muestra esta tendencia; en ellos el

acento está puesto sobre la masa. A diferencia de los diseños de Sangallo o de Bramante, cuyo fin es mostrar de forma precisa las instrucciones necesarias para la construcción de un edificio, los dibujos de planos en Miguel Ángel están subordinados a un fin estético. Los estudios preliminares de puertas, cornisas o columnas que realiza Buonarroti parecen, en realidad estar hechos para transmitir una tendencia plástica, la fuerza y la energía física que se desprende de sus arquitecturas. En cierto modo, estos estudios recuerdan a los apuntes vigorosos de cabezas y manos que Miguel Ángel dibuja como elementos individuales dignos de estudio.

Otro aspecto revelador de los dibujos de arquitecturas es su falta de perspectiva. En los dibujos de arquitecturas de Miguel Ángel, no suelen aparecer perspectivas porque se supone al espectador en movimiento y no desde un punto de vista concreto, mientras que para un estudio tridimensional de la obra el autor se sirve de modelos en arcilla (11).

Es también importante en la arquitectura de Miguel Ángel su forma particular de concebir la fachada. Para éste, la fachada de un edificio debía modelarse como un bajorrelieve cuyo rigor plástico se conseguía a través del volumen de las formas, la riqueza de claroscuros y el contraste de planos (12).

Por este motivo, D. Frey, autor de importantes estudios sobre la obra de Miguel Angel, no dudará en comparar sus fachadas con los relieves de Donatello. Observación, si no demasiado aventurada, al menos original y curiosa. De hecho, como afirma D. Frey, la arquitectura de mármol de las tumbas de los Medici posee elementos que aparecen en el tabernáculo de la Anunciación de Santa Croce (13). En cualquier caso, las observaciones de este estudioso, que ve como los elementos arquitectónicos y ornamentales se confunden en la plasticidad de una obra unitaria (como en un gran relieve escultórico), pretenden manifestar, a través de la anecdótica visualización de los relieves de Donatello, el carácter particular de las fachadas de Miguel Angel.

Esta aproximación de conceptos, sin fundamentos de D. Frey, responde a lo que Argan explica como consecuencia de la distinción clásica entre construcción y decoración (14). Miguel Angel no aceptaba ésta distinción en la que la construcción era un mero soporte del ornamento. Entre el dinamismo de las fuerzas portadoras y aquel de los miembros visibles y ornamentales, para Miguel Angel no existía una relación de deducción, sino de continuidad o incluso de rotura. Así, comenta este autor como no eran confundidas las afirmaciones de Vasari, cuando sobre la Capilla de los Medici decía que era «assai diversa da quello che di misura, ordine e regola facevano

gli uomini, secondo il comune uso e secondo Vitruvio e la antichità» (15).

Un tercer aspecto característico de la arquitectura de Miguel Angel desde nuestros planteamientos de estudio, es el espíritu, llamemoslo "psicológico" de sus edificios entendidos como formas antropomórficas.

Christian Jacob, rescata, en un interesante ensayo sobre el espacio, un fragmento de una obra de Menendre, que según mi opinión muy bien puede ayudarnos a introducir esta doble vertiente de la arquitectura de Miguel Angel: «si la contree est montagneuse, (tu diras) qu'elle ressemble 'a un Homme robuste dont les muscles saillent; si elle est plate, qu'elle est disciplinee et qu'elle n'est pas capricieuse ni osseuse» (16). Las comparaciones psíquicas y morales personifican el paisaje; el mapa geográfico se muestra entonces como una lámina anatómica, como una descripción moral.

Es común encontrar en los tratados renacentistas estudios sobre la relación entre el cuerpo humano y las formas arquitectónicas; una asociación recuperada de las teorías de Vitruvio sobre la construcción ideal del templo, que dará pie a numerosas

divagaciones sobre la proporción o la armonía entre las partes. Estas divagaciones eran sin embargo matemáticas y abstractas; así, la forma humana ideal respondía a formulas numéricas y geométricas que establecían relaciones entre las partes y el todo (17). El cuerpo humano era concebido como un microcosmos, una imagen de Dios creada según la exacta perfección del Universo y por lo tanto sometido a las mismas leyes que gobiernan las esferas celestes o los acordes musicales. Esta armonía, en cuanto ideal, solo podía ser traducida a partir de símbolos matemáticos.

Para Miguel Angel, sin embargo, el concepto de afinidad entre el cuerpo humano y la arquitectura es completamente diverso. No se trata de deducir del cuerpo humano símbolos y proporciones matemáticas, sino de entablar una relación "orgánica" entre el cuerpo humano y aquel arquitectónico (18).

El interés por el cuerpo reside, entonces, en la relación de las partes entre sí y cada una de ellas con una función determinada, como si se tratara de un organismo vivo con sus tensiones , compresiones o tracciones, que pueden ser interpretadas en términos arquitectónicos.

Por otro lado, mientras que la arquitectura del Quattrocento requería del

observador un cierto esfuerzo de contemplación intelectual, con el fin de interpretar adecuadamente las relaciones simbólicas y numéricas del edificio, Miguel Angel propone una identificación inmediata entre las funciones físicas del espectador y aquellas del edificio. Esta visión orgánica, con su búsqueda de relaciones físicas y psicológicas entre observador y objeto, justifica la introducción del concepto de empatía en la estética del Renacimiento (19). Desde este punto de vista, se puede hablar de una "espacialidad dramática", de una tensión emotiva que envuelve al espectador en la realidad creada por el artífice.

La forma escultórica, evocadora de imágenes y creadora de espacios, puede participar activamente, junto al cuerpo arquitectónico, en el desarrollo dramático del espacio. La estrecha relación entre arquitectura y escultura en las obras de Miguel Angel posibilita que las formas ornamentales y las figurativas -frecuentemente con sus concreciones de símbolos y sus abstracciones alegóricas- se manifiesten en conjunto con el dinamismo y la expresión de las líneas arquitectónicas.

Otro factor determinante para valorar de forma adecuada la relación que establece Miguel Angel entre escultura y arquitectura en el "Non finito" de sus obras.

Condivi, todavía en vida del Maestro, fue el primero en proponer una interpretación crítica del "Non finito" en la escultura (20). La figura para Miguel Angel era de por sí algo intrínsecamente finito, de manera que para superar el límite de la perfección se debía de destruir la sutileza física. El "Non finito" en escultura no era solamente formal, sino también táctil, el no acabado se podía sentir con las manos en las huellas de la gradina. En cuanto a la arquitectura, se sabe que Miguel Angel no finalizó casi nada de lo iniciado, en algunos casos por causas externas, pero también por su afán de continuar proyectando, incluso cuando se estaba construyendo.

Ahora bien, centrandonos en nuestro punto de interés sobre la escultura y su espacio en un complejo arquitectónico, podemos preguntarnos si existe alguna relación entre el "Non finito" escultórico y aquel arquitectónico. Piero Sanpaolesi en un interesante estudio sobre este tema confirma la intencionalidad plástica del "Non finito" en la escultura, pero no descarta que en la arquitectura se pueda deber a otros factores. En el análisis de los motivos que pueden haber causado la no finalización de una obra arquitectónica sugiere tres posibilidades: En primer lugar desde la posición albertiana de "c'e chi puo con la mente e con l'animo terminare intere forme di edifici separate della materia", es decir, que el edificio queda finalizado en el proyecto, en la Idea. Una segunda posición es la que alude a la duración física de la construcción, esto es,

un "Non finito" provocado por causas externas derivadas de la realización del edificio en el tiempo. La tercera propuesta se refiere a la "rifinitura", acabado último del edificio, que en ocasiones se puede descuidar intencionadamente con el fin de conseguir efectos formales y ópticos determinados (21).

En cada uno de estos tres casos la escultura, como elemento de carácter plástico, participa del "Non finito" no tanto en su aspecto formal como en su desarrollo en el espacio. En la propuesta basada en la teoría de Alberti, el no acabado de la escultura se queda prácticamente en lo que suele ser su inicio, esto es, en la idea. Si la escultura es ya preexistente y su participación en el proyecto arquitectónico está señalada sobre un diseño, su situación en el espacio, como elemento más de su naturaleza escultórica está determinado en la relación con el entorno. A este respecto es importante recordar que el trabajo del arquitecto es fundamentalmente el de realizar un proyecto, mientras que la ejecución del mismo la llevan a cabo los operarios correspondientes. El caso de la escultura es sin embargo diverso, el escultor no sólo piensa la escultura, sino que participa activamente en su realización. El segundo planteamiento referente a la no finalización del edificio por causas externas no tiene interés al no poseer intencionalidad por parte del artífice. Respecto al tercer punto, en el que el acabado del edificio se descuida con fines plásticos, puede relacionarse con

el cuerpo escultórico como contraste, esto es una superficie tosca e inacabada puede destacar la forma pulida de un elemento escultórico, por ejemplo, o como armonía, integrándose el cuerpo escultórico en la plasticidad de la superficie del cuerpo arquitectónico.

Ackerman, quizá de una forma mas concisa, adivina el "Non finito" en la arquitectura de Miguel Angel como la consecuencia de un proceso creativo, siempre vivo y dinámico. Era habitual en Miguel Angel mantener sus proyectos en un estado de continua fluidez hasta que cada particular no estuviera preparado para su ejecución, incluso, como afirma este autor, Miguel Angel de haber contado con los fondos suficientes habría llegado, como en sus últimas arquitecturas, a demoler algunas de sus partes y construirlas después (22).

Se podría decir que la dinámica creatividad de Miguel Angel llega a ser un verdadero obstáculo para la realización de sus obras arquitectónicas. De hecho, para reproducir y concretar sus proyectos los grabadores del momento fueron en muchos casos obligados a completarlos entre los diversos diseños dejados en diferentes momentos del proceso compositivo.

Bruno Zevi traduce este deseo de Miguel Angel de continuar proyectando, incluso cuando se esta construyendo el edificio, como una huida del clásico equilibrio de pesos y de proporciones: la proporción es reemplazada por el ritmo, siempre "Non finito", y de hecho toda la arquitectura de Miguel Angel es rítmica y no proporcional (23).

En cualquier caso, y a modo de conclusión, el "Non finito" de Miguel Angel en escultura como en arquitectura, expresa un intento de superar los límites de la perfección a través de la transgresión de las propias reglas clásicas de la belleza, sea en la forma o en la proporción. Respecto al espacio escultórico dentro de la composición arquitectónica podríamos referirnos fundamentalmente al "Non finito" escultórico en su papel dentro de las proporciones y el ritmo de la composición del conjunto, en la función de la escultura como punto visual importante en el desarrollo espacial y como elemento de medida dentro del engranaje compositivo.

III.3 El proyecto de la plaza capitolina. Su origen y desarrollo

Con el regreso de Miguel Angel a Roma en 1534, madura su vocación mística y religiosa. En este período, Roma está en plena crisis religiosa, moral y política; al Sacco de la ciudad, se añaden los conflictos del clima de la Contrarreforma y del Concilio de Trento. La vocación religiosa de Buonarroti se expresa en un intento constante de superación de la obra de arte como acercamiento a lo divino a través de la belleza suprema. Asimismo la obra de Miguel Angel se expresa en defensa de la Iglesia, que, quizá mas en ese momento que en ningún otro, necesitaba de la fuerza de las imágenes en su enfrentamiento contra el Luteranismo.

Durante su estancia en Florencia, en un momento de intensa actividad intelectual, Miguel Angel realizó proyectos como la Capilla de los Medici, o la Biblioteca Laurenciana, cuyo objetivo principal era la investigación de la convergencia de las artes. Tras su vuelta a Roma, la primera obra que realizó fue el Juicio Final, en la

Capilla Sixtina, una obra que marcaría el inicio de una nueva etapa en el arte de Miguel Angel. No existía para el monumental fresco ningún programa "conceptual" sugerido por ningún teólogo; el propio Miguel Angel dio forma al motivo del Juicio Final, donde la existencia de Dios como juez, la resurrección de la carne y la salvación aparecen como imágenes doctrinales de gran fuerza visual. La estática beatitud frecuente en las imágenes religiosas fue sustituida por el fervor de las disputas, por gestos violentos dotados de una excesiva corporeidad. La corporeidad de la pintura hablaba de la resurrección de la carne.

Por primera vez la abstracción intelectual se une a la expresión de la materia en una misma intención y mensaje. Según G.C. Argan, el manierismo de Miguel Angel consistiría, en su nueva etapa, precisamente en esto; en el dotar a la forma artística de una espiritualidad derivada de una mayor valoración del procedimiento unitario, que de una disociación entre la dualidad teoría y praxis (24).

Miguel Angel ya estaba trabajando en la Capilla Sixtina cuando inició el proyecto del Campidoglio (25). La construcción de la plaza se extenderá en el tiempo y sufrirá algunas fases de incertidumbre, pero ello no evitará el seguimiento de un proyecto unitario, como lo demuestran los grabados de Duperac o de Faletti, por ejemplo. Estos

diseños fueron obtenidos a partir de un proyecto orgánico y de dibujos que permitían la reconstrucción de la imagen ideada por el maestro (26). A partir de 1546, Miguel Angel se dedica a la construcción de San Pedro, por lo tanto es de suponer que continuase a pensar en el Campidoglio cuando trabajaba en la Basílica; en ambos casos existía una común relación ideológica y urbanística como puntos focales de representación del poder pontificio.

Como el Cortile del Belvedere, destinado a rivalizar con las grandes villas de la antigüedad, el Campidoglio constituía un símbolo monumental en el cual se realizaba el sueño de la antigua grandeza. Estos edificios eran concebidos para ser admirados, mas que para ser utilizados con fines prácticos. Una función particularmente activa en la evolución de los proyectos para este género de edificios en el Renacimiento era la ejercitada por la escultura.

Las importantes colecciones de escultura antigua formadas en el Quattrocento y en el primer Cinquecento estimulaban el deseo de construir: las esculturas eran el centro de interés, y en torno a ellas se desarrollaba la arquitectura (27). El Belvedere fue construido como patio e ingreso que conducía a las colecciones papales, y el resurgimiento del Campidoglio tuvo su origen en las intenciones políticas y humanistas

de Paolo III, cuyo primer paso fue la instalación de la escultura ecuestre de Marco Aurelio en el centro de la plaza.

Como vimos anteriormente, la plaza capitolina antes de la intervención de Miguel Angel estaba poblada de obras antiguas, donadas al pueblo romano por Sixto IV e Inocencio VIII. Estas piezas fueron elegidas por los pontífices, no sólo por las asociaciones mentales que sugerían, como símbolos de la grandeza de Roma en la antigüedad, sino también por su singular belleza y valor plástico, lo que ha inducido a algunos estudiosos a referirse a la colección capitolina como el primer museo de escultura de la historia. Otras piezas añadidas por León X en el Cinquecento, como las dos representaciones de los ríos Tiber y Nilo, formaban también parte del paisaje capitolino.

El Papa Paolo III ordenó el traslado de la escultura ecuestre de Marco Aurelio al Campidoglio, a pesar de la oposición de los canónicos del Laterano que eran los poseedores de la escultura. Como hemos visto en páginas anteriores, la estatua de Marco Aurelio poseía un importante valor histórico. Paolo III, consciente del poder de la obra de arte como arma política, estableció una verdadera asociación ideológica con Miguel Angel en su convicción de conducir contra el Luteranismo una lucha no sólo doctrinal,

sino también política. El arte de Miguel Angel, cargado de fuertes y profundos contenidos conceptuales, encontró un punto común con Paolo III dentro de esta lucha religiosa y política.

Sobre la colina del Campidoglio estaba situada la sede del gobierno cívico de Roma. No poseía otra autonomía o autoridad política, ni tampoco el Papa en el fondo pretendía concederla, pero sí deseaba que el pueblo romano, aunque fuera sólo en apariencia, tuviera un polo religioso y otro laico. Por otro lado como su política necesitaba del apoyo del emperador, decidió que la sede del pueblo romano evocase explícitamente al pueblo romano. Por este motivo hizo trasladar al Campidoglio, en 1538, la estatua ecuestre de Marco Aurelio y encargó a Miguel Angel la restructuración de la plaza, que debía de evidenciar la majestuosidad del lugar y de su memoria, ahora al servicio de la Iglesia. A pesar de las coincidencias ideológicas entre Miguel Angel y Paolo III respecto a las cuestiones políticas y religiosas, Buonarroti no compartía el deseo del traslado de la estatua de Marco Aurelio, ni tampoco el de otros grupos escultóricos, como los Dioscuros, -grupo de joven y caballo de una notable dimensión-, que durante la Edad Media estuvieron en el Quirinale (28).

Pecchiai, importante estudioso de la obra de Miguel Angel, incluso extiende el

rechazo de Miguel Angel de estas esculturas a todo el conjunto escultórico de la plaza propuesto por Paolo III, sugiriendo que el artista habría preferido realizar con sus propias manos las esculturas que habrían de adornar la plaza (29). En ese caso, según comenta el autor, Miguel Angel no habría admitido que la visión del cuerpo arquitectónico fuera "impedida o turbada por las estatuas", tratándose particularmente de obras creadas a propósito para un ambiente como el de la plaza y en ningún momento desentonarían con la armonía del conjunto, siempre desde la opinión de Pecchiai.

Es muy cierto que Miguel Angel de haber tenido la posibilidad de realizar obras escultóricas para el proyecto capitolino las habría concebido de una forma diversa. Sin embargo, lo que también es cierto es que el conjunto arquitectónico habría sido, sin duda, diferente al condicionado por la presencia de estatuas antiguas, pues no hay que olvidar que el proyecto arquitectónico fue diseñado considerando su presencia (30).

Es erróneo considerar estas obras escultóricas como añadidos ajenos a un proyecto de conjunto, porque precisamente el proyecto fue realizado a partir de la existencia previa de dichas esculturas. Miguel Angel, con elegancia, consigue armonizar escultura y arquitectura en un proyecto que no podría haber llevado a cabo sin un profundo

conocimiento de las posibilidades del espacio, tanto escultórico como arquitectónico.

Las primeras conversaciones sobre el tema capitolino entre Paolo III y Miguel Angel se remontan al tiempo de la visita de Carlos V. Poco mas tarde, en 1537, la estatua de Marco Aurelio abandona la base mandada levantar por Sixto IV en el Laterano. Paolo III, después de nivelar la superficie de la plaza capitolina, hizo trasladar al centro de ésta un bloque de travertino tomado del foro de Trajano y adoptado entonces como nueva base de la estatua ecuestre. Así la estatua del emperador, que había desafiado a los cristianos y se había salvado solamente porque fue confundida durante el alto Medioevo con la figura de Constantino el Grande, pasó del centro religioso a aquel civil de Roma (31).

El 25 de Enero de 1538 Paolo III visitó el Campidoglio para apreciar el efecto del monumento ecuestre en su nueva posición. Como ya hemos visto anteriormente, el Papa se sirvió de los contenidos significativos de la colina capitolina, esto es de la memoria del lugar, y de determinados cuerpos escultóricos como arma propagandística para rememorar la antigua gloria de Roma y la sede del poder civil que fue durante la antigüedad y su renovación durante el Medioevo.

Todavía en la actualidad, la fecha del proyecto y su desarrollo posterior es motivo de discusión. Para algunos autores es importante la participación de los intérpretes y continuadores de Buonarroti. De esta manera el proyecto aparece desmembrado, no considerando un proyecto unitario de Miguel Angel, sino la variedad de sucesivas intervenciones concebidas en diferentes tiempos y separadas de una lógica visión de conjunto. Así, por ejemplo, Borelli llega incluso a negar para el Campidoglio la existencia de un proyecto anterior a 1554 (32). Sin embargo, y como señala Guglielmo De Angelis d'Ossat, en el primer volumen de las deliberaciones (conservado en el archivo capitolino), ya se hablaba insistentemente de la "fabbrica della piazza" (33). También Vasari, en las Vidas señala claramente como Miguel Angel ha realizado el proyecto del Campidoglio, es decir, habla de la existencia de la globalidad de un proyecto (34).

Aunque, como aparece en los documentos de la época, el proyecto de Miguel Angel es la consecuencia de una idea global y única, su realización se desarrolla en varias etapas. La dificultad de las investigaciones para determinar las fases de construcción del complejo capitolino ha sido notable. En ocasiones, los datos se han obtenido a través de documentos referentes a los pagos, o por medio de dibujos y grabados fechados que permitían seguir la evolución de las obras.

Con el fin de completar nuestra valoración del proyecto capitolino, véase la adenda que muestra las diferentes fases de la construcción de la plaza. Para ello he creído oportuno seguir una tabla cronológica, que facilite un acercamiento al desarrollo del proyecto en el tiempo (35).

ADENDA

1537: Paolo III decide restaurar el Campidoglio. El papa ordena el traslado de la estatua ecuestre de Marco Aurelio del Laterano a la plaza capitolina. Miguel Angel se manifiesta contrario a este acontecimiento. (Doc. Carta de Giovan Maria della Porta al duca di Urbino, 1537)

1538: Miguel Angel proyecta la sistemación capitolina. La estatua de Marco Aurelio es trasladada del Laterano a la Plaza del Campidoglio entre el 9 y el 25 de Enero. (Período en el que Biagio Martinelli describe la visita de Paolo III)

1539: Inicio de la construcción de los muros que delimitan el nuevo espacio de la plaza. Fecha aproximada del dibujo de Francisco de Holanda, que muestra la nueva ubicación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio sobre un fondo todavía quattrocentesco del Palazzo dei Conservatori.

y la "cordonata" (rampa de ingreso) todavía sin escalones.

1552: En un mapa de Roma realizado por Ligorio no aparece la cordonata. En Mayo se registran los últimos pagos por la elaboración de las escaleras del palacio Senatorio.

1553: Un diseño de G. A. Dosio muestra las obras en las arcadas del palacio Senatorio. Documentos sobre su pago corresponden a esa fecha.

1554: Se finalizan los trabajos en el palacio Senatorio.

1554-1560: Un diseño conservado en Braunscheweig muestra las obras del palacio Senatorio finalizadas; no aparecen indicios de los trabajos en el palacio Conservatori ni sobre la cordonata. La estatua de Marco Aurelio parece desplazada del centro de la plaza y la base tiene todavía una forma rectangular, como en el dibujo de Cock.

1555-1560: Pontificado de Paolo IV, los trabajos se interrumpen.

1560-1561: Pontificado de Pio IV, se reanudan los trabajos en la plaza siguiendo la

forma oval diseñada por Miguel Angel. Se añaden cuatro escudos y otros ornamentos a la base de Marco Aurelio. Construcción de los muros de sostenimiento para la rampa de acceso.

1561: En un grabado publicado por Lafrei se muestra la plaza capitolina desde el oeste, el obalo central parece finalizado. Visita al Campidoglio de Pio V.

1562: Se reanudan las obras en el Palacio Senatorio con la reparación de fachadas muros y techos. La restauración de los interiores se prolonga hasta 1568.

1563: Fecha de un documento relativo al pago de los trabajos realizados en el palacio Senatorio. El 14 de marzo Pio IV ordena el inicio de las obras en el palacio dei Conservatori. El arquitecto Guido Guidetti es elegido para seguir la ordenes de Miguel Angel.

1564: 14 de Febrero, muerte de Miguel Angel. Giacomo Della Porta sucede como arquitecto a Miguel Angel siguiendo el proyecto fijado. En un dibujo de Dosio muestra la fachada del palacio Senatorio completa.

1567: Instaladas las primeras cuatro estatuas sobre la balaustrada que corona el lado oeste del Palacio Conservatori.

1568: Della Porta es pagado por el proyecto del portal principal del palacio dei Conservatori.

1568-1583: Se suceden los trabajos en el palacio dei Conservatori; la balaustrada se completa en 1583.

1570-1573: Se realizan los trabajos en torno al patio dei Conservatori. En su decoración, dirigida por Della Porta, participa en 1572 Domenico Fontana.

1577: Se decide bajar el nivel del suelo con el fin de prolongar la cordonata hasta las escaleras de Aracoeli. La torre del palacio dei Senatori es abatida por un rayo.

1578: Tras la celebración de un concurso, es elegido un proyecto de Della Porta para los trabajos en la cordonata, respetando bastante la idea de Miguel Angel. En este proyecto la anchura de la rampa disminuye gradualmente hacia la base, con el fin de

no obstruir la entrada al Aracoeli y crear a demás una sensación de perspectiva. Se ignora la fecha precisa de su realización. El arquitecto del Papa, Martino Longhi, realiza un proyecto para la reconstrucción de la torre del palacio Senatorio, este proyecto se aleja de aquel pensado por Miguel Angel.

1581: Se añade un segundo acceso a la derecha de la cordonata.

1583: Se coloca en el nicho central del palacio Senatorio una estatua que representa a Minerva, mientras que el proyecto de Miguel Angel preveía la presencia de un Júpiter de mayor tamaño.

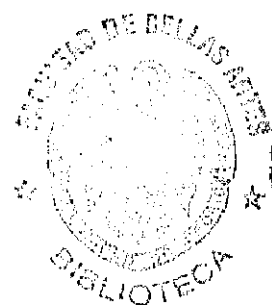
1588: En la base de la escalera central del palacio Senatorio se construye una fuente, ideada por Matteo da Citta di Castello. Esta fuente, que no fue prevista por Miguel Angel, no varía sustancialmente el proyecto inicial.

1592: En el nicho central de la fuente del palacio Senatorio se coloca una nueva estatua de Minerva, como Dea Roma, de menor dimensión de la anterior.

1593: Se realizan los trabajos para las ventanas laterales del Palacio Senatorio. Entre 1593 y 1612 la fachada toma su forma actual; los trabajos fueron llevados a cabo por Giacomo Della Porta, y a su muerte, en 1602, por Girolamo Rinaldi.

1595: El "Marforio", estatua de divinidad fluvial, se instala como elemento central de una fuente proyectada por Della Porta. La fuente esta situada en el lado de la plaza opuesto al palacio dei Conservatori.

1603: Con Clemente VIII se inician los trabajos de edificación del palazzo Nuovo. La construcción fue suspendida durante largo tiempo y completada entre 1650 y 1670.



NOTAS DEL CAPITULO III

(1) Panofsky no admite la perspectiva como ciencia en el sentido mas estricto de "ciencia". Puede compararse con ella con el fin, meramente explicativo, de mostrar la existencia de una metodología, por ejemplo. Así, la perspectiva renacentista no puede considerarse en si como científica, sino como la individuación de un espacio sustraído o un espacio ambiental de la figuración artística. Cfr E. PANOFSKY, La perspectiva como forma simbólica, Tusquets, Barcelona, 1990.

(2) S. BONFIGLIOLI, "Il tema di spazio nel Rinascimento" en L'architettura del Tempo, Liguori editore, Napoli, 1990, p 68

(3) Sobre el concepto de Idea en el Renacimiento, véase E. PANOFSKY, Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Cátedra, Madrid, 1989. Sobre Miguel Angel vid. especialmente las pp 103-112.

(4) G. C. ARGAN - B. CONTARDI, Michelangelo architetto, Electra, Milano, 1990

(5) «Y es cierto que no se puede ejercitar la arquitectura perfectamente, si no es por aquellas personas que poseen un óptimo juicio y buen dibujo, o trabajado en pintura, escultura o cosas de madera; por que de esa manera se miden los cuerpos de las figuras, que son las columnas, las cornisas, los basamentos, y todos los órdenes, los cuales son ornamentos de las figuras, y no por otra razón: es por este motivo que aquellos que trabajan la madera, manejándola continuamente, llegan a ser, a lo largo [del tiempo], arquitectos; y los escultores igualmente, al situar sus estatuas y hacer ornamentos para sepulturas y cuerpos todo el tiempo, entienden [de arquitectura]; y el pintor, con la perspectiva y la variedad de la invención y por la relación derivada de ello no hay planta de edificio que no pueda hacer; de modo que no se ponen cosas, ni escaleras, ni pisos, donde las figuras reposan, que en primer lugar no obedezcan al

orden y a la arquitectura», VASARI, Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori, Sonzogno, Milano, vol II, p.772, (versión de autor).

(6) V. FASOLO, (Michelangelo architetto-poeta, Vitali e Ghianda, Génova, 1965, pp109 y ss) añade a la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, la Poesía: «Tutto si riporta alla interiorità, tutto si corogia in un "fuoco interiore". E lo spirito che si rivela nel segno della forma» (p 109). Para una relación entre la Poesía y las artes visuales durante el Renacimiento, véase R. W. LEE, Ut Pictura Poesis, Cátedra, Madrid, 1982

(7) CHATELOU, "Informes del 12 y 13 de julio", cit por A. SCHIAVO, Michelangelo architetto, ed. Libreria dello Stato, Roma, 1949, p.37

(8) Ibidem

(9) R. WITTKOWER (La Escultura. Procesos y Principios, Alianza, Madrid, 1980 pp 135 y ss.) explica como Miguel Angel rechaza los aparatos de medida utilizados en la época, como el método de la caja de varillas de Leonardo, por ejemplo. Miguel Angel, que distinguía entre escultura "per forza di levare" y modelado "per via di porre", iniciaba su trabajo con el diseño, clarificando su idea en apuntes a pluma o tiza. Posteriormente construía pequeños modelos en cera o barro, pero en ningún momento utilizaba sistemas de medida o de traslado mecánico del modelo al mármol. A. BLUNT (Teoría de las artes en Italia. 1450-1600, Cátedra, Madrid, 1985) expone al respecto: «En general, Miguel Angel no hacía una versión grandiosa en arcilla para una estatua en mármol, sino que trabajaba sobre un modelo pequeño de cera de un pie de alto que representaba la idea que tenía en su mente. Cellini en su Tratado della Scultura (cap.IV) refiere que Miguel Angel trabajaba generalmente sin un modelo a escala» (pp 90 y s.). En cualquier caso, Miguel Angel ya había roto casi conscientemente con los ideales de los primeros humanistas, oponiéndose a los métodos matemáticos que constitúan una parte importante de las teorías de Alberti o de Leonardo. Así, como muy bien nos recuerda A. Blunt (p.68), Vasari atribuye a Miguel Angel la famosa afirmación de que es necesario tener el compás en el ojo y no en la mano, porque las manos trabajan y los ojos juzgan.

(10) J.S. ACKERMAN, L'architettura di Michelangelo, Einaudi, Torino, 1968, p.16

(11) Para una visión completa de los dibujos de Miguel Angel, véase P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Olschki, Florencia, 1961.

(12) A. SCHIAVO, op. cit. p.37

(13) Sobre la relación entre Escultura y Arquitectura, véase el interesante trabajo de D. FINIELLO ZERVAS, Systems of Design and proportion used by Ghiberti, Donatello and Michelozzo in their large-scale. Sculture-architectural ensembles between 1412-1434, A dissertation submitted to the Johns Hopkins University Baltimore, Maryland, 1973

(14) G. C ARGAN, op. cit. p.24

(15) Ibidem

(16) C. JACOB, "L'oeil et la memorie sur la Peiegese de la terre habitee de Denys. Modes d'esemplo d'une description du monde" en VVAA, Arts et leyendes d'espaces. Figures du Voyages et rheoriques du monde, P.E.N.S., 1981, Paris, p.102

(17) Cfr por ejemplo R. WITTKOWER, Principios de la Arquitectura en la Edad del Humanismo, ed. cit.

(18) Así, Miguel Angel en una carta del 1560 enviada al cardenal Rodolfo Pio da Capri, a proposito de la planta de San Pietro, declara su convicción de que la arquitectura depende de los miembros del cuerpo («è pero cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro delle figure e massime di notomia, non se ne puo intendere», (cit por V. MARIANI, La urbanistica dall'antichita ad oggi ed. cit. p.25). Con esta afirmación no sólo pone de manifiesto la necesidad de conocer las relaciones entre las funciones del cuerpo humano, sus mecanismos de vida, su anatomía, sino, como muy bien senala Mariani, que quien no sea pintor o escultor, esto es quien no conozca el cuerpo humano, no puede entender la arquitectura.

(19) J.S. ACKERMAN, op. cit. p.14, cfr tambien G. CARONIA, Ritratto di Michelangelo Arquitetto, Laterza, Bari, 1985,p. 71

(20) Cuando Vasari dice, hablando de la Virgen de la Capilla de los Medici que «ancora che non siano finite le parti sue si conosce, nell'essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfeccione della bozza la perfeccione dell'opera» no aclara si la

voluntad de Miguel Angel era la de dejar la figura así, mientras que Condivi cuando dice que «son condotte a tal grado (las esculturas de la Sacristia Nueva) che molto bene si puo vedere l'eccellenza dell'artifice; ne sbizzo impedisce la perfezione e la bellezza dell'opera» expresa claramente como las esculturas "han sido conducidas a tal grado" por voluntad del artifice y es este boceto, este grado de proceso, que no impide la perfección, el cumplimiento final de la obra. En P. SANPAOLESI, Il "Non finito" di Michelangelo in scultura e architettura, en Atti del convegno di studi Michelangioleschi, Roma, 1964. Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966

(21) P. SANPAOLESI, op. cit. p 228. Cfr también B. UMBERTO, Michelangelo scultore, Sansoni, Firenze, 1981, pp 11 y ss, R.J CLEMENS, G.C. ARGAN, E.BATTISTI, F. NEGRI, S. CASTELLI-NOVELLI, Michelangelo scultore, Armando Curcio Editore, Roma, 1964, pp 87-111

(22) J.S. ACKERMAN, op, cit. p.22

(23) B. ZEVI, en VVAA Michelangelo architetto, Einaudi, Milano, 1964, pp 9-60 Este alejamiento de las proporciones clásicas ha sido interpretado por De Angelis d'Ossat ("Rivelazione e significato degli schemi proporzionali nelle architetture di Michelangelo" en las Actas del "Incontro su Michelangelo architetto", Roma, 13 settembre, 1973)

(24) G.C. ARGAN-CONTARDI, op. cit., p.200

(25) Algunos autores como Argan y Contardi (op. cit. pp 213 y ss) sugieren una relación, según mi opinión no priva de fundamento, entre la forma compositiva del fresco del Juicio final y la estructura de la plaza capitolina. La figura central del Cristo del Juicio, rodeado de tres cuerpos importantes bien definidos, con un movimiento de masas suscitadas por el gesto divino, sería comparable con la estatua de Marco Aurelio. Esta estatua es el punto focal del conjunto capitolino, en torno al cual se desarrolla, y en cierto modo "gira" la composición.

(26) No se conserva ningún diseño global del proyecto capitolino realizado por Miguel Angel; salvo unos pocos estudios parciales, restan tres grabados de Duperac sobre el alzado de los edificios en su conjunto y otros dos de Faletti sobre la planta general y el alzado de tres intercolumnios de la derecha del palazzo dei Conservatori

(27) ACKERMAN, op. cit. p.60

(28) Sobre el traslado de la estatua ecuestre de Marco Aurelio del Laterano al Campidoglio, vid "La partenza di Marco Aurelio", en D'ONOFRIO, Renovatio Romae, ed. cit. pp 172-182. Para el traslado de los Dioscuros, véase en particular A. SCHIAVO, La vita e le opere architettoniche di Michelangelo, Libreria dello Stato, Roma. 1953, pp 124 y ss.

Respecto a la inicial oposición de Miguel Angel al traslado de las esculturas antiguas es conocida la carta que, a finales de 1537, Giovan Maria Della Porta dirige al Duca de Urbino: "Michelangelo contrasto assai, per quanto lui mi dice, che questo cavallo non se levase, parendogli che'l stesse meglio dove l'era, et che si lui non Havesse tanto discuso, il Papa S.S.ta voleva similmente levare gli due caballi e statua di Montecavallo" Michelangelo. Il Carteggio, Sansoni, Milano, 1978, p.33.

(29) P. PECCHIAI, Il Campidoglio nel Cinquecento. Sulla scorta dei documenti, Ruffolo Editore, Roma, 1950, p.10

(30) Sobre la desproporción de las esculturas, que incluso llegan a superponerse sobre la imagen del cuerpo arquitectónico, parece ingenua la advertencia de P. Pecchiai: Paolo III obligó a Miguel Angel a incluir las estatuas en el proyecto y éste como no quería no supo, o se confundió, y le salieron los edificios pequeños. Si, es cierto que, respecto al entorno, las esculturas son -sobre todo desde algunas perspectivas- desproporcionadas, también es cierto que son hermosamente desproporcionadas, magníficas y enormes. Por citar el ejemplo, según mi opinión mas acertado, en la entrada a la plaza y a ambos lados, dos conjuntos escultóricos predominan sobre el conjunto arquitectónico. La plaza, a la que se tiene acceso tras el recorrido "iniciático" de la cordonata, surge alzándose sobre una línea del horizonte siempre "demasiado" alta. El efecto de sorpresa debido al aparecer de la plaza ante la mirada impaciente del espectador, se consigue a través de la escalera como "aparato" arquitectónico de acceso. Mientras, la forma escultórica imponiendo su protagonismo, cubre la visión de la plaza y contribuye al efecto de sorpresa mencionado.

(31) Recientes investigaciones sostienen que la estatua de Marco Aurelio en la antigüedad probablemente podría estar localizada en las proximidades del monte capitolino. Cfr. M. TORELLI, "Statua Equestris Inaurata Caesaris: mos e ius nella statua di Marco Aurelio" en VVAA, Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, Silvana Editoriale, Milano, 1989, pp 83 y ss

(32) R. BORELLI, "La piazza capitolina", en VVAA, Michelangelo Architetto, Einaudi, Milano, 1964

(33) G. DE ANGELIS D'OSSAT, C. PIETRANGELI, Il Campidoglio di Michelangelo, Silvana Editoriale, Milano, 1965, p.31

(34) Vasari presenta el diseño de Miguel Angel como un proyecto ya definido: «Aveva il populo romano, col favore di quel papa, desideriodi dare qualche bella, utile e comoda forma al Campidoglio, ed accomodarlo di ordini, di salite di scale a sdrucchioli, e con iscaglioni, con ornamenti di statue antiche che vi erano per abellire quel luogo; e fu ricerca per cio di consiglio Michelangelo, il quale fecece loro un bellissimo disegno e molto ricco: nel quale, da quella parte dove sta il senatore, che 'e verso levante, ordino di trevertini una facciata ed una salita di scale che da due bande salgono per trovare un piano, per il quale s'entra nel mezzo della sala di quel palazzo, con ricche rivolte piene di balaustri vari, che servano per appoggiatori e per parapetti...». Vasari prosigue con una amplia descripción del proyecto tal y como aparece en los documentos que reproducen el proyecto de Miguel Angel, por lo que se puede deducir la existencia de un único proyecto previo, aunque la reconstrucción del Campidoglio fue lenta y dividida en diferentes etapas de edificación.(VASARI, Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori, vol VII, edición a cargo de G. Milanesi, Sansoni, Florencia, 1906, p.222)

Respecto a la datación, A. Venturi fecha el proyecto entre 1546 y 1547 (Storia dell'Arte Italiana, vol XI "La architettura del Cinquecento, parte II, Milano, 1939, p. 148) mientras que P. Pecchiai (Il Campidoglio nel Cinquecento. Sulla scorta dei documenti, Ruffolo Editore, Roma, 1950, p.20) sospecha si Miguel Angel no tendría ya realizado un diseño sobre la plaza anterior al 1538.

(35) En la realización de la tabla cronológica se han consultado principalmente los textos de C. J. ACKERMAN, La architettura di Michelangelo, Einaudi, Turin, 1964, P. PECCHIAI, Il Campidoglio nel Cinquecento. Sulla scorta dei documenti, ed. cit, C. PIETRANGELI, Il Campidoglio di Michelangelo, Silvana, Milan, 1965. C. CECCHIELLI, Il Campidoglio, Bestetti-Tumminelli, Milan Roma, 1955, C. PIZZICARIA, L'integrità del Campidoglio e il congiungimento dei Palazzi Manucio, Roma, 1943.

CAPITULO IV

EL ENGRANAJE COMPOSITIVO: TENSIONES Y AFINIDADES
ENTRE EL ESPACIO ESCULTORICO Y ARQUITECTONICO EN
LA PLAZA CAPITOLINA

IV. EL ENGRANAJE COMPOSITIVO: TENSIONES Y AFINIDADES ENTRE EL ESPACIO ESCULTORICO Y ARQUITECTONICO EN LA PLAZA CAPITOLINA.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el proceso creativo de Miguel Angel le obligaba a mantener sus proyectos en un estado continuo de fluidez. Buonarroti huía del clásico equilibrio de pesos y proporciones, remplazándolo por una composición rítmica.

El engranaje compositivo del Campidoglio posee un ritmo giratorio, preciso y singular. Las masas arquitectónicas se disponen en torno a un espacio elíptico gobernado en su centro por una estatua ecuestre, "demiurgo" de un universo cerrado y aislado del mundo en la cima de la colina.

El concepto de espacio en arquitectura durante el Renacimiento, y hasta el 1600, es básicamente compositivo. El espacio no se determina a partir de la invención de

nuevos elementos formales, como sucederá en el Barroco, sino en base a las posibles combinaciones de un repertorio de elementos dados a priori. El arquitecto que pretende representar el espacio se sirve de ciertos elementos formales, que tiene a su disposición, entre ellos la ornamentación escultórica, y con los que compone en su edificio (1). La "arquitectura de composición", es una concepción con una base sistemática, esto es, una concepción que admite la existencia de un sistema, ya sea el sistema del cosmos, el sistema de la naturaleza, o el sistema de las formas arquitectónicas expresadas por los monumentos antiguos y por los tratados (2).

La forma arquitectónica, en su distribución de espacios vacíos y llenos, de luces y sombras, o de contrastes formales, determina un ritmo que se advierte al pasear por el recinto capitolino.

Por otro lado, la forma escultórica, por su naturaleza particular, se distingue del espacio circundante y es lugar central en la mirada del espectador. Su cualidad de presencia favorece la "densidad" del espacio gobernado, en la definición y diferenciación de éste con respecto a un entorno. Además, al prender la mirada del espectador, funciona como elemento de referencia importante, manifestándose en la forma de una unidad de medida con respecto al espacio que la rodea. Todo ello no en

un sentido solamente aritmético, o matemático (3).

Al pensar en la escultura dentro de un espacio dinámico, no hay que olvidar que el espacio escultórico es fundamentalmente un espacio empírico; esto es, un espacio que se desarrolla en la mirada y la experiencia espacial del espectador (4).

La disposición de un cuerpo escultórico en el espacio puede ser determinante para la definición de éste; en muchos casos no es lo "mismo" una escultura a pie de tierra que elevada por un pedestal, ni tampoco lo es vista desde un lado que desde otro, por ejemplo. Normalmente la escultura, en su configuración, "pide" como ha de ser mirada. Sin embargo, en este juego de sugerencias ocultas o manifiestas, el entorno puede tener un papel importante.

El espacio arquitectónico, al respecto, es un espacio privilegiado, pudiendo determinar senderos, puntos de vista, servirse de artefactos de elevación, como son las escaleras, etc. En resumen, puede ser un espacio capaz de replantear la lectura de un cuerpo escultórico al dirigir el punto de vista del espectador.

Por otro lado, es necesario considerar como al componer, donde la variación y la

combinación y contribuyen a la creación de formas, acepta la presencia de dos polos: La tradición de reglas y de técnicas de una ars-combinatoria junto a condiciones no ya orgánicas de relación entre espacio y lugar que abren y fragmentan la forma, cambiando la anterior armonía de espacios. La "síntesis de la contaminación" entre estos dos extremos desemboca en otro polo de diferenciación (de separación o de dialéctica) entre la concinnitas albertiana y la necesaria adecuación a las cualidades del lugar.

La relación simbólica con el lugar y la manera de intercambiar las parcelas de memoria entre el espacio de ubicación y el propio cuerpo, sea escultórico que arquitectónico, evidencia una dialéctica rica de continuas referencias, de transcripciones, cancelaciones y pensamientos figurativos, que, por un lado evidencian el lenguaje de una realidad espacial meramente física, y por otro señalan una fuerte aspiración a una autonomía, llamemosla figurativa, en ocasiones con matices poéticos.

Este carácter figurativo, puede estar reforzado por la elección y el uso de elementos de base geométrica, como construcción lógica: los ejes de simetría, la repetición, el ritmo, la escala, la relación dimensión-figuración, el orden y la medida, el esquema topológico de un lenguaje simbólico, o, al contrario, valores disonantes y

fragmentaciones opuestas a la unidad, dados los contrastes y diferencias. El carácter figurativo, en concreto en la arquitectura, lo condicionan los artificios que puede asumir el espacio en el uso de volúmenes puros en amplias superficies, en las formas repetitivas y su arquetipidad tipológica, (como algunos de los elementos principales en la búsqueda de figuras compositivas, columnas, balaustradas, ventanas, etc), en la configuración del recinto, en la representación como elección de una óptica compositiva plana, o al contrario, y en oposición, según precisos puntos de vista.

En este juego de tensiones y afinidades de espacio, los elementos arquitectónicos y escultóricos se manifiestan en un magnífico teatro de las mutaciones del espacio, en el que la arquitectura suele tomar el papel de escenario, que alberga, en un único acontecer, a la forma escultórica.

IV.1 El Campidoglio: un teatro de apariciones

En 1539 ya se habían definido las líneas fundamentales del proyecto de Miguel Angel: el grupo ecuestre en el centro de la plaza, formando un eje con la fachada frontal del palacio, y la exacta predisposición de volúmenes laterales, simétricos e igualmente orientados respecto a ese eje. Un largo muro de soporte junto a la iglesia del Aracoeli, que ya aparece en el grabado que hizo Bufalini sobre el mapa de Roma en 1551, completa la nueva definición espacial de la plaza.

Con ésta composición Miguel Angel transformó el escenario medieval en un conjunto simétrico, dando así unidad a las cinco vías de acceso a la plaza. Los planos y apuntes realizados según el proyecto de Miguel Angel, muestran solamente elementos visibles para un observador que se encuentre en el interior de la plaza; de las cinco escalinatas a penas aparecen representados los primeros escalones, y de los edificios se observan únicamente las fachadas como elementos articulados. Desde este punto de

vista, como muy bien observa Argan, parece evidente que el conjunto fue concebido, no como un sistema de bloques compuesto por tres edificios, sino como un gran espacio abierto y limitado por tres paredes (5). No es de extrañar entonces que el cineasta soviético Eisenstein definiera la plaza como el vestíbulo de un palacio (6). En un juego particular de espacios la plaza, como tal, es un recinto exterior, pero por su configuración se manifiesta como un espacio interior, como una enorme habitación vacía, una gran casa cósmica.

Los grabados y dibujos del proyecto del Campidoglio tienen la particularidad de mostrar el conjunto en su totalidad desde un punto de vista inexistente, como si el espectador estuviera suspendido en el aire. En realidad, no existe ningún otro punto desde el cual el espectador pueda mirar todo el conjunto simultáneamente. Estos antiguos grabados, al igual que las modernas fotografías aéreas, muestran una plaza imposible, que sólo el espectador al recorrerla y habitarla puede recrear en su memoria. Miguel Angel, sin embargo, no proyectó la plaza únicamente con ésta perspectiva, sino que la acompañó de dibujos parciales que mostraban particulares del conjunto desde el punto de vista del espectador. Este hecho, que podemos incluir en el proceso de creación de la obra, constituye una base importante para la lectura de la misma (7).

Con frecuencia, en el estudio de las obra de arte, se descuida lo referente al proceso creativo de la misma, abordando el problema directamente y sin considerar elementos tan importantes como los apuntes o modelos previos que, en muchas ocasiones, evidencian la intención del artista. En el caso de Miguel Angel y el Campidoglio, los apuntes y grabados que se conservan muestran una doble concepción de la plaza; por un lado una concepción abstracta que se sirve de elementos simbólicos como el círculo inscrito en un cuadrado -que Miguel Angel en un juego manierista transforma en una elipse inscrita en un trapecio-, la estrella en forma de mandala, etc. (8). Por otro lado, el estudio de particulares desde el punto de vista del espectador supone, en primer lugar, la presencia de éste y, en segundo, las diferentes formas del conjunto que se puedan derivar de su mirada.

En este escenario particular, siguiendo la mirada del espectador, se pueden distinguir diferentes "ambientes" relacionados entre sí, como la plaza en la que destaca el marcado dibujo de una elipse, los espacios recreados por los palacios, las escaleras y el ingreso.

IV.2 El recinto de la plaza

El recinto de la plaza es simétrico y trapezoidal. Su simetría ordena la disposición de los edificios circundantes con respecto a un eje y la forma de trapecio corrige la perspectiva en profundidad del espacio. En el interior de la plaza está inscrita una elipse diferenciada no sólo por el diseño del pavimento, sino por su superficie ligeramente abombada.

Este abombamiento del suelo en tres gradas, con un vigoroso dibujo en forma de estrella, representó una de las novedades mas fantasiosas del Renacimiento. Ya Miguel Angel, como señala Ackerman, había trabajado en sus proyectos para el interior de la tumba de Julio II con la forma oval, sin embargo, la ostilidad de la cultura humanista hacia las formas irregulares obstaculizó su realización (9).

Por otro lado, el diseño del pavimento tampoco es común. Habitualmente los

pavimentos, sobre todo en los lugares públicos al abierto, tenían motivos decorativos rectilíneos, sea formando una cuadrícula o como líneas radiales que parten del centro. En la plaza capitolina, el dibujo de este mandala que se desarrolla a partir de una estrella central de doce puntas, resuelve el problema de resaltar el centro de la composición en el que está situada la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Con ello no se contrapone al eje longitudinal de la plaza. El dibujo del pavimento actúa entonces como una fuerza ordenadora que potencia la relación del espacio escultórico con su entorno, no sólo insistiendo en el carácter del eje en torno al cual se desarrolla el complejo arquitectónico, sino reforzando notablemente la presencia de la figura central.

La presencia de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, se ve entonces reforzada desde tres aspectos importantes relativos al espacio: en el espacio visual, en el espacio vivencial o referente al movimiento del espectador y su orientación en el entorno, y desde las calidades míticas y poéticas del espacio.

IV.2.a El espacio visual

El espacio visual de la plaza tiene diferentes puntos de atención que destacan, sea por su localización, contraste o cualidad significativa, de la totalidad del conjunto. La estrella dibujada en el pavimento es uno de estos elementos importantes dentro de la composición; no sólo por el contraste que ejerce con el suelo, ni por la relación que entonces establece con la claridad deslumbrante del mármol blanco de las fachadas de los edificios. Su situación central en el lugar la dota de un protagonismo que se refuerza notablemente a través de su forma y dibujo rotacional. Este dibujo parece entablar una comunicación con el resto del conjunto, ordenándolo con sus líneas dinámicas poseedoras de una fuerza centrífuga y centrípeta, que despliegan y retienen simultáneamente la entera composición. La estatua ecuestre de Marco Aurelio al encontrarse en el centro de la estrella, cuyos rayos parecen ser emitidos por la propia escultura, adquiere en su ubicación una presencia que de otro modo sería diversa.

Es también cierto que la escultura por sí sola posee una importancia visual: su dimensión colosal está potenciada por la existencia de un pedestal de poca altura con respecto a su volumen, por su localización en un lugar central, -no sólo en la configuración de la plaza, sino incluso en la mirada del espectador que descubre la

figura en el centro de su espacio visual, al ser conducido a este punto de vista privilegiado por las gradas de la cordonata- y el carácter místico y mágico de la escultura, además de su enorme belleza, son factores que contribuyen a la definición e importancia visual de la forma con respecto al entorno (10). Ello no impide sin embargo, que el pavimento como soporte particular y privilegiado destaque la figura, que de otro modo difícilmente podría alcanzar una importancia como la que disfruta frente al orden colosal de los edificios.

IV.2.b El espacio vivencial

La forma escultórica en general es un elemento que se diferencia de un entorno. De este modo, constituye un punto de referencia en la orientación del espectador en el espacio. Es quizá Bergson, el que sin proponerselo explica este aspecto fundamental de la escultura, que después de todo no deja de ser, junto al resto de las obras de arte, un objeto y "maquina visual" especialmente sofisticada: «Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.» (11). El cuerpo escultórico, dentro de un entorno, es un punto de referencia visual importante. La misma escultura por su configuración resuelta en guiños particulares y gestos de complicidad con el espectador muestra o sugiere un camino, el lugar desde el que ser abordada. En cierto modo, podríamos decir de la escultura, como cuenta Valery en Eupalinos de un templo: «Es menester, decía ese varón de Megara, que mueva mi templo a los hombres como el objeto amado les mueve» (12)

El espacio vivencial se refiere al movimiento y orientación del hombre en el espacio, esto es a su espacio de actuación. El espectador puede alcanzar diversos puntos en el espacio, y su posibilidad de movimiento es comparable a una red de líneas de fuerza que atraviesa este espacio. Estas líneas vienen determinadas por la relación

entre el espectador y la influencia de su entorno, son caminos en cierto modo dibujados por la naturaleza de los cuerpos que rodean al espectador. «Cada camino es el camino para algo o hacia algo y tan solo por esa relación es un camino. Estas metas de los caminos tienen para el hombre un significado que le hace tender hacia ellas o rehuirlas» explica Bollnow (13).

En la plaza capitolina, como hemos comentado anteriormente, la estatua ecuestre de Marco Aurelio tiene una gran importancia visual potenciada por el pavimento, que realza su presencia y refuerza su relación con el resto del conjunto. El pavimento de vías y líneas dinámicas parece recoger entre sus alvéolos al espectador y guiarlo en un recorrido circular rítmico y pausado.

Tras subir las gradas que conducen a la plaza, el espacio que se manifiesta ante el espectador, como espacio manierista, provoca una sensación de sorpresa. Ello se debe a lo imprevisto del aparecer de la plaza y a la admiración por su singular belleza y majestuosidad. El observador se encuentra ante un espacio vacío central en el que destaca una colosal estatua ecuestre; la primera intención es la de avanzar, atraído por este importante punto de referencia.

Una vez en el interior de la plaza se descubre el escenario, proyectado por Miguel Angel, en su mayor amplitud. En este momento de perplejidad, la elipse central parece resolver e indicar el camino mas oportuno. Los brazos de la estrella recogen en su movimiento rotacional al espectador, señalan el ritmo del conjunto y refuerzan el papel de eje "vertical" de la estatua ecuestre, que se transforma, no en un simple y mero elemento central, sino, en el punto en el que confluyen y del que parten las fuerzas ordenadoras del conjunto.

Dentro del "mapa de la memoria" del espectador y por tanto dentro de su espacio de actuación, la estatua es el punto de referencia en torno al cual se desarrolla el espacio y el dibujo adoquinado del suelo no es sólo, como reflexiona Chillida, una «garantía de las proporciones dentro de la escala de las esculturas» sino un elemento ordenador de recorridos y por tanto del desarrollo del espacio en la mirada del espectador (14). El adoquinado en línea se transforma en camino, vía por recorrer y espacio por el que pasear (15).

El recinto de la plaza, como un elemento importante de la composición, se relaciona con su entorno. La estatua ecuestre de Marco Aurelio entabla una estrecha comunicación con el espacio en el que está ubicada y desde allí extiende su influencia al entero conjunto.

IV.2.c. El espacio mítico y poético

Respecto a las cualidades míticas y poéticas del espacio, que aluden siempre al carácter significativo de éste y a los estados del pensamiento relativos a la asociación de imágenes y a sensaciones interiores, la relación entre la escultura y la forma particular del pavimento es importante.

La escultura ecuestre de Marco Aurelio, ya por si misma, tenía para el pueblo romano un fuerte contenido significativo y simbólico (16). Este carácter mágico de héroe, de figura que aludía a las nieblas y resonancias poéticas de la antigua y mítica Roma, protagonista singular de revoluciones y lugar de ajusticiamientos en el Medioevo, en la plaza capitolina adquiere nuevos significados. Sobre todo por su localización dentro del conjunto y en particular en su relación con la superficie abombada del pavimento. El diseño del pavimento, raro y particular, ha dado lugar a numerosas interpretaciones que coinciden en subrayar el importante papel que desempeña dentro del conjunto. Sin entrar en la compleja tarea, que por otro lado es ajena a nuestro estudio, de elucubrar sobre cual lectura de las efectuadas es la mas acertada o probable, propondré una breve exposición de las mismas.

Ackerman descubrió un esquema cosmológico en un códice del De natura rerum de Isidoro de Sevilla (monje que residió en el convento del Aracoeli por aquellas fechas), que corresponde al diseño del pavimento capitolino. Ackerman supone que Miguel Angel tenía conocimiento, en pleno momento manierista, de la existencia de estos juegos cosmológicos (17). Por otro lado, la lectura de Argan, próxima también a la de Tolnay, parte del esquema de la Librería Laurenciana, en la que un espacio vacío y luminoso de paredes simétricas encierra un pavimento en el que se reproduce, como en un reflejo, el dibujo del techo. En el Campidoglio, el techo sería el cielo natural y el suelo, "reflejándolo" lo transformaría en simbólico (18). Tolnay explica como todo el conjunto capitolino representa un microcosmos, en el que la figura de Marco Aurelio actúa como imagen divina, demiurgo ordenador del todo. En otros "niveles" se sitúan los héroes -figuras menores que pueblan la plaza como los Ríos o los Dioscuros por ejemplo- y sobre los edificios reposan los ángeles, en la forma de esculturas que se disuelven en la luz de la altura (19). El abombamiento de la plaza, conocido como "caput mundi", representa entonces el globo del mundo y la figura de Marco Aurelio aparece como un demiurgo, eje que ordena el mundo desde su movimiento inmóvil.

Carlo Pietrangeli, sin embargo, observa el abultamiento del suelo como si se tratara de una enorme tripa, o, mas claramente, del tronco de una hipotética figura tumbada. La gran figura evoca la imagen de un Cristo en cuyo centro, como un corazón radiante, se erige la estatua de Marco Aurelio, figura que alude también al poder de la Iglesia sobre el mundo, como ya hemos comentado en capítulos anteriores (20).

Por último, y quizá en su lectura mas sencilla y manifiesta, el dibujo de la plaza representa una flor estrellada, en suma, una estrella. De esta imagen poética se adivina lo luminoso, lo brillante respecto a una oscuridad en el cielo (21).

La estatua de Marco Aurelio parece entonces irradiar una luz abstracta y en cierto modo sobrenatural; la estrella expande sus rayos por la plaza, la abraza, hiriendo su superficie oscura. Sobre la geometría rígida del mandala aparece la imagen poética y mítica de la estrella como coronación luminosa y aura divina de la estatua. El espacio entonces se dilata en resonancias de lugares sagrados, y la escultura, en esta

escenografía particular, se funde con la arquitectura del suelo como una prolongación de su espacio natural, haciéndose inseparable, su presencia majestuosa, de los rayos divinos que la acompañan.

IV.3 El Palacio Senatorio

El Palacio Senatorio es el primer edificio que se adivina al acceder al Campidoglio por la escalinata principal. Este, situado en el fondo de la plaza, aun siendo el mas alejado de la entrada al recinto, es aquel que posee un mayor protagonismo en la composición de los tres edificios. Ello se debe a su posición frontal y privilegiada, que junto a la presencia de otros elementos como una doble rampa adornada por esculturas y una torre de gran altura, le dota de un mayor interés.

La escalinata del Palacio Senatorio cubre en la fachada la mayor parte del primer nivel, que se compone además de una superficie neutra que eleva el ingreso

visualmente a un segundo nivel, aunque realmente se sitúe en el primero. El palacio consta en total de dos niveles, alejándose entonces de la tradición florentina de los tres niveles que Miguel Angel siguió, por ejemplo, en el Palacio Farnese.

El Palacio Senatorio, al igual que los dos restantes, se alza como un volumen colosal y magnífico. Este efecto lo obtiene en buena parte gracias a la existencia de un "orden gigante", procedimiento arquitectónico inventado por Miguel Angel y utilizado por primera vez en el proyecto capitolino, que consiste en la utilización de una única columna para los diferentes niveles del edificio, en vez de el tradicional sistema albertiano de dotar a cada nivel de su orden correspondiente (22).

La columna, al abrazar toda la altura de la fachada del edificio, potencia su verticalidad, a pesar de la reducida dimensión del edificio, y el efecto de grandiosidad "adecuado -como señala Miliani- a la extensión y solemnidad del lugar" (23). Por otro lado, la prolongación de la columna a través de los diferentes niveles no contempla la presencia niveladora y de gradación luminosa de los elementos escultóricos. La tensión de su forma parece llevada a los máximos extremos. Juan Bassegoda ha llegado a comparar la titánica lucha que se percibe en los nervios de la cúpula de San Pedro, "verdaderos músculos humanos en tensión a punto de estallar como un volcán" a los ordenes gigantes del Campidoglio (24).

En este sentido es interesante anotar como Miguel Angel, consciente de los efectos del ornamento escultórico en la columna, prescinde de ellos con una finalidad determinada. El feliz juego entre escultura y arquitectura que Miguel Angel sigue en la Plaza capitolina no se reduce entonces a la mera adición de cuerpos escultóricos, sino a un razonamiento sobre el efecto de la escultura, incluso considerando el lenguaje de su ausencia. El sentido de grandiosidad del edificio no sólo lo proporciona el "orden gigante" de su fachada. Una doble rampa de acceso adornada con estatuas de una considerable dimensión contribuye a dotar al conjunto de la majestuosidad mencionada.

En los grabados de la plaza capitolina realizados por Duperac (1568-69), según el proyecto de Miguel Angel, se puede observar de forma clara como sobre la doble escalera se debería de alzar un baldaquino, que en realidad nunca se llegó a construir. La presencia del baldaquino formaría junto al grupo de las escaleras y las esculturas mencionadas un conjunto insólito para una fachada renacentista. Durante la Antigüedad y la Edad Media, la utilidad del baldaquino respondía a la necesidad de simbolizar la autoridad imperial, mientras que en el Renacimiento su lugar habría sido en el altar de una iglesia.

En el baldaquino, cuyo uso sería probablemente el dedicado a la celebración de ceremonias, Miguel Angel situó también el punto de vista ideal de la plaza. Con seguridad desde ese lugar, situado en la altura, el espectador podría reconstruir la imagen que de la plaza ha obtenido durante su recorrido; la estrella del pavimento se dibujaría con claridad y la ciudad de Roma, sobre la que se alza la colina, entablaría con el lugar un diálogo profundo de guiños y alusiones manifiestas (25).

La escalera de doble rampa, a diferencia del baldaquino, se levantó siguiendo el diseño de Miguel Angel; de hecho fue el propio artista el que siguió personalmente su construcción. La presencia de una escalera de estas características fue la primera que se contemplaba añadida a un palacio (26). Su función era doble: por un lado acogía con su forma al grupo escultórico, adaptándose al espacio propio de las esculturas, y, por otro, establecía un contacto visual tanto con los palacios laterales como con la estatua de Marco Aurelio, formando un eje que finalizaba en la cordonata.

La escalera y las esculturas que la acompañan, no sólo mantienen una sólida relación con el entorno, sino que el mismo conjunto, en su composición particular,

entabla una serie de relaciones internas entre los elementos que lo componen. Como en el caso anterior, en el que nos aproximamos a los problemas derivados de la relación entre la forma escultórica (la estatua ecuestre de Marco Aurelio) y el espacio arquitectónico que la contenía (el pavimento estrellado de la plaza), distinguiré entre tres facetas del espacio: el espacio visual, el espacio vivencial y el espacio poético o místico.

IV.3.a El espacio visual

En relación a éste aspecto del espacio, es importante que consideremos el papel fundamental que desempeña este grupo escultórico en la composición del conjunto.

Como se estudiará mas adelante, la composición de la plaza capitolina no responde a una fórmula sencilla del esquema elemental propio del Renacimiento, en el que un núcleo central -el espacio gobernado por la estatua de Marco Aurelio, en este caso- subordina un número determinado de "expansiones" completamente dependientes de dicho centro.

Si bien es cierto que el espacio se define, en el siglo XV, por referencias a un sistema cosmológico, como un sistema en el que se antepone la noción del centro - pensemos en el sistema de Ptolomeo que sitúa a la tierra en el centro del mundo y la rodea de esferas celestes, en el sistema microcósmico que gobierna al hombre y en cuyo centro se sitúa el alma, o incluso en el mismo sistema de la sociedad que se desarrolla en torno a una figura central, con sus correspondientes ramificaciones- también es cierto que con el manierismo se tiende a desestabilizar este equilibrio (26).

El manierismo se plantea entonces como una audaz tentativa de alterar el equilibrio de los esquemas mantenidos durante gran parte del Renacimiento. Ello lo consigue reforzando la lateralidad en detrimento del centro.

La plaza capitolina se desarrolla en torno a un centro bien definido. Sin embargo, la existencia de núcleos secundarios de una densidad importante crea una tensión y dinamiza el espacio. El centro desarrolla una fuerza centrípeta que sostiene el conjunto, provocando simultáneamente una fuerza centrífuga y giratoria, derivada de la acción de los elementos que lo circundan. El espacio parece entonces "respirar" con un ritmo cósmico y grandioso.

Una de las extensiones o núcleos menores de la plaza capitolina lo constituye la escalera del palacio Senatorio. El cuerpo arquitectónico, que se adelanta avanzando ante la imperturbable y sólida fachada, es un elemento que destaca visualmente dentro de la composición; sus formas abrazan el espacio y sugieren un nuevo recorrido. Sin embargo, las formas protagonistas, los elementos imprescindibles, son las esculturas que habitan esta doble rampa. La enorme dimensión de sus cuerpos, en su calma olímpica e imponente, constituye una presencia visualmente mas grande que la del propio espacio arquitectónico que las contiene. Diríase, y en cierto modo es cierto, que

son los propios cuerpos escultóricos los que construyen con su forma y dimensión el soporte que los resguarda (27).

El protagonismo de las esculturas va mas allá de su relación con su entorno mas próximo. El conjunto escultórico compuesto por tres cuerpos, uno central que representa a la diosa Roma (aunque Miguel Angel había previsto la imagen de un Júpiter) y dos laterales que representan a los ríos Nilo y Tiber, con la iconografía particular, se relaciona con todo el conjunto capitolino.

Por un lado, las figuras laterales prolongan o insisten en la relación del edificio central con los dos laterales, mientras que todo el grupo frontalmente se integra en el eje formado por la cordonata, las figuras del ingreso a la plaza y la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Este eje determina la composición del conjunto y señala el límite entre dos espacios simétricos.

Desde este punto de vista, las esculturas del palacio Senatorio, son elementos imprescindibles en la definición de este eje, contribuyendo a la sensación de armonía y solidez del conjunto. La férrea sujeción de estos ejes se debe en gran parte a la función de los cuerpos escultóricos que habitan la plaza, que con su presencia los

tensan y contribuyen a su definición.

En la composición del conjunto capitolino existe un equilibrio incierto entre fuerzas disgregadoras -características de un despertar manierista- y la sólida construcción de ejes. Por este motivo, la presencia de las esculturas y su función dentro de la composición visual del conjunto es determinante en el carácter y naturaleza del mismo.

IV.3.b. El espacio vivencial

Como ya se ha visto, el espacio vivencial acontece en el pasear del espectador por el lugar. En el pasear, caminar tranquilo y despreocupado pero abierto a nuevos paisajes, el voyeur es atraído por puntos de interés que sobresalen de una uniformidad. No se trata del trasladarse de un punto conocido a una meta definida, como en ese caminar ciego de los recorridos infinitamente repetidos, en los que una calle es únicamente un medio para ir de un sitio a otro.

Al pasear, la mirada se recrea en las formas, y con un dedo invisible palpa superficies, se distrae en detalles o se abruma ante un paisaje inesperado. La plaza capitolina, como espacio manierista es un lugar de sorpresas y de miradas miopes.

La primera sorpresa de la plaza es la plaza misma "apareciendo" majestuosamente ante el espectador tras el duro ascenso de la cordonata, y es también espacio de asombro el conjunto escultórico del Palacio Senatorio, que se esconde tras la atención prestada a la estatua ecuestre de Marco Aurelio. La miopía manierista, que muy bien está representada en la mano gigantesca del autorretrato del Parmigianino, se centra en un detalle desenfocado del centro ideal de la obra; el detalle aparece mirado con un

"ojo-lupa" miope, determinando así núcleos que tienden a desestabilizar la solidez propia del Renacimiento y aproximan a la multiplicidad inestable del Barroco. El grupo del Palacio Senatorio por su enorme dimensión, la belleza de sus formas y la unidad compositiva, que lo convierte en un único bloque con sus complejas líneas de tensión, obliga al espectador a detenerse ante él, a mirarlo de cerca.

El espectador tras ascender por la cordonata, en un largo ritual de iniciación, descubre la plaza y en su centro la presencia ordenadora de la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Los Dioscuros que miraba insistentemente durante la subida se "pierden" ante la imagen importante de la estatua ecuestre. El espacio entonces se ordena en torno a este eje central; se despliega y converge en este lugar privilegiado (28). El dibujo del pavimento junto a la composición de la plaza incita al espectador a seguir un recorrido rotacional. En ese recorrido aparece entonces, como imagen central, la magnífica escalera del Palacio Senatorio. El espectador se detiene ante ella y la estructura espacial de la composición se deforma, cambia. Un nuevo centro se establece en la mirada del observador.

Las estatuas enormes, no sólo por su dimensión o por la grandiosidad de su gesto

sino por su localización casi a pie de tierra, definen un lugar. En el espectador la figura central de la diosa Roma se muestra como eje de esta nueva composición, mientras que las dos laterales cierran el conjunto.

Sin embargo, el soporte arquitectónico, como ya he comentado anteriormente, no está desligado de la obra escultórica; al contrario, convive con ella en una integración y simbiosis mutua. Una simbiosis no solo formal, sino también, y en cierto modo, espiritual (29).

Con seguridad, estas esculturas en una anterior y diversa ubicación manifestaban situaciones diversas. Las esculturas laterales, esculpidas para algún edificio imperial del siglo I d.d.C., adornaron las termas de Constantino sobre el Quirinal y fueron trasladadas al Campidoglio en 1517 ante el Palacio Conservatori. Miguel Angel, según afirma Pecchiai (op.cit. p70), pensó rápidamente en las dos figuras para integrarlas en el diseño de la escalera del Senatorio; de hecho, a penas fue construida la mitad izquierda, una de las estatuas fluviales fue colocada delante de ella para "observar el efecto".

La doble rampa del Palacio Senatorio invita a un recorrido, con una subida y un

descenso. En este trayecto, la escultura central esconde su rostro tras el nicho - recordemos que los dioses no pueden ser mirados de frente- mientras que las figuras de los Ríos nos miran una de frente y la otra ocultando su rostro con la mano, en el descansillo central de las rampas (30). Este parece haber sido calculado para ésta perspectiva inesperada. El espectador obligado por el ritmo y los espacios de la arquitectura se detiene, y en esa pausa de la mirada descubre un enorme rostro que le observa de forma descarada.

La arquitectura permite una perspectiva y una imagen de la escultura que de otro modo sería imposible. Miguel Angel, mediante este artificio, "gira" unas esculturas que por su forma pretenden una mirada frontal y extiende su espacio en una dirección que las integra en la composición de la plaza al relacionarlas, no sólo con el espacio frontal propio, sino también con los espacios laterales, participando de la estructura de gran "abrazo" que los elementos principales de la composición desarrollan en torno a un espacio central gobernado por la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Por otro lado, las estatuas de la doble escalera del Palacio Senatorio, como elementos visuales de interés, guían al espectador hacia una veduta de la plaza particular. Desde el lugar al que conducen las rampas, Miguel Angel proyectó un

baldaquino que permitía observar la plaza desde una perspectiva ideal (31). Si bien es cierto que el baldaquino elevaría ligeramente el punto de vista del espectador, el efecto de una mirada desde un lugar elevado no se ha perdido.

Desde ahí, se puede observar como la plaza, vista parcialmente en un recorrido inicial (durante la ascensión por la cordonata, al girar en torno a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, etc), se dibuja en la mirada del espectador: las líneas que, como senderos blancos, recorrían el suelo adquieren la forma de una estrella, los Dioscuros y las demás figuras del ingreso se integran en el conjunto, adivinándose su medida y relación espacial con el entorno, las esculturas que coronan los edificios se pueden ver desde mas cerca, tomando una identidad propia, y la estatua ecuestre de Marco Aurelio gobierna la plaza dibujada bajo sus pies.

IV.3.c. El espacio mítico y poético

El espacio mítico y poético es difícil de "atrapar", alude a naturalezas leves y etéreas de resonancias profundas del alma. Escribía Baudelaire en las Flores del Mal como en estados particulares del alma, objetos intrascendentes se podían transformar en símbolo, en metáfora; esto es, contener imágenes o sentimientos, que mas allá (metá) de su incardinación en cosas o casos se trasladan aiosamente (forá), haciendo presentes paisajes lejanos.

Existen sin embargo, cuerpos que por su naturaleza particular, por su forma, provocan en cualquier caso resonancias que nacen de la memoria colectiva y son capaces de desplegar espacios de cualidades poéticas y simbólicas.

La presencia de las estatuas que adornan la escalera del palacio Senatorio, por su perfecta integración en la estructura formal del conjunto, parecen inicialmente responder solo a dicha función; sin embargo, su localización y significado aluden también al simbolismo y a los espacios de ensoñación poética.

Las dos estatuas laterales representan, como se dijo anteriormente, a la imagen de dos ríos. La situada a la izquierda fue identificada en sus orígenes como el río Tigris (que junto al Eufrates limitaba el recinto del paraíso, esto es, el espacio en el que tuvo origen el hombre y por consiguiente centro del mundo por antonomasia) y estaba acompañada por un pequeño tigre. La estatua situada a la derecha del conjunto, apoyada sobre una efígie representaba al Nilo.

Miguel Ángel, con el fin de dar un nuevo significado al grupo, sustituyó de forma ingeniosa la figura del pequeño tigre por una representación de la Lupa, madre de los romanos, con los dos gemelos (32). Con esta sustitución de elementos, la estatua fluvial pasaba a representar el Tiber, y por lo tanto a la ciudad de Roma.

La memoria del Campidoglio, sus símbolos del pasado y las resonancias del lugar que se remontan a los profundos orígenes del mundo, se manifiestan en la recuperación de esta figura que representa la loba capitolina. La escultura como recipiente precioso de la memoria, hace aparecer, con el sabor y el saber de su forma, imágenes evocadoras y proustianas (33).

En el nicho central, situado entre las dos esculturas fluviales, según aparece en los grabados de la época que reproducen el proyecto de Miguel Angel y en le vite de Vasari, debería de estar ubicada una gran figura de Júpiter (34). La presencia de esta estatua aludiría, sin duda, al antiguo templo de Júpiter Tronante que se alzaba sobre la colina, y que terminó tomando el nombre de Júpiter Ottimus Massimus, en honor a los inmensos tesoros y riquezas que almacenó durante el esplendor del Imperio Romano (35). Sin embargo, en la segunda mitad del Cinquecento, después del Concilio de Trento, el padre de los dioses del Olimpo habría producido un escándalo demasiado importante en un lugar, que, junto al Vaticano, compartía la gloria y la nobleza de la ciudad. Por este motivo, en vez del Júpiter descrito por Vasari, se situó en el nicho la figura de una Pallade Minerva, fácilmente relacionada con la dea Roma, diosa de la sabiduría, que muy bien se ajustaba a los deseos papales, defensores de Roma (36).

En el proyecto de Miguel Angel, según afirma Ackerman, la presencia de la diosa Roma no habría tenido sentido, al estar ya representada con la estatua fluvial del Tevere. La imagen del Júpiter, sin embargo, evocaría a la memoria de la antigua Roma y del Imperio (37).

Una composición con la estatua del dios situada en el centro del triángulo y entre las dos estatuas de los Ríos habría recordado, según Ackerman, el esquema fundamental del frontón de un templo clásico, con la divinidad titular en posición dominante (38). De este modo, la composición escultórica recrearía un elemento arquitectónico característico de la antigüedad, como es el frontón, y evocaría los espacios remotos en los que el Campidoglio se erigía como centro del mundo.

Entre las hipótesis de los estudiosos que se han ocupado de la cuestión, domina la opinión de que la descripción de Vasari sobre la plaza es correcta. Sin embargo, algunos autores como D'Onofrio desconfían de la veracidad del texto (39). Según este autor, leyendo con atención la descripción realizada por Vasari junto a los grabados de Duperac de 1568-69, resulta evidente que también Vasari, mientras escribía, tenía a mano una de estas representaciones. Por lo tanto también podría considerarse la posibilidad de que Vasari leyera en la figura de la Minerva armada la imagen de un Júpiter. Por otro lado, también según este autor, la relación de la diosa Minerva como símbolo papal justificaría su presencia en el proyecto (40).

Si se prescinde de este particular debate entre historiadores del arte y se observan

los grabados del proyecto capitolino, la descripción de Vasari parece sensata. Como comenté en líneas anteriores, la construcción de la escalera del Palacio Senatorio fue seguida directamente por Miguel Angel; en dicha escalera se contemplaba la existencia de unos nichos que deberían de contener los cuerpos escultóricos que estamos estudiando. Ahora bien, basta con considerar la presencia de la estatua de Minerva - actualmente en el patio del Palazzo dei Conservatori- para comprobar como la dimensión y forma del nicho, en comparación con la escultura, resultan desproporcionadas. Parece entonces difícil imaginar que Miguel Angel, después de su evidente preocupación para crear un espacio armonioso entre la escultura y la arquitectura, pudiera cometer un error de esta naturaleza.

En cualquier caso, este conjunto escultórico-arquitectónico, se integra con una gran armonía, no sólo en lo que respecta al espacio visual o incluso al desarrollo espacial en la mirada del espectador, sino también a ese aspecto tan delicado y etéreo del espacio como es el de las resonancias de imágenes, que asociadas entre sí componen un discurso, a veces, bañado de irisaciones poéticas y simbólicas.

IV.4. El Palacio Conservatori y el Palacio Nuovo

Los edificios que están situados a ambos lados de la plaza son prácticamente idénticos y participan de un juego de espacios que se plantea entre lo interior y lo exterior. Como ya expliqué en el capítulo referente los conceptos artísticos de Miguel Angel, los edificios de la plaza capitolina carecen de importancia en lo que se refiere a sus espacios interiores. Los espacios internos se pierden en la imposibilidad del observador de contemplar el edificio, si no es lateralmente, mientras que las fachadas gozan de un gran protagonismo (41).

La plaza, que es un lugar abierto al exterior, es también en este caso un espacio interior, una gran habitación cósmica. La fachada del palacio Senatorio y de los palacios laterales, como tal, es un elemento abierto al exterior, pero en relación al recinto de la plaza son paredes interiores de ese espacio. En las fachadas, los elementos escultóricos son de menor importancia visual y simbólica que los restantes,

e incluso, en ocasiones, es su propia falta la que modela el espacio arquitectónico, como es el caso de la inexistencia de ornamentos entre los ordenes, cuya función suele ser la de nivelar y matizar contrastes. En otros casos el propio modelado del ornamento se funde en la arquitectura, como sucede en los capiteles de las logias; éstos, parecen "aplastados" por el peso del edificio, y la plasticidad de sus formas juega con la dureza del material (que parece blando y elástico), integrándose en la tensión del edificio, pues parecen absorber realmente su carga de los muros.

Los tres niveles de los palacios laterales se relacionan con los niveles correspondientes del palacio Senatorio. El palacio Senatorio, realmente está levantado en dos niveles señalados por la disposición de ventanas. Sin embargo, el primer nivel de este edificio, con un ingreso al que se accede por las escaleras de doble rampa, está alzado del suelo a la altura del segundo nivel de los restantes edificios. De esta forma aun teniendo dos niveles, visualmente el palacio Senatorio funciona como si tuviera tres, relacionándose de este modo con los edificios laterales.

Esta relación se ve potenciada por una estructura arquitrabada, de cornisas y balaustradas marcadas. Sin embargo, en una estrategia compositiva de tensión a través del "contrapposto", que Miguel Angel desarrolla prácticamente en todo el diseño de

la plaza, elementos verticales provocan un conflicto en la sólida composición de los elementos horizontales de los tres edificios.

Este contraste de fuerzas, en el que un elemento suele prevalecer sobre el contrario (no sin combatir en una titánica lucha de prioridades visuales y compositivas) aparece constantemente en el conjunto capitolino. Así sucede en la importancia visual de la estatua ecuestre de Marco Aurelio y su enfrentamiento con los restantes núcleos escultóricos, en las direcciones longitudinales marcadas por los edificios laterales y la cordonata y su oposición transversal e importante definida por el palacio Senatorio y la balaustrada del ingreso. O también en la forma cuadrangular de la plaza enfrentada al dibujo elíptico del pavimento, por ejemplo. En el caso de la fachada de los palacios laterales, la potencial supremacía de los acentos horizontales parece contrarrestada por elementos verticales de gran intensidad. Estos están constituidos por una sucesión de "órdenes gigantes", que, como expliqué al estudiar el palacio Senatorio son una innovación de Miguel Angel dentro de la arquitectura tradicional. Este elemento, al igual que el resto en la definición del Palacio Conservatori, interviene en un proyecto conjunto derivado de la necesidad de una caracterización lingüística de la arquitectura del Campidoglio, que encuentra sus verdaderos orígenes en el carácter y finalidad de la obra.

Respecto a los cuerpos escultóricos que acompañan, o, mejor dicho, que forman parte de los palacios laterales, estos no se localizan en un lugar concreto de la obra arquitectónica, como en el caso del palacio Senatorio en el que un grupo escultórico preside el centro de la fachada principal del edificio, sino que se esparcen por su superficie potenciando ejes y líneas principales de la composición.

Por último, al citar los elementos característicos de la naturaleza particular de estos edificios, no hay que olvidar el problema de la luz. La luz, como creadora de contrastes y ritmos, es un elemento fundamental en la función que estos edificios desarrollan dentro del engranaje compositivo; no sólo por su integración con los claroscuros del conjunto, sino por la naturaleza de la luz absorbida y reflejada por el mármol blanco de la fachada, creando un efecto de extrema luminosidad que potencia ese ambiente de irrealidad mágica que ha caracterizado al Campidoglio a través de su historia.

Con el fin de aproximarnos al problema de la escultura en este contexto arquitectónico, seguiré, al igual que en las ocasiones anteriores, el análisis del espacio considerando su naturaleza visual, su carácter vivencial en la experiencia directa del

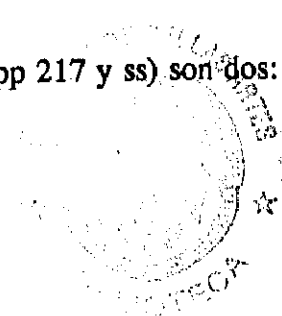
espectador, y las resonancias significativas derivadas de su forma y localización en el espacio.

IV.4.a. El espacio visual

Si hay un aspecto que caracterice de forma especial a los palacios laterales es la luz. La luz es protagonista en sus superficies, que, como pantallas blancas, reflejan y matizan la luminosidad de la colina y proporcionan al Campidoglio una atmósfera majestuosa.

Como es sabido, la escuela arquitectónica romana (con Bramante, Peruzzi, etc) había definido una tipología de arquitectura civil en la que era necesaria la existencia de un sistema equilibrado de volúmenes, con su correspondiente proporción de altura anchura y profundidad. La luz, como elemento importante dentro de esta concepción del espacio, era estudiada en base a conseguir una calculada graduación de claros y oscuros. Un contexto armónico que exigía una luz gradual, mitigada, difusa y uniforme. Miguel Angel sin embargo no acepta estos principios en la plaza capitolina.

En la plaza del Campidoglio, la luz parece tomar matices sobrenaturales; como sí, superando el límite natural, alcanzara una naturaleza diversa acorde con la cualidad mágica y mítica del lugar (42). Las fuentes luminosas del conjunto capitolino, estudiadas profundamente por Argan y Contardi (vid op. cit. pp 217 y ss) son dos: la



luz natural que desciende del cielo y aquella reflejada por las superficies blancas de los edificios. Esta última, vibrante, se une o opone a la que asciende desde el suelo, desmaterializada y transfigurada por los giros orbitales del dibujo del pavimento. En ese ambiente irreal y luminoso, las esculturas parecen tomar un resplandor divino.

Proclo, filósofo griego neoplatónico cuyas teorías influyeron en los tratadistas manieristas del Cinquecento, definía el espacio como "sutilísima luz". El espacio es luz, sutil, transparente, que envuelve los cuerpos y los da forma.

La luz transforma las esculturas y su entorno en elementos de mutación constante que siguen cambios periódicos y cotidianos. La luz provoca mutaciones de las esculturas en tiempos y espacios de frontera, que invitan a la figura a repetir su ciclo de transformaciones. En esas transformaciones, las esculturas son liberadas de su sólido e inmóvil aspecto y adquieren una nueva luz generadora de espacios, de apariciones, en las que incluso las presencias mas familiares pueden resultar, por una extraña perspectiva o iluminación inusual, fantasmales.

En la fachada, la continuidad de dos valores opuestos, el vacío oscuro de las ventanas y las superficies luminosas de las paredes de mármol, provoca la existencia

de un orden único, en el que un máximo claro y un máximo oscuro, sin la menor gradación, crea un ritmo singular. este ritmo a su vez se modula por la tensión entre elementos verticales y horizontales.

La horizontalidad de la fachada es interrumpida violentamente por las potentes franjas luminosas del orden gigante coronadas por estatuas antiguas en diversas actitudes, que actúan como imaginarios empujes verticales de luz. Los órdenes se tensan, alcanzando el fondo del cielo azul, mas allá de la rígida y sólida estructura del edificio.

Por otro lado los oscuros geométricos y bien definidos de las ventanas señalan un ritmo particular junto a las pequeñas columnas de sus flancos. Este ritmo, se repite, acompañando al primero, en los espacios oscuros del pórtico enmarcados por gruesas columnas. la figura icónica es la misma y la luminosidad de estos elementos blancos acentúa la oscuridad de este espacio en sombra.

Miguel Angel con el fin de potenciar este ritmo, -recuérdese, como ya expliqué en páginas anteriores, que la naturaleza de sus obras es rítmica y no proporcional- elimina la gradualidad de la luz, característica del esquema clásico. Este se suele servir

de la decoración escultórica para conseguir una modulación tonal. Miguel Angel entonces prescinde de toda decoración escultórica para este fin, utilizándola en contadas ocasiones como en caso de las conchas (elemento por el que sentía una gran predilección), recipientes luminosos que incluía en el espacio semicircular de los frontones. En éste caso, las conchas, participan como un elemento mas en el marcado ritmo de contrastes de la fachada, y no como elemento de modulación lumínica.

El cuerpo escultórico, en otras ocasiones y frecuentemente, actúa como almohadón entre la sombra intensa de los espacios vacíos y los elementos arquitectónicos luminosos, que suelen ser sobresalientes. Así, por ilustrar lo dicho, pensemos en la Librería de San Marcos en Venecia, palacio iniciado por el desafortunado Jacobo Sansovino, -al que se le derrumbó el edificio una vez construido y tuvo que reedificar de nuevo-. En este palacio las formas escultóricas participan de un proyecto conjunto de arquitectura tonal. El friso está decorado con formas escultóricas, que, en su clarooscuro, matizan el paso de la sombra de la cornisa del friso y de éste al luminoso elemento sobresaliente de la fachada. El mismo efecto matizador de luces se consigue entre los contrastes provocados por el espacio en sombra de ventanas y pórtico y las superficies luminosas que los rodean.

En los edificios capitolinos, el rítmico claroscuro de las fachadas se relaciona con la efusión de luz de las líneas del pavimento y los espacios oscuros que enmarcan. De este modo, la fachada insiste en su estrecha comunicación con el espacio interior de la plaza, en detrimento de la mantenida con los espacios interiores de los edificios.

IV.4.b El espacio vivencial

En el recorrido del espectador por la plaza capitolina, los pasos están marcados, podríamos decir llevados, por una sucesión de imágenes extremadamente sofisticadas que los incluyen en el engranaje de esta compleja fábrica. El pavimento emite un ritmo definido que se combina el rítmico claroscuro de las fachadas (43).

La plaza del Campidoglio se compone en una rítmica combinación de espacios, y en esa música define los pasos del espectador. Al igual que sucede con la superficie del pavimento, las fachadas de los edificios laterales no ocupan el centro del campo visual del espectador.

La superficie del pavimento se conoce a través de una serie indirecta de sensaciones, que matizan el espacio visual de interés, y solo se reconoce desde las escaleras del Palacio Senatorio, en la visión general de la plaza; de hecho, el espectador al caminar no mira hacia el suelo, sino hacia su entorno, dominado por la estatua ecuestre de Marco Aurelio (44).

Los edificios laterales, como sucede con el pavimento, se miran de refilón: no

tiene grandiosas esculturas, ni "ornamentos" arquitectónicos visualmente importantes, como escaleras o ingresos. Sin embargo, los ritmos provocados por el contraste de claroscuros presentan los elementos laterales en movimiento ilusorio (la misma técnica se utiliza en los anuncios luminosos cuyo neón se apaga y enciende intermitentemente), que acompañan al espectador en el recorrido de la plaza.

Las esculturas que coronan los edificios laterales, por su dimensión y ubicación, pasan ante el espectador aparentemente desapercibidas, como una prolongación luminosa de los edificios. Y sólo tras una mirada reflexiva, y, dirigida hacia el conjunto con la avidez propia de asimilar todo lo que anteriormente se ha ofrecido de forma fragmentaria, se advierte su presencia y relación con su entorno.

IV.4.b. El espacio poético o mítico

Al hablar de los espacios poéticos, motivados por los cuerpos capaces de provocar y evocar dimensiones del espacio y sensaciones del alma, no se puede, en el caso del Campidoglio, aludir a la luz particular que lo envuelve (45).

El Campidoglio, lugar de contrastes, invitaba al espectador, con la melancolía de los paisajes perdidos de la Antigüedad, a la profundidad y a la concentración, a la oscuridad de ánimo de la bilis negra, con su abertura al espacio exterior y su magnífica iluminación despliega el espacio anímico del espectador hacia la amplitud libre y abierta del mundo.

La localización del Campidoglio en la colina provoca una luz brillante, que se distorsiona y vibra en sus superficies. Los palacios laterales actúan como enormes pantallas luminosas, que, junto al efecto luminoso del pavimento, crean una atmósfera mágica e irreal. El espectador participa entonces del sobrecogimiento ante lo mágico, ante el templo, pero contemporaneamente abre su espíritu hacia lo inconmensurable del cielo.

La luminosidad de los edificios se funde con aquella celeste en el brillo indefinido, nebuloso, de las esculturas que rematan las balaustradas. Tolnay, en su lectura sobre la dimensión significativa del espacio capitolino, divide el espacio en tres niveles; en un primer nivel sitúa al "demiurgo" ordenador del mundo representado por la estatua ecuestre de Marco Aurelio, en un segundo nivel a los "héroes" en las figuras del resto de las esculturas que pueblan la plaza, y en un tercer nivel a los "ángeles" en las esculturas situadas sobre los edificios (46). Y es verdad, prescindiendo de ésta lectura icónica, que las esculturas que reposan en la altura poseen el tacto visual de lo inmaterial, la levedad de lo mágico.

Cuenta Plinio el Viejo, como en el templo de Cirico, el arquitecto que lo edificó «con la intención de honrar al Júpiter de marfil coronado por un Apolo de mármol que había en su interior, colocó en todas las comisuras de los bloques de piedra de las paredes un filamento de oro. de ese modo, las juntas brillaban con finísimos rayos de luz y las estatuas cobraban un álito de vida» (*His Nat*, Lib 36, 98-99). El palacio Conservatori y el palacio Nuevo, con sus fachadas de mármol blanco, actúan como pantallas luminosas, que, junto a las líneas blancas del pavimento, provocan destellos de luz. Al igual que en el templo de Cirico, estos destellos luminosos, modelan un ambiente, un espacio, en el que lo mágico parece hacer palpar el cuerpo, entonces inquieto, de las esculturas.

IV.5 La Cordonata

En la sistemación general de la plaza Capitolina, estaba prevista, como ya se ha comentado, una gran rampa que uniera el conjunto con la ciudad, y en concreto con el otro núcleo importante en Roma: el Vaticano. El acceso al Campidoglio, se orientó entonces en base a este factor, y fue realizado entre los años 1548 y 1549. Solo mas tarde el Papa Pio IV donó al pueblo romano, con el fin de enriquecer la balaustrada, dos leones egipcios que hasta entonces habían estado situados delante de la iglesia de S. Estefano del Cacco y anteriormente en el Campo Marcio, donde fueron encontrados.

Milizia afirmaba que una escalera se "annunciara bene" si posee una gran apertura bien decorada(47). En el caso de la cordonata, se puede decir entonces que el ingreso se "anuncia" o avisa de forma adecuada.

En los primeros grabados de Duperac, cuatro estatuas viriles adornan la

balaustrada anterior de la plaza; son todas retratos oficiales de emperadores, de los cuales dos, en el centro, sostienen una representación del globo terrestre. Se trata de dos estatuas de Constantino, encontradas en torno a 1540 en el curso de unas excavaciones ordenadas por Pablo III (48). En una segunda versión, los dos emperadores son sustituidos por una pareja de jóvenes acompañados de respectivos caballos. Se trata aparentemente de las estatuas de Castor y Polux, los Dioscuros, situados originariamente en el Quirinal. Después de la muerte de Miguel Angel, Gregorio XIII retorna sobre el problema de los Dioscuros, pues nunca se había deseado despojar el Quirinal de unas estatuas tan emblemáticas para el pueblo romano, encontrando una solución en otra representación de estos descubierta en las excavaciones del Monte de'Cenci (49). Por último, sobre la balaustrada, y también a ambos lados de la cordonata, flanqueados por las estatuas de Constantino y de los Dioscuros se encuentran los trofeos de Mario: de los que "no existe quizá algún ejemplo en el mundo de agrupamiento plástico de objetos inanimados mas bello que éste" según exclama Burckardt en su conocida obra El Cicerón (50).

La cordonata, constituye la entrada, la "puerta" del conjunto capitolino; sin embargo no se trata de un ingreso común. Habitualmente la puerta es el espacio donde el no-lugar de la frontera se manifiesta. Es un intervalo de travesía en el que los

diferentes espacios (exterior e interior) se compenetran. Los márgenes del umbral son lugares particularmente disponibles al vacío, son los espacios abstractos del límite.

En el caso de la "puerta" del Campidoglio, el espacio es habitado por el espectador, en la espera dinámica de la llegada a la cima de la colina. Las esculturas en su fundación del lugar hacen el espacio habitable para el hombre: miden y delimitan el espacio, lo nombran y definen, permitiendo el divagar de los pensamientos en la reconstrucción desconocida de la plaza. Es un lugar por habitar, se trata de una habitación.

Como en los anteriores análisis, sobre la relación entre las esculturas y la arquitectura en la composición del conjunto, seguiré la división entre el espacio "visual", aquel "vivencial" o de actuación, y por último el espacio "poético" y "mítico". Una división abstracta cuya única intención es la de ordenar, con un fin meramente expositivo, aquellos aspectos del espacio que en la experiencia real se manifiestan, como muy bien dice Heidegger, en la forma de un acontecer.

IV.5.a El espacio visual

El infortunado escultor Angel Ferrant sentenció: «La escultura es función animadora del espacio» (51). Y es cierto que el espacio se "anima", es decir toma un alma. En lo que respecta al espacio visual, también podemos decir que esa "animación", o vivificación, se demuestra en un dinamismo de la realidad espacial.

El ingreso al Campidoglio se anuncia con una pareja de leones egipcios con la actitud de una esfinge. Como es por todos sabido -y si no, es lo mas lógico e inmediato- el león es el guardián del lugar. Por lo tanto, la presencia visual de esta figura ha de destacar en el espacio circundante. Los leones capitolinos están situados a ambos lados del ingreso, y a una altura que a penas sobrepasa la altura media del espectador. Con ello el espectador, alzando la mirada, se encuentra con la figura prácticamente frente a sus ojos, manifestando, o incluso exagerando, su gran dimensión.

El espacio visual se dinamiza por la presencia de dos figuras simétricas, tensándose y estirándose entre ambos puntos de interés. Por otro lado la presencia de estas esculturas, en relación a las que rematan en su parte superior la rampa, establece una serie de líneas de fuerza, que configuran en el conjunto el eje longitudinal y principal de la plaza.

Estos leones-esfinge, con su granito intensamente gris de vetas en rosa, forman un agradable contraste con el claro mármol de travertino del pedestal. El modelado austero de la piedra dibuja los músculos del animal en una quietud tensa, preparados para devorar a aquellos que no respondan a su siempre silenciosa pregunta.

El espacio delimitado por los leones del ingreso y las esculturas de la balaustrada es un espacio dilatado. Las esculturas superiores, sobre todo las que representan a los Dioscuros, poseen una dimensión desproporcionada en comparación, no sólo al espectador, sino al conjunto. Por otro lado, la agrupación de estos cuerpos escultóricos (tres a cada lado de la cordonata) potencia su protagonismo espacial.

La importancia manifiesta de los leones, que además cuentan con la ventaja de constituir el primer encuentro del espectador con el conjunto, se contrapone al también decisivo protagonismo espacial de las esculturas del plano superior. Entre estos dos "niveles" el espacio se dilata, porque ambos "tiran" del espacio para sí. Por otro lado el diseño de los escalones obliga a una subida lenta y tortuosa de modo que el espacio se extiende sobre un tiempo tardo y pausado.

La desproporción de los Dioscuros respecto al entorno reafirma su presencia; dota a la entrada de una gran majestuosidad. La desproporción de las esculturas con respecto a la arquitectura es una constante en esta obra de Miguel Angel. Las figuras de los Ríos son inmensas, y también la imagen de Marco Aurelio es de una proporción desmesurada (incluso, como advirtió Burckhardt op. cit. p.565-, el mismo caballo es desproporcionado frente a la dimensión del jinete).

Que las esculturas eran "grandes" es un hecho ya sabido; Vasari comentaba sobre el hacer de Miguel Angel, que «era diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il comune uso», por su alejamiento de las reglas clásicas de proporción (52). Y ya en el siglo XVIII, cuando los estudiosos iniciaban a analizar in situ los principales monumentos y surgía un nuevo concepto de historicismo crítico, el arquitecto Diego de Hermosilla tuvo problemas con sus dibujos y mediciones del complejo capitolino; al parecer, fue acusado de haber dibujado el Campidoglio siguiendo estampas o dibujos, manteniendo en sus alzados "errores de apreciación" importantes por la desproporción que mostraban las esculturas respecto a la arquitectura (53).

Miguel Angel, en un principio no aceptó de buena gana la imposición de Pablo III

de incluir estas figuras en su proyecto, aunque posteriormente creara un espacio contemplando su presencia. F. Barbieri (Tutta l'Architettura di Michelangelo, Rizzoli, Milan, 1964, p.63) advierte sin embargo, que mientras que en los primeros grabados de Duperac se prevee una localización de los Dioscuros perpendicular a la escalinata «actuando en un contraste dinámico, típico de la visión de Buonarroti», en los siguientes aparece con su disposición actual; la nueva disposición paralela a la Cordonata está mas relacionada con las intenciones arquitectónicas de della Porta, arquitecto continuador de las obras del Campidoglio tras la muerte de Miguel Angel. Con la nueva localización de las estatuas, della Porta conseguía un alargamiento de la perspectiva de la rampa de acceso.

Las restantes figuras de la balaustrada, protegen a la plaza de la mirada curiosa del espectador, de modo que, cuando el observador descubre la cima, el efecto de sorpresa es mayor. La importancia visual de estas figuras que representan a Constantino y los trofeos de Mario, la tienen como grupo, y no como elementos autónomos. Mientras que los Dioscuros acaparan prácticamente toda la presencia del nivel superior.

Por otro lado su dimensión y localización periférica -dentro del campo visual del espectador- hace que estas figuras, tanto los trofeos como las representaciones de

Constantino, no permitan que el espectador pueda apreciar su forma ni significado. De manera que el no reconocimiento inmediato de lo representado -con su posterior proceso de relación con el significado del conjunto- es nulo y con ello la cualidad de presencia disminuye. Solamente en el ascenso de la cordonata, las figuras se hacen reconocibles, "aumenta" su dimensión; y la localización en un nivel mas alto que el del espectador las hace grandiosas y poderosas.

IV.5.b El espacio vivencial

El espacio vivencial acontece en el pasear del espectador, que, señalando recorridos y sendas, conforma diferentes composiciones espaciales. El espacio entonces, no se manifiesta como una naturaleza rígida y ajena, sino que participa del dinamismo propio de la vida. En este espacio recorrido y vivido, los lugares, según su función, adquieren cualidades diversas. Las cualidades espaciales características son capaces de fortalecer la imagen de sendas determinadas, sugieren extremos de anchura o de estrechez, atraen la atención. Los bordes, por ejemplo, son límites, pero no por ello impenetrables. Muchos bordes son verdaderos y unen a la vez que separan. Otro elemento lo constituye el nodo, es decir, la concentración temática que es núcleo y foco de una región importante. Los nodos pueden ser también confluencias y concentraciones.

La zona del umbral, en la que podemos situar la Cordonata, es un espacio de tránsito, en ocasiones iniciático, que antecede al lugar. El umbral en la pintura es la frontera de lo desconocido. Nunca sabremos que es lo que hay mas allá de esa puerta, que como tal promete un espacio sucesivo. En el espacio pictórico, la puerta es un elemento creador de espacios y el umbral un lugar que promete un tránsito inminente;

es un espacio donde se acumulan y consuman tensiones.

En la arquitectura, sin embargo, todo umbral está destinado a ser franqueado. No existe puerta cerrada, por muy obstinada que sea, que se pueda resistir al impulso de mirar, de ver mas allá. Nos encontramos ante un espacio imaginario por excelencia, generador de hipótesis y de ensueños. La entrada adquiere entonces un carácter mágico; es la guardiana de lo desconocido (54).

Como comenté en la introducción, las escaleras son frecuentemente lugares abstractos, de esperas en las que el tiempo transcurre sin memoria. En el subir, el movimiento toma del paseante el ritual del gesto repetido.

Las escaleras de acceso al Campidoglio, sin embargo, atrapan al espectador en un espacio de sensaciones particulares, muy lejanas del rítmico y vacío ascender característico de otras rampas. La profusa decoración de animales mágicos y de antiguos dioses introduce al paseante en un lugar habitado por aquellos que custodian el Templo.

Por otro lado, la naturaleza de las gradas, bajas y de gran supercie, obliga al

espectador a seguir una ascensión lenta y penosa de signo iniciático. Esta subida lenta aumenta, si cabe, la curiosidad por descubrir aquello que se encuentra tras el umbral.

La escaleras, en general, tienden al ideal del recorrido señalizado de un canal unidireccional, remarcado por una barandilla. En la cordonata, el recorrido está además señalizado por la presencia de las esculturas; las figuras de los leones señalan el inicio de la rampa y delimitan la frontera entre el espacio interior y aquel exterior, mientras que las figuras de los héroes y de los trofeos determinan el límite entre el final de la rampa y el espacio abierto de la plaza.

Entre estos dos grupos de esculturas, cuya naturaleza los determina como los núcleos visuales mas importantes dentro de la composición del espacio en la mirada, existe una relación: líneas invisibles, cuya función es la de estructurar el espacio visual del espectador, ésto es su espacio de actuación, interrelacionan las esculturas del nivel superior con aquellas del nivel inferior. De esta manera se refuerza el canal unidireccional del recorrido, que, en la memoria del espectador, una vez en la plaza, formará parte de uno de los ejes compositivos esenciales en la configuración del Campidoglio.

IV.5.b El espacio mítico y poético

«Dentro y fuera -comenta Bachelard- constituyen una dialéctica del descuartizamiento» (op. cit p.250). En este sentido, la puerta mas que establecer la diferencia entre dos estados del espacio, rompe el espacio, lo "descuartiza" y despedaza.

El espacio exterior es el lugar del caos, de la confusión del desorden, mientras que el espacio de la casa es un lugar habitado en el que rige un orden y una jerarquía de espacios. La plaza del Campidoglio, sin embargo, no es una casa: es un hotel. García Bacca lo explica de la siguiente forma:

«Reinterpretando el mundo actual tenemos grandes partes en que es casa o morada del hombre; otra parte en la que es hospedaría u hotel...En una época histórica, era casa -confortable o no-, pero casa suya, del hombre. Posteriormente, se van haciendo hoteles propios, en los cuales parece que puede entrar todo el mundo: casas públicas, hospitales, etcétera. La casa es por definición, de uno, de su tribu o de la familia. En cambio en un hotel es para que entre y salga mucha gente, aunque no es casa propia» (56).

La entrada de esta morada hospitalaria, que es el Campidoglio, presenta el lugar representando el carácter particular del mismo. Si las fachadas barrocas son un

escaparate a través del cual se puede "entrever" el interior del edificio, la entrada del Campidoglio refleja a través de sus elementos simbólicos el contenido significativo de la plaza.

Los dos leones que custodian el ingreso presentan el lugar como un lugar importante; como un espacio privilegiado (57). Ya Ioan de Arphe y Villafane, en 1585, escribía en su tratado sobre Arquitectura y Escultura como el león «es Señor y rey de los animales de cuatro pies por ser de condición noble" (58). El león desempeñó un papel de culto para los antiguos egipcios; el hecho del desbordamiento del Nilo coincidía con la entrada del sol en la constelación del león, por este motivo tomó su significado de animal sagrado. Entre los griegos y los romanos, el león fue guardián de manantiales, templos y puertas; de aquí su frecuente presencia junto a fuentes y escaleras, sobre portadas y monumentos. En el culto cristiano es el símbolo del Salvador (el león de la tribu de Judá), y durante el Renacimiento, el león se emplea en el sentido que tuvo en la Antigüedad romana; esto es, como guardián de lugares sagrados.

Las restantes figuras que adornan la cordonata, también hablan del significado del conjunto. Las estatuas de Constantino evocan los espacios del antiguo esplendor de

Roma y su vocación de centro del mundo que se personificaba en la figura del emperador. Los trofeos de igual manera evocan las victorias de Roma, con el añadido de rememorar el papel concreto del Campidoglio durante aquella época, como lugar en el que se depositaban los trofeos de las batallas vencidas. Por último, y siempre insistiendo en la memoria de la Antigüedad, las figuras de los Dioscuros, Romulo y Remo, custodian la entrada.

Junto a las dos representaciones de los Ríos e igualmente provenientes de las termas de Constantino, tres estatuas imperiales fueron trasladadas del Quirinal al Campidoglio, donde en un inicio adornaban la rampa de acceso al convento del Aracoeli (59). a principios del seiscientos, las estatuas son trasladadas al Campidoglio, dos de ellas fueron colocadas sobre la balaustrada de la plaza, mientras que la tercera fue mas tarde trasladada definitivamente al Laterano. Las inscripciones de las bases: "Constantinus Aug(ustus)" y "Constantinus Caes(ar)" parecen confirmar que dichas esculturas representan a los dos emperadores Constantino y su hijo Constantino II. Sin embargo, recientes investigaciones dudan de la autenticidad de las inscripciones, que podrían haber sido un añadido posterior; así como de la identificación de Constantino II ya que la datación de las obras, sobre el 320 d.d.C., no corresponde a la edad adulta, como está representado el hijo del Emperador. En cualquier caso, y mas allá

de su identificación, estas dos figuras restan como ejemplos notables de la tradición iconográfica romana, que en la composición general de la plaza refuerzan su sentido majestuoso de evocación imperial y anuncian el significado del conjunto.

Los trofeos que se encuentran sobre la balaustrada de la plaza reproducen lo que en otros tiempos eran los trofeos de las batallas. El general vencedor colgaba sobre un soporte en forma de cruz la armadura y los trofeos del general vencido; con este estandarte, seguido de un gran séquito y ceremonia, subía a la colina del Campidoglio y ofrecía dichos trofeos de la victoria a los dioses.

Los trofeos de Mario que originariamente se levantaban sobre el antiguo Campidoglio, fueron nuevamente transportados a su lugar de origen en 1590, en el cuadro de la sistemación de la plaza ya iniciada con Pablo III y realizada progresivamente, según el proyecto de Miguel Angel.

Al término de las obras del Palacio Nuevo, el 15 de Enero de 1590, fueron transportados los trofeorum, que por aquellos tiempos estaban en el arco de los santos Vito y Modesto "de Urbe", al Campidoglio y situados en el lugar elegido por Giacomo della Porta (60). El por entonces papa Sixto V, difícilmente podía conocer que los

trofeos se encontraban en el Campidoglio por los tiempos de Cesar, y que por lo tanto, con su traslado lo que se hacía era devolverlos a su lugar de origen. Se sabe, de hecho, que Sixto V detestaba los monumentos paganos e intentaba quitarles toda superstición, como esta escrito en el obelisco Vaticano, consagrándolos al cristianismo. Recordemos como en el mismo proyecto de Miguel Angel "censuro" el gran Júpiter que debería de ubicarse en el nicho central de la fuente del Palacio Senatorio, de la misma manera que sobre las columnas Trajana y Antonina hizo colocar las estatuas de san Pedro y San Pablo.

La lectura simbólica que poseían los trofeos del Campidoglio era la de rememorar el poder de Roma, que durante el Imperio fue conseguido con la victoria en las batallas y con el cristianismo gracias al poder del Salvador (61). Se hipotiza sobre el hecho de que Sixto V podría haber entendido la forma de los trofeos con la de una cruz, como nota Tertuliano en su Apologeticum: cum in tropaeis Cruces intestina sint tropaeorum (62).

Prescindiendo de estas particularidades, los trofeos de Mario, en su amontonamiento de objetos exquisitos, bellos, no sólo en sus formas individuales, sino

en su suceder en tan reducido espacio, presentan al espectador el significado que posteriormente descubrirá en el interior de la plaza.

Otras de las esculturas que adornan la balaustrada del ingreso son los Dioscuros. El culto a los Dioscuros fue introducido en Roma en el siglo III a.d.C. y encontró gran popularidad con la leyenda que les atribuyó su participación en favor del ejército romano en la batalla del lago Regillo contra los latinos, de cuyo éxito eran los anunciadores. En el Foro, donde abrebarron los caballos, se situó en su honor un enorme templo y en la zona del Circo Flaminio otro de menor dimensión del cual se cree que con probabilidad provegan los "gemelos" de la balaustrada capitolina.

El porqué Paolo III deseara tanto el traslado de estas estatuas al Campidoglio, como ya expliqué en páginas anteriores incluso con la inicial oposición del mismo Miguel Angel, está justificado, según Ackerman, por tres motivos igualmente aceptables. En primer lugar, porque durante la Antigüedad habían existido en el Campidoglio estatuas representando a los Dioscuros. En segundo lugar por que los dos protectores habían personificado desde tiempos antiguos la libertad, en particular aquella contra los tiranos. Y por último, el hecho de que en el Cinquecento y con la ocasión de la coronación de Carlos V, con el papa Clemente VII, ambos fueron

representados como los dos gemelos, los Dioscuros benefactores (63).

Para finalizar esta relación sobre los contenidos significativos de la Cordonata, es importante que se considere que buena parte del esquema iconográfico de la rampa, así como de algunos particulares de la plaza, puede atribuirse a los eruditos contemporáneos, y en particular en los añadidos realizados después de la publicación de los grabados de Duperac. La decoración de la balaustrada, que reúne en la actualidad y en un pequeño espacio una gran cantidad de elementos simbólicos: estatuas de emperadores, de protectores y portadores de la victoria de Roma, columnas rematadas con esferas como signo del dominio de Roma sobre el mundo.

Símbolos, en suma, de la gloriosa Antigüedad, que llaman a un insistente reconocimiento, a través de la conversación entre la arquitectura y la escultura, del papel del Campidoglio en la Historia.

(1) Cfr. G.C. ARGAN, El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966, pp18 y ss.

(2) G.C. ARGAN, op. cit p.20

(3) Escribe Duchamp «Utilizar una escala/en un cuadro, es decir, tener como/en un mapa geográfico, una /"medida" en la parte baja del cuadro que indique/la relación de las "medidas reales" indicadas/en el cuadro, con las medidas-bases/convención. - /Todo ello no en/un sentido solamente aritmético/o incluso matemático» (M. DUCHAMP, Notas, Tecnos, Madrid, 1989, p.155).

Al hablar de la escultura como elemento de medida, tanto sobre el papel de un proyecto-mapa, como en la experiencia de vida, no pienso en las "llaves" de escala que puede haber en un cuadro de Piero de la Francesca, por ejemplo, sino en un concepto de distancia y medida mucho mas amplio. Plinio, que define la medida como "la dimensión de las distancias entre las mismas" (His. Nat. Lib.35, 80-81) acierta en la amplia definición de este concepto. Las distancias, el espacio, en la obra de arte y por lo tanto en la escultura pueden ser manipuladas por el artífice. De hecho, la escultura es una manipulación y transformación del espacio en la mirada del espectador. Así, Giacometti, como buen escultor y por lo tanto conocedor de los artificios del espacio, advierte, por ejemplo, la inmensidad que puede tener un detalle, espacio reducido y miope por antonomasia: «Si... on commençait par analyser un détail, le bout du nez, pas exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver a un resultat... La distance entre une aile du nez et l'autre est come le Sahara» A. GIACOMETTI, en R. HOHL, Alberto Giacometti, Clairefontaine, Laussane, 1971, p.29)

En el caso del Campidoglio, no hay que olvidar el rechazo de Miguel Angel por los artefactos y métodos de medida, ya estudiados por Alberti o Leonardo, mientras que defiende el "ojo" -la mirada- y no el compás como único medio valido para medir el espacio.

(4) El escultor Richard Artchwager explica como «el espacio es una abstracción que surge de manera natural en nuestro mirar hacia, mirar a dentro, mirar a través, caminar, abrir, cerrar, etc.» R. ARTSCHWAGER, en catalogo de exposición, Palacio

(5) G.C. ARGAN, op. cit. p.55

(6) «Observad la plaza del Campidoglio. Seguid la organización del movimiento por ella. Comenzando por la escalinata que nos lleva a la plaza desde el parapeto en primer plano hasta la entrada del palacio central... ¿a caso no es esto un gráfico artístico desarrollado del movimiento?

Primero se muestra todo el conjunto, con una escultura poco realzada sobre el fondo; luego, al ir subiendo, comienzan a verse antiguos caballos, figuras de jóvenes y esculturas erguidas a los lados del parapeto, existiendo, para todas ellas, el ángulo exacto de visión... Este es el primer espectáculo.

Luego llegáis a la plaza del Capitolio. Miráis y pensáis en que descubriréis su sentido. ¿Que es esto? ¿Una plaza o el vestíbulo de un palacio? A tantos escalones le corresponden igual número de distintas direcciones, tamaños y formas. La elipse en medio de la plaza. La misma está cortada por senderos radiales, que corren hacia el centro, hacia el pedestal de Marco Aurelio, dándole valor al monumento, confiriéndole volumen.» (S. EISENSTEIN, Cinematismo, Domingo Cortizo, Buenos Aires, 1982, p.71)

En el Campidoglio, quizá de una forma mas evidente que en otras obras de Miguel Angel, la fachada aparece como un elemento independiente del edificio, cuyo espacio interior parece completamente ignorado. Si esta independencia aproxima la concepción de fachada a la de un relieve, como afirman algunos autores, podríamos decir que Miguel Angel trata este elemento arquitectónico como una superficie escultórica, razonando no sobre la relación que pueda establecer con una estructura interna arquitectónica, sino pensando en la fachada como una superficie autónoma en la que modelar volúmenes y formas.

El Campidoglio ha sido desde tiempos inmemoriales sede de ceremonias públicas realizadas al abierto, recordemos por ejemplo el teatro de 1513 (cfr. con el capítulo correspondiente), en este caso como en otros, el lugar de los acontecimientos ciudadanos era la plaza y no el interior de los palacios. El diseño de Miguel Angel continua esta vocación de la plaza como lugar central en detrimento de los espacios interiores de los edificios.

(7) Cfr. cap III.2 ,lo referente a los dibujos de M.A.

(8) Durante el Renacimiento, se recupera la teoría de Vitruvio sobre la medida ideal

del templo, según la cual, existiría una relación entre éste y la medida del cuerpo humano -obra de Dios por antonomasia-. La figura de un hombre inscrita simultáneamente en un círculo y en un cuadrado señala la planta ideal del templo, (cfr VITRUVIO, Los diez libros de Arquitectura, Lib.III, cap.1, "De la composición de los templos y de la simetría y medida del cuerpo humano").

La otra imagen de la plaza, el mandala, posee asimismo significados que trascienden su propia geometría. «Mandala -explica Jung- es una palabra sanscrita que significa círculo mágico, y su simbolismo incluye todas las figuras distribuidas concéntricamente, todas las distribuciones radiales o esféricas, y todos los círculos o cuadrados con un punto central. Es uno de los más antiguos símbolos religiosos» (E. JUNG, cit. por E.H.GOMBRICH, El sentido del orden, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.331); existen también mandalas cristianos en los que aparece la figura de Cristo en el centro con los cuatro evangelistas y sus símbolos en los puntos cardinales.

El mandala de la plaza del Campidoglio es elíptico. La elipse es una forma que produce tensiones y "calor", es el emblema del Barroco.

(9) ACKERMAN, op. cit., p.56

(10) El pedestal, como veremos más adelante, fue diseñado por Miguel Ángel al concebir la entera disposición de la plaza, rechazando la anterior base sobre la que apoyaba la escultura. Este nuevo pedestal reproduce en su forma la planta de la plaza (una estructura cuadrangular en la que se inscribe una elipse), y adecua con su dimensión la escultura a la mirada del espectador.

(11) «Pero si mi cuerpo es un objeto capaz de ejercer una acción real y nueva sobre los objetos que lo rodean, debe ocupar frente a ellos una situación privilegiada. En general, una imagen [objeto] cualquiera influye a las otras imágenes de una manera determinada, calculable incluso, conforme a lo que se llaman las leyes de la naturaleza. Como no tiene que escoger, tampoco tiene la necesidad de explorar la región circundante, ni de intentar de antemano varias acciones posibles...[mi cuerpo] puede ejercer sobre otras imágenes una influencia real, y por tanto decidirse entre varias acciones posibles. Y puesto que estas vías le son sin duda sugeridas por el mayor o menor provecho que puede sacar de las imágenes circundantes, es preciso que estas imágenes dibujen en cierta manera, sobre la cara que tornan hacia mi cuerpo, el partido que mi cuerpo podría sacar de ella...Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.» H. BERGSON, "Significación de la percepción", en Memoria y Vida, textos escogidos por G. DELEUZE (este en concreto pertenece a Materia y Memoria) Alianza, Madrid, 1987, p. 77.

Es bastante significativa al respecto la "inversión" que propone Barthes, según la cual es el propio objeto el que nos mira, sugiriéndonos con su mirada una actitud. Sin embargo no todos los objetos nos miran, solamente lo hacen aquellos que son mirados, de ahí su condición de espejo; así Barthes refiere la siguiente anécdota: «Cuenta una

antigua experiencia que una vez que se les mostraba por primera vez una película a los indígenas de la selva africana, estos no miraban en absoluto la imagen representada (la plaza central de su poblado), sino tan solo a una gallina que atravesaba la plaza en una esquina de la pantalla. Podríamos decir que la gallina era la que los miraba» R. BARTHES, Lo Obvio y lo Obtuso, Paidós, Barcelona, 1986, p.308

(12) P. VALERY, Eupalinos o el Arquitecto, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1982, p.23

(13) O.F. BOLLNOW, Hombre y Espacio, Labor, Barcelona, 1969, p.184

(14) CHILLIDA, Peines al viento , p.55

Respecto a la composición lineal del pavimento, la concentrada de circunferencias subdivide los tiempos de "figuración", esto es, ordenan el espacio según una sucesión lógica de prioridades en el desarrollo de la forma con un centro ideal. Por otro lado, las redes convergentes en un punto exaltan el valor de la relación espacio-tiempo, concediendo una sensación de perspectiva e imprimiendo un movimiento rotatorio a la entera composición. (Cfr. C.B. TIOZZO, Ritmi Compositivi nell'arte della figurazione, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1970, pp.13 y ss)

(15) Richard Long, un buen hacedor de caminos de nuestro siglo, nos cuenta como «una escultura está quieta, es un alto en el camino visible» R. LONG, Catálogo de exposición, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, 28 Enero/20 Abril, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986

(16) Cfr. el cap II sobre el significado de la estatua de Marco Aurelio.

(17) J.S. ACKERMAN, L'architettura di Michelangelo, Einaudi, Torino, 1968, p.71

(18) G.C. ARGAN - B. CONTARDI, Michelangelo Architetto, Electra, Milano, 1990, p.215.

La metáfora del espejo es frecuente en la literatura y en el arte ya desde lo antiguo. Goza de gran aprecio sobre todo durante el Helenismo y en la Edad Media. Pasado el Alto Renacimiento, esta metáfora se convertirá con el Manierismo en «casi una alucinación, como imagen de la angustia, de la muerte, del tiempo», explica Hocke (G.R. HOCKE, El mundo como laberinto. El manierismo en el Arte, Guadarrama, Madrid, 1961, p.13). Para Miguel Angel, la metáfora del espejo puede mejor verse como la visión platónica del quehacer del artista en un reflejarse en las cosas. En este "juego" de la plaza del Campidoglio, el espejo se muestra en una fórmula ingeniosa

de ilustración. El suelo capitolino refleja, como el espejo convexo del Parmigianino, una imagen desconcertante del cielo en forma de un Concetto ingenioso.

(19) C. DE TOLNAY, Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto, Alianza, Madrid, 1985, p 95

(20) C. PIETRANGELI, La piazza del Campidoglio, Istituto Editoriale Domus, Milano, 1955, p 55

(21) Eugenio D'Ors, escribe, tal vez pensando en la plaza del Campidoglio: « "la estrella de mar", la "Plaza de la Estrella", se acercan mas, ciertamente, a la figura convencional de la estrella que las masa incandescentes vistas como puntos por nuestros ojos en el cielo nocturno» E. D'ORS, Las Ideas y las Formas, Aguilar, Madrid, 1966, p.10

En lo referente a la interpretación del dibujo de la plaza capitolina, me atrevo a sugerir otras lecturas, como la representación de una rosa, símbolo platónico utilizado por Dante en su figuración del cielo. Recordemos como en los últimos versos de la Divina Comedia, Dante al contemplar el centro de la rosa eterna se esfuerza como "geómetra" por comprender "como la imagen se ajusta al círculo y se sitúa en él", ("Veder voleva come si convenne/ L'imgo al cerchio, et come vi s'indova" Canto XXXIII).

También, la estrella es una palabra clave en la escritura de Dante. Así, es la estrella la figura que advierte desde lejos en el centro de la rosa eterna del Empíreo, ("O trina luce, che in unica stella scintillando." Canto XXXI), o es "estrella" la palabra con la que finaliza cada uno de los tres libros de la Divina Comedia.

Otra de las lecturas que considero posible es la relacionada con la preocupación de Miguel Angel por el paso del tiempo, en la imagen de la continua rotación que se manifiesta con la muerte y el renacer del día. Imagen común en sus poesías y que aparece de forma clara en las estatuas de la Sacristía Nueva en Florencia. La figura de Cronos, Daimon de los opuestos, de la vida y de la muerte, el día y la noche, (en el giro continuo del hombre en torno a la figura de Dios, divina y cegadora), aparece de forma insistente y en particular en el último período de la obra poética de Miguel Angel. En ésta, se muestran imágenes metafóricas en las que se define el paso del tiempo como una continua rueda de la que el hombre, como el ave Fénix, resucita de las cenizas de la noche y la sombra para encontrar el día: "Si yo hubiera creído a la primer mirada/ al cálido sol de esta fénix alma/ por fuego renovarme, como acostumbra ella/ en la vejez extrema, en el que entero ardo" ("S'i avessi creduto al primo sguardo/ di quest'alma fenice al caldo sole/ rinovarmi per foco, come suole/ nell'ultima vecchiezza, ond'io tutt'ardo" XVII) escribe Miguel Angel en 1532, o, ya en 1547, " No es maravilla si próximo al fuego/ ardo y me consumo, ahora que esta apagado/ por fuera y me aflige y quema dentro,/ y a ceniza poco a poco me reduce?" (Qual meraviglia e, se prossim'al foco/ mi strussi e arsi, se or ch'egli e spento/ di fuor, m'affligge e mi consuma dentro/ e 'n cener mi riduce a poco a poco?" canto

LXIV, la traducción es de L.A. de Villena, Catedra, Madrid, 1987).

En estos casos, la figura divina se asocia con el sol, con una luz suprema que en el metafórico vuelo del fénix se alcanza; Dios es "divina y luminosa escolta" (canto LXXII), que puede tomar la imagen de una estrella: "vivo ritorno a contemplar a Dios,/ para darnos de todo la verdadera luz./ Luciente estrella , que con sus rayos/ hizo claro, sin razón, el nido en que yo nací" ("ritorno vivo a contemplare Dio,/ per dar di tutto il vero lume a noi./ Lucente stella ,che co' raggi suoi/ fe' chiaro a torno el nido ove nacqu'io" LVIII).

Fue Varchi uno de los primeros tratadistas en sostener la existencia de una profunda afinidad entre Miguel Angel y Dante, que no se limita al lenguaje poético (cfr. por ejemplo GIANNOTTI, Dialoghi, o GIAMBULARI, en su Difesa della lingua fiorentina e di Dante di C. Lenzoni, Florencia, 1557), sino que incluye invenciones figurativas («Ma chi podra mai, non dico lodare, ma meravigliarsi tanto che baste dell'ingegno e del guidizio di questo uomo, che dovendo fare i sepolcri al Duca di Nermors et al Duca Lorenzo de' Medici, spresse in quattro marmi, a guisa che fa Dante ne' versi, il suo altissimo concetto?», B. VARCHI, Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia piu nobile, la scultura o la pittura, Florencia, 1546, en P. BAROCCHI, Scritti d'Arte del Cinquecento, vol.II, Einaudi, Torino, 1978, p.269. Sobre la relación entre Dante y Miguel Angel, véase G. PAPINI, Dante e Michelangelo, Mondadori, Roma, 1961). No considero, por lo tanto, impensable la idea de que Miguel Angel pudiera trasladar elementos o imágenes de sus poesías, o del mundo de Dante en el que estaba sumergido, al discurso figurativo de la fabrica del Campidoglio.

(22) Esta innovación arquitectónica de Miguel Angel, en un principio acogida con sorpresa por sus contemporáneos, no tarda en ser utilizada como modelo para dotar de monumentalidad y grandiosidad a los edificios. Hay que recordar que ejemplos de este orden los encontramos repetidos y divulgados por tres veces en el VII libro del Trattato d'Architettura de Sebastiano Serlio (1550), entre otros.

El efecto visual de grandiosidad -incluso cuando la mole de los edificios no es de por si amplia-, es característico de las obras de Miguel Angel. Este efecto, es comparado por el estudioso Giuseppe Caronia con la obra del escultor Henri Moore, aludiendo al mito de lo gigantesco (G. CARONIA, Ritrato di Michelangelo architetto, Laterza, Bari, 1985, p.26).

Sin embargo, la fuerza colosal de la obra de Miguel Angel, no depende tanto de una hipotética dimensión gigante, como de la impresión que causa en el espectador.

La "impresión", como huella y dibujo en la retina del que mira no tiene la dimensión real del cuerpo mirado. Al igual que la lejanía, la dimensión depende de la "impresión" dibujada en nuestro ojo que posteriormente se imprime en el alma. Son las "impresiones" de un viaje, de un libro o de un objeto. Juan Benet, en un relato sobre viajes nos cuenta como «La lejanía es un sentimiento y como tal depende mas del estado de ánimo que de las distancias» (J.BENET, "Un vuelo a Patagonia", "Ronda", Enero 1993 p.67). La dimensión de un cuerpo escultórico corre esta misma suerte de engaño y su naturaleza en ocasiones no es ya la que físicamente le corresponde sino la que el escultor como artífice -de artificios- determina.

(23) G.B. MILIANI, V. FASCOLO, Le Forme Architettoniche. Dal Quattrocento al Neoclasico, vol II, Einaudi, Turin, p.125

(24) J. BASSEGODA, Historia de la Arquitectura, Editores Técnicos Asociados, Barcelona, 1976, p.204

(25) La Plaza del Campidoglio, como organismo arquitectónico, entabla con la ciudad una doble relación. Por un lado, la rampa principal, la Cordonata, se alarga hacia el espacio urbano enlazándose, no de forma casual como veremos mas adelante, con la estructura vial de la Roma. Por otro, la situación privilegiada de la plaza como mirador de la ciudad permite una relación entre el conjunto arquitectónico-escultórico con el paisaje urbano.

El diálogo entre la ciudad de Roma y el Campidoglio no puede evitar la alusión al antiguo papel del Campidoglio en la Roma Imperial, del que ya hemos hablado en páginas anteriores y que Julio III intenta rescatar en el proyecto de Miguel Angel.

Sin embargo, entre la Plaza capitolina y el paisaje urbano se da otro tipo de relación, amorosa y melancólica, que ya los románticos viajeros advirtieron en el paisaje romano. Así, Chateaubriand escribe: «Me habían recomendado que paseara a la luz de la luna: desde lo alto de la Trinita dei Monti los edificios lejanos parecían como los esbozos de un pintor o como las costas difuminadas vistas desde el mar a bordo de un barco. El astro de la noche (...) paseaba sus pálidos desiertos sobre los desiertos de Roma» (Memorias de Ultratumba, traducción de F. Castro en "Fragmentos", Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, n 15-16)

El romanticismo del Campidoglio respecto a la ciudad de Roma tiene el perfume melancólico de las ruinas de tiempos pasados. El Campidoglio, como símbolo por antonomasia del poder de la Roma Imperial, que fue por tanto tiempo el caput mundi, centro del mundo, sugiere una mirada hacia la ciudad no vacía de un cierto sentimiento melancólico. Así, también sentía Chateaubriand «... el marco de la escena es magnífico: a un lado la villa Borghese con la casa de Rafael; al otro, la villa de Monte Mario y las lomas que bordean el Tiber; y debajo del espectador, Roma entera como un nido de águila abandonado" (Ibidem). Desde la cima del Campidoglio la belleza de este "nido" romano es indiscutible, sin embargo no deja de ser un paisaje ante el que el espectador se puede preguntar por las águilas que lo habitaron antaño.

Otro aspecto que contribuye al carácter melancólico del Campidoglio es su entorno geográfico, como es, la localización sobre una colina y el entorno boscoso que lo rodea. La "apertura al espacio infinito" que, en palabras de Bollnow, se manifiesta en el espectador al observar el paisaje desde la montaña -el autor nos recuerda como ejemplo la ascensión, con frecuencia calificada de significativa, del Mont Ventoux por Petrarca y las reflexiones introspectivas que le asaltan sobre el alma y el tiempo- dispone el ánimo hacia «una nueva expansión del alma» (F.O. BOLLNOW, Hombre y espacio, Labor, Barcelona, 1969, pp 82 y ss). La disposición anímica determinada por la latitud espacial se transforma entonces en una mirada hacia el vasto mundo interior, una mirada como la que muy bien recoge Durero en su Melancolía.

El carácter melancólico del Campidoglio también se deriva de su entorno boscoso y opaco, lo que le proporciona un aspecto solitario. Así, por ejemplo, recomienda Scamozzi evitar en las obras arquitectónicas esta suerte de entornos: «...e piantagioni d'intorno a Cortili, e Giardini, e lungo alle strade si sono ingannati perche questa sorte di alberi fanno una certa piuma...,rendendo il luogo opaco e melancolico» (V. SCAMOZZI, L'idea della architettura universale (1613) Parte prima, Lib.segundo, cap VI, Arnaldo Forni editore, Bologna 1981)

(26) C.G. DUBOIS, El Manierismo, Península, Barcelona, 1980

(27) La existencia previa de las esculturas al proyecto arquitectónico, parece indicar que, con probabilidad, el mismo espacio arquitectónico fue realizado contemplando la presencia de estas obras y por consiguiente considerando su naturaleza particular. Por este motivo toda adaptación del espacio arquitectónico al cuerpo escultórico, lejos de ser casual, responde a una necesidad de integración de las esculturas.

(28) Sobre la naturaleza del "lugar central" como espacio privilegiado y en general sobre las cualidades del espacio desde una perspectiva vivencial, mítica y simbólica vid. E. CASSIRER, Filosofía de las Formas Simbólicas, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

(29) Explica el escultor Jorge Oteiza: «Facilitas la máquina de tu estatua para que, colocada en relación activa con la arquitectura y el hombre, produzca en cada situación su propia, variable, silenciosa y habitable claridad espiritual» J. OTEIZA, "Fabricación del Silencio", en el catálogo de Edgar Negret, Museo Español de Arte Contemporáneo, Febrero-Marzo de 1983, Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983, p.37

(30) El hecho de que la estatua de la diosa Minerva no "asome" del nicho, evitando ser vista desde una perspectiva lateral -al igual que sucedería con el Júpiter pensado por Miguel Angel, dada la generosa profundidad del nicho- no es casual, sino que responde a una serie de reflexiones sobre la relación entre arquitectura y escultura de la época. Así, Scamozzi, en su obra L'idea della architettura universale, define los nichos como aperturas, lugares de encuentro («vogliono essere ne' luoghi, che facciano gratioso effetto alla vista, come di rincontro a qualche apertura») y por lo tanto caracterizados por un recogimiento, una interioridad que no ha de sobresalir de ese espacio interior (V. SCAMOZZI, L'idea della architettura universale (1615), ed. Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1981, p.1680). Desde una perspectiva mas técnica es Milizia, por ejemplo, el que recomienda, no sólo el uso de los nichos, (aunque ello reste al espectador el placer de mirar las esculturas por todos sus lados: «...altretranto le Statue annicchiate tolgono il piacere allo spectatore di mirarle da ogni parte»), sino

también una serie de consejos sobre su dimensión y relación con el cuerpo escultórico y el resto de los elementos de la fachada como ventanas o portales. Entre ellos el que parece mas lógico es el de dotar a los nichos de una profundidad suficiente, con el fin de evitar que no "escapen" fuera los miembros, que vistos de lado parecerían fragmentos "pegados" al muro: «la profondità delle nicchie deve esser circa la meta della loro larghezza, affinche la statua vi si contenga tutta dentro, e non ne scappino fuori de' membri, che veduti di fianco pajono fammenti appiccati al muro». (F. MILIZIA, Memorie degli architetti antichi e moderni, Parte Segunda, Libro sexto, cap XXXV, ed. Arnaldo Forni Editore Bologna, 1978, p.56

(31) Cfr P. MURRAY, Arquitectura del Renacimiento, Aguilar, Madrid, 1972, p.221

(32) Sobre el profundo significado de la loba capitolina para el pueblo romano cfr. el cap. II

(33) En las discusiones desarrolladas durante el Renacimiento sobre el parangón entre las Artes, la escultura encontraba como virtud, frente a la pintura, su capacidad de actuar como recipiente de la memoria. Mientras que la pintura era mas frágil al paso del tiempo, la escultura tenía el don de la eternidad, y con el de guardar y preservar la memoria de lo representado. Así, por ejemplo, Varchi escribe: «Et io per me, per quel poco che ne'intenda, credo che...in alcuni [casi] sia senza dubbio, come la università della pittura, cioe il poter imitare piu cose, e nella scultura la eternità, cioè durare piu lungo tempo et essere meno sotoposte a le ingiurie» (B. VARCHI, Lezzione...nella quale si disputa della maggioranza delle arti" publicada junto a la lección sobre el soneto de Miguel Angel Non ha l'ottimo artista alcun concetto, (1549), en, P. BAROCCHI, Scritti d'Arte del Cinquecento, vol III "Pittura e Scultura", Einaudi, Torino, 1978, p.537)

Como contrapartida, la pintura posee la capacidad de representar aspectos que difícilmente la escultura podía imitar, como paisajes, colores o grandes batallas, por ejemplo; aunque, dentro de este debate entre las artes, de la escultura se decía que se aproximaba, mas que la pintura, a la imitación de los cuerpos gracias a su naturaleza de volumen en el espacio.

(34) «Aveva il populo romano, col favre di quel papa, desiderio di dare qualche bella, utile e comoda forma al campidoglio, ed accomodarlo di ordini, di salite, di scale a sdruciolli, e con iscaglioni, e con ornamenti di statue antiche che vi erano per abellire quel luogo; e fu ricerca per cio di consiglio Michelangelo, il quale fece loro un bellissimo disegno e molto ricco: nel quale de quella parte dove sta il sentore, che e verso levante, ordino di trevertini una facciata ed una salita di scale che da due bande salgono per trovare un piano, per il quale s'entra nel mezzo della sala di quel palazzo, con ricchie rivolte piene di balaustri vari, che servano per appoggiare e per i parapetti.

Dove per arricchirla dinanzi vi fece mettere due fiumi antichi di marmo, sopra alcuni basamenti; uno de' quali e il Tevere, l'altro e il Nilo, di braccia nove l'uno, cosa rara, e nel mezzo ha da ire in una gran nicchia un Giove, seguito dalla banda di mezzogiorno, dove e il palazzo de' Conservatori, per riquadarlo, una ricca e varia facciata con una loggia de pie piena di colonne e nicchie, dove [sul quale palazzo] vanno molte sculture antiche, ed attorno sono vari ornamenti e di porte e finestre, che gia n'e posto una parte; e a questa ne ha seguitare un'altra simile di verso tramontana sotto Araceli; e dinanzi una salita di bastoni di verso ponente, qual sara piana, con un ricinto e parapetto di balaustri, dove sara l'entrata principale con un ordine e basamenti, sopra i quali va tutta la nobilta delle statue, di che oggi e cosi ricco il Campidoglio. Nel Mezzo della piazza, in una basa in forma ovale, e posto il caballo di bronzo tanto nominato, su'l quale e la statua di Marco Aurelio; la quale il medesimo papa Paulo fece levare dalla piazza di Laterano, ove l'aveva posta Sisto quarto; il quale edificio riesce tanto bello oggi, che egli e degno d'esser connumerato, per condirlo a fine di meser Tomeo de' Cavalieri, gentiluomo romano, che e stato ed e de maggiori amici che avessi mai Michelangelo, come si dira piu basso.» (VASARI, *Vite*, VII, ed. cit., p.222)

(35) Sobre los templos que poblaban la colina capitolina en la Antigüedad, véase el cap.II.1

La conciencia del mundo antiguo en el Renacimiento era muy presente en las teorías y postulados artísticos de la época, no sólo en lo que respecta a los modelos plásticos, sino al conjunto de una cultura, sea literaria, filosófica o social. El lugar de ubicación de los templos y su relación con las deidades de la Antigüedad era entonces un tema común de discusión en los tratados renacentistas; Palladio escribe al respecto: «La Toscana...fu maestra de Popoli circonvicini, e dimostro qual forte de Tempii, e in qual luogo, e con quali ornamenti secondo la qualita degli Dei, si dovessero edificare» añadiendo como los templos de Venus, Marte y Vulcano se construían fuera de la ciudad ya que se trataba de dioses que movían a las guerras y a los incendios, mientras que «a quelli Dei, nella tutela de quali fosse posta la citta, e a Giove, e a Gionone, e a Minerva, i quali tenevano che fossero anche essi difenditori della città, si fabricassero tempii in luoghi altissimi, nel mezzo della terra, e nella rocia» (A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570), Ulrico Hoepli Edizioni, Milan, 1980, p 5)

(36) La relación entre Minerva y la ciudad de Roma ya aparece en la iconografía del Medioevo. Como se estudio en capítulos anteriores la figura de Minerva sentada sobre dos leones, con una mano sosteniendo una esfera -el mundo- y con la otra una palma, no constituía simplemente un emblema de la ciudad, sino que representaba el poder de ésta sobre el mundo, así como las cualidades que deberían de acompañarla como la justicia, la sabiduría y la fuerza. Durante el Renacimiento, esta figuración de la diosa Roma fue emblema de textos fundamentales como la obra de Marliani *Antiquitates*, (1544), o el escrito de Girolamo Borgia en su *Urbis Romae Renovatio*, dedicado a Paolo III en 1542, solía ser asociado con las virtudes de la diosa (Cfr. D'ONOFRIO,

(37) J.S. ACKERMAN, L'architettura di Michelangelo, Einaudi Editore, Turin, 1968

(38) Ibidem

(39) D.ONOFRIO, Renovatio Romae, ed. cit., p.198. Sobre los particulares de la polémica levantada en torno a la ubicación de la figura de la Minerva, véase P. PECCHIAI, Il Campidoglio nel Cinquecento. Sulla scorta dei documenti, Ruffolo Editore, Roma, 1950, E. RODOCANACHI, Le Capitole Romain Antique et Moderne, Troisieme Edition, 1912, Paris.

(40) En relación al debate sobre la presencia de un Júpiter en el nicho central de la escalera del Palacio Senatorio y los grabados de Duperac, considero interesante y oportuno señalar las variaciones que presentan los grabados en algunos detalles del proyecto, que a pesar de destacar su proximidad al diseño de Miguel Angel (con la inscripción "capitolii scirographia. ex. ipso. exemplari. Michaelis. Angeli. Buonaroti. A. Stephano Duperac...") fueron realizados en diferentes momentos, reproduciendo entonces algunas de las modificaciones que surgieron durante el debate de su edificación. Así, por ejemplo, en los grabados de 1569 aparecen los trofeos de Mario que no se observaban en los anteriores y en los de 1590 se puede ver sobre la torre del Palacio Senatorio una pequeña estatua con una cruz, que fue colocada por Sixto V en 1585. No hay que excluir al respecto, la posibilidad de que alguno de estos elementos también pudiera haber sido considerado por Miguel Angel y levantado en tiempos posteriores durante la edificación del conjunto.

(41) Cfr. cap. III.2

(42) En los tratados sobre literatura artística del Renacimiento, el tema de la luz, del como mejor iluminar los cuerpos, las estatuas -ya Leonardo reflexionaba sobre las diferencias entre la estatua modelada en el interior del estudio del artista y los cambios que experimentaba en el exterior («Seguita un nimico capitale dello scultore nel tutto e nel poco rilievo delle sue cose, le quali nulla vagliono se non hanno il lumme accomodato simile a quello dove esse furono lavorate» Codex Urbinas Latinus, "Il pittore e scultore" en P. BAROCCHI, vol III, p.497)- o los espacios arquitectónicos constitufan debates de discusión frecuentes.

La luz sin embargo y a pesar de los estudios, digamos "científicos", a los que es sometida en el acercamiento de sus propiedades, no pierde esa caracterización mágica que mantuvo en épocas anteriores.

(43) P. VALERY comentaba en la voz de Fedro «...Dime...si has observado, en tus paseos por esta ciudad, que los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan, en fin otros cantan» Eupalinos o el arquitecto, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1982, p.23

(44) La estatua de Marco Aurelio se impone sobre su entorno al igual que la columna de la plaza de la victoria, según relata Benjamin: «Ella se levanta sobre la gran plaza como la fecha sobre el bloque de un calendario» W. BENJAMIN, Immagini di città, (Stadtebilder, 1955), Einaudi Edizioni, Turin, 1971, p.79 (versión de autor)

(45) Los espacios del alma, ya intuitos por Goethe -cfr. L. BINSWANGER Artículos y conferencias escogidas, Gredos, Madrid, 1973, pp 366 y ss-, se expresan en los mismos términos cotidianos del lenguaje, así, por ejemplo se puede escuchar "se me encogió el corazón" o "estaba rebotante de alegría", en relación a una sensación espacial interior. La luz, sobre todo si procede de espacios exteriores ensancha los espacios del corazón: «El cielo despejado, con su impresión de seductora vastedad, modifica la disposición anímica del hombre. Le abre, le dirige hacia fuera y pronto sus movimientos adquieren el cariz de proyectarse, de penetrar en el espacio...Cuando el hombre con el ánimo alegre vuelve a levantar la vista del suelo, el espacio se le ensancha. La conciencia de fortaleza, la alegría gozosa, tiende mas allá de sí misma y abarca una mayor espaciosidad» (O.F. BOLLNOW, op. cit. p.213). Desde este punto de vista, la magnífica luminosidad del Campidoglio, derivada de su situación privilegiada en la cima de la colina y potenciada por las enormes pantallas de mármol blanco de sus edificios laterales, influye en el espacio interior del espectador.

(46) Cfr con el cap. II

(47) F. MILICIA, ed. cit. p.116

(48) Cfr. J.S. ACKERMAN, op. cit. p.62

(49) Estas esculturas presentaban un estado lamentable, y eran importantes los problemas de su transporte a una nueva ubicación. Por este motivo, se permitió la continuidad de las esculturas del Quirinal en el Campidoglio durante un largo período. Los nuevos Dioscuri requerían radicales intervenciones de restauración, que en casos deberían de reunir y completar numerosos fragmentos. Diversos escultores trabajaron

en estas estatuas (como se puede ver, la de la izquierda es la que sufrió una mayor restauración) y les añadieron, para una mejor integración en el conjunto capitolino, unas bases inspiradas en el pedestal de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, diseñado, en su tiempo por Miguel Angel.

(50) BURCKARDT, Il Cicerone, Sansoni, Florencia, 1952, p.581

(51) A. FERRANT, "Mis objetos", cit. en S. GASCH, Angel Ferrant, Ediciones Gaceta del Arte, Tenerife, 1934

(52) Vasari añade además como el no seguimiento de las "reglas de la proporción" por Miguel Angel, dio pie para que otros artistas siguieran sus pasos, creando, sin la genialidad del maestro figuras "grotescas" («la quale licenzia ha dato un grande animo a quelli che hanno veduto il far suo, di metersi a imitarlo; e nuove fantasie si sono vedute poi, alla grotesca») G. VASARI, Le Vite de' piu Eccellenti Pittori Scultori ed Architetti, (con anotaciones y comentarios de G. Milanesi), vol VII, Sansoni Editore, Florencia, 1906, p.193

En el Renacimiento, la relación entre la proporción y la "compensación óptica" de las esculturas era un problema bastante extendido. Así, por ejemplo reflexiona nuevamente Vasari: «debbono le figure essere condotte piu con el giudizio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza; perche la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe...» (ed. cit. vol I, p.150). En este fragmento, que prosigue con una serie de recomendaciones de como localizar las esculturas para que la veduta sea la mas adecuada. Vasari comenta un factor clave para entender el nuevo concepto de escultura que se esta fraguando en el Renacimiento; esto es, que la figura, la forma y todos los aspectos visuales que contempla, pueden (deben) de ser conducidas con el juicio, con el razonamiento sobre su relación con el espacio y el espectador. No se trata en este caso de reflexiones de corte neoplatónico, sino de problemas prácticos y su resolución con planteamientos prácticos. (Sobre la localización de las esculturas y los problemas de compensación óptica, es también bastante representativo el cap. I del Trattato della Pittura, Scultura e Architettura, de Lomazzo, en el que se analizan diversos problemas en torno a las esculturas de los colosos, como el de Rodas).

En el caso de la desproporción de las esculturas del Campidoglio, lo mas razonable es suponer que dicha desproporción, intencionada, responde a criterios y juegos manieristas.

(53) El acusador de estos dibujos fue Saquetti. Y la contestación que a esto dio Hermosilla supuso una ruptura con el concepto de la práctica arquitectónica: «...Hubo quien sugirió en haberlos yo copiado de alguna estampa: impostura que puede desmentir con autoridad el señor Arostegui, que por hallarse a la sazón de Ministro de esta Corte en Roma facilitó con su autoridad se me permitiese medir ese edificio».

Sobre el asunto, Hermosilla también manifiesta un historicismo crítico «...Todos saben que las estatuas que coronan el Campidoglio son improporcionadas a la obra» a lo que añade: «...Si yo hubiese diseñado el Campidoglio, coronado de estatuas que guardasen las debidas proporciones con las pilastras, no lo hubiese diseñado como está.", (el documento se conserva en la Academia de San Fernando, armario 2, manuscrito 66)

(54) A demás del umbral de acceso, existe también el umbral interior, lugar que divide dos espacios y en el cual el paseante se detiene mas tiempo de lo previsto...titubeando en la frontera del aparecer.

(55) G. BACHELARD, La Poética del Espacio, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1986, p.250

(56) J.D. GARCÍA BACCA, "Dialogo de fantasmas", en el diario El País, 28-1-93

(57) Pietrangeli data estas esculturas (que en su base segada debería aparecer esculpido el nombre del faraón) en la dinastía XXX (3788-361 a.d.c.) o incluso en los primeros tiempos del período Tolemaico (C. PIETRANGELI, "Le fontanelle dei leoni sulla rampa capitolina" en "Capitolium", 1954, vol 29, p.267).

Las esculturas de los leones fueron transformadas en sendas fuentes aproximadamente en 1588. Esta idea nació, con probabilidad, en la mente de Jacopo della Porta al conducir al Campidoglio un canal de agua, el Acqua Felice. Este arquitecto también ideo la fuente que actualmente se encuentra junto a las escaleras del Palacio Senatorio. Con la ocasión de celebraciones y acontecimientos, como la elección de un nuevo senador o de un nuevo papa, los leones en vez de derramar agua derramaban vino: por una boca salía vino tinto y por la otra vino blanco. (Cfr. también D, ONOFRIO, Le Fontane di Roma, Standerini, Roma, 1957, pp 124 y ss)

(58) I. de ARPHE Y VILLAFANE, De Varia Commesuración para la Escultura y la Arquitectura, (Sevilla 1585), Albatros, Valencia, 1979, Lib. cuarto, cap I

(59) Las termas de Constantino fueron construidas en torno al 315 d.d.C.. Rodoncanachi, (op. cit., p.83, n.3) fecha el traslado de las estatuas de Constantino al Campidoglio en el 1633, mientras que Petrassi (op. cit., p.46) fecha su colocación sobre la balaustrada en 1653.

(60) G. TEDESCHI GRISANTI, I Trofei di Mario, Instituto di Studi Romani, Roma, 1977, p.57. Respecto a la ubicación de los trofeos y su relación con el proyecto de Miguel Angel, es difícil determinar la participación del maestro en algunos

aspectos. Della Porta, como arquitecto que siguió el desarrollo de la construcción de la plaza, es natural que dirigiera la ubicación de las esculturas; ahora bien, también hay que determinar que indicaciones dejó Miguel Angel en su proyecto y en que manera este fue seguido mas o menos fielmente por Duperac en los grabados que lo representan.

(61) Cfr con el cap. II

(62) G. TEDESCHI GRISANTI, *op. cit.* p.58

(63) J.S. ACKERMAN, *op. cit.* p.63

CONCLUSION

CONCLUSION

La conclusión de una reflexión no suele contener el contundente peso de un descubrimiento científico, se trate de una creación de un nuevo material conductor o de una vacuna milagrosa. Una reflexión está modelada con matices que se desarrollan a partir de una mirada intencionada y curiosa de la realidad.

Las tesis que concluyo es una reflexión sobre el problema del espacio escultórico, realizada desde la mirada "contaminada" del escultor. Y digo contaminada, por que el escultor, a base de mirar formas, analizar sombras, advertir temperaturas y texturas, comprobar sensibilidades poéticas de la materia, a veces sólo ve eso y, ciego para advertir la común realidad de las cosas, se embelesa con realidades oscuras.

La conclusión de este trabajo de investigación es una llamada a la justa valoración del espacio escultórico que, mas allá de su propia dinámica interna, se abre hacia el

exterior. Esta reflexión es también una defensa de la capacidad de proyectar del escultor; de la inteligencia del artífice en el modelar el espacio a través de la disposición de la obra en un entorno y del enfrentamiento de esta con el espectador.

Quien sino Miguel Angel, ejemplo que he elegido en la defensa de esta tesis, para demostrar como la sabiduría de la escultura no se reduce al conocimiento de la materia, sino que se amplía en la potencialidad de ese espacio dinámico y sutil que hace que una escultura en diferente lugar "parezca" otra ?

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

J.S. ACKERMAN, L'Architettura di Michelangelo, Einaudi Editore, Turin, 1968

L.B. ALBERTI, Della Architettura (1565), Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1985

A.J. ALBRECHT, Escultura en el Siglo XX. Conciencia del espacio y configuracion artistica, Blume, Barcelona, 1981

U. ALDROVANDI, Le antichita della citta di Roma apresso tutte le statue antiche che in Roma in diversi luoghi e case particolari si tengono raccolte e descritte (1512), recogido por lucio Mauro

R. ARBOUR, Miguel Angel, Daimon, Mexico, 1966

G.C. ARGAN, Renacimiento y Barroco, Akal, Madrid, 1987

-El Concepto del Espacio Arquitectonico desde el Barroco a Nuestros Dias, Nueva Vision, Buenos Aires, 1984.

-Historia del Arte como Historia de la Ciudad, Laia, Barcelona, 1984

G.C ARGAN-B. CONTARDI, Michelangelo Architetto, Electra, Milano, 1990.

I. de ARPHE Y VILLAFANE, De Varia Commesuracion para la Escultura y Arquitectura (1585), Albatros Editores, Valencia, 1979

T. ASHBY, "The Capitol, Reme its History and development" en "The Journal of the Departament of Civic Desing at the school of the University of Liverpool", vol XII, Fasc.3, Junio, 1927

G. BACHELARD, La Poetica del Espacio, Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1986

V. BACIGALUPI, "Note sullo spazio nell'opera architettonica" en "Architettura Cronache e Storia", n.90, aprile, 1963

F. BARBIERI, Tutta l'Architettura di Michelangelo, Rizzoli, Milan, 1964

P. BAROCCHI, Scritti d,Arte del Cinquecento, edicion revisada por P. Barocchi, IV vol. Einaudi, Turin, 1978

J. BASSEGODA NOWEL, Historia de Arquitectura, Editores Tecnicos Asociados, Barcelona, 1976

H. BAUER, Historiografia del Arte, Taurus, Madrid, 1976

E. BATTISTI, Renacimiento y Barroco, Catedra, Madrid, 1990

L. BENEVOLO, Historia de la Arquitectura del Renacimiento, Gustavo Gili, Barcelona, 1981

-La Citta e l'Architetto, Laterza, Bari, 1989

B. BERENSON, Estetica, Etica e Storia nelle Arti della Rappresentazione Visiva, Electra, Florencia, 1948

L. BINSWANGER, Articulos y Conferencias Escogidas, I, II, Gredos, Madrid, 1973

A. BLUNT, Teoria de las Artes en Italia, 1450-1600, Catedra, Madrid, 1985

O.F. BOLNOW, Hombre y Espacio, Labor, Barcelona, 1969

S. BONFIGLIOLI, L'Architettura del Tempo, Liguori, Napoles, 1990

J. BORDES, La Figura: teatro y paisaje infinitos, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1991

F. BORSI, Per una Storia della Teoria delle Proporzioni, Universita degli Studi di Firenze, Florencia, 1967

A. BOTTARI, Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte dai piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, Roma

C. BRANDI, Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura, Einaudi, Turin, 1956

A. BRUSCHI, Il Teatro Capitolino del 1513, en el "Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andera Paladio", XVII, 1975, pp. 189-218

-Scritti Rinascimentali d'Architettura, Il Polifilo, Milan, 1978

M.A. BUONARROTI, Obras Escogidas. Poesias y Cartas, Busma, Madrid, 1983

J. CAMON AZNAR, Miguel Angel, Espasa Calpe, Madrid, 1975

L. CANINA, Esposizione Storica e Topografica del Foro Romano e le sue Adiacenze, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1974

L. CALLARI, I Palazzi di Roma, Sofia-Moreti Editore, Roma, 1932

-Le Fontane di Roma, Apollon, Roma, 1945

J. CARCOPINO, La Louve du Capitole, Societe d'edition "Les Belles Lettres", Paris, 1925

G. CARONIA, Ritrato di Michelangelo Architetto, Laterza, Bari, 1985

A. CATTABIANI, Simboli, Miti e Misteri di Roma, Newton Compton, Roma, 1990

C. CECCHIELLI, Il Campidoglio, Bestetti-Tumminelli, Milano, 1925

F. CHOAY, La Regle et le Modele. Sur la theorie de l'architecture et de l'urbanisme, Du Senil, Paris, 1980 (edicion italiana en Offina, Roma, 1986)

A. CONDIVI, La Vita di Michelangelo Buonarroti, Guido Martinelli, Milano, 1928

F. CRUCIANI, Il Teatro del Campidoglio e le Feste Romane de 1513, Polifilo, Milan, 1969

A. CHASTEL, El Renacimiento Meridional, Aguilar, Madrid, 1966

G. DE ANGELIS D'OSSAT - C. PIETRANGELI, Il Campidoglio di Michelangelo, Silvana Editore, Milan, 1965

M. DE FELICE, Miti ed Alegorie Egizie in Campidoglio, Patron Editore, Bologna, 1982

A. DE GUBERNATIS, Roma e l'Oriente nella Storia, nella Legenda e nella Visione, Societa editrice Dante Alghieri, Roma, 1989

C. D'ONOFRIO, Un Popolo di Statue Racconta. Storie, fatti, leggende de la citta di Roma antica, medievale, moderna, Romana Societa Editrice, Roma, 1990

— -Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'Eur, Mediterranea, Roma, 1973

— -Le Fontane di Roma, Standerni Editore, Roma, 1957

— -Scalinate di Roma, Standerni Editore, Roma, 1973

S. FERRETTI, Il Demone della Memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky, Marietti, Roma, 1989

H. FOCILLON, La Vida de las Formas, Xarait Ediciones, Madrid, 1983

R. FRANCES, Psicologia del Arte y de la Estetica, Akal, Madrid, 1985

P. FRANKL, Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900, Gustavo Gili, Barcelona, 1981

D. FREY, Michelangelo Buonarroti, Societa Editrice d'Arte Illustrata, Roma, 1923

E.H. GOMBRICH, La Imagen y el Ojo, Alianza, Madrid, 1987

-Riflessioni sulla Storia del Arte, Giulio Einaudi, Turin, 1991

-El Sentido del Orden, Gustavo Gili, Barcelona, 1980

A. GRAF, Roma nella Memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, G. Chiantore Edizioni, Turin, 1923

N. GRAMACCINI, "la prima riedificazione del Campidoglio e la rivoluzione senatoriale del 1144" en VVAA, Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma: 1417-1527, Electra, Milano, 1989

P. GUGELMANN, Poetische Maschinen, Apas, Schönenwerd, Suiza, 1984 (catalogo)

F.HASKELL, N.PENNY, L'Antico nella Storia del Gusto. La Seduzione della Scultura Clasica 1500-1900, Einaudi, Turin, 1984

W.S. HECKSCHER Sixtus IV Aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit, Martinus Nijhof, Gravenhage, 1955

M. HEIDEGGER, Die kunst und der Raum, Bauen, Wohnen, Denken, "Kobie", Bilbao, 1983, n.1

G.R. HOCKE, El Mundo como Laberinto. El Manierismo en el Arte, Guadarrama, Madrid, 1961

F. DE HOLANDA, Da Pintura Antica, (introduccion y notas de Angel Gonzalez), Impresa Nacional-Casa da moneda, Lisboa, 1984

K. CLARK, Il Nudo. Uno studio della forma ideale, Aldo Martello, Milano, s.d.

R. LANCIANI, Storia degli scavi di roma e notizie intorno le collezioni romane di antichita, Edizioni Quasar, roma, 1989

F.Z. LANTOS, De Filosofia y Arquitectura, Centro de Investigacion F.Z. Lantos para los Futuros Asentamientos Humanos, Madrid, 1989

G.C. LEONCILLI, La Composizione. Comentari, Marsilio Editore, Venezia, 1985

K. LYNCH, La Imagen de la Ciudad, Gustavo Gili, Barcelona, 1984

J. MADERUELO, El Espacio Raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura, Mondadori, Madrid, 1990

R. MAGRI, I Simboli di Roma nel Campidoglio del Quattrocento, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1990

F. MAROTTI, "Teoria e tecnica dello spazio scenico dal Serlio al Palladio nella trattadistica rinascimentale", en el "Bolletino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio, Vol. XVI, 1974, pp 257-269

F.S. MEYER, Manual de Ornamentacion, Gustavo Gili, Barcelona, 1960

A. MICHAELIS, Storia della collezione capitolina di antichita fino all'inaugurazione del museo, 1734, en "Mitteilungen d.k.d." Archaeologischen Instituts Romische Abteilung, 6, 1891

F. MILIZIA, Memorie degli architetti antichi e moderni (Bassano 1785), Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1978

A. MUNOZ, Campidoglio, Governatorato di Roma, Roma, 1931

-L'Isolamento del Colle Capitolino, Governatori di Roma, Roma, 1943

M. MURRAY, Arquitectura del Renacimiento, Aguilar, Madrid, 1972

P. MURRAY, Arquitectura del Renacimiento, Aguilar, Madrid, 1989

J. OTEIZA, "Fabricacion del Silencio", en el catalogo de la exposicion Edgar Negret, Museo Espanol de Arte Contemporaneo, Madrid, Febrero-marzo, 1983. Ministerio de Cultura, Direccion de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1983

L. PACIOLI, La Divina Proporción, Akal, Madrid, 1987

A. PALLADIO, I Quattro Libri dell'Architettura (Venecia 1570), Ulrico Hoepli, Milano, 1980

E. PANOFSKY, Idea. Contribucion a la historia de la teoria del arte, Catedra, Madrid, 1987

J. PARIS, El Espacio y la Mirada, Taurus, Madrid, 1967

P. PECCHIAI Il Campidoglio nel Cinquecento. Sulla scorta dei documenti, Ruffolo Editore, Roma, 1950

M. PETRASSI, O. GUERRA, Il Colle Capitolino, Edizione Capitolium, Roma, 1973

P. PIERANTONI, El Ojo y la Idea. Fisiologia de la Vision, Paidos, Barcelona, 1984

C. PIETRNGELI, Piazza del Campidoglio, Domus, Milan, 1955

- "Il leone ritrovato" en "Bolletino dei Musei Comunali", XVIII, Roma, 1971

- "Ancora sul leone ritrovato" en "Bolletino dei Musei Comunali", XIX, Roma, 1972

G. PIGAFETTA, Architettura ed Estetica, Alinea Editrice, Genova, 1984

G.B. PIRANESI Le diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana (Roma, 1769) en Giovanni Battista Piranesi, The Polemical Works, Gregg, London, 1972

M. PISANI, Dialogo con Paolo Portoghesi, Officina Edizioni, Roma, 1989

C. PIZZICARIA, L'integrità del Campidoglio e il congiungimento dei palazzi, Manuncio, Roma, 1913

PLINIO EL VIEJO, Textos para la Historia del Arte, (edición de Esperanza Torrego), Visor, Madrid, 1988

REINHOLD HOHL, Alberto Giacometti, Clairefontaine, Lausanne, 1971

M. RIVOSACCHI, La Roma di Michelangelo, Editalia, Roma, 1980

E. RODOCANACHI, Le Capitole Romain Antique et Moderne, Troisième, Paris, 1912

- "Il Campidoglio nel secolo XVI" en "Rivista d'Italia, Anno VI, vol I, Fasc.5, 1903

G. ROISECCO, Spazio, evoluzione del concetto in architettura, Mario Bulzoni, Roma 1970

F. SAXL, La Vida de las Imágenes, Alianza, Madrid, 1989

V. SCAMOZZI, L'Idea della Architettura Universale (Venezia 1615), Arnaldo Forni, Roma, 1982

ANDREA SCHIAVO, "Al tempo di Leone X, un teatro in Campidoglio", in "Capitolium" Riviste di Roma, Roma, 1965

ARMANDO SCHIAVO, La Vita e le Opere Architettoniche di Michelangelo, La Libreria dello Stato, Roma, 1963

S. SERLIO, I Sette Libri dell'Architettura (Venecia 1584), Arnaldo Forni, Roma, 1982

P. SERRANO, Catalogo, "Pablo Serrano. Exposicion antologica", Academia Espanola de Historia, Arqueologia y Bellas Artes en Roma, Octubre, 1987

R.H. STAGG, On the Question of Compensantion in Italian Renaissance Sculpture, University of Lousvill, M.A. 1979

STENDHAL, Roma Napoli e Firenze, Laterza, Bari, 1974

M. TAFURI, Teorie e Storia dell'Architettura, Laterza, Bari, 1968

H. THIES, Michelangelo Das Kapitöl, Bruckmann, Munchen, 1982

C.B. TIOZZO, Ritmi Compositivi nell'Arte della Figurazione, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1970

C. DE TOLNAY, Michelangelo, Del Turco, Firenze, 1951

G. TORSELLI, Le Piazze di Roma, Fratelli Palombi, Roma, 1967

P. VALERY, Eupalinos o el Arquitecto, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Madrid, Madrid, 1982

A. VALCONE, L'interpretazione di Dante nel Cinquecento, Leo Olschki Editore, Firenze, 1969

G. VASARI, Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, ed architettori, (comentarios y presentacion de Gaetano Milanesi) Sansoni, Firenze, 1981

L. VINCI, Tratado de la Pintura (introduccion y comentarios de Angel Gonzalez), Akal, Madrid, 1986

VITRUVIO, Los Diez Libros de Arquitectura, Albatros, Valencia, 1978

F. VON DUHN, Dante y la Lupa Capitolina, Tipografia Clasica, Firenze, 1928

VVAA, Il Potere e lo Spazio. La scena del principe, Electra, Firenze, 1980

VVAA, Michelangelo Architetto, Einaudi, Milano, 1964

VVAA, Roma nel Cinquecento. Immagini della citta nelle piante e nelle guide dei pellegrini, Catalogo de exposicion, Ministerio dei Beni Culturali, Villa Torlonia, Roma, 1984



VVAA, Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Roma 1964, Edizioni del Ateneo, Roma, 1966

VVAA, Arts et legendes d'espaces. Figures du voyage et rheetoriques du monde, Presses de l'Ecole Normale Superieure (PENS), paris, 1981

VVAA, Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, Silvana, Milano, 1989

VVAA, Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana, Einaudi, Milano, 1982

R. WITTKOWER, La Escultura. Procesos y Principios. Alianza, Madrid, 1980

APENDICE GRAFICO

CAPITULO I

ESPACIO Y COMPOSICION

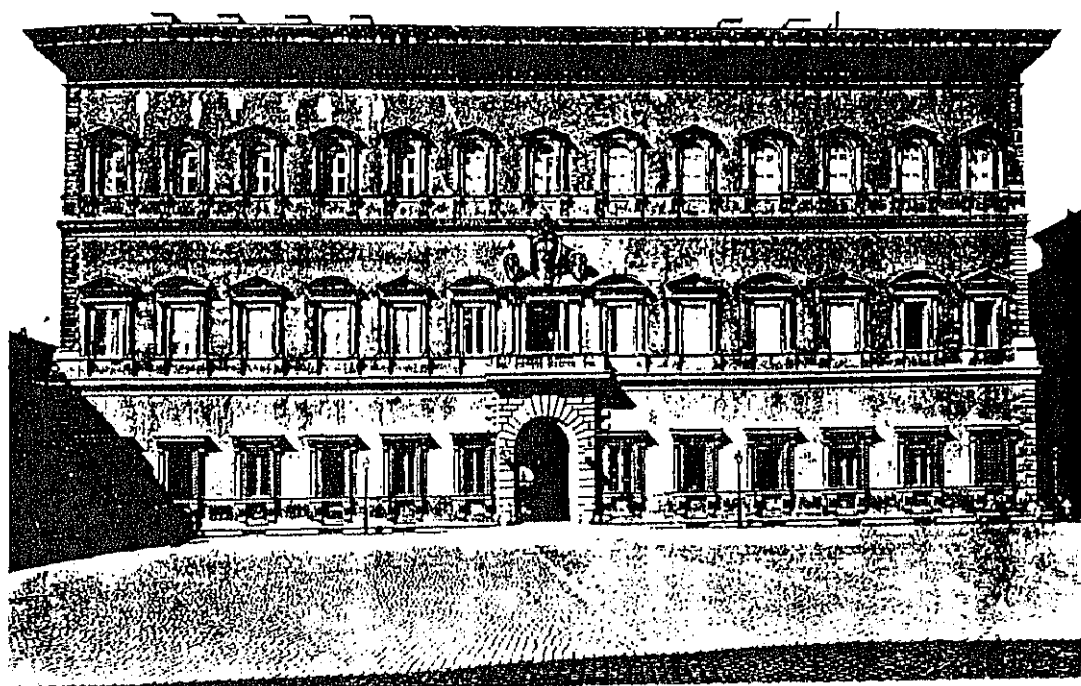
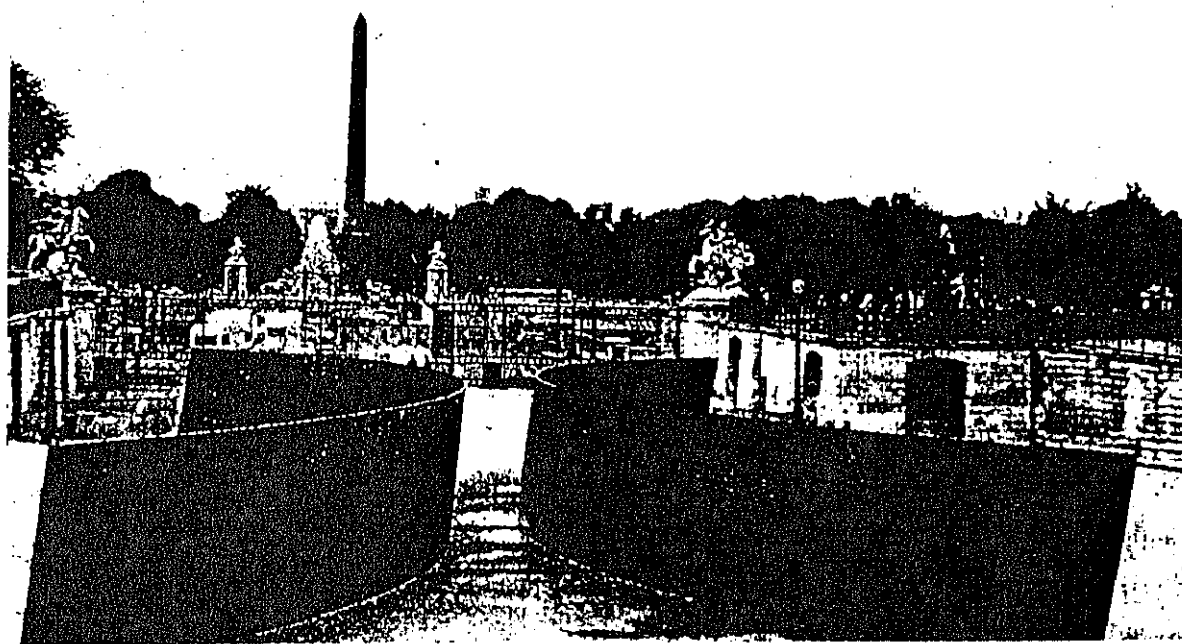


Fig. 1. R. Serra, "Clara-Clara" -1983. El espectador puede penetrar en la propia escultura.

Fig. 2. Miguel Angel, Palacio Farnesio, Roma. Las formas arquitectónicas en Miguel Angel tienden a constituirse como "lleno", como grandes bloques compactos.

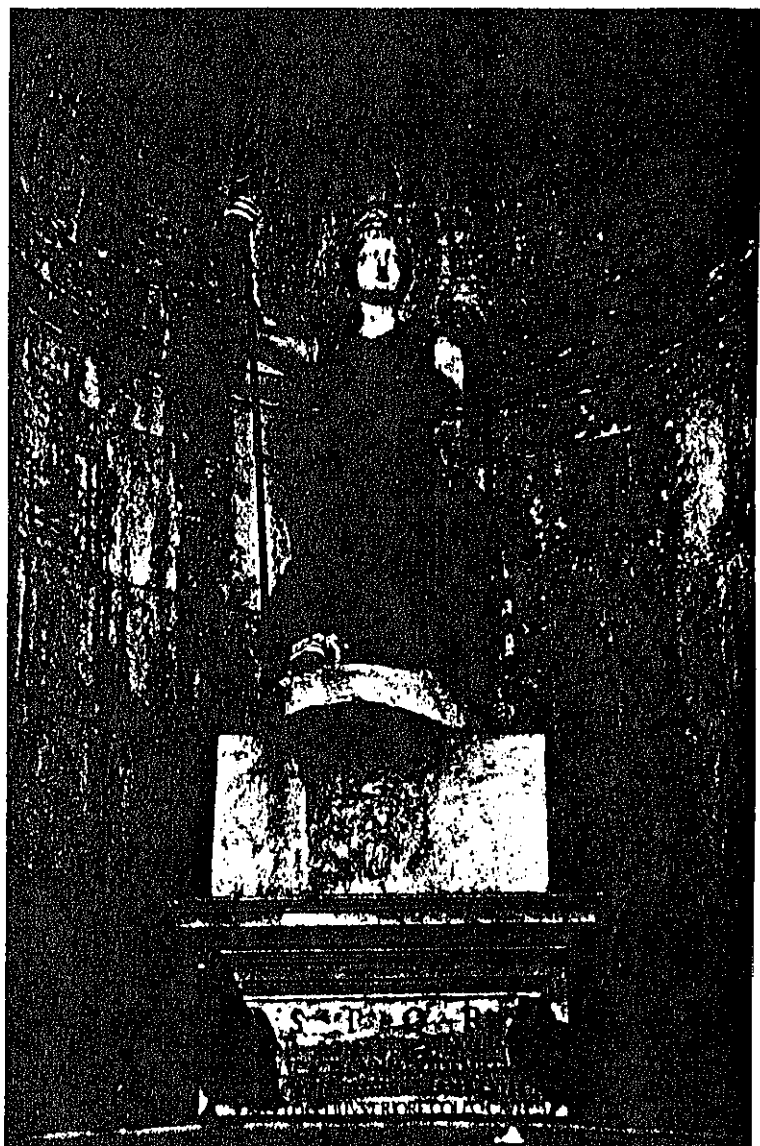


Fig. 3. Diosa Minerva, Palacio Senatorio. El volumen arquitectónico, en líneas generales es un volumen vacío. En el cuerpo escultórico, al ser volumen lleno, el espectador debe descubrir su "interioridad" a través de su superficie.



Fig. 4. Río Nilo, Palacio Senatorio. La escultura indica recorridos, marca senderos y señala con su mirada el lugar desde el que ha de ser vista.

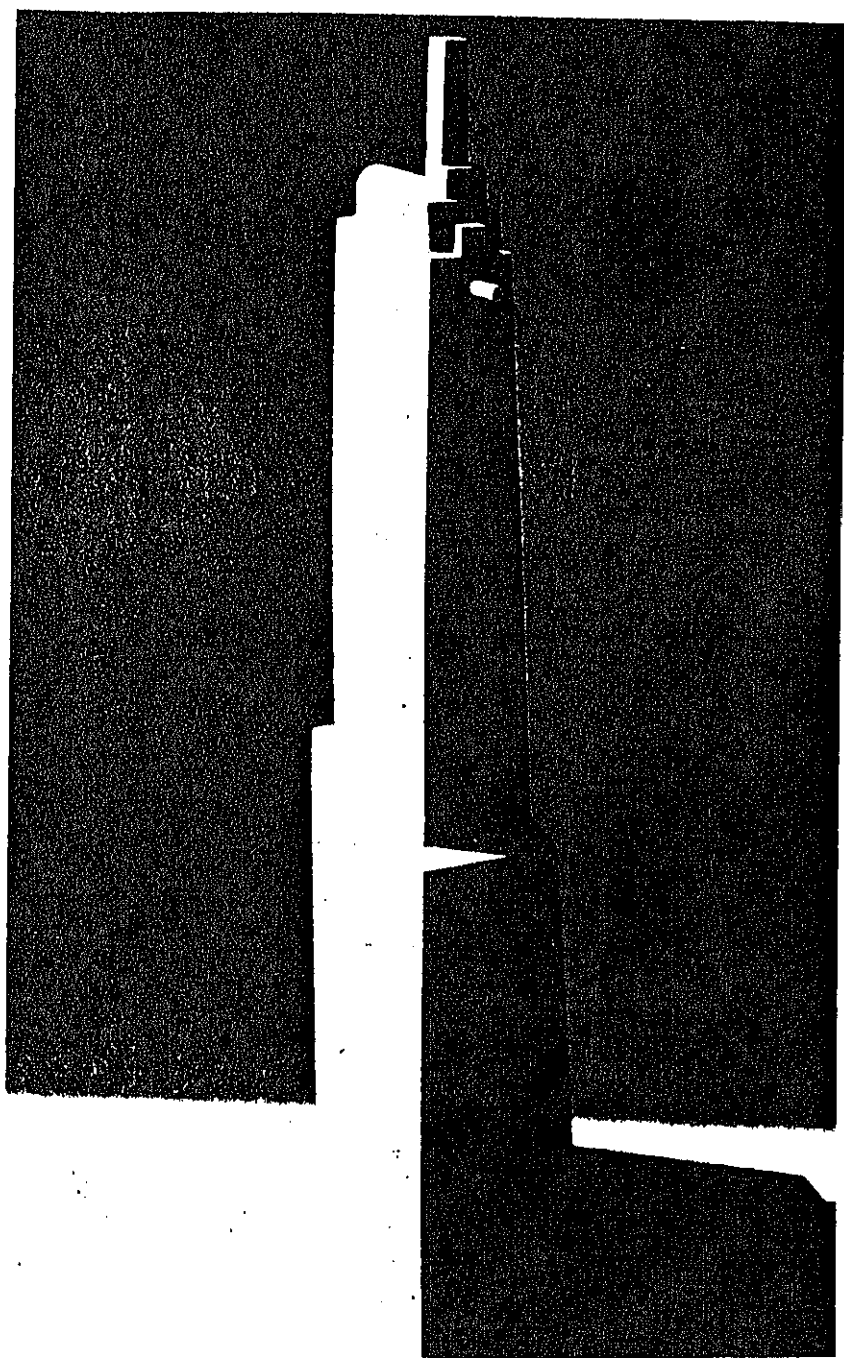


Fig. 5. "Torre Cega", M. Navarro, 1988. La imagen es estática si posee uno o dos ejes de simetría y es dinámica a penas rompe este equilibrio.



Fig. 6. "Colonos", J. Bordes, 1989. En la escultura de bulto redondo, los contornos son infinitos, y su número puede venir reducido solamente a través de una localización determinada, que delimite puntos de vista, o por medio de las indicaciones que la forma proporciona sobre el

CAPITULO II

EL CAMPIDOGLIO DESDE SUS ORIGENES AL PROYECTO
DE MIGUEL ANGEL: UNA ARQUEOLOGIA DE LUGARES

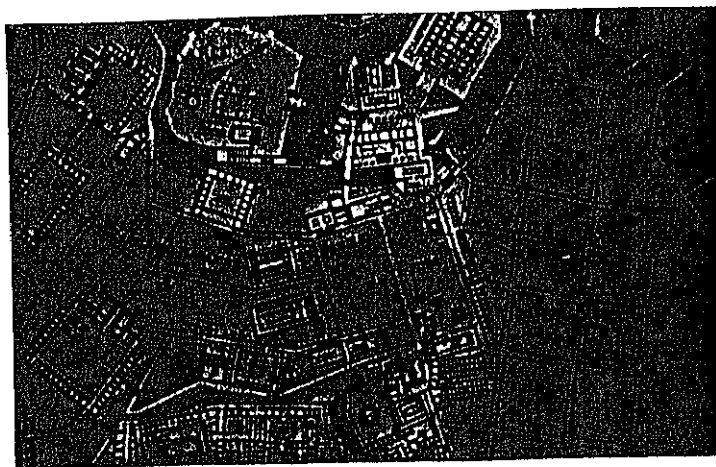
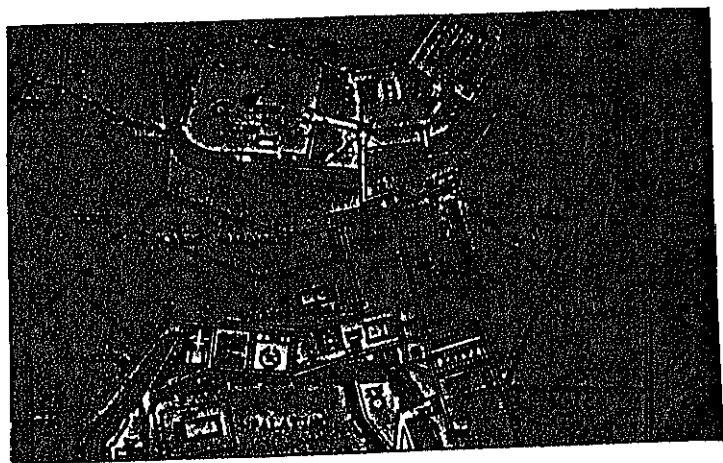
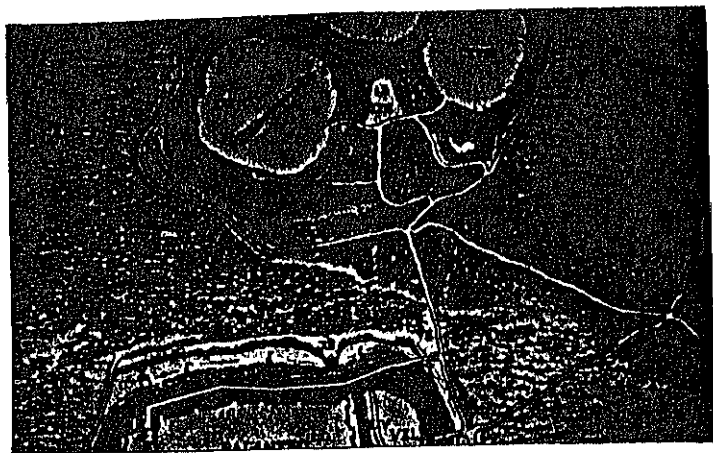


Fig. 7. Disposición del
Romano en la época anterroma
Fig. 8. Disposición del Foro
época Real.

Fig. 9. Disposición del Foro
época Republicana.

Fig.10. Disposición del Foro
época Imperial.

(Imágenes, L. Caninna, 1993)

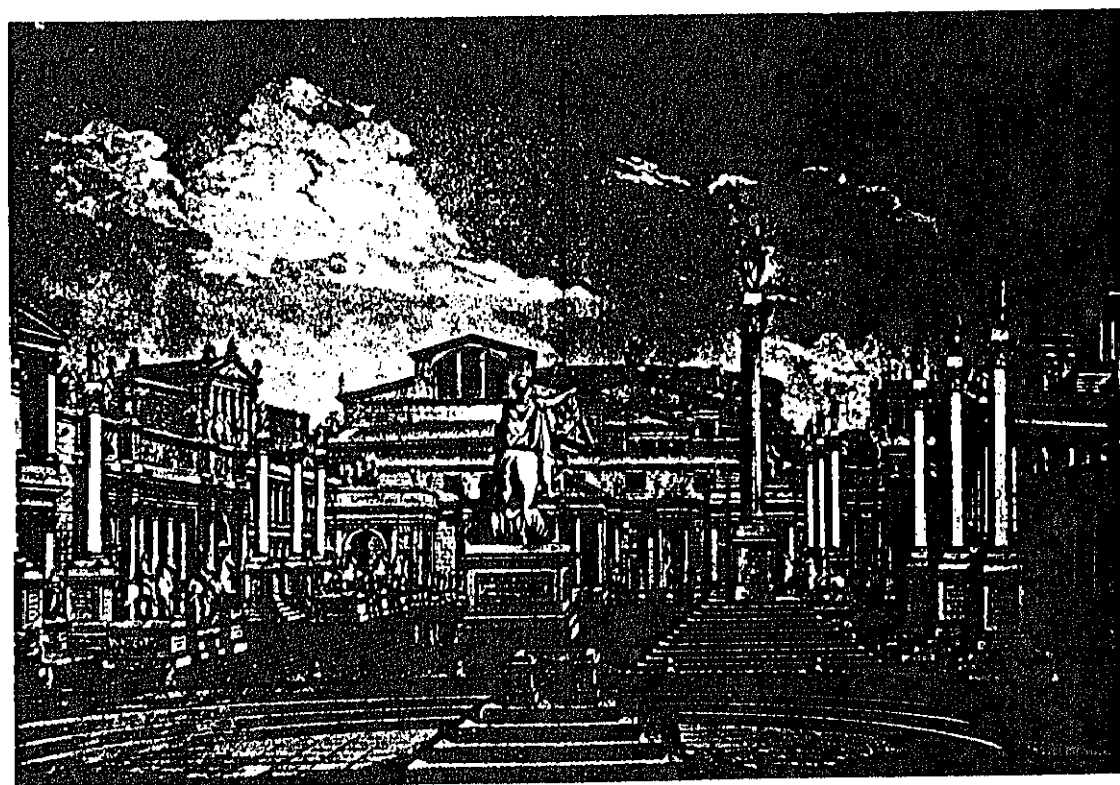
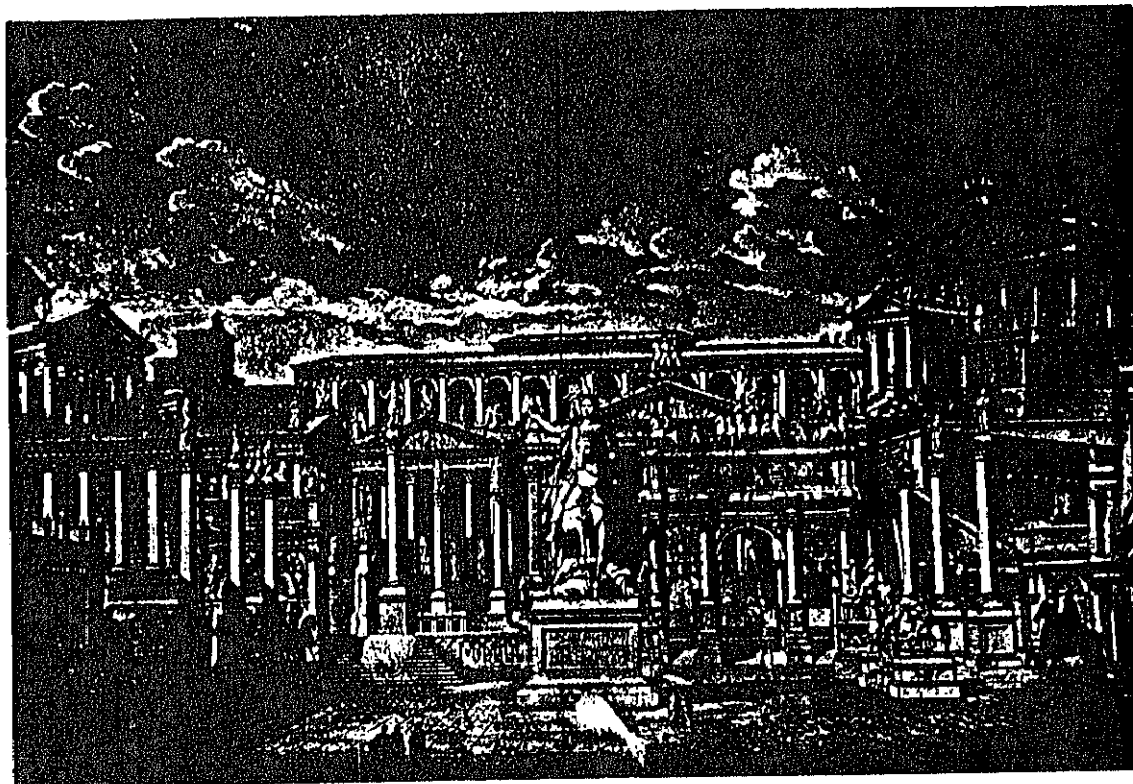


Fig. 11. Reconstrucción del Foro Romano visto desde el Templo de Julio Cesar, según se declara en los versos de Ovidio (*Illinc belligeri sublimis regia Pauli/ Terga pater; blandoque videt Concordia vultu/ fac jubar, ut semper Capitolia nostra, forumque/ Divus ab excelsa prospectec Iulius aeade.*) Reconstrucción L. Canina.

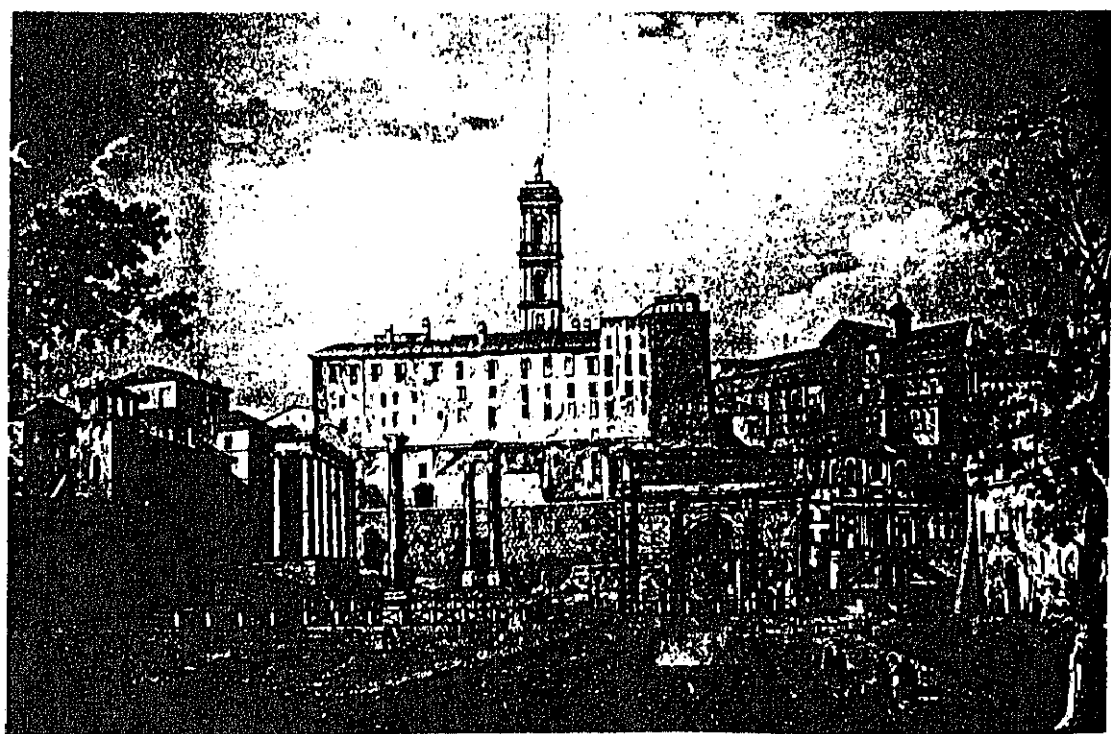
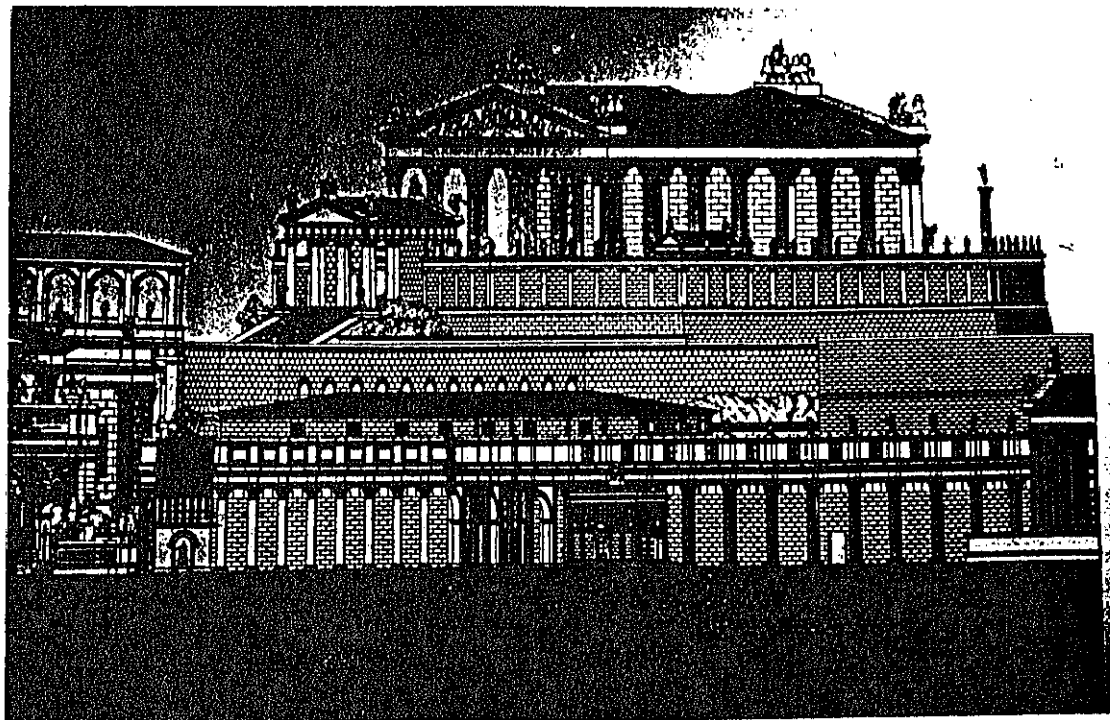


Fig. 12. Elevación oriental del Foro Romano, el edificio de mayor elevación es el templo del Júpiter Tronante, ubicado sobre la colina del Campidoglio.
 Fig. 13. Vista actual del Foro Romano (L. Canina)

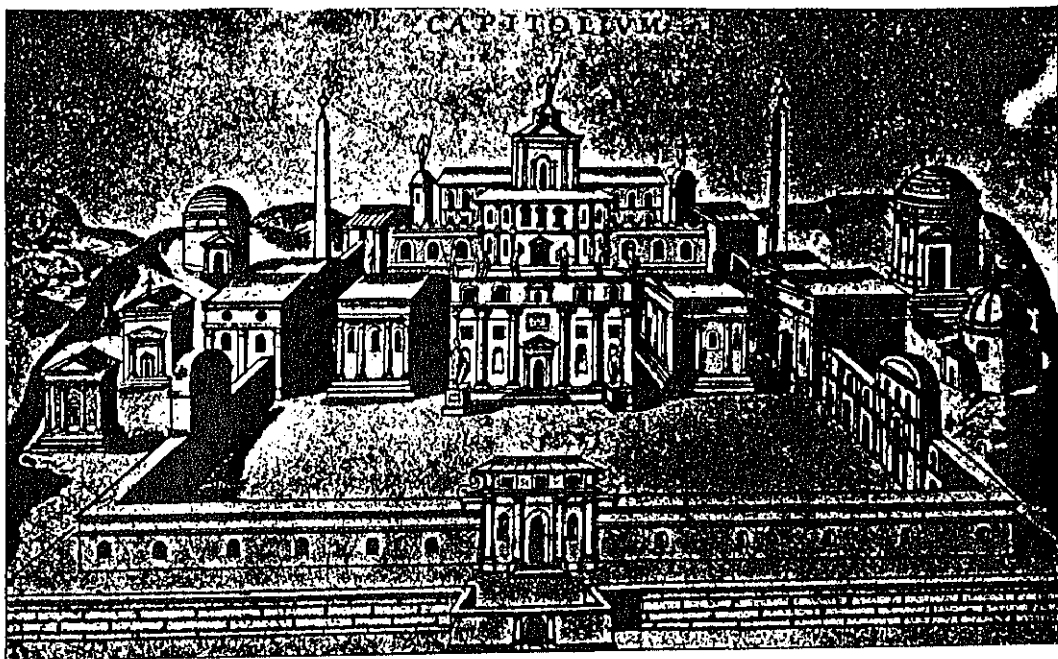


Fig.14 y 15. Reconstrucciones fantásticas del Campidoglio en la antigüedad.

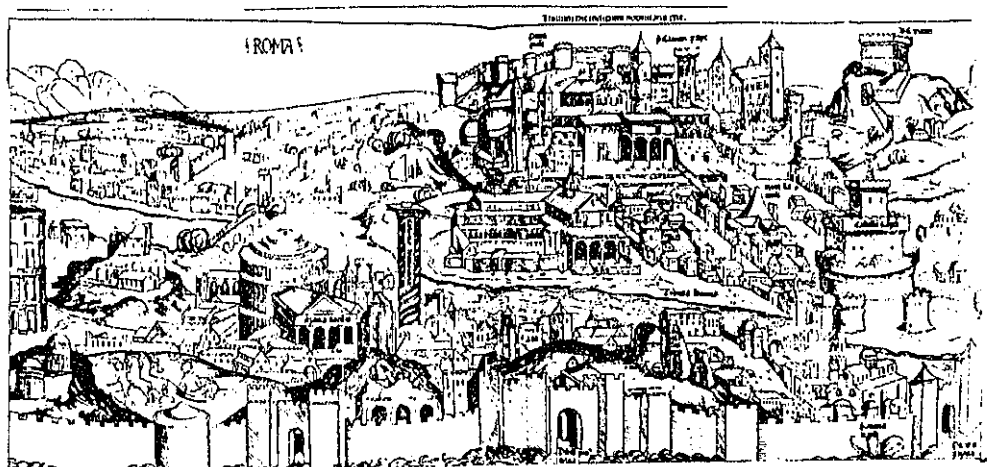


Fig. 16. Los centros focales del poder de Roma, durante la Edad Media, eran el Laterano, residencia de la curia y el Castillo de S. Angelo, defendido por familias de la aristocracia.



Fig. 17. Vista actual de la ciudad de Roma desde el Castillo de S. Angelo.

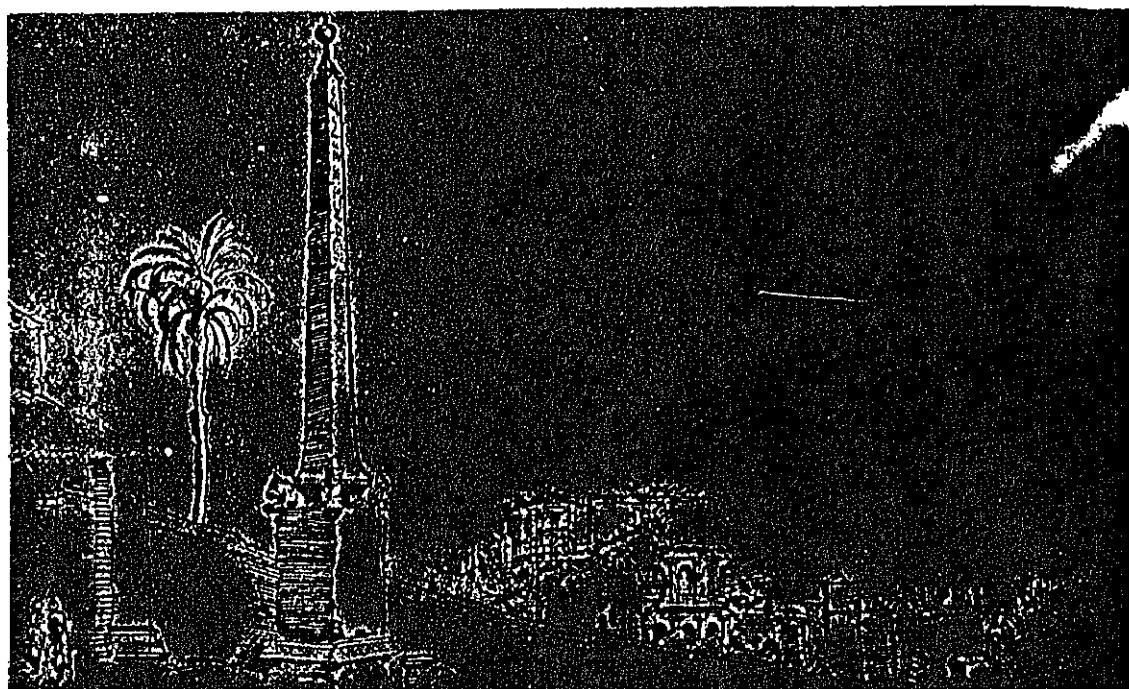


Fig. 18. Estatua de Marco Aurelio diseñada por Francisco de Holanda (1539-40)
 Fig. 19. El obelisco Capitolino. Marten Van Heemskeck, 1535.

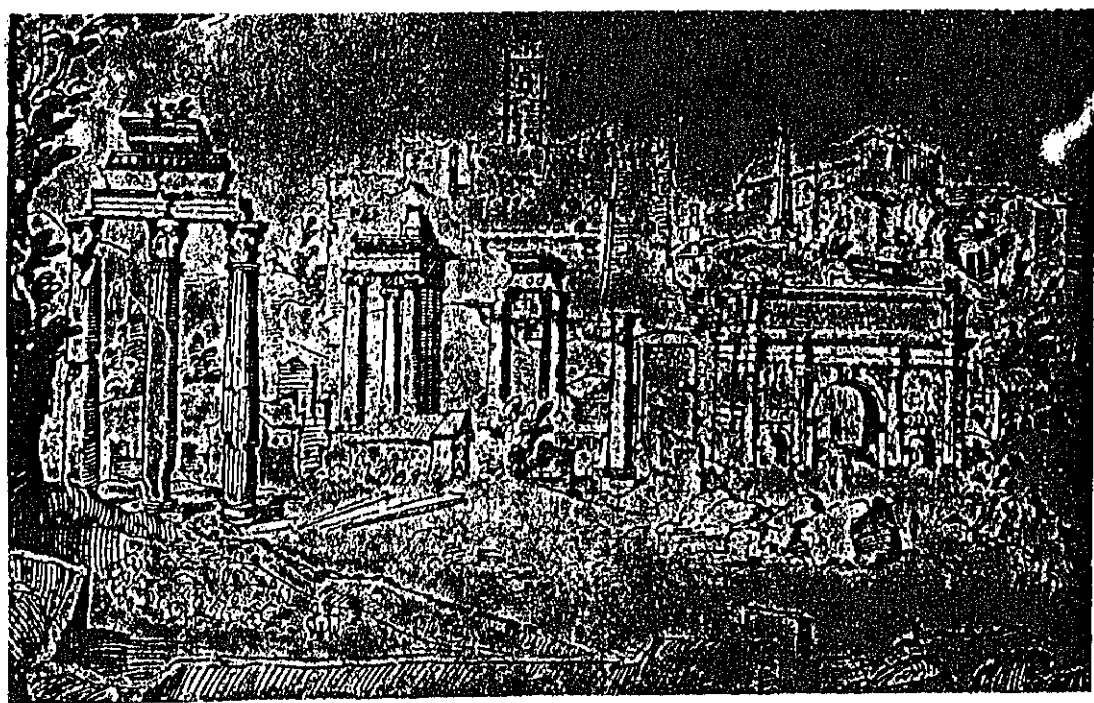
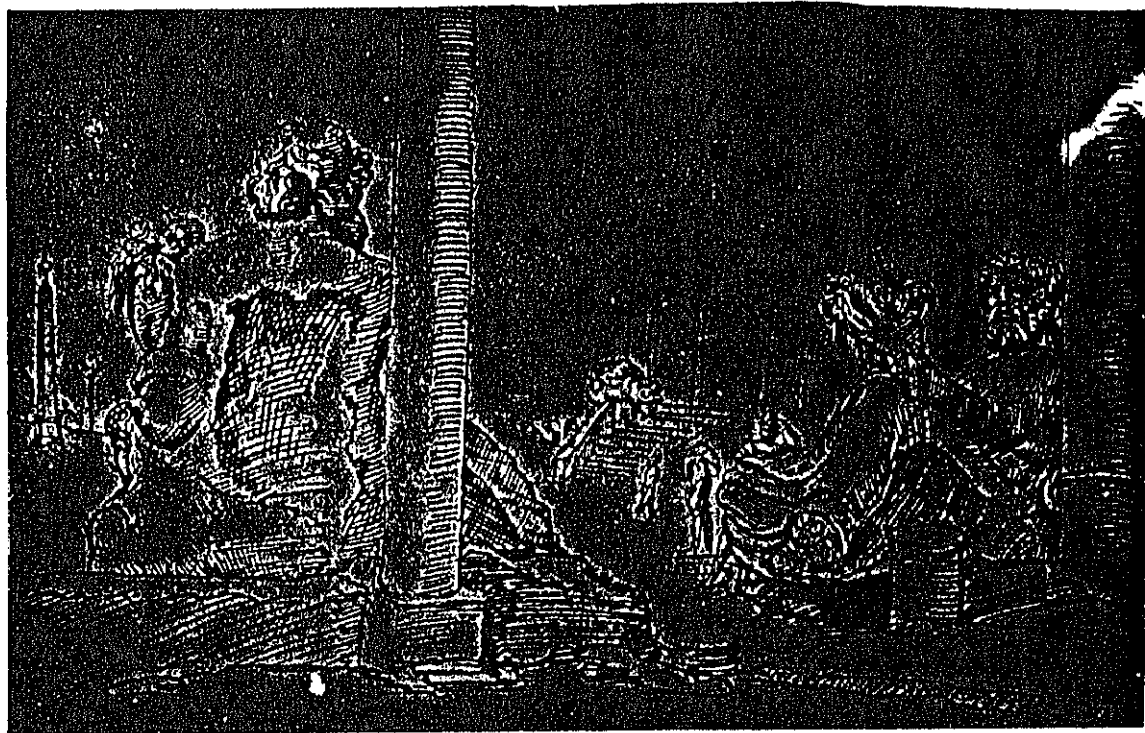


Fig. 20. La plaza del Campidoglio vista desde el palacio Conservatori, en el fondo se distingue el conjunto escultórico del león atacando un caballo. Heemskerck, 1535.

Fig. 21. Foro Romano. en el fondo se puede observar la plaza del Campidoglio con la torre del palacio Senatorio y el obelisco junto a una palmera. Heemskerck, 1535.

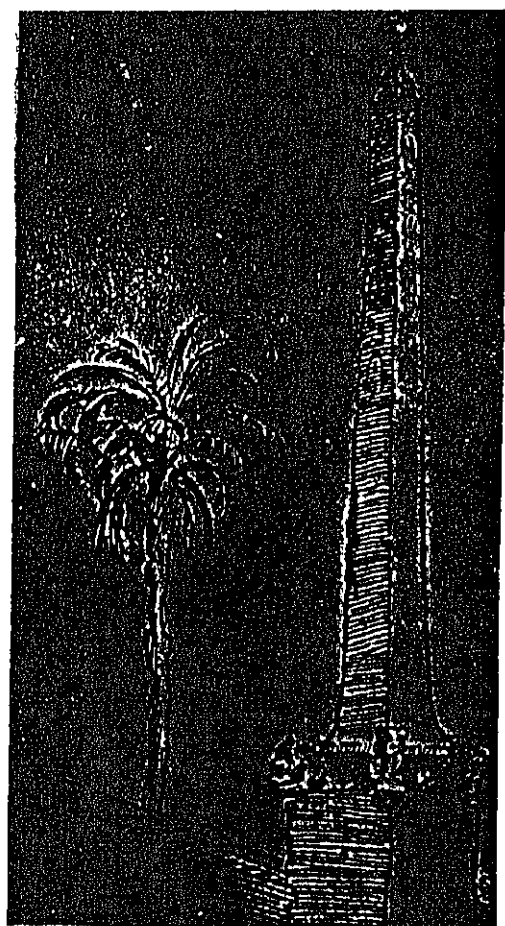
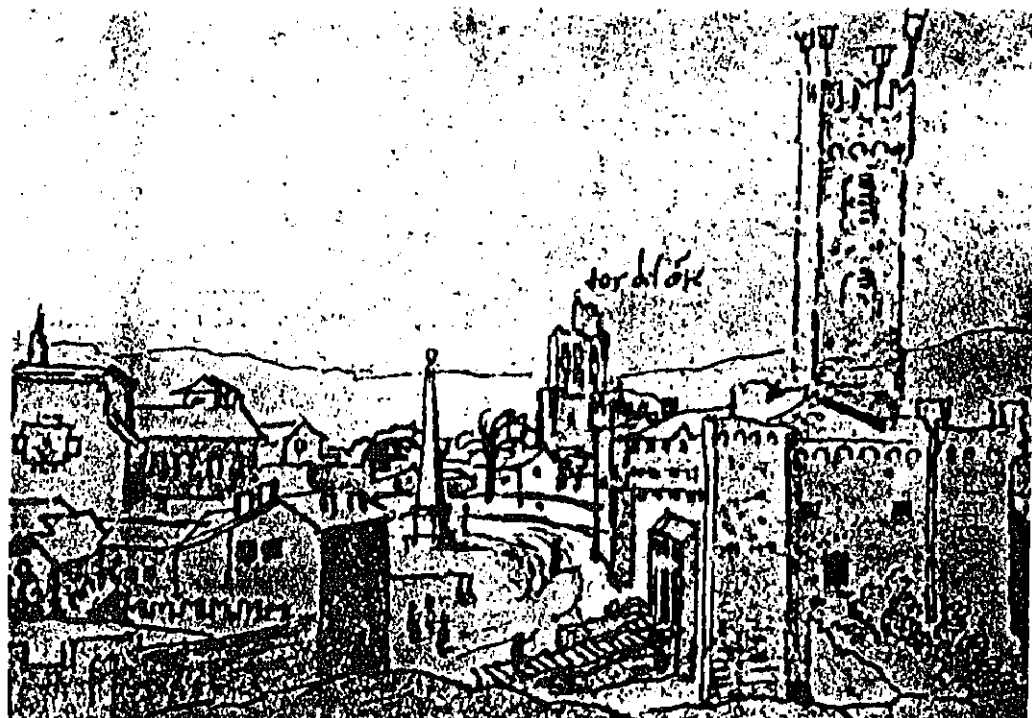


Fig. 22. Plaza del Campidoglio. Marten Van Heemskerck, 1535.

Fig. 23. Detalle del obelisco. M.V.Heemskerck, 1535.

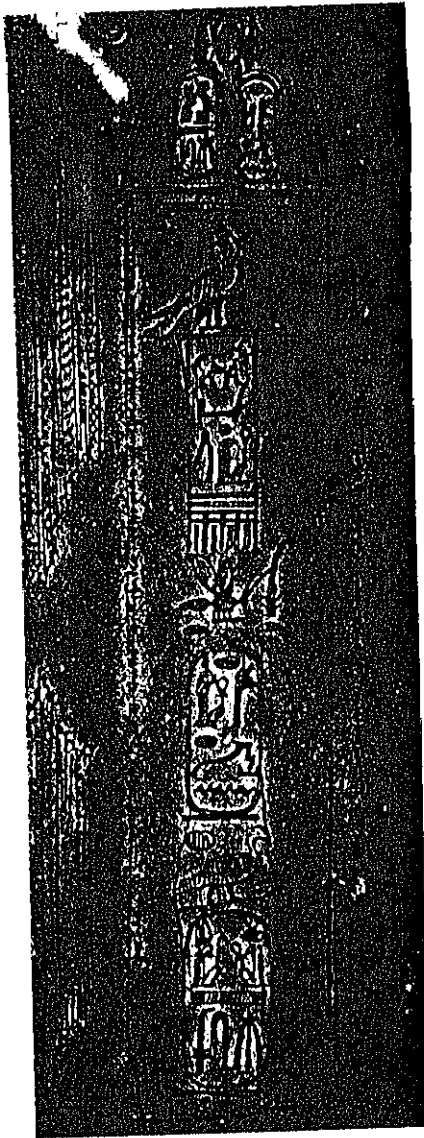


Fig. 24. El obelisco capitolino en su actual ubicación en la Villa Celimontana.
 Fig. 25. Obelisco capitolino. Giovanni Colonna, 1554.

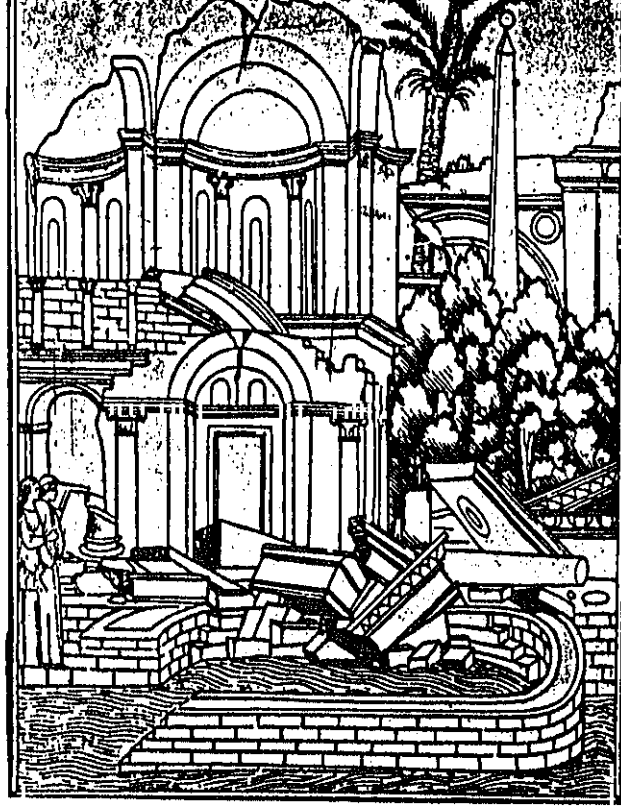


Fig. 26. La palma y el obelisco representados por Francesco Colonna, 1499.
 Fig. 27. El obelisco capitolino en un dibujo fantástico de Ciriaco di Ancona, basado en la "ciudad ideal", 1450

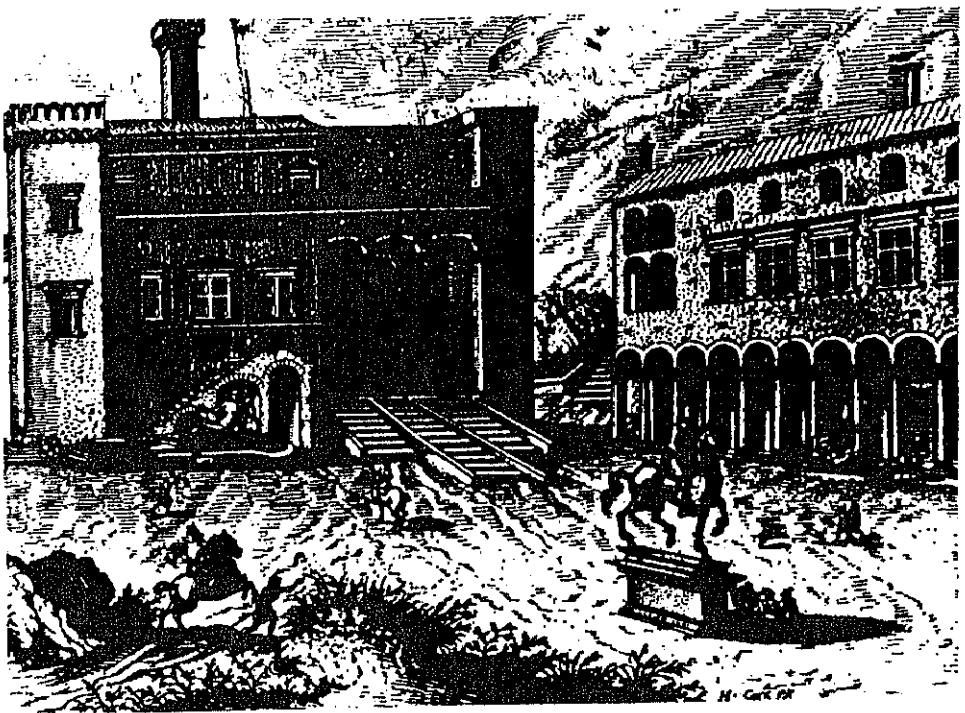


Fig. 30. En el Laterano se ubicaban dos esculturas que ocupaban un importante papel en la vida civil de Roma: La Loba Capitolina y el conjunto ecuestre de Marco Aurelio. Estas dos obras posteriormente se trasladaran a la colina del Campidoglio. En esta figura se representa la Loba capitolina como símbolo del poder de la Iglesia. (Anonimo s.XIII).

Fig. 31. La estatua ecuestre de Marco Aurelio en su posterior ubicación en la plaza capitolina. (Cock, *Operum Antiqu. Rom. Reliquiae*).

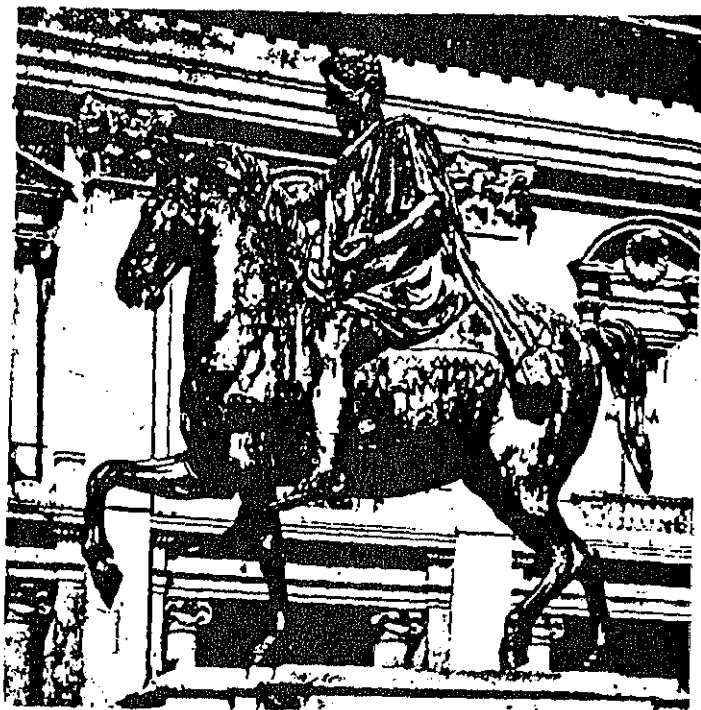


Fig. 32. La representación del caballo y del emperador parece retener el tiempo en un intervalo próximo al movimiento inminente.

Fig. 33. Detalle de la cabeza del caballo. La cabeza ligeramente girada hacia la derecha y baja, con la boca semiabierto indica la acción de las riendas del jinete.

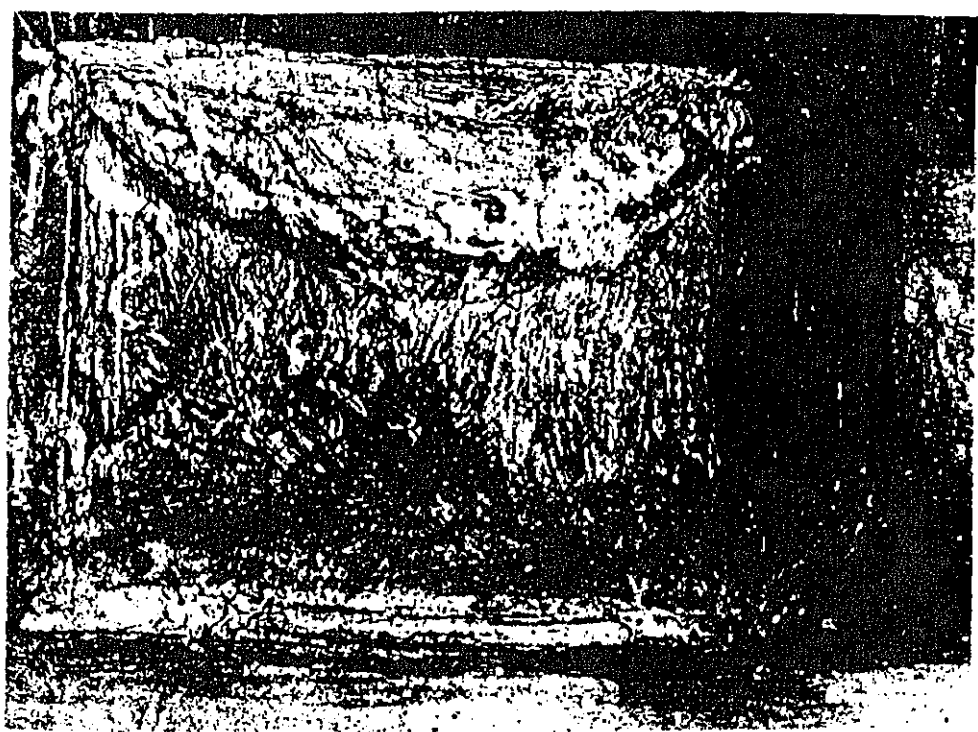


Fig. 34. La plaza del Laterano en un fresco de Filippo Lippi (Capilla Carafa de la iglesia de Minerva en Roma 1490). En el centro destaca el perfil de la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Fig. 35. Imagen de la base de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Laterano en un fresco del palacio del Conservatori.



Fig. 36. La estatua ecuestre de Marco Aurelio, con su presencia delimita un lugar, crea un ámbito, una escenografía que preside los diversos acontecimientos en la administración de justicia. Entre los dos leones que presiden la base de la estatua eran ejecutados los reos de familia noble. En la figura un dibujo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio muestra las dos estatuas de los leones. (Codex Oscuralensis). Obsérvese también la presencia de dos columnitas que fueron colocadas bajo los pies del jinete para una mayor estabilidad.

Fig. 37. La estatua de Marco Aurelio en un anónimo renacentista.

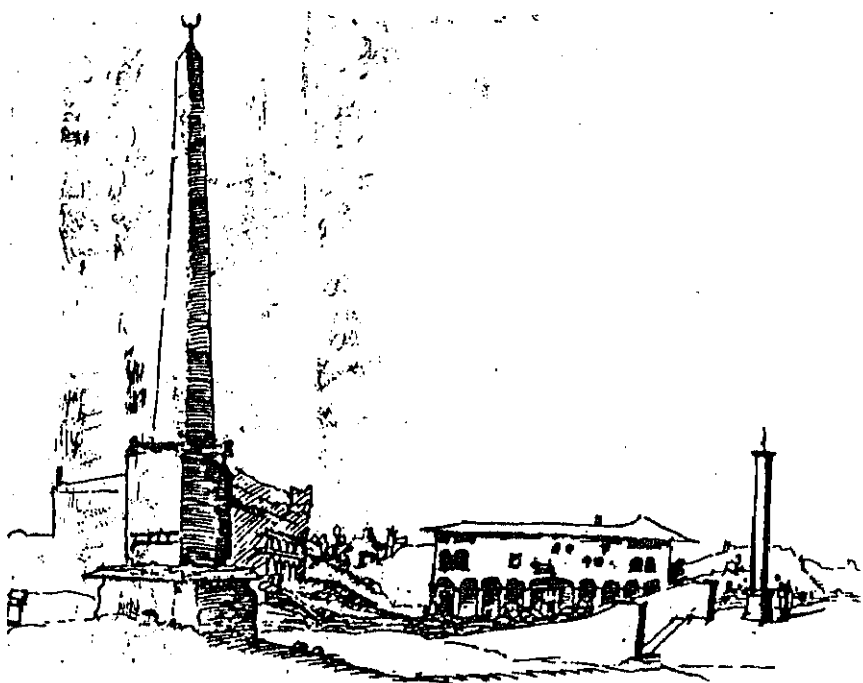


Fig. 39. Dibujo que representa el conjunto escultórico de un león atacando un caballo. Esta obra estuvo situada en las escaleras del palacio Senatorio, dando el nombre de "loco leonis" al lugar de su ubicación. En el dibujo se puede apreciar el mal estado de la figura del caballo, que será restaurado en tiempos posteriores.

Fig. 40. Imagen de la plaza del Campidoglio en la que se distinguen las dos estatuas de los Ríos en el pórtico del palacio Conservatori y la Loba Capitolina sobre la fachada, el conjunto escultórico del león atacando un caballo se observa a la izquierda -al final de la escalera de ingreso del palacio Conservatori-, y en primer plano el obelisco capitolino.



Figg. 41-42. Detalle de dibujos del holandés Heemskerck en los que se aprecia la estatua del león atacando un caballo sobre las escaleras del palacio Senatorio, a la derecha, sobre el pórtico del palacio Conservatori la Loba Capitolina, también símbolo de la Justicia, trasladada por Sixto V de la plaza del Laterano. En la fotografía el estado actual de la estatua del león atacando un caballo tras una restauración de la pieza realizada en el Cinquecento.



Fig. 43. En este dibujo anónimo de 1468 se muestra la ejecución de un castigo por el robo de las piedras preciosas del relicario de Urbano V. La loba Capitolina sobre la torre, al final de la escalera, preside el acontecimiento.

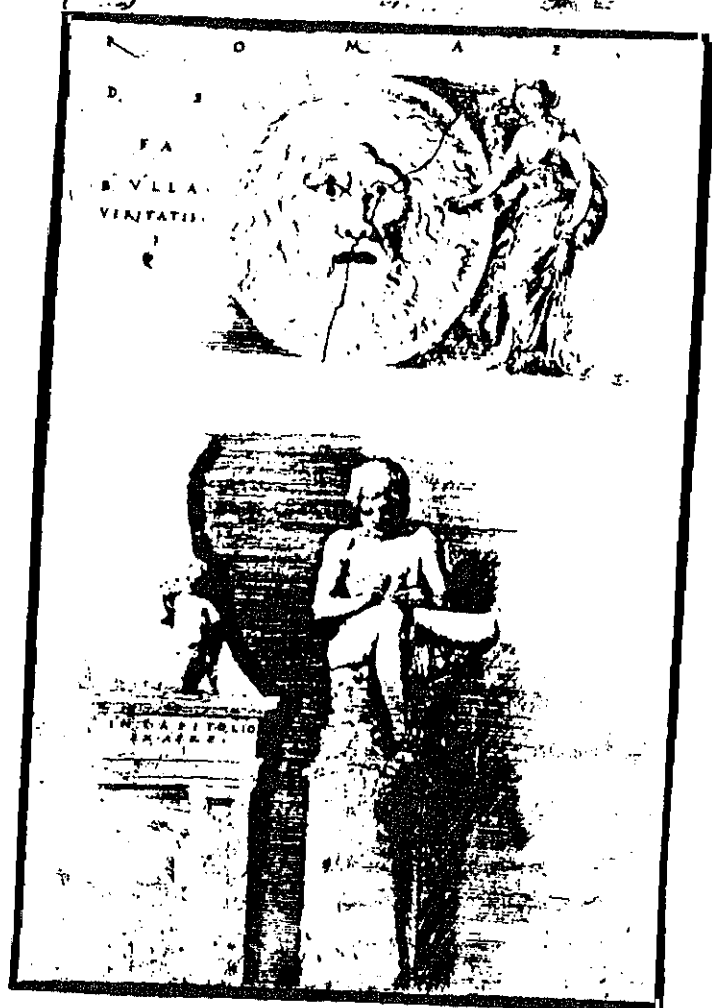


Fig. 44. El Espinario representa a un joven pastor sentado sobre una roca. Jean Gossart. Disegni dall'antico (1508).

Fig. 45. El Espinario en un dibujo de Francisco de Holanda. En el Laterano la escultura estaba situada sobre una columna.



Figg. 46-47. El Espinario y el Hércules respectivamente. Mientras que el Espinario era una escultura popular localizada anteriormente en la plaza del Laterano, el Hércules fue descubierto por aquellas fechas en el Foro Boario, y trasladado al Campidoglio.



Fig. 48. Dibujo de Heemskerck en el que se representa el Hércules elevado sobre una base de gran altura junto a los restos marmóreos del coloso de Constantino (actualmente en el patio del palacio Conservatori).

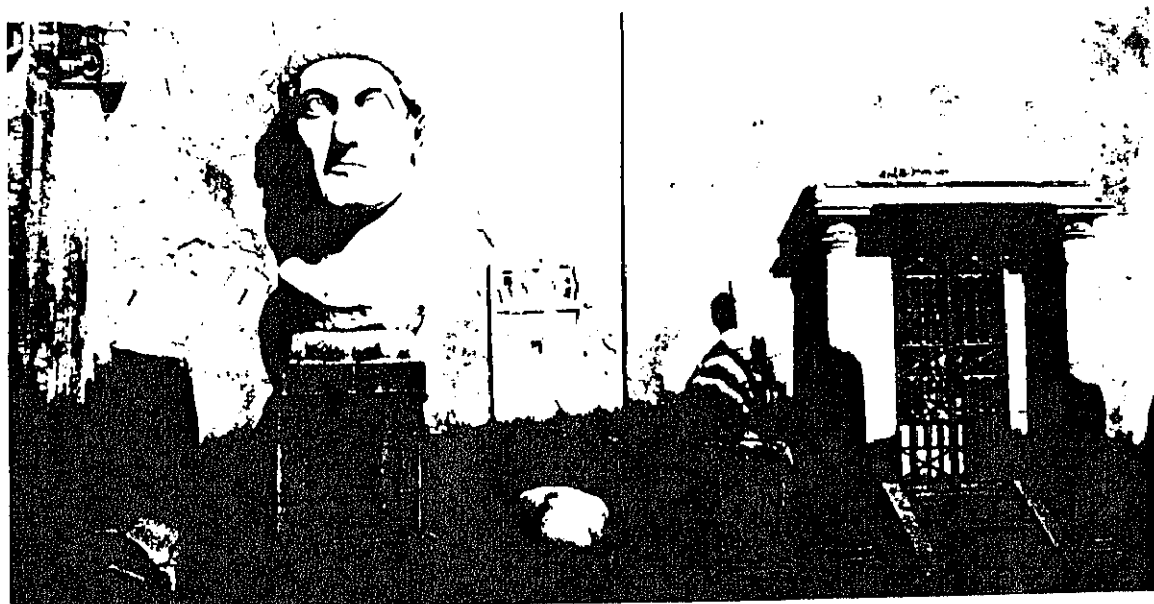
Fig. 49. En este otro dibujo del mismo autor se muestra la cabeza atribuida a un coloso bronceo también del emperador Constantino; detrás aparecen las esculturas de los Ríos y al fondo el Castillo de S. Angelo.



Figg. 50-51. La cabeza y la mano del gigante bronceo de Constantino, actualmente en el Museo Capitolino.



Figg. 52-53. La cabeza y el pie gigante de la escultura colosal de Constantino, que en la actualidad se encuentran en el patio del palacio Conservatori. Obsérvese como la base elegida para el fragmento del pie está inspirada en la base que Miguel Ángel realizó para la estatua ecuestre de Marco Aurelio.



Figg. 54-55. Fragmentos del coloso de mármol del emperador Constantino. Detalle de una mano.



Fig. 56. En este dibujo de Francisco de Holanda se comparan los restos de los dos colosos; la presencia de dos figuras humanas da constancia de la dimensión de las cabezas.

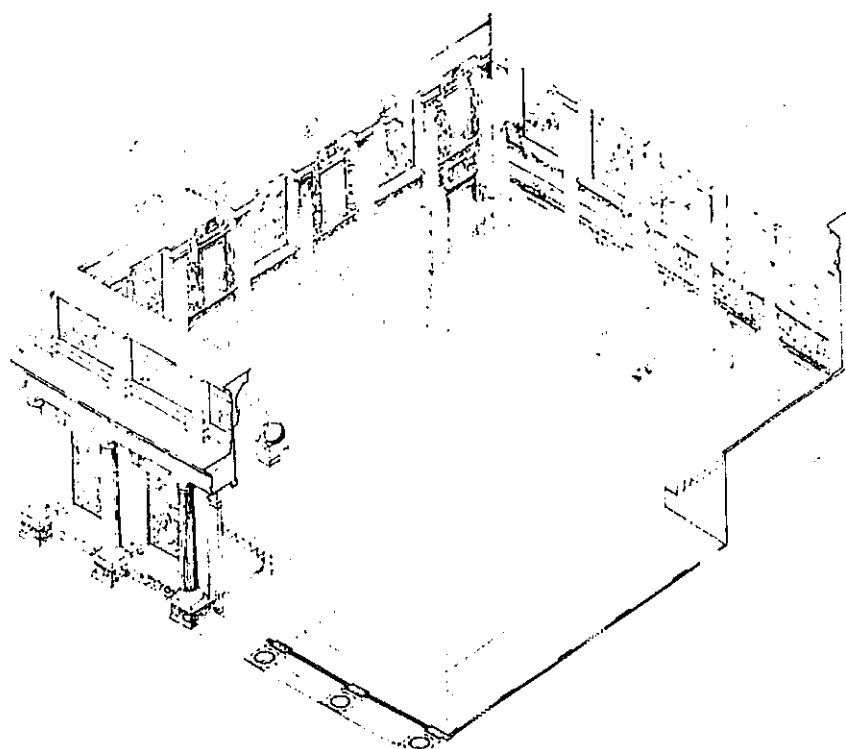


Fig. 57. Esculturas en el "Orto Pensile della Valle".(Grabado de H. Cock de un dibujo de Heemscker, 1553). Durante el Renacimiento eran frecuentes las colecciones de esculturas en jardines y en espacios adaptados para esta función. En numerosos casos las arquitecturas eran ideadas y construidas precisamente para albergar a las estatuas.

Fig. 58. Hipótesis moderna de reconstrucción del teatro capitolino de A. Bruschi. El teatro, en madera fue construido en septiembre de 1513 para celebrar solemnemente la concesión de la ciudadanía romana a Giuliano y Lorenzo de Medici (hermano y nieto de León X). Al menos dos esculturas forman parte de este teatro: La Loba Capitolina y la enorme mano del coloso de Constantino sosteniendo una esfera.

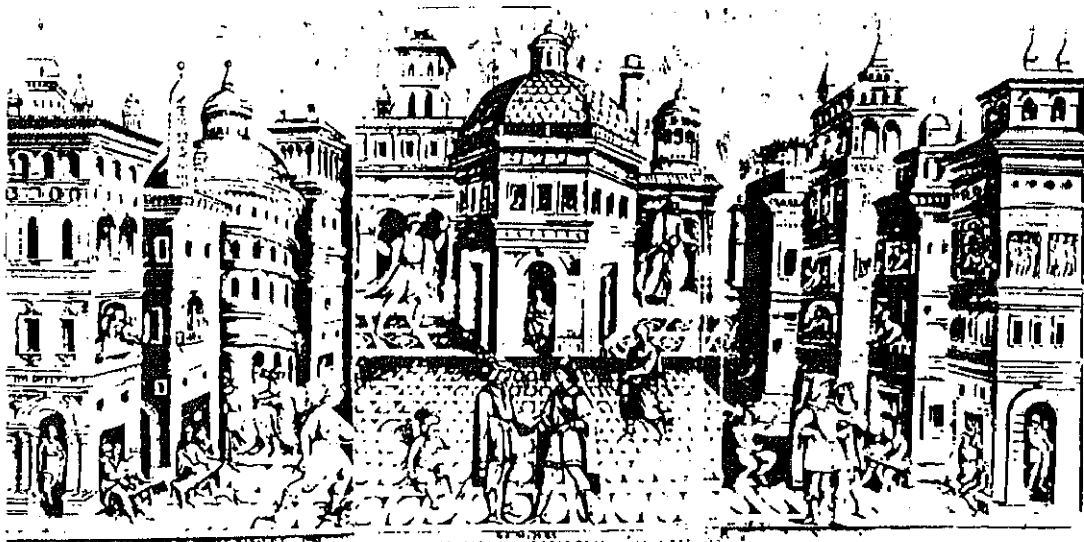
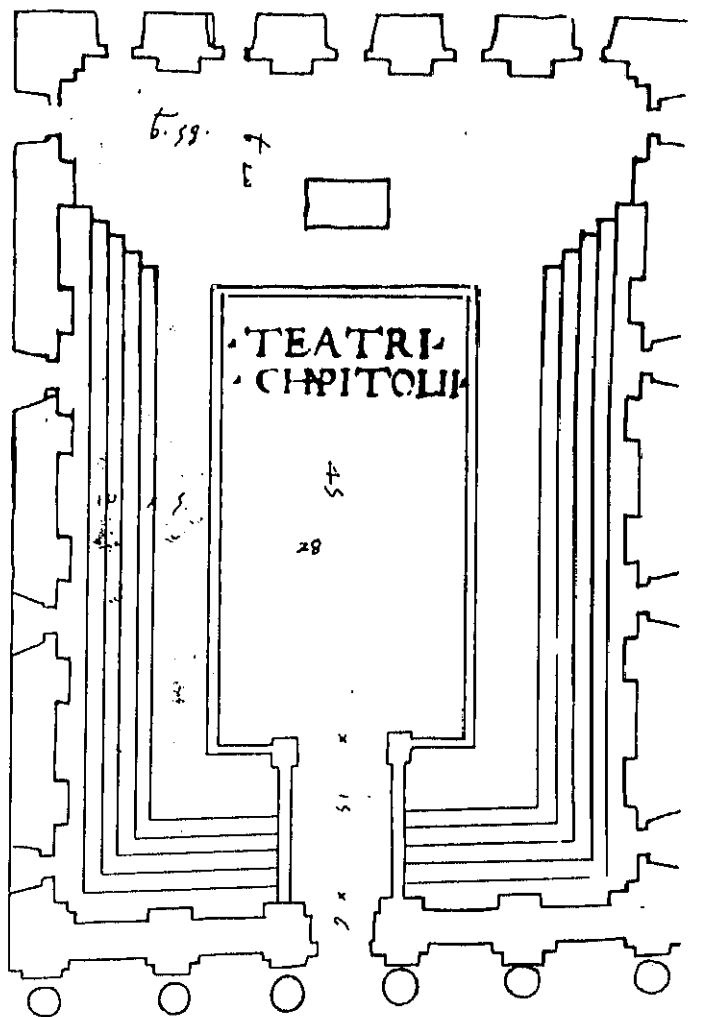


Fig. 59. Hipótesis de reconstrucción del teatro capitolino de A. Bruschi.

Fig. 60. Un raro grabado de la mitad del Cinquecento que resulta de la interpolación de dos estampas diferentes del mismo grabador (Antonio Salamanca) que representan la reconstrucción del teatro capitolino. En este grabado se repite el esquema de la "ciudad ideal", ya conocido desde al menos un siglo.

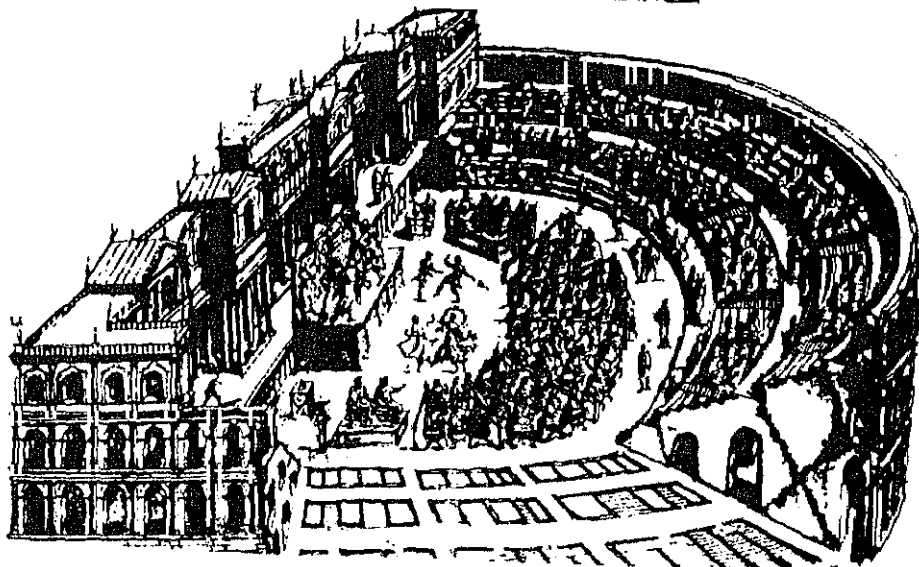
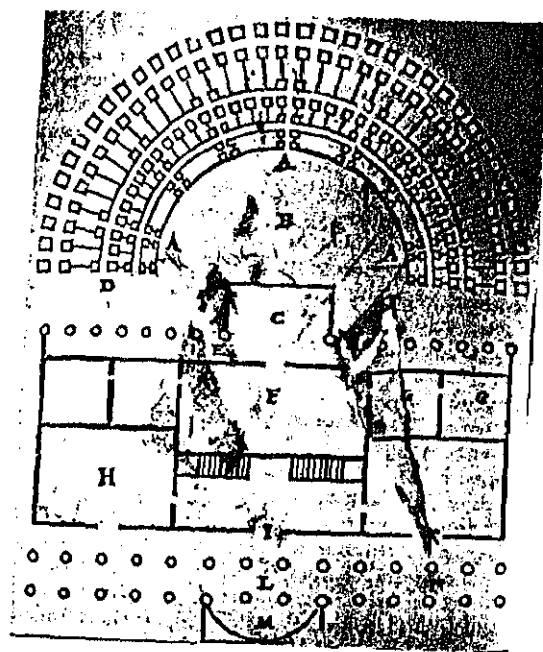
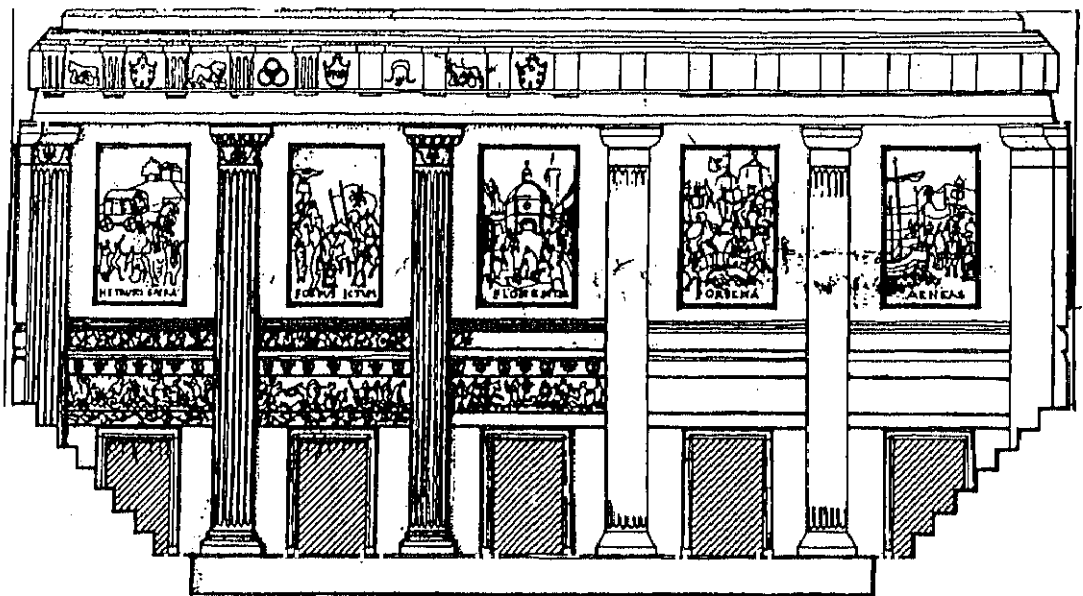
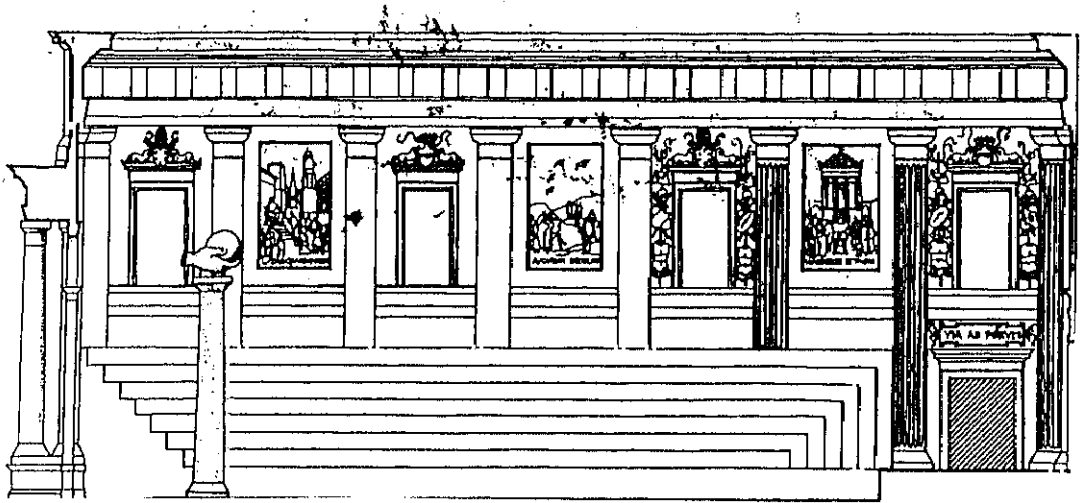


Fig. 61. Reconstrucción de la mitad de Cinquecento del teatro capitolino sobre el esquema de la ciudad ideal. El proyecto de la plaza diseñado por Miguel Angel está modelado a partir de estos esquemas. Notese la presencia de la escultura ecuestre al fondo a la derecha.

Figs. 62. 63. Representación renacentista de un teatro según las indicaciones de Vitruvio en el que las arquitecturas son un elemento fundamental del escenario. En la otra imagen un esquema Vitruvio del teatro ideal.



Figs. 64. 65. Reconstrucción moderna de A. Bruschi del interior del teatro capitolino. Este, estaba decorado en su totalidad por brillantes colores, mármoles y oro, y era capaz de albergar a mas de cuatro mil personas.



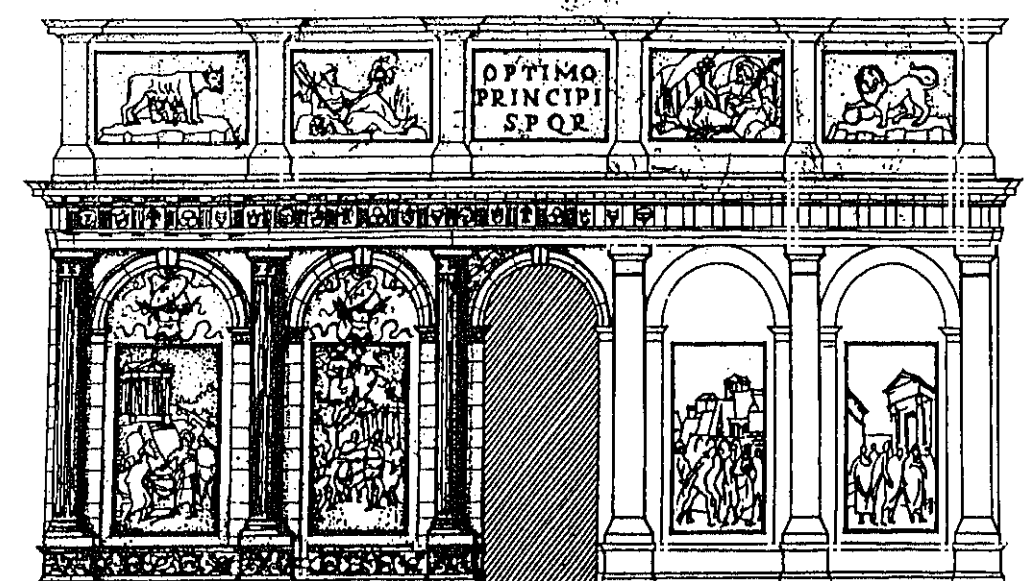
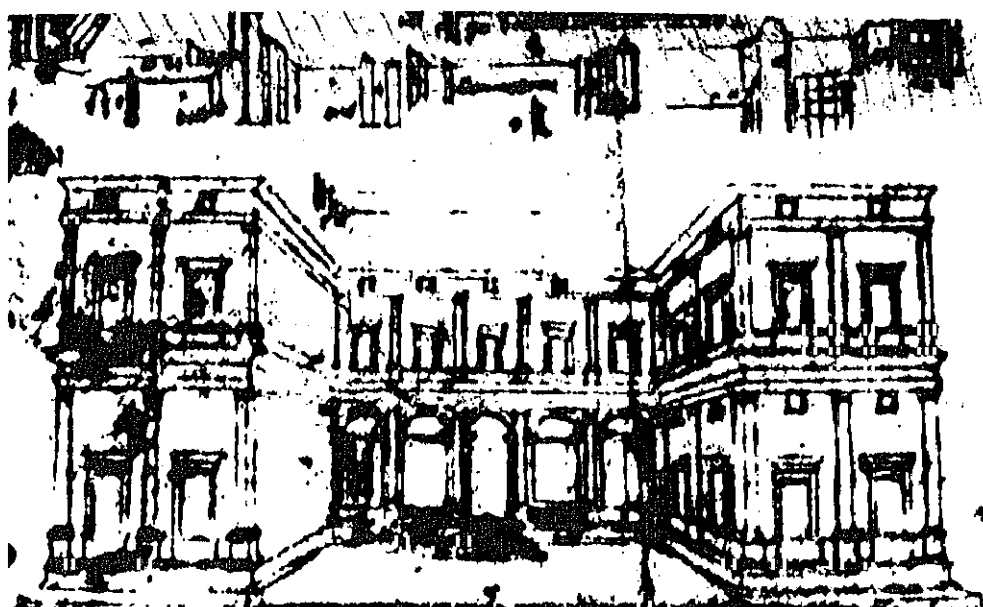
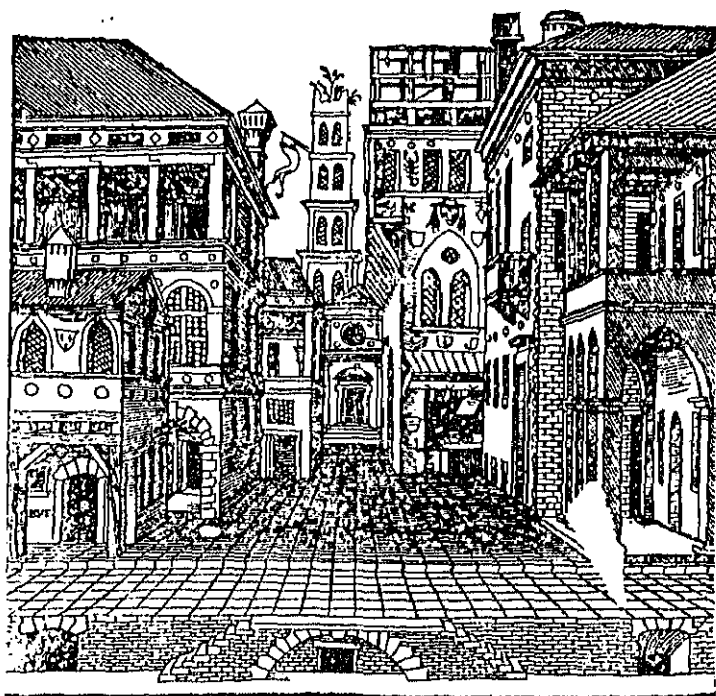


Fig. 66. Reconstrucción de A. Bruschi de una de las paredes del teatro capitolino. En el dibujo se pueden apreciar símbolos característicos del Campidoglio, como son la Loba Capitolina, las estatuas de los Ríos, el León y los trofeos de Mario en los arcos.



Figs. 67. 68. Diseños de Peruzzi para la fachada norte de la Farnesina.



Figs. 69. 70. Proyectos para escenarios teatrales fechados a mediados del Cinquecento. Confrontense con las figs 68 y 69.



Fig. 71. Escenografía barroca de Piranesi para el Campidoglio; en el centro uno de los trofeos de Mario.

CAPITULO III

EL CAMPIDOGLIO DE MIGUEL ANGEL: LA GRAN FABRICA

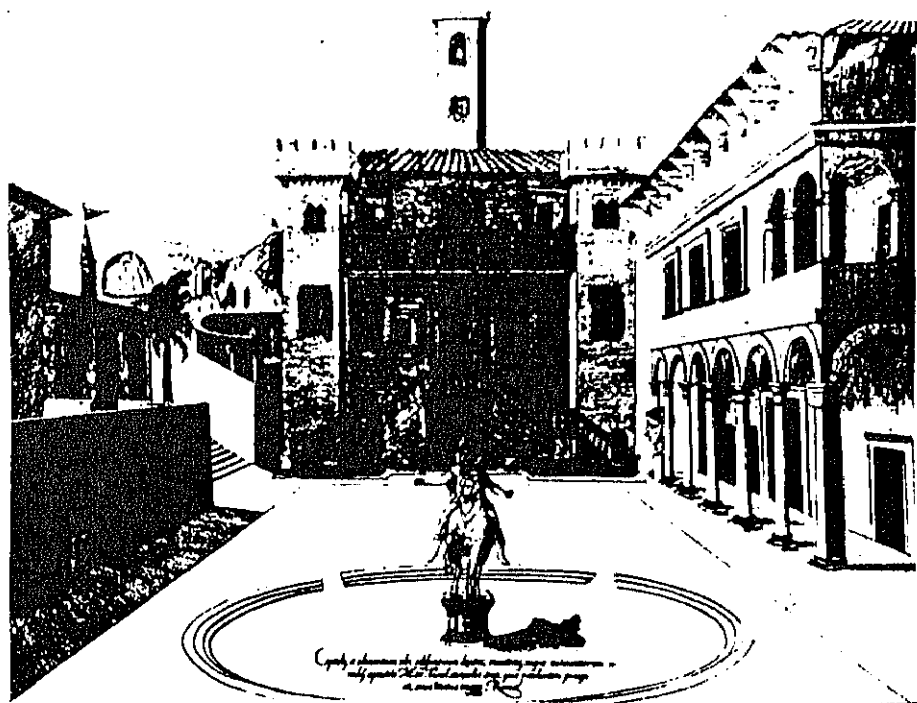


Fig. 72. La perspectiva renacentista define dos elementos fundamentales, el "objeto" y el "sujeto" como entes autónomos. La disposición recíproca sujeto/objeto en la forma "sujeto que mira" y "objeto que se ofrece a la mirada" diferencia dos espacios de actuación diversos. En la imagen se reproduce un grabado anónimo de la plaza del Campidoglio durante el transcurso de los trabajos de remodelación proyectados por Miguel Angel. La estatua ecuestre de Marco Aurelio traza el eje de simetría de este dibujo perspectivo y los límites laterales de la plaza prosiguen, visualmente, en la balaustrada de la doble escalera del fondo.

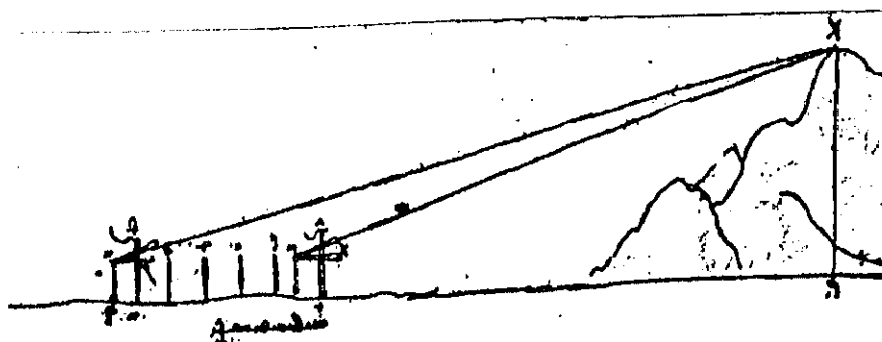
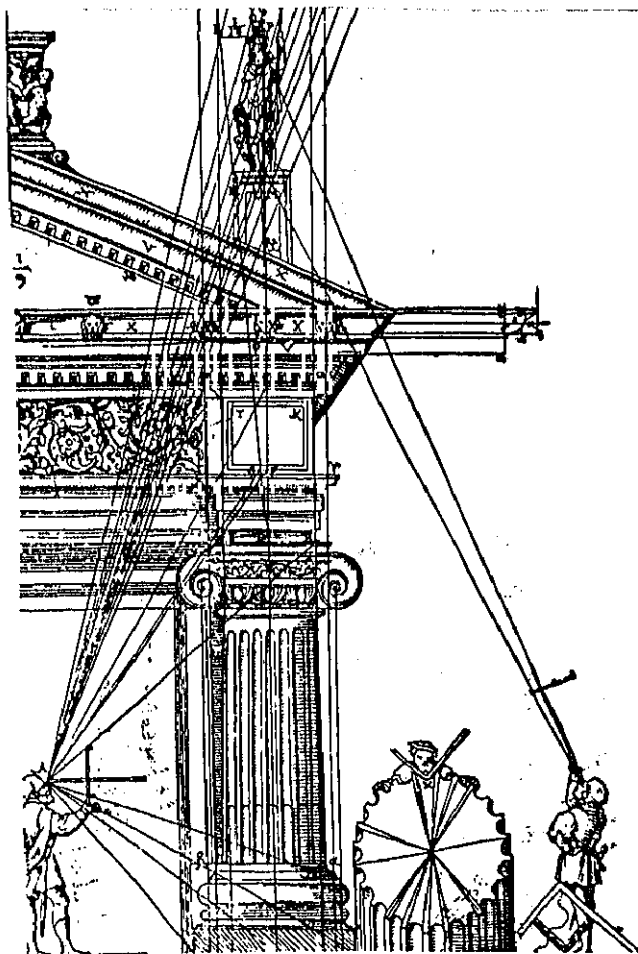


Fig. 73. El objeto, a pesar de estar dotado de una propia autonomía, "toma" el punto de vista desde el cual el artista decide que ha de ser mirado. En la imagen un dibujo que reproduce los diferentes elementos de medida utilizados durante el Renacimiento.

Fig. 74. Un dibujo de Leonardo en el que se muestra un aparato para la medida de los cuerpos. Miguel Angel rechazaba esta suerte de artefactos, divulgados también por Alberti, prefiriendo el "compás del ojo" al de los instrumentos de medida.

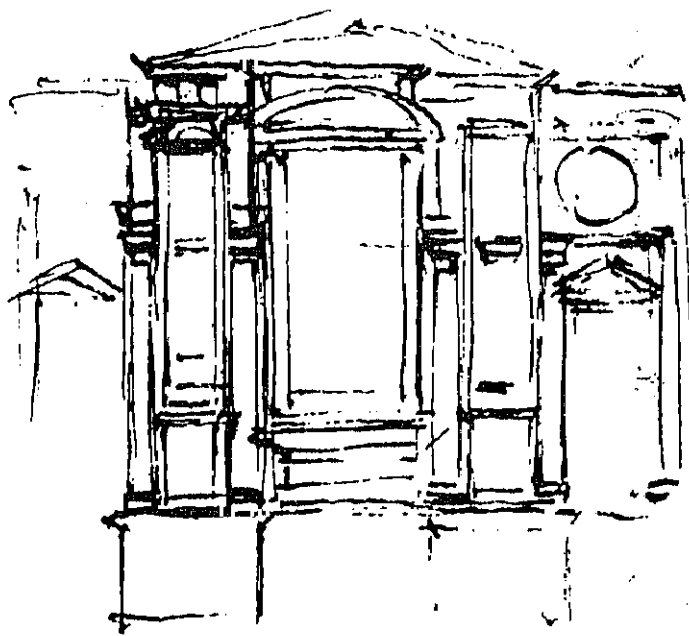
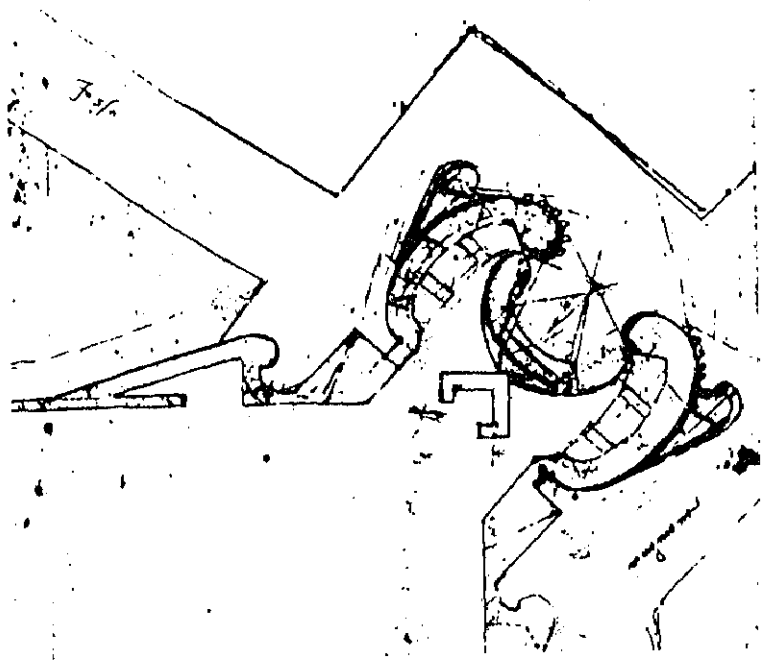
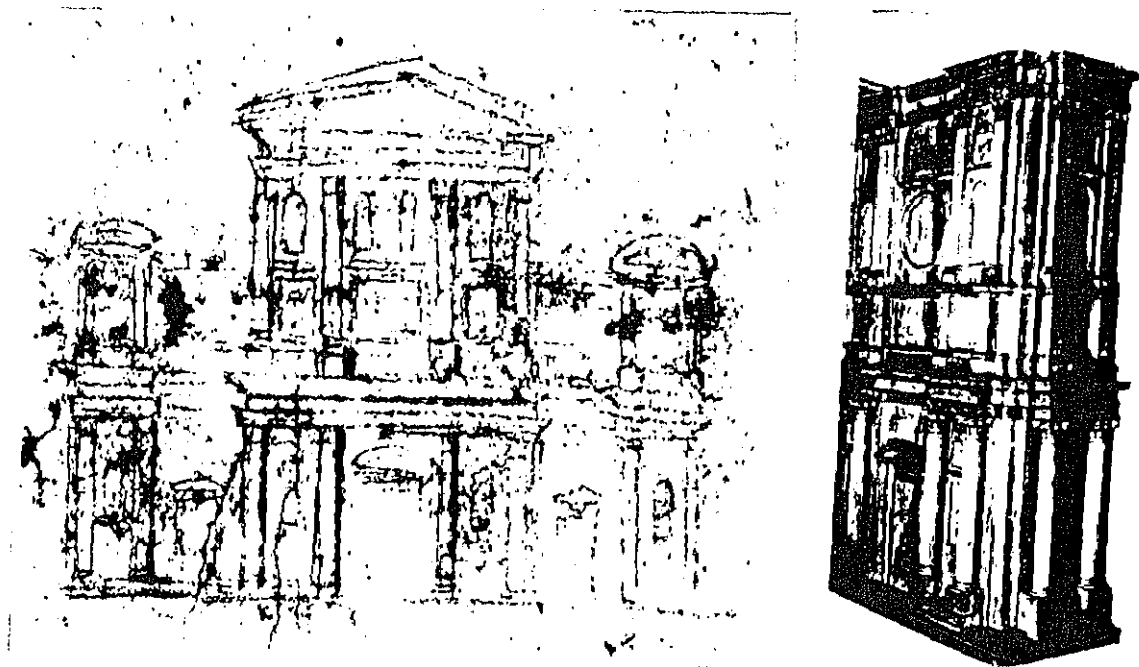


Fig. 75. Las arquitecturas de Miguel Angel se originaban a partir de un núcleo rodeado de partes unitarias, las cuales, procediendo hacia el exterior, estaban concebidas para plasmar el carácter del edificio. Diseño de Miguel Angel para una fortificación florentina. Florencia, Casa Buonarroti.

Fig. 76. Los dibujos de arquitecturas de Miguel Angel buscan una belleza plástica, a diferencia de los de Sangalo o Bramante cuya intención es la de mostrar proporciones y medidas exactas. Dibujo abocetado para S. Lorenzo. (Casa Buonarroti).



Figs. 77. 78 Para Miguel Angel, la fachada de un edificio se modelaba como un bajorrelieve cuyo rigor plástico se conseguía a través del volumen de las formas, de la riqueza de claroscuros y el contraste de los planos. Estudio para la fachada de S. Lorenzo en Florencia y maqueta en madera para el mismo edificio, respectivamente. Casa Buonarroti.

Fig. 79. Los estudios preliminares de puertas, cornisas o de las columnas parecen, en realidad, estar hechos para transmitir una experiencia viva, una energía física, y no para mostrar una instrucciones precisas sobre el edificio. En cierto modo podrían recordar los apuntes de cabezas o de manos como elementos individuales dignos de estudio. Apunte para una ventana. (Casa Buonarroti).

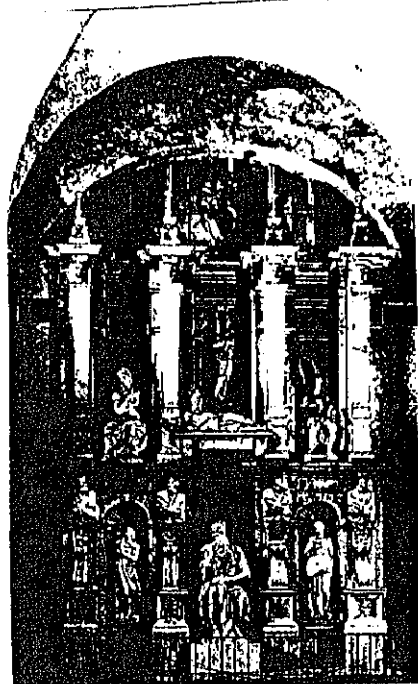
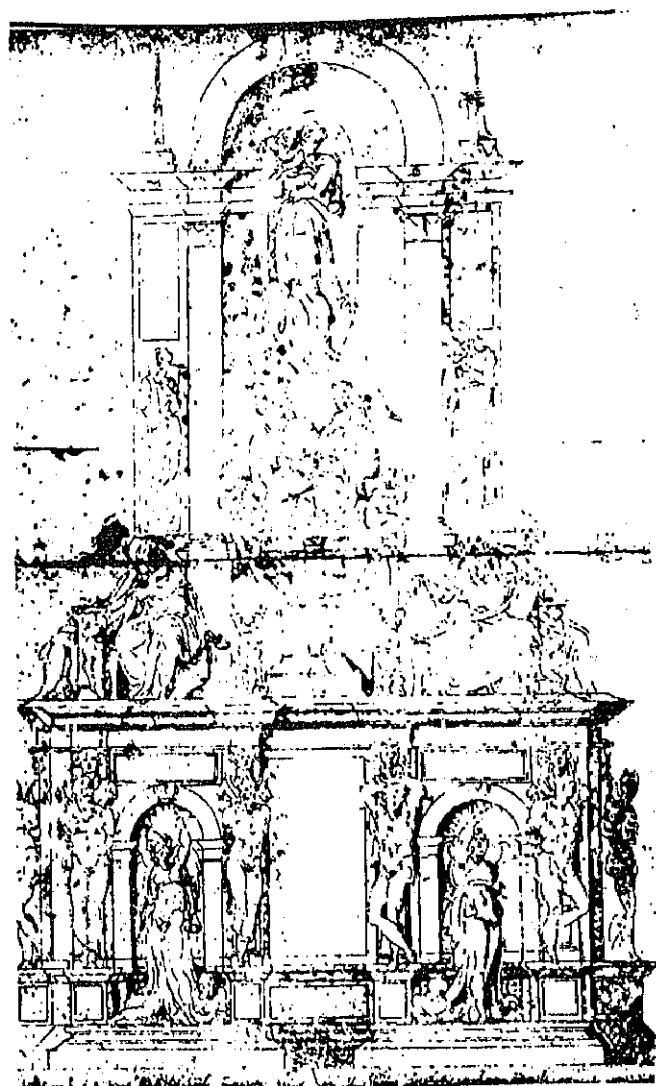


Fig. 80. En las fachadas adornadas con esculturas, los planos de luz y sombra y el ritmo de las formas se entrelazan en una compleja unidad compositiva. (Jacomo Rocchetti(?), copia de un dibujo para la Tumba de Julio II. Casa Buonarroti).
 Figs. 81. 82. La tumba de Julio II en la actualidad; la composición ha estado variada del proyecto original.

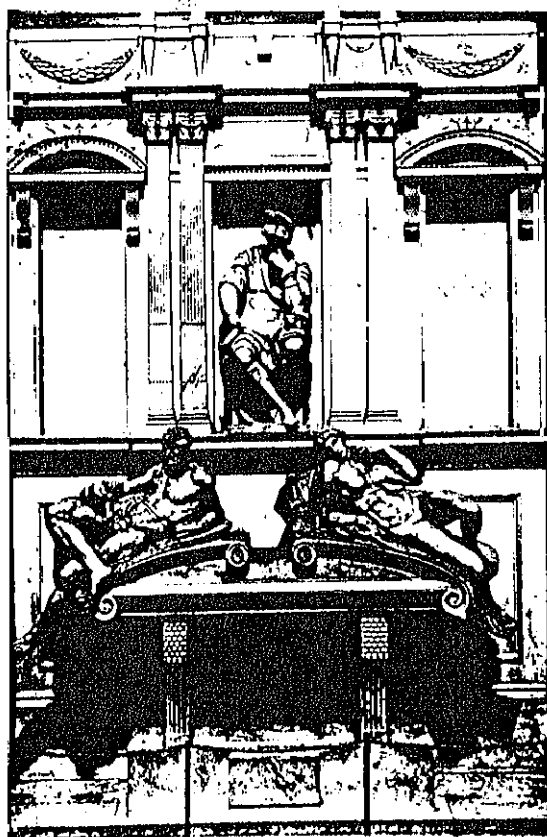


Fig. 83. La estrecha relación entre arquitectura y escultura en las obras de Miguel Angel posibilita que las formas ornamentales y las figurativas se manifiesten en conjunto con el dinamismo y la expresión de las líneas arquitectónicas. (Tumba de los Medici, Florencia).

Fig. 84. Para Miguel Angel, la fachada de un edificio debía modelarse como un bajorrelieve. De Frey incluso compara esta concepción de la fachada con los relieves escultóricos de Donatello, en concreto la tumba de los Medici y el Tabernáculo de la Anunciación de Santa Croce (Florencia).

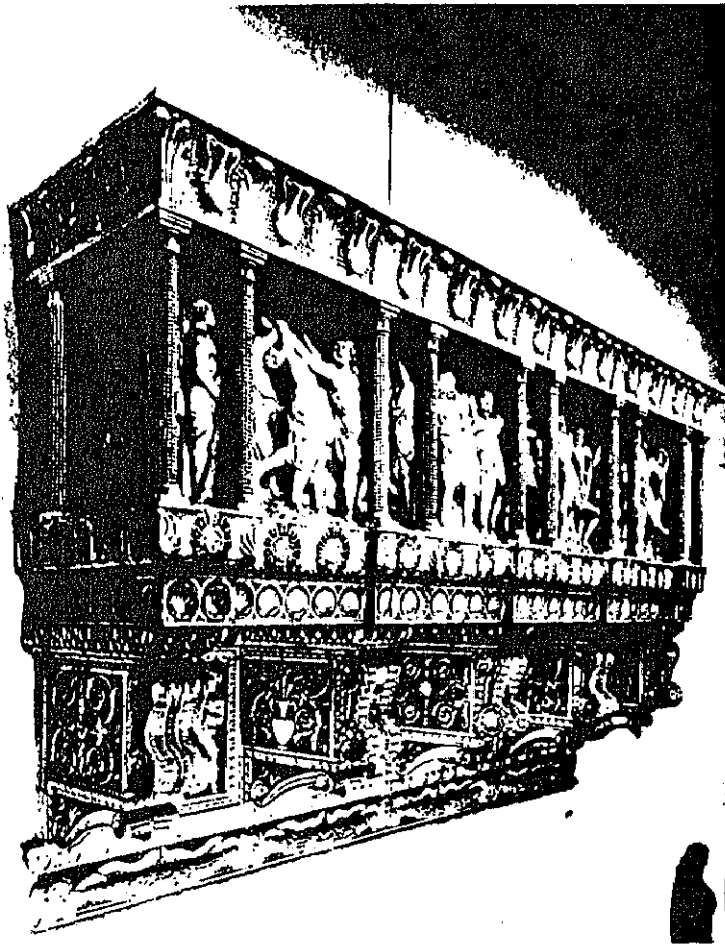


Fig. 85. En esta obra de Donatello los motivos escultóricos y arquitectónicos se combinan en una única composición. (Cantoria, Florencia)



Fig. 86. La primera obra realizada por Miguel Angel en Roma fue el Juicio Final en la Capilla Sixtina; esta obra marcaría el inicio de una nueva etapa en el arte de Miguel Angel. Giulio Carlo Argan ha advertido una similitud compositiva entre el gigantesco fresco y la plaza del Campidoglio; en ambos casos un eje central domina un grupo de núcleos que parecen desarrollar un movimiento rotativo en torno a este eje central.

Fig. 87. La plaza del Campidoglio. Las formas arquitectónicas y los cuerpos escultóricos se subordinan a un eje central en la figura del "eroe", la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

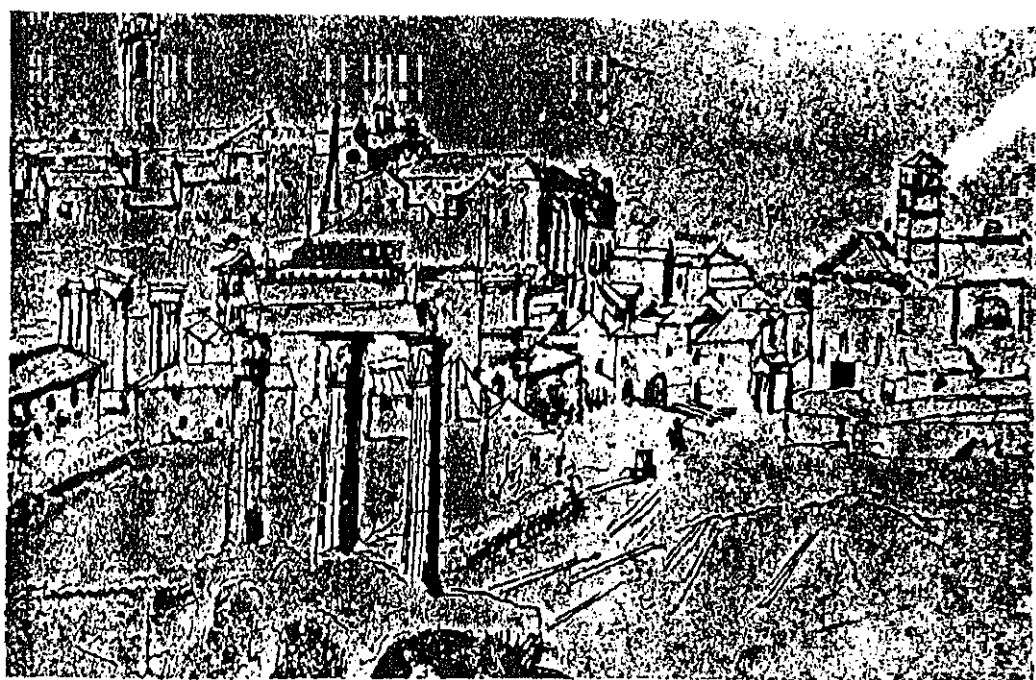
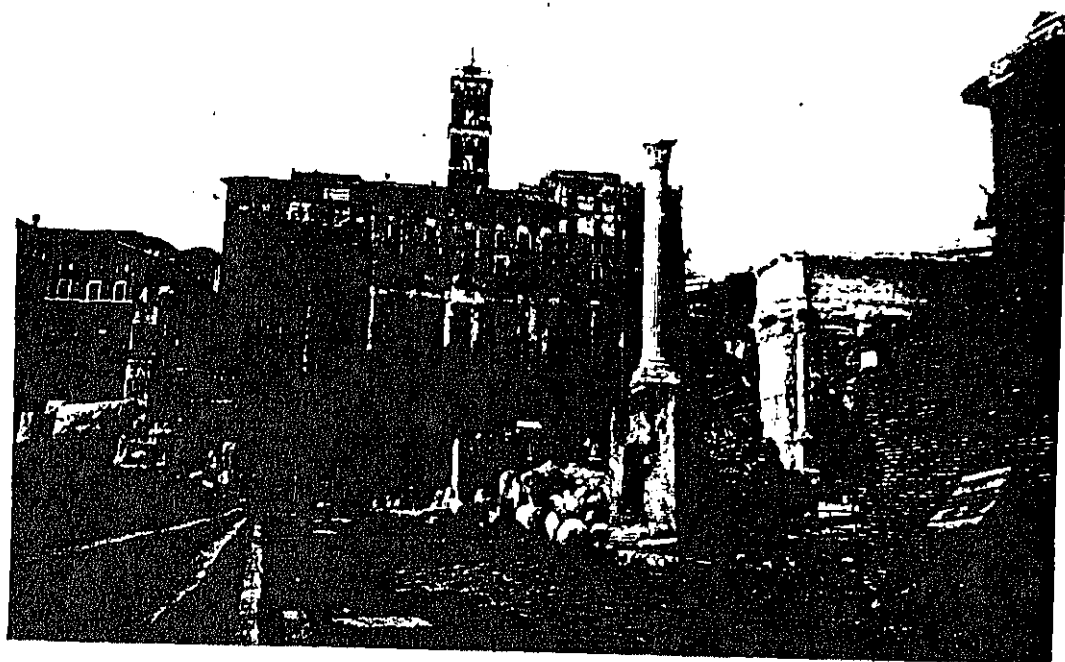


Fig. 88. El Campidoglio constituía un símbolo monumental que aludía a la antigua grandeza de Roma. En la imagen una fotografía del Campidoglio desde el foro romano, en el que se advierten restos de antiguos templos.

Fig. 89. Dibujo de Van Heemskerck desde el Foro Romano; en el fondo se distingue el Campidoglio.

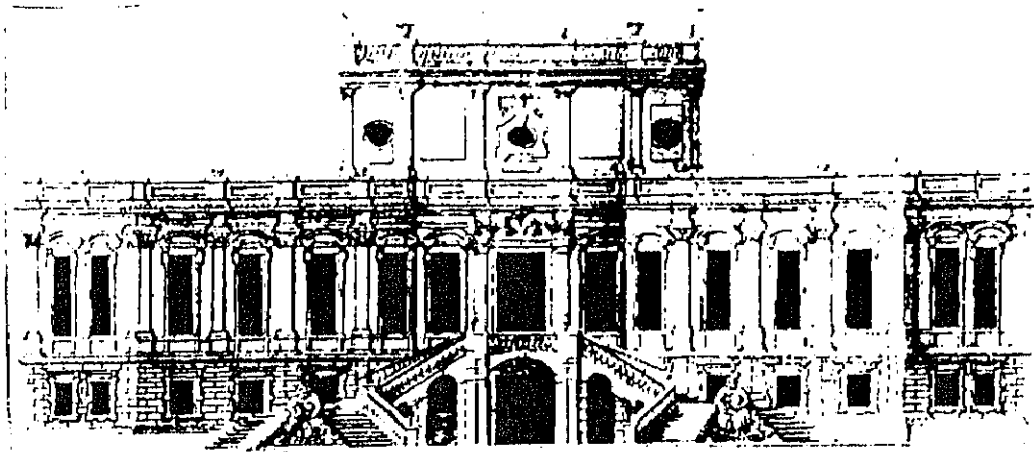


Fig. 90. El Cortile del Belvedere. Las importantes colecciones de escultura antigua, formadas en el Quattrocento y en el primer Cinquecento, estimulaban el deseo de construir edificios que las albergaran. Las esculturas eran el centro de interés, y en torno a ellas se desarrollaba la arquitectura. El Belvedere fue construido como patio e ingreso que conducía a las colecciones papales.

Fig. 91. El nuevo proyecto para la remodelación del Campidoglio tuvo su origen en las intenciones políticas y humanísticas de Pablo III. (Retrato de Pablo III, Casa Farnese, (1534-49).

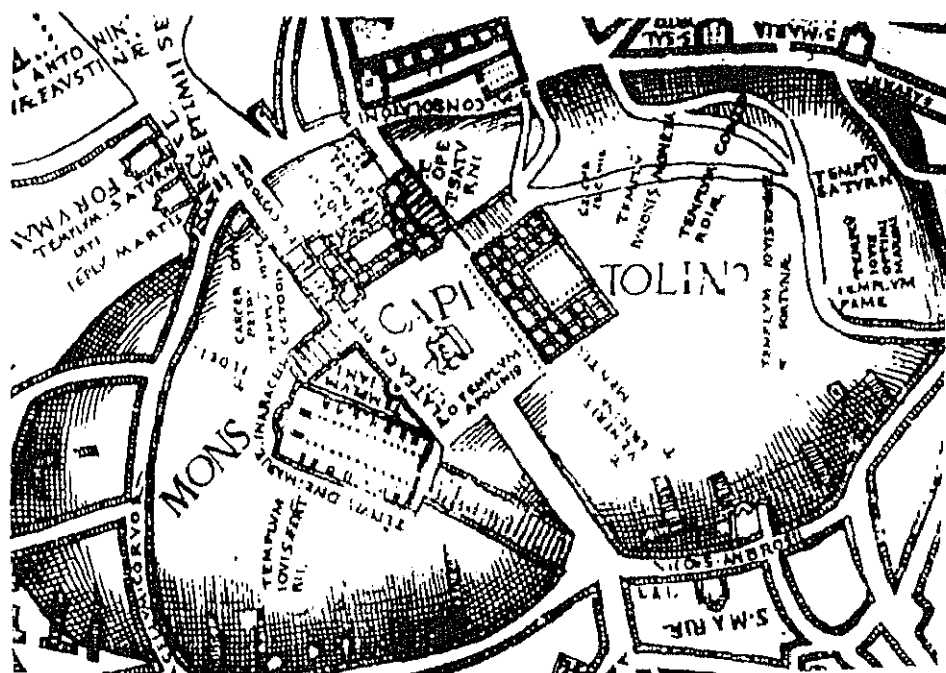
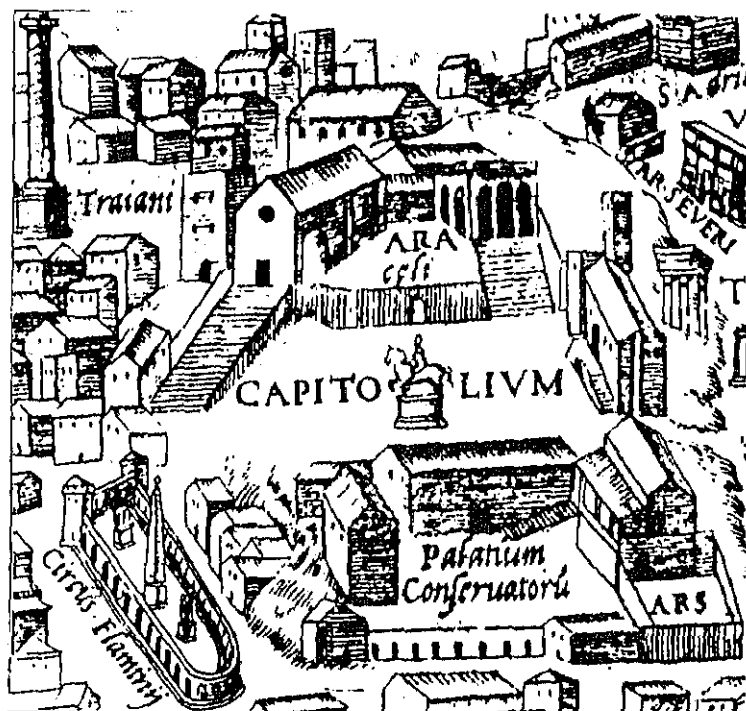


Fig. 92. El primer paso de Pablo III en el Campidoglio fue la instalación de la escultura ecuestre de Marco Aurelio en el centro de la plaza. En la imagen, un dibujo de Pirro Ligorio (1552) en el que se advierte la escultura ecuestre. A partir de la localización de esta estatua -que no cambiará su ubicación en ningún momento- se reestructura la plaza. Un muro levantado entre las dos rampas de la iglesia del Aracoeli señala el lugar que ocupará el palacio Nuovo.

Fig. 93. Planta de Bufalini (1551).



Fig. 94. A pesar de las coincidencias ideológicas entre Miguel Angel y Paolo III respecto a las cuestiones políticas y religiosas, Buonarroti no compartía la misma opinión sobre el traslado de grupos escultóricos, como los Dioscuros (en la imagen), a la que el Papa era favorable.

Fig. 95. En 1537, la estatua ecuestre de Marco Aurelio abandona el Laterano para situarse definitivamente en la plaza del Campidoglio.

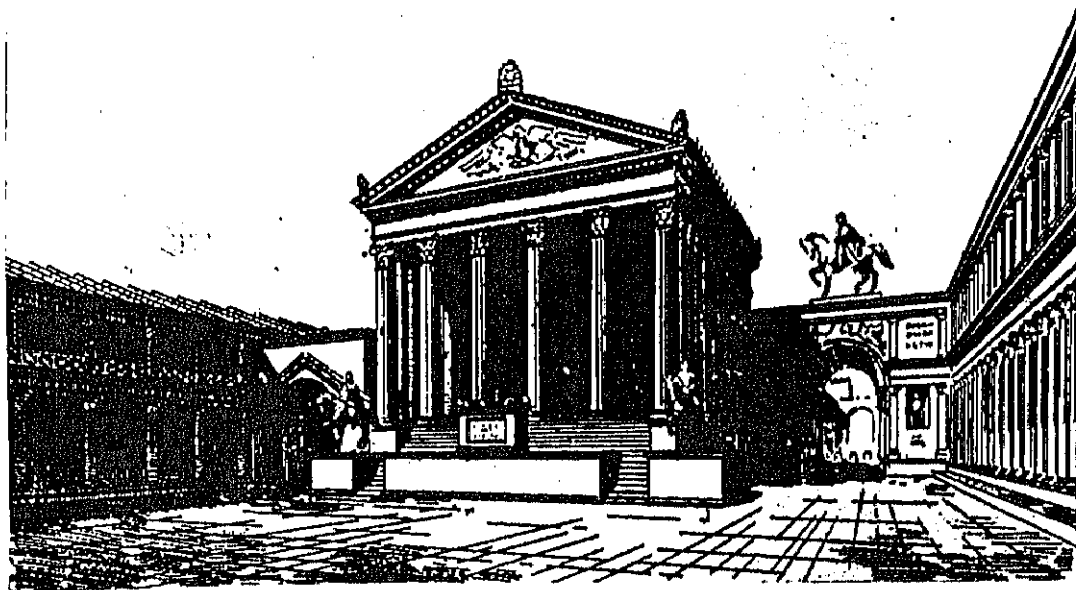


Fig. 96. La disposición de un cuerpo escultórico en el espacio puede ser determinante para su definición; en muchos casos, no es "lo mismo" una escultura a pie de tierra que elevada por un pedestal, ni tampoco mirada desde un lado que desde otro. Esta reproducción muestra una hipótesis de la localización originaria de la estatua de Marco Aurelio.

Fig. 97. En la reproducción de la estatua ecuestre en grabados y monedas predomina la vista lateral como aquella mas propia de la estatua. (Moneda conmemorativa del traslado de la estatua de Marco Aurelio a la plaza del Campidoglio)

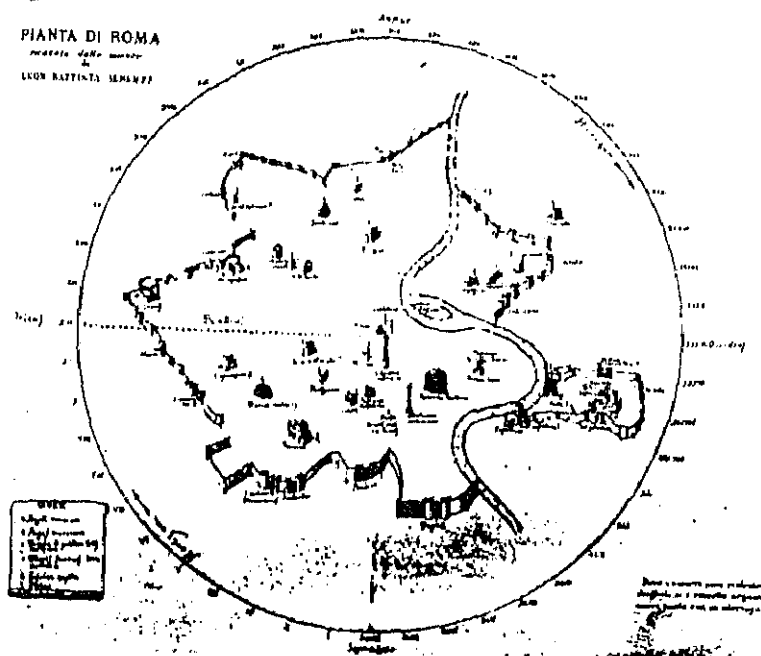


Fig. 98. El espacio arquitectónico, al poder dirigir al espectador por sus espacios, es un espacio privilegiado. Determinando senderos, sirviéndose de artefactos de elevación como rampas o escaleras invita al observador a seguir un recorrido determinado. En la imagen un dibujo de Letaronilli (1849-66) de la plaza capitolina desde una de sus logias.

Fig. 99. El Campidoglio ha sido desde tiempos remotos un espacio simbólico, del que las leyendas aseguraban como centro del mundo. En esta reproducción se muestran unos estudios cartográficos de Alberti. Este autor, conocedor de los textos clásicos sitúa el centro ideal de Roma en el Campidoglio. Reconstrucción de la planta de Roma (dello Gnoli) siguiendo las normas dadas por Alberti.

CAPITULO IV

EL ENGRANAJE COMPOSITIVO: TENSIONES Y AFINIDADES
ENTRE EL ESPACIO ESCULTORICO Y ARQUITECTONICO EN
LA PLAZA CAPITOLINA

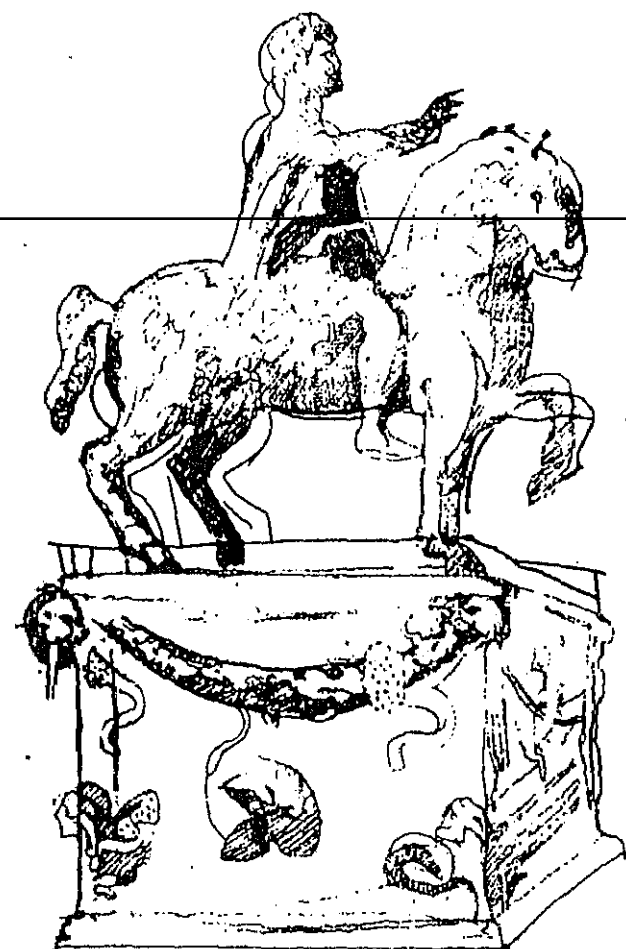


Fig. 100. 101. Paolo III, tras nivelar la superficie de la plaza capitolina, hizo trasladar a su centro un bloque de travertino del foro romano que adaptó como nueva base. A la izquierda la estatua ecuestre tomada de un fresco de la Sala delle Aquile en el palacio Conservatori; a la derecha, con el pedestal diseñado por Miguel Angel, en un dibujo del "Codex Escorialensis" de Francisco de Holanda.

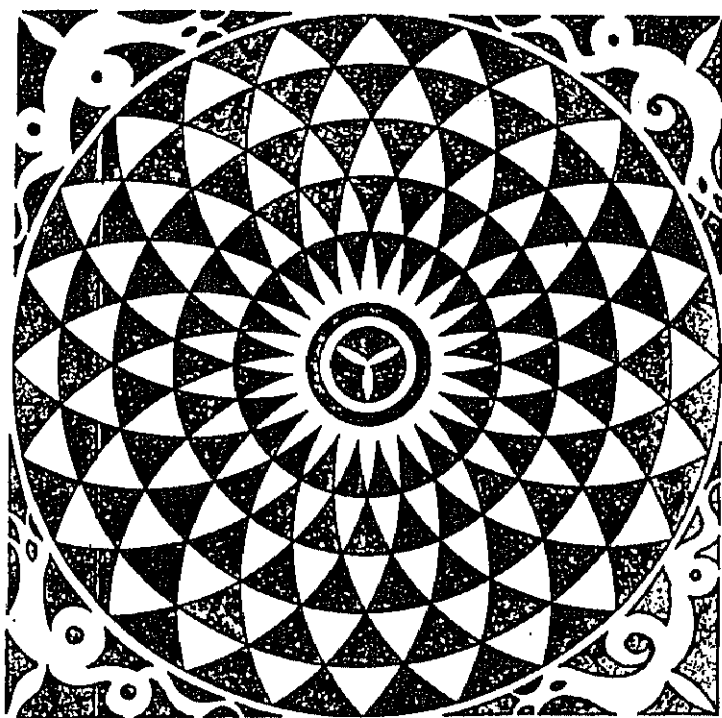
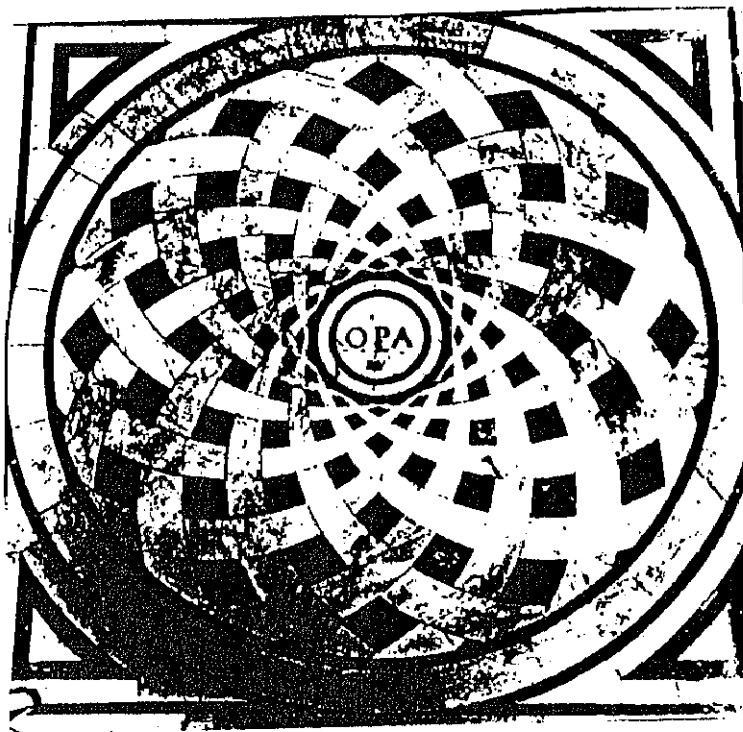


Fig. 102. Suelo en mármol diseñado por Miguel Angel. (Santa María del Fiore, Florencia)

Fig. 103. Dibujo renacentista de un mandala; esta composición geométrica tiene sus raíces en el mundo clásico.

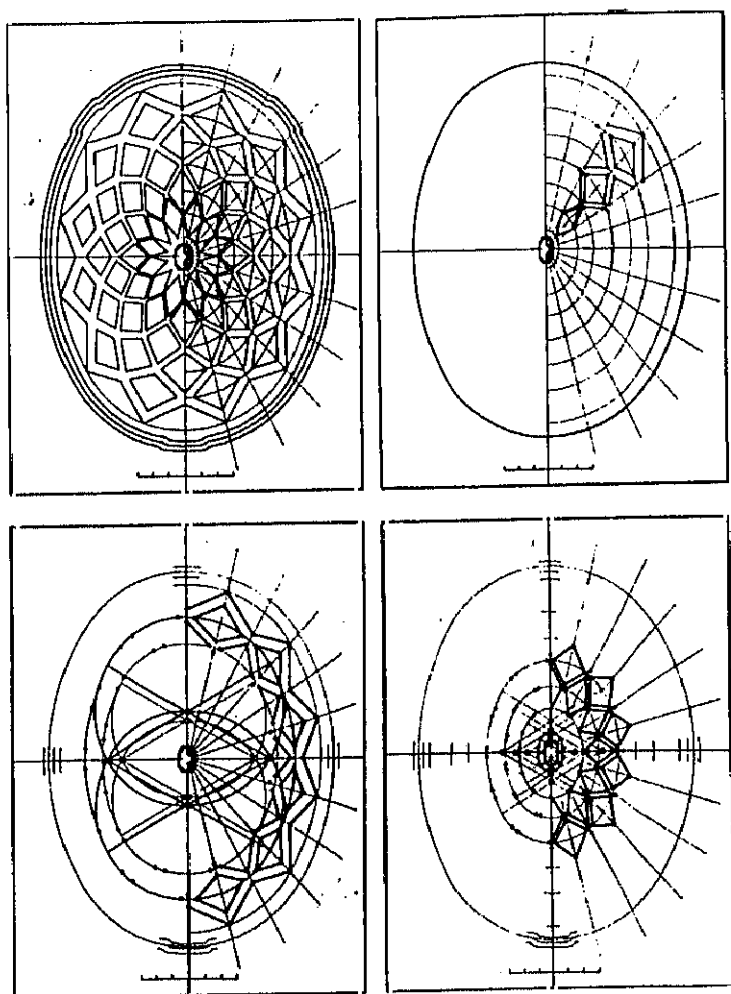


Fig. 104. Esquema del desarrollo del dibujo elíptico de la plaza capitolina (de E.Thies)

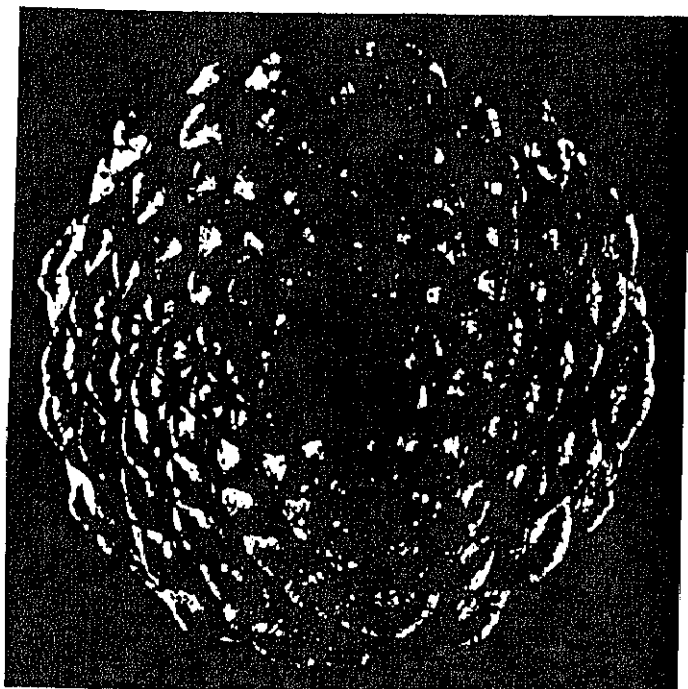
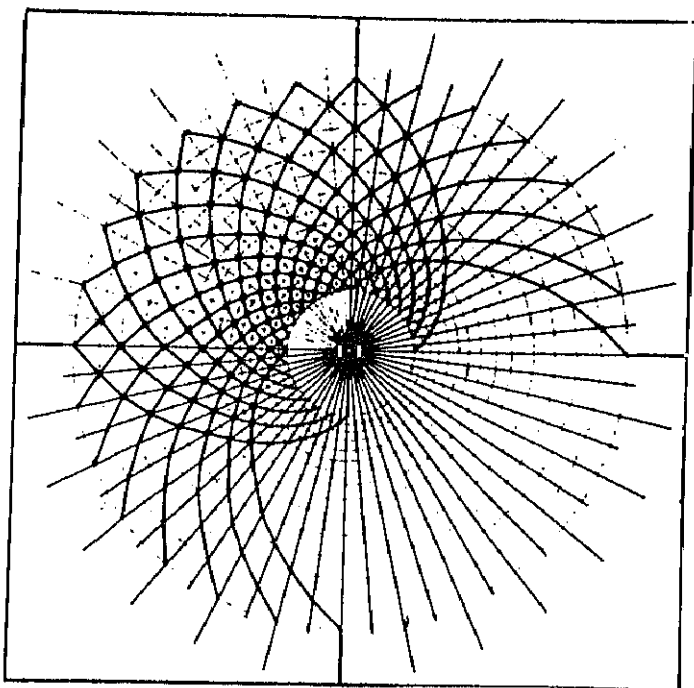


Fig. 105. Análisis geométrico de una piña (E. Thies)

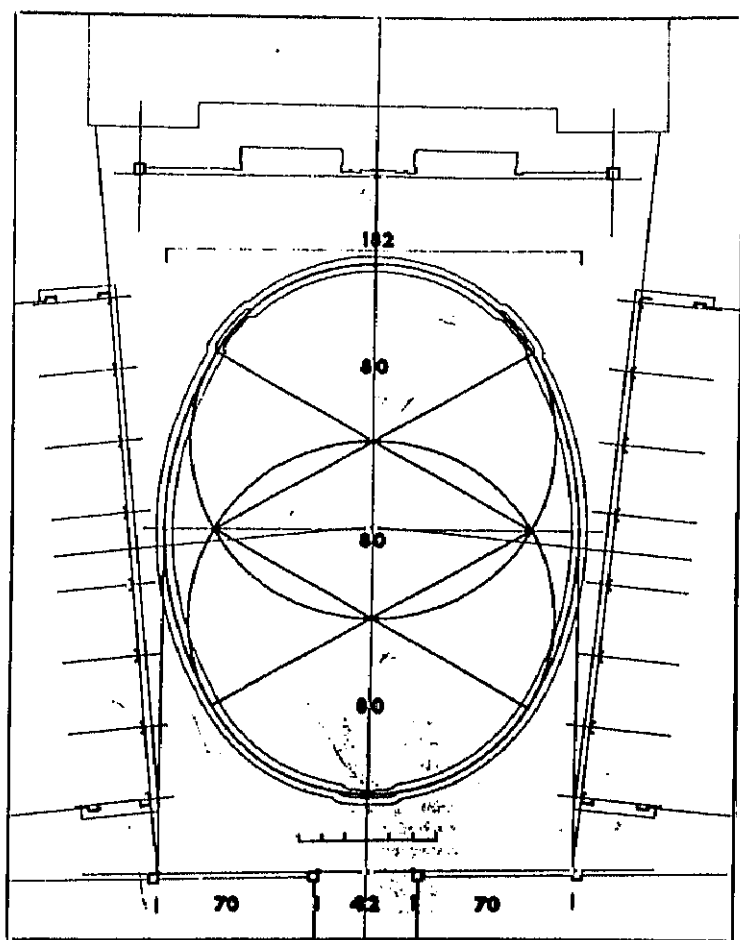
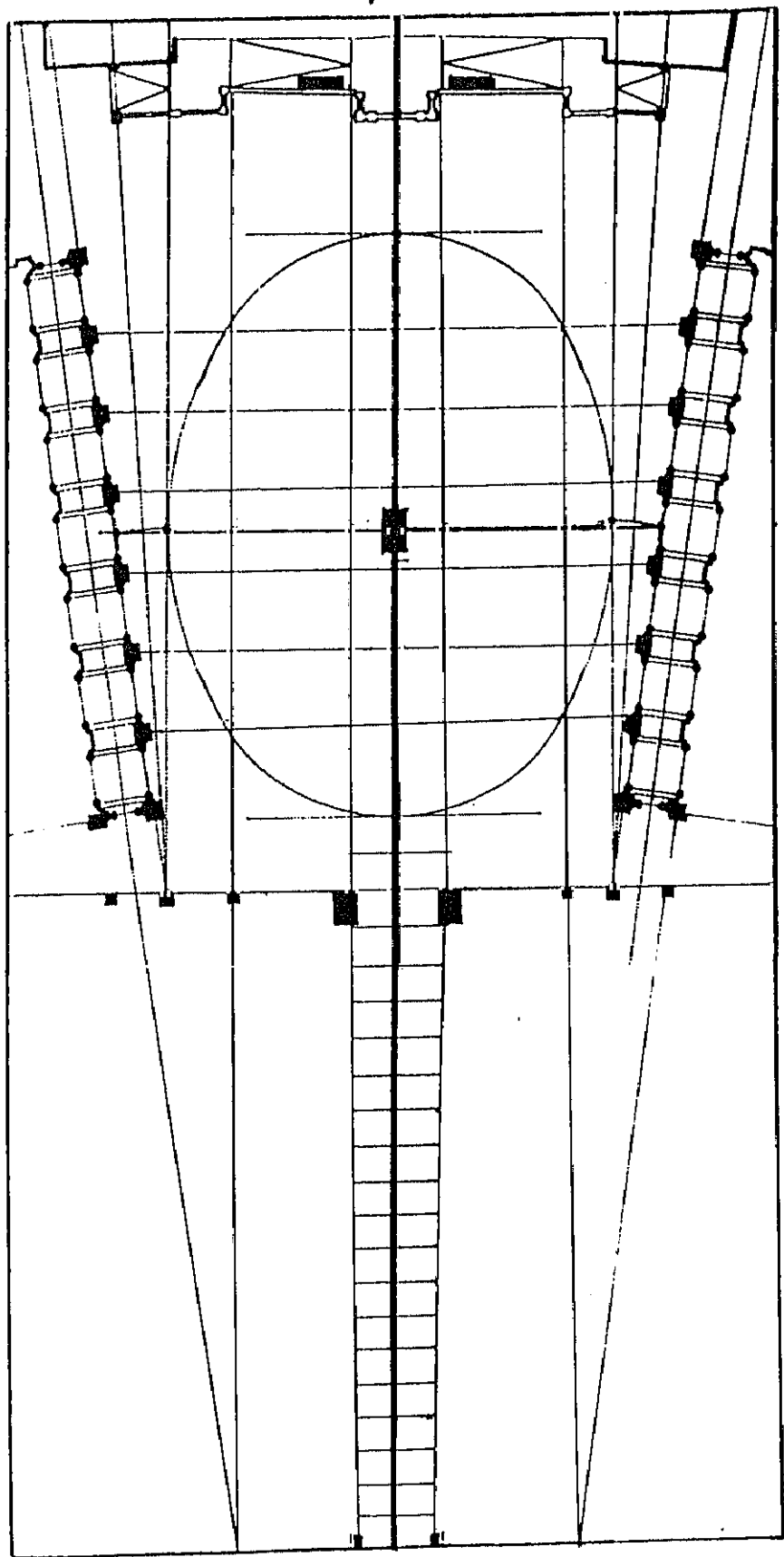


Fig. 106. Geometría del recinto interior de la plaza (E. Thies)



100

Fig. 107. Esquema geométrico de la plaza. Los cuerpos escultóricos (espacios negros) son puntos claves en las relaciones de proporción y simetría del conjunto. (Dibujo del autor)

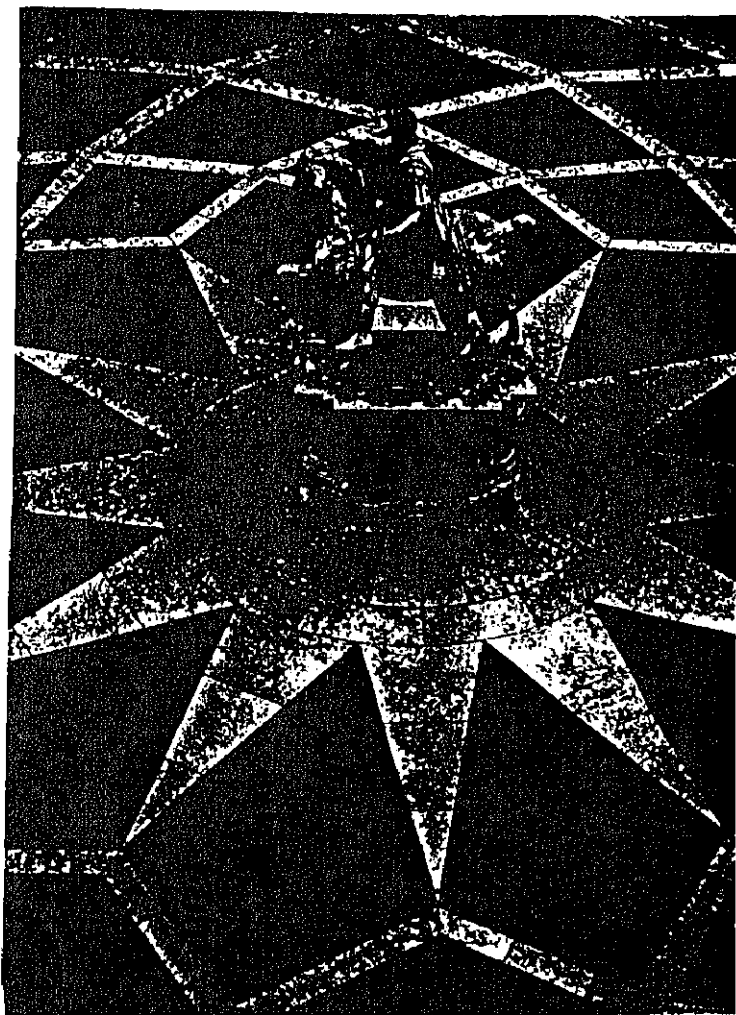


Fig. 108. La situación y el protagonismo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio se ve reforzada por el pavimento.

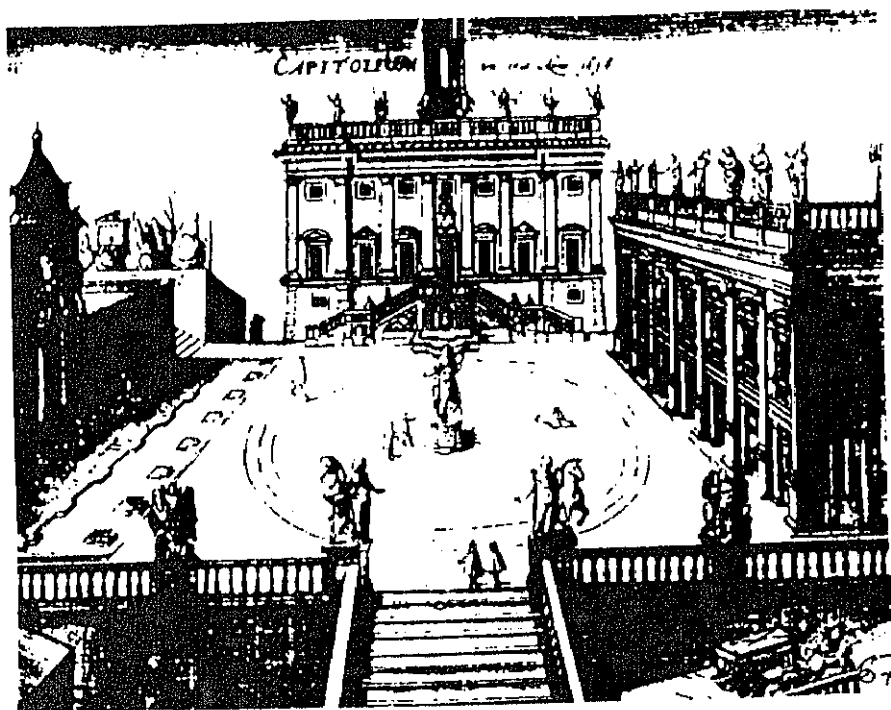
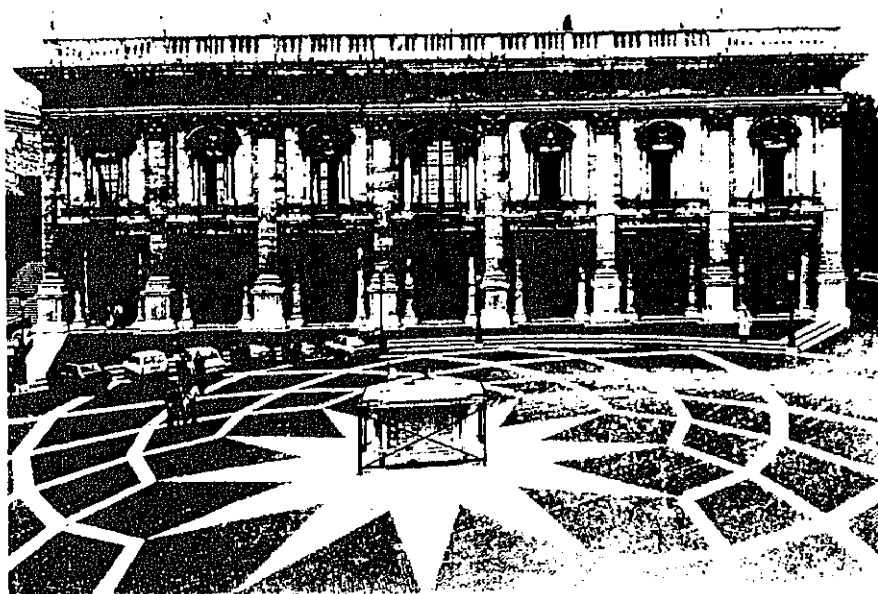


Fig. 109. La plaza vista desde el palacio Conservatori. La plaza sin la estatua ecuestre de Marco Aurelio pierde uno de sus ejes principales.

Fig. 110. Diseño de la plaza Capitolina de un anónimo (1518). En este dibujo, el autor refuerza la importancia de la estatua ecuestre como eje al representarla con una dimensión mayor y con un grupo de personajes girando en torno suyo.

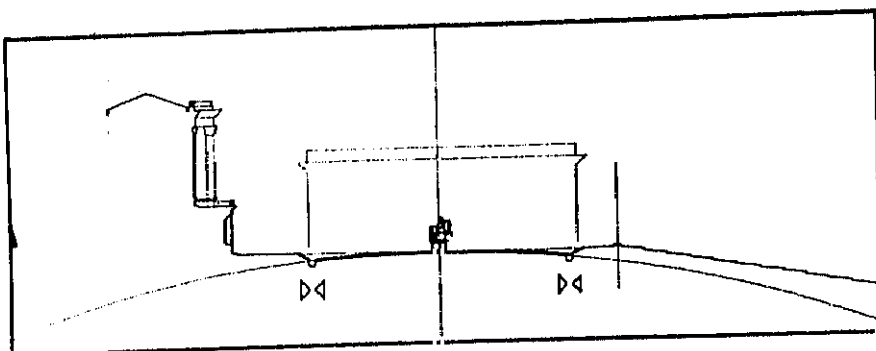
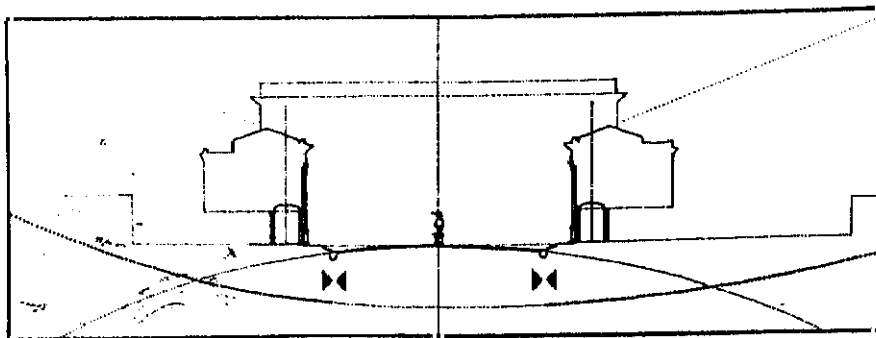


Fig. 111. Esquema de la curvatura de la plaza del Campidoglio. La estatua ecuestre corona la cima. (E. Thies)

Fig. 112. Estatua ecuestre de Marco Aurelio. El pedestal de la estatua, diseñado por Miguel Angel, sigue los esquemas compositivos de la plaza.

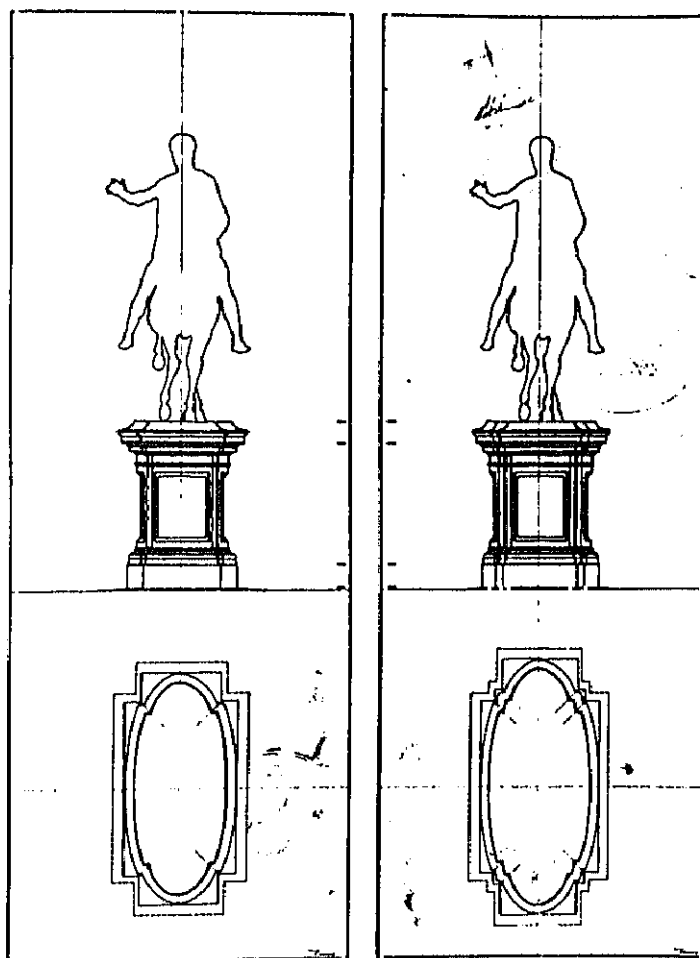


Fig. 113. Esquema del pedestal de la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Obsérvese la similitud con la estructura de la plaza.

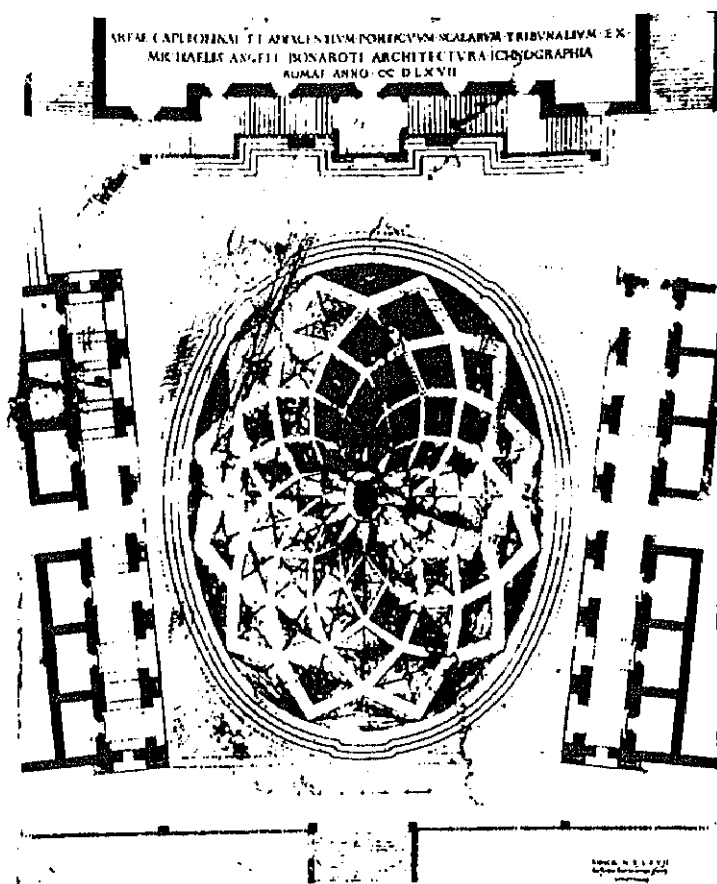
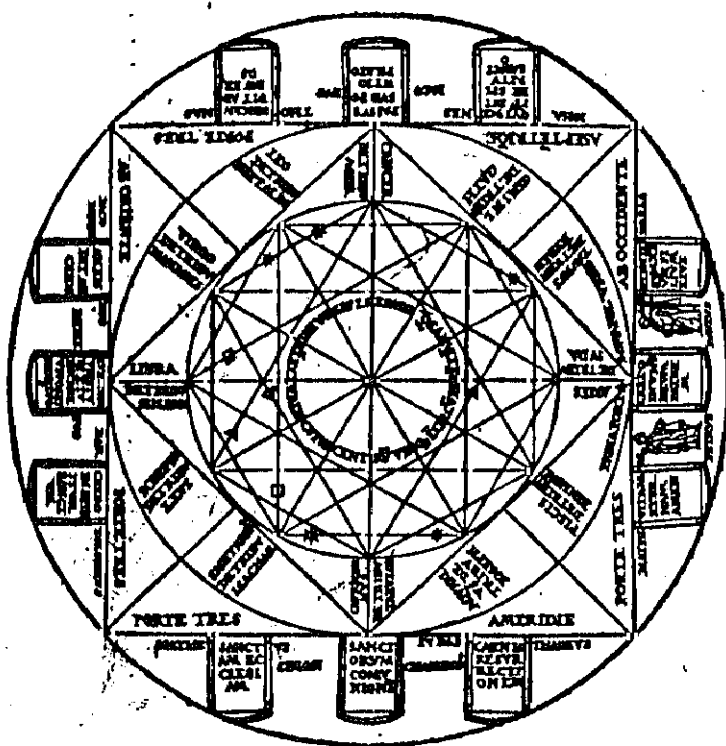


Fig. 114. El diseño del pavimento, raro y particular, ha dado lugar a numerosas interpretaciones. Ackerman establece una relación con un esquema cosmológico del "De natura rerum" de Isidoro de Sevilla.

Fig. 115. Grabado de Duperac de la planta capitolina.

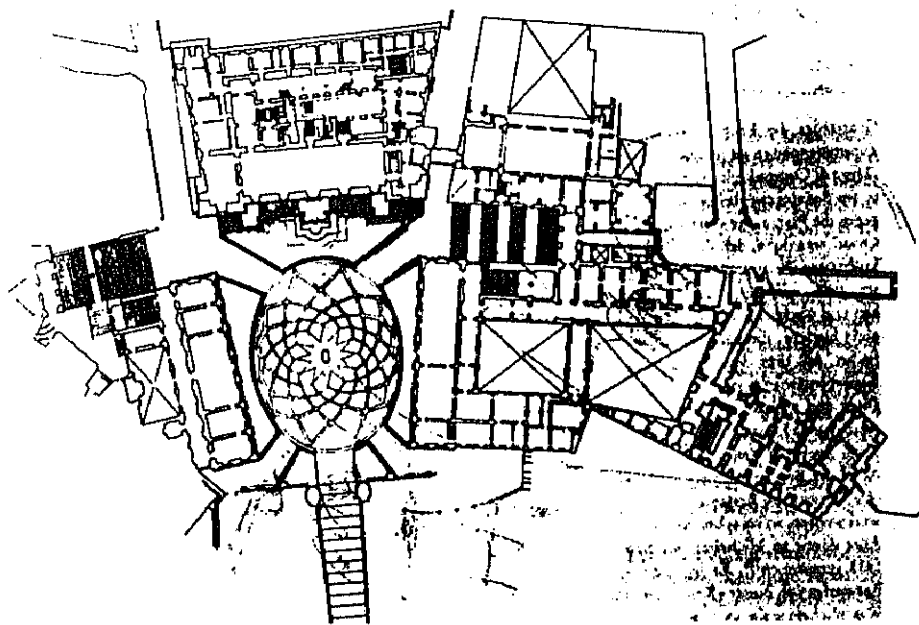
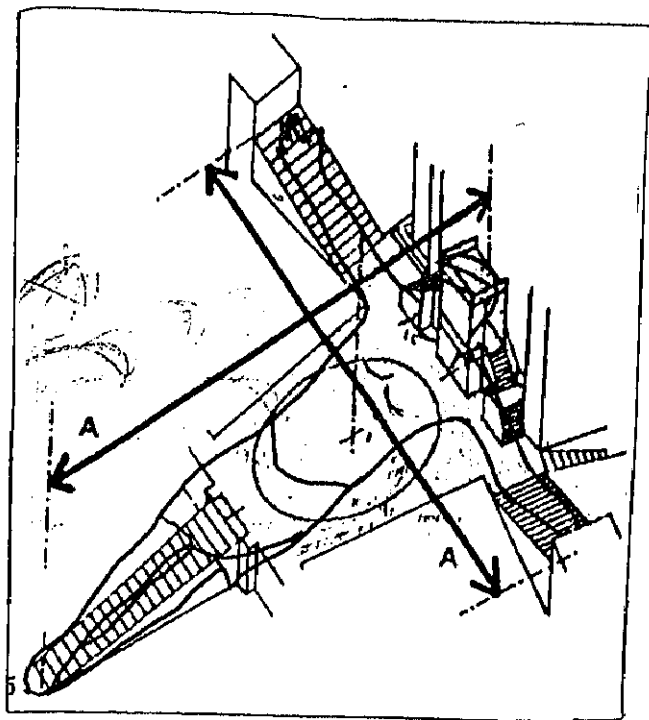


Fig. 116. Carlo Pietrangeli observa el abultamiento del suelo como si se tratara de una enorme panza, o mas claramente el tronco de una hipotética figura tumbada. La gran figura evoca la imagen de un Cristo en cuyo centro, como un corazón radiante se erige la estatua de Marco Aurelio.

Fig. 117. Planta del Campidoglio en la que se observan claramente los brazos en cruz.

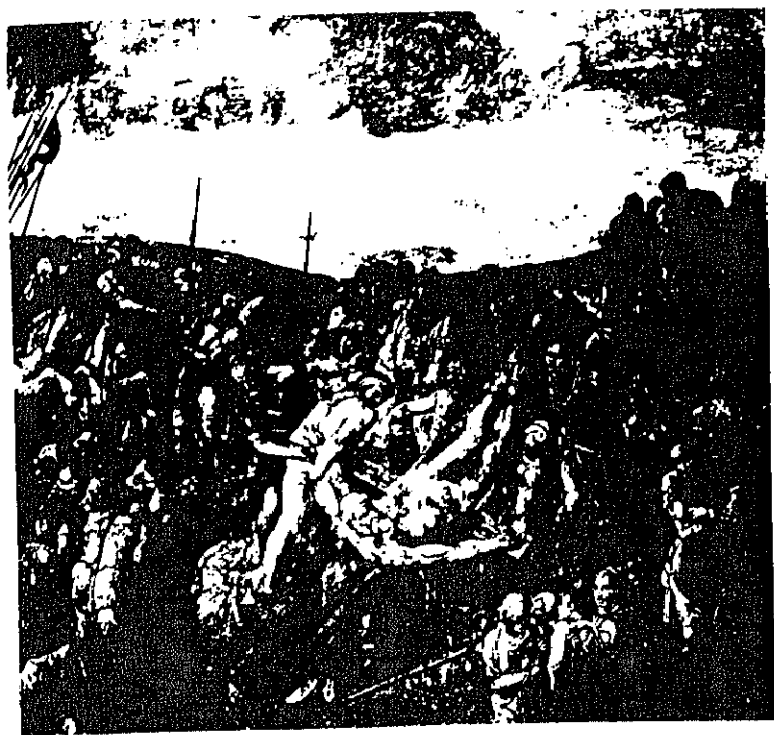
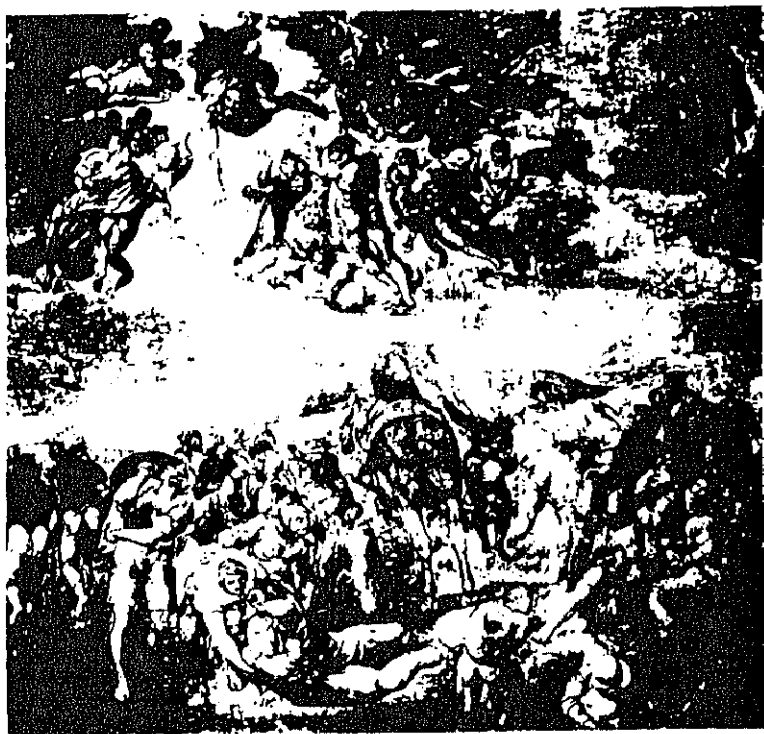


Fig. 118. 119. A parte del Juicio Final (vid. fig.93) en el que la figura central de Cristo domina masas que giran en torno suyo, otras obras pictóricas de este autor muestran este esquema compositivo. En la imagen la Reconversión de S. Pedro y la Crucifixión de S. Pedro (Museos Vaticanos)

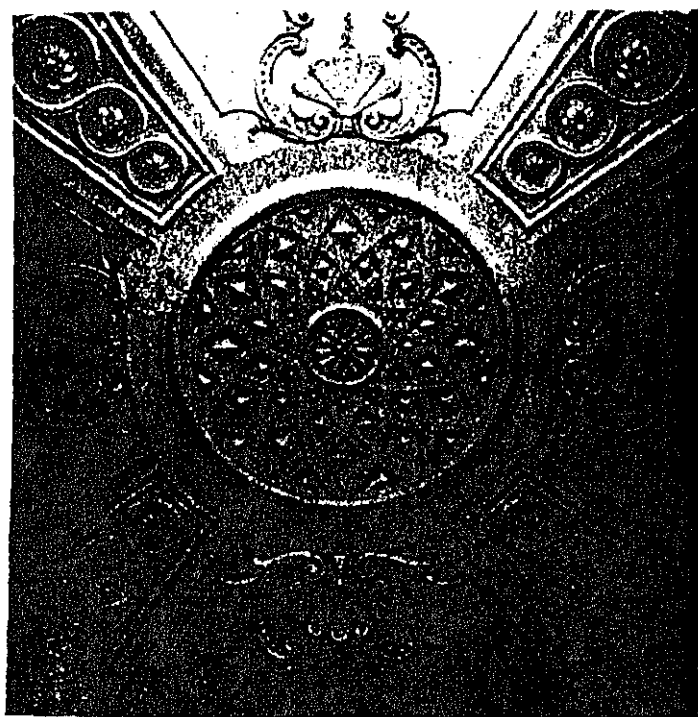
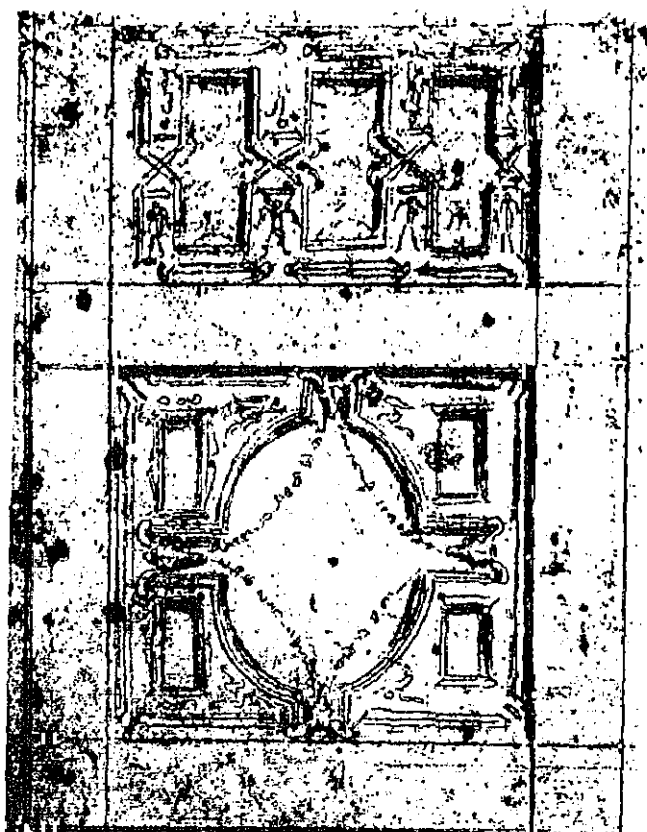


Fig. 120. 121. Giulio Carlo Argan realiza una lectura simbólica del recinto de la plaza partiendo de la Biblioteca Laurenziana. En la imagen el diseño de la decoración lateral de la Biblioteca (Casa Buonarroti, Florencia) y el fotografía del techo.



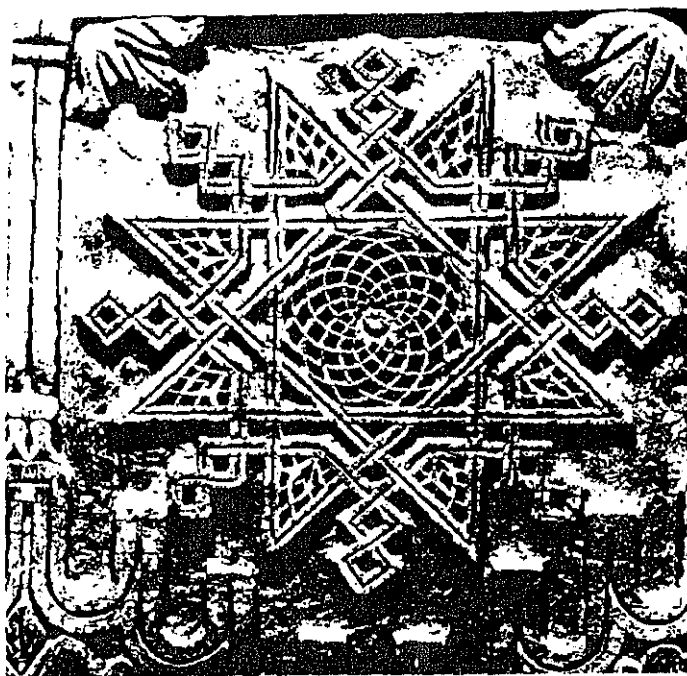
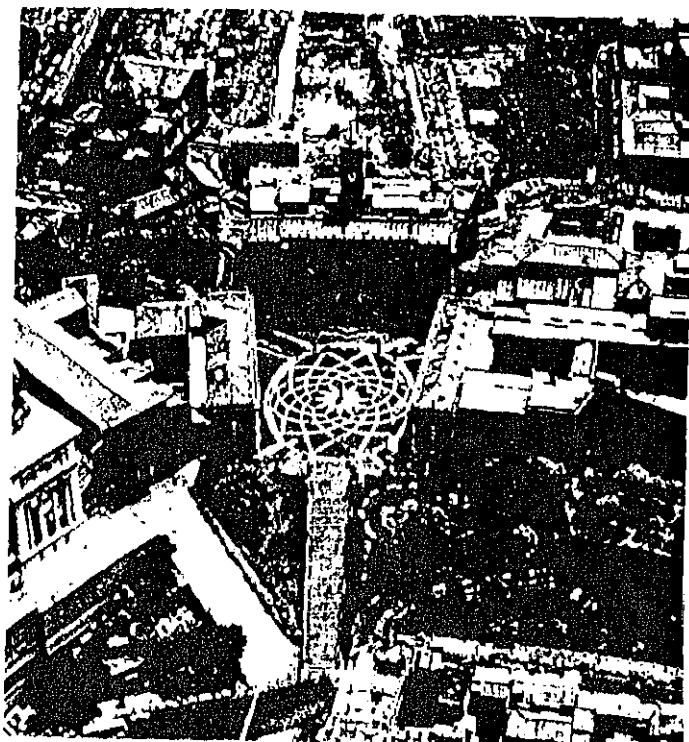


Fig. 122. 123. Fotografía aérea de la plaza del Campidoglio. Mosquée de Kaiouran, particular de la pared de la nave principal.

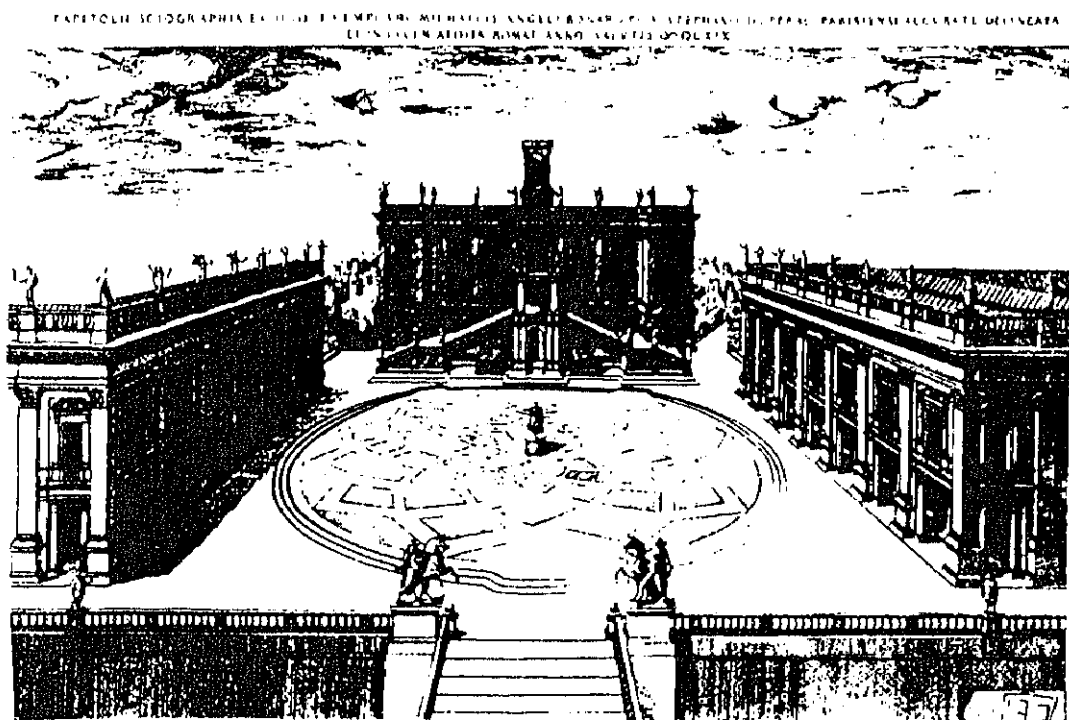


Fig. 124. El palacio Senatorio es el primer edificio que se adivina al acceder al Campidoglio por la escalinata principal.

Fig. 125. Fachada frontal del palacio Senatorio. El efecto de grandiosidad del edificio se debe en gran parte a la existencia de un "orden gigante".

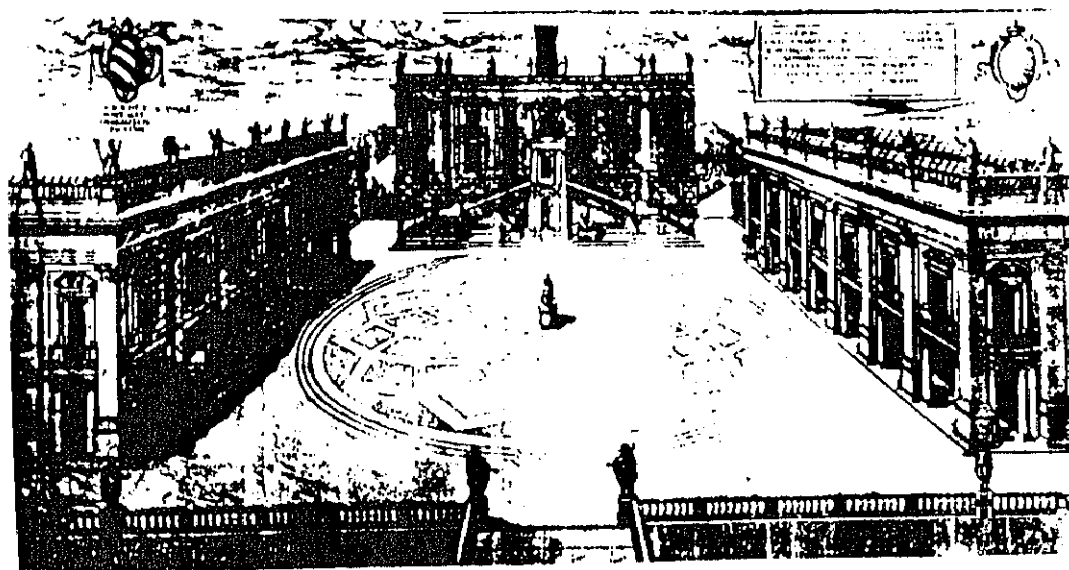


Fig. 126. Grabado de la plaza capitolina. Duperac, 1568.

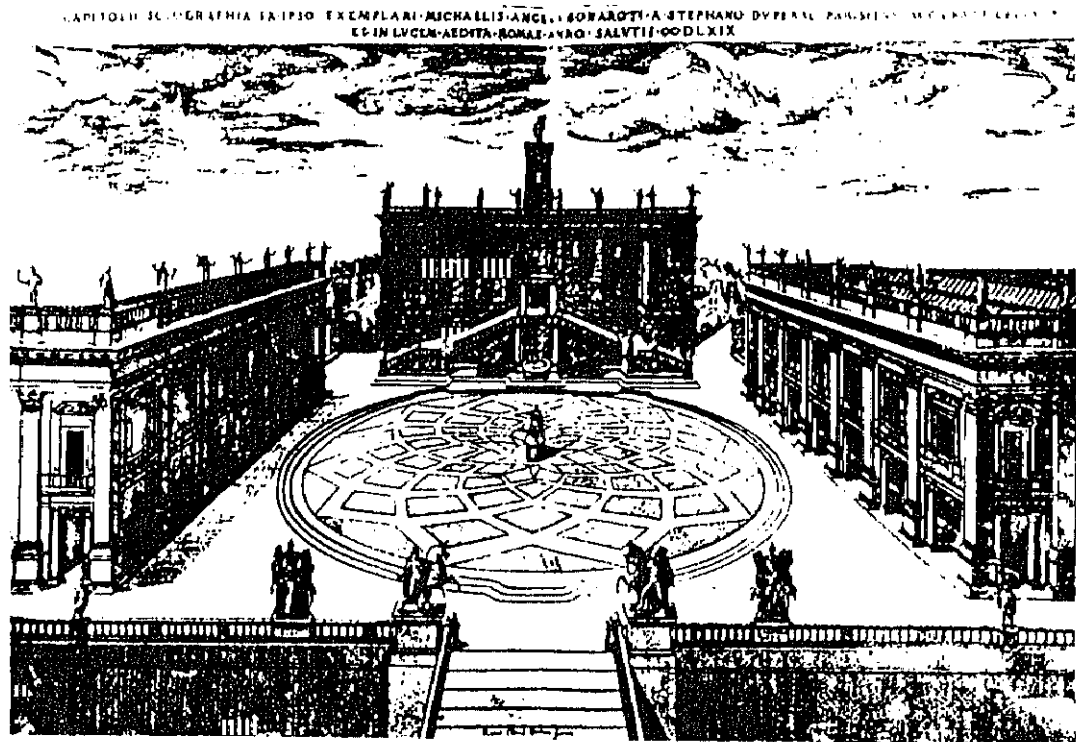


Fig. 144. 145. Grabado de la plaza del Campidoglio. Duperac, 1568. Estos grabados, realizados en la misma fecha, muestran diferencias en el proyecto. En el primero, la estatua central de la escalera del palacio Senatorio está sustituida por una fuente; asimismo, en este grabado, aparecen los trofeos de Mario sobre la balaustrada del ingreso y una pequeña figura que remata la torre.

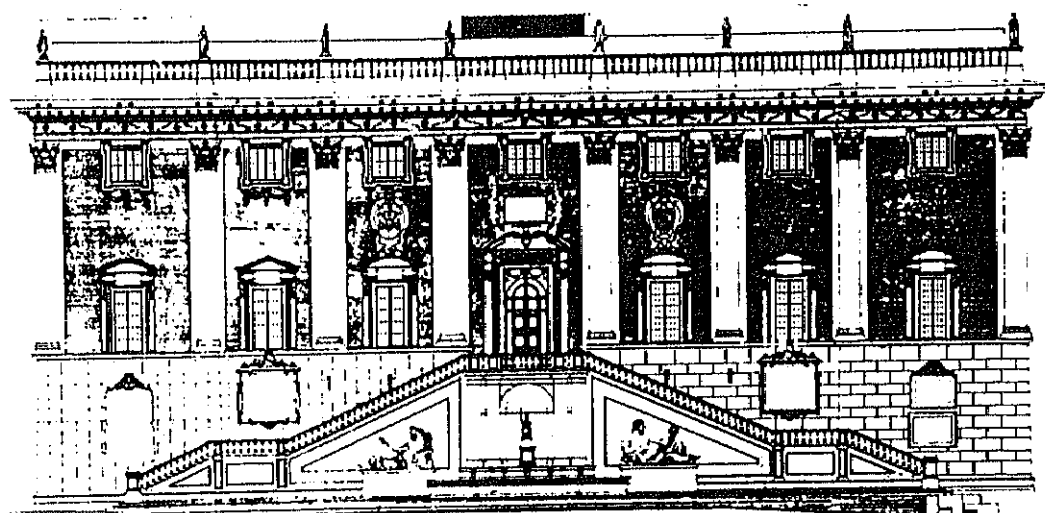
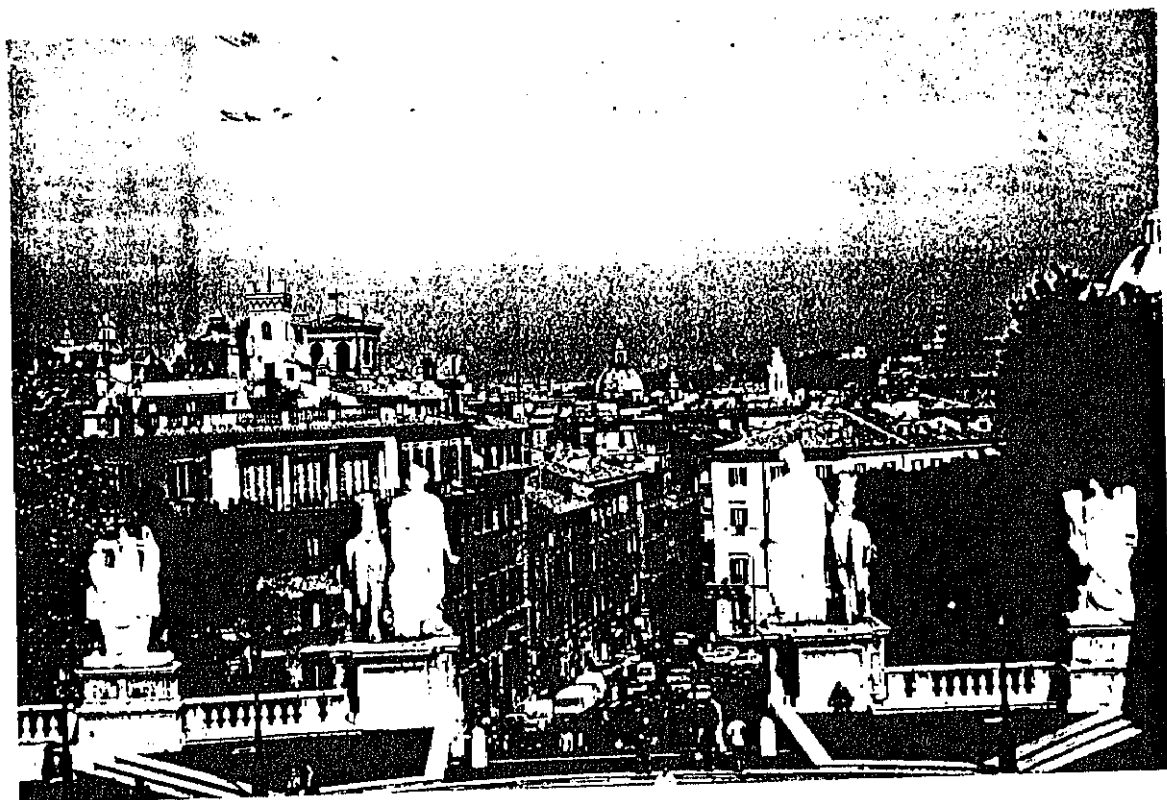


Fig. 146. Vista de la plaza del Campidoglio desde las escaleras del palacio Senatorio.

Fig. 147. Fachada frontal del palacio Senatorio. D'Ossat, Pietrangeli, 1965.

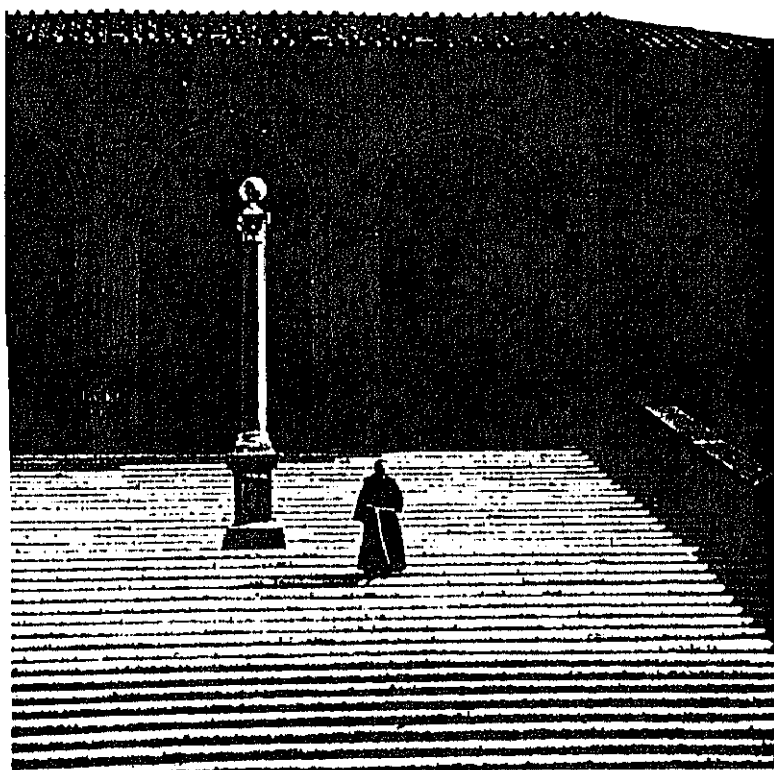
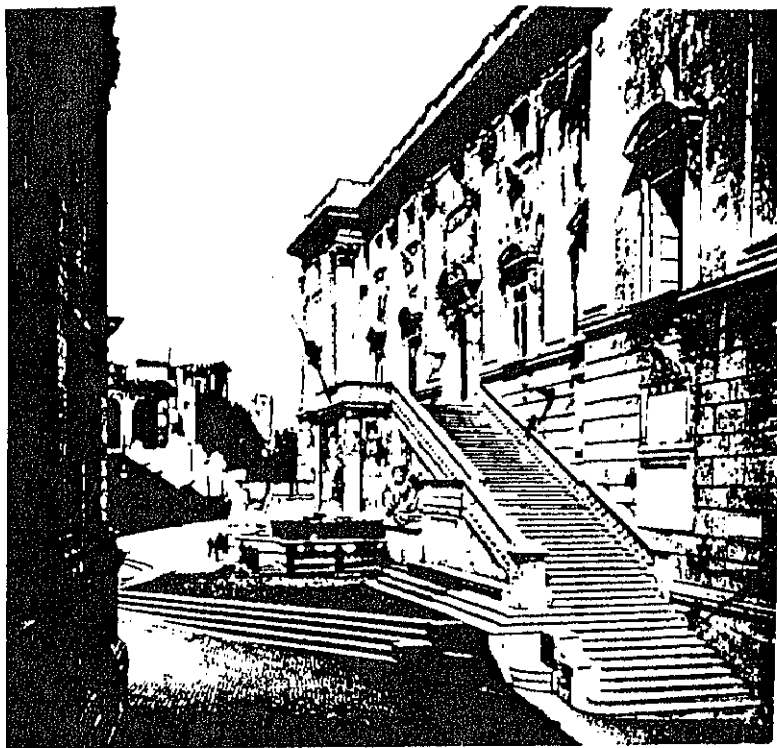


Fig. 148. Escalera del palacio Senatorio. Se pueden observar, al fondo, las escaleras de acceso al convento del Aracoeli.

Fig. 149. Escalera de acceso al convento del Aracoeli (detalle).

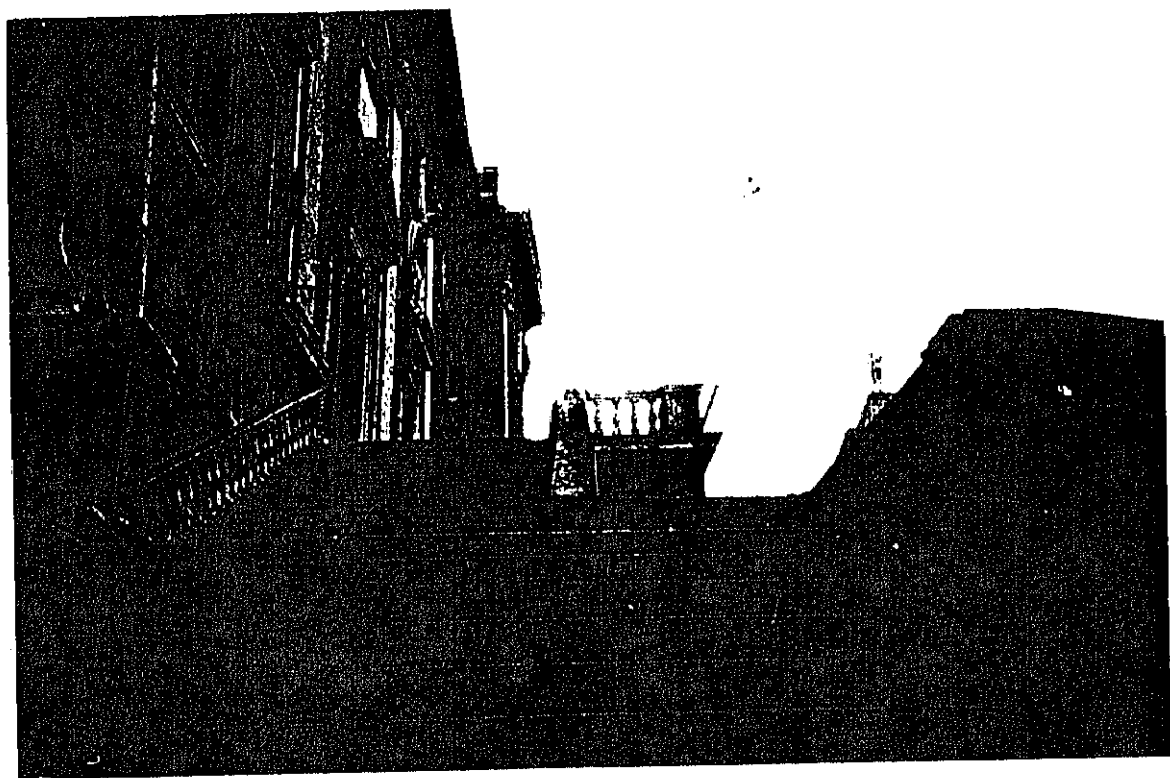
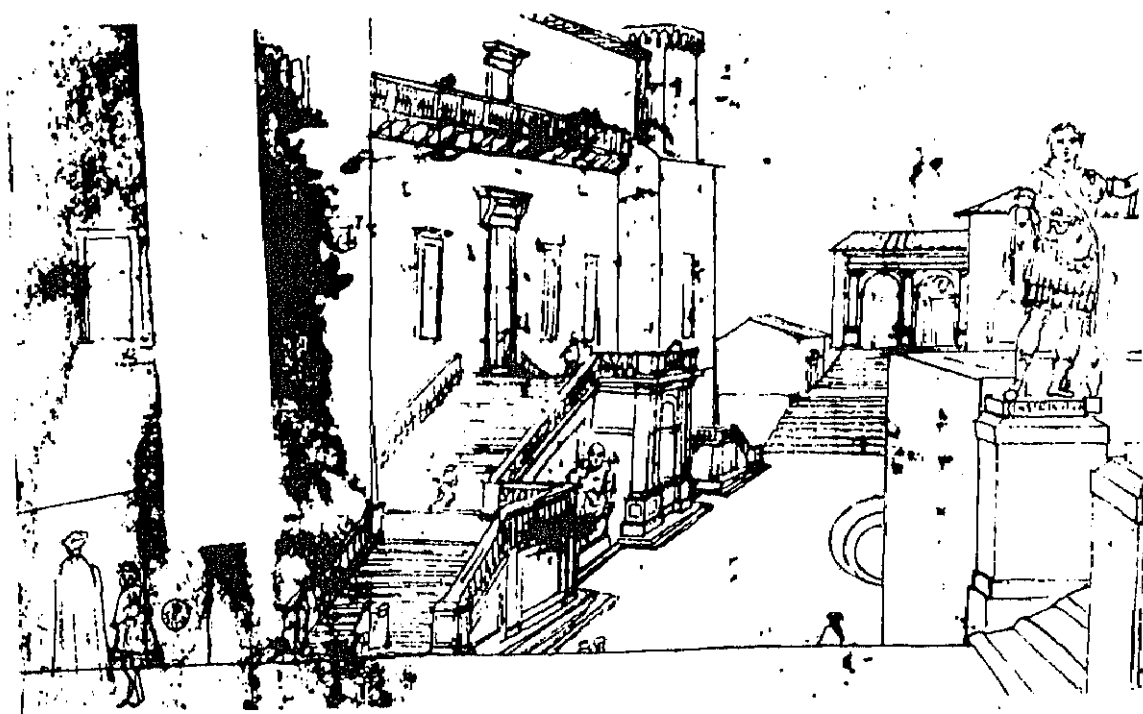


Fig. 150. Vista de las escaleras del palacio Senatorio desde el ingreso al convento del Aracoeli.

Fig. 151. Imagen de las escaleras del palacio Senatorio.



Fig. 152. Detalle del nicho central y baldaquino del palacio Senatorio. Duperac, 1569

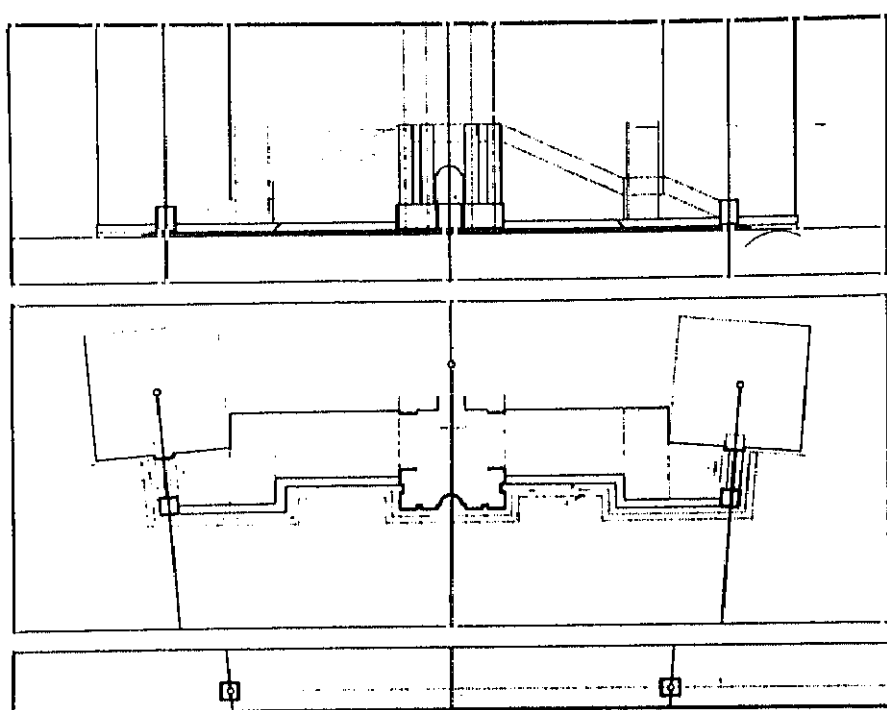


Fig. 153. Esquema de las escaleras del palacio Senatorio. La sensación de armonía y solidez del conjunto se debe en parte a los ejes definidos por las esculturas de la plaza. D'Ossat, Pietrangeli, 1965.

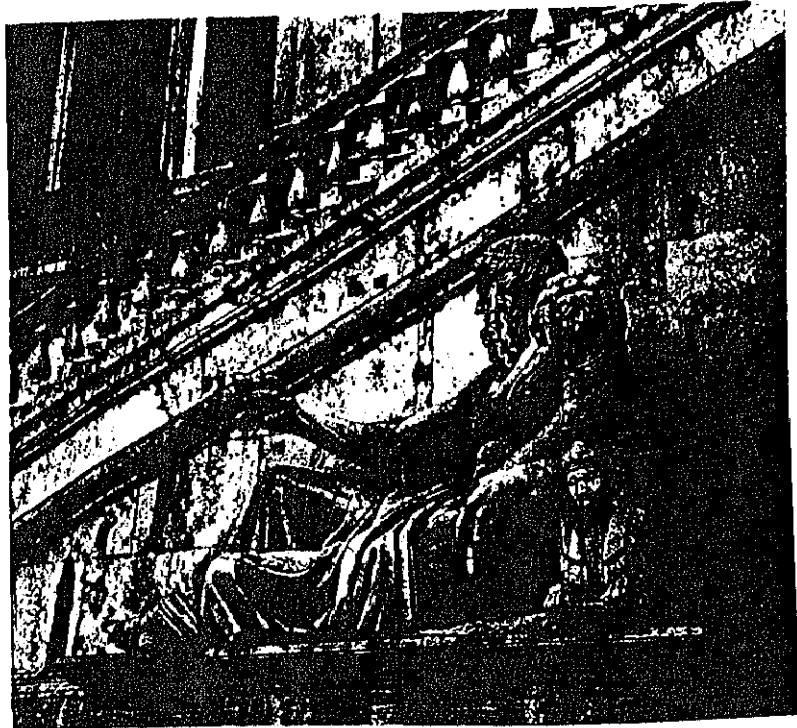


Fig. 154. Rio Nilo. La efigie sobre la que reposa la figura alude al significado de la escultura.

Fig. 155. Rio Nilo. Detalle.

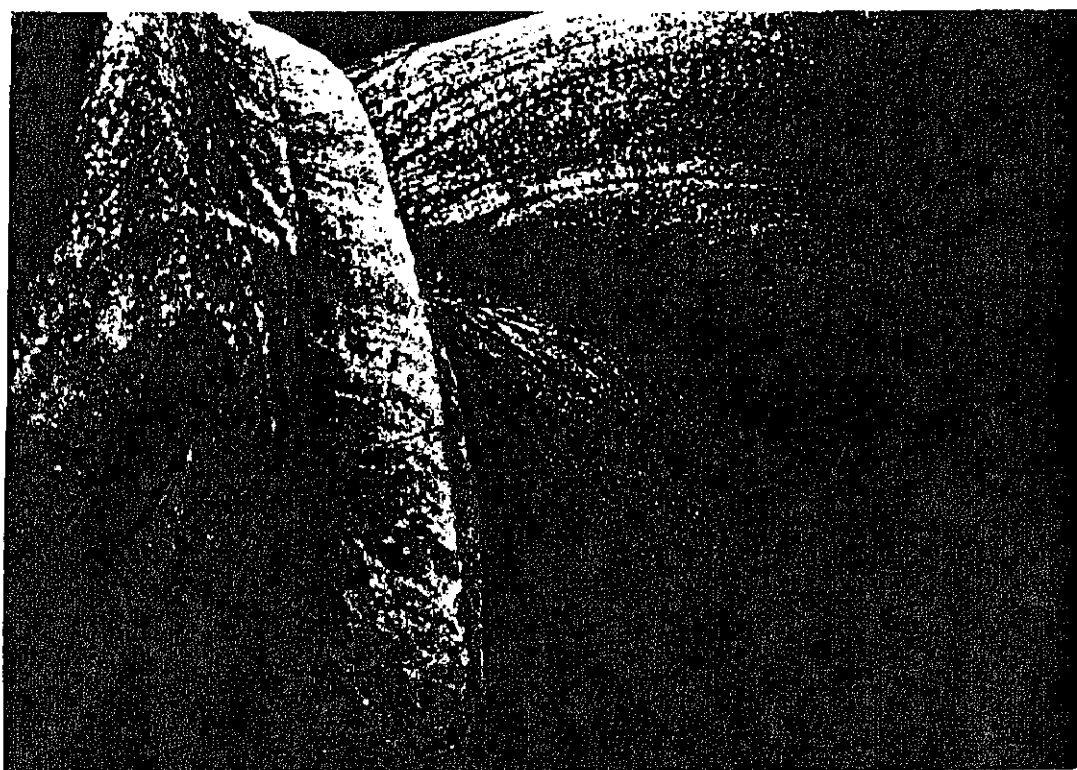
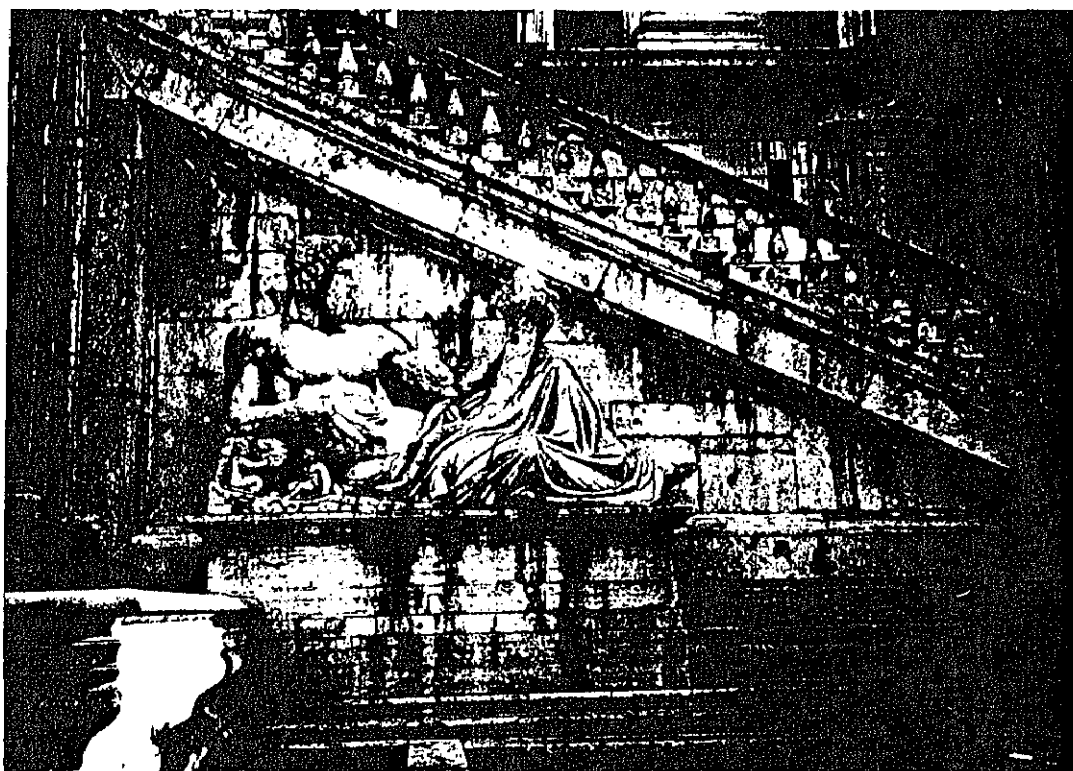


Fig. 156. Río Tiber. Esta figura inicialmente representaba el río Éufrates. El añadido de los gemelos proporciona un nuevo significado.
 Fig. 157. Río Tiber. Detalle de los pliegues.



Fig. 158. La figura esconde su rostro ante la mirada curiosa del espectador.



Fig. 159. Estatua de la Minerva que inicialmente ocupó el nicho central de la escalera senatoria. Actualmente está ubicada en el patio del palacio Conservatori.



Fig. 160. Figura de Minerva que en la actualidad ocupa el nicho de la escalera senatoria.

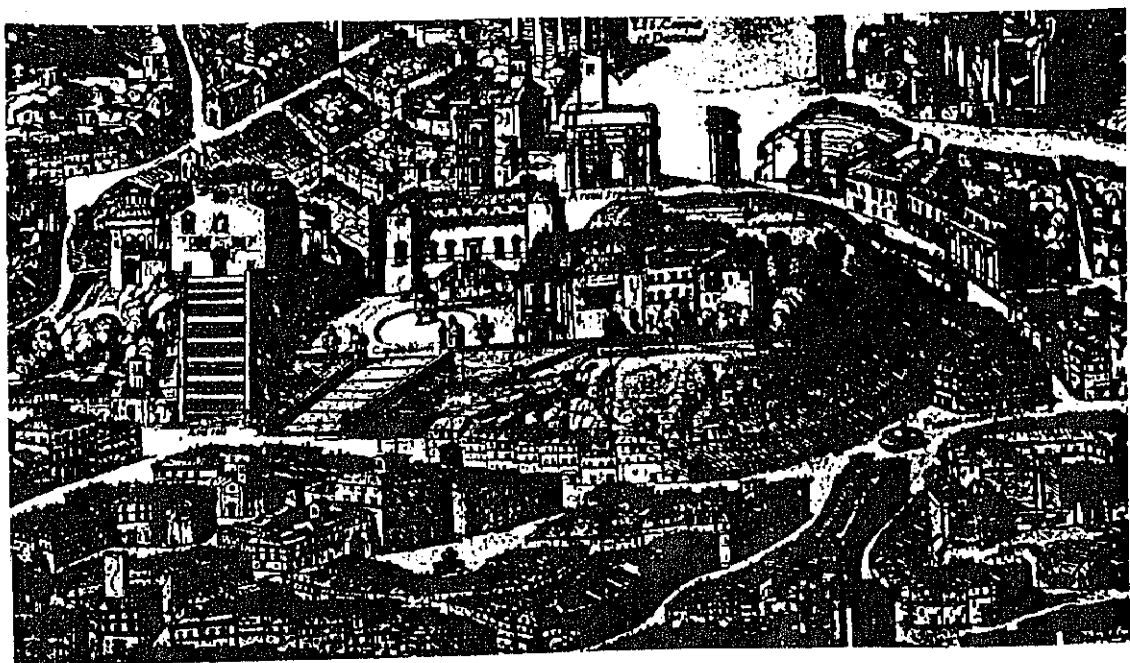
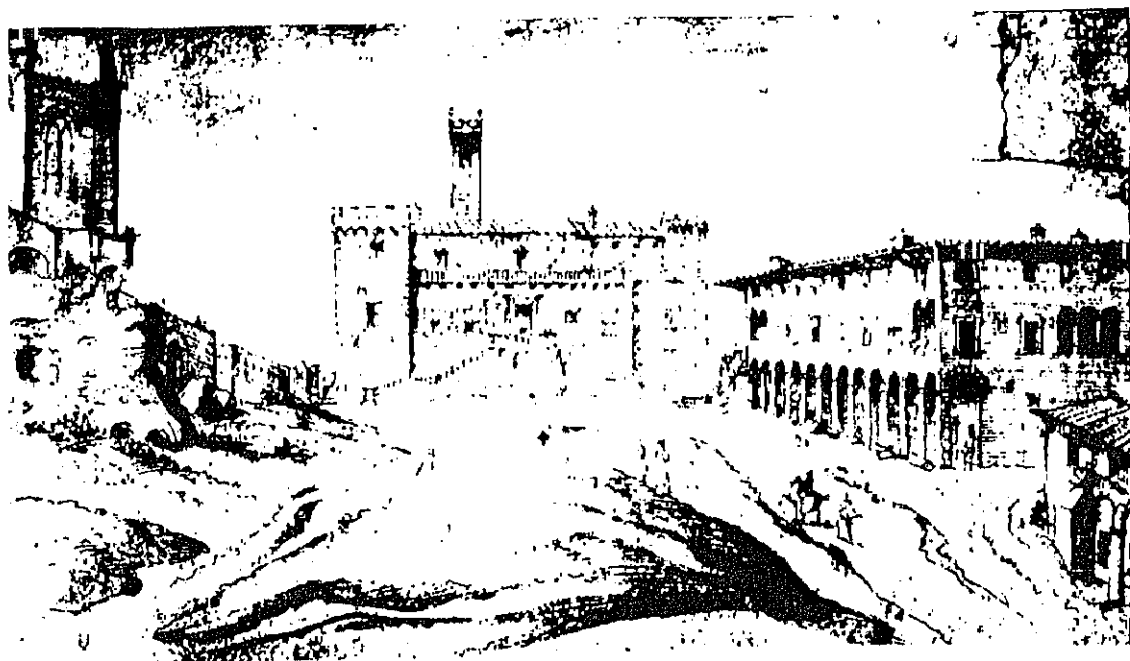


Fig. 161. Aspecto medieval de la plaza Capitolina.

Fig. 162. El Campidoglio en el mapa de Roma de Tempesta, S.XVI

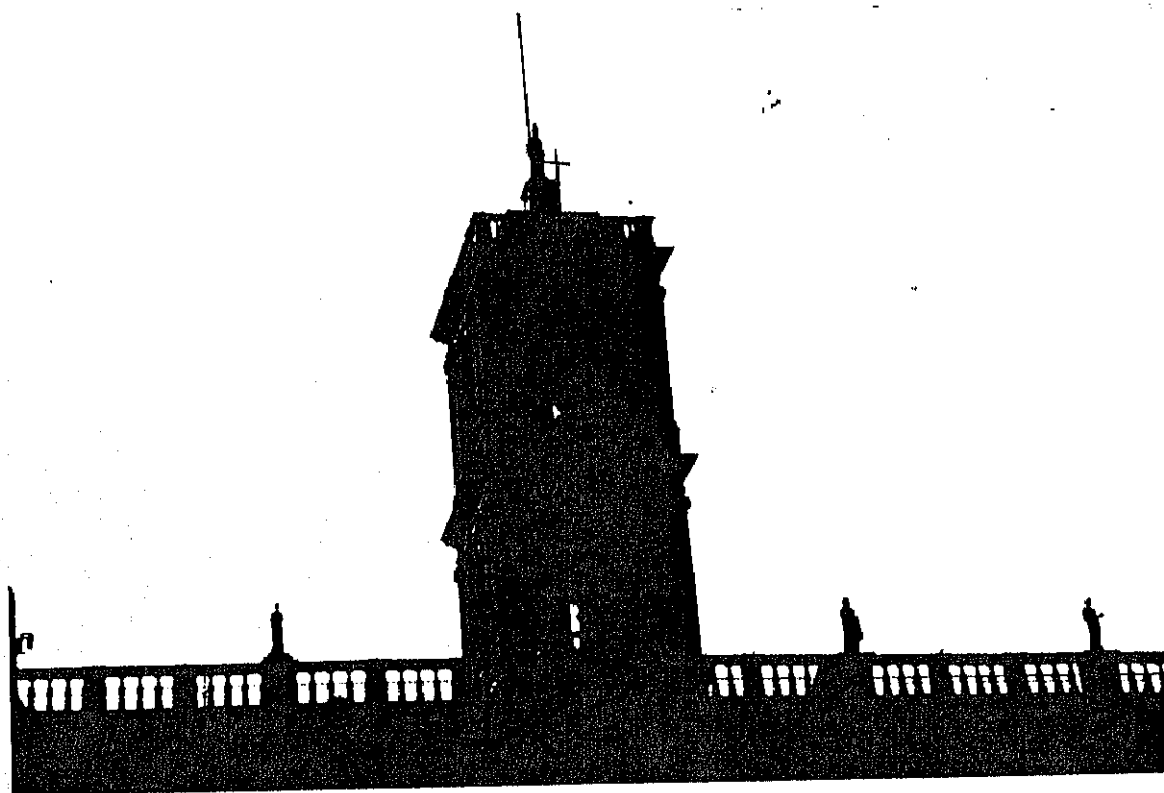
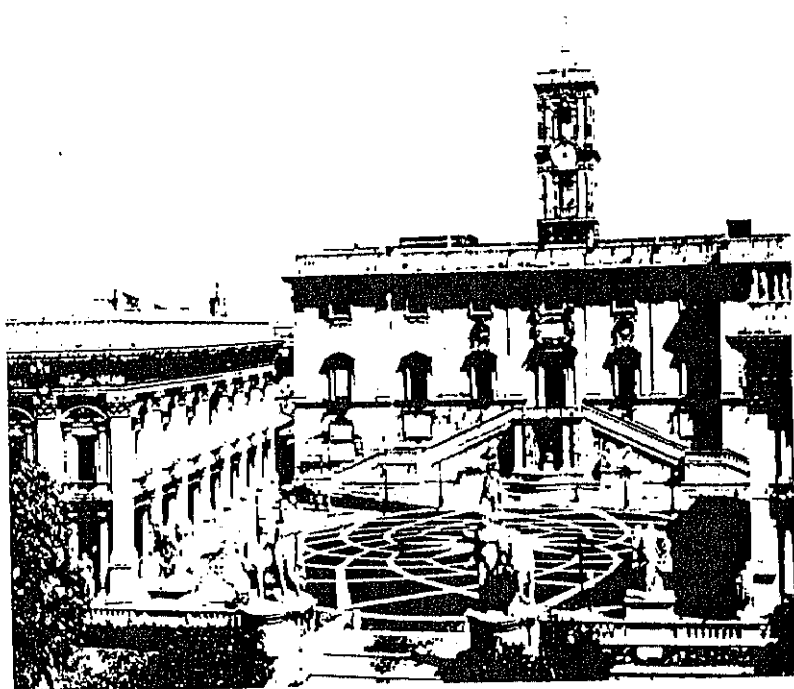


Fig. 163. Imagen actual del Campidoglio.

Fig. 164. Detalle de la torre del palacio Senatorio.

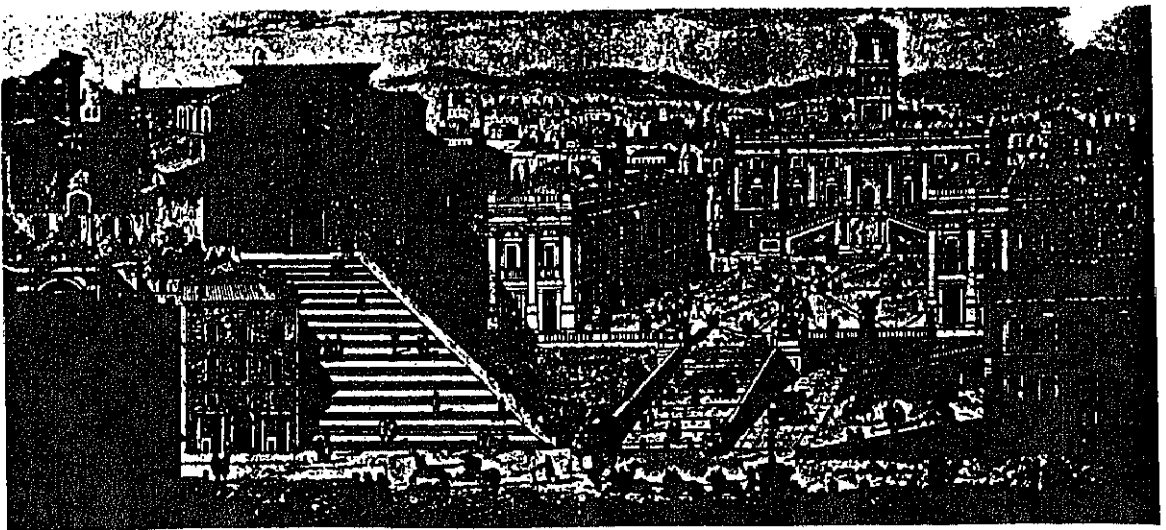
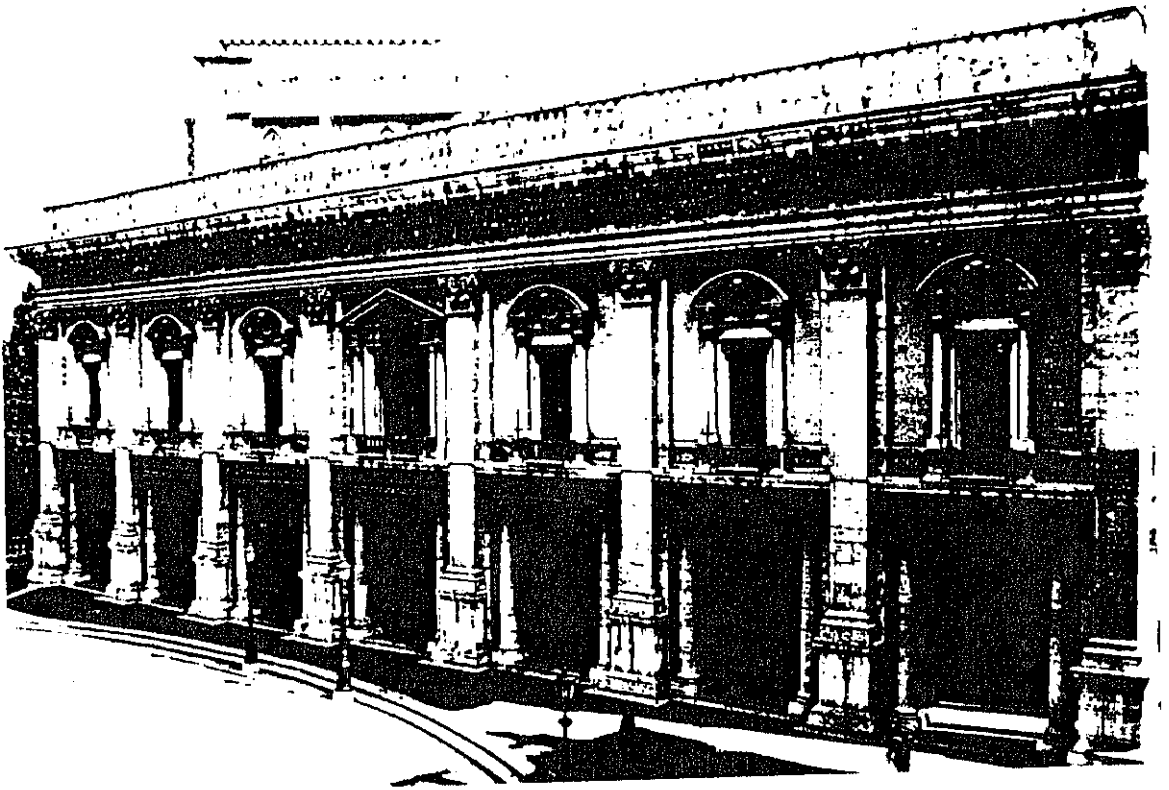


Fig. 165. Palazzo Nuovo. La fachada del edificio adquiere una mayor importancia que su espacio interior.
 Fig. 166. Imagen del Campidoglio, s.XVIII

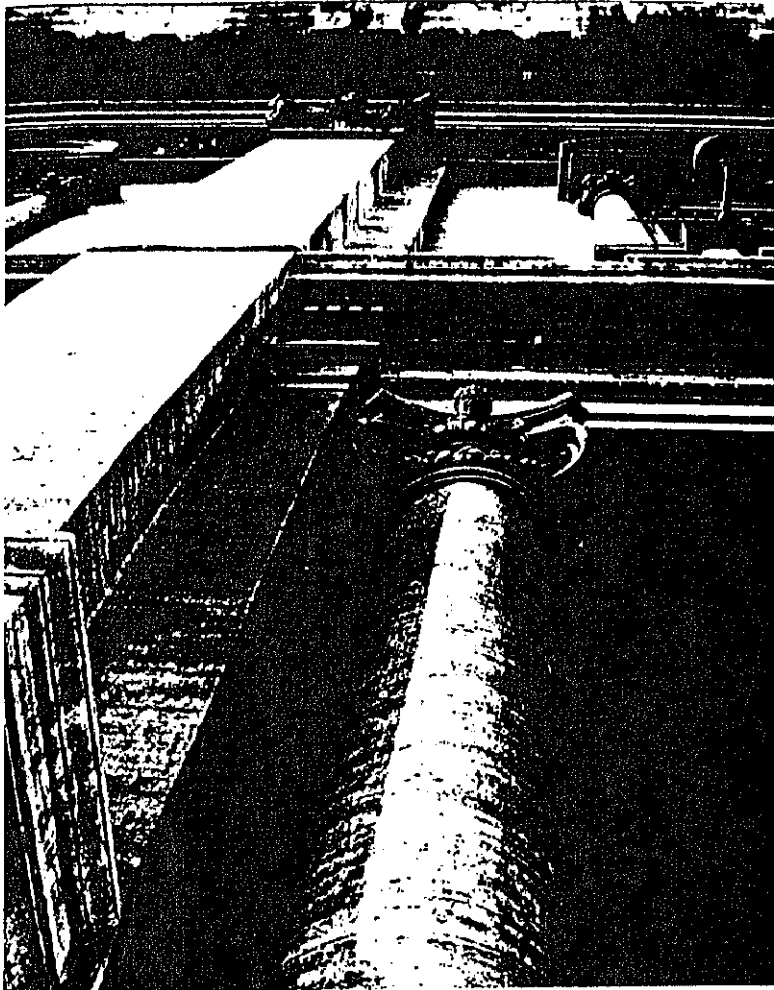
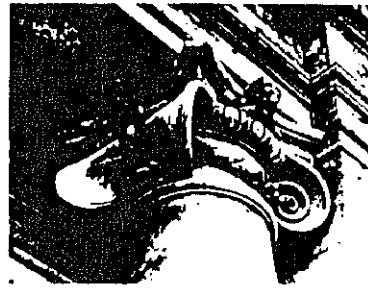
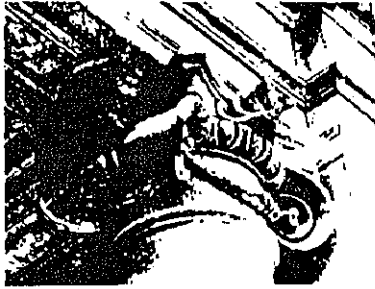
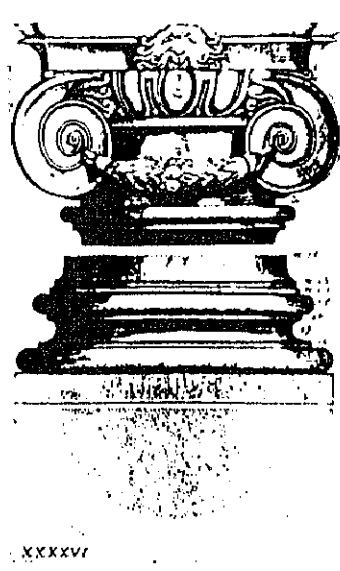
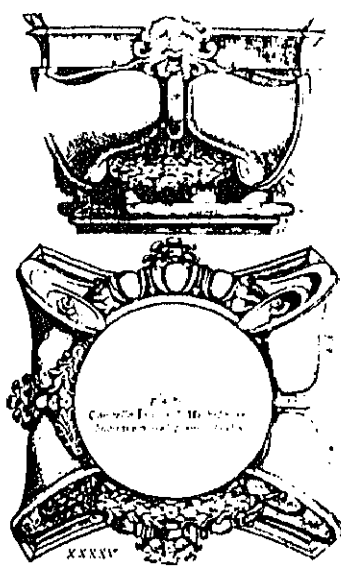


Fig. 167. Capiteles del palacio Nuovo y Conservatori.
Fig. 168. Palacio Conservatori.

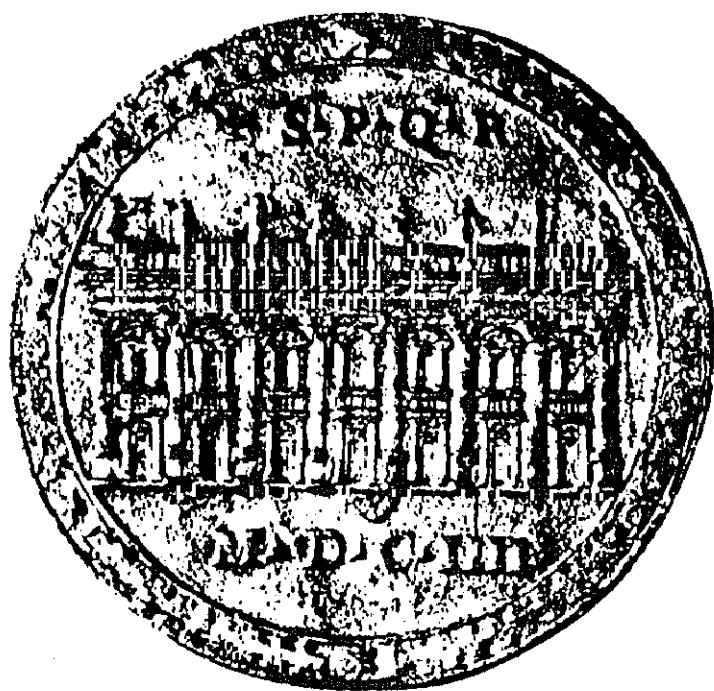
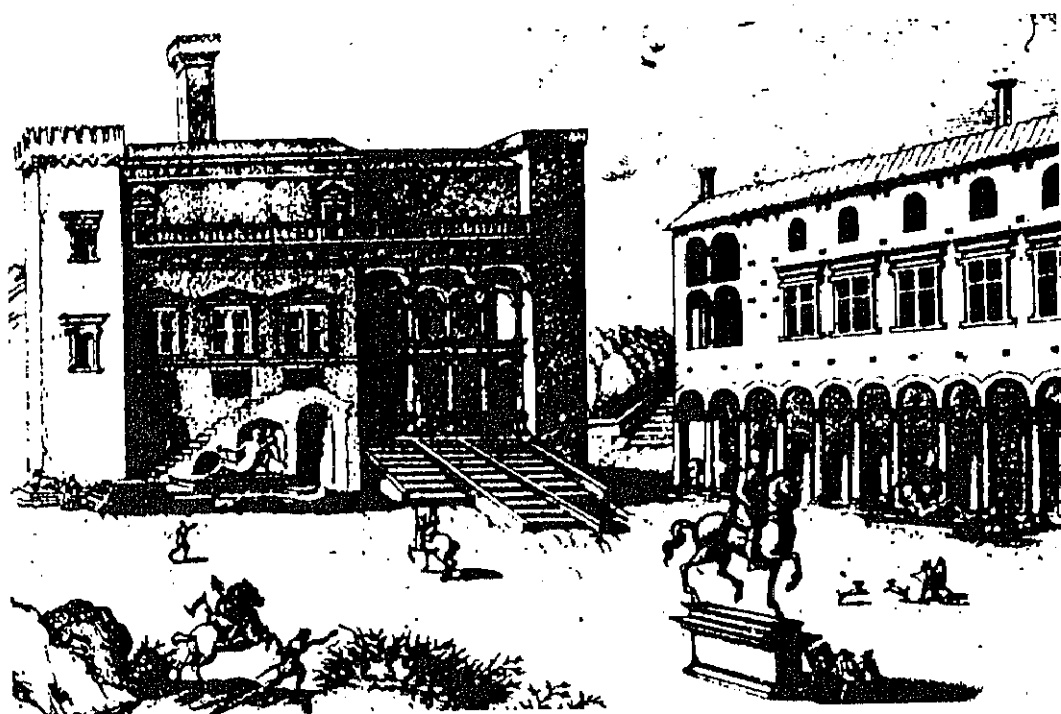


Fig. 169. Anónimo s.XV. Estado de la plaza del Campidoglio anterior a la remodelación de los edificios según el proyecto de Miguel Angel.

Fig. 170. Medalla conmemorativa que reproduce la fachada del palacio



Fig. 171. Palacio Conservatori y detalle de la balaustrada desde la rampa de ingreso.

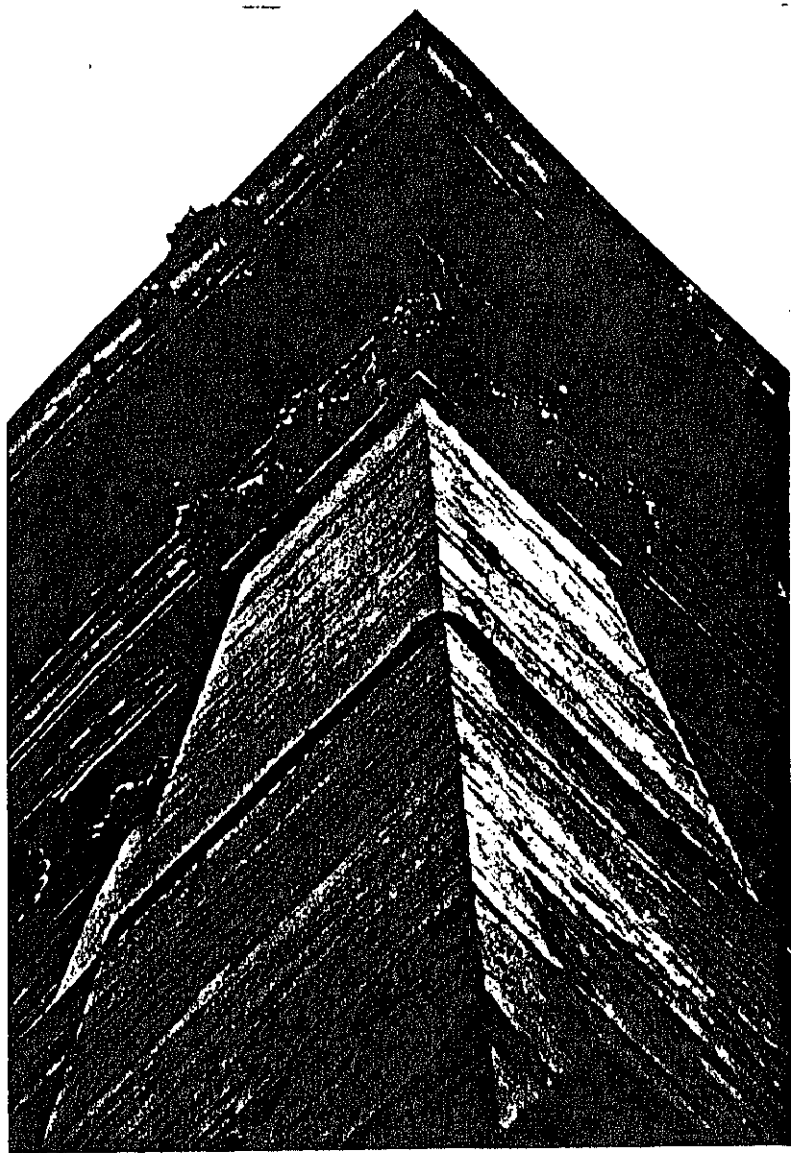


Fig. 172. Palacio Nuovo. Detalle del orden gigante.



Fig. 173. Detalle del palacio Conservatori (1568). Los espacios oscuros de las ventanas contrastan con la luminosidad del marmol de la fachada.



Fig. 174. Palacio Conservatori, Detalle

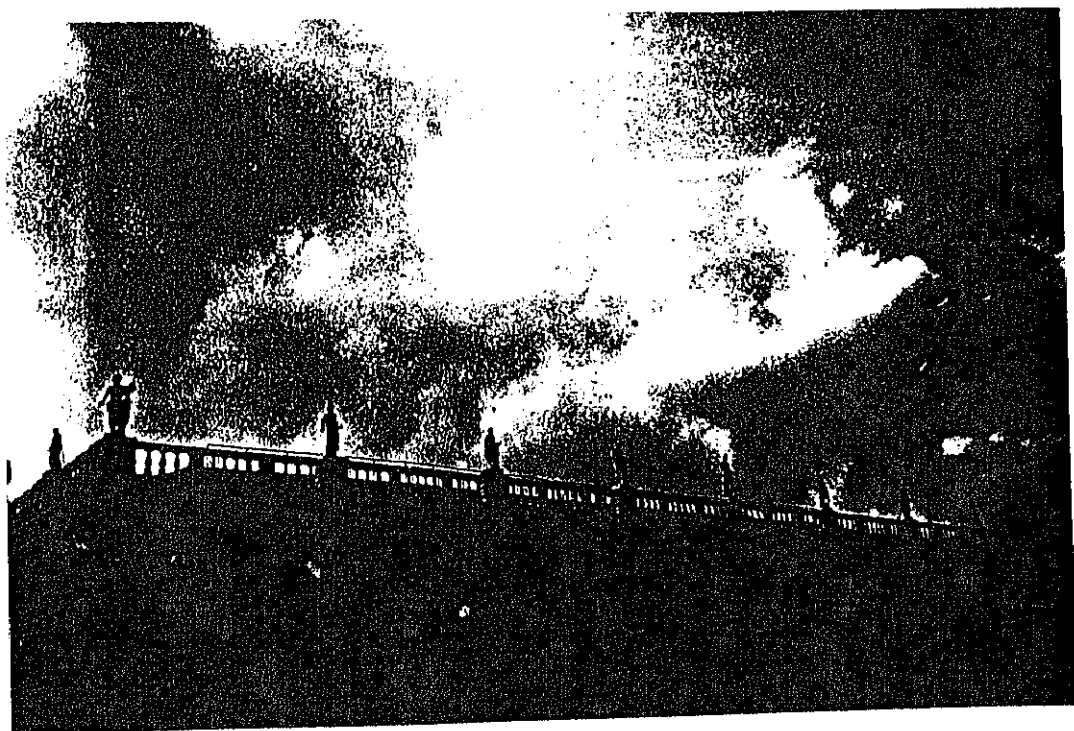
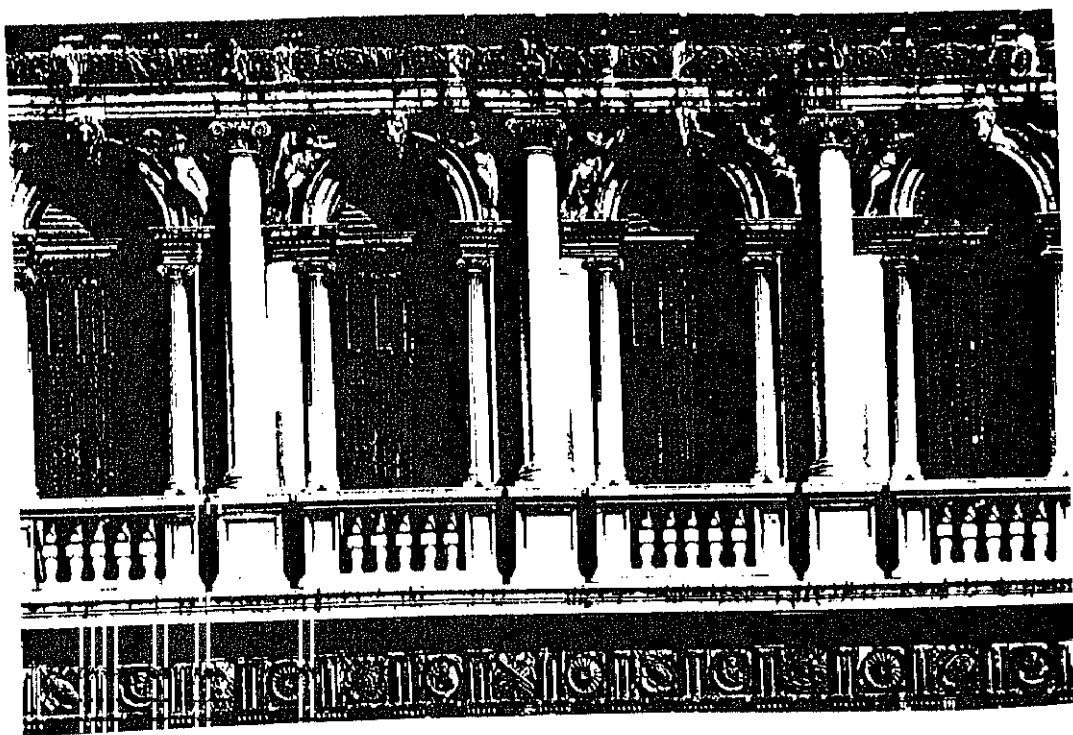


Fig. 176. Librería de S. Marcos. Venecia.

Fig. 177. Tolnay interpreta la presencia de las esculturas en la balastrada como la representación de ángeles dentro de la estratificación simbólica de la plaza.

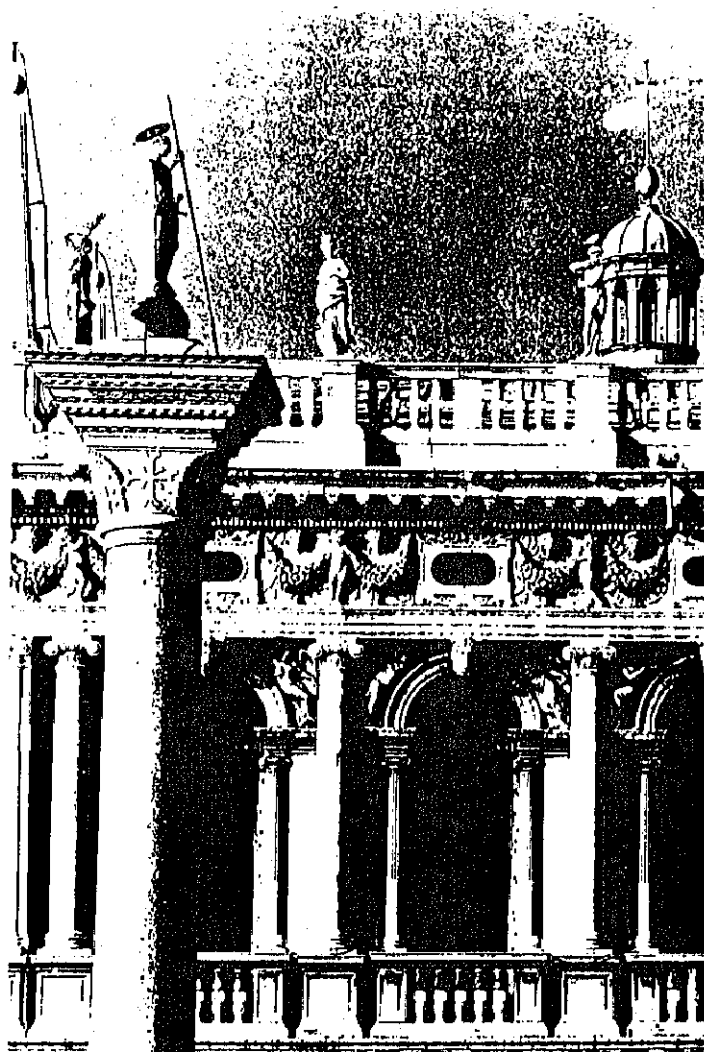


Fig. 178. Jacobo Sansovino. Librería de S. Marcos. Vaenecia.

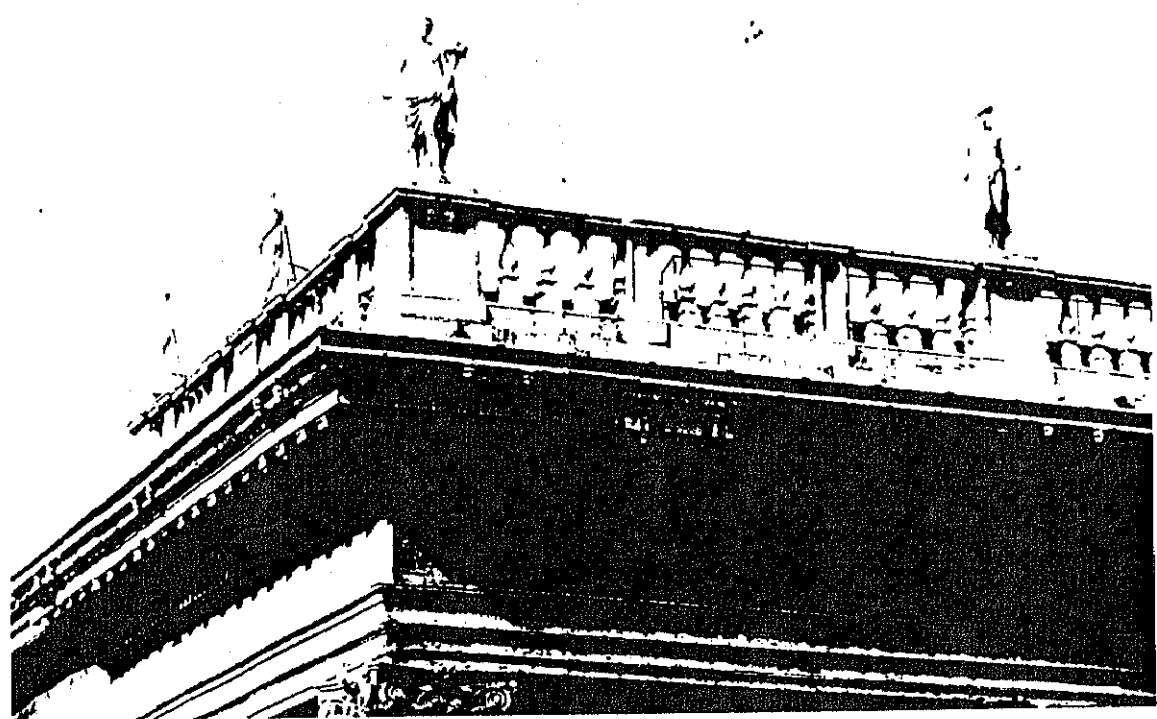


Fig. 179. Las esculturas, diluidas en la luz del cielo y desdibujadas por la distancia, poseen el tacto visual de lo mágico.

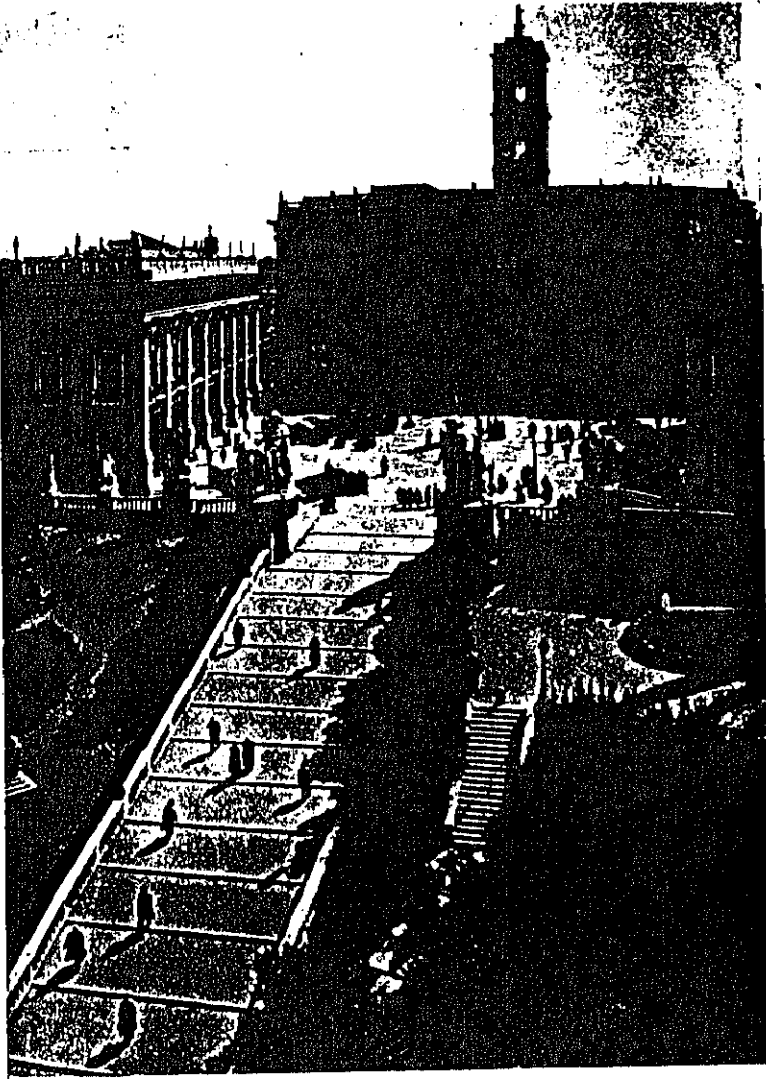


Fig. 180. Vista aerea del Campidoglio.

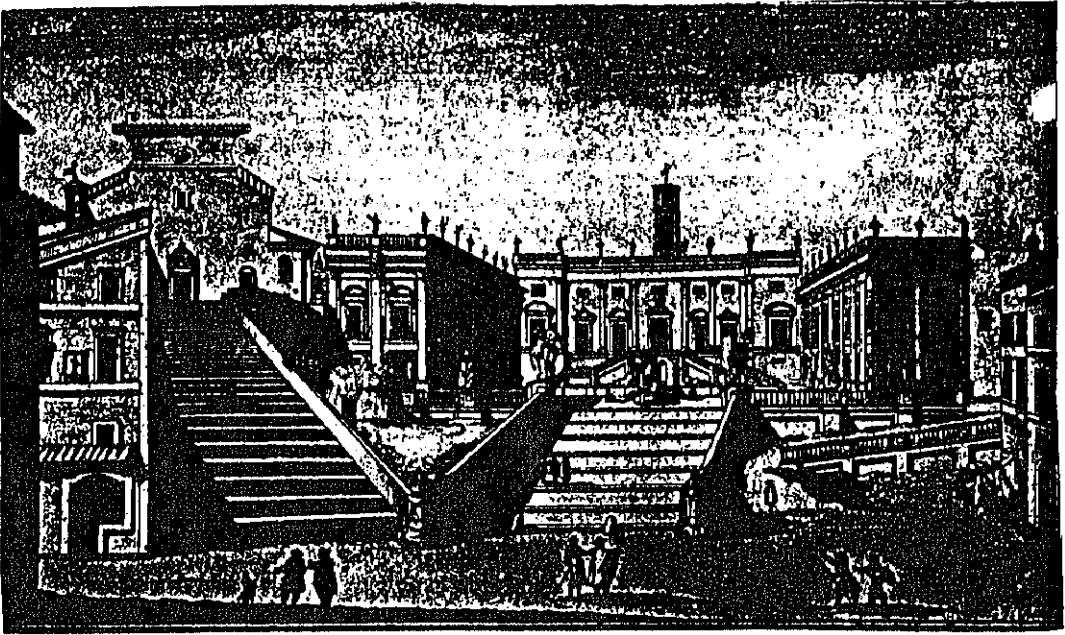


Fig. 181. Vista del Campidoglio. S.XVII

Fig. 182. Lado meridional de la escalera del Aracoeli y detalle de la cordonata.

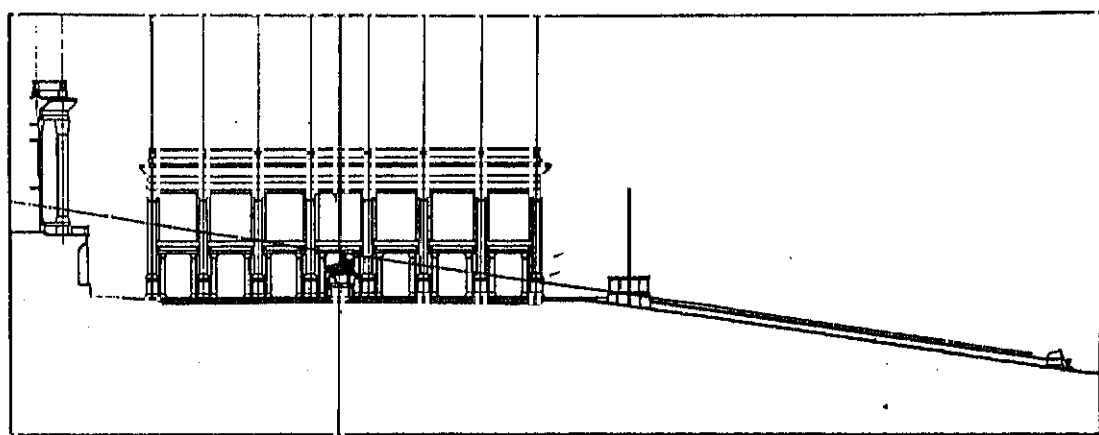
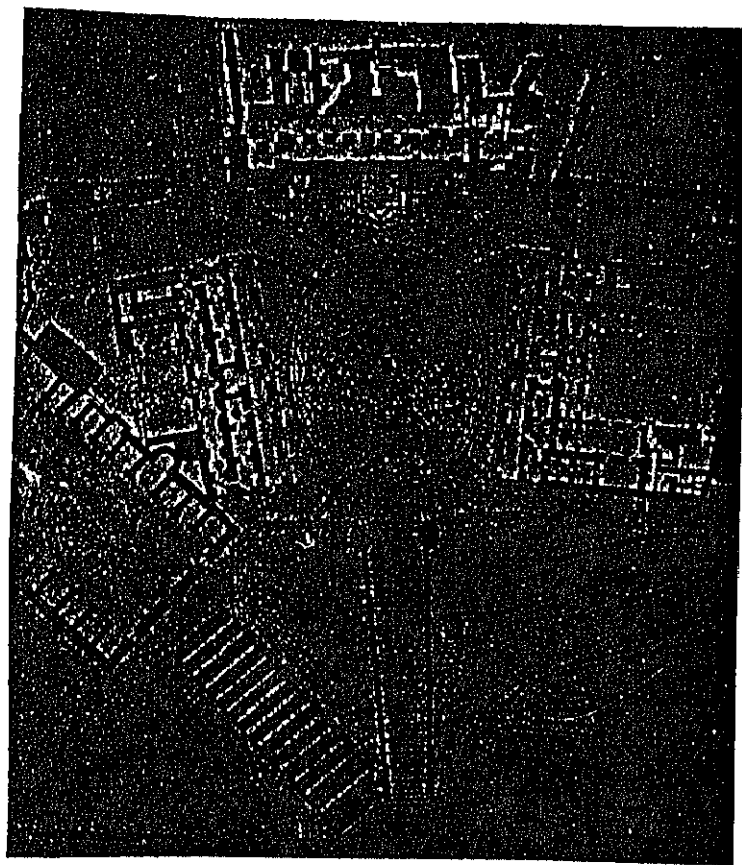


Fig. 183. Planta del Campidoglio. (Thies)

Fig. 184. Esquema de la relación entre loa cordonata y la estatua de Marco Aurelio.
(De Angelis D'Ossat/ C. Pietrangeli 1965)

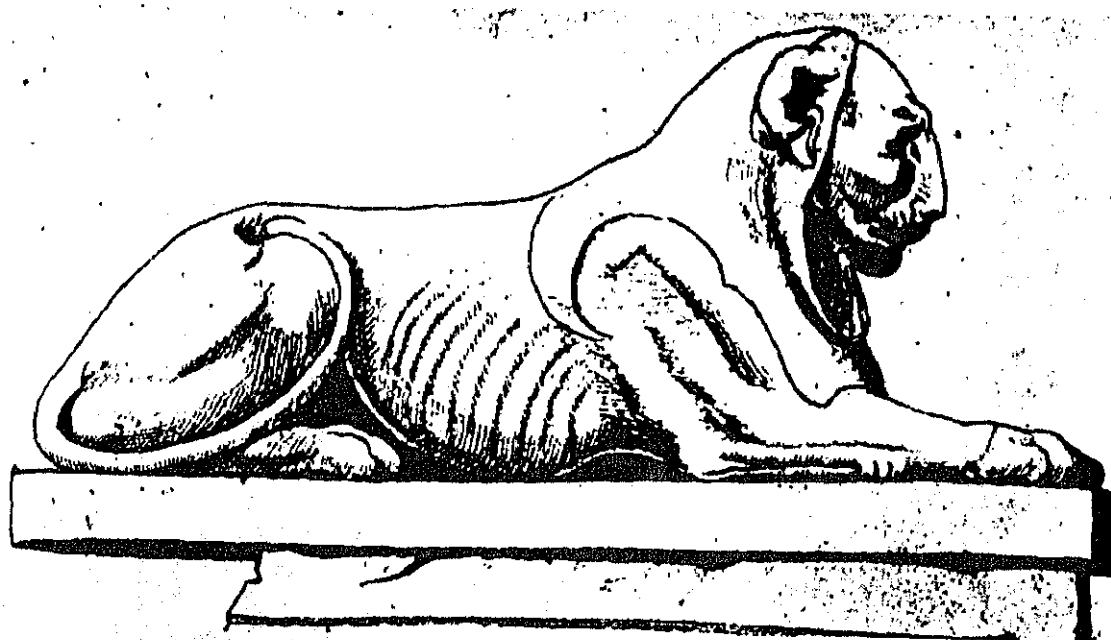
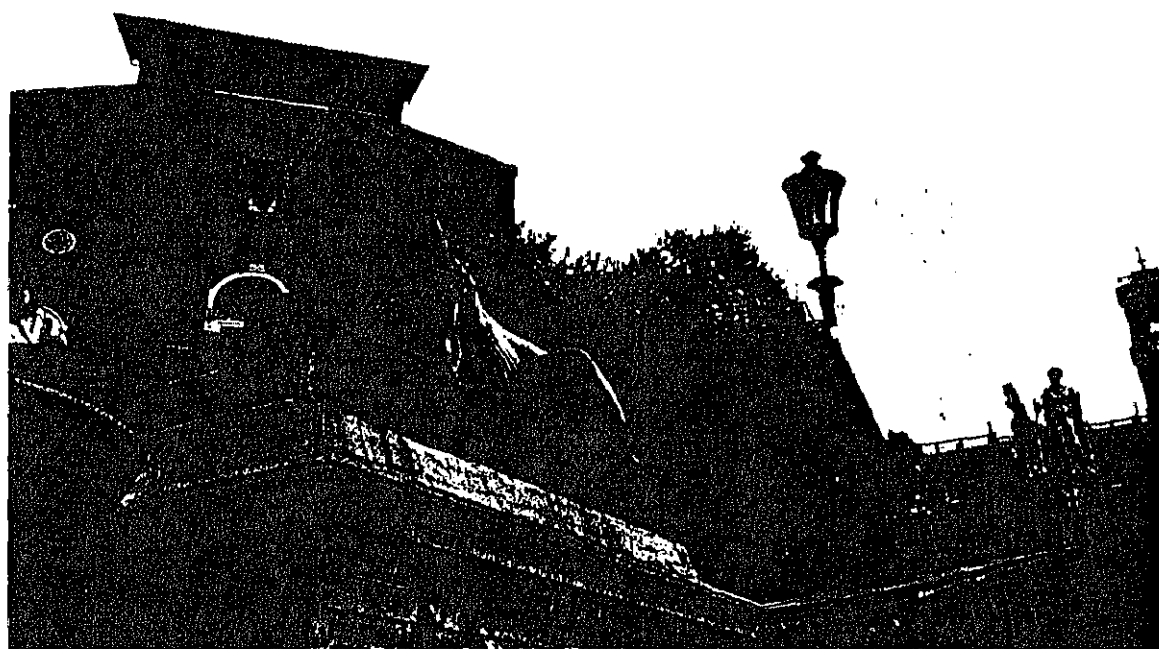


Fig. 185. El león es efigie que protege la entrada.

Fig. 186. Reproducción renacentista del león egipcio.



Fig. 187. Dioscuro. El caballo "observa" al espectador que sube por la cordonata.
Fig. 188. Plaza del Campidoglio, ingreso.



Fig. 189. Dioscuro.



Fig. 190. Dioscuro, detalle del caballo.

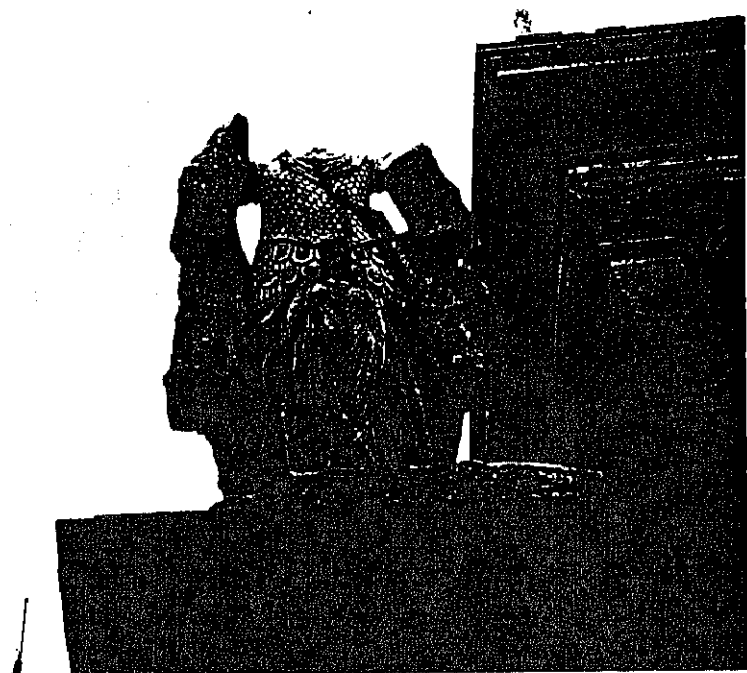


Fig. 191. Trofeo de Mario.

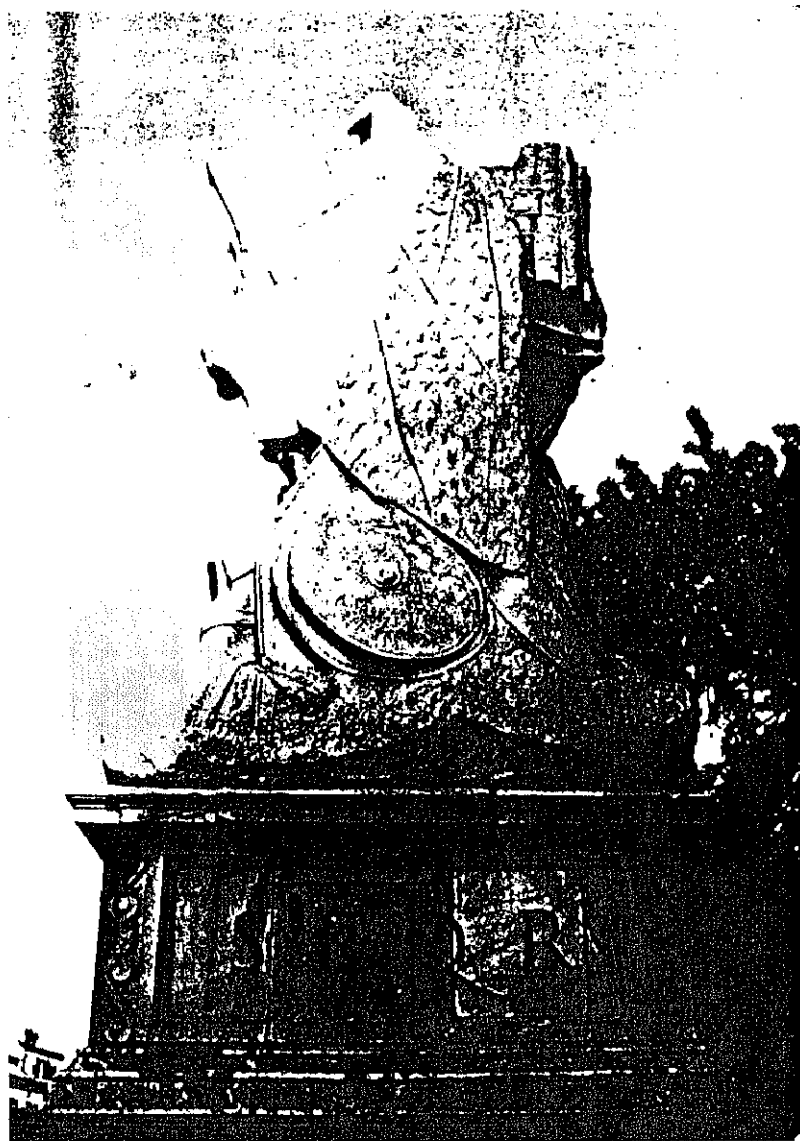


Fig. 192. Trofeo de Mario desde la plaza.



Fig. 193. Trofeo de Mario.



Fig. 194. Trofeo de conchas de Filippo Bonanni (Recreaciones de ojo y de la mente)



Fig. 195 y 196. Trofeo de Mario. Francisco de Holanda.



Fig. 196. Estatua de Constantino.

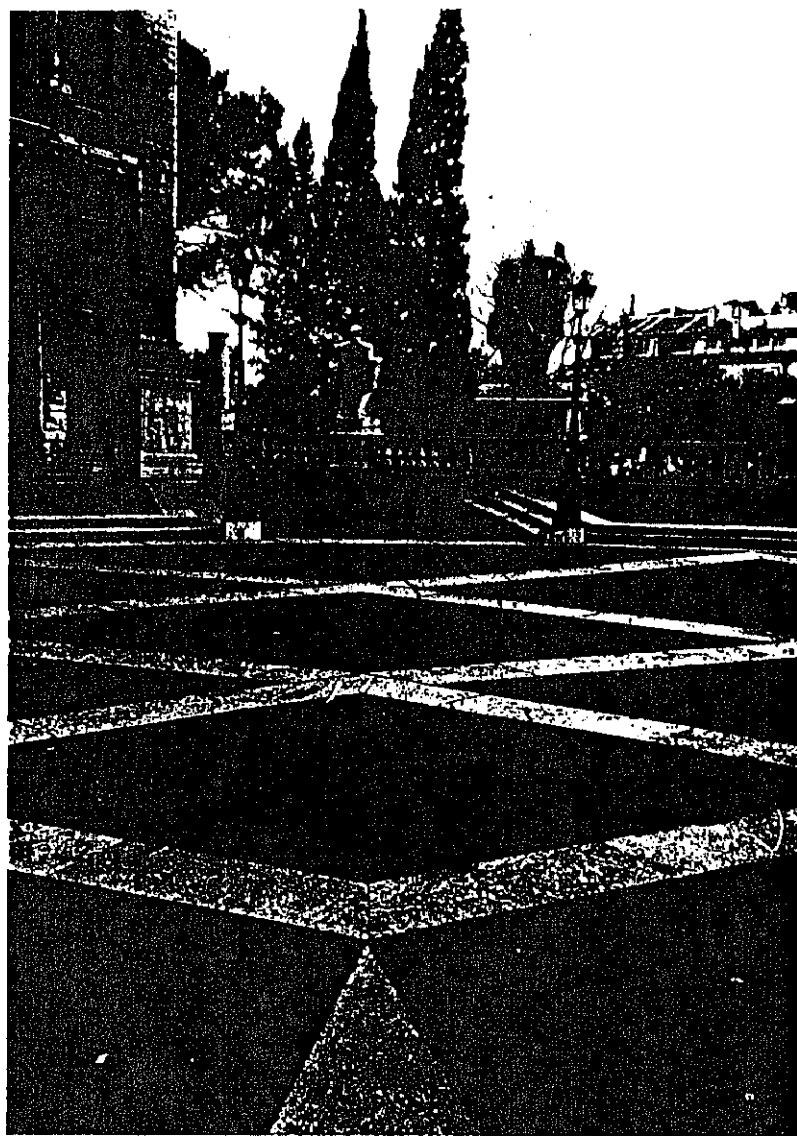


Fig. 197. La estrella del pavimento señala la ubicación de las esculturas.

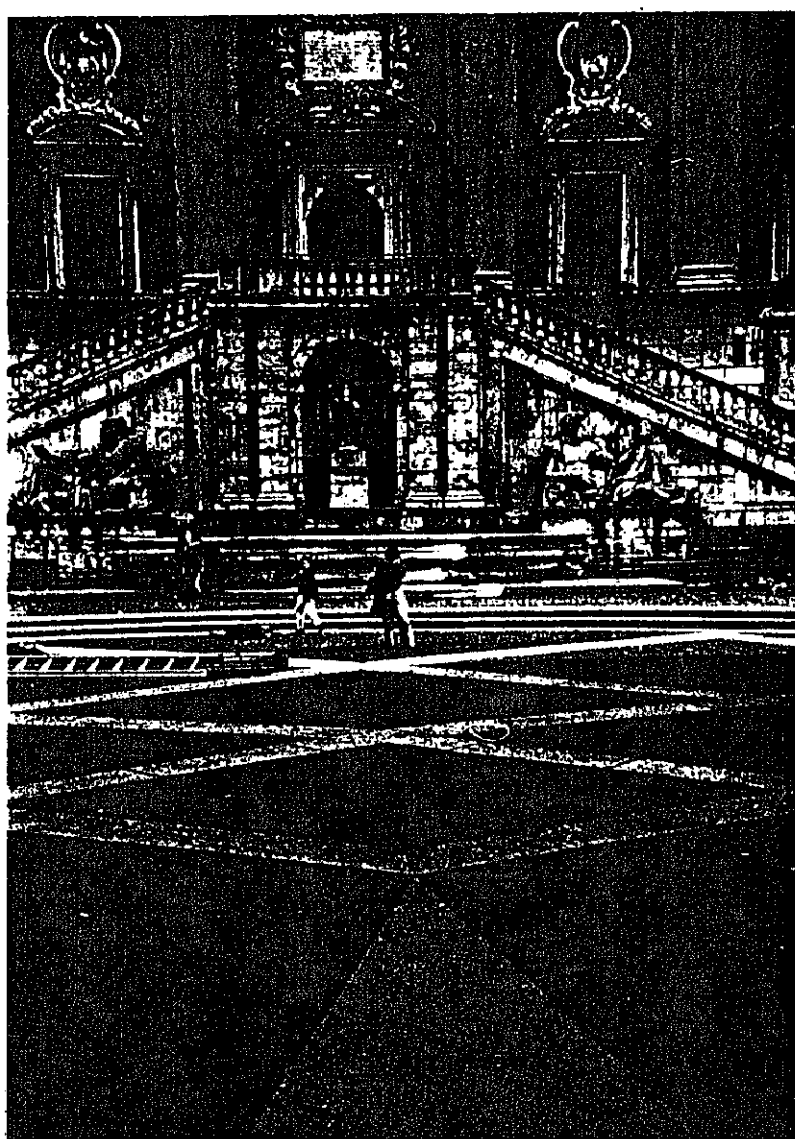
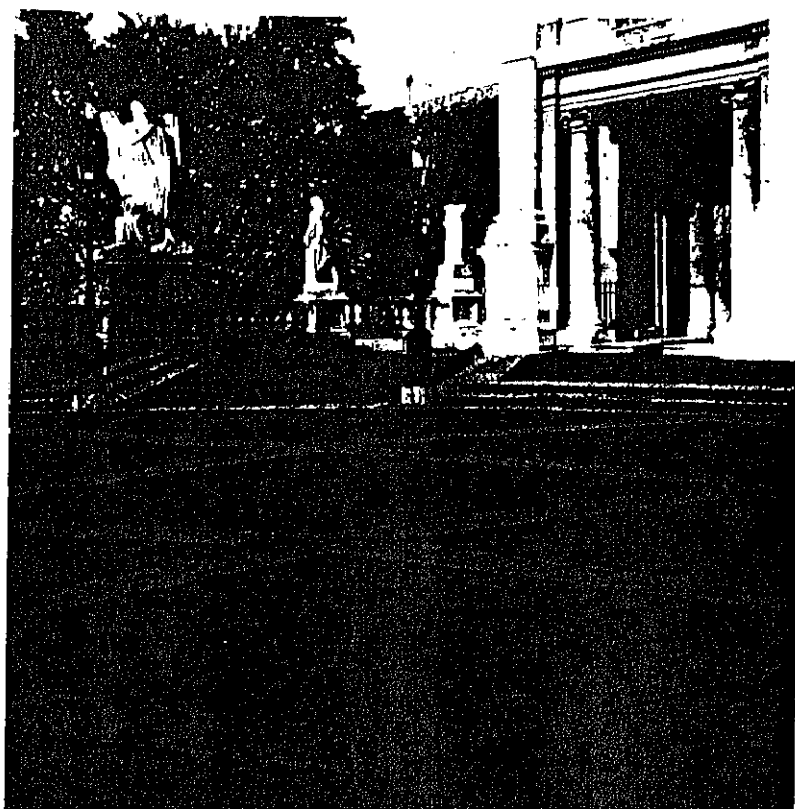


Fig. 198. Estatua de Constantino desde la plaza.

Fig. 199. La dea Roma señalada por la estrella del pavimento.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento por su ayuda fundamental para la realización de esta tesis doctoral al Dr. Agustín Valle Garagorri, Dr. Jorge Lozano (Director de la Academia Española en Roma) y a la Biblioteca Hertziana (Max Planck Institut); así como a la Universidad Complutense de Madrid por la concesión de una Beca de Formación de Personal Investigador, que me ha permitido la dedicación necesaria en el desarrollo del presente trabajo de investigación.