

TESIS MON

500 660170

NºR555/11.10.1995

4. EL PANTEÓN

4.1. EL TIEMPO

La relación Arquitectura-tiempo nos plantea la necesidad de este capítulo, en el que observaremos cómo los acontecimientos narrados desde un esquema cronológico nos permiten hacer un análisis temporal del Panteón que abra una manera diversa de conocerlo. No se trata de una reseña histórica sino de la observación minuciosa que permite establecer relaciones íntimas entre el momento y el cambio, intentando establecer una relación causal entre ambos.

En este análisis tomamos como punto de partida el origen del Panteón de Adriano, por lo que fue necesario iniciar el estudio por el Panteón de Agripa. No obstante el propio análisis nos condujo a entender uno como consecuencia del otro, en la medida que por encima del edificio, tomó valor una circunstancia extraña a la edificación, es decir, el lugar. En el caso del Panteón, el edificio es una circunstancia casi casual, frente a lo invariable de la valoración del lugar, entendido como contenido de la actuación. El lugar sacro fijó la importancia de lo edificado, pero el Panteón de Adriano adquirió valores por sí mismo que permitieron hacer saltar la valoración de la ubicación por debajo de la valoración intrínseca del edificio, hasta el punto de llenar de significado formal la imagen de la ciudad. A partir de este momento hablar del Panteón y de Roma será casi lo mismo. El Panteón adquirió el valor simbólico de servir de representación de la ciudad, e incluso al paso del tiempo de la Arquitectura de Occidente, valor reconocido cuando su forma fue exportada y aparecieron otros "panteones" por

todo el mundo y a lo largo de toda la historia. Este hecho, es decir, el reconocimiento del valor intrínseco del edificio, nos plantea el análisis del mismo a lo largo del tiempo, entendiéndolo como un organismo vivo inserto en otro organismo de mayor complejidad, la ciudad y más adelante, la cultura arquitectónica. En el simultáneo devenir de ellos, obtendremos el aprendizaje que la historia nos aporta, dentro de la pauta que el tiempo le concede, ofreciéndole una escala que permite analizar los hechos en la cercanía de lo humano.

El arquitecto del Panteón¹ sigue siendo desconocido. En la Antigüedad el arquitecto no adquirió el valor que en la actualidad le asignamos al autor, por lo que la autoría era asignada al promotor. Esta es una cuestión tratada en diversas ocasiones², tras las cuales se debe considerar que el autor es un personaje reconocido conforme la historia avanza, cuando las artes adquieren personalidad y se establece un vínculo directo entre ejecución y proyecto, cuando la idea posee tanto valor como para ser reconocida la personalidad del que es capaz de generarla. En el mundo antiguo son muy pocos los arquitectos conocidos y menos las obras de las que se conoce al autor. Generalmente se atribuían a su promotor, por lo que en casi todos los edificios del mundo romano aparecen inscripciones que reconocen el valor de quien decidió y pagó la construcción.

En la arquitectura de Adriano encontramos un caso singular, debido al perfil intelectual del emperador. Adriano se formó en diversas artes y en concreto en Arquitectura. Desde muy joven mantuvo polémicas con arquitectos oficiales como Apolodoro de Damasco, con el que discutió en defensa de sus propios diseños, de las formas innovadoras que proyectaba, entre las que se encuentra el importante proyecto del templo de Venus y Roma³ en el Foro Romano, frente al Coliseo, que

remataba y cerraba la Vía Sacra consiguiendo separar del centro político, el núcleo lúdico constituido por el Coliseo y su entorno.

Hemos de reconocer una inmanente característica de la arquitectura adrianea, y es su anonimato⁴, entendido dentro de la descripción de autoría expuesta anteriormente, según la cual sólo era conocido el promotor de las obras, ya que este reconocimiento permitía la difusión social del mismo. Adriano, en las obras que dependieron directamente de él, no intentó manifestar claramente la autoría imperial; en ninguno de sus edificios puso su nombre, lo que en casos como el Panteón ha supuesto un considerable conflicto y el que se haya atribuido durante siglos a Agripa bajo el período de Augusto, habiendo existido ambos como dos edificios completamente distintos.

La construcción del Panteón de Adriano sobre el lugar del Panteón de Agripa no debe aparecer como un hecho gratuito. Por un lado se asumió la intervención sobre el "Lugar", gracias al valor que éste poseía como consecuencia del significado que un determinado punto tenía para la sociedad del momento, subrayado por el edificio que hasta entonces había existido allí. El lugar formaba parte del edificio y realmente era inmodificable, por lo que pasó a ser una invariante, hasta el punto de que la arquitectura se ha mantenido de manera constante, aunque no invariable, a pesar de desaparecer el primer edificio.

Un edificio se debe entender como un ser vivo y, por tanto, sujeto a las circunstancias de la de vida y de la muerte, tantas veces negada a la arquitectura y a sus obras. A veces nos empeñamos en mantenerlos a veces, de manera casi irrespetuosa, como difuntos maquillados y nos acostumbramos a vivir entre nuestros "muertos", que si bien algunos se fosilizan y son recuerdos mantenidos

de nuestro pasado, otros no muestran más que la podredumbre del paso del tiempo. En el caso del Panteón la reliquia se planteó en sus consideraciones semánticas, en el significado del concepto originario y se repitió como tal, se reconstruyó el valor del edificio como referente en la vida de la ciudad, pero el edificio anterior se consideró muerto y como consecuencia nació la necesidad de sustituirlo, pero como decimos permanecieron sus valores simbólicos, subrayados por la reposición de la inscripción en el pórtico⁵ que existía en el antiguo Panteón de Agripa.

La valoración del lugar nos permite conducir el discurso de la cronología del edificio al del análisis de la ciudad en cuanto se refleja la vinculación entre ambos. Pasaremos a leer la historia de Roma como la historia del Panteón y viceversa, concluyendo en una suma algebraica, la que enuncia que la ciudad se puede construir, también, a través de su arquitectura, como dice Argan a través de la historia de algunos objetos⁶.

El tiempo se nos convierte en un espejo de imágenes retenidas que nos permitirá obtener una visión diacrónica del Panteón, para poder observar cuál ha sido su comportamiento en el tiempo. Al usar el término del comportamiento nos referimos de nuevo a la consideración del edificio como organismo vivo, sujeto a un entorno físico, social, cultural, económico, religioso, y estético.

4.1.1. EL TIEMPO DEL PANTEON VIVO

Vamos a analizar ahora la sucesión temporal de datos que hemos recopilado sobre el Panteón.

27-25 a.C.⁷

Se construyó el Panteón de Agripa, de planta rectangular, dentro de las actuaciones en vías a la urbanización del *Campo Marzio*.

Sobre la datación concreta del edificio en época de Agripa, y su condición de parte de un todo que perseguía la urbanización de *Campo Marzio*, Filippo Coarelli afirma: "(...) se atribuye el edificio al tercer consulado de Agripa, por tanto al año 27 a.C. En realidad, el Panteón, como todo el complejo compuesto por los otros edificios de Agripa en el *Campo Marzio*, y el propio Mausoleo de Augusto, parecen formar parte de un proyecto unitario, que se comenzó a construir después del gran triunfo del año 29 a.C. De esta manera las *Saepta Iulia* completadas en el año 26 a.C., las Termas, la basílica de *Neptuni* y el *Porticus Argonatorum* fueron terminados juntos al Panteón en el año 25⁸"

Esta cita hace referencia al control de la urbanización del *Campo Marzio* mediante la edificación de elementos singulares, como ocurre en la *Nova Urbs de Italica*. Nos referimos a situaciones en las que una zona urbanizada, pero sin edificar se cualifica gracias a la aparición de una serie de elementos singulares, que marcan el carácter de la zona.

En cuanto al complejo urbano y de edificación en el que se integrarían tanto el Mausoleo de Augusto como el Panteón de Agripa en el *Campo Marzio*, su origen es para Coarelli helenístico, y su referente, Alejandro Magno: “Aunque el Mausoleo, construido en el año 28 a.C., fecha de la cual no encontramos motivo para dudar, forma parte de un complejo programa arquitectónico, determinado por los acontecimientos posteriores a la conquista de Egipto. El modelo, que probablemente se tomó es, de nuevo, como para el Panteón, helenístico: el mausoleo de Alejandro, que Augusto había visitado en el año 30 a.C. durante su viaje a Alejandría”⁹ Se observa la tendencia hacia el gusto helenístico por parte de las tendencias estéticas romanas, que tomaron como referentes a modelos orientales. Más tarde, Adriano fue criticado de orientalizante, pero nuestra tesis mantiene que intentó crear un estilo propio romano. Para ello nos apoyaremos en la continuas citas sobre el enfrentamiento entre este emperador y Apolodoro de Damasco, que personalizaron el enfrentamiento entre la escuela griega, la de carácter tradicional y la romana, como alternativa a la primera, en la búsqueda de una personalidad propia, resultado de la madurez que había alcanzado el Mundo Romano.

Citando de nuevo a Coarelli, el Panteón de Agripa se convierte casi en un “*Augusteum*”, algo que demuestra una compleja relación política y personal entre ambos personajes, lo que nos permite entender desde una nueva visión la elección de Adriano de recuperar este edificio, manteniendo su relación paradigmática hacia Augusto: “En otras palabras, el proyecto inicial planteaba un verdadero y propio *Augusteum*, es decir un templo al soberano vivo, mientras la realización final constituye una reducción, en el sentido de constituir una dedicatoria al *divus* difunto, pero preveyendo la futura divinización *post mortem* del príncipe vivo (...).

Es difícil creer que la idea de crear un *Augusteum*, cogiese de sorpresa al emperador...” por lo que podemos suponer que el propio Augusto fue el impulsor de la construcción de dicho edificio¹⁰.

La cadena temporal del símbolo imperial se podría plantear desde Rómulo a Augusto, justificando la divinización del emperador y al mismo tiempo de su *Augusteum*, que se convierte en apoteosis del poder imperial en la ciudad de Roma, en la línea de las actuaciones como la colocación de la estatua de César en el Templo del Quirinal¹¹.

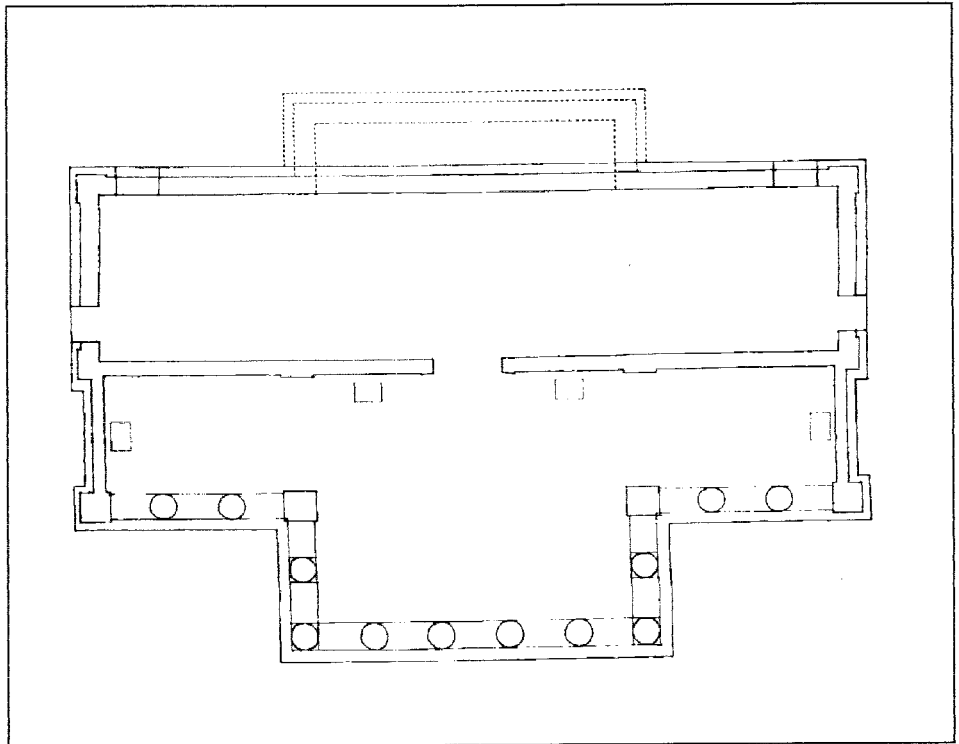


Ilustración 1: Planta del Panteón de Agripa, según interpretación de los restos aparecidos bajo el pórtico de acceso del Panteón adrianeo.

El edificio conocido como el Panteón de Agripa, era de planta rectangular y fue construido aproximadamente en el año 25 a.C. Según Plinio¹² poseía un pórtico en el cual se colocaron dos estatuas, una de Augusto y otra de Agripa. Poseía cariátides realizadas por el escultor Diógenes Ateniese, posiblemente de bronce, como los capiteles de las columnas y las esculturas del remate de la cubierta¹³. Se levantaba sobre una plataforma de travertino de 43.76 x 19.82 m., un poco mayor que el actual pórtico, que mide 33.20 x 13.50 m. Podría estar definido por una planta similar a la del templo de la Concordia en el Foro Romano, con la *cella* orientada en el sentido de su anchura, con un pronaos más ancho que profundo y el acceso situado en este lado largo y abierto hacia el sur.

Dión Casio¹⁴ afirma sobre el Panteón de época de Agripa: "(...) también completó el edificio llamado Panteón. Este poseía dicho nombre como consecuencia de las imágenes que lo decoraban de muchos dioses, incluidos Marte y Venus; ..., Agripa, por su parte, decidió colocar también una estatua de Augusto, ..., pero el

emperador no aceptó tal honor y Agripa ordenó colocar una escultura de Julio César, y en el pronaos la de Augusto y la suya". Este texto sirve para reconocer la intención política de Augusto en su intento de consolidar la figura del emperador en la sociedad romana del momento, cuando todavía eran recientes los recuerdos de las Guerras Civiles. El intento de divinización de su figura fue importante, su intención era la de ser considerado como un dios y tan solo la presión del senado impidió que ocurriera en vida, lo que le hubiera supuesto su definitivo reconocimiento como poder absoluto en el Mundo Romano.

Año 81¹⁵

Bajo el reinado de Tito se restaura el Panteón junto a otros edificios singulares como el templo de Serapis, el templo de Isis, las *Saepta*, el templo de Neptuno, los baños de Agripa, el teatro de *Balbus*, el edificio escénico del teatro de Pompeyo y el templo de Júpiter Capitolino.

Año 89¹⁶

Domiciano restauró el Panteón después de un incendio.

Año 110¹⁷

Noticias sobre la restauración de Trajano

Año 117¹⁸

La construcción del segundo Panteón no comenzaría antes de este año, y debió corresponder a la primera mitad del periodo de Adriano, el cual fue nombrado emperador en el año 117¹⁹ d.C..

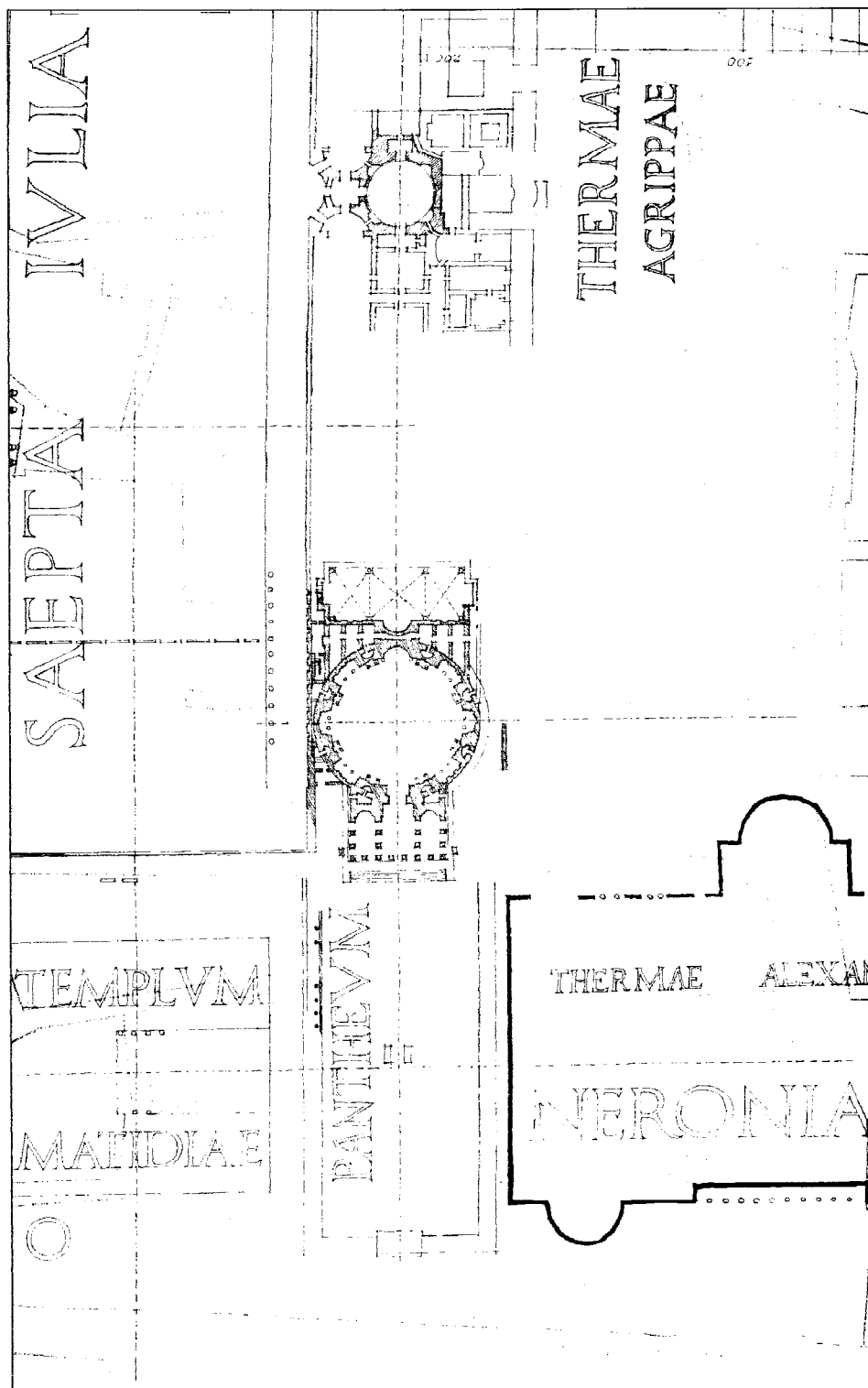


Ilustración 2: Planta de la zona donde se insertó el Panteón de Adriano, junto a los edificios más singulares de los que se tiene conocimiento.

Filippo Coarelli²⁰ aprecia que entre Adriano y Augusto, tal vez por medio de la figura de *Romulo*, existe una conexión entre sus concepciones del poder, que se reflejan en sus actuaciones urbanas e incluso políticas. El nexo de sus discursos fue el edificio del Panteón.

Es importante tener en cuenta el paralelismo existente entre Adriano y Augusto, consecuencia de la evidente admiración del primero hacia el segundo. La actuación sobre el Panteón lejos de ser una agresión debe ser entendida como el mantenimiento del culto en un templo erigido por Augusto y de ahí la reposición de la primitiva inscripción, que como hemos comentado, en un edificio romano era como la firma, el reconocimiento de la autoría de la obra.

Años 126-8²¹

Fecha probable de la dedicación del templo.

El edificio fue construido en dos fases²². Una primera en la que se realizó la rotonda y el espacio interior y una segunda en la que se levantaron el pórtico de acceso²³ y la plaza perimetral de cierre. El pórtico y la rotonda se yuxtaponen de manera un tanto violenta sin que exista una solución de continuidad bien articulada. Tan solo la sucesión de frontones y los remates de las cornisas que de manera continua abrazan todo el edificio permiten solucionar la composición, que en el resto de la zona de contacto sufre violentas interrupciones de molduras, cambio de ordenes y escala de los diversos elementos. El edificio se concibió como una unidad terminada en la primera de sus fases, pero debió crecer de manera aditiva, y su potencia lo ha asegurado hasta nuestros días a pesar de las transformaciones funcionales que ha sufrido, que generalmente alteran toda arquitectura.

Existen imágenes hipotéticas que ensayan distintas posibilidades del aspecto del edificio en sus distintos momentos, destacando la de J. Durm, que muestra como sería la fachada del edificio sin el pórtico. De esta manera, nos ofrece un aspecto más compacto, con su eje frontal muy conformado, gracias a la composición axial de esta fachada en torno a la puerta, lo que lo hace más sólido que cuando se le incorpora el pórtico de columnas, más permeable y uniforme.

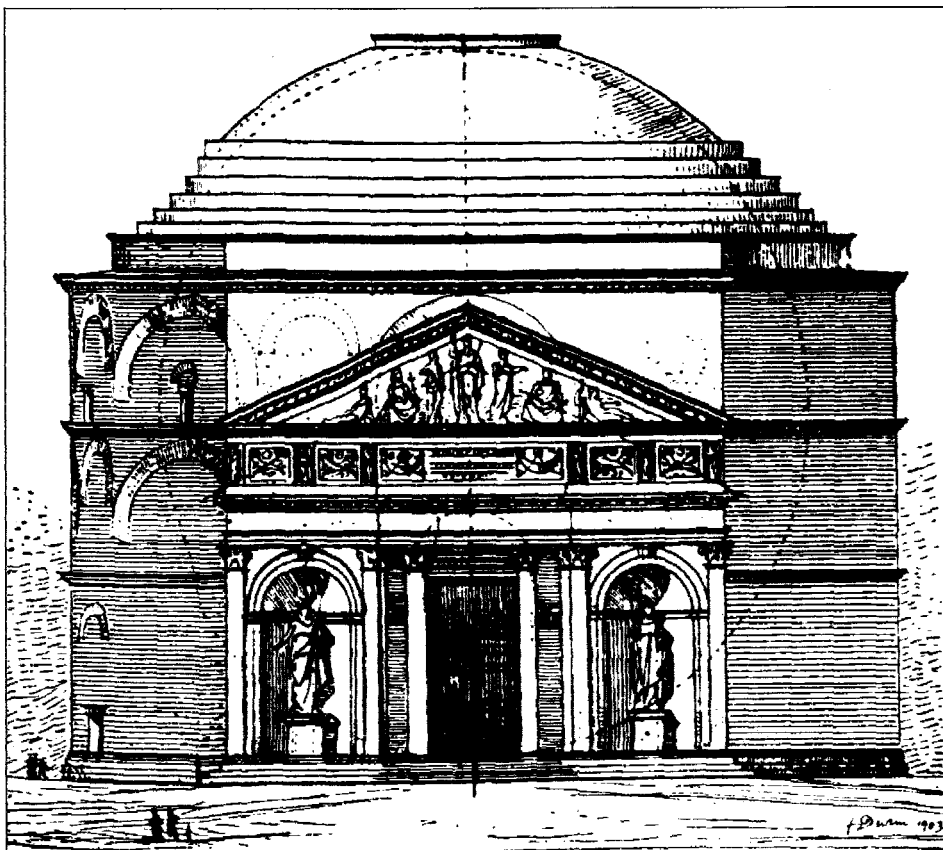


Ilustración 3: Alzado hipotético del Panteón adrianeo sin el pórtico de acceso según J. Durm

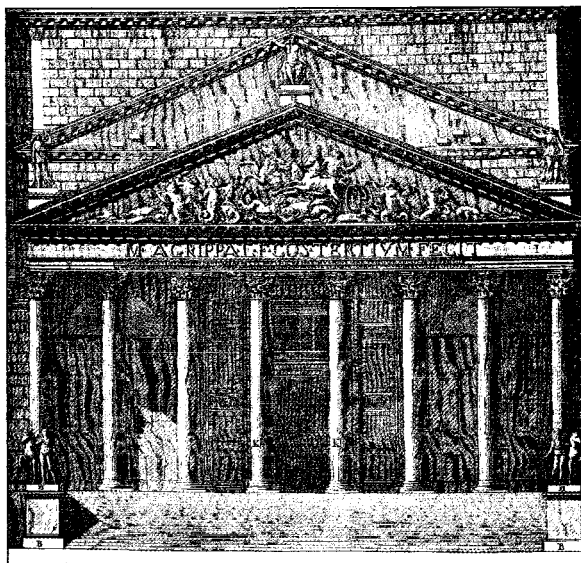


Ilustración 4: Detalle del pórtico de acceso de la fachada del Panteón adrianeo, según grabado de F. Piranesi

En apoyo del argumento de las dos fases, encontramos las conclusiones de las excavaciones de Colini y Gismondi²⁴. La Rotonda se apoya en un anillo de 7,20 m., mientras que el cuerpo intermedio se apoya sobre un basamento independiente, aunque de similares características. El pórtico no posee una cimentación homogénea²⁵. En este momento debemos recurrir a cuestiones constructivas y formales para establecer ciertas teorías, que en el estudio progresivo de las hipótesis y con la aportación de nuevos datos que se van conociendo, permitan descartar algunas en favor de otras, considerando el análisis como herramienta válida del estudio del edificio. La conclusión de este examen será la independencia entre los dos elementos principales del Panteón: la rotonda y el pórtico, tanto por lo referente a cuestiones formales, como constructivas.

Año 140²⁶

Antonino Pío ordenó ciertos trabajos en el Mausoleo y en el *Templum Agrippae*, que debieron servir para su terminación.

Año 202²⁷

Debajo de la inscripción de Agripa, repuesta por Adriano, y con un tamaño más pequeño se esculpió una inscripción en dos líneas²⁸, en la que se lee que con Septimio Severo y Antonino Pío se restauró el edificio con esmero debido a su deterioro, aunque no se ha encontrado ni un solo sello latericio de este periodo, lo que parece indicar que las reparaciones se centraron en la decoración, posiblemente deteriorada. La intervención de Septimio Severo fue de menor entidad, pero tuvo que ser mayor que la de Antonino Pío, al que menciona en su

inscripción, sin que el segundo dejara otra coetánea que la reconociera. Podemos apreciar en las inscripciones el reconocimiento de la autoría de las actuaciones de los emperadores, junto a una descripción del alcance de los trabajos. No obstante sorprende el respeto hacia la augustea, dado que en ese momento no hacía mucho tiempo que se había construido el Panteón de Adriano y por tanto estaría presente el carácter simbólico de su colocación, lo que subraya el reconocimiento como personaje de referencia en que se constituyó Augusto para los demás emperadores.



Ilustración 5: Detalle de la inscripción de época de Septimio Severo situada debajo de la inscripción augustea, tomado de un grabado de Desgodetz.

La inscripción de Septimio Severo prácticamente es ilegible desde la cota de la calle, lo que permite interpretarla como un elemento colocado simplemente para reconocer o firmar la intervención, ya que debía estar en el lugar destinada a la huella de los emperadores, pero configurada según un carácter secundario frente a la de Agripa y en definitiva a la de Augusto.

4.1.2 EL TIEMPO DEL PANTEÓN FÓSIL

Siglo. IV:

Con la caída del Imperio Romano la ciudad de Roma inicia su decadencia ante la pérdida de su capitalidad. El tejido urbano comienza a desmembrarse y los hitos arquitectónicos, en su potencia, se van singularizando caracterizando una nueva imagen de la ciudad definida por su esqueleto.

Año 330²⁹

La capital del Imperio se traslada a Constantinopla. Este hecho lo podemos considerar como la pérdida de la capitalidad de Roma, inicio del deterioro de la misma. Roma había pasado, en los siglos de esplendor imperial, de ser la capital de un imperio a ser la ciudad sin límites, identificándolos con los del Imperio. A partir de este momento deja de ser imperio y vuelve a ser ciudad, aunque con un destino ya marcado, su abandono y despoblación.



Ilustración 6: Dibujo de *Pietro del Massaio* para la *Geografía de Tolomeo*, 1455

A partir de este momento y durante siglos la historia de Roma pasa a ser la historia de una transformación hacia la destrucción, aunque sus elementos comienzan a señalarse, sus elementos más singulares se hacen hitos que se mantienen como referencia en el mundo occidental, se convierten en mártires de una destrucción y a la vez en modelos. La ciudad comenzó a representarse gracias a la elección de elementos sueltos que sin la articulación del tejido urbano permitieran identificarla.

Año 357³⁰

En la primavera de este año, Constancio II, hijo de Constantino el Grande vino a Roma, visitando los edificios más significativos de la ciudad, entre los que se encontraba el Panteón. Un miembro de su corte llamado *Ammianus Marcellinus* escribe un diario del viaje, en el que destaca la descripción del Panteón, calificándolo como “un fragmento circular de ciudad cubierto por una cúpula de belleza sublime”. Para él Roma era “el templo del mundo entero”. En definitiva, la ciudad se convierte en un museo de reliquias. Como veremos en otro capítulo la cita no puede ser más descriptiva, el Panteón se ordena según una representación cósmica, el cual gracias a su complejidad y perfecto orden se constituye en un pequeño universo, en un símbolo de un orden sublime.



Ilustración 7: Vista de los edificios de Campo Marzio en la zona del Panteón en una interpretación de Francesco Piranesi, que recoge el espíritu de abandono y soledad de los recuerdos de la Roma Antigua.

Año 398³¹

La administración de Roma dictó un decreto en contra del expolio y la construcción de chabolas en los edificios del *Campo Marzio*, donde se encuentra el Panteón, lo que puede servirnos de indicador del estado de abandono en que se debía encontrar la zona en este período. El proceso de deterioro era ya inevitable y la ciudad se despoblaba poco a poco.

Año 399³²

Siguiendo las directrices del edicto de Onorio, el Panteón fue cerrado al culto. Nos encontramos en un punto crucial de la historia de la ciudad. La Antigüedad ha sido

vencida y comienza un nuevo periodo, sus pilares desaparecen, los cultos, las instituciones, la vida social, religiosa y administrativa se reducen al mismo tiempo que la población. A partir de este momento, el tiempo histórico comienza a tener un tono gris y oscuro. El referente de toda la historia del Mundo Occidental va a desaparecer casi por completo. Roma, la ciudad de más de un millón de habitantes progresivamente se despuebla hasta alcanzar diecisiete mil habitantes a finales del siglo XIV.

4.1.3. EL TIEMPO DEL PANTEÓN DE SANTA MARÍA

Siglo VII:

Se consagra el Panteón en Iglesia bajo la advocación de Santa María de los Mártires. La ciudad se cristianiza y restos singulares de la antigüedad se convierten en nuevos puntos de referencia con un significado distinto del original. Es interesante observar el progresivo cambio producido, mediante el cual los referentes cambian de significado y lo que era un templo o una basílica pasa a ser una iglesia, pero manteniendo el mismo hito arquitectónico, gracias a la aceptación que ya poseían socialmente. No obstante es notorio el hecho de que en Roma debieron transcurrir más de 200 años desde la clausura oficial de los santuarios paganos hasta que alguno de ellos se reconvirtiera en iglesia cristiana, mientras que en Oriente este cambio ocurrió en pleno siglo IV. Por otro lado la enorme y paulatina despoblación de la ciudad dio lugar a inmensas extensiones cubiertas de ruinas, lo que favoreció un constante expolio para fines de mayor reconocimiento que el mantenimiento o conservación de grandezas de un

pasado que ahora, en su paganismo, se veía como agresivo.

Año 608³³



Ilustración 8: Imagen del Papa Bonifacio IV recibiendo el Panteón de manos del emperador Foca.

En este año el Panteón fue donado por el emperador bizantino Foca al Papa Bonifacio IV.

Un nuevo espíritu de la ciudad comenzó a desarrollarse. La lucha entre el poder de la Roma antigua y la Roma cristiana concluyó y la ciudad fue el crisol de la fundición de un nuevo elemento, el que permitió hacer del Imperio Romano el Sacro Católico Imperio Romano. Los hitos de la antigüedad se bautizaron y adquirieron nuevas denominaciones, en aras a una cristianización de la ciudad.

Año 609³⁴

El 13 de mayo de 609, el Papa Bonifacio IV lo consagró como iglesia en honor de la Virgen y todos los santos, pasando el Panteón a ser denominado Santa María de los Mártires. En este momento todos los símbolos paganos fueron retirados para permitir la cristianización en iglesia del santuario romano. Nos encontramos en un paso intermedio entre la cristianización de la capital del mundo pagano y la revaloración de los símbolos del Imperio con el objetivo de potenciar la imagen de Roma como capital del mundo cristiano. De hecho, Roma erige una columna en el centro del Foro Romano en honor del emperador Nicéfor Focas, en agradecimiento a la donación. Cuando Constantino conquistó Roma y fundó San Juan de Letrán, esta iglesia se tuvo que construir en las afueras de la ciudad, ya que las antiguas instituciones romanas seguían teniendo una fuerte presencia en la misma. El Senado ejercía un poder considerable y los lugares emblemáticos de la ciudad, los Foros y los recorridos sacros, se mantenían como lugares romanos, donde el cristianismo era aún un elemento extraño. Hará falta que se produzca el hundimiento general de la ciudad y su despoblación para que se comiencen a reutilizar edificios, que en su abandono ahora podían adquirir nuevos usos. No obstante tuvo que transcurrir, como decimos un cierto tiempo para que se produjera la revaloración de los antiguos monumentos, y las señas de identidad propias fueron ubicadas durante un largo período frente a los restos del Imperio Romano, apareciendo iglesias en el corazón de la ciudad como la iglesia de *Santa María in Cosmedin*, entre el Foro Boario, el Palatino, el Circo Máximo y el Aventino. El eje entre San Juan de Letrán y el Vaticano, polarizó la organización de la ciudad, por encima de la importancia de los símbolos de la Antigüedad, del centro de la capital del Imperio Romano.

Año 663³⁵

El emperador bizantino Constante II expolió el revestimiento de bronce de la cubierta del Panteón, pero lo perdió en Sicilia en manos de los corsarios sarracenos, después de lo cual se tienen noticias de que las tejas de bronce fueron llevadas a Alejandría, para su fundición. Al mismo tiempo, se realizó una serie de modificaciones en la zona del ábside del lado sur, mediante la construcción de un pasadizo aprovechando el espesor del muro en uno de los puntos de apoyo del edificio, para la ubicación de los huesos de mártires traídos de las catacumbas, sin tener en cuenta la importancia estructural de este elemento. También se intervino en el nicho central en el que fue colocado un altar con una imagen de la Virgen con el Niño³⁶. El Panteón como otros edificios se rehabilitó, volvió a ser usado, pero a la vez y como tantos otros comenzó una historia de expolio documentado, en la que veremos una serie de intervenciones de mejora a la vez que se aprovechaban materiales para otras construcciones de más alto rango. A partir de este momento y a pesar de su consagración como Santa María de los Mártires, se comenzó a denominarlo Santa María *Rotonda*, y durante siglos fue la única gran iglesia de la zona oriental del centro de la ciudad.

4.1.4. EL TIEMPO DEL PANTEÓN PAPAL.

Siglos. VIII-XII:

Gregorio III mandó colocar una cubierta de plomo y a partir de este momento podemos observar cómo la cubierta del Panteón comenzará a ser punto de referencia de la ciudad. La imagen de Roma se identifica con diversos edificios y entre ellos se encuentra el Panteón, del que la semiesfera de su cúpula es el elemento más singular, en cambio el pórtico se representó con un número de columnas variable, que lo identifican, pero muestran su desconocimiento. Aún se conservan diversas inscripciones en la cubierta del Panteón de las distintas reformas y reparaciones que han sido ejecutadas.

Años 731-741³⁷

Durante este período fue colocada una cubierta de plomo por el Papa Gregorio III, que sucesivamente restaurada, se mantiene hasta el día de hoy.

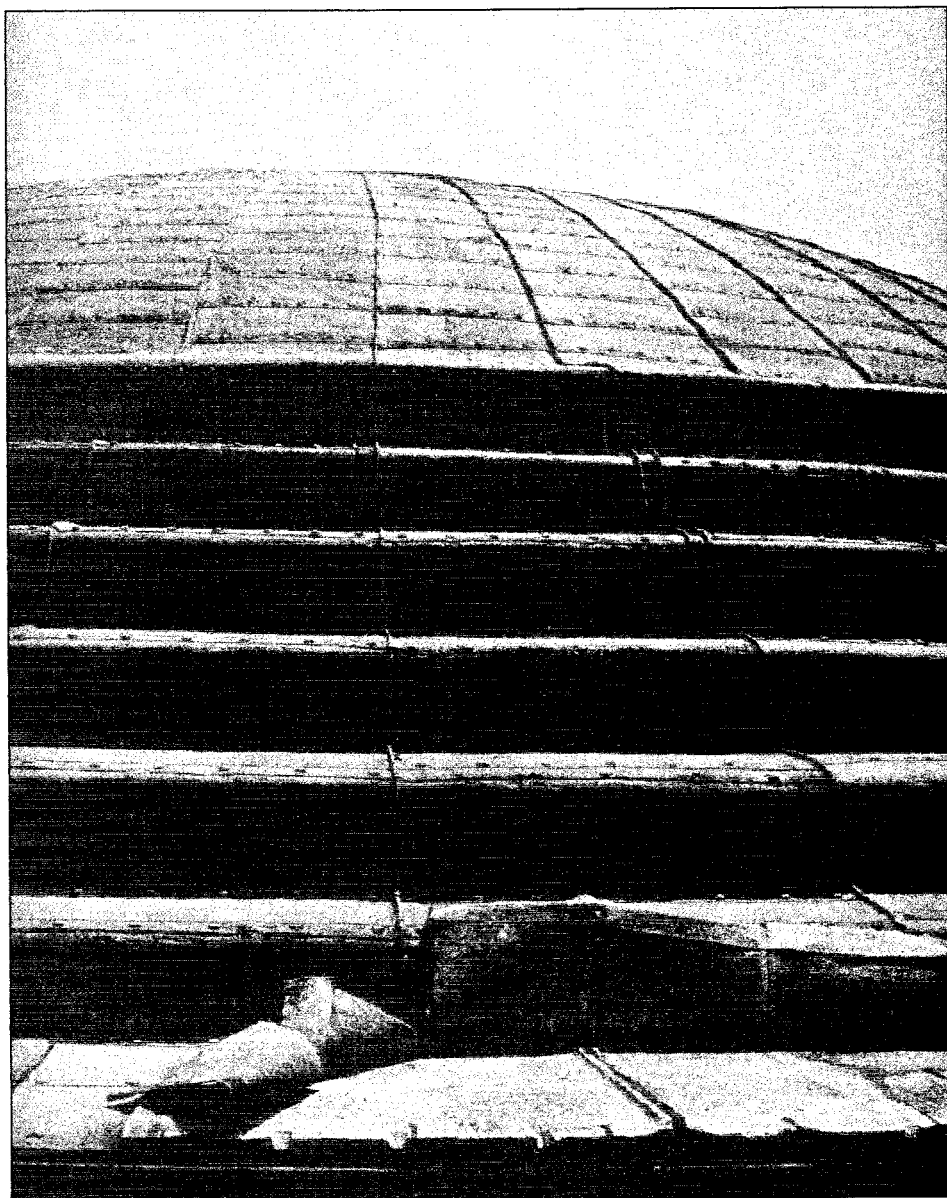


Ilustración 9: Detalle de la cubierta de plomo de la cúpula del Panteón, que por primera vez se colocó por orden del Papa Gregorio III

Años 1153-1154³⁸

El Papa Anastasio IV proyectó la construcción, al lado del Panteón, de un palacio pontificio, completado por su sucesor Adriano IV (1154-1159) para los canónigos al servicio de la iglesia³⁹.

Siglo. XIII

Se añade un pequeño campanario en el vértice del tejado del frontón del pórtico. Esta intervención es el inicio de una serie de actuaciones que modificaron el volumen exterior del edificio, hasta ahora inalterado. El edificio en su dimensión urbana cobró suficiente valor como para que fuera necesaria su cristianización, para lo que era muy importante su aspecto externo, en el que se centraron sucesivas actuaciones.

Año 1270⁴⁰

En el vértice del tímpano fue levantado el citado campanario, formando parte de la imagen del Panteón durante todo el Renacimiento.

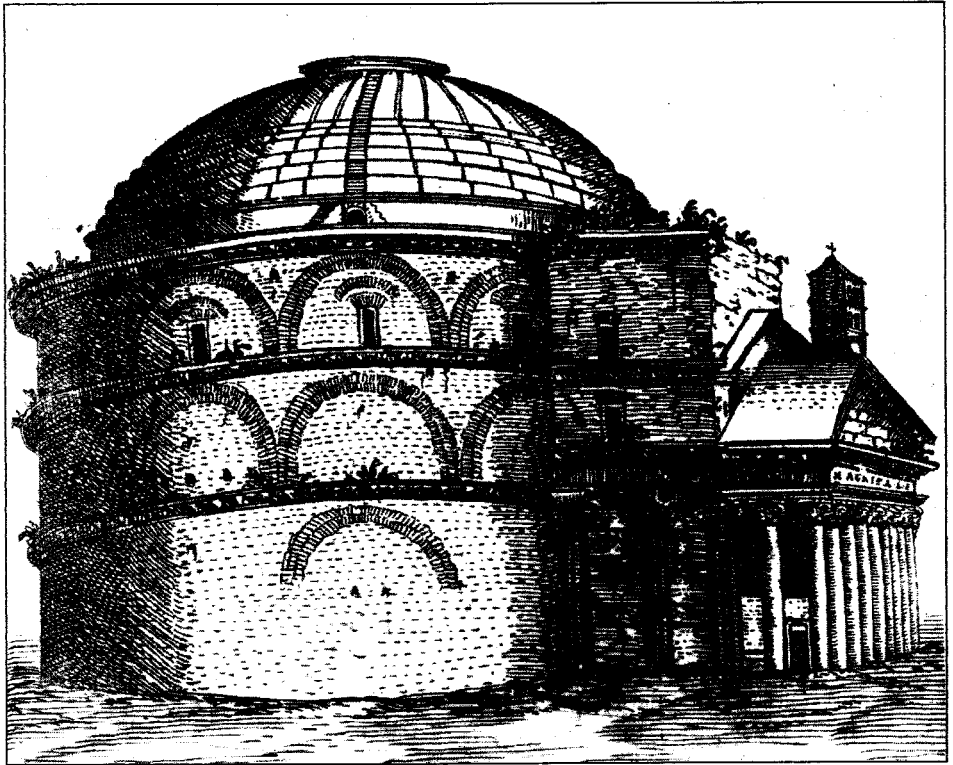


Ilustración 10: Grabado del Panteón con el campanario levantado en el siglo XIII

Siglo. XV:

En este siglo se pone en valor la recuperación de lo antiguo, lo que se ha denominado el renacimiento de la Antigüedad. En Roma coincide con el retorno de los Papas de su exilio en Avignon los cuales, en la búsqueda de señas de identidad que magnificaran la capital del nuevo imperio sacro, tomaron los restos antiguos como motores de las intervenciones urbanas. El Panteón, que siempre había sido un referente de la ciudad, no escapará a esta consideración y así hallaremos actuaciones que le permiten recuperar su aspecto y su significación urbana.

Años 1417-1447⁴¹

Con Martín V y Eugenio IV se repusieron muchas de las piezas de plomo de la cubierta.



Ilustración 11: Grabado de la plaza del Panteón a finales del siglo XV, en el que se observan las tiendas que ocupaban el pórtico y las piezas que aparecieron en distintos trabajos llevados a cabo en la plaza, entre las que destaca una fuente de granito, los dos leones de basalto y la concha de pórfido. Resulta interesante observar cómo el ángulo izquierdo del pórtico está destruido faltando las columnas de dicho lado.

Destaca la intervención de Eugenio IV que liberó el pórtico de las tiendas que en él se habían alojado y lo limpió de las basuras de los vecinos⁴². Con ocasión de estos trabajos se descubrieron fragmentos de una cuádriga en bronce con aúriga, que podría haber formado parte de la decoración del tímpano, y una urna de pórfido rojo, que en 1740 fue colocada en la tumba de Clemente XII en San Juan de Letrán; también aparecieron una fuente de granito y otros fragmentos de mármol, que permanecieron en la plaza hasta finales de siglo.

1444⁴³

Se realizaron una serie de trabajos de excavación en los que se encuentran la concha de porfido y los leones de basalto, que fueron transportados por Sixto V a la fuente llamada *Acqua Felice*, y posteriormente por Gregorio XVI al Museo Egipcio Vaticano. El aprovechamiento de los restos fue usual en este momento, se recuperó la importancia del Mundo Antiguo, reconociendo que podía servir para valorar la construcción del nuevo imperio y de que se podía llegar al nivel que este alcanzó. Hasta la fecha podemos imaginar un expolio de siglos destinado a la reutilización de los restos. A partir de este momento, el resto arquitectónico se considera pieza o fragmento y se utiliza haciéndolo protagonista de la composición, hasta llegar al caso límite y opuesto en el Palacio Farnese, donde la composición de fragmentos que existe en la entrada al jardín, se organiza persiguiendo la valoración del fragmento como tal.

Año 1447⁴⁴

Aparecen noticias escritas de la aparición de restos escultóricos delante del Panteón, en concreto un fragmento de una diosa Diana.

Año 1491⁴⁵

Inocencio VIII decide la colocación del altar mayor en la posición actual, como remate de la composición axial que articula en su sentido longitudinal el interior del edificio. Esta es de las primeras actuaciones de las que tenemos noticia en el interior del edificio, donde hasta ahora habían primado las exteriores, las que hacían referencia a la importancia urbana, en la consideración del Panteón como hito de la ciudad.

4.1.5. EL TIEMPO DEL PANTEÓN RESUCITADO.

Siglo. XVI:

El Panteón se consolidó como modelo de la Antigüedad en el Renacimiento. Todas las tareas emprendidas en el edificio tendieron a su mejora, salvo unas noticias de expolio, consecuencia de la desaprensiva gestión de los que estaban encargados de su mantenimiento, y que fueron debidamente atendidas por la autoridad Vaticana. El edificio se valoró como nunca hasta entonces desde la Antigüedad. Artistas como Rafael, encontraron en el Panteón inspiración de sus pensamientos, y éste en concreto lo eligió como morada eterna. El espacio interior comienza a ser un modelo de referencia que alcance una difusión universal.

Año 1520⁴⁶

Rafael fue enterrado siguiendo su propio deseo en el basamento de la segunda edícula de la izquierda, según se entra. La admiración del artista por esta arquitectura fue considerable, dedicando visitas de estudio y dibujo al Panteón y a Villa Adriana, aunque entonces se conocieran como edificios de períodos distintos. El reconocimiento de Rafael como figura indiscutible de las artes de su momento y de toda la historia y la elección del Panteón como lugar de ubicación de su tumba, tiene que hacernos pensar sobre el pleno reconocimiento que alcanzó el edificio.

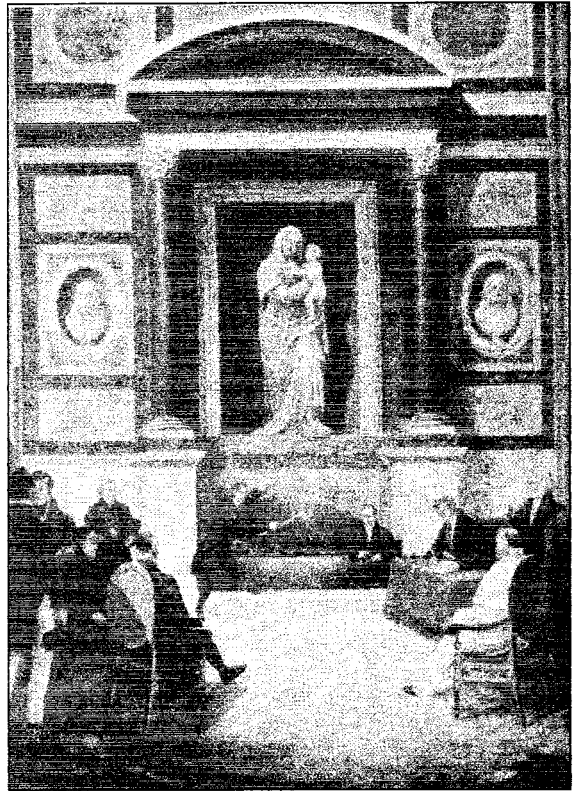


Ilustración 12: Tumba de Rafael en el Panteón. Detalle del óleo de F. Diofebi, pintado en 1836, que refleja la apertura de la misma.

El interior del Panteón fue considerado, por primera vez, elemento importante. El edificio ha trascendido en su dimensión urbana y comienza a ser valorado en su esencia, en su espacio, acogiendo al gran maestro.

Años 1523-34⁴⁷

Entre estas fechas el Papa Clemente VII planteó una limpieza del pórtico del edificio, dado que se había vuelto a aterrar, teniéndose que volver a excavar los

leones de basalto, que aún permanecían allí y que fueron encontrados por primera vez en tiempo de Eugenio IV.

Años 1534-49⁴⁸

Se tienen noticias de los gastos realizados por este Papa en la iglesia de Santa Maria Rotonda. Por otro lado es interesante subrayar que en este momento aún se intenta identificar el edificio con el Panteón de Agripa, asignando a las partes descritas en las fuentes los restos y fragmentos que van apareciendo, incluso escultóricos⁴⁹. La denominación del Panteón como Santa Maria Rotonda, en la que existe un referente formal, nos sirve de indicador del reconocimiento artístico del edificio. La arquitectura superó el conocimiento nominal que se tenía hasta entonces y aunque todavía se mantiene, este topónimo se extiende, siendo el más reconocido.

Año 1562⁵⁰

Pío IV ordena la limpieza de la puerta del Panteón y la reposición de los 182 clavos que fijan las diferentes partes de la misma y parte de las cornisas, que habían sido utilizadas con anterioridad para la fundición de otros elementos⁵¹. También realiza algunas reparaciones en la cúpula.

Año 1576⁵²

Gregorio XIII urbanizó la plaza frente al Panteón, colocando en su centro la fuente de *Giacomo della Porta* que actualmente permanece.



Ilustración 13: Vista de la Plaza del Panteón con la fuente de Giacomo della Porta, antes de la colocación del obelisco, según un grabado de G.B. Falda. En este grabado que nos sirve para ilustrar la fuente ya se habían ejecutado las tareas de restauración del pórtico y se habían construido los campanarios que más adelante se comentarán.

Años 1592-1605⁵³

En época de Clemente VIII, los canónigos del Panteón, en beneficio propio, expoliaron para su venta las columnas de las edículas, algunos revestimientos de mármol y fragmentos de bronce y metal. Esta acción se mantuvo hasta finales de siglo y hubo piezas compradas, incluso, por cardenales como Rusticucci y nobles como el Marqués d'Este. Esta situación de expolio finalizó con la condena, y posterior indulto, de los acusados por el Papa Clemente VIII.

Siglo. XVII

En los comienzos del siglo XVII se añadieron dos campanarios simétricos al tejado del frontón del pórtico del Panteón, sustituyendo el viejo campanario anterior. Este trabajo fue ejecutado bien por Gianlorenzo Bernini o por Carlo Maderno. Las torres fueron demolidas en 1880.

Años 1623 - 1664⁵⁴

En estas dos fechas y bajo los papados de Urbano VIII y Alejandro VII se restauraron las columnas del extremo este del pórtico que se habían caído⁵⁵ junto a una parte del tímpano, lo que representaba un estado de ruina considerable en el ángulo correspondiente del pórtico desde siglos anteriores, según hemos visto en algunas ilustraciones anteriores. La imagen de este ángulo hubo de tener una cierta permanencia, ya que pudo llegar a ser recogida por Piranesi en uno de sus grabados.



Ilustración 14: Vista del Panteón sin las restauraciones que se ejecutaron bajo los Papados de Urbano VIII y Alejandro VII, de un grabado de F. Piranesi

Año 1632⁵⁶

Urbano VIII ordenó el expolio de más de doscientas toneladas de bronce antiguo del sofito del pórtico para la construcción de ochenta cañones del Castillo de *Sant'Angelo* y el Baldaquino del Vaticano, mientras tanto restauró como hemos dicho las columnas del lado este del pórtico y colocó una inscripción al lado derecho de la puerta de entrada que dice: *aedificium toto orbe celeberrimum* que no sirvieron para que se evitara el expolio citado.

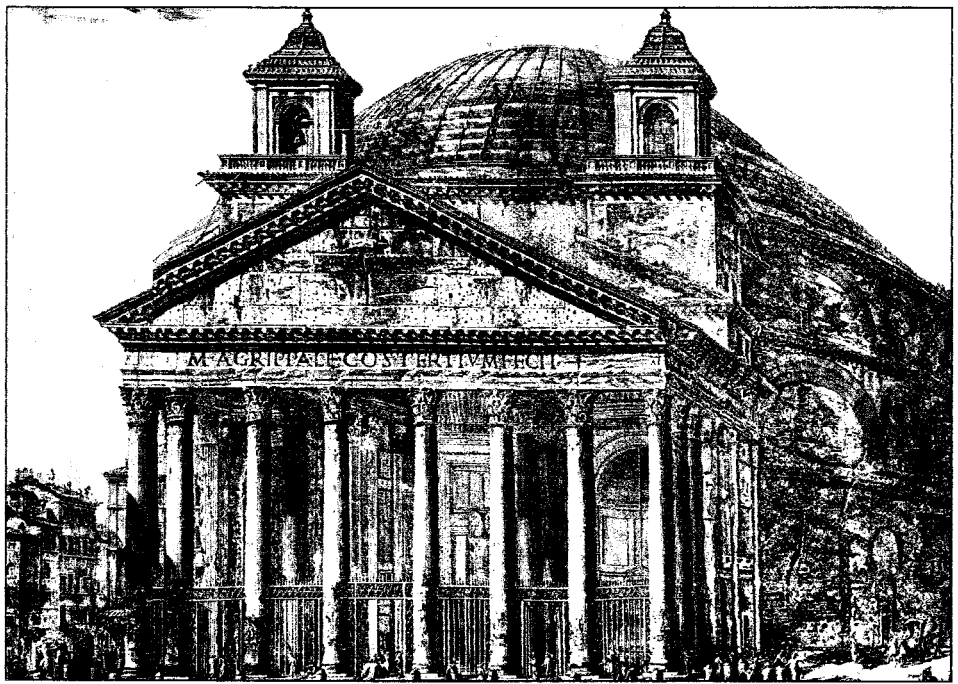


Ilustración 15: Imagen del Panteón con los dos campanarios simétricos y las rejas del pórtico que se colocaron en el periodo del Papa Alejandro VII.

También ordenó el proyecto, construido posteriormente por Alejandro VII (1660) para la construcción de los dos campanarios simétricos, en sustitución del pequeño campanario erigido en 1270.

Años 1657-67⁵⁷

Alejandro VII ordenó bajar el nivel de la plaza, con lo que se recuperaba la cota interior del pronaos del Panteón, según se encuentra actualmente; demolió algunas casas para iniciar las excavaciones en los lados del pórtico y para evitar la expansión de los comercios, rodeó el Panteón de cancelas, como se aprecia en la ilustración anterior.

Años 1676-1689⁵⁸

Inocencio XI comenzó la reparación de la cubierta del edificio.

4.1.6. EL TIEMPO DEL PANTEÓN RELIQUIA.

Siglo. XVIII:

Se sistematizaron las tareas de mantenimiento, conservación, reparación, restauración e investigación del Panteón. Comienza la conservación sistemática del edificio.

Año 1711⁵⁹

Clemente XI mandó colocar sobre la fuente de *Giacomo della Porta* el obelisco actualmente existente, descubierto en la demolición del vecino convento de los Dominicos y que desde hacía tiempo se encontraba abandonado en la plaza de San Macuto.

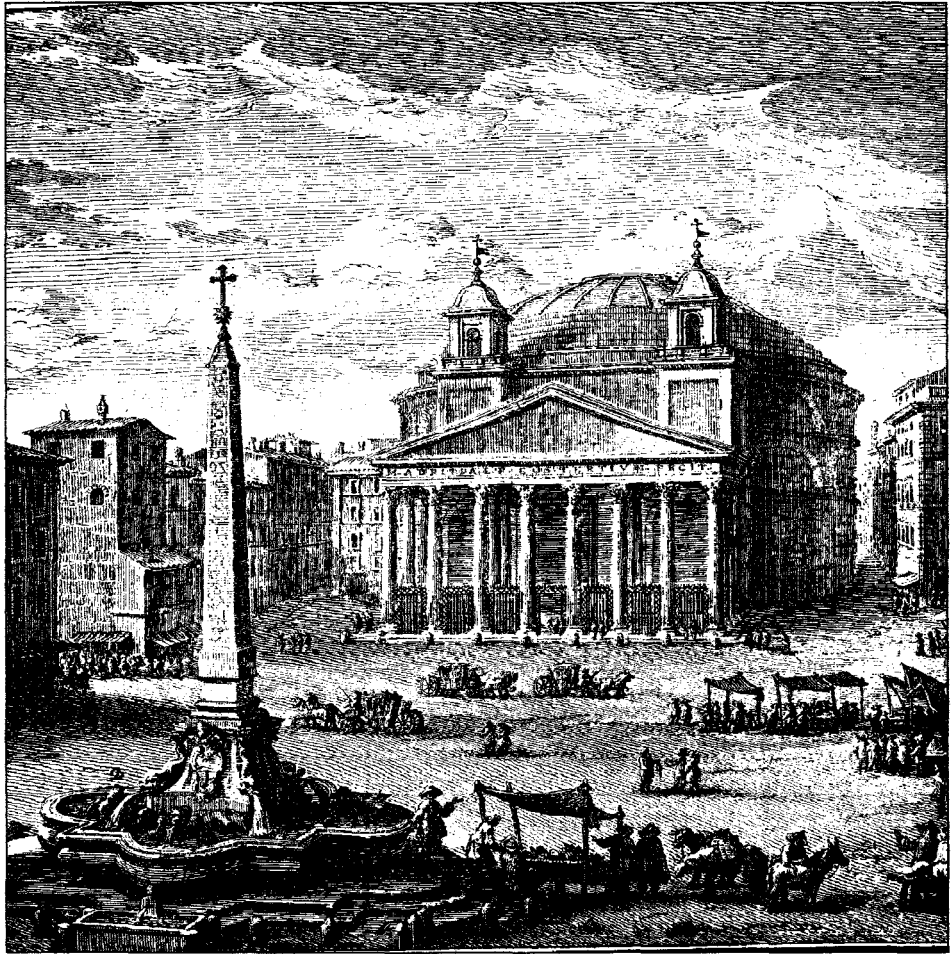


Ilustración 16: Grabado de la Plaza de la Rotonda tras la colocación del obelisco sobre la fuente de *Giacomo della Porta*.

La intervención de Sixto V (1580-85) tuvo una repercusión importante en la ciudad de Roma. La identificación de recorridos mediante la colocación de obeliscos delante de las basílicas, que cerraban los itinerarios visualmente a la vez que dotaban a la ciudad de una nueva seña de identidad gracias a la repetición puntual de un elemento muy potente, fue una de las operaciones más interesantes realizadas en Roma desde su fundación. Este hecho dió lugar a la aparición sucesiva de operaciones similares de menor escala, en reconocimiento de la importancia del lugar donde se ubicaban, de esta manera el Panteón quedó también singularizado, de la misma forma que otras iglesias y basílicas de Roma. También restauró, junto a Benedicto XIV, la cúpula, reponiendo el estuco de los

casetones y sustituyendo el revestimiento de mármol de las zonas perdidas, y renovó el altar mayor.

Año 1740⁶⁰

Se realizaron las tareas que modificaron el aspecto original del cuerpo intermedio del interior del Panteón, dotando a los huecos de este cuerpo de un frontón que no poseía en su estado original, y eliminándose la decoración de los espacios entre dichos huecos

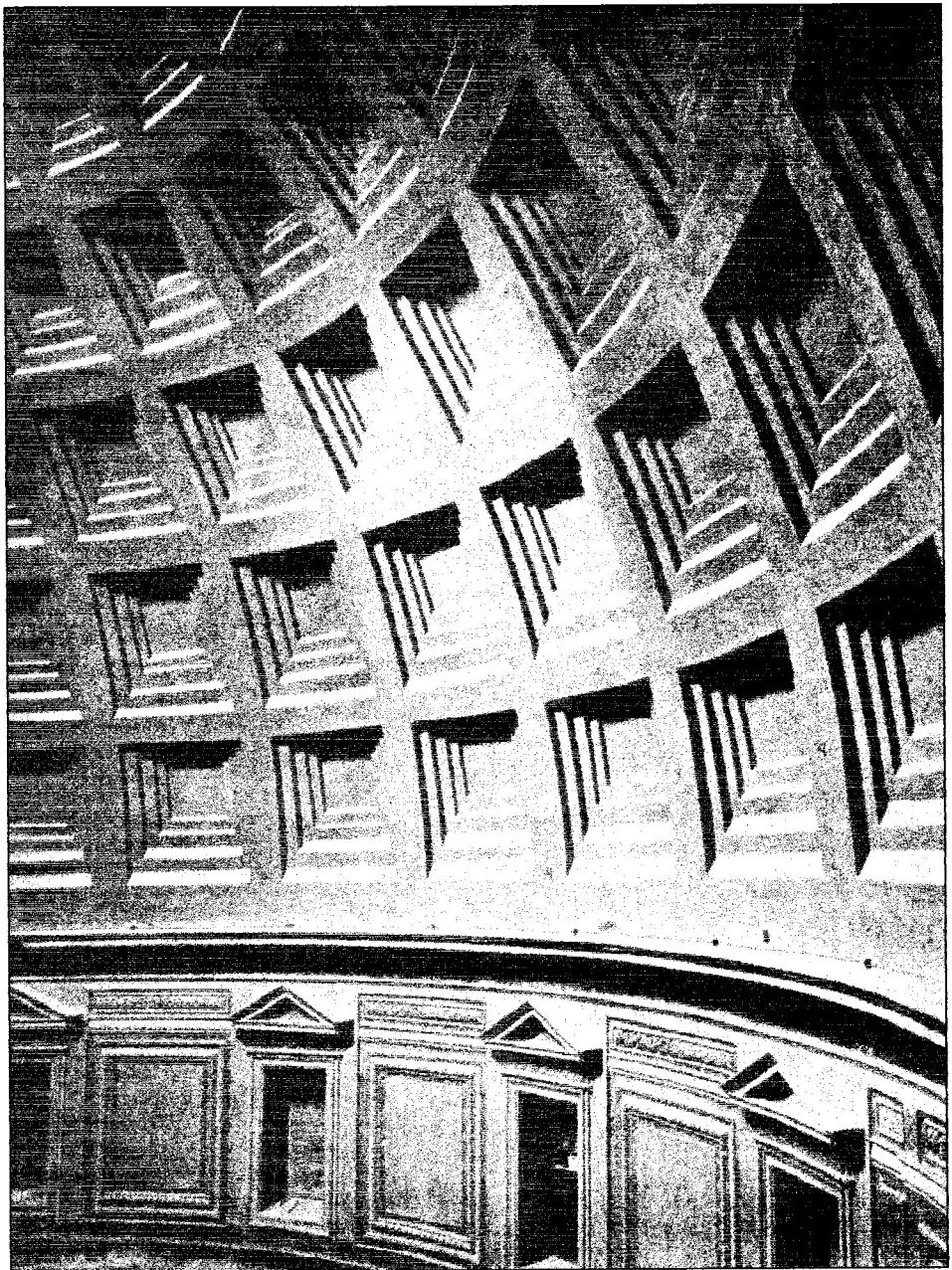


Ilustración 17: Vista del interior del Panteón, de la que interesa la zona del cuerpo intermedio con la modificación acometida en 1740.

Años 1800-23⁶¹

Pio VII inició la liberación del Panteón de las construcciones adosadas. También suspendió la costumbre iniciada en 1766 de colocar bustos honorarios en el interior del templo, llevándolos todos a la colección de bustos del Vaticano⁶²

Año 1857⁶³

Pio IX realiza nuevas tareas en aras a la liberación del Panteón de las construcciones adosadas.

Año 1873⁶⁴

Pio IX ordena la restauración del pavimento interior del edificio.

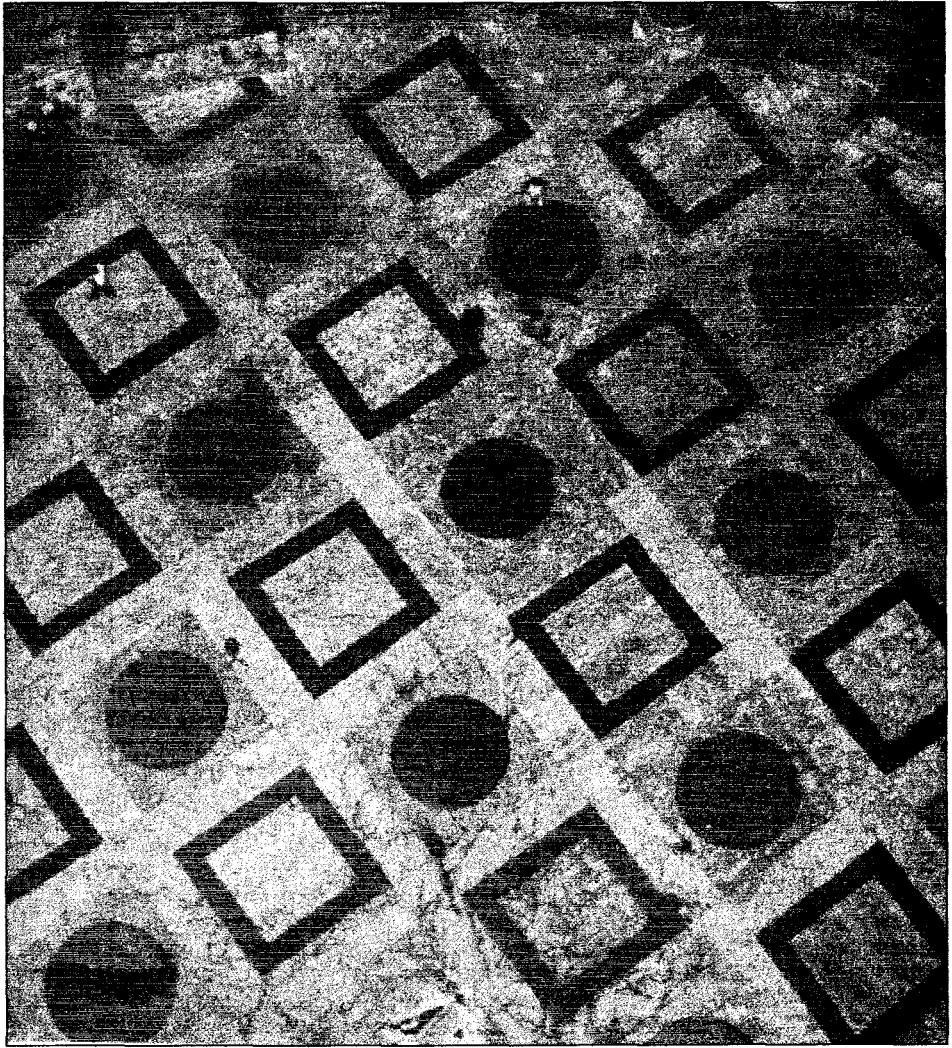


Ilustración 18: Vista del pavimento del interior del Panteón, uno de los elementos más singulares del edificio al mostramos la presencia figurativa como elemento decorativo de la estructura geométrica que controla toda la composición basada en el círculo y el cuadrado.

Año 1878⁶⁵

A la muerte del Víctor Manuel II (9-1-1878), el rey Umberto I decide construir la tumba de éste, como primer rey de Italia, en la exedra circular de la derecha según se accede al edificio.

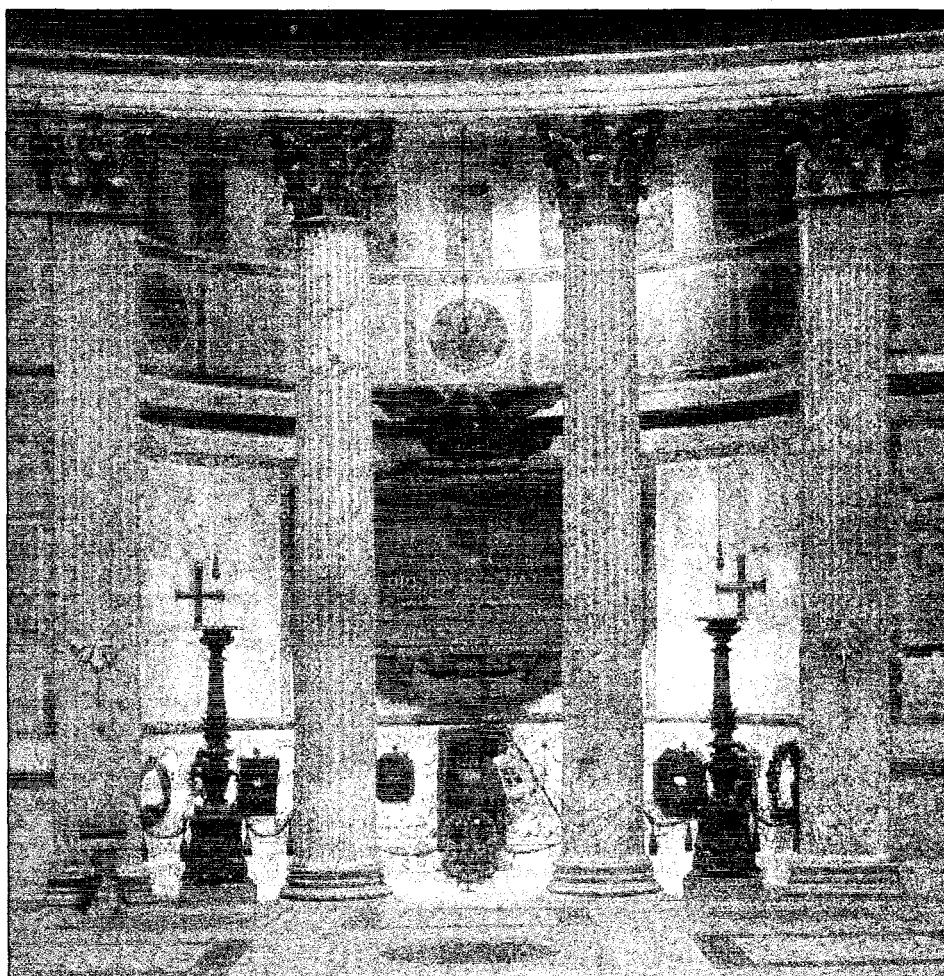


Ilustración 19: Vista de la tumba de Víctor Manuel I, situada en la exedra circular de la derecha según se accede.

Año 1898⁶⁶

Gracias al ministro *Bacelli* se consigue aislar el edificio de la edificación circundante, además de ordenar la demolición de los dos campanarios. con la de las casas adosadas en el lado de *Santa Maria sopra Minerva* aparece el muro largo con nichos, que posteriormente fue identificado como fragmento del muro de cierre de las *Saepta* reconstruidas por Adriano y en el lado posterior un aula basical⁶⁷ de las Termas de Agripa.

El edificio con esta operación se monumentalizó, se erigió en protagonista de su entorno urbano. Un entorno en el que su evolución, la acumulación de la historia

no ha permitido que existan edificios exentos. Podemos observar como en toda la Roma antigua, salvo el Coliseo, y los edificios que resultan de las excavaciones del Foro Romano, no existen edificios exentos, salvo el Panteón. La operación tuvo que ser de una gran importancia, destacándose ostensiblemente en su entorno urbano. *El culto a los monumentos* de A. Riegl pudo encontrar en esta operación una buena ilustración de su contenido⁶⁸.

Año 1900⁶⁹

Se construye la tumba de Umberto I, en la exedra opuesta a la tumba de Víctor Manuel II, por decisión de Víctor Manuel III.

Años 1930-32⁷⁰

Se realiza la restauración más importante de las recientes en el Panteón, obteniéndose datos que documentan los trabajos que sobre el mismo han aparecido con posterioridad, sobre todo en lo referente a técnicas constructivas y principios estructurales, que fueron publicados por A. Terenzio, demostrando que todas las interpretaciones realizadas hasta la época sobre la cúpula, por parte de autores como Choisy o Durm estaban equivocadas.

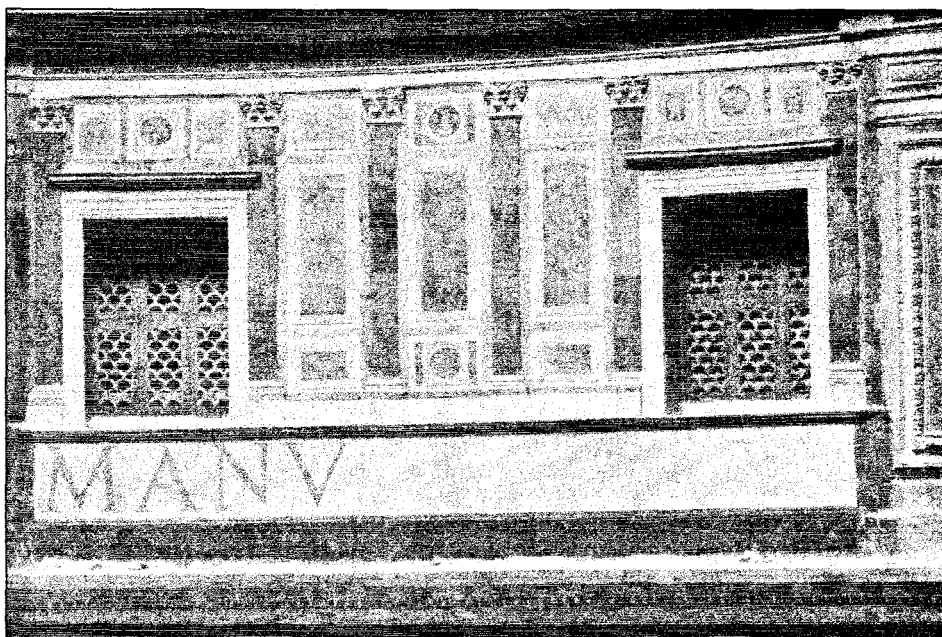


Ilustración 20: Imagen del módulo del cuerpo intermedio, restaurado por *Terenzio* según la hipótesis de su estado original.

Basado en los dibujos de Rafael Sanzio y Baldassare Peruzzi, *Terenzio* realizó la intervención más importante sobre el interior del Panteón y que consistió en retirar la decoración que en 1747 Paolo Poggi había introducido en el cuerpo intermedio y reponer la posible decoración original de ésta zona en un módulo.

NOTAS

- ¹ MACDONALD, W.L.: *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge-Massachusetts, 1976. p. 12.
- ² JIMÉNEZ, A. *El arquitecto en Roma. Maestros y artesanos en la Antigüedad clásica*. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1994. p. 29-72.
- ³ Dentro del Foro Romano, el edificio más destacado construido en tiempos de Adriano es el Templo de Venus y Roma. De él dicen Luciani y Sperduti: *Dopo aver demolito i portici d'accesso al palazzo neroniano, realizzò una vasta platea rettangolare (145 x 100 m.) parzialmente sostruita su ambienti voltati nel lato rivolto verso il Colosseo. Nel centro del podio l'imperatore costruì un tempio, uno dei più grandi della storia, dedicato a Venere e a Roma nel 135, ma terminato solo più tardi da Antonino Pio. Adriano fu il primo ad introdurre nella capitale il culto della Dea Roma, che Augusto aveva promosso per le province orientali, associandolo alla devozione per il Genio dell'imperatore. Alla personificazione stessa dello Stato, egli affiancò la dea Venere che, come progenitrice dei Giulii, era anche capostipite ideale della dinastia regnante.* (LUCIANI, R. y SPERDUTI, L.: *Foro Romano*, Roma, 1992, pp. 144-146).
- ⁴ SPARTIANUS, AELIUS: *Script. Historiae Augustae*, Hadrianus XIX: 9. *cum opera ubique infinita fecisset, numquam ipse nisi in Traiani patris templo nomen suum scripsit*. 10. *Romae instauravit Pantheum, Saepta, Basilicam Neptuni, sacras aedes plurimas, Forum Augusti, Lavacrum Agrippae; eaque omnia propriis auctorum(?) nominibus consecravit*. 11. *Fecit et sui nominis portem et sepulchrum iuxta Tiberim et aedem Bonae Deae* ("Construyó innumerables edificios públicos en todos sitios, pero en ninguno inscribió su nombre salvo en el templo dedicado a su padre Trajano. En Roma restauró el Panteón, los Saepta, la Basílica de Neptuno, muchos más templos, el Foro de Augusto, las Termas de Agripa, y todos ellos los dedicó en nombre de sus constructores originales. También construyó el puente nombrado con su apellido, un mausoleo en la orilla del Tiber y el templo de la Bona Dea").
- ⁵ La inscripción que aparece en el pórtico es: "M · AGRIPPA · L · F · COS · TERTIUM · FECIT" ("Marco Agripa, el hijo de Lucio, tres veces consul, lo construyó")
- ⁶ Bruno Contardi en el prólogo a la edición de 1993 de *Storia dell'arte come storia della città* de Giulio Carlo Argan, define su metodología de análisis histórico-artístico como *Historia de algunos objetos: (...) el punto de arrivo della metodologia critica di Argan: l'identità di arte e città (...) Argan parte dal presupposto, dichiaratamente d'impostazione fenomenologica, che storia dell'arte altro non è che storia di alcuni oggetti*. Uno de los objetos que destaca Contardi, como eje principal del discurso de Argan es la puerta, de la que dice, tomando en primer lugar una larga cita de G. Simmel: *"La Porta rappresenta in modo decisivo come il separare e il collegare siano soltanto due facce dello stesso e medesimo atto. L'uomo che per primo eresse una porta ampliò, come il primo che costruì una strada, il potere specificamente umano di contro alla natura, ritagliando dalla continuità ed infinità dello spazio una parte e con-formandola in una determinata unità secondo un senso". Separando ed unendo, l'uomo determina l'esistenza della forma: di qua, lo spazio finito (delimitato), costruito; al di là, l'infinita (illimitata), non-determinata estensione del "continuum"*. (CONTARDI, B. "Introducción", en ARGAN, Giulio Carlo: *Storia dell'arte come storia della città*, 2ª edición a cargo de Bruno Contardi, Roma, 1993, p. 8).
- ⁷ LUGLI, G.: *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*. Roma, 1989, p. 5; RUGGIERI, G.: *Pantheon*, Roma, 1990, p. 3.
- ⁸ (...) *che attribuisce l'edificio al terzo consolato di Agrippa, e cioè al 27 a. C. In realtà il Pantheon, come tutto il complesso degli altri edifici di Agrippa nel Campo Marzio, e lo stesso Mausoleo di Augusto, sembrano di attribuire ad un progetto unitario, cui si dovette dare inizio subito dopo il grande trionfo del 29 a. C. Così i "Saepta lulia", completati nel 26 a. C.; le Terme, la Basilica "Neptuni" e la "porticus Argonatorum", terminati insieme al Pantheon nel 25, (COARELLI, Filippo: "Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo", en *Analecta Romana, Instituti Danici*, suppl. X, Copenhagen, Odense University Press, 1983, p. 42). En el mismo sentido se pronuncia Kjeld de Fine Licht. (FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*. Copenhagen, 1968, p. 180).*

- ⁹ Anche il Mausoleo, costruito nel 28 a. C., data della quale non vi è motivo di dubitare, fa parte di un complesso programma edilizio, caratteristico degli anni immediatamente successivi ad Azio e alla conquista dell'Egitto. Il modello che probabilmente ne è all'origine è di nuovo, come per il Pantheon, un modello ellenistico: il mausoleo di Alessandro, che Augusto aveva visitato nel 30, durante il suo soggiorno ad Alessandria, (COARELLI, op. cit., p. 44).
- ¹⁰ (...) In altre parole, il progetto iniziale prevedeva un vero e proprio "Augusteum", cioè un tempio del sovrano vivente, mentre la realizzazione finale costituisce un ripiegamento, nel senso di una dedica a un "divus" defunto, ma prevedendo la futura divinizzazione "post mortem" del principe vivente (...). È difficile credere che l'idea di Agrippa di creare un "Augusteum" cogliesse di sorpresa l'imperatore, (COARELLI, op. cit., p. 44).
- ¹¹ (...) Anche per quanto riguarda l'apoteosi di Augusto, così strettamente collegata al Pantheon, come abbiamo visto, el modello è sempre Romolo: il senatore Numerius Atticus si guadagnò un milione di sesterzi affermando di aver visto Augusto salire al cielo, proprio come Proculo aveva fatto per Romolo (Cass. Dio. 46, 2). Un significato non diverso aveva la statua di Cesare posta nel Tempio di Quirino. (COARELLI, op. cit., p. 45).
- ¹² (...) Anche per quanto riguarda l'apoteosi di Augusto, così strettamente collegata al Pantheon, come abbiamo visto, el modello è sempre Romolo: il senatore Numerius Atticus si guadagnò un milione di sesterzi affermando di aver visto Augusto salire al cielo, proprio come Proculo aveva fatto per Romolo (Cass. Dio. 46, 2). Un significato non diverso aveva la statua di Cesare posta nel Tempio di Quirino. (COARELLI, op. cit., p. 45).
- ¹³ LUGLI, G.: *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*. Roma, 1989, p. 6
- ¹⁴ DION CASIO, LIII 27, cit., en FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome*, Copenhagen, 1968, p. 180.
- ¹⁵ DION CASIO, LXVI, 24, cit. en FINE LICHT, op. cit., p. 182.
- ¹⁶ LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 18.
- ¹⁷ MACDONALD, W.L.: *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1976. p. 13; LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., Roma, Bardi editore, 1989, pp. 16-18; FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*, Copenhagen, 1968, p. 185.
- ¹⁸ MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 13
- ¹⁹ La obtención de la fecha viene determinada por la que nos ofrecen los sellos que aparecen en los ladrillos, los cuales han sido estudiados en los distintos trabajos de restauración realizados en el panteón en las últimas décadas. La fecha predominante en tales sellos es la de inicios del 120, por lo que las obras debieron de comenzar un poco antes y dado el volumen de la construcción y los sellos restantes encontrados se estima su consagración en la fecha estimada de entre 126 y 128. Para el establecimiento de estas fechas es importante el análisis estilístico de la decoración arquitectónica y de los ordenes arquitectónicos, lo que nos permite confirmar las fechas propuestas. Por otro lado, Adriano fue un emperador que dedicó una parte considerable de su mandato a viajar por el imperio, por lo que se conocen las fechas en que se encontraba en Roma y sabemos que entre 125 y 128 estaba en Roma, por lo que como máximo la consagración se debió producir al final de este periodo.
- ²⁰ COARELLI, "Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo", cit., p. 41

- 21 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 14
- 22 *Ibidem.*
- 23 El pórtico de la plaza se levantaba 1,19 m. sobre la cota de la plaza y se accedía al mismo mediante 6 escalones. Las columnas eran de granito con un diámetro de 1 metro aproximadamente. Toda la plaza estaba pavimentada de grandes losas de travertino.
- 24 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., pp. 16-18
- 25 La fila de columnas frontales se apoya sobre bloques de travertino, que algunos creen anterior y posiblemente del edificio de Agripa, mientras que las otras filas se apoyan sobre muros contruidos de hormigón y directriz paralela al eje principal norte-sur del edificio.
- 26 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., pp. 19-20.
- 27 *Ibidem*, p. 18.
- 28 "IMP CAES L SEPTIMIUS SEVERUS PIUS PERTINAX AUG ARABICUS ADIABENICUS PARTHICUS MAXIMUS PONTIF MAX TRIB POTEST X IMP XI COS III P P PROCOS ET / IMP IMP CAES M AURELIUS ANTONINUS PIUS AUG TRIB POTESTAT V COS PROCOS PANTHEUM VETUSTATE CORRUPTUM CUM OMNI CULTU RESTITUERUNT" ("El emperador L. Septimio Severo... y el emperador Marco Aurelio Antonino... El Panteón, arruinado por el tiempo, lo restauraron con sumo cuidado). Esta es la inscripción que en dos líneas aparece en el arquitrabe del pórtico del Panteón cuando fue restaurado en el año 202 d.C., según aparece transcrita en FINE LICHT, *op. cit.*, p. 180.
- 29 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 18
- 30 *Ibidem*, p. 24
- 31 *Ibidem*, p. 18
- 32 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 46.
- 33 *Ibidem.*
- 34 *Ibidem.*
- 35 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 18.
- 36 KRAUTHEIMER, R.: *Roma, profilo di una città, 312-1308*, Roma, 1981, p. 95.
- 37 KRAUTHEIMER, *Roma, profilo di una città*, cit., p. 115.
- 38 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 13

- 39 La posesión de la plaza, que se mantuvo hasta el pontificado de Urbano VIII, permitía a los religiosos obtener unos ingresos de una parte proporcional de las tasas que debían de pagar los comerciantes que usaban la plaza.
- 40 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 47.
- 41 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 47.
- 42 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 1. Roma, 1989. p. 287: **PANTHEON**. tanto erano i gradi per gli quali si saliva al Panteo quando sono quelli per gli quali hoggi discende: del che vedemmo à questi anni la speranza, essendo estato tratto di sotterra dinanzi à l'andito del tempio un'arca di pietra quadrata tiburtina (probabilmente usata come avello nel cimitero locale di s. Maria ad Martyres)... Le colonne nel antiporto di esso tempio -che prima vi s'era murato intorno et fattone diverse botteguzze di treconi et rivenditori et altre cose vilissime (fig. 169)- furono da Eugenio IV fatte nettare et mondare et ridurre nell'antico splendore... et à nostri tempi sono state levate via alcune casipole et portati via i calcinacci et altre immonditie ch'erano intorno al detto tempio et così ridotto in isola et doi Lioni di pari grandezza collocati ciascuno sopra la sua basa tra doi vasi di porfido.
- 43 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 1. Roma, 1989. p. 59: (Año 1444. Eugenio IV) **PANTHEON**. (Eroi, *Raccolta epigr. del Pantheon*, p 265?) (Panthei) stupendum fornicem tua, pontifex Eugeni, opera instauratum et chartis plumbeis alicubi deficientibus coopertum laeta inspicit Curia... Sordidissimis diversorum tabernis quaestuum a quibus (columnae) obsidebantur occultatas, emundatae nunc in circuitu bases et capita denudatae mirabilis aedificii pulchritudinem ostendunt: acceduntque decori stratae tiburtino lapide subiecta templo area: et quae ad aetatis nostrae Campum martium ducit via" Biondo Flavio, op. cit., c. 39', c. 64 ss.. Nel corso di questi lavori sarebbero stati ritrovati "la conca di porfido e uno dei due leoni di basalte (trasportati da Sisto V alla sua fonte Felice alle Terme, e da Gregorio XVI al museo egizio vaticano) e anche un pezzo di ruota di carro... (Vacca, Mem. 35).
- 44 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 1. Roma, 1989. p. 73: **PANTHEON**. Un frammento della dea (Diana, il sommo diavolo di tutti gli idoli) giace dinnanzi alla porta.(extraido de *Il dialogo De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini, 1447)
- 45 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 1. Roma, 1989. p. 111:(1491. Innocenzo VIII) **PANTHEON**: L'altar maggiore stava anticamente contiguo al fondo della tribuna, e solo nell'anno 1491 nel pontificato d'Innocenzo VIII fu trasportato dove sta al presente e ridotto in isola. (Cod. vat. 9200, c. 255).
- 46 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 18
- 47 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 2. Roma, 1990. p. 36: **PANTHEON**: "Al tempo di Clemente VII, essendo maestro di strade Ottaviano della Valle, volendo accomodare la strada, scoperse (i leoni di basalte e l'urna di prfido rosso, già trovati al tempo di Eugenio IV) che un'altra volta si erano ricoperti. Fece due piedi alla conca con la sua iscrizione, e i leoni li sollevò da terra sopra due trnchi di colonne; e Sisto V poi li trasportò alla sua fonte Felice alle Terme Diocleziane, per essere sua impresa". Così dice Flaminio Vacca, mem. 35, tacciato meritamente di inesattezza dal Michaelis in *Jaherbuch*, tomo VI, a. 1891, fasc. 3 p. 136. Vedi anche Eroi "Iscriz. del Pantheon, p. 344 seg. (cfr fig 14 e vol 1, figg. 3, 89, 169)
- 48 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 2. Roma, 1990. p. 70:"...Altri duecentocinquantesette furono spesi "pro reparatione Eccle Ste. Marie Rotunde".

- 49 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 2. Roma, 1990. p. 191: "Gli archeologi ricordano altre provenienze per le sculture farnesiane e sono: una delle cariatidi di Diogene ateniese, che Plinio vide nel Pantheon rettangolo dei suo tempi..."
- 50 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 49.
- 51 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 3. Roma, 1990. p. 262: "Gli eredi del Cap^o Cencio Bombardiero di Castello avanzarono istanza nel 1565 per il ricupero di "scudi duoi b. 67 per suo credito ch'egli restano con la R^{ca} C^a di lavori di metallo cioe borchie fatte et messe nella porta della Rotonda", il conto delle quali ascendeva in totale a scudi 142, 93. Le borchie, fuse ed incise dal capitano Cencio, erano state centosestanta due. Il saldo del conto fu pagato il 23 novembre a "madonna Isabella Comparini, madre et herede". Conviene notare che l'opera del restauro della porta, le cui lastre e cornici di bronzo erano state tolte via e fuse per altre opere pontificie, aveva avuto principio sino dal 1562, nel quale anno erano stati pagati scudi 330 a Giovanmaria Frabbrici "per restauratione e nettatura della porta di s^{ma} Maria Rotonda", mentre lo stagnaio Iacopo Berlino racconciava la copertura della cupola con lastre di piombo".
- 52 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 49
- 53 LANCIANI, R.; *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 3. Roma, 1990. p. 262: "I canonici della Rotonda, per conto loro, misero a sacco il marabile edificio affidato alla loro cura spogliandolo delle colonne dell'edicole, dei marmi di rivestimento, di bronzi e metalli, e ricavando dai loro furti ben 265 scudi (22 dicembre 1597). Queste belle imprese durarono sino agli ultimi giorni del secolo, e ne fa fede il ricordo di altri 25 scudi "alli SSⁱ Canonⁱ della rotoda a conto di marmi dati" sotto il giorno 28 dicembre 1599. E come se tutto questo non bastasse i canonici incominciarono a vendere anche a terzi i tesori loro affidati. Giancarlo Vallone nel Cod. Archiv. Capit. della Rotonda, n. XVII a. 1670, racconta della vendita da loro fatta nel 1592 al marchese d'Este di un'urna di porfido, non molto dissimile da quella oggi Corsiniana, ma assai malconcia. L'urna fu trasferita a Ferrara, e parte del prezzo della vendita (scudi 150), prima deposto nel banco Ubertin, fu impiegato a vantaggio del Pantheon stesso dal card. Rusticucci protettore. I conservatori protestarono contro l'indegno mercato; ma il loro ricorso non ebbe effetto, avendo Clemente VIII concesso l'indulto".
- 54 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 19.
- 55 Urbano VIII restauró la del ángulo, colocando un nuevo capitel con su insignia, la abeja y Alejandro VII las otras dos, de granito rosa, traidas de las ruinas de las cercanas termas Alejandrinas donde hoy se encuentra San Luis de los Franceses, con capiteles nuevos y los emblemas correspondientes a su familia, el monte y las estrellas.
- 56 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., 1989, p. 5.
- 57 RUGGIERI, G.: *Pantheon*. Roma, 1990, p. 3.
- 58 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 3.
- 59 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 49.
- 60 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 19.
- 61 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 14.

62 El Papa Pío VII fundó, en el año 1820, la colección de Bustos de los Museos Vaticanos.

63 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 15.

64 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 15.

65 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 19.

66 LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, cit., p. 53.

67 Es una sala de planta rectangular yuxtapuesta al Panteón y situada en el eje longitudinal de éste, pero transversalmente. Actualmente sólo es visible la mitad septentrional, es decir uno de sus lados largos, compuesto con una gran exedra central y dos a cada lado de menor tamaño: Sus dimensiones son 45 m. por 19 m., está construida en ladrillo, e iría revestida de mármol: En cada lado poseía cuatro columnas, dos de granito rosa y dos de mármol amarillo: Sobre los capiteles existía un friso decorado con tridentes, delfines y conchas, del que aún se conservan restos. La sala se cubría por una bóveda de triple cruz, cuyas aristas descansaban sobre las columnas laterales. La entrada se encontraba en el lado largo opuesto, que aún se encuentra enterrado bajo la calle y las casas del lado sur. La sala forma un cuerpo construido con el Panteón, pero sin que exista ninguna comunicación entre ambos.

68 RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos*. Traducción española, Madrid, 1987

69 MACDONALD, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, cit., p. 19.

70 RUGGIERI, *Pantheon*, cit., p. 14.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO 4.1.:

ARGAN, G.C.: *Storia dell'arte come storia della città*, 2ª edición a cargo de Bruno Contardi, Roma, 1993.

BELTRAMI, L.: *Il Pantheon. Relazione delle indagini eseguite dal R. Ministero della Pubblica Istruzione negli anni 1892-93, coi rilievi e disegni dell'arch. Piero Olinto Armanini*, Milano, 1898.

BELTRAMI, L.: *Il Pantheon rivendicato ad Adriano 117/138 d.C.*, Milano, 1929.

BIONDO, F.: *Roma instaurata*, en VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G.: *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1953, vol. IV, pp. 247-323.

BORSI, S.: *Roma di Sisto V: la pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Roma, 1896.

BORSI, S.: *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, 1990.

CASTAGNOLI, F.: *Roma Antico, profilo urbanistico*. Roma, 1978.

COARELLI, F.: "Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo", en *Analecta Romana, Instituti Danici*, supl. X, Copenhagen, Odense University Press, 1983.

COLINI, A.M. y GISMONDI, I.: "Contributi allo studio del Pantheon", en *Bullettino Comunale*, nº LIV, 1927.

COTARDI, B.: "Introducción", en ARGAN, G.C.: *Storia dell'arte come storia della città*, 2ª edición a cargo de Bruno Contardi, Roma, 1993, pp. 5-18.

COZZA, L.: "Le tegole di marmo del Pantheon", en *Analecta Romana Instituti Danici*, X, Copenhagen Odense University, 1983.

CREMA, L.: "Il Pronao del Pantheon", en *Coll. Lat.*, LVIII, 1962.

DANESI SQUARZINA, S. (edición): *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma*, Milano, 1989.

D'OSSAT, G. de A.: "Roccie adoperate della cupola del Pantheon", en *Atti della Pontificia Acc. Scienze, Nuovi Lincei*, LXXXIII, 1929-30.

FINE LIGHT, K.: *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*, Copenhagen, 1968.

INSOLERA, I.: *Roma*, Roma-Bari, 1985.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.: "El Arquitecto en Roma" en *Artistas y Artesanos en la Antigüedad Clásica*. Mérida, 1994

KRAUTHEIMER, R.: *Roma. Perfil di una città, 312-1308*, Roma, 1981.

KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, traducción española, Madrid, 1984.

KOSTOF, S. (coord.): *El Arquitecto. Historia de una profesión*, traducción española, Madrid, 1984.

LANCIANI, R.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romana di antichità*, 4 tomos, Roma, 1989.

LUCIANI, R. y SPERDUTI, L.: *Foro Romano*, Roma, 1992.

LUGLI, G.: *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, Roma, 1989.

MACDONALD, W.L.: "Los arquitectos romanos", en KOSTOF, S. (coord.): *El Arquitecto. Historia de una profesión*, traducción española, Madrid, 1984, pp. 35-63.

- MACDONALD, W.L.: *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, Cambridge-Massachusetts, 1976.
- MORESINI, p. A.: *Origine delle Chiese Dedicate a Maria Vergine...*, Parma, 1692, pp. 62-67.
- PIRANESI, G.B.: *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma, 1762.
- RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos*. Traducción española, Madrid, 1987
- ROSSI, G.: "Pantheon. Indagini sulle strutture della cupola", en *Bulletino della Comisione Archeologica comunale di Roma*, año LIX, Roma, 1931.
- RUGGIERI, G.: *Pantheon*, Roma, 1990.
- TERENZIO, A.: "La restauration du Pantheon de Rome", en *Mouseion*, nº XX, 1932.
- TOMEI, P.: "Le Vicende del rivestimento della cupola del Pantheon", en *Bolletino d'Arte*, nº XXXII, 1938.
- VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G.: *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1953.
- VIGHI, R.: *Il Pantheon*, Roma, 1959.
- WHITE, J.: *Arte y arquitectura en Italia. 1200-1400*, traducción española, Madrid, 1989.

4.2. LA IMAGEN.

A lo largo del tiempo hemos visto la inmanencia del Panteón, la constante presencia del edificio en la ciudad. Esto le convirtió desde un principio en un punto de referencia que identificaba a Roma, pero además se convirtió, paso a paso, en un referente de la Arquitectura. A través de la imagen veremos la mano de observadores, de simples admiradores de un edificio que destacaba entre la miseria de una ciudad en ruinas, que sucesivamente se representaba desde su exterior siendo el protagonista de la escena urbana, mientras a su alrededor las ruinas de la ciudad antigua iban siendo absorbidas por nuevas edificaciones que iban fijando de nuevo el tejido urbano. La imagen se convirtió en notario de la historia y dejó puntual documentación de todos los avatares sufridos.

Desde la construcción del edificio hemos podido observar cómo se constituyó en modelo, y al poco tiempo de su construcción fue exportado a otros puntos del Imperio. Este reconocimiento del edificio se mantiene hasta el presente y cuando en la arquitectura se convierte en un objeto de estudio, de análisis, en una fuente de la propia arquitectura, a la cual se refieren las nuevas tendencias y los proyectos comienzan a ser referidos a formas anteriores, la imagen del Panteón evoluciona y comienza a ser generada bajo este prisma. La imagen se convierte en una herramienta de análisis, de conocimiento, sin que se reste valor a su significado documentalista. A partir de este momento tendremos dibujos y grabados que intentan conocer y difundir el secreto de la arquitectura, el porqué de su belleza, sus dimensiones, su geometría, su figura o su proceso constructivo.

El siguiente momento se distinguió por una aportación imaginativa de la realidad que existía. La imagen no era utilizada como notaria de la realidad, sino que la realidad se manipuló a través de la imagen. La expresión gráfica se utilizó de manera intencionada en aras de expresar lo imaginado, lo soñado y de manera epistemológica, como mecanismo que investigaba en el significado. Los dibujos comienzan a ser restituciones y a servir de ensayos de posibles reconstrucciones, o a veces fueron el mecanismo de expresar libremente el valor de la historia, de la ruina, de las consecuencias de la confrontación entre el pasado y el presente.

Cuando aparece la fotografía nos encontramos ante un proceso similar. Al inicio, la fotografía sirvió como vehículo de información objetivo, las imágenes volvían a ser notarias de una realidad, que dado el grado de detalle aportado y en función de los medios técnicos así como por lo difícil de su manipulación se acercaban a una componente temporal como es la coetaneidad. La imagen fotográfica aporta unos valores de coetaneidad singulares, basados en la simultaneidad entre la imagen y el objeto. Esta fase pasa a evolucionar cuando la técnica se domina y se convierte en un mecanismo de expresión, en el cual el observador valora su propia percepción por encima de la aportación del objeto. El objeto pasa a ser entendido bajo la perspectiva de su valoración subjetiva, de lo que nosotros somos capaces de percibir, de cómo somos capaces de verlo, en función de nuestro grado de sensibilidad y de las infinitas posibilidades de lectura que nos ofrece un edificio de la categoría del Panteón.

Durante la primera mitad del siglo XVI, se configura la imagen arquitectónica tal y como nosotros la entendemos hoy, compuesta por tres vistas de planta, alzado y sección en visión ortogonal capaces de proporcionar datos correctos y trasladables a la construcción. Los arquitectos y teóricos que especularon sobre

estos planteamientos para alcanzar con Palladio el método gráfico más perfeccionado, el que con modificaciones llegará hasta el academicismo del siglo XIX, encontraron en el Panteón uno de los mejores ejemplos en los que desarrollar las distintas tentativas de investigación gráfica.

El Panteón, tanto por su prestigio de “buena arquitectura antigua” y sus connotaciones con un pasado emblemático, como por sus características intrínsecas, el espacio centralizado, la luz manipulada y variable, y los límites físicos geoméricamente puros, se convierte en un motor único capaz de generar sensaciones espaciales que sirvieron a este proceso teórico.

Los protagonistas de esta transformación gráfica moderna serán las principales figuras arquitectónicas del siglo XVI. Algunos de ellos aparecen en las páginas siguientes, como Rafael y Peruzzi, o el autor anónimo del *Codex Coner* que recoge gráficamente los planteamientos de Bramante. Sin embargo, hemos creído que autores como Serlio y Palladio, por incluir éstos sus trabajos en sus tratados de arquitectura, de sobra conocidos, no los hemos incluido porque desvirtuarían el ritmo figurado que pretendemos imponer al relato gráfico de este capítulo.

Sin embargo creemos necesario apuntar ciertos datos en esta introducción. *Andrea Palladio* fue el primer gran arquitecto que, en dibujos como los del Panteón, creó auténticas imágenes proyectuales de edificios antiguos. Los de *Sebastiano Serlio*, sobre todo los de su Libro III de su tratado, son el paso intermedio entre los anteriores de Rafael y su círculo, y los de Palladio. La planta, el alzado y la sección que aparecen en la obra de Serlio si bien son vistas ortogonales no carecen de errores en su cotejo con la realidad construida, y al

mostrar los edificios descarnados, crean dibujos asépticos, fríos y de difícil entendimiento.

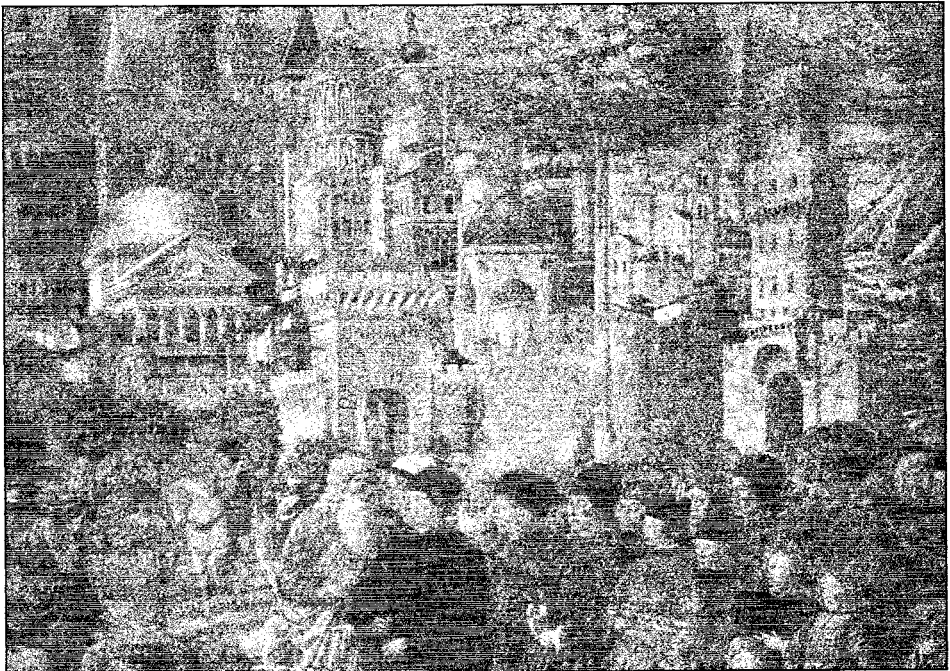
El siguiente personaje que destacamos singularmente en el discurso de acontecimientos y evolución gráfica que exponemos es *Giovanni Battista Piranesi*, grabador veneciano que trabajó fundamentalmente en Roma y que realizó importantes estudios, junto a su hijo *Francesco*, de monumentos antiguos romanos. Piranesi es continuador de una tradición arquitectónica secular, pero lo que pretendemos destacar de él en este lugar es, por un lado, su labor manipuladora de la imagen, y por otro, su decantación hacia la arquitectura romana como reflejo de la "buena arquitectura antigua".

Bien es cierto que por medio de tres imágenes parece imposible comprender el discurso y dialéctica piranesiana en la defensa de una arquitectura romana histórica, sublime por ser científica y surreal al mismo tiempo. Pero, a través de la indicaciones de este capítulo y las menciones a sus trabajos teóricos en otros anteriores, creemos que estos posicionamientos de Piranesi parecen corroborar aspectos coincidentes entre sus postulados y los nuestros en la defensa de la originalidad de la arquitectura de Adriano dentro de la evolución de la propia arquitectura de Roma, y de la que el Panteón es su imagen más conocida.

CATÁLOGO:

Siglo. XV

1470. **BENOZZO DI LESE.**
Vista sintética de Roma.



La figuración de Roma sirvió durante los últimos siglos de la Edad Media para representar las imágenes fantásticas de las ciudades del “bien” y del “mal”, es decir, Jerusalén y Babilonia. *Benozzo di Lese* en este fresco pisano, “*Costruzione della torre di Babel*”, fresco del *Museo delle Sinopie* en Pisa, utiliza una doble serie de signos iconográficos para representar a Babilonia. Entre los monumentos elegidos por el autor para componer la ciudad apocalíptica aparecen, por un lado,

edificaciones romanas como el Panteón, la *meta Romuli* y la columna Trajana, y por otro, florentinos, como el *Palazzo Medici*.

El Panteón adquiere en esta vista la categoría de *imago romae*, en un sentido de analogía semántica, capaz de representar por sí solo el conjunto de toda la ciudad, y ajeno a la veracidad figurativa que, como en este caso, representa al edificio del Panteón con el óculo central cerrado por una gran *pigna* de bronce, hallada junto a las esculturas de dos pavos reales en las cercanías del Mausoleo de Adriano.

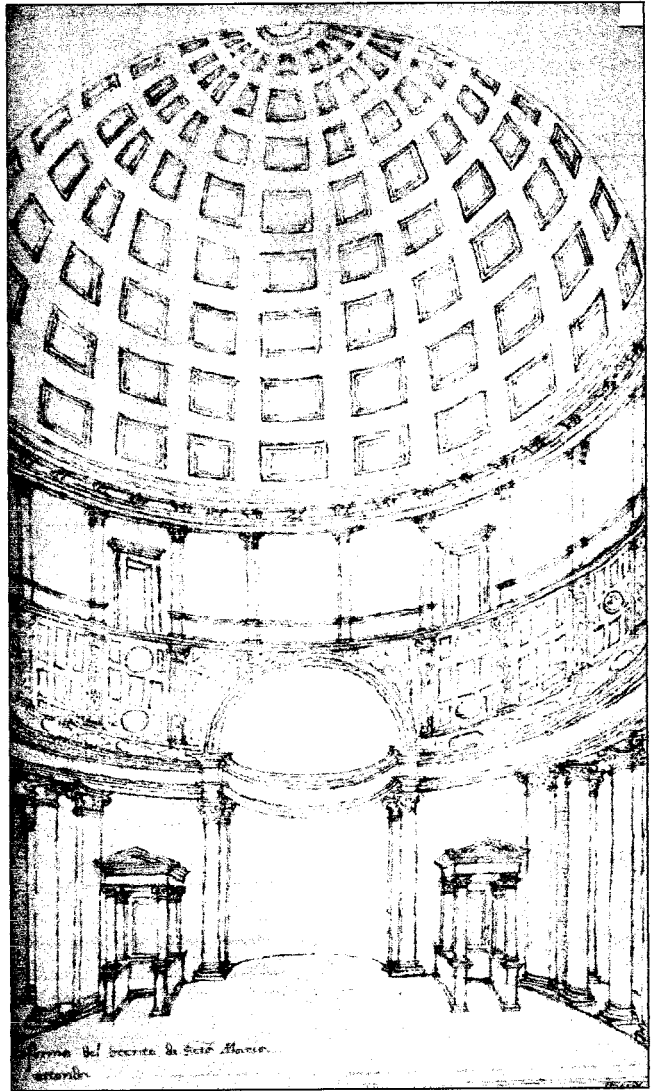
Este tipo de representaciones fantásticas del Panteón, utilizadas en las vistas sintéticas de la ciudad que se generan a partir del siglo XIII y cuyo origen arranca en los sellos imperiales, desaparecen en la década de los finales del siglo XV, cuando el cientifismo figurativo urbano se impone en los planos de Roma.

Hemos creído conveniente, sin embargo, tomar como punto de partida de este repertorio, una imagen que transmuta los valores arquitectónicos del Panteón por aquellos que, sea cual fuere su identificación figurada, representan a la ciudad por excelencia, Roma.

1480?

FRANCISCO DI GIORGIO MARTINI.

Vista interior en perspectiva.



Francesco di Giorgio Martini durante la década de 1480 escribe su tratado de arquitectura *Trattati de architettura, ingegneria e arte militare*, inédito hasta la edición de Carlo Promis de 1841, del que se conservan dos manuscritos, el

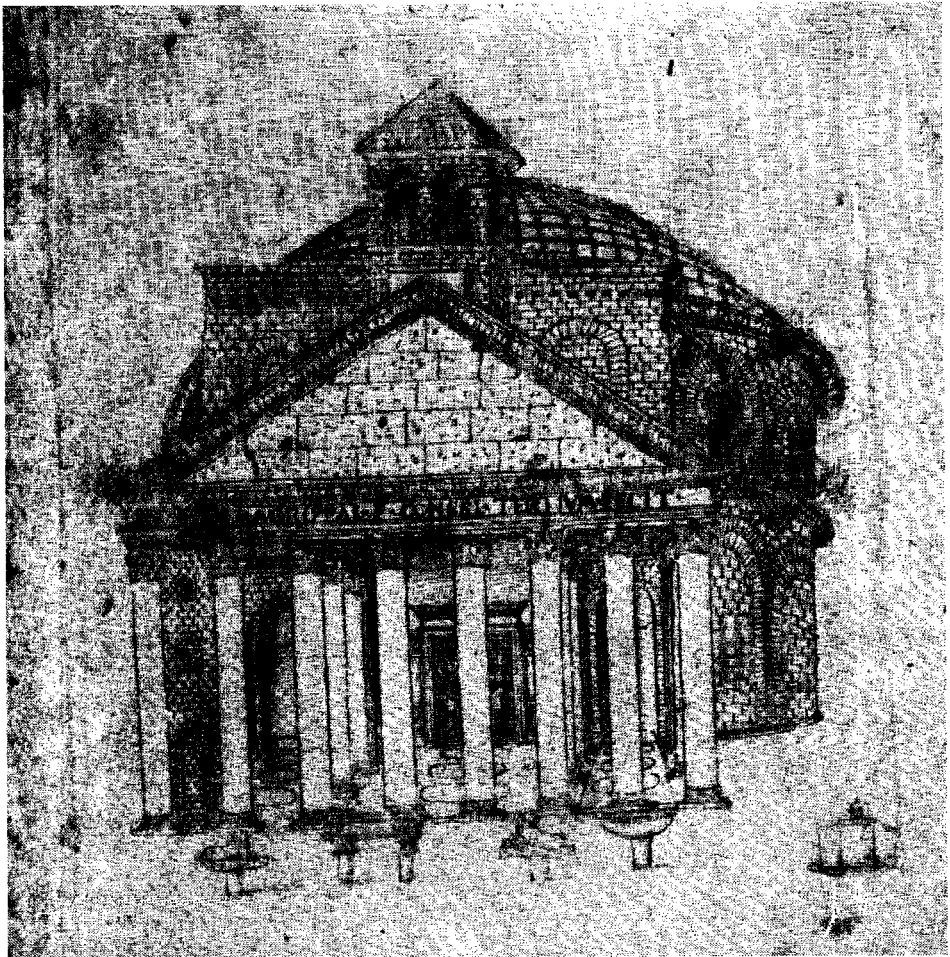
llamado *Codex Saluzzianus* de la Biblioteca Real de Turín, datada en torno al año 1482, y el conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia, probablemente finalizado en el año 1492, al que acompañan dibujos de plantas, alzados y vistas interiores en perspectiva de diversos edificios antiguos romanos. Este del Panteón se puede considerar la primera vista del interior del edificio de época moderna que ha llegado a nuestras manos.

La leyenda "*forma di dentro di Scta Maria ritonda*" no se corresponde con la realidad del dibujo pues, más que tratarse de una sección del edificio, el autor se detiene en la imagen del interior, reduciendo la sección al perfil interior de la misma, sin que se represente el espesor del muro. Realizada en una perspectiva forzada que produce deformaciones, por otro lado comunes en los dibujos de este autor y en los de arquitectos de finales del siglo XV anteriores a Rafael y su nuevo método de representación gráfica arquitectónica, esta vista del interior tiene el interés particular de plasmar aspectos decorativos que con las restauraciones del siglo XVIII se perdieron. Los revestimientos con taraceas de mármol acentúan el cuerpo intermedio, y por consiguiente, el efecto de verticalidad. Este es el efecto que parece interesar a *Francesco di Giorgio*, pues coloca las ventanas del cuerpo intermedio sobre el centro de las edículas, y la pareja de pilastras adosadas de este mismo cuerpo sobre el centro del ábside central. Otro error del dibujo es la aparición de las ménsulas debajo de la cornisa de la que arranca la semiesfera de la cúpula de casetones.

1490.

SIMONE DEL POLLAIUOLO, "IL CRONACA".

Vista frontal.



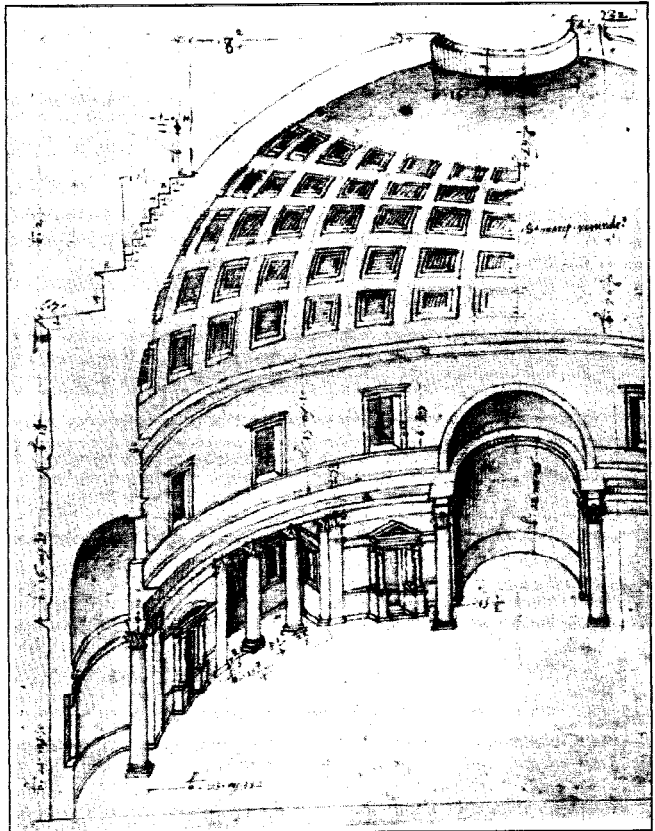
El último dibujo del siglo XV de esta selección, ha sido durante décadas atribuido a un autor anónimo. *Gabriele Morolli* sin embargo no duda en afirmar que pertenece a la mano de *Il Cronaca*, pintor y escultor humanista activo en Roma durante los últimos años del siglo XV.

La vista del Panteón está dibujada con rigor filológico, -la inscripción del frontón o el campanario construido en 1270 son dos botones de muestra-, aunque no carece de detalles accidentales, como la vegetación crecida entre las piedras del exterior de la rotonda, las estatuas y las arcas de mármol, perfectamente alineadas enfrente al pórtico. El resultado es una imagen que centra su atención en la "realidad" de la arquitectura de la Roma antigua, sin impregnarse de los ideales clásicos, una imagen que aparece como pintoresca y veraz, acorde con los criterios estéticos del *Quattrocento* y lejana aún a las ensoñaciones arqueológicas que llenan las suntuosas vistas de los edificios romanos realizadas durante el pleno Renacimiento.

Siglo. XVI

1503/04 GIOVANNI BATTISTA DA SANGALLO "IL GOBBO"

Perspectiva seccionada del interior.



Esta vista del interior del Panteón supone el primer ejemplo de la utilización de los métodos proyectuales renacentistas, sobre todo albertianos, sobre un edificio antiguo.

El dibujo está incluido en una colección de dibujos de arquitectura publicados por *Thomas Ashby*, por primera vez, bajo el título de *Codex Coner* y conocidos a partir de entonces por este nombre genérico. Atribuidos por Ashby a la escuela romana de Bramante, más tarde *G. de Angelis D'Ossat* personalizó su paternidad en *Giovanni Battista da Sangallo*, llamado "*il gobbo*", artista que trabajó con Donato Bramante en los primeros años del siglo XVI en sus obras romanas. La colección del *Codex Coner* incluye, además de este dibujo del Panteón y otro similar del mismo edificio, vistas de construcciones contemporáneas como el *Tempietto de San Pietro in Montorio* de Bramante.

El procedimiento utilizado por el autor en esta vista del Panteón consiste en una línea de horizonte alta, el punto de vista imaginario muy elevado, lo que priva al observador de la idea de tamaño real del edificio. El dibujo se convierte en un documento por la reiterada aportación de datos. La grafía posee unas cualidades pictóricas, sin un excesivo rigor geométrico, pero comienza a ser evidente el interés por el conocimiento de las formas, así el dibujo es el soporte de las medidas que de manera explícita inundan toda la imagen, permitiendo el conocimiento dimensional del edificio. Las medidas son tomadas desde los puntos accesibles del edificio, y así toda la zona exterior del mismo aparece medida, el muro de cierre, la cúpula e incluso el óculo, mientras que del interior tan solo se aporta la medida de la altura total tomada desde el óculo y las de los elementos del cuerpo cilíndrico y medidas tomadas a cota de solería. Se reconoce la importancia del dato, pero no se plantea la exhaustividad de la medida.

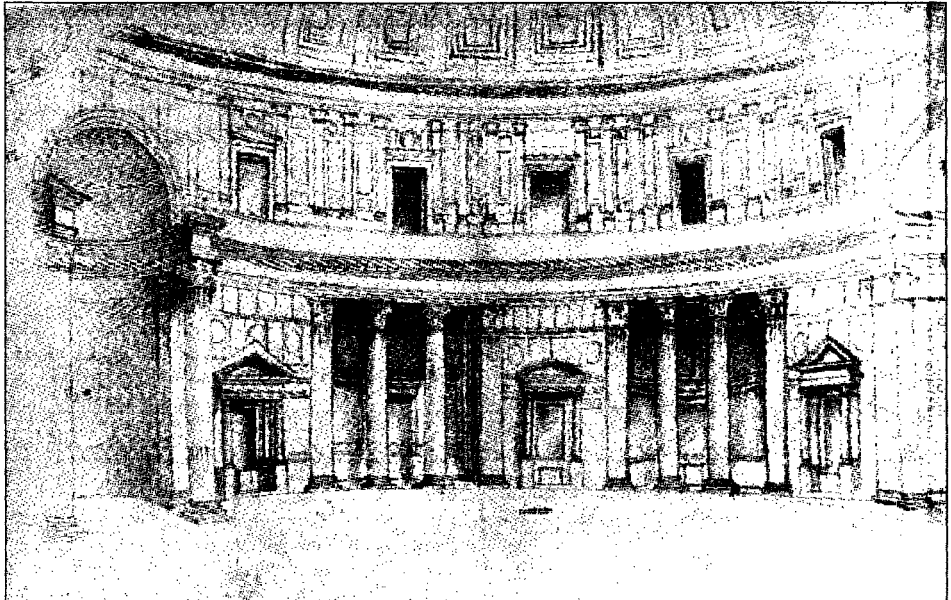
Se identifican la superficie del papel con el plano de sección. La impresión del dibujo es pictórica, pesada e inmutable, y el estilo de lo representado, pese a tratarse del Panteón, se acerca al mismo concepto de espacio interior creado por

Bramante en obras como el presbiterio de *Santa Maria presso San Satiro* en Milán o el de *Santa Maria del Popolo* en Roma, conceptos de espacios interiores para ser vistos en perspectiva desde un único punto y, por tanto, capaces de ser representados en perspectiva, aunque se trate del Panteón como en este caso.

El Panteón en el dibujo del *Codex Coner*, con la utilización de la sección perspectiva central, la línea de horizonte alta, el punto de vista fijo y el plano "artificial", se convierte en un cuadro, una imagen plástica de un valor indudable, pero inmutable y remota.

1506/07 RAFAEL SANZIO (ATRIBUIDO)

Vista del interior.



Esta vista, desde su publicación por Geymüller en 1870, está atribuida a Rafael Sanzio. Debió tener gran repercusión tras su realización, dado el gran número de copias contemporáneas. Una de éstas se encuentra en el llamado Códice Escorialense, comprado por Rodrigo de Mendoza, embajador español en Roma entre los años 1506 y 1508, por lo que la datación dada de 1506-7, parece factible.

El dibujo ofrece una vista del alzado interior comprendido entre el ábside principal y la puerta de ingreso, intenta, por tanto, representar la mitad del interior del edificio. El autor ha elegido un punto de observación interior, por lo que no es posible representarlo desde un único punto de vista, aunque ha intentado ofrecer

en una sola imagen la idea de espacio cerrado: la clausura del espacio del Panteón. Para poder realizar esta vista han desaparecido un nicho rectangular con columnas y una edícula de tímpano semicircular. Las deformaciones parecen indicar que, pese a la paternidad de Rafael, la vista no fue realizada por éste hasta el final, sino que intervino algún miembro de su taller.

Otra posible explicación a las deformaciones sería que éstas fuesen intencionadas, como afirma Lotz, para, por un lado, poder representar el interior desde un punto de observación dentro del propio edificio y con un amplio ángulo de observación, y por otro, representar con claridad y precisión el alzado de las paredes desde un punto de vista insólitamente cercano a ellas. Para Lotz, esta es la primera vez, tras diversos intentos, que un arquitecto, Rafael, fue capaz de dibujar el espacio interior de un edificio histórico de tal modo que el observador tuviera la sensación de encontrarse dentro de él; luego Peruzzi y Hernán Ruiz, como señala Tafuri, aprovecharon el descubrimiento.

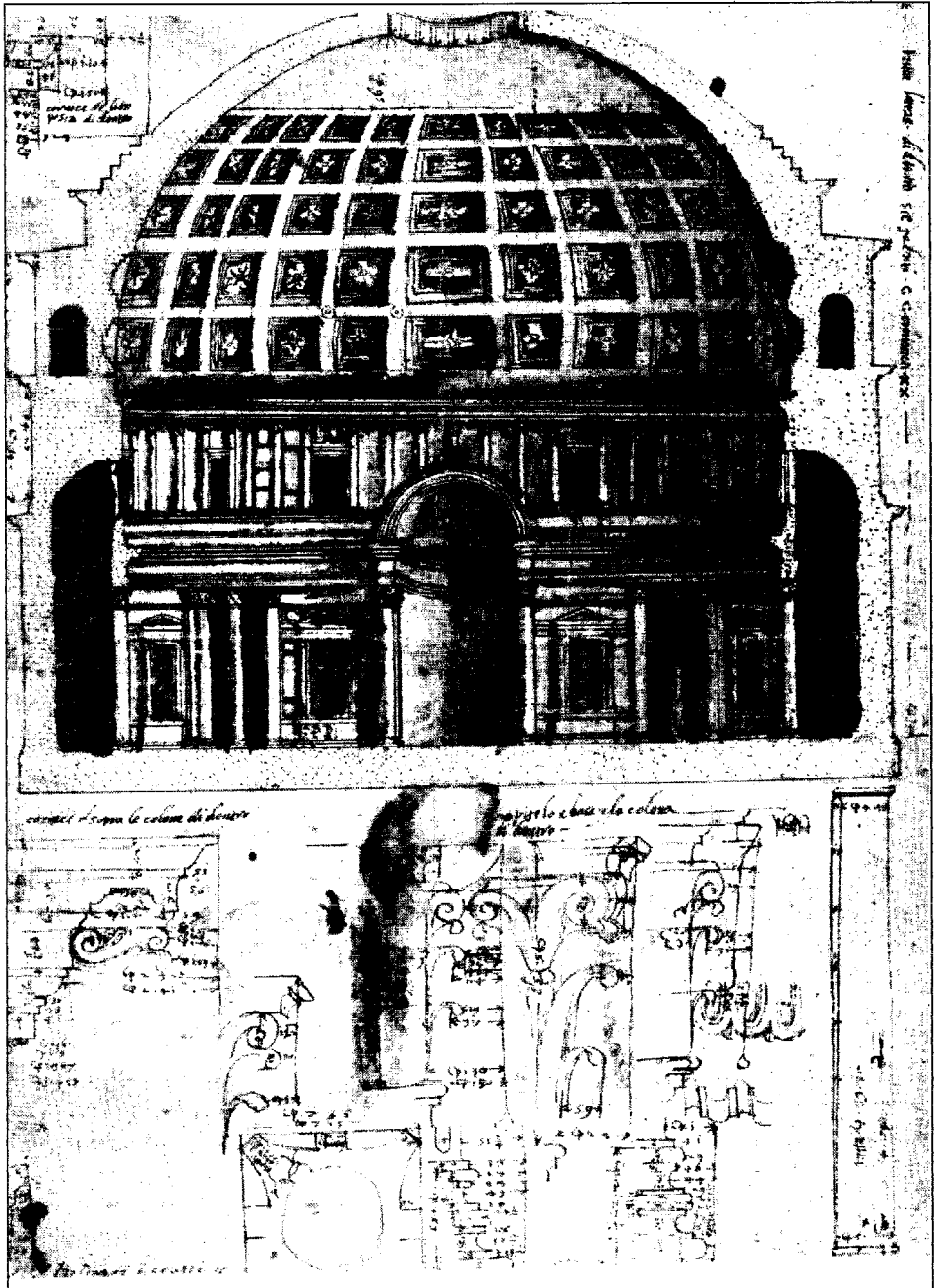
Este dibujo de Rafael, indudablemente influenciado por los conocidos como del *Codex Coner*, representa el encuentro entre una imagen de pura perspectiva central y la sección ortogonal tal y como aparece teorizada por el propio Rafael en su *Carta a León X*.

Como se puede comprobar en esta selección, deberán pasar muchos años para que un arquitecto sea capaz de aportar una impresión ilusionista así de eficaz del interior del Panteón. Hemos observado cómo hasta ahora sólo ha existido un dibujo del interior del Panteón, el cual necesitaba recurrir a un procedimiento artificioso para poder ser realizado. Debemos reconocer la dificultad de representación de un espacio tan envolvente como el del interior del Panteón, en

el que cualquier dibujo hace plano lo que es curvo, no sirviendo como representación válida de lo que se percibe, de ahí la casi ausencia de imágenes interiores, a pesar de que el valor del edificio por sí mismo no fue puesto en duda en ningún momento de su historia, alcanzando una considerable valoración desde su origen.

1531/35 BALDASSARE PERUZZI

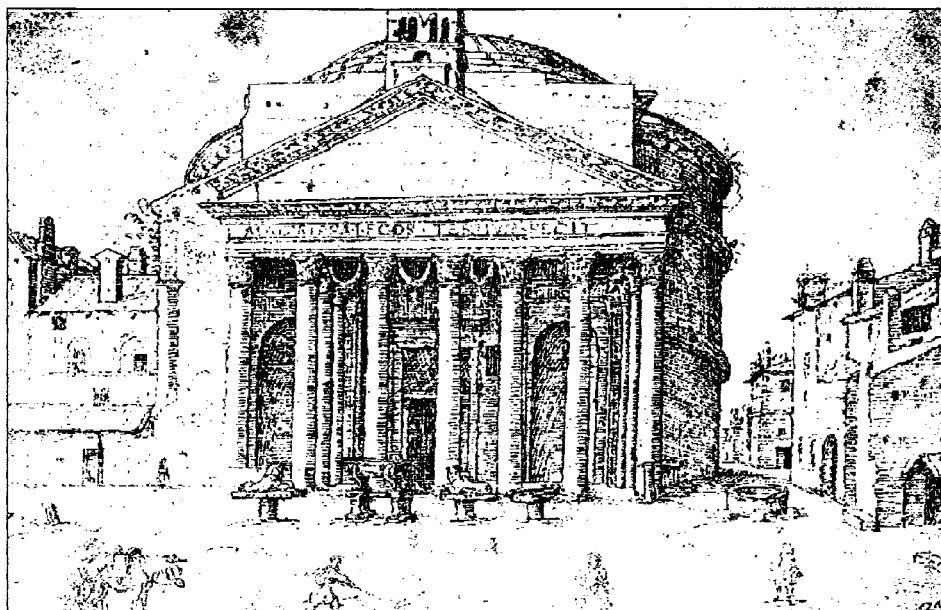
Sección y apuntes de detalles.



Desde la primera atribución de Burns, se da como cierto que el dibujo formaba parte de una serie de estudios sobre edificios antiguos romanos realizados por Peruzzi entre los años 1531 y 1535. Peruzzi y *Antonio da Sangallo "il Giovane"*, son los principales continuadores del método gráfico ideado por Rafael, lo que se demuestra en este dibujo del Panteón. La necesidad de cumplir un determinado objetivo provocó, como consecuencia, la elaboración de un método científico de representación y que, teorizado por Rafael, encontró en su círculo un fiel seguimiento, del que esta lámina es un ejemplo, tanto en la representación de la sección, como en los apuntes de detalles, que permitían el conocimiento parcial del conjunto, como partes que en su reunión posibilitaban la construcción exacta de la sección general.

Como decimos, la lámina se compone de una sección transversal del Panteón, acompañada en el mismo folio por una serie de apuntes de detalles decorativos con mediciones, algunos identificados como del propio edificio, y que posee una intención científica evidente basada en el método proyectual de Rafael de sección ortogonal, pero enriquecida plásticamente mediante el sombreado de algunas zonas, resaltando los volúmenes

1540?

MARTEN VAN HEEMSKERCK**Vista exterior desde la plaza.**

Se trata de una imagen popular, sin el cientifismo de los dibujos de los autores del círculo de Rafael Sanzio, pero que recoge de manera objetiva y descriptiva el estado del edificio.

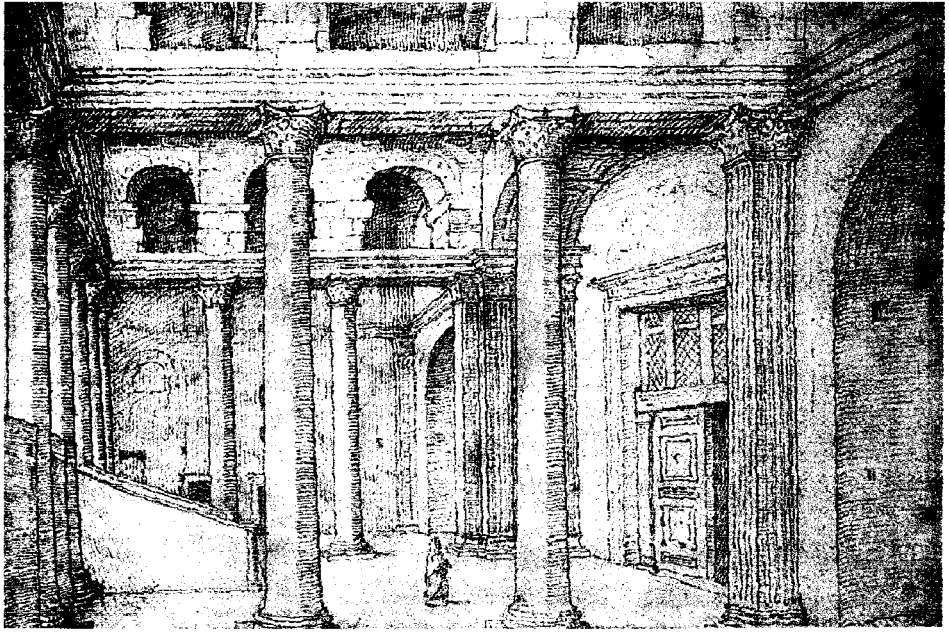
Marten Van Heemskerck realiza durante los años 1520-1540 una serie de vistas de Roma de edificios antiguos y modernos, entre las que destacan las obras del nuevo San Pedro del Vaticano para la casa de los Habsburgo. Esta labor de dibujante para una casa real europea se continuará y llegará a su punto álgido con Fischer Von Erlach, que utilizará muchos de los dibujos de Heemskerck en su *Siete Maravillas del Mundo*. Se trata por tanto de dibujos divulgativos, más que científicos.

En el dibujo se destaca la inexistencia del segundo frontón que está recrecido hasta la cota de su cumbrera y la presencia del campanario central, según la costumbre medieval de cristianizar los edificios antiguos reutilizados. En la plaza aparecen dibujados los dos leones y el ara, que habían aparecido anteriormente. La cota de la plaza muestra el pórtico de acceso semienterrado. Destaca el estado en el que se encontraba el pórtico con el ángulo izquierdo arruinado que dio lugar a la desaparición de las tres columnas de dicha esquina, como los correspondiente trozos de entablamento, friso y cornisa del frontón.

1540?

MARTEN VAN HEEMSKERCK

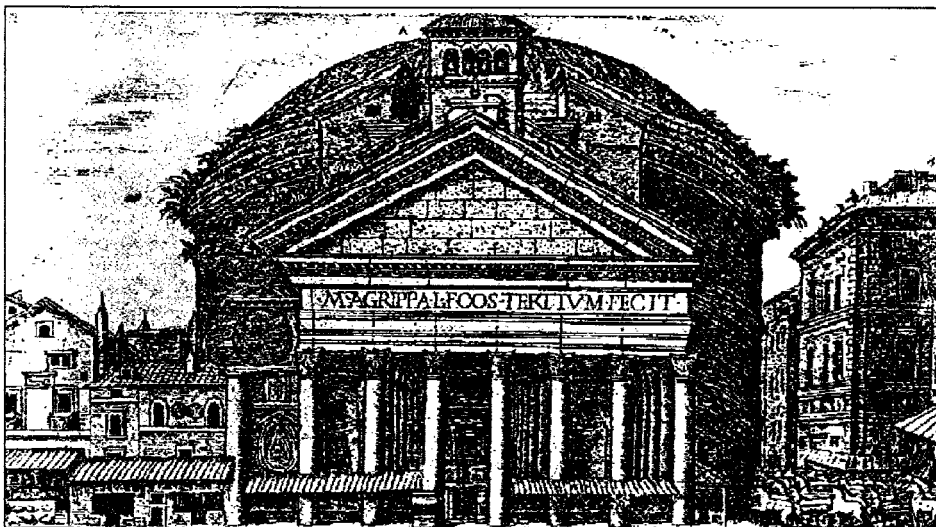
Vista interior del pórtico.



Vista transversal del pórtico en la que se aprecia la secuencia de acceso. Existe una escalera que salva el desnivel entre el aterramiento de la plaza y la cota original del pórtico. Es notoria la desproporción de dicho nivel entre los dos dibujos reproducidos de este autor.

1544

NICOLAS BEATRIZET "BEATRICETTO"

Alzado frontal del *Pantheon*

A medio camino entre la imagen de *Simone del Pollaiolo* y la de *Marten Van Heemskerck* encontramos este grabado de Nicolás Beatrizet, artista de origen francés activo en Roma a mediados del siglo XVI.

Se aprecia notablemente la ruina del ángulo izquierdo del pórtico, pero el error del dibujo intenta hacer confluir las líneas de las cornisas obviando la falta del espacio correspondiente al último intercolumnio y, por tanto, mostrando el frontón rematado en el ángulo de la rotura. La perspectiva engaña el tamaño de las exedras del muro de cierre de la rotonda, forzando su posición al del espacio libre del intercolumnio, sin tener en cuenta que en el eje de dichas exedras lo que existe es una columna, por lo que la composición axial de los espacios a los lados del espacio principal de acceso se remata por las dos exedras y las penúltimas columnas de la línea frontal del pórtico.

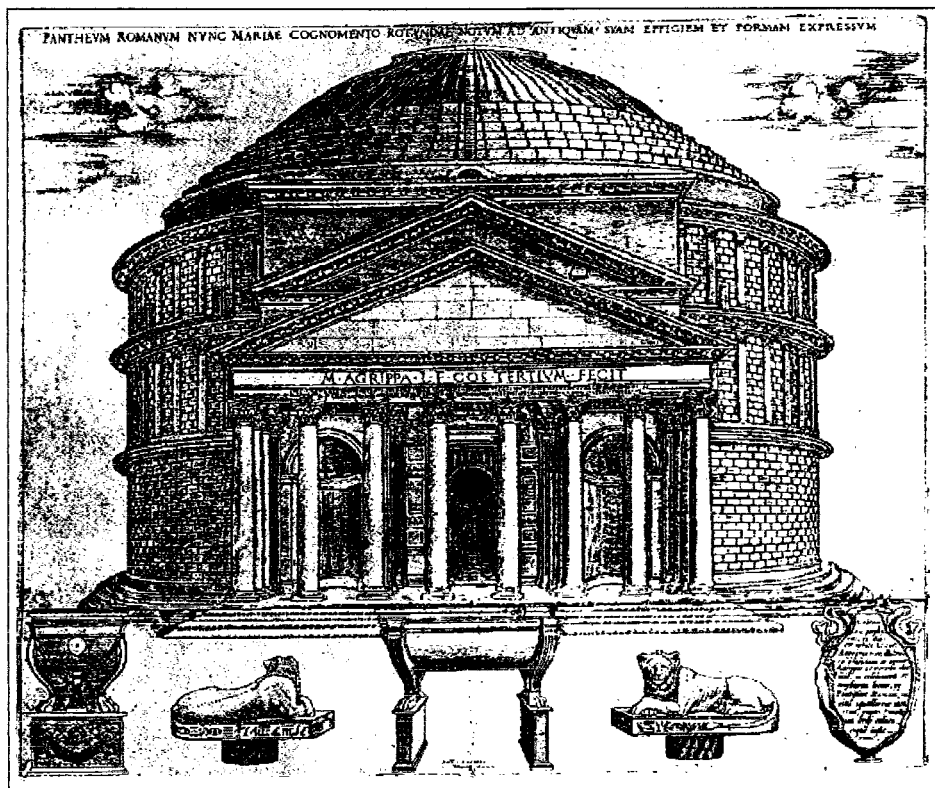
El *campanile* que se observa en el grabado de *Marten Van Heemskerck* se mantiene en este dibujo, pero el segundo frontón del Panteón está muy desproporcionado, aunque al menos diferenciado, mientras que el muro de remate se ha convertido en un edificio que conforma un frontón partido, barroco, del cual emerge el *campanile*.

El edificio se inserta en su entorno urbano, con diversas edificaciones adosadas a su lado izquierdo y el pórtico aparece ocupado por tiendas, salvo el intercolumnio central que permite el acceso al interior del edificio. En el dibujo se hace hincapié en el mal estado de la cubierta con la aparición de vegetación en la misma.

1549

ANTONIO LAFRERY

Alzado ideal del posible estado original del Panteón



Antonio Lafrery realizó una serie de grabados en los últimos años de la década de los cuarenta del siglo XVI que plantearon una reposición ideal de numerosos monumentos romanos. También se conservan de su mano dibujos como el del llamado *Palazzo Caprini* o "casa de Rafael", derribado a los pocos años de su construcción y que sólo se conoce por estos dibujos de Lafrery.

En este grabado se plantea la posible altura original del edificio, con la escalinata de acceso y la vuelta de la misma en todo su perímetro. Es un dibujo en el que los

diversos elementos aparecen bien proporcionados, con los posibles acabados exteriores. El pórtico de acceso está rematado por los dos frontones y un prisma superior, mientras que el tambor del elemento central se divide en tres cuerpos mediante tres cornisas que lo dividen, los dos superiores decorados con pilastras. En todos existe una decoración uniforme de sillares. Se debe resaltar que en esta vista ideal, el edificio se concibe como un elemento aislado, sin tener prestar atención al pórtico perimetral que poseía y que, adosado, cerraba el espacio alrededor, siguiendo el modelo del Foro de Augusto.

Se incorporan a la vista de manera artificial la imagen frontal anterior y posterior de una de las dos esculturas de los leones de basalto, y la frontal y lateral del ara que aparecieron en la plaza delantera del Panteón, como atributos del edificio según consta en la leyenda superior del grabado: *PANTHEUM ROMANUN NUNC MARIAE COGNOMENTO ROTUNDAE NOTUM AD ANTIQUAM SUAM EFFIGIEM ET FORMAM EXPRESSUM*. En la leyenda enmarcada en el escudo inferior derecho se confirma la importancia otorgada a estas esculturas: *Labrum ex porphyrite, et duos ex ophite Leones Aegyptijs notis illistres, ex proximis ut opinor Agrippae ac Neronis thermis, in celebriorem et ampliorem locum, pij Pontifices Maximi, nesitu squalloreue iacerant, propter Pantheum erigi collocarique iusserunt*.

1552

PIRRO LIGORIO

Plano de la ciudad de Roma.



Pirro Ligorio realizó en 1552 un plano de la ciudad de Roma, en el que, sobre el tejido urbano contemporáneo, insertó las reconstrucciones de los vestigios antiguos. Esta modalidad de plano, con los edificios en perspectiva caballera, no es nueva. Desde fines del siglo XV se realizan plantas de la ciudad con esta técnica, en principio sólo con las construcciones más importantes, y desde *Buffalini*, con las vías señaladas entre las edificaciones. Sin embargo, los restos de la Antigüedad aparecen tan solo como vestigios. Ligorio introduce la novedad de su reconstrucción.

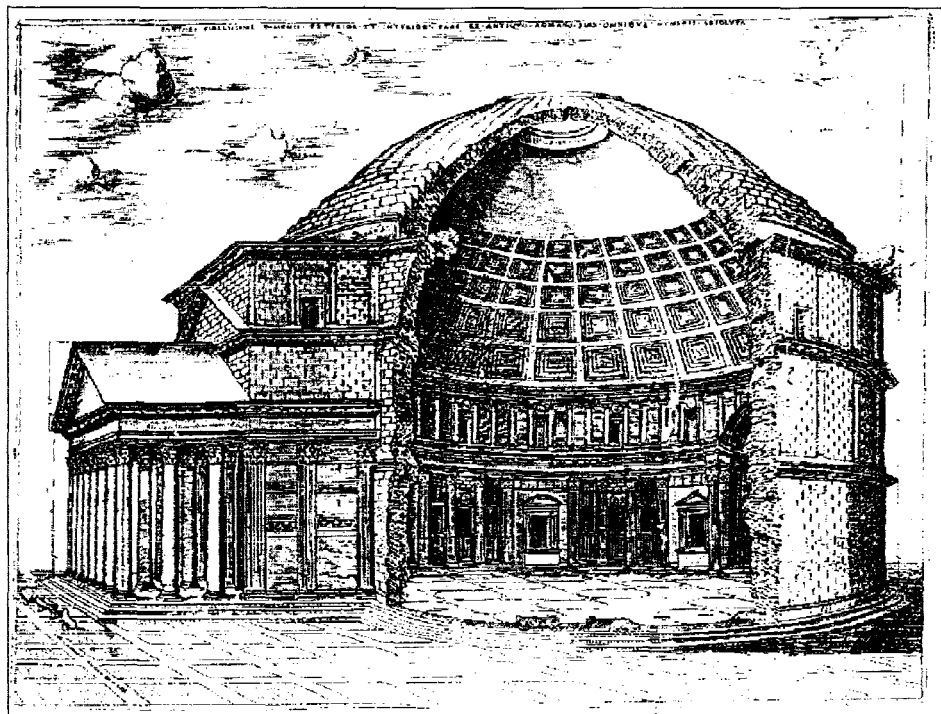
El Panteón, destacado en un tono de color más oscuro como ocurre con el resto de construcciones antiguas, aparece visto desde el este, entre el templo de Minerva y el *Circo Agonalis*. El tejido urbano que lo rodea, uniforme y anónimo, crea una serie de vías y de espacios diáfanos a manera de plazas que coinciden perfectamente con la realidad construida de la fecha.

Por lo demás, podemos destacar que el edificio aparece en una restitución antigua, es decir, sin el campanario del siglo XIII, exento de edificaciones anexas, y con los tres cuerpos diferenciados. Debemos señalar que entre los arquitectos del siglo XVI estaba extendida la opinión que el Panteón se había construido en distintas fases, con el pórtico como etapa más tardía, por lo que era común enfatizar esta opinión a través de sus levantamientos y plantas.

1553

ANTONIO LAFRERY

Perspectiva exterior con vista del interior.



En la zona superior del grabado aparece un lema que dice: *PANTHEI FIDELISSIME DIMENSI EXTERIOR ET INTERIOR PARS EX ANTIQUO ROMANO SUI S OMNIBUS NUMERIS ABSOLUTA.*

Se trata, por tanto, de una vista conjunta del exterior y del interior, mediante una rotura del muro perimetral de cierre que permite visualizar el espacio interior, valorando de esta manera su zona interna. Realmente en este dibujo se intenta solucionar el grave problema de realizar una perspectiva interior en la que no habría distancia posible para representar la sensación espacial del interior del Panteón. La solución adoptada es la de distanciarse del mismo, lo que obliga a la

contemplación del exterior, del conjunto del edificio, siendo anecdótica en el dibujo la representación del exterior.

En una ambientación gráficamente despreocupada de aquello que no es el motivo principal (el espacio interior), destaca la representación del pavimento exterior, que refleja la existencia del pórtico perimetral que debió envolver la zona delantera del edificio hasta su encuentro con el eje transversal del mismo.

Del interior debemos señalar el estado del cuerpo superior del tambor, sin la incorporación de los frontones a las ventanas, y que se ejecutó en el siglo XVII

En este dibujo se evidencian de manera especial los tamaños relativos del pórtico y la rotonda. Es una representación que define con precisión el objeto, siendo indiferente a su entorno, lo que permite una visión global, casi funcional y constructiva. La visión girada del conjunto forma parte del intento por abstraerlo del entorno urbano. Se trata, por lo tanto, de un grabado muy particular, apropiado a la singularidad del objeto representado.

1554

ANDREA PALLADIO

Sección longitudinal de la Termas de Agripa.



Esta sección longitudinal con el Panteón integrado en el conjunto termal, dibujo conservado en el *RIBA* de Londres, debió ilustrar *Le antichità di Roma*, obra escrita por Palladio en 1554, y aparecida en este año con idéntico título en dos ediciones, una veneciana, de *Mattio Pagan*, y otra romana, de *Vincenzo Lucrino*.

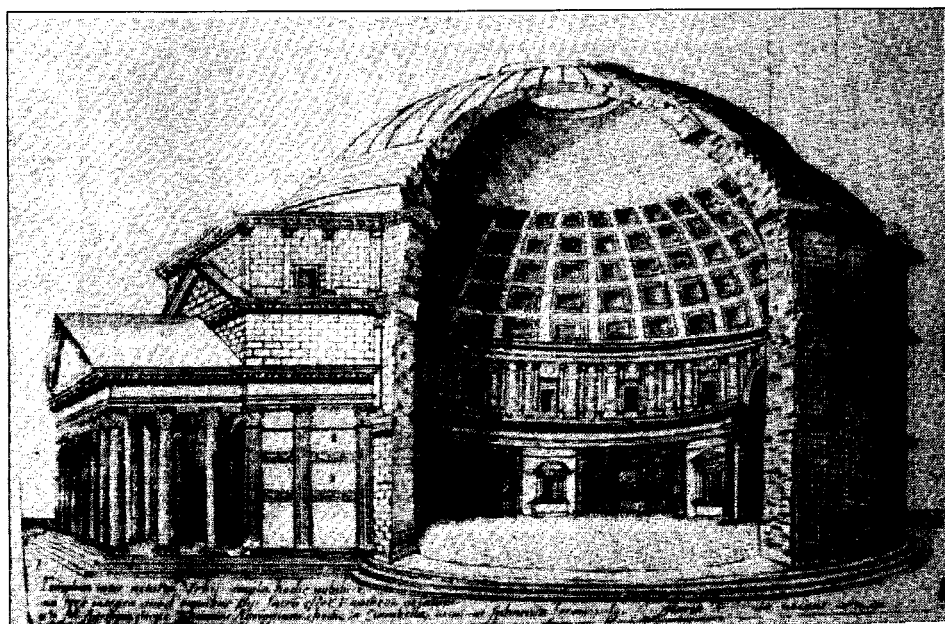
Dos años antes, Pirro Ligorio había dibujado y publicado el plano de Roma con la reconstrucción de los edificios antiguos integrados en el tejido urbano contemporáneo, y el año anterior, *Dell'antichità di Roma de M. Pyrrho Ligori Napolitano*, del mismo autor. La inspiración de Ligorio sobre esta obra palladiana es evidente. *Le antichità di Roma* de *Andrea Palladio* posiblemente fue un encargo de su editor romano, *Vincenzo Lucrino*, como apunta *Lionello Puppi*, debido al éxito de otras publicaciones similares, fundamentalmente las dos mencionadas de Pirro Ligorio que, como todas estas "guías", tienen su referente en los *Mirabilia* medievales, pequeños libros ilustrados para peregrinos y viajeros en los que se retrataba de forma mágica y detallista los edificios y restos de la Roma antigua.

Formalmente, el dibujo representa el edificio del Panteón en una sección longitudinal, con las construcciones termales adosadas en su lado sur. Se trata de un proyecto, de la transcripción de una realidad en aras de argumentar una hipótesis que sirva de interpretación de unos restos conocidos pero desarticulados, que encuentran una conjunción en estos dibujos. Se admite de esta manera la imagen creada, articulada según el método científico desarrollado de expresión gráfica, con vistas ortogonales tanto en planta como en sección y alzado, pero con un valor distinto del desarrollado hasta ahora, que se traducía en la estimación y valoración exclusiva de los restos conocidos, sin que se aportaran interpretaciones de este orden. Aquí el Panteón se integra en un conjunto, el cual es necesario definir, y se realiza de esta manera imaginativa que queda expuesta, aunque con claros errores compositivos, consecuencia de la interpretación de algunas zonas sobre las que no se tenía demasiados datos, o la invención de otras de las que no se conocía nada.

1569

GIOVANNI ANTONIO DOSIO

Perspectiva exterior con sección interior.



Giovanni Antonio Dosio representó la ortodoxia purista y clasicista en la Florencia de mediados del siglo XVI, constantemente enfrentado a las teorías de los manieristas seguidores y continuadores de *Giorgio Vasari* y *Ammannati*. En lo concerniente al dibujo de arquitectura, Dosio sintió una verdadera fascinación intelectual por las formas canónicas de la arquitectura antigua, tal como fueron teorizadas y figuradas por Rafael y su escuela, fundamentalmente Sangallo y Peruzzi.

Existen diversos modos de representar interior y exterior de un edificio en una sola imagen, y Dosio opta por el método desarrollado por Sangallo en diversos dibujos. El edificio está tomado desde el exterior, pero desgajando una porción

considerable del muro y de la cúpula, para descubrir, en la medida de lo posible, las características espaciales y decorativas del interior. Este método se originó en la práctica de levantamientos de edificios antiguos en ruinas que realmente, mostraban los huecos en las cubiertas, pero pronto su uso se trasladó a edificios perfectamente cubiertos.

Este sistema tampoco es nuevo en su uso para el Panteón. En esta selección lo hemos visto utilizado en el grabado de Antonio Lafrery, de 1553. La inspiración, casi la copia, del dibujo quince años anterior de Lafrery por parte de Dosio, sin embargo, parece incuestionable. Los dibujos comienzan a repetirse en la misma medida que se difunden y en este caso podemos entenderlo como la reiteración de una imagen que había tenido una gran aceptación, y que en este caso e inserto dentro de un libro divulgativo de las antigüedades romanas, se nos ofrece como un reconocimiento al valor de la imagen elaborada por Lafrery.

El uso de la perspectiva como medio para representar en una sola imagen un edificio, es decir, el interior, el exterior y la insinuación de la planta, parece bien asimilado por Dosio en este dibujo del Panteón, aunque no acierta en la resolución de los problemas intrínsecos a la representación de las líneas curvas en el interior del edificio. Dosio conduce al edificio a su forma antigua, según su interpretación personal, acentuando la decoración simétrica del cuerpo intermedio, a la vez que agranda su altura hasta convertirla en la doble exacta de la columnata del pórtico.

El dibujo aparece como figura nº 7 de su *Libro di antichità romane*, publicado en 1589, con la siguiente leyenda: "*Templum inter vetusta Urbis templa, nrodie nobilissi...nun fere integra, quod omnibus Pijis sacru es et Pantheon vocatum es a*

*M. Agrippa prope Thermas Agrippinas, hodie Ciambella, dicitum spjaerica forma
vulga S. Maria Rotonda vocant..."*

1575

ETIENNE DU PERAC "STEFANO DUPERAC"

Entorno urbano del Panteón.



Este grabado pertenece al libro de Du Pérac titulado *I vestigi dell'antichità di Roma, raccolti et ritratti in prospettiva*, publicado en Roma en 1575., y contemporánea a su famosa planta de la ciudad.

Se trata de una perspectiva realizada con la línea de tierra a la altura de la cornisa donde arranca la cúpula desde el exterior. La altura de esta línea de tierra permite plantear una línea del horizonte alejada, ampliando considerablemente la superficie del cono de visión, y por lo tanto incluyendo la porción de ciudad comprendida desde el *Campidoglio* hasta el Monte Aúreo, coronado por *San Pietro in Montorio*. No obstante en este grabado está todo situado simétricamente al

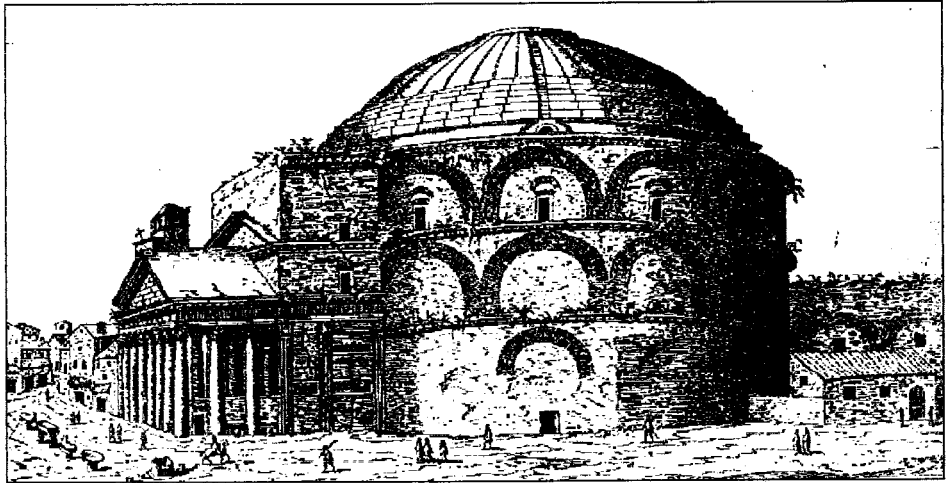
revés, salvo los rótulos, lo que implica que o bien es la copia de una plancha o es la propia plancha con los textos mal introducidos.

Obviamente, la representación del Panteón también adolece del mismo defecto, situando las tiendas en el lado derecho según se entra.

El tamaño del edificio es mucho mayor del que posee en realidad, idealizando su escala en respuesta al protagonismo que posee en la representación. El pórtico de acceso es demasiado pequeño, aunque proporcionado; el segundo frontón no se representa y el intercolumnio central se dibuja mayor enmarcando la puerta de acceso, que es absurdamente pequeña. Las columnas del pórtico se dibujan en toda su altura, dado que su arranque se apoya en las respectivas basas, que se encontraban enterradas y por debajo de la cota de acceso de las tiendas, adosadas al Panteón.

Tan sólo el cuerpo central del Panteón, aunque fuera de escala, está bien proporcionado, con sus elementos definidos correctamente. Por último debemos señalar que el muro exterior se dibuja sin la decoración parietal que en otros dibujos aparece, representándose tal como se encuentra en la actualidad, es decir, con los muros desnudos.

1587

HENDRIK VAN CLEVE (HENDRICK VAN CLEEF)**Perspectiva exterior del Panteón.**

Este grabado pertenece al libro de *Henri Van Cleve, Ruinarum varii prospectus ruriunq. Aliquot delimitationes depingebat Henricus à Cleve...*, publicado en Roma en 1587.

Se aprecian las diversas construcciones adosadas al edificio y la, notablemente alta, cota del terreno en el exterior. Desde este punto de vista se observan con nitidez los dos frontones, de tal manera que se pueda apreciar, sin tener que alejarse en exceso, todas las partes del edificio, ya que el segundo frontón es difícil de ver. Es interesante señalar en el dibujo la aparición de la huella del pórtico perimetral exterior en el punto de encuentro con la rotonda, así como el cuerpo prismático trasero de conexión con las termas de Agrippa. Todo el edificio muestra la desnudez de sus muros, lo que nos permite apreciar los diversos arcos

de descarga de la estructura muraria de ladrillo, salvo en aquellas zonas en que los acabados se conforman mediante el uso de mármol.

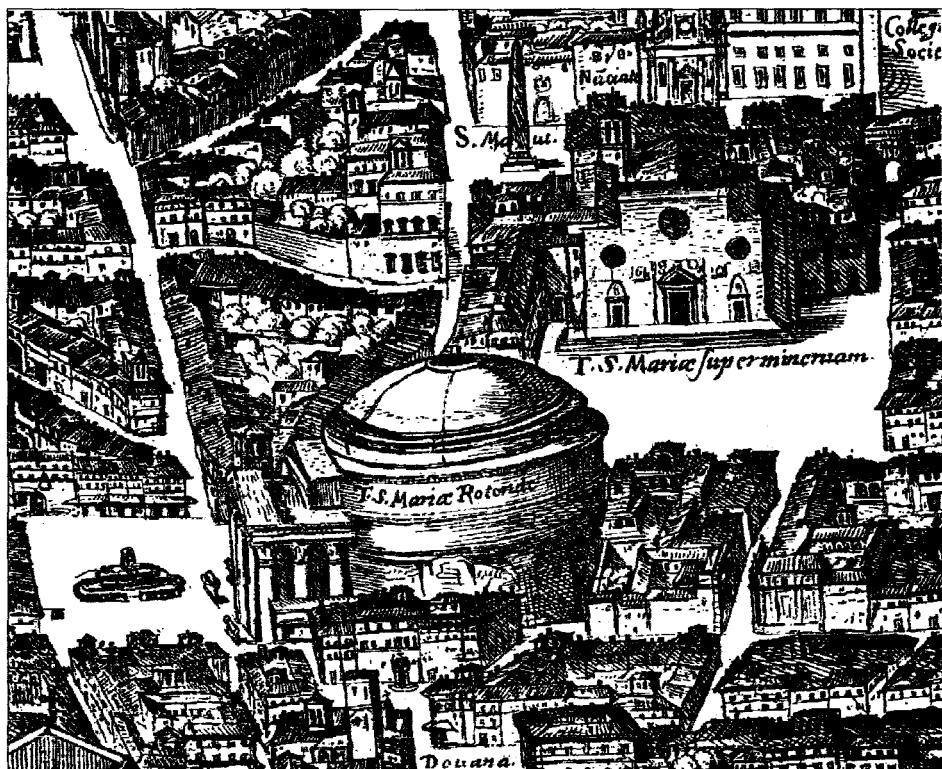
La imagen nos permite observar de manera secuencial los distintos volúmenes que componen el conjunto.

Se trata de una vista similar al grabado de Lafrery de 1553, lo que es muy inusual si tenemos en cuenta que no se trata de un encuadre frontal, justificable tan sólo por la posibilidad de visión global que ofrecía la elección de este punto de vista, mejor que cualquier otro o por el conocimiento que el grabador tenía del dibujo anterior, lo cual parece bastante plausible.

1593

ANTONIO TEMPESTA

Plano de Roma.



Antonio Tempesta realizó en 1593 una planta de Roma, *Urbis Romae Prospectus*, en la línea de la realizadas anteriormente por *Mario Cataro* (1576) y *Etienne Dupèrac* (1577).

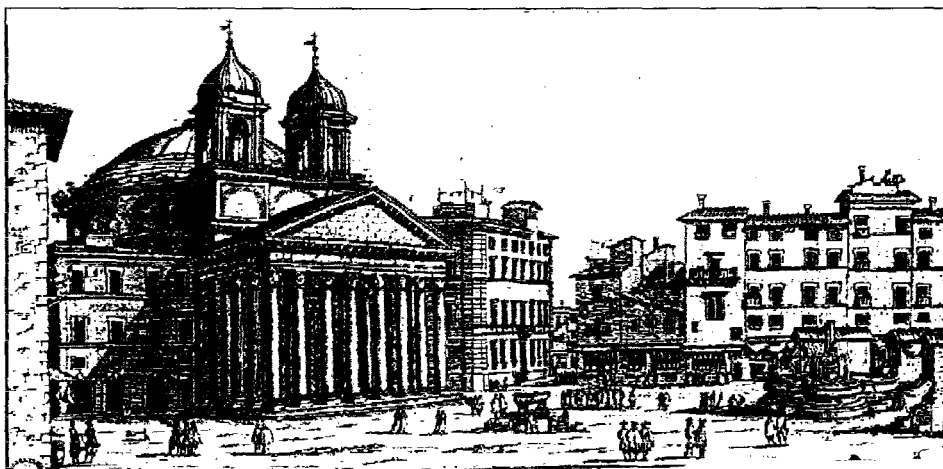
El Panteón, denominado *T.S. Maria Rotonde*, aparece tomado desde el exterior, en una vista desde el oeste, destacándose entre el caserío uniforme, y dos plazas: la de la *Rotonda*, aún con las figuras escultóricas alineadas frente al pórtico, y con la fuente; y la de *Santa Maria sopra Minerva*. Otras características son la presencia del campanario, reducido de escala, sobre el vértice del tímpano, y las

construcciones adosadas a su lado sur, en el lugar donde siglos más tarde se encontrarán los restos de la basílica de Neptuno y de las termas de *Agrippa*.

1665

GIOVAN BATTISTA FALDA

Vista de la plaza de la Rotonda.



Giovan Battista Falda publica en 1676 una planta de la ciudad de Roma. Diez años antes, en 1665, había publicado *Il nuovo teatro delle fabbriche*, al que pertenece esta vista y que fue guión de la obra anterior.

Destaca en esta imagen la nivelación de la plaza, lo que permitió liberar, al menos, la altura de las columnas del pórtico. El título de la lámina es fiel reflejo de esta consideración: "*Piazza della Rotonda ampliata spianata con le strade intorno da N.S.PP. Alessandro VII*". Esta explicación supuso la desaparición de las tiendas adosadas al Panteón; en cambio se observa la consolidación de las edificaciones de cierto porte adosadas al edificio. Por último debemos señalar que la intervención de Bernini (o Maderno) ya queda reflejada con la incorporación de los dos campanarios, pero sobre todo con la restauración del pórtico, tras lo cual se completó la cubierta y la columnata. Las columnas introducidas por Bernini no

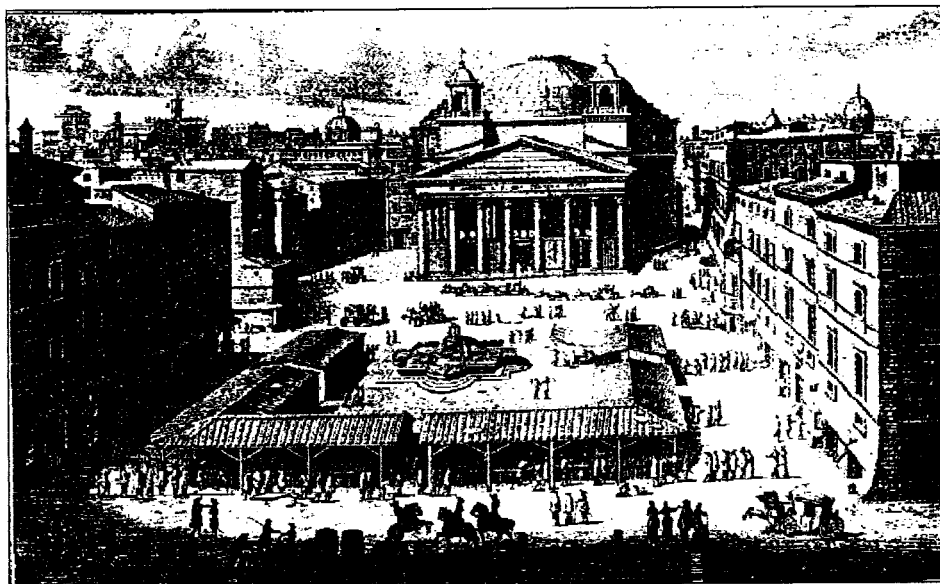
fueron una simple copia de las existentes, sino que llevan el sello del autor, diferenciándose notoriamente de las originales.

En cuanto al entorno, han desaparecido las esculturas de los leones de la representación, trasladadas al *Acqua Felice*; no obstante, permanece el ara encontrada en la plaza. También se observa la incorporación de la fuente central a la plaza, elemento invariante hasta la fecha, aunque sin el obelisco que se le incorporó posteriormente y que se mantiene hasta la actualidad.

1665/67

LIEVIN CRUYL

Vista desde la plaza.



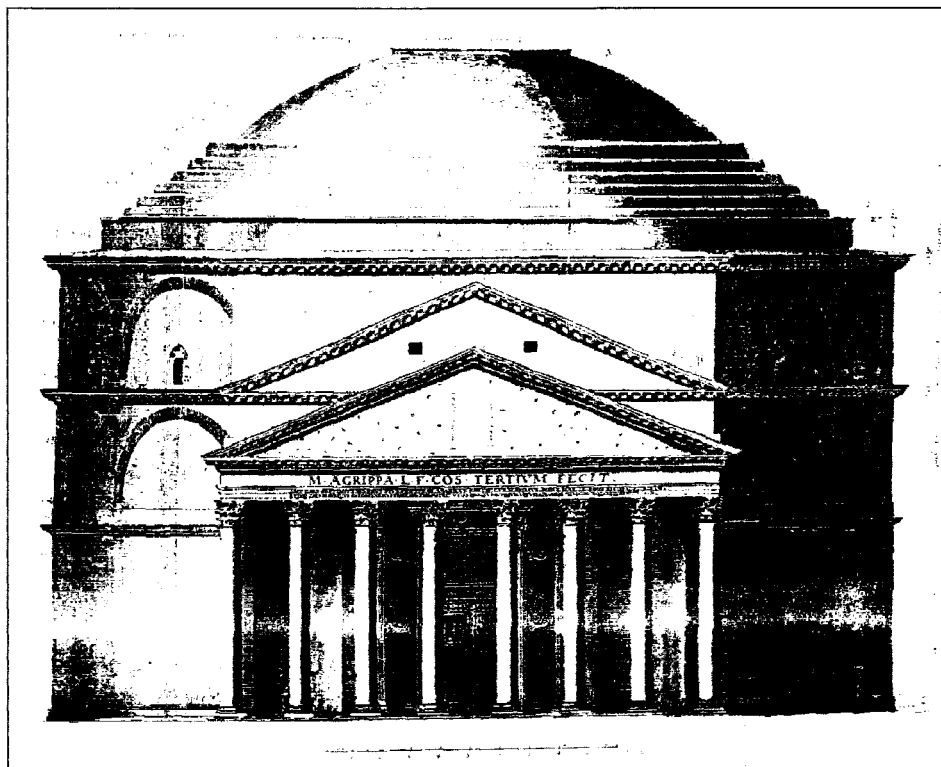
Vista frontal en perspectiva que subraya la monumentalidad del Panteón forzando su escala. Se trata de una visión barroca que toma al Panteón como simple referencia para presentar un espacio público desproporcionado. La escenografía urbana típica del momento se desarrolla en la homogeneidad de las fachadas, forzadas por la sombra en el lado más irregular y por la alineación de las construcciones menores que parecen completar el edificio

La leyenda que acompaña al grabado es la siguiente: *CONPECTUS TEMPLI S. MARIAE, VULGO ROTUNDAE, QUOD OLIM T. JOVIS ULTORIS, SIVE PANTHEON M. AGRIPPAE*, donde se reconoce como nombre genérico el que identifica la forma del edificio.

1682

ANTOINE DESGODETZ

Alzado.



Les édifices antiques de Rome de Antoine Desgodetz, publicada por primera vez en París en 1683, al que pertenecen este grabado y los dos siguientes, supone la obra fundamental del inicio de la arqueología científica, realizada en el siglo XVII.

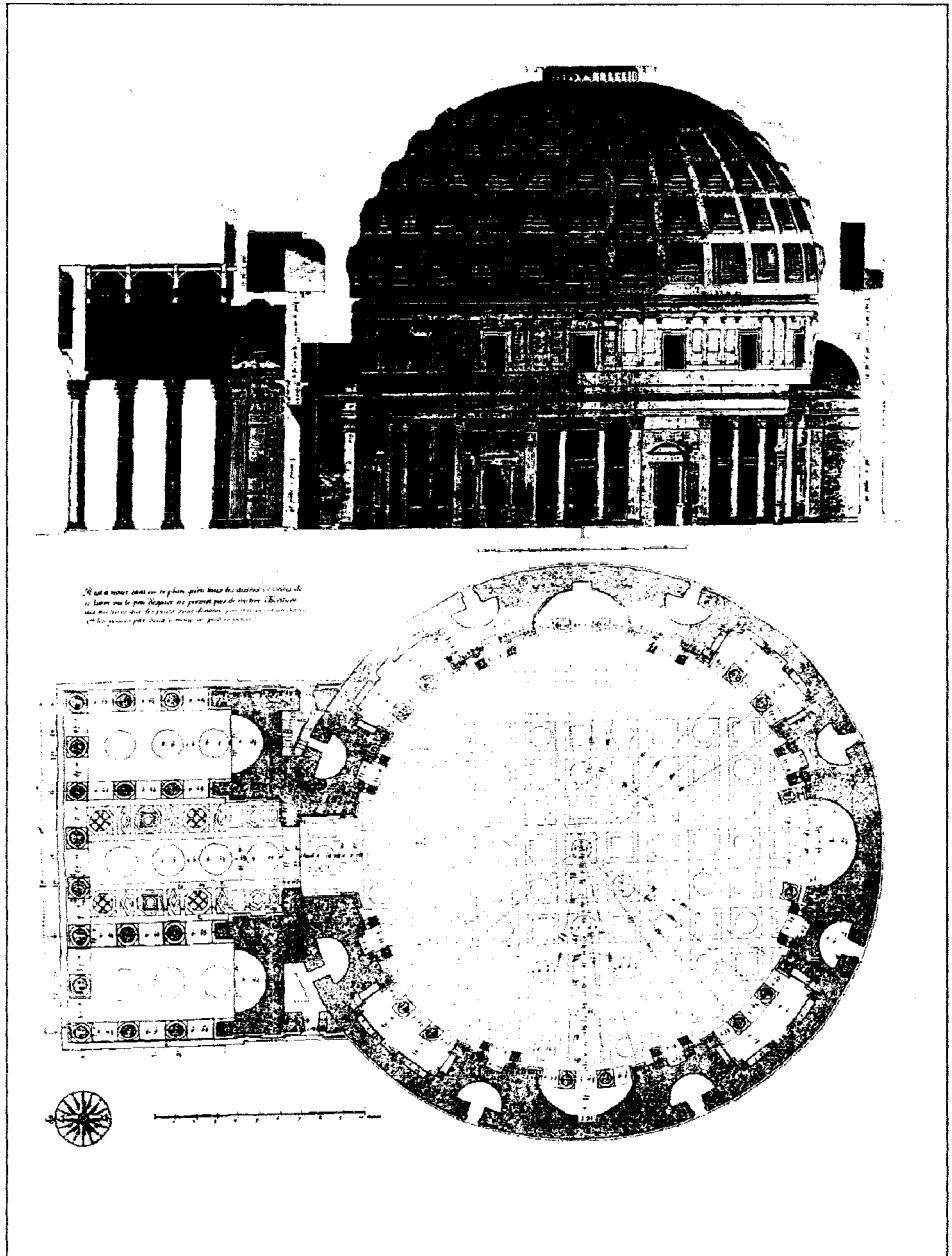
Antoine Desgodetz, discípulo de Blondel, fue becario de la *Académie des Beaux Arts* en Roma, durante el período comprendido entre 1675-76. En estos dos años realizó la medición de 24 monumentos antiguos, que componen la obra mencionada. El Panteón es uno de ellos.

El rigor filológico de la reconstrucción se muestra patente en las normalizadas vistas de alzado, planta y sección. En el alzado, el Panteón aparece representado en una vista frontal centrada, realizada con una labor de sombreado que dota de volumen a la imagen, de por sí plana. El rigor arqueológico se demuestra también en la reproducción de las dos inscripciones: la de M. Agripa y la inferior de Septimio Severo.

1682

ANTOINE DESGODETZ

Planta y sección.

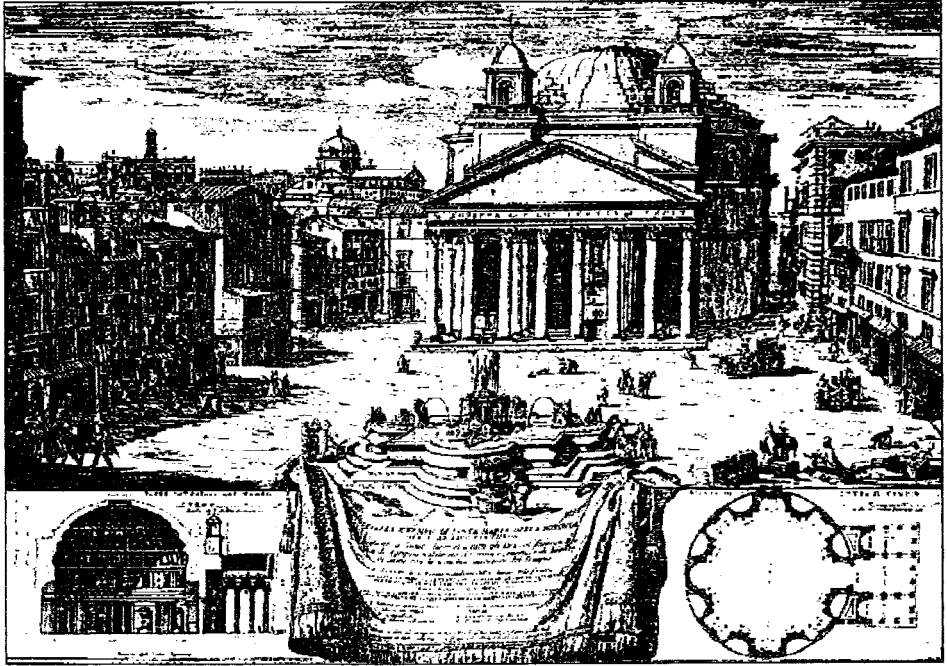


Este conjunto de dibujos representa la primera ocasión en que se intenta representar el Panteón por un procedimiento normalizado y de rigor científico: los dibujos son sistemáticos. En este caso se compone la lámina con una planta y una sección a las que se hace coincidir, resultando una proyección de la otra. El dibujo es riguroso en su construcción resultado de un minucioso proceso en el que todas sus fases son sucesivos controles que sirven de verificación de la realidad. La geometría se conoce y se aplica, el control dimensional y las cotas tomadas reflejan un claro interés en lo que posteriormente fue la construcción del dibujo, tomando la representación un protagonismo notable. El dibujo se convierte en objetivo y objeto y va más allá de la representación de la realidad. Nos encontramos en la antesala de lo que llegarán a ser los dibujos de la Academie des Beaux Arts del siglo XIX.

1693

ALESSANDRO SPECCHI

Perspectiva, sección y planta del Panteón.



En la perspectiva se ofrece una visión realista del edificio, bien proporcionado y con todos sus elementos perfectamente definidos. Es interesante que esta vista fuerza la visión para intentar acercarnos al interior del edificio, en un reconocimiento de la importancia de la definición de su espacio como generador del mismo. En el dibujo se ofrece el interior a través de dos vistas diédricas que permiten su valoración medida, mediante la acotación de las medidas más genéricas de sus elementos más singulares.

No obstante el edificio se entiende como un elemento exento, fuera de su contexto, posiblemente como consecuencia del desconocimiento que se tenía en

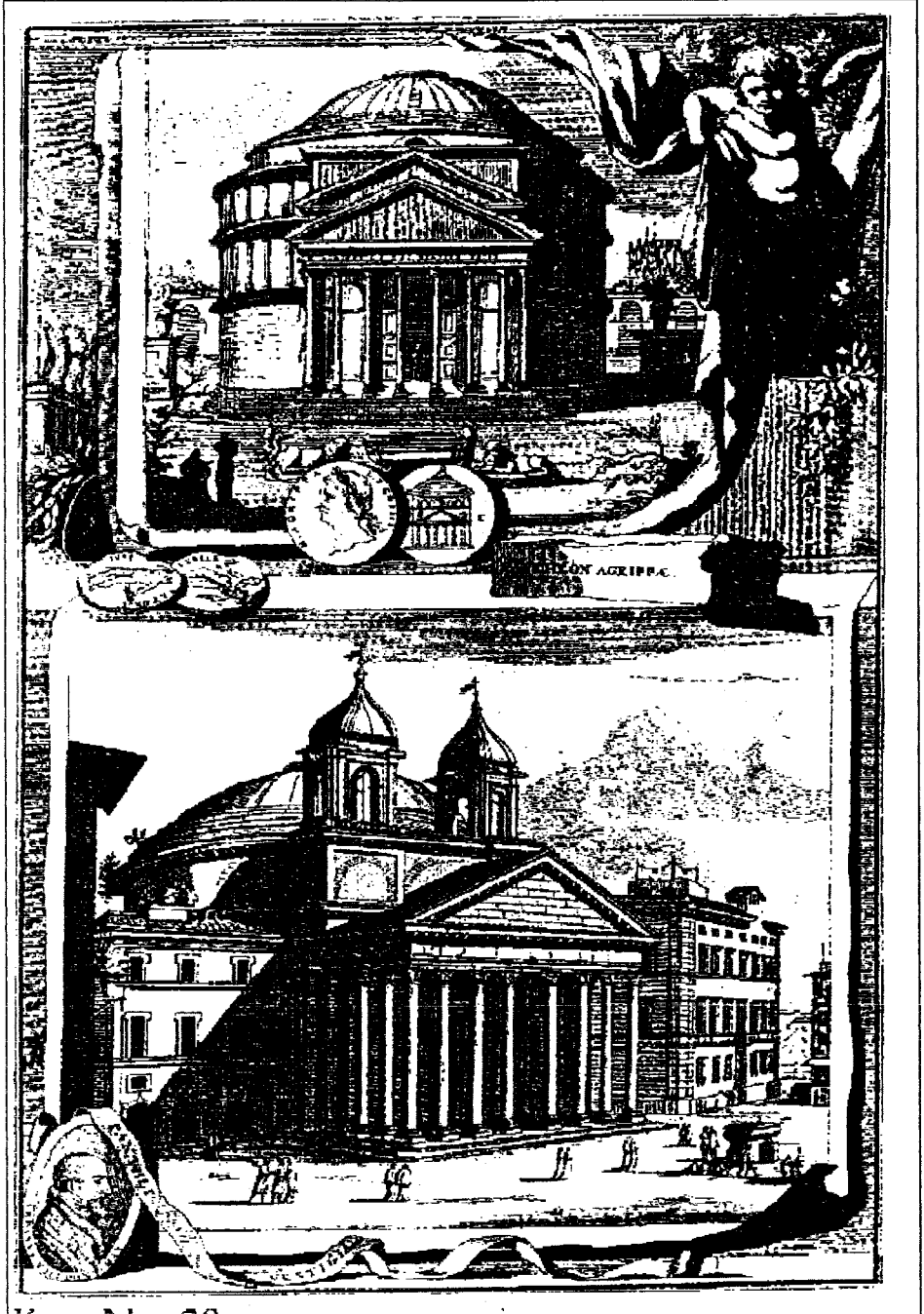
este momento del entorno urbano antiguo del Panteón y de su relación con las termas de Agripa.

Parece estar basado en el anterior dibujo de 1665, alterándose levemente el encuadre y la línea de tierra, que es más baja.

La leyenda que acompaña al grabado dice: *PIAZZA E TEMPIO DI SANTA MARIA DELLA ROTONDA / GIA L'ANTICO PANTHEON / Dedicato a Giove vitore et à tutti gli Dei col famoso Por / tico di Agrippa...*

1713

JAN GOREE



El estado original del Panteón e imagen contemporánea

El grabado superior se titula *Pantheon Agrippae* mientras que el inferior *Panthei Vestigia*. Sendos grabados están acompañados por medallones circulares, en los de la zona superior se representan a Agripa con una construcción arquitectónica, que podría ser el propio Panteón, mientras que abajo el medallón corresponde al Papa Urbano VIII.

Es notable en este grabado la consideración de los dos estados principales en que podemos imaginar una arquitectura antigua que permanece. Su estado original y su estado actual adquieren valores comparativos que permiten su análisis simultáneo. En esta imagen incluso parece valorarse como de mayor importancia su origen, para lo que escoge un punto de vista central, simétrico, equilibrado, en el que la arquitectura se monumentaliza; la línea de tierra intencionadamente baja, eleva el edificio, dotándolo de un carácter muy solemne. No obstante es un sueño, el soporte se desmaterializa en un imagen onírica que viene de la mano de un ángel, del que no se sabe si extiende o recoge la cortina, la idea, la imagen soñada. La vista correspondiente al estado actual es oblicua, inserta en un complejo entorno urbano, en el que el edificio se pierde dentro de él, identificándose con claridad tan sólo el pórtico, resultando todo el resto enmascarado por diversos elementos.

El conjunto en sí es un crítica y a la vez una reivindicación a la imagen soñada, la original, aquella que nos permita valorar la ruina, el resto arquitectónico en cuanto a lo que fue. Se reivindica el mundo de las ideas frente al real, siendo más bella aquella que es soñada, a pesar de que lo representado sea el mismo objeto.

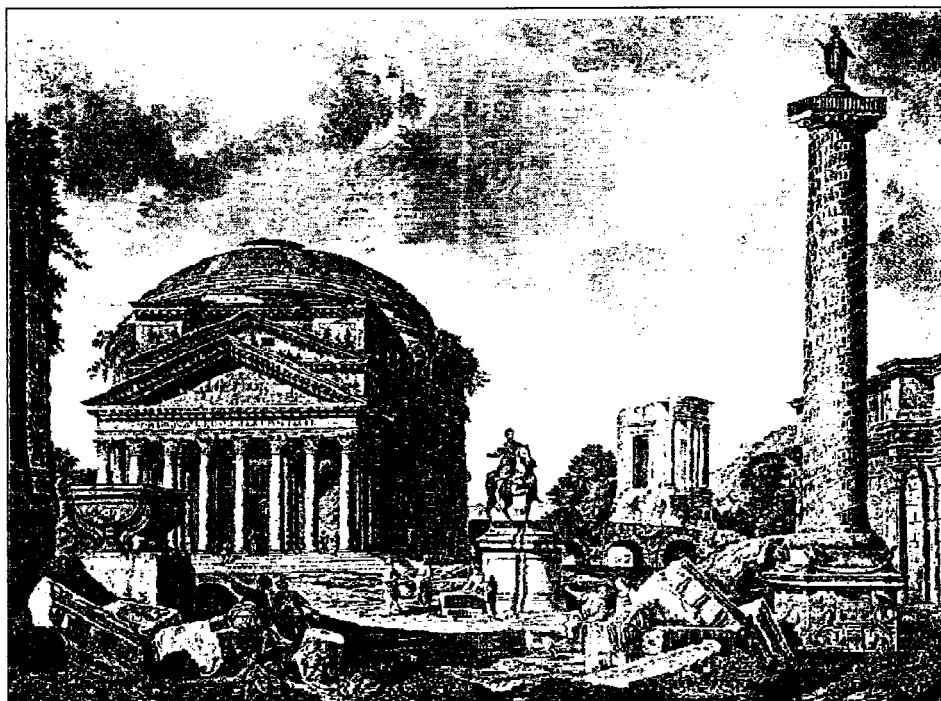
Estos dibujos están muy próximos al uso de las tablas comparativas del siglo XIX. Las orlas y los dibujos marginales apoyan el valor documental del grabado por

encima de la mera descripción de un paisaje urbano. En este sentido, es evidente su relación con el grabado de Specchi.

1744

GIOVANNI PAOLO PANNINI

Vista fantástica del Panteón.



El Panteón se erige en uno de los símbolos de una Roma representada a través de sus ruinas, en una búsqueda de la valoración de la Antigüedad. La columna Trajana, el *Septizodium*, el templo de Vesta, la escultura de Marco Aurelio, el Panteón y el ara que se encontraba en su pórtico perimetral son objetos recordados en estas imágenes. A pesar de la docta intención de este dibujo, aparecen tres características que están fuera del contexto intencionado del conjunto: en primer lugar, el basamento de la escultura de Marco Aurelio es el que diseñó Miguel Ángel, cuando la escultura fue colocada en la plaza del *Campidoglio*; en segundo lugar, sobre la columna Trajana se encuentra la

escultura de San Pedro; y, finalmente, el remate del Panteón se resuelve con la zona baja de las dos torres introducidas por Bernini en lugar del cuerpo prismático original que posee.

No obstante, debemos destacar en esta imagen el valor que adquieren los restos, el culto al fragmento que llega a simbolizar la importancia de la Roma Capital y, que en pocos años, lo veremos sublimado en los dibujos de Piranesi. Entre ellos, el Panteón, único edificio que ha perdurado casi completo a las ruinas del Imperio, se va convirtiendo en el elemento que caracteriza toda la arquitectura antigua, e inevitablemente la occidental: un modelo de casi dos mil años. Todos los personajes que se incorporan a la visión están en actitud admirativa, reconociendo el valor de los restos de la Antigüedad que aquí se recuperan y se aúnan en una visión absolutamente irreal al no encontrarse ninguno en su localización original.

1748

GIOVANNI BATTISTA NOLLI

Plano de Roma.



La magnífica cartografía realizada por *Giovanni Battista Nolli* para los pontífices Clemente XII y Benedicto XIV durante los años 1733-1748 responde no sólo a la necesidad de una cartografía urbana científica, acorde con los planteamientos de la Ilustración dieciochesca, sino que es la culminación de una serie de plantas de

la ciudad, iniciada en el siglo XVI por *Buffalini*, *Mario Cataro*, *Dupèrac* y *Tempesta*, y continuada en el XVII por *Giovanni Maggi* y *Giovan Battista Falda*.

La valoración del edificio inserto en la ciudad adquiere un nuevo matiz cuando no sólo se considera desde su exterior, sino que el interior se incorpora a la trama urbana y se pone en relación con ella. En esta famosa planta de *Giovanni Battista Nolli* observamos el ejemplo de esta idea. Los distintos hitos se singularizan, se separan de su trama con un criterio de dibujo distinto que permite que su representación refleje su singularidad frente al tejido urbano uniforme, en el cual no se distingue nada más que la superficie ocupada por las manzanas y las calles y plazas. Pero se incorpora una característica que no habíamos apreciado hasta ahora, el espacio encerrado en los hitos se abre al exterior, se nos hace visible en una imagen ideal. Se asume la condición de interrelación entre los elementos, vemos que la conexión entre los edificios y los espacios no acaba en su plano límite, en la fachada, sino que todo se hace mucho más permeable. El carácter urbano de las calles y plazas impregna a los edificios, apropiándose de ellos, por lo que la ciudad no es el resultado del negativo de las partes construidas, sino que se apropia de los hitos, de su singularidad hasta en su interior.

El Panteón aparece numerado como el edificio 837, y la plaza de la Rotonda con el número 834, en una zona con una alta densidad de elementos singulares distinguidos en la planta de Nolli.

1752

GIUSEPPE VASI

Vista de la plaza de la Rotonda.



Giuseppe Vasi publicó entre 1747 y 1761 su obra *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, en diez volúmenes. *Giovanni Battista Piranesi* trabajó para él en algunos de los grabados incluidos en esta obra, hecho que, como veremos influyó en la trayectoria de este autor.

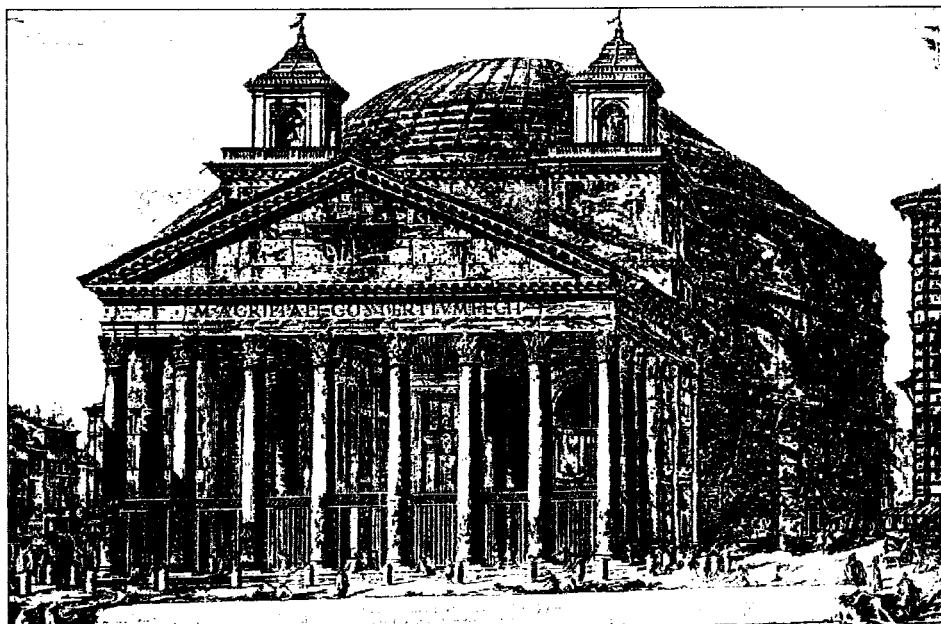
Se trata del grabado de una perspectiva de la plaza con la fuente en primer plano, incorporado ya el obelisco que se le colocó en tiempos de Clemente X. El Panteón aparece con las características comentadas en las vistas anteriores, tan sólo resaltar que se ven las rejas que cerraban su pórtico y que estuvieron colocadas aquí hasta finales del siglo XIX. Es un grabado de ambientación de la época, en el que tan solo destaca la desproporcionada distancia existente entre el edificio y la

fuelle, lo que aumenta la espacialidad de la plaza, en la realidad de un tamaño bastante menor.

1765

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Vista exterior.



Giovanni Battista Piranesi es conocido fundamentalmente como el gran grabador del siglo XVIII. Dos aspectos de su labor creativa e intelectual, igualmente importantes, sin embargo son menos conocidas: su trabajo como arquitecto y como teórico de la arquitectura, con escritos de suma importancia y no del todo valorados como el *Parere su l'Architettura* o el titulado *Della Introduzione e del Progresso delle Belle Arti in Europa ne' Tempi Antichi*.

Las obras fundamentales de Piranesi muestran la Antigüedad romana a través de una óptica de exaltación, coincidente con las ideas de *Magnificence* francesa conocidas por él, probablemente, gracias a la presencia de los becarios de la Academia Francesa en Roma. Como hemos visto, Piranesi trabajó durante

algunos años con *Giuseppe Vasi*, que publicó *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* entre 1747 y 1761. Tal vez inspirado por esta obra, en 1761, Piranesi publicó *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, a la que debió complementar *Vedute di Roma*, impresa en 1765, al que pertenece este grabado.

Piranesi en esta obra se muestra indefectiblemente romano. Para él, era una provocación poner en duda la primacía artística de la Antigüedad romana. A mediados de siglo habían aparecido las obras de *Winckelmann* y de *Allan Ramsay* que sostenían que los romanos estuvieron sometidos a la influencia griega. Sin embargo, la obra determinante en esta lucha dialéctica será la de *Le Roy*, *Ruines des plus beaux monuments de la Grece*, publicada en 1758. Así surgió la disputa Grecia Roma que enlazó con la que tenía lugar desde el siglo XVII en Francia entre *ancians* y *moderns*. Fue en esta discusión histórica, artística e incluso arqueológica en la que se integró el planteamiento teórico de los grabados de Piranesi. Su propósito consistió en demostrar la primacía de los etruscos respecto a los griegos, y presentar a los romanos como herederos directos de las etruscos. La arquitectura romana, en su reconstrucción, es la plasmación más fidedigna e iluminada de estos planteamientos, dotada de una agresiva osadía que ha cautivado durante siglos a todos aquellos que la contemplan.

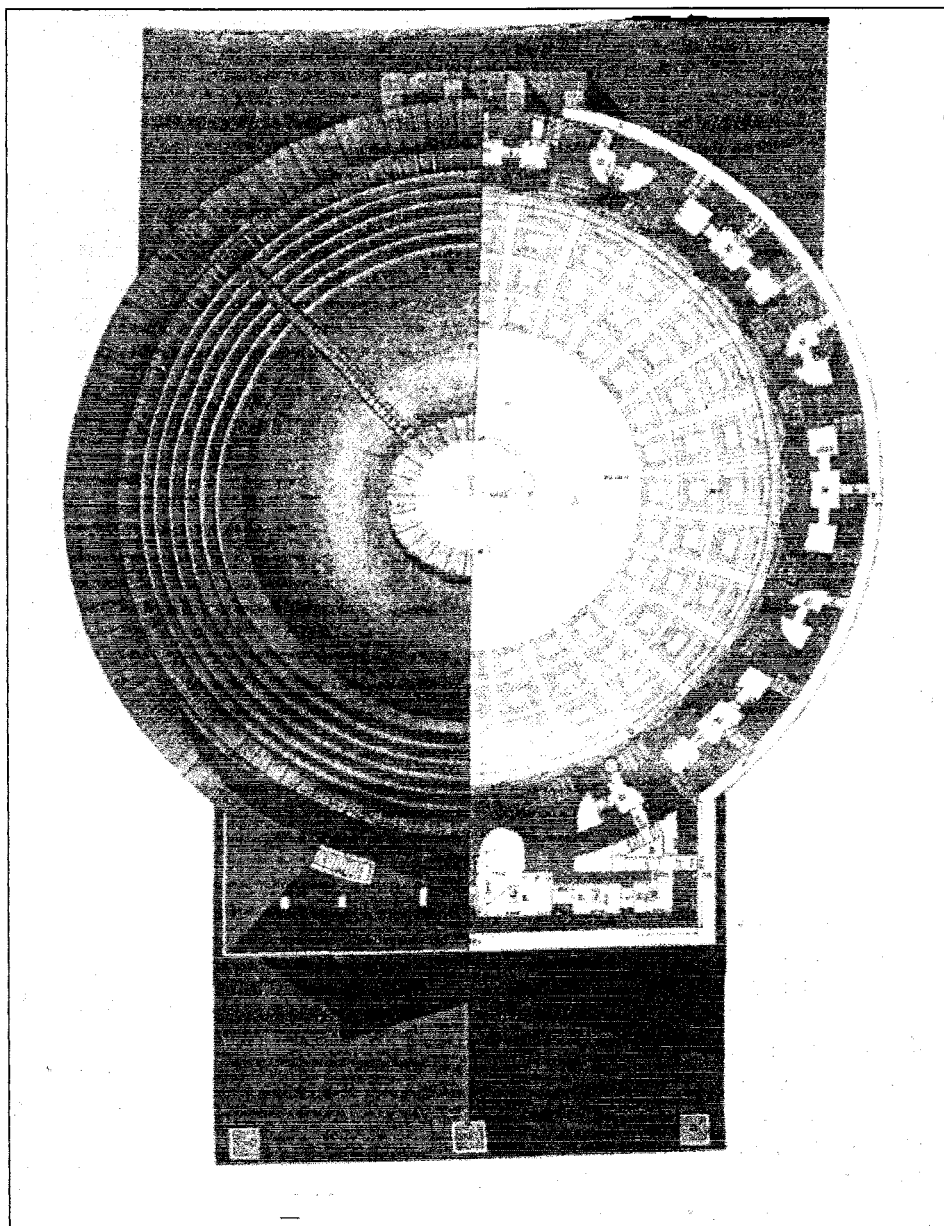
Las tesis de Piranesi, sobre todo las magníficas y aventuradas reconstrucciones históricas de los edificios romanos y de *Campo Marzio*, no quedaron sin contestación. *Jean Pierre Mariette*, en 1764, inicia una batalla dialéctica con Piranesi en la que rebate sus planteamientos, atacándolos de falta de rigor histórico. Piranesi le contesta en sus escritos de manera directa.

Los grabados romanos de Piranesi también se pueden integrar en la corriente iniciada en 1721 por *Fischer von Erlach* de una arquitectura histórica, libre e imaginativa.

1790

FRANCESCO PIRANESI

Planta.



Francesco Piranesi, hijo de *Giovanni Battista*, fue su colaborador y continuó como grabador a la muerte de su padre en 1778. En 1790 publica *Raccolta de'tempi antichi*, al que pertenecen las dos vistas siguientes.

El trabajo de *Francesco Piranesi* prosigue en la misma línea de reivindicación romana antigua, aunque su técnica, igualmente imaginativa, es más académica. Sus obras no carecen de una belleza igualmente sublime. Las reposiciones de las edificaciones antiguas apuntan en muchas ocasiones hacia un romanticismo soterrado, un deseo de valorar la ruina en su ámbito mágico y atractivo, alejándose de cualquier relación con la realidad de la Roma de finales del siglo XVIII. En cuanto a los edificios aislados, la técnica de *Francesco Piranesi* es arquitectónicamente correcta, optando en algunas ocasiones por experimentos gráficos que redundan en el academicismo de sus imágenes.

Esta imagen del Panteón puede ser un ejemplo de estos experimentos a los que nos referimos. En esta planta de manera sintética se intenta ofrecer una serie de lecturas que nos permiten conocer la gran complejidad del edificio en una visión simultánea. Se trata de un ejercicio académico en el cual se plantea con una sola vista dar a conocer la mayor cantidad de datos posibles, estableciendo relaciones interesantes entre elementos del exterior y del interior al poder establecerse en la lectura concordancias entre diversas partes. El objetivo fundamental del grabado es la representación exhaustiva de la cúpula, la cual queda reflejada en sus dos caras, la interna y la externa, simultáneamente. La perfecta construcción del dibujo, el dominio de la grafía, de las construcciones geométricas, de la luz y las sombras nos permiten reconocer en el autor el dominio perfecto del método.

1790

FRANCESCO PIRANESI

Perspectiva oblicua.



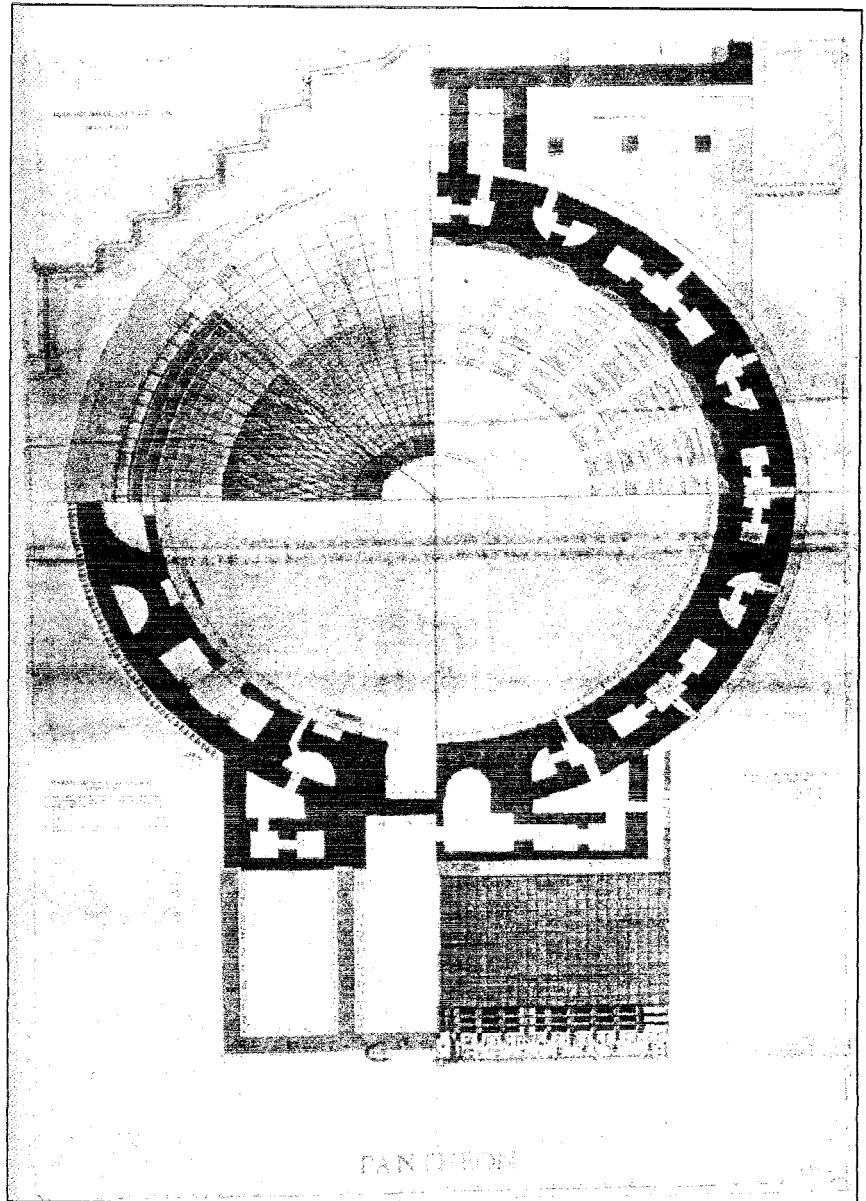
Vista del estado de deterioro a que llegó el edificio antes de las intervenciones. Frente al dibujo academicista e ilustrado anterior, nos encontramos ante la lectura romántica de ciertos grabados de Francesco Piranesi, verdaderos manifiestos que reivindican las teorías piranesianas, sobre lo antiguo. Se aprecia en esta imagen la solemnidad de la ruina, el valor de lo antiguo, que pese a su deterioro, aquí simbólico paso del tiempo, permanece. Los valores romanos se reivindican desde su origen y se cualifican desde el contenido de la teoría hasta la puesta en práctica de los mismos en la ejecución de estas imágenes soñadas.

Siglo XIX

1813

ACHILLE LÉCLERE

Planta



Achille Leclère, discípulo de *Durand* y *Percier*, realizó durante su estancia en Roma como becario de la Academia Francesa entre los años 1808-1813, veintiún dibujos del Panteón, entre los que se incluye esta planta a diferentes niveles.

La planta, dividida en cuatro partes iguales, reúne cuatro cortes horizontales a distinta cota de altura del edificio, resultando representadas la planta de la estructura interna; la planta hasta la cornisa del ático interior; la correspondiente a la segunda cornisa exterior y, el doble relieve del exterior de la cúpula.

La planta de la estructura interna se ejecuta sobre la mitad oriental del pórtico y del pronaos, y del cuarto noreste de la rotonda.

La planta que alcanza la cornisa del ático interior se ejecuta sobre el espacio entre los grandes nichos y la primera fila de casetones de la cúpula. En cuanto al pronaos, *Leclère* reproduce la cubierta de la techumbre exactamente a como fue restaurada tras la supresión de las planchas de bronce originales durante el pontificado de Urbano VIII.

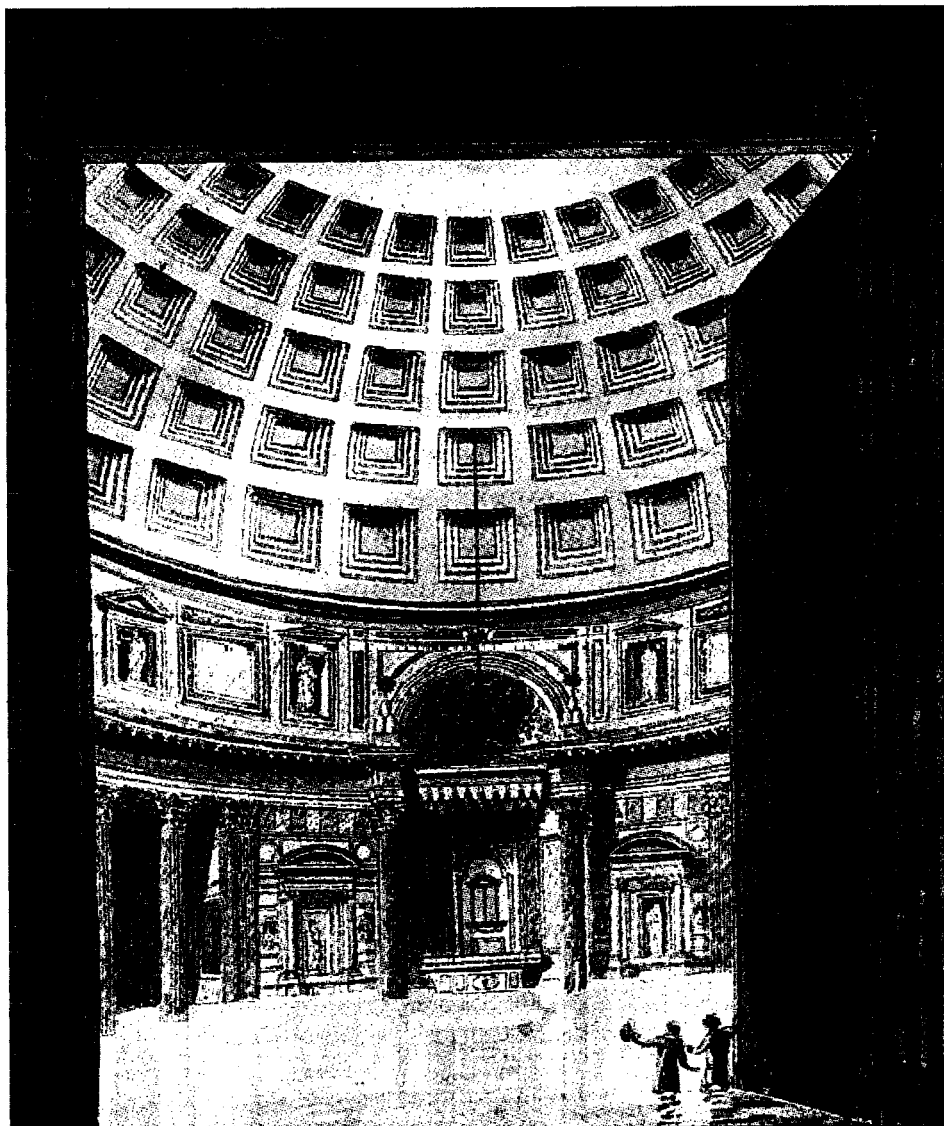
En el tercer cuadrante, la planta de la cúpula presenta cinco filas de veintiocho casetones cada una. En el dibujo de *Leclère* se aprecia una insinuación de nervaduras convergentes en el óculo central. Esta impresión tal vez se deba a la técnica academicista usada por el artista y a la excesiva regularidad del detalle de éstos.

La última, por fin, la exterior, está dividida a su vez en dos partes iguales. En la superior, su estado actual, y en la inferior, una restitución con las láminas de bronce. Tan sólo el contorno del óculo aparece en las dos partes idéntico.

1830

ANGELO UGGERI

Vista interior del Panteón inundado.



Durante el siglo XIX las vistas del Panteón recogen parte de los sistemas representativos habituales en la pintura contemporánea, por ejemplo la anécdota y

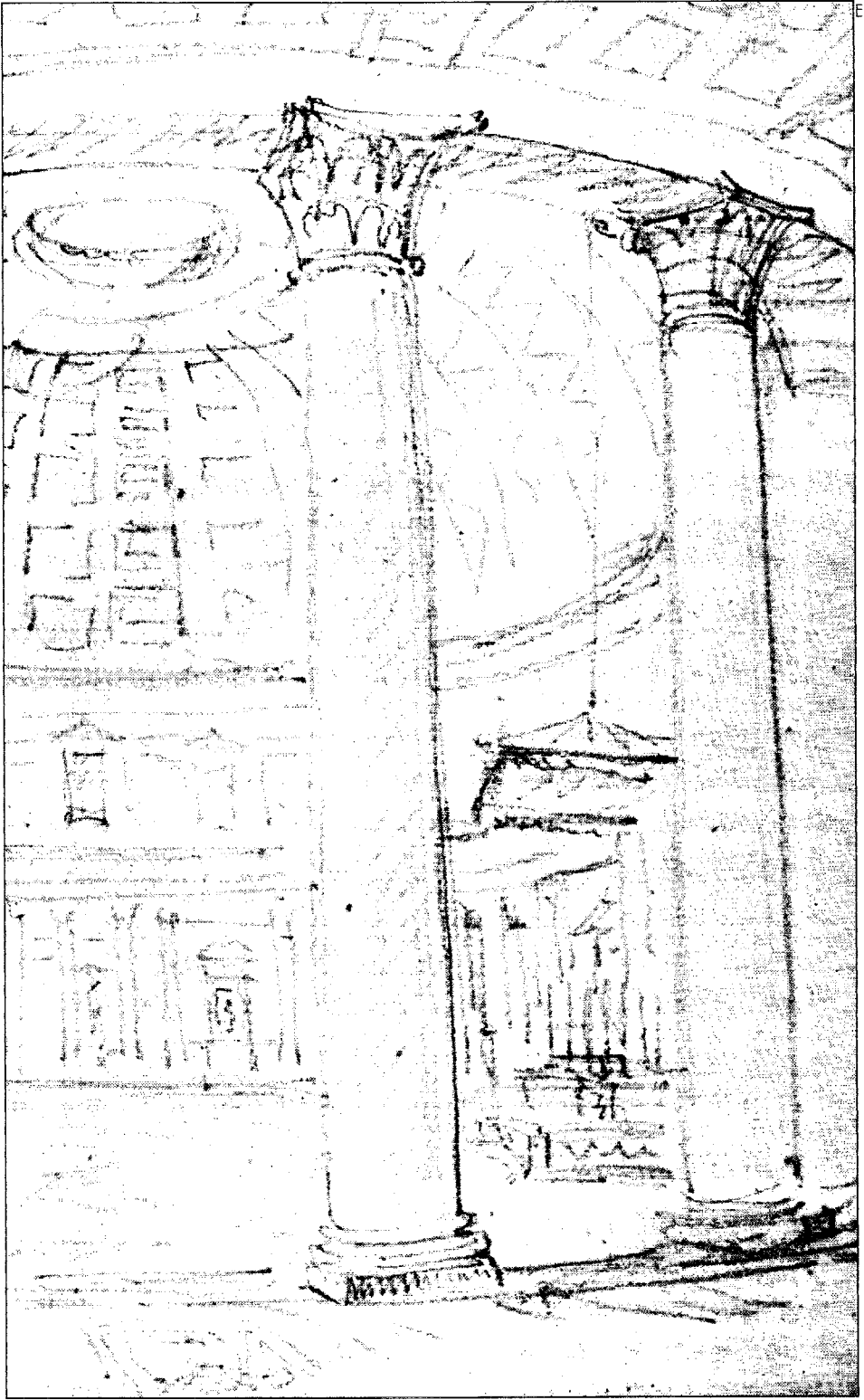
la representación pintoresca. En este caso se trata de una anécdota, la inundación del edificio por el desbordamiento del Tíber en el otoño del año anterior.

El autor aprovecha esta excusa para mostrar la grandeza del interior del edificio, tomada desde la puerta de entrada y a escala, patente por la presencia de dos personajes en primer plano. La perspectiva es frontal, con el ábside de cierre como punto de fuga, desde el que convergen las líneas de casetones hacia el óculo, con su visión suprimida por la aparición del marco del vano de entrada. Es interesante observar cómo usa el edificio para contar la historia de la ciudad, de tal manera que sus avatares quedan representados, como en este caso, la inundación vista en el Panteón.

1845

CHRISTIAN HANSEN

Apunte del interior.

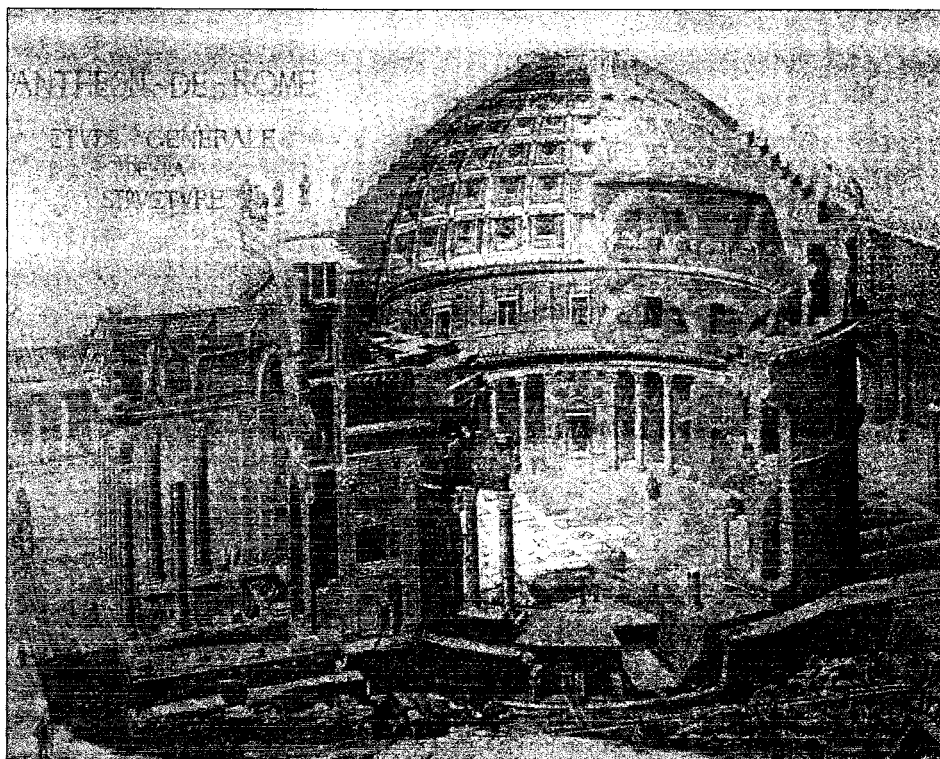


El interés por el interior vuelve a quedar patente en este apunte, de tal manera que se valora el núcleo del edificio por encima de cualquier otra consideración. El espacio aparece como el objetivo claro de la representación. El observador se sitúa dentro de una exedra de tal manera que el cierre del espacio central queda patente. El espectador es el observador de la imagen cósmica del interior del Panteón como si de una jaula inaccesible se tratara. Se tiene la sensación de estar fuera y sin embargo las exedras pertenecen al interior, pero están tan masivamente insertas en el muro de cierre que son espacios excavados en la masa de la cinta muraria y extrañas al espacio conceptualmente puro como es el núcleo de la rotonda. Es desde dentro de uno de estos elementos desde donde el dibujante se ubica para poder obtener una imagen tan “exterior” del interior.

1891

GEORGES CHEDANNE

Vista global.



Durante sus seis años de permanencia en Roma (1887-1893) como becario de la Academia de Francia en *Villa Medici*, Chedanne realiza seis dibujos del Panteón de factura y ejecución tradicional.

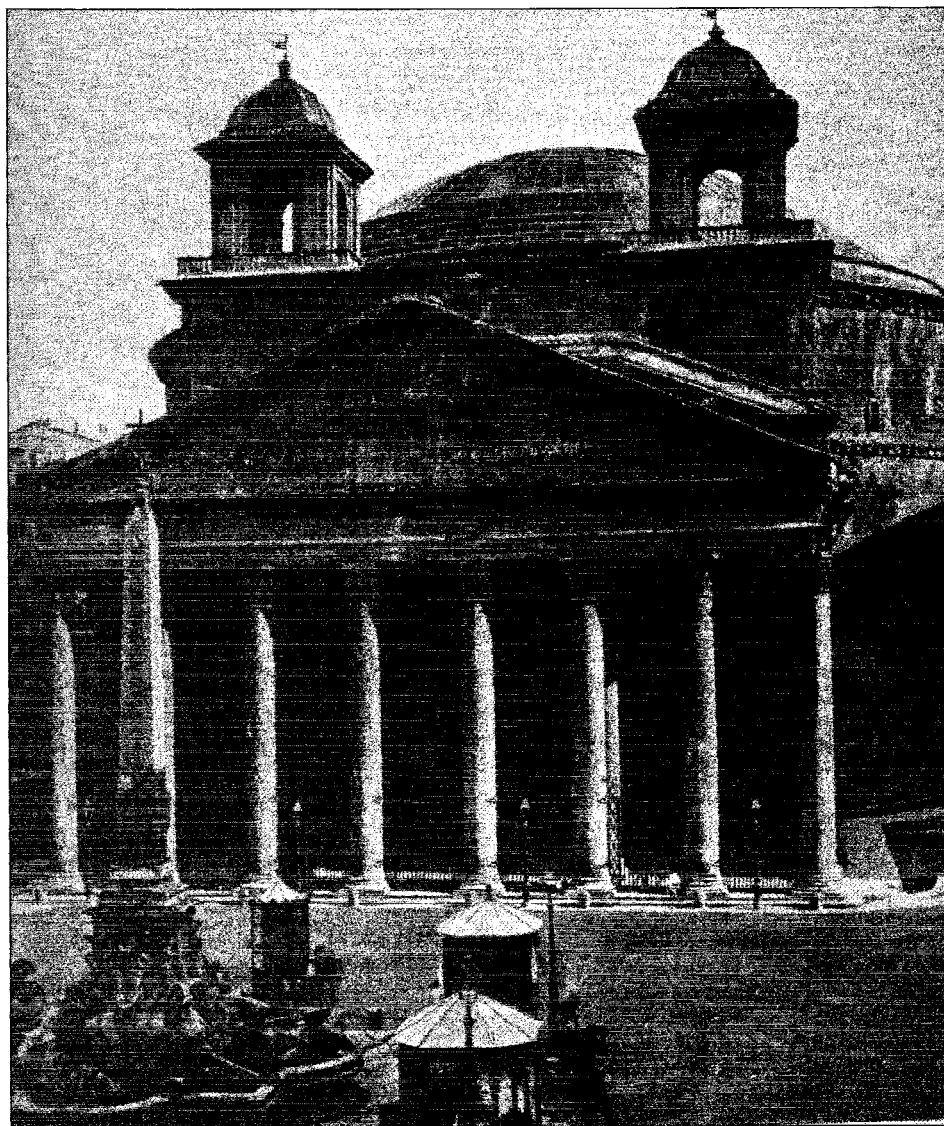
Entre éstos se encuentra, sin embargo, un estudio general de la estructura de notable y original ejecución. El Panteón aparece totalmente abierto. La discutible restitución de elementos decorativos, como la del frontón o la serie circular de estatuas que circundan la cúpula, no restan importancia al trabajo de Chedanne en su intento de plasmación de la exactitud constructiva del edificio. Así distingue

los espacios vacíos del tambor, el sistema de los arcos de descarga integrados en la masa perimetral, la estructura de los nichos interiores. Su actitud escrupulosa frente al edificio también se demuestra al dibujar el cilindro, que contrariamente al pronaos y al cuerpo intermedio, aparece sin revestimiento exterior de mármol.

Por otro lado la relación con ciertas vistas renacentistas del edificio es evidente, tanto con las de *Sangallo* de monumentos en ruinas, como con las de *Lafrery* y *Dosio* del Panteón.

1898 ? ANÓNIMO

Fotografía exterior de finales del siglo XIX.



La imagen fotográfica recoge los planteamientos de muchas de las imágenes que hemos analizado hasta ahora. Se plantea la utilización de una nueva técnica, pero bajo las consideraciones tradicionales, como la imagen central, el punto de

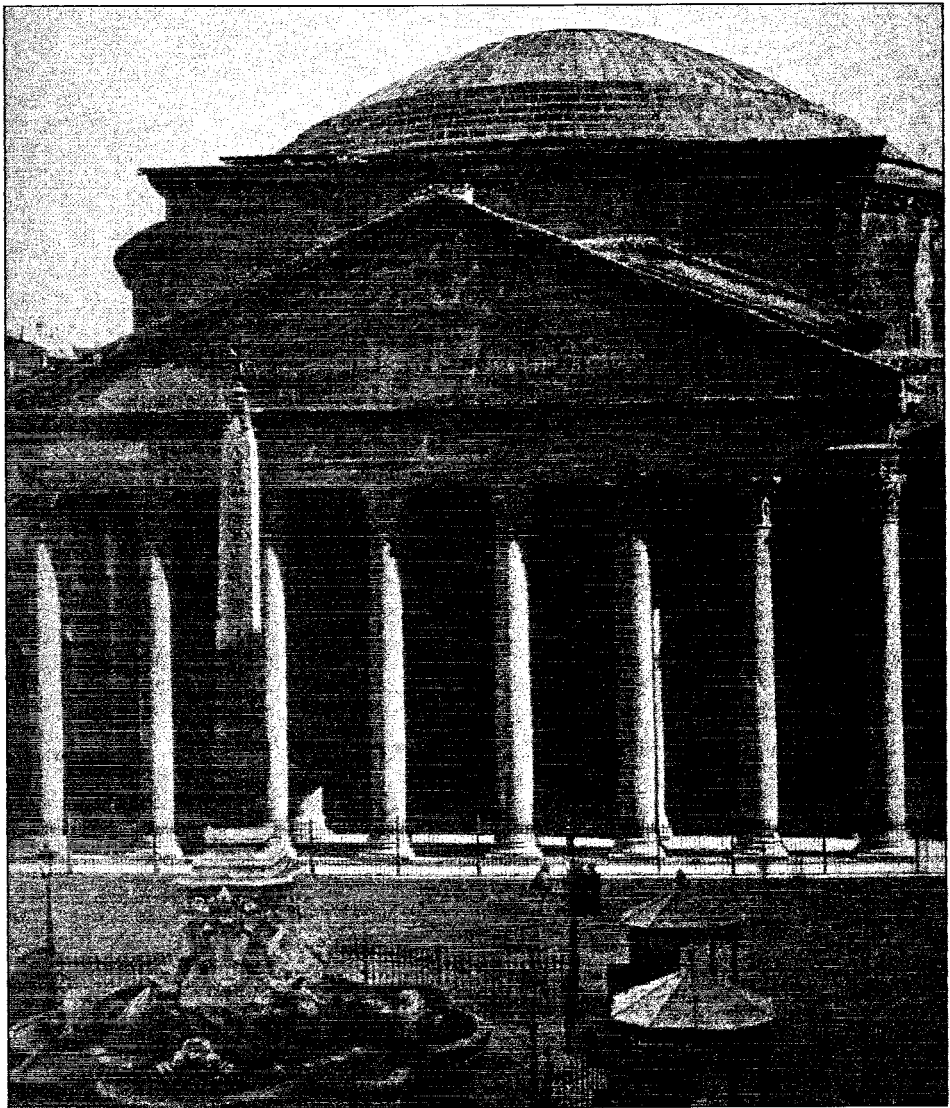
vista elevado, y el edificio aislado de su entorno, como único protagonista de la imagen.

La fotografía se convierte en el acta notarial del estado del edificio en un momento determinado. Los campanarios que hasta ahora se habían representado en grabados, adquieren una increíble cercanía temporal cuando los vemos fotografiados, pero más cercano se nos hace el momento cuando en la siguiente imagen observemos un Panteón liberado de estos elementos.

1899?

ANÓNIMO

Fotografía del exterior de finales del siglo XIX.



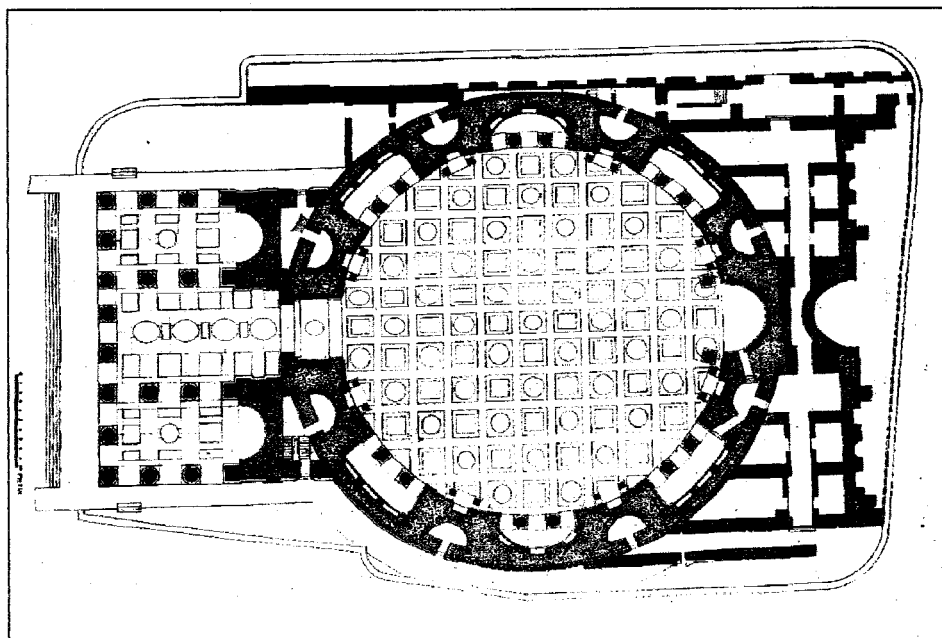
La fotografía, en la fidelidad inevitable para con la realidad, se nos antoja casi cinematográfica en la secuencia de la imagen anterior y ésta. En el transcurso de un año, la imagen consecuencia de la evolución de las intervenciones medievales,

renacentistas y barrocas sobre el edificio emblema del imperio, se convierte en el Panteón que hoy cualquiera puede visitar. La desaparición de los dos campanarios supone mucho más que la demolición de unos añadidos poco afortunados. El deseo de muchos arquitectos en su intento de reposición del edificio antiguo, tal y como hemos visto en esta secuencia figurada, parece poder alcanzarse.

Siglo XX

1929/34 ALBERTO TEREZIO

Planta.



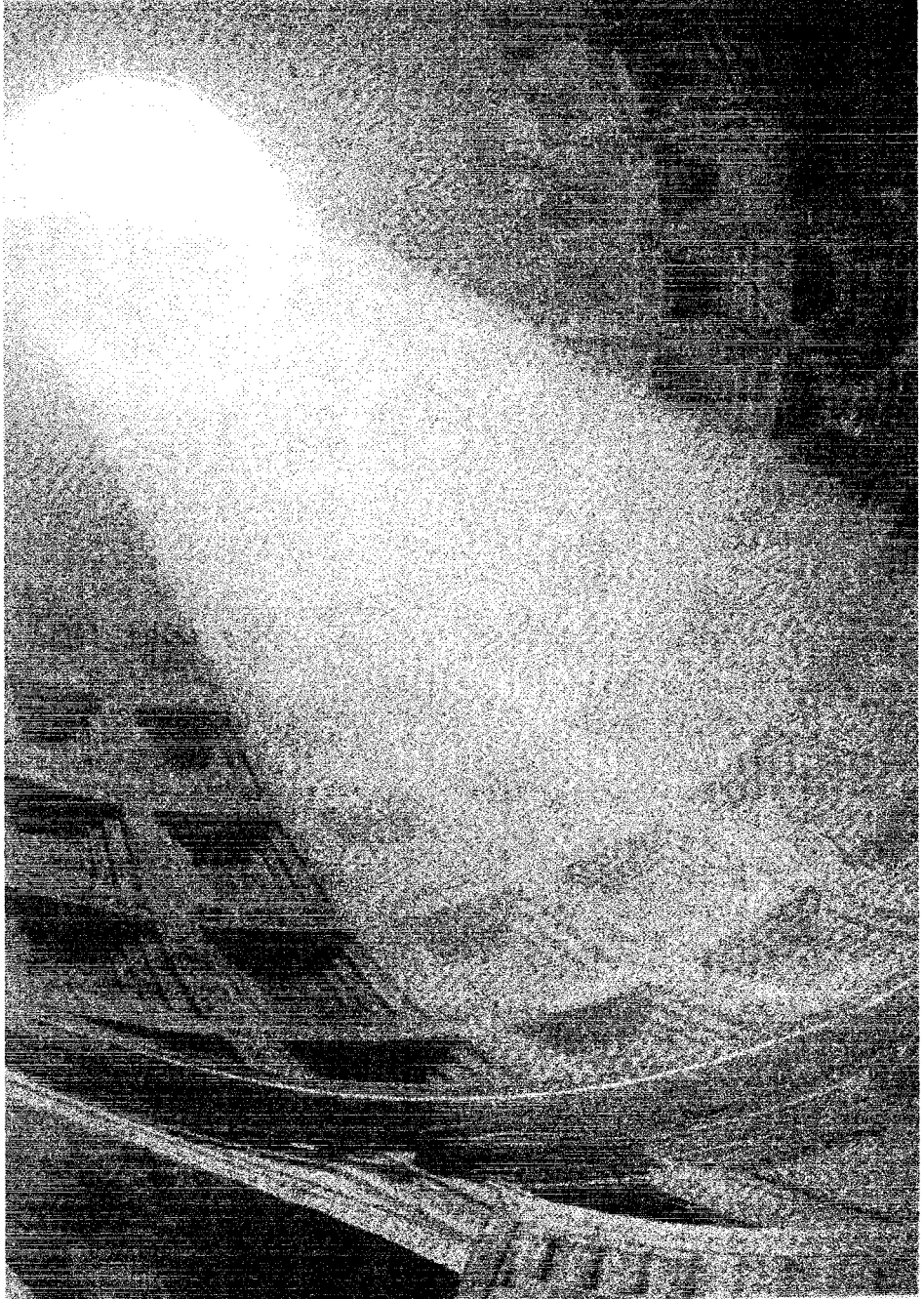
Prácticamente, Roma es una ciudad carente de estudios monográficos sobre sus monumentos. Con Alberto Terenzio se comienza una de las primeras actuaciones globales sobre un monumento. En el Panteón, los trabajos de Terenzio, en los que se desarrollaron tareas arqueológicas, documentales y restauradoras, permitieron aclarar dudas que se arrastraban desde que el Panteón se convirtió en un objeto de estudio.

Esta planta sirve como muestra del primer levantamiento planimétrico, en el que se intenta recoger de una manera absolutamente objetiva todos los datos que se

conocieron a raíz de los trabajos descritos. Al edificio se le incorpora el conocimiento de los restos de otros edificios antiguos y se obtiene un dibujo que intenta darnos a conocer el resumen del estado de la cuestión en ese momento.

1995

ELÍAS TORRES



La luz. En la actualidad el Panteón ha pasado a ser un edificio interpretado a través de su fotografía, ya que su conocimiento objetivo está mediatizado por los exhaustivos levantamientos existentes como el de Terenzio y la burocracia del aparato administrativo, que impide la realización de medidas y toma de datos. Pese a todo parece un edificio suficientemente conocido.

Las fotografías han dejado de ser un vehículo de difusión del conocimiento de los edificios. Sus autores se desplazan con relativa facilidad y nos ofrecen imágenes que nos acercan a las lecturas de cada uno. Lo que se conoce a veces se da por sabido y se nos intenta posicionar en el lado subjetivo de la percepción educada, se nos coloca detrás de la pupila del conocedor y se nos dice “miren” .

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CAPÍTULO 4.2:

AA.VV.: *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, 5 vols., Città del Vaticano-Roma-New York, 1937-77.

AA.VV.: *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, 1979.

AA.VV.: *Roma Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901)*, 2 vols., Roma, 1992.

ARRIGONI, P. y BERTARELLI, A.: *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*, Mailand, 1939.

ASHBY, T., "Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Adreas Coner", en *Papers of the British School at Rome*, nº II, pp. 1-96.

BARTOLI, A. *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Roma, 1914-22.

BARTOLI, A., *Cento vedute di Roma antica. Raccolte e illustrate*, Firenze, 1911.

BORSI, F., *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio*, Roma, 1976.

BORSI, S., *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748*, Roma, 1993.

BRIGANTI, G., *Glanzwollws Europa, Bnerühmte Veduten und Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*, München, 1976.

BUDDENSIEG, T., "Das Pantheon in der Renaissance", en *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin*, 13, 1964-65, pp. 3-6.

BUDDENSIEG, T., "Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance", en *Classical Influences on European Culture. A.D. 500-1500*, Cambridge, 1971, pp. 259-267.

BUDDENSIEG, T., "Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *Classical Influences on European Culture. A.D. 500-1500*, Cambridge, 1971, pp. 335-348.

BURNS, H., "A Peruzzi Drawing in Ferrara", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, nº XII, 1965, pp. 245-270.

CALECA, A. y otros: *Pisa Museo dell'Sinopie del Camposanto Monumentale*, Pisa, 1979.

CANINA, L., *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, Roma, 1832.

CHIARINI, M., *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, Roma, 1971.

D'OSSAT, G. de A., "L'autore del Codice Londinese attribuito ad A. Coner", en *Palladio*, N.S.I, 1951, pp. 84-94.

DESGODETZ, A., *Les édifices antiques de Rome*, París, 1682.

DESGODETZ, A., *Les édifices antiques de Rome*, París, 1779 (2ª edición).

DI GIORGIO MARTINI, F., *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

DOSIO, G. A., *Libro di antichità romanae*, Roma, 1569.

DU PERAC, E., *I vestigi dell'antichità di Roma, raccolti et ritratti in prospettiva*, Roma, 1575.

FALDA, G. B., *Il nuovo teatro delle fabbriche*, Roma, 1665.

FINE LICHT, K. de, *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, København, Jutland Archeological Society, 1966.

- GEYMÜLLER, H. von, "Trois dessins d'architecture inedits de Raphael", en *Gazette des beaux-arts*, nº III, pp. 79-91.
- HEILMEYER, W.D., "Über das Licht im Pantheon", en HEILMEYER, W.D. y HÖPFNER, W.: *Licht und Architektur*, Tübingen, 1990, pp. 107-110.
- HERDEJÜRGEN, H., "Bemerkungen zu reliefs am Pantheon und aus der Villa Hadriana", en *Archäologischer Anzeiger*, 1990, pp. 123-131.
- HIND, A.M., *Giovanni Battista Piranesi. A Critical Study with a list of his Published Works and Detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, London, 1922.
- KATZ, L. y BERMAN, J., *The Arthur M. Sackler Collection. Piranesi. Drawings and Etchings*, New York, 1978.
- KRAUTHEIMER, R., "Sancta Maria Rotunda", en *Arte del Primo Millennio*, Atti del IIº Convegno per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo tenuto presso l'Università di Pavia, settembre de 1950.
- KRUFFT, H.W., *Historia de la teoría de la arquitectura*, 2 vols. (traducción española), Madrid, 1990.
- LICHT, M., *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, 1984.
- LIGORIO, P., *Dell'antichità di Roma de M. Pyrrho Ligori Napolitano*, Roma, 1553.
- LOTZ, W., *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*, traducción española, Madrid, 1985.
- LUGLI, G., *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, Roma, 1989.

- MACDONALD, W.L., *Piranesi's Carceri: sources of invention*, Northampton, Massachusets, 1979.
- MACDONALD, W.L., *The Pantheon, Design, Meaning and Progeny*, London, 1976.
- MADDALO, S., *In Figurae Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma, 1994.
- MADDALO, S., "Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento", en CALVESI, M. (coord.): *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Roma, 1988.
- MARDER, M.T.A., "Bernini and Alexander VII: Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century", en *The Art Bulletin*, nº 71, 1989, pp. 628-645.
- MARTINES, G., "Argomenti di Geometria Antica a proposito della Cupola del Pantheon", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 13, 1989, pp. 3-10.
- MAURINI, M., *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma, 1989.
- MEEKS, C.L.V., "Pantheon Paradigm", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 29, 1960, pp. 135-144.
- MILLON, H. y MAGNAGO LAMPUGNANI, V. (coordinación): *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994.
- MONTERO FERNÁNDEZ, F.J., "La representación gráfica del Panteón en el Renacimiento", en *Actas del V Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 406-414.
- MONTIJANO GARCÍA, J.M., "Iconografía y representación de Roma en el siglo XV", en *Boletín de Arte*, Málaga, Universidad, 1994, nº 14, pp. 9-32.

- MONTIJANO GARCÍA, J.M., "Roma como ilustración", en *Anuario della Academia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti di Roma*, Roma, 1993, pp. 50-55.
- MOROLLI, G., "Le belle forme degli edifici antichi". *Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, 1984.
- PALLADIO, A., *Los cuatro libros de arquitectura*, traducción española de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, y edición de Javier Rivera, Madrid, 1988.
- PALLADIO, A., *Descrizione de le chiese di Roma*, en PUPPI, Lionello: *Andrea Palladio. Scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988, pp. 37-57.
- PALLADIO, A., *Le Antichità di Roma*, en PUPPI, Lionello: *Andrea Palladio. Scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988, pp. 11-36.
- PANZA, P. (edición), *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Carnago, 1993.
- PIRANESI, F., *Raccolta de' tempj antichi*, Roma, 1790.
- PIRANESI, G. B., *Antichità romane de tempi della repubblica e de primi imperatori*, Roma, 1748.
- PIRANESI, G. B., *Della Magnificenza ed architettura de' Romani*, en PANZA, Pierluigi (edición): *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Carnago, 1993.
- PIRANESI, G. B., *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma, 1762.
- PIRANESI, G. B., *Parere su l'Architettura*, en PANZA, Pierluigi (edición): *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Carnago, 1993.

- PIRANESI, G. B., *Della Introduzione e del Progresso delle Belle Arti in Europa ne' Tempi Antichi*, en PANZA, Pierluigi (edición): *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Carnago, 1993.
- RUGGIERI, G., *Il Pantheon*, Roma, 1990.
- SCHRAUDOLPH, E., *Der Ruhm des Pantheon*, Berlín, 1992.
- SCHAWRZ, M.V., "Eine frühmittelalterliche Umgestaltung der Pantheon-Vorhalle", en *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, nº 26, 1990, pp. 1-29.
- SEPE, G., *Rilievi e studi dei monumenti nel Rinascimento*, Napoli, 1939.
- SERLIO, S., *Tercero y quarto libro de architectura*, edición facsímil de la de Ivan de Ayala de Toledo de 1552, Madrid, 1977.
- TERENZIO, A., "La conservation des monuments d'art et d'histoire", en *L'Institut de cooperation intellectuelle*, Paris, 1933, pp. 283 y ss.
- TERENZIO, A., "La restauration du Panthéon de Rome", en *Museion*, nº XX, 1932, pp. 52-57.
- UNCINI, A., "Due capitelli del Pantheon nella collezione del Museo Gregoriano Profano ex Lateranense", en *Bolletino. Monumenti, gallerie e musei Ponteficie*, nº 8, Roma, 1988, pp. 55-63.
- VALADIER, G., *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica*, Roma, 1810-26.
- VAN CLEVE, H., *Ruinarum varii prospectus ruriunq. Aliquot delimitationes depingebat Henricus á Cleve...*, Roma, 1587.
- VASI, G., *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, 10 vols., Roma, 1747-1761.

VASORI, O., *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma, 1981.

WILL, E., "Dodékatheon et Panthéon", en *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n° 75, 1951, pp.233-246.

WILTON-ELY, J., *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1978.

ZIEGLER, K., "Pantheon", en PAULY/WISSOWA: *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 18/3, 1949, pp. 697-747.

ZORZI, G.G., *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, 1958.

4.3. EL ANÁLISIS

Este capítulo lo planteamos como una reflexión sobre un edificio conocido por todos y suficientemente explicado ya en capítulos precedentes, como es el Panteón de Adriano, a partir de unos conceptos interpretados en clave arquitectónica y que tienen que ver con la percepción y la teoría de la arquitectura, a través del análisis.

Como punto de partida reclamamos la validez del Panteón en su contemporaneidad, es decir, como edificio aquí y ahora. No trataremos de distinguir lo verdadero de lo original, sino que asumiremos el estado actual como válido para el conocimiento del edificio, de su arquitectura. De esta manera saltamos la arbitrariedad de la idea caducada por nuevos indicios que se puedan descubrir y admitimos la validez de lo que percibimos.

El Panteón, a lo largo de la Historia, ha tenido cientos de lecturas e interpretaciones. Debemos reconocer la validez de todas ellas y, modestamente, también de la nuestra. Vamos a pasar a conocer el edificio mediante la descripción fundamentalmente del lugar, de las génesis de su forma y desde su percepción. Así estudiaremos el lugar, tantas veces ya referido, pero no sólo desde el conocimiento de su origen, sino desde su interpretación a lo largo de la historia. También analizaremos la génesis del edificio, y nos adentraremos en lecturas proyectuales, que determinen la aproximación entre idea y ejecución, para terminar acercándonos a la visita, a la percepción del Panteón desde la posición de un espectador que se acerca a una arquitectura, concreta, como la de este edificio.

EL LUGAR

Si comparamos una fotografía aérea actual con la planta dibujada por Piranesi de *Campo Marzio* y con una imagen de la maqueta de Roma del *Museo della Civiltà Romana* en el EUR, es decir, una imagen real, una fantástica y una hipotética, y centramos nuestra visión en la zona del Panteón podemos establecer paralelos considerables, que son consecuencia de lo permanente que posee el edificio que estamos analizando en la Arquitectura. El Panteón, como ya hemos dicho, se constituyó desde la Antigüedad en punto de referencia para la ordenación de su entorno urbano. Esta definición no debe ser entendida como consustancial a su carácter de monumento reconocido en la actualidad, y podríamos citar el caso de otros hitos que siendo "reliquias" no poseen ese carácter ordenador. El más cercano al que podemos referirnos es el del *Hadrianeum*, templo dedicado a Adriano divinizado y que fue absorbido por edificaciones posteriores, perdiendo el carácter singular que tuvo en la Antigüedad; otro caso es el de los templos de *Largo Argentina*, hasta no hace mucho insertos en distintas construcciones monacales, en donde su valor se había perdido. En cambio el Panteón ha sido un elemento característico de su entorno inmediato y de toda la ciudad, y se ha entendido a lo largo de su historia, a pesar de diversas adiciones, como un elemento singular y una pauta de la trama urbana en la que se inserta.

Aún a riesgo de repetirnos, expondremos un breve resumen de lo ya visto. El emperador Augusto emprendió en esta zona una de sus actuaciones más ambiciosas. Toda la parte occidental de la ciudad, limitada por el meandro del río Tíber y las colinas, era una inmensa extensión de terreno, prácticamente plana,

sin edificios públicos. Estaba ocupada por grandes propiedades privadas, que confiscadas durante la Guerra Civil habían terminado en manos de Agripa. Debido a estas características era el lugar idóneo para que sin presiones del Senado ni del pueblo, se pudiera ejecutar un manifiesto urbanístico que expresara claramente los principios y la ideología del concepto de emperador (o dicho en su término original, *Princeps*). En este singular momento la participación de Agripa es notoria, trabajando por propia iniciativa, pero siempre con el acuerdo tácito o explícito del emperador. El hombre de confianza de Augusto aparecerá, a partir de entonces, como el ejecutor de toda una serie de iniciativas de índole imperial, que consiguieron el control formal de la urbanización de *Campo Marzio*¹.

Las actuaciones, según vimos, del binomio Augusto/Agripa delimitaron Campo Marzio y lo dotaron de las infraestructuras necesarias para su conversión tanto en zona de esparcimiento como en zona política y conmemorativa, gracias a las intervenciones puntuales de edificios emblemáticos, que determinaron su carácter e, inevitablemente, su urbanización futura.

Las construcciones más significativas de iniciativa personal del emperador Augusto tomaron como referente su mausoleo, construido en la zona norte de la orilla derecha del meandro del río. Estas obras fueron el *Solarium Augusti* y el *Ara Pacis augustea*, que se vinculaban visual e ideológicamente, con el Panteón de Agripa².

Dos siglos más tarde, Adriano fue directo heredero de los modelos de Augusto, con el que se identificó hasta el punto de llegar a eliminar todos los títulos que acompañaban su nombre y reducirlos al de Adriano Augusto. Su intervención en

Campo Marzio asumió el carácter de la zona, lo que sirve de nuevo para tomar el modelo de Augusto.

Frente al Mausoleo de Augusto, en la otra orilla del río Tíber, Adriano construyó el suyo propio. El de Adriano es el resultado de una cadena de piezas que superan, en su conjunto, la condición elemental de cada una de sus partes. Augusto erigió su mausoleo como un gigantesco monumento funerario en honor de si mismo y como vencedor de Antonio, que había manifestado su interés de ser enterrado en Alejandría junto a Cleopatra, lo que fue entendido en su momento como un deseo de traslado de la capitalidad de Roma, y por tanto utilizado en beneficio propio por Augusto. Las tumbas debían estar fuera de la ciudad, según la Ley de las Doce Tablas, pero el mausoleo de Augusto se incorpora visualmente con tal presencia a ésta, que es casi constante su visión como elemento urbano. Así, simbolizando la victoria sobre Antonio, el edificio planteaba la reivindicación definitiva de la capitalidad de Roma, y asumió su condición de hito como un elemento aislado, incorporado a la perspectiva de la ciudad desde el río Tíber.

El Mausoleo de Adriano sigue el modelo de Augusto, pero plantea un tema adicional, pretende la anexión del territorio suburbano al otro lado del río, en una actuación compleja de una modernidad que nos sorprende³. Lo que podía parecer ser simplemente un edificio, es en realidad un complejo que conecta las dos orillas del río. Es el resultado de la concepción lineal vía-puente-edificio, en la que se asume la actuación conjunta con las aportaciones del tejido urbano que se aproxima a la zona, en la consideración del puente como elemento de paso, de tránsito a la zona nueva, y del edificio como remate perspectivo de toda la

operación. En esta ocasión el hito vence a la geografía, el mausoleo de Adriano se hace presente en la otra orilla de tal manera que la imagen del río desaparece⁴.

Hemos visto la incorporación de los elementos singulares construidos como generadores de la ciudad. Cuando ésta es sólo una idea, un vacío, la construcción de esos elementos singulares determina *a priori* la organización futura que esa ciudad llegará a tener, aunque *a posteriori* en el transcurso de la historia, de su continuidad secular la ciudad se vaya llenando de testimonios, de hitos referentes a esa sucesión de hechos que forman la historia del lugar. De tal manera puede llegar a ocurrir, que esa incorporación de elementos proyectados también dote de estructura a la ciudad, cambiándola por completo. Nos referimos a la capacidad con que los elementos singulares, los hitos de la "jungla de la ciudad", incorporados a la escena urbana cambian o pueden cambiar el aspecto de la ciudad ya construida, hacerla evolucionar, y por tanto la referencian al dotarla de identidad.

El reconocimiento del fragmento es una de las maneras de comprensión de la ciudad. Si pretendemos referirnos a una ciudad y queremos hacer una descripción de ella, evidentemente no recurrimos a la descripción secuencial, hecho que sí ocurre cuando se trata de un edificio. Nos centraremos en la descripción de los elementos singulares del hecho urbano, de aquellos que la caracterizan, que la hacen singular y la diferencian de otra, dotándola de una personalidad. Esta descripción exige el reconocimiento de elementos cualitativamente diferentes. Nunca hablaremos de una ciudad diciendo que tiene calles y edificios, tan solo lo haremos cuando nuestro desconocimiento sea grande, o cuando el proceso histórico haya sido tan corto que no haya permitido la diferenciación de sus

elementos lo suficiente como para dotarla del valor característico que aumente su singularidad.

La ciudad de Roma se representó en la Edad Media mediante la selección de elementos singulares, entre los que nunca faltó el Panteón. Ya hemos comentado en el capítulo dedicado a la cronología del Panteón la admiración que sobre el mismo se tenía desde la Antigüedad siendo uno de los edificios seleccionados para la visita “oficial” de Constantino.

*Giovanni Battista Piranesi*⁵ en su trabajo titulado *Campo Marzio* realizó un ejercicio de análisis que le condujo a la misma conclusión que ahora comentamos. Redujo la ciudad imperial de Roma a sus características compositivas básicas, y las referenció mediante la incorporación de una serie de elementos que permitían identificar la ciudad de manera unívoca.

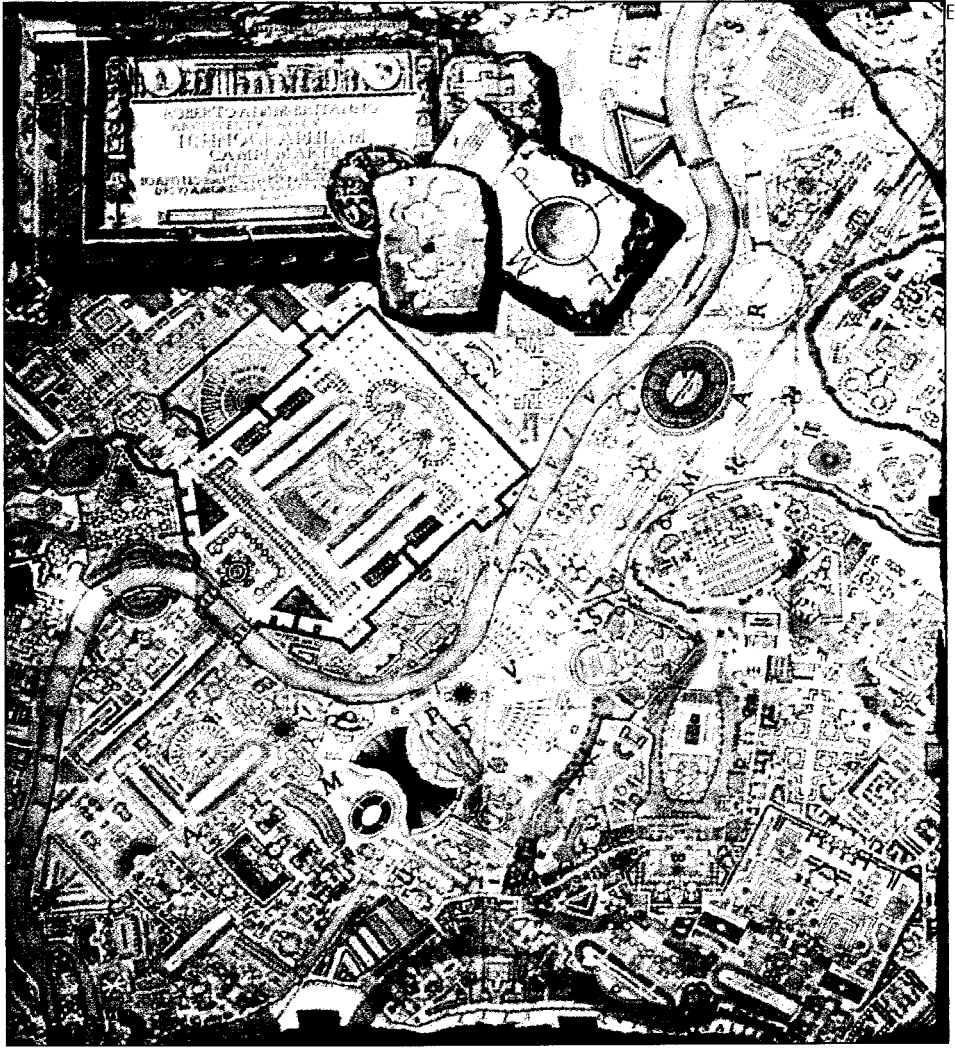


Ilustración 1: Planta de *Campo Marzio* de G.B. Piranesi. 1762

Piranesi fue notario de la realidad que le rodeaba, pero su obra sobre *Campo Marzio* ofrece un cambio cualitativo importante. No se trataba de representar simplemente la realidad, sino que el análisis de la identidad de la ciudad era fundamental para él, gracias a lo cual manipuló el aspecto de la misma demostrando que la referencia urbana es fragmentaria incluso en el plano teórico.

Es clarificadora de nuestro argumento la frase de Tafuri⁶: “Se puede ver inmediatamente que está compuesto por una informe acumulación de fragmentos que se apretujan unos con otros”. En este trabajo al que nos referimos, Piranesi

intentó realizar la recreación de una zona de Roma, para lo que prácticamente en su totalidad, inventó los distintos elementos que aparecen. Su labor de análisis, figurado y semántico, fue considerable, ya que a pesar de su indudable invención, podemos reconocer el sector de Roma al que se refiere el título. Esa acumulación de fragmentos posee la característica de hablar de un sector que siempre ha poseído esa definición por su ocupación, por estar constituido por una colmatación de elementos y espacios fragmentarios. Pero no todos los que dibujó tienen esa característica de arbitrariedad, de ser inventados, sino que escogió algunos de los que determinan una lectura inequívoca del lugar: el río Tíber, la Isla Tiberina, el mausoleo de Adriano, el de Augusto, el Panteón y el Teatro de Marcelo que se encuentran situados en su posición real, a su escala y con su forma. Este reconocimiento de ciertos elementos como característicos, como hitos de un lugar al que lo cualifican e identifican no es otra cosa que el resultado de una operación de análisis que permite, gracias a su reconocimiento, el que la ciudad muestre su identidad, y pensar que puede permanecer, mantenerse, a pesar de los posibles cambios que pudiera sufrir, y que de hecho había sufrido. Es interesante observar cómo Piranesi se libera de la Historia, de la autoridad del argumento histórico, demostrando que la ciudad se encuentra a si misma a pesar de su destrucción, de la desaparición de sus elementos, pudiendo ser manipulada, sin dejar de ser reconocida, gracias a la presencia de esas características que la definen. La estructura profunda de las relaciones espaciales y simbólicas se mantiene, las referencias históricas se detectan, los invariables geográficos del lugar son asumidos como tales, las características de la red viaria y la monumentalidad de la ciudad la estructuran. Todo ello como resumen de la ciudad no existente, de la ciudad antigua, acentuando los valores que su arquitectura tiene para Roma.

Y llegó al extremo de representar la representación. En la planta de *Campo Marzio*, el dibujo se realiza como si fuera un fragmento de mármol. La referencia es así de simple y directa⁷.

Pero uno de los aspectos más importantes de *Campo Marzio* de Piranesi no sólo está en la fácil referenciación de la ciudad, en que pese a ser un invento, la ciudad se reconoce, sino en que se puede entender como el resultado del análisis de los mecanismos de control urbano que en la Roma Imperial determinaron el crecimiento de *Campo Marzio*.

En esta descripción destaca la importancia de una pieza clave como es el Panteón, dentro de una zona de la ciudad acabada y colmatada. En la imagen antigua de la ciudad que podemos recrear con los datos conocidos de la Roma imperial, así como en la imagen fantástica de la Roma piranesiana y la de la Roma actual, el Panteón es el protagonista de su entorno, se convierte en centro cartesiano de una organización urbana estructurada mediante hitos definidos como elementos puntuales, en la que los monumentos se insertan en las manzanas y en donde el elemento singular aislado prácticamente no existe, dejando paso a fuentes, monolitos y obeliscos. *Francesco Borromini* entendió la necesidad de este aislamiento de ciertos edificios y podemos comprobar que en sus intervenciones construyó piezas simétricas a ambos lados de un edificio, que provocaban una pausa en la continuidad de la fachada de la calle, citaremos como ejemplo paradigmático el de *San Agnese* en *Piazza Navona*.



Ilustración 2: Apunte de la iglesia de *San Agnese* en Roma, donde se aprecia a la izquierda la fachada que soluciona el encuentro con el resto de la plaza hacia ese lado. La fachada se caracteriza por una composición muy rígida en torno a un eje vertical, subrayado por la gran serliana central y que sirve de interrupción entre la iglesia y el resto de la plaza. En el lado simétrico de la fachada de dicha iglesia existe otra pieza idéntica, como vemos en la fotografía siguiente.

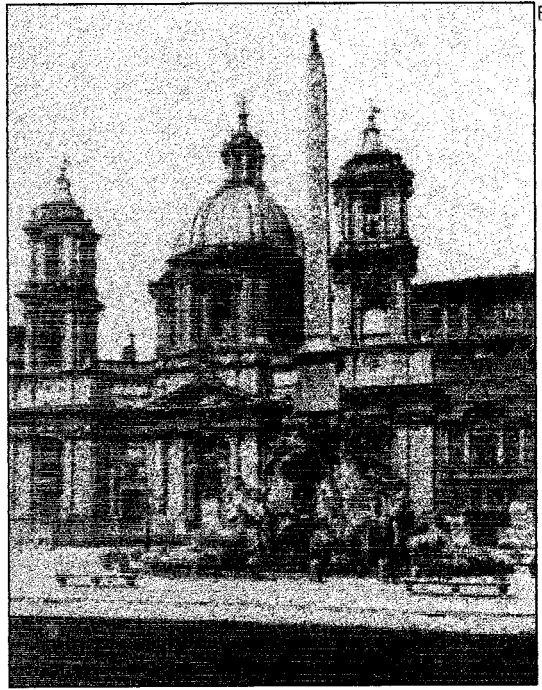


Ilustración 3: Fotografía de *San Agnese*.

Pero en Roma muy pocos edificios se separan de su entorno y se liberan del tejido urbano continuo que los abraza y casi ahoga. El Panteón, edificio que consigue, gracias a su particular inserción en la trama urbana, ser considerado como aislado e incluso mediante derribos se ha llegado a presentarlo como tal, se convirtió en polo de la urbanización de la zona, la cual respeta la definición del edificio en la Antigüedad, es decir, la de un edificio aislado, situado al fondo de una plaza, abrazado en su zona trasera por el pórtico, manteniendo una zona que le permite apropiarse de un espacio abierto y vacío, polarizado en torno a una fuente. Su entorno se ordena formando manzanas, de proporciones muy próximas a las del Panteón, sobre todo en la hilera opuesta a su entrada principal.

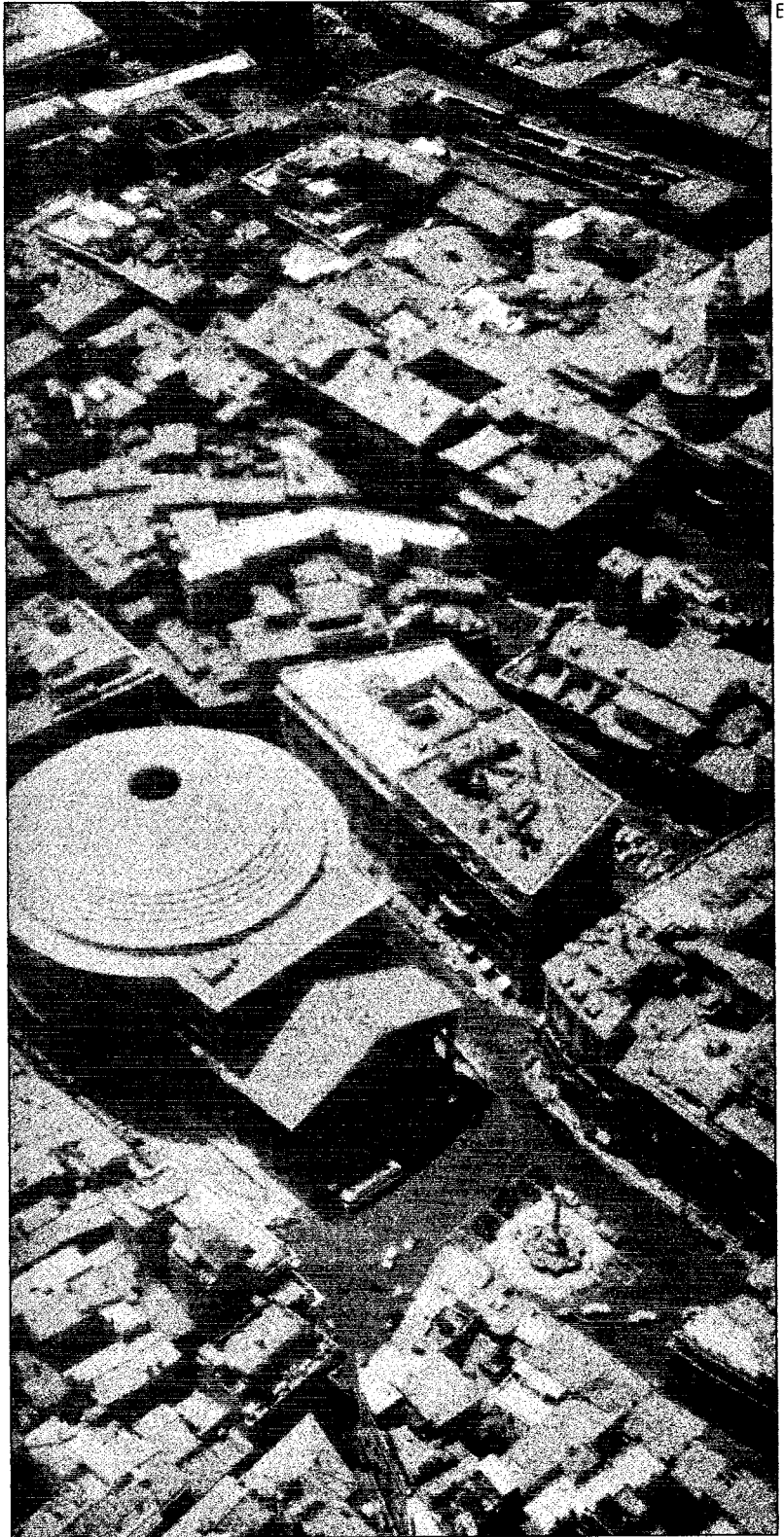


Ilustración 4: Vista aérea de la zona del Panteón con San Ivo en el ángulo superior derecho.

Pero lo más interesante nos lo sugiere el diálogo del Panteón con los otros edificios singulares cercanos, sobre todo con San Ivo alla Sapienza. Todos ellos adquieren un cierto carácter subsidiario frente a la fuerte presencia de la cúpula del Panteón. Cuando nos situamos en la colina del *Gianicolo* y nuestra visión se centra en el Panteón, los elementos circundantes dejan paso y subrayan la presencia del mismo. Borromini fue, como ya insinuamos, un estudioso de la arquitectura adrianea, pasando varios años en el dibujo las ruinas de Villa Adriana. Su obra quedó marcada por estos estudios, y en *San Carlino alle Quattro Fontane*, observamos unas formas reinterpretadas directamente de la fuente citada. Podemos imaginar los incansables paseos de alguien con tan profesada admiración hacia la arquitectura adrianea, a un edificio que ya a Rafael le conmovió como para elegirlo como depósito final de sus cenizas. Frente a este edificio tuvo la ocasión de construir la iglesia de San Ivo, que es el único edificio que se aproxima al Panteón. Otros edificios vecinos, como *Santa María Sopra Minerva* o San Luis de los Franceses se disipan frente a la rotundidad de la cúpula del Panteón. En cambio San Ivo, con gran maestría, admite su subsidiaridad y ensaya en la forma de su helicoides, el extrañamiento respecto de la cohorte de cúpulas, rara vez afortunadas, que rodean a la del Panteón. San Ivo se personaliza y rinde en su formas complejas homenaje a la formas puras de la esfera y el cilindro del Panteón. La composición de sus volúmenes sigue la lección de la Rotonda de Adriano, sirviendo el cuerpo inferior de tambor de la cúpula, en una solución de continuidad paradigmática para el lugar. Cesare Brandi⁸, de manera brillante, usó la comparación para aclarar la importancia de las cúpulas adrianeas en el entendimiento del proyecto de Borromini.

LA GÉNESIS

Si por un momento pudieramos sostener en nuestra imaginación el óculo del Panteón en su posición, sin necesidad del resto, podríamos reconocer el origen del edificio y su manera de generarse. El Panteón se concibe como una composición dimanante de un centro inmaterial, organizada a partir de él, y no como el resultado de la aproximación ordenada de una serie de masas para señalar un punto como los de un círculo respecto al centro virtual.

El politeísmo obligó a la concepción de una arquitectura donde el centro se elude como referencia, pero se concibe un punto celeste del que dimanan las formas, de la misma manera que en toda religión existe un Dios-Padre. En la línea de esta idea, podemos entender al Panteón como una estructura que nace del óculo como punto de referencia, sin que se entienda como un elemento al cual miran todas las demás partes, subrayando su existencia, casi previa.

Frente a la presencia ingravida del óculo, como existencia de lo que está por encima de todo, aparece la organización geométrica del plano del suelo, ordenado en dos direcciones, las dos dimensiones del plano. Un plano sin referencias directas al óculo, como si insinuara que nada podría existir que fuera reflejo de lo divino. Así pues, el pavimento es ordenado, y sus piezas se posicionan según los dos ejes principales ortogonales.

Del centro dimanador nace la cúpula, como elemento radiado en su configuración geométrica. Existe una pieza arquitectónica precursora de esta referencia a un

espacio concebido desde un punto central ingrávito, al cual hubo de hacer alusión el propio Adriano, y es la sala octogonal de la *Domus Aurea*. Este espacio tuvo que ser desconocido para el emperador, a pesar de que su descripción, forzosamente conocida, influyó en el nacimiento de las cúpulas adrianeas. García Bellido es bastante explícito en un comentario al respecto, donde plantea que la *Domus Aurea* es precursora de toda la arquitectura de época de Adriano, en el que dice: "La planta (se refiere a la de la *Domus Aurea*) es movida de líneas, iniciando conceptos completamente nuevos hasta entonces en la arquitectura romana. Con ella se tiene el primer antecedente de la arquitectura mixtilínea característica del siglo II, principalmente de la época adrianea (Villa Tiburtina). En el centro de este ala se alza una construcción de planta octogonal, de la que parten, en sentido radial, cinco habitaciones. Ello da lugar a cámaras triangulares y a espacios perdidos y oscuros. Ésta, en sí misma, empero, es genial por su planimetría. Consta de una sala central octogonal, cubierta por una bóveda apoyada sobre pilares muy espaciados. La luz entra por un óculo central (precursor del óculo del Pantheon) y se distribuye a través de los amplios vanos por las habitaciones radiales. Este es el primer ejemplo de una bóveda de su clase"⁹. En el Panteón los gajos no existen, pero el módulo de casetones radiado del centro se asemeja a un gajo, según podemos apreciar en la figura siguiente.

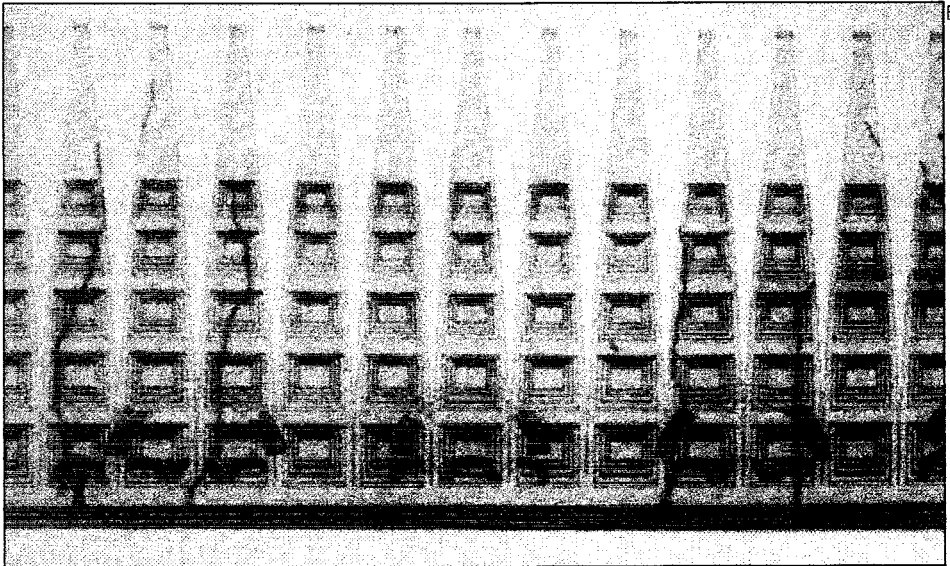


Ilustración 5: Desarrollo de la cúpula del Panteón de A. Terenzio, 1932.

En el extremo de estos gajos, la parte opuesta al óculo, el horizonte de la gran cúpula desaparece oculto tras la línea saliente de una gran cornisa, que sirve de solución de continuidad a la intersección del cilindro con la esfera. La esfera, aunque visualmente sólo se aprecia la mitad, existe en toda su extensión, como es evidente tras el más somero estudio geométrico. La semiesfera inferior, de carácter virtual, resulta incluida dentro del espacio del cilindro, por lo que la perfección cósmica de la representación del universo queda recogida y reconocida mediante este recurso geométrico.

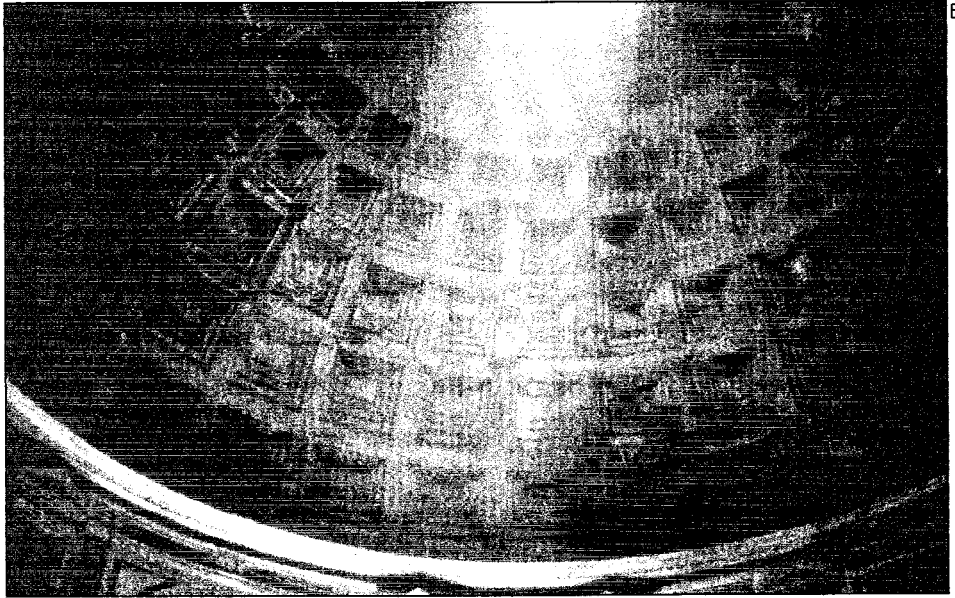


Ilustración 6: Detalle de la cornisa intermedia, que soluciona el encuentro de la cúpula con el cuerpo cilíndrico.

La cornisa a la que hemos hecho referencia marca el inicio del cuerpo cilíndrico, un cuerpo gravitatoriamente mucho más estable, y por tanto mucho más, en sentido metafórico, “terreno”, que plantea fundamentalmente su forma como contenedora del plano del suelo, cuya directriz es la que determina la circunferencia perimetral de dicho plano, ajena a la propia configuración geométrica de la solería, infinita en la progresión de su composición basada en la sucesión indiferenciada de círculos y cuadrados.

El cilindro se encuentra dividido en bandas, mediante la incorporación de líneas horizontales, fundamentalmente dos, la cornisa a la que hemos hecho referencia anteriormente y otra de menor vuelo más próxima al suelo. Junto a éstas aparecen las líneas de entablamentos y arquitrabes, tanto de elementos continuos como de elementos seriados, por ejemplo la sucesión de edículas que permiten establecer una alineación. Todas estas líneas constituyen diversos planos que pautan el espacio y separan el óculo del plano de suelo, subrayando la distancia de lo celestial y lo terreno.



Ilustración 7: Detalle de las cornisas

Respecto al plano vertical del cilindro éste se define de manera continua, aunque posee tramos interrumpidos, que se abren a las exedras. Las dos cornisas principales son unos elementos plásticos que van dando pie a lecturas de continuidad. Así recorren todo el interior del edificio indicándonos de manera racional, cuáles son los elementos que forman parte de él.

Estas cornisas recorren todo el perímetro del espacio interior, sirviendo de conjunciones formales que atan la composición. Tan solo se interrumpen en un punto, en el acceso del edificio, de donde arrancan y donde terminan, como inicio y final de esta línea continua. Desde la puerta comienzan su periplo por el interior siguiendo la directriz del cilindro, tan solo interrumpida en la exedra central a la cual acogen, siendo este espacio junto al prismático de la puerta, los únicos que se integran en el núcleo central, esférico y cilíndrico a la vez. Así queda definido el cilindro junto a dos piezas yuxtapuestas que son las correspondientes al espacio

de acceso y la gran exedra semicircular central, definiendo el eje principal

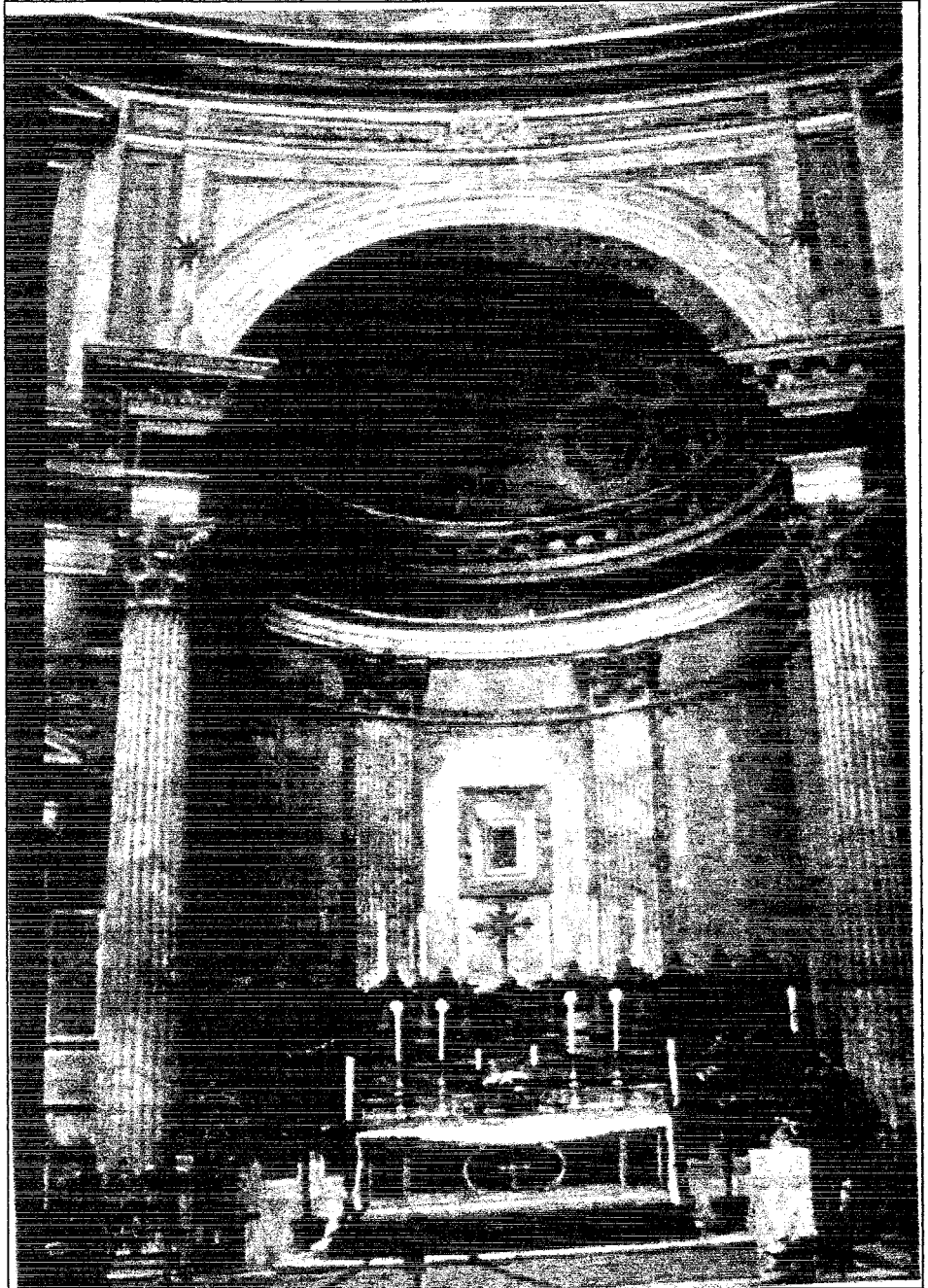


Ilustración 8: Detalle de la exedra central en la que se observa la continuidad de la cornisa.

longitudinal y horizontal de la composición en oposición al eje dominante del conjunto: el vertical.

El óculo se hace presente en el plano del suelo a través de su proyección luminosa. La luz geometrizada y domesticada baja hasta el suelo acercándonos el celeste círculo del óculo. En ese momento el pavimento se vuelve un gran espejo de la luz y todo el edificio se transforma con una nueva lectura, la provocada por la luz inversa, la que viene del suelo; lo místico del Panteón se significa con la ingravidez de sus formas, suspendidas por unas sombras invertidas, que son provocadas por la luz del óculo reflejada en el pavimento. Este efecto no es casual y se encuentra subrayado por dos características fundamentales, pues el suelo del Panteón es convexo, lo que produce una mayor dispersión de la luz reflejada y el uso intencionado de los materiales, colocando bandas oscuras, como pórfidos y verdes en las zonas intermedias de los elementos salientes, de tal manera que las cornisas, ejecutadas en mármoles blancos (los únicos elementos de este color) quedan flotando, como ingravidas líneas que atentan contra la más terrena de las leyes, la gravedad, y cualifican de manera inusitada, casi mágica el interior del Panteón,

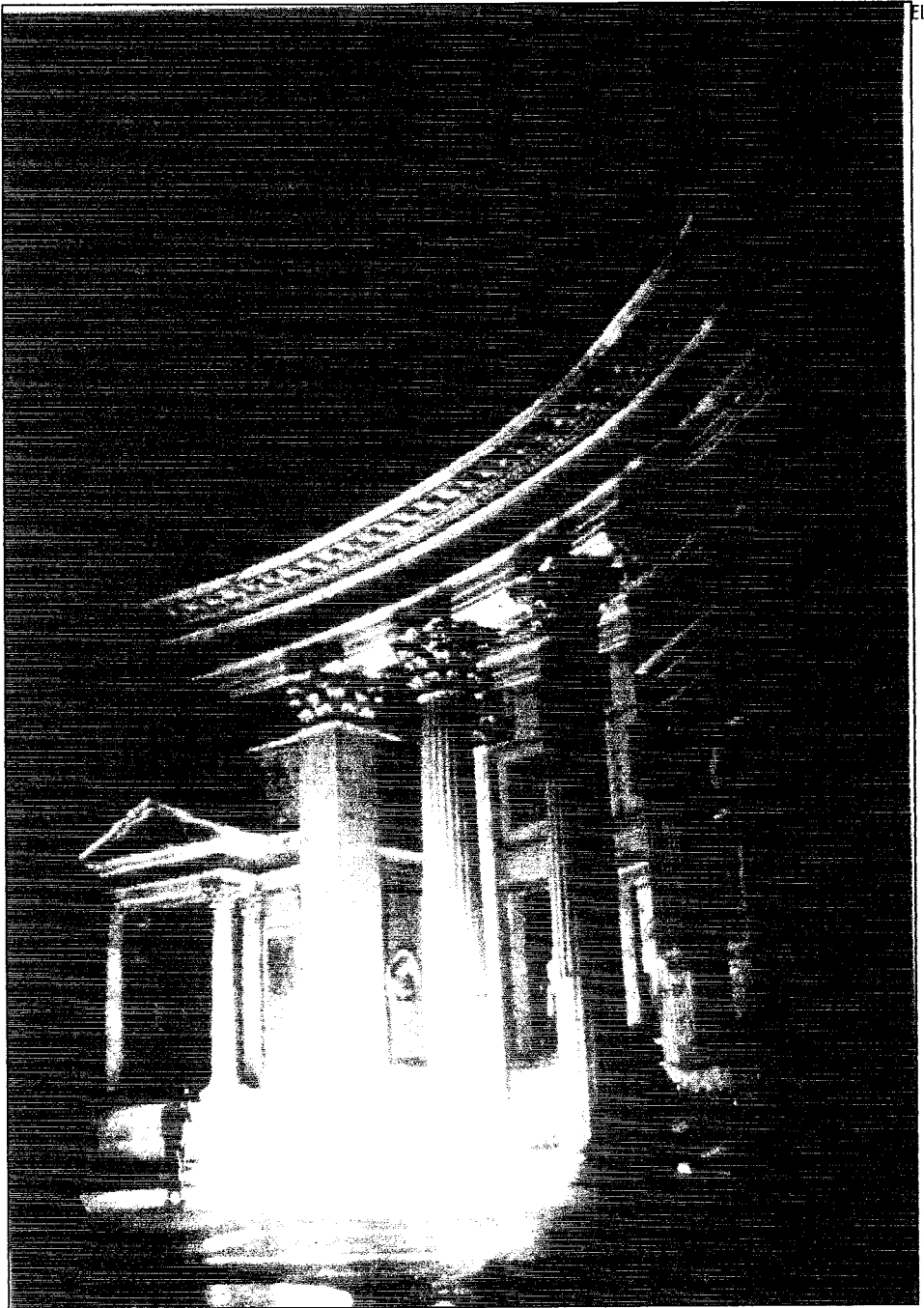


Ilustración 9: Efecto de la incidencia del haz de luz proveniente del óculo, con las sombras invertidas

El cilindro se define en su cierre vertical de manera continua. Hemos visto como las dos grandes cornisas sirven para definir dicha continuidad, subrayada por la cadencia rítmica de diversos elementos de distinta escala y forma, así nos aparecen ventanas, edículas, columnas, pilastras, y elementos de decoración

menor, que constituyen un conjunto perfectamente articulado según una rígida geometría. Todo posee una posición según un orden cósmico, en el que todas las

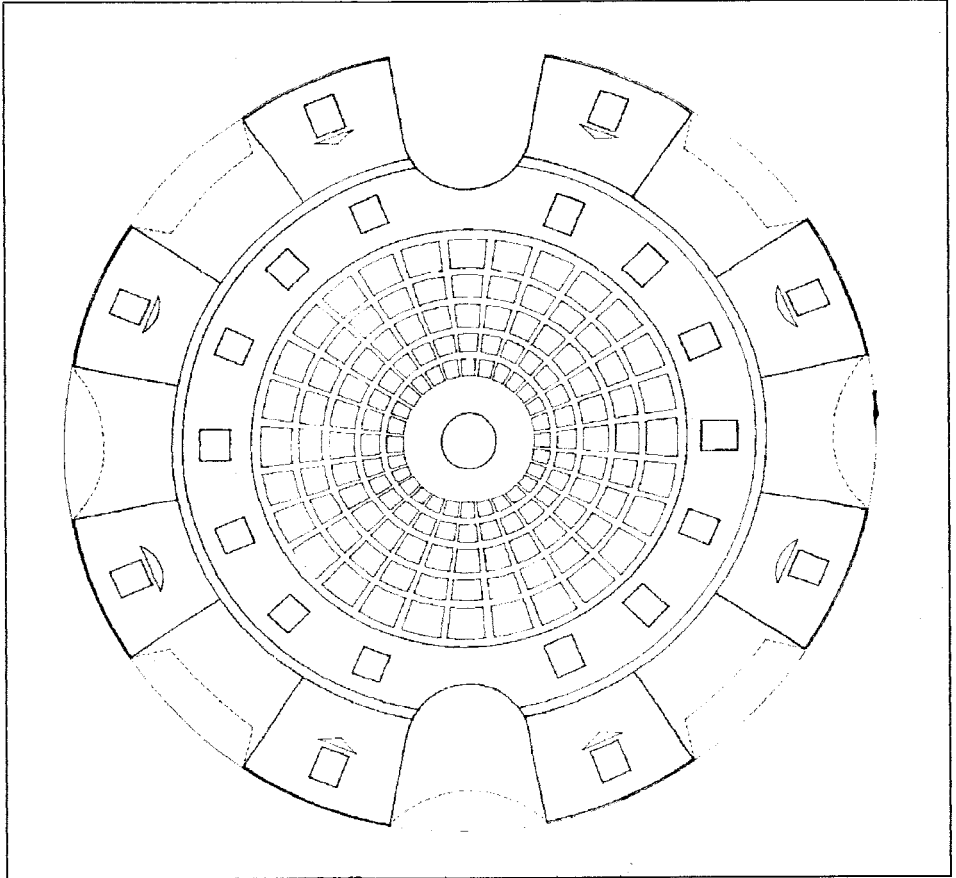


Ilustración 10: Visión global del interior del Panteón.

partes y sus formas, tamaños, posiciones, colores y texturas quedan establecidas de manera unívoca.

Ese control se realiza por medio de la geometría, que es la que dota al conjunto de esa estructura profunda que da forma al edificio y posiciona sus elementos. Para ello se han escogido dos formas geométricas simples y semánticamente próximas a la perfección: el cuadrado y el círculo. El edificio tanto en planta como en

sección se controla por la superposición del círculo inscrito en el cuadrado, de tal manera que la esfera y el cubo convergen en la generación del espacio. Este control geométrico se asume por el autor hasta el punto que reiteradamente se nos manifiesta de manera evidente en los elementos más figurativos, como son los decorativos; así todas las decoraciones parietales se solucionan por la sucesión obsesiva de cuadrados y círculos y sobre todo en el pavimento, donde toda la secuencia de su modulación no hace sino referirse a las dos figuras geométricas citadas, sin mezclas ni concesiones.

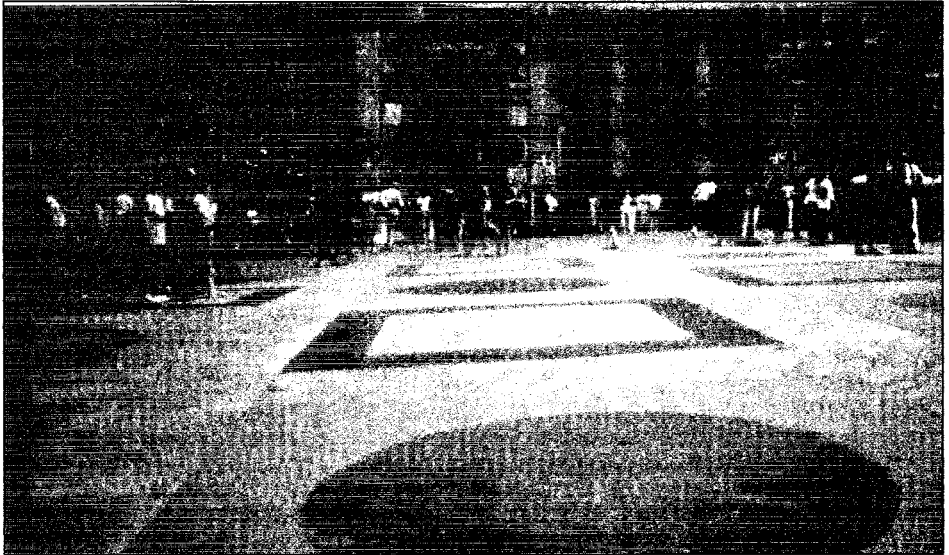


Ilustración 11: Detalle del pavimento del interior del Panteón.

Comenzamos esta lectura de la geometría del edificio, desde la continuidad que caracteriza la superficie del cilindro, el cual se encuentra abrazado por el grueso muro de cierre. La anchura de este muro asegura desde su inercia la estabilidad del conjunto, pero se aligera y se rigidiza mediante la introducción de una serie de espacios tallados en su espesor. El muro deja de ser exclusivamente un límite y se

asume su espesor como material de arquitectura, como masa donde tallar elementos casi escultóricos como las exedras que se sitúan alrededor del espacio central. Nos encontramos en este momento en un paso intermedio de la evolución del límite formal que nos definió Sergio Bettini, desde el plano constante y neutro, que independizaba el interior del exterior, hasta el límite que se articula a lo largo de todo su perímetro y que refleja en su cara exterior lo que sucede en el interior, permitiendo que éste se refleje en el exterior de los edificios, subrayando la importancia del espacio, como sustancia principal de la arquitectura. El Panteón se sitúa en el escalón intermedio, donde el muro de cierre se reconoce en su espesor como capaz de acoger espacio, sublimando su condición de simple cierre.

No obstante y desde esta lectura fundamentalmente formal del espacio del Panteón nos interesa de manera especial el plano de cierre interior de la rotonda, ya que desde la valoración inmediata del espacio central frente a la existencia de otros espacios distintos albergados en su muro de cierre, es el límite entre ambos la superficie que necesita de la más cuidada definición.

El plano límite fundamentalmente intenta definir la autonomía e independencia del espacio central, como elemento principal de la composición del edificio, para ello hemos visto la importancia de una serie de elementos, como las cornisas de mármol blanco, que gracias a su continuidad física permiten conseguir la definición de dicha independencia hasta tal punto que el plano límite del muro de cierre llega a definirse como una fachada de un edificio que encierra el espacio de una calle, como lectura alternativa del espacio central.

Según Norberg Schulz¹⁰ podemos establecer la lectura de la fachada interior del Panteón como la de una calle, de modo que el espacio interior posee una absoluta autonomía frente a la misma. En este punto reivindicamos la importancia que el espacio público ha tenido para el mundo romano, de tal manera que a pesar de la valoración que el espacio interior posee en la cultura romana y que es una característica reconocida por todos los autores, el espacio público sigue siendo el más importante de todos, en reconocimiento a la importancia de la vida pública romana, estructurada según la cultura social, política administrativa y recreativa de la romanidad.

Como dice Salvador Pérez Arroyo: "Se crea una representación figurada del exterior en el interior del edificio, en realidad el tratamiento de los paramentos y el techo son como la inversión de un espacio exterior en el que la cúpula de nuevo es firmamento, y los muros perforados con ventanas en el orden superior, miran hacia el exterior ficticio del universo representado... El espacio se ve representado"¹¹. De esta cita tomamos la referencia a un elemento que acentúa la valoración del espacio interior del Panteón bajo la perspectiva de lo exterior. La cúpula se nos aparece como la membrana hacia lo exterior. El espacio exterior posee una cualidad cosustancial y es su apertura, el cielo se constituye en su elemento de cierre, es una porción de espacio abierto confinada por unos límites verticales, y en este caso el cielo se representa también, en la misma medida que se representa la arquitectura de la fachada de una calle en el cuerpo cilíndrico. La cúpula se nos aparece como la imagen cósmica de un cielo representado en la sucesión indiferente de infinitas direcciones definidas por la serie de casetones que tan solo plantean el distanciamiento del óculo respecto al plano terreno del pavimento. La perspectiva subrayada de una distancia inalcanzable.

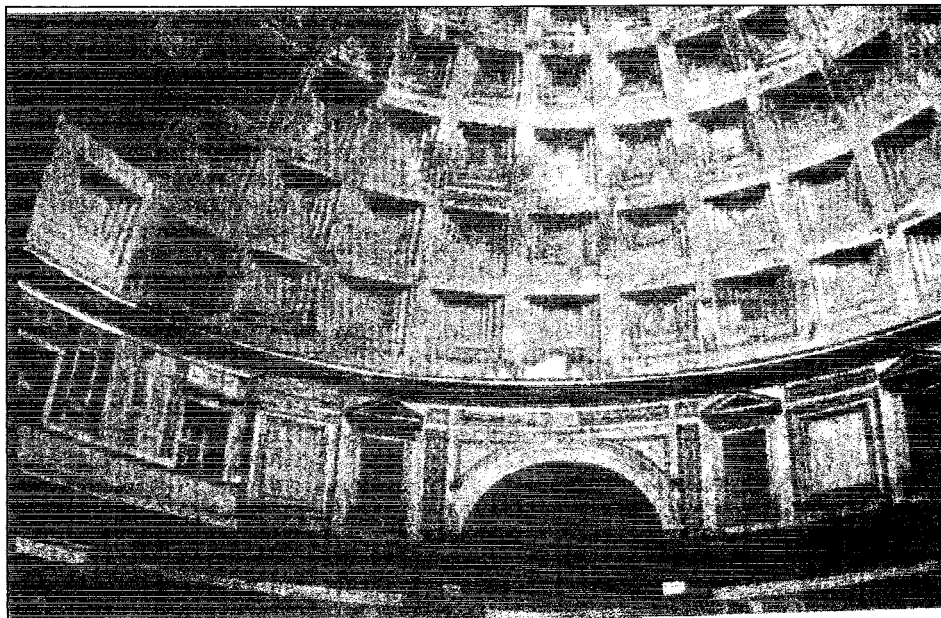


Ilustración 12: Vista del interior de la cúpula, con la sucesión "indefinida" de casatones

En la definición del muro límite del cilindro existe un uso propio y novedoso del elemento arquitectónico más característico de la arquitectura arquitrabada. La columna adquiere nuevos valores como consecuencia de una mentalidad racional que es capaz de manipular los elementos y de no dejar estancas sus posibilidades de uso y de interpretación. La columna al margen de su utilización estructural capaz de resistir un peso, como es en el caso del pórtico de acceso, o utilizada de manera decorativa, en la representación más identificable de la arquitectura clásica como en el caso de las edículas, que se convierten en la representación arquitectónica de un templo, se nos ofrece como la prolongación del muro en la interrupción del plano límite como si de tratara de unos puntos suspensivos en los huecos abiertos de las exedras, siendo las pilastras extremas de éstas la pauta de dicha pausa en el muro y no la simple responsión parietal de la columna en el

muro de atrás. Las columnas resisten el peso de su entablamento, pero el conjunto pilastra- columna y sus relaciones con el muro, como partes protagonistas del límite permiten una lectura mucho más rica. No se advierte su utilización exclusivamente estructural, sino que alcanzan una dimensión formal sorprendente, sirviendo de pautas de la desmaterialización del plano y permitiendo dotar de continuidad al límite en favor de la independencia del espacio central de las exedras.

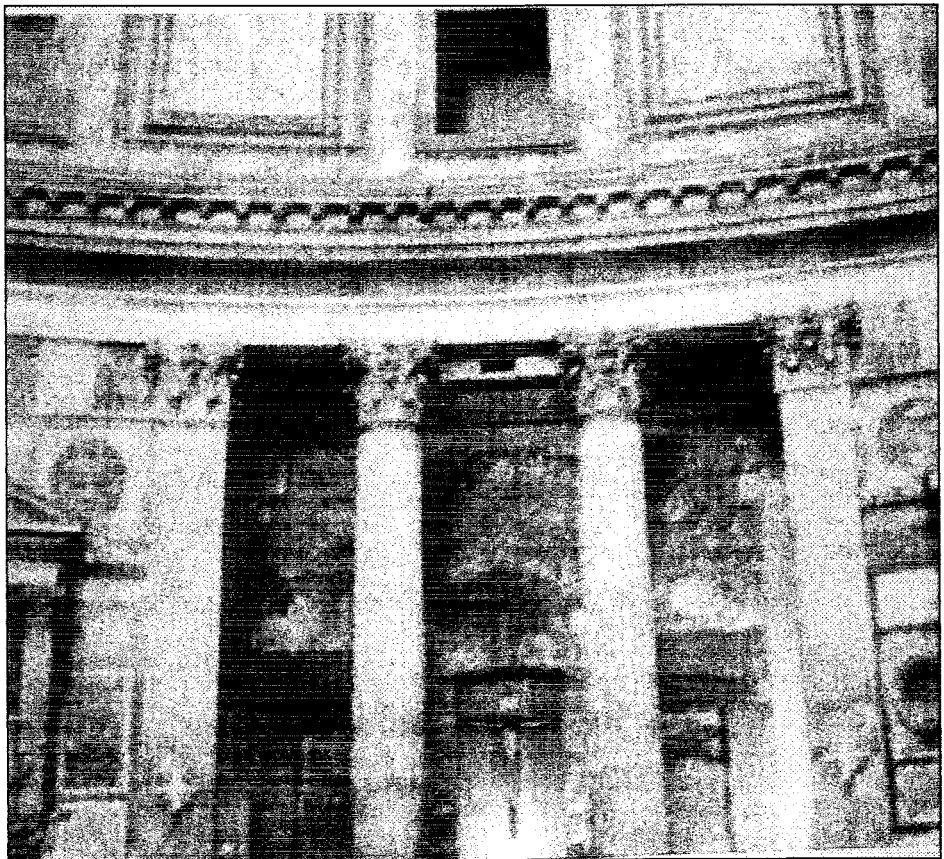


Ilustración 13: Detalle de una de las exedras interiores, donde se aprecia la sucesión de columnas y pilastras.

Desde el exterior el muro se hace hermético, casi autista, tan solo revela la forma básica de lo que encierra, pero sin ningún tipo de referencia proporcionada a la cualidad del interior. Tendremos que esperar al análisis de Villa Adriana para observar esa trasposición gracias a la velada referencia entre los dos mundos de la arquitectura, el exterior y el interior.

Tan solo el pórtico se hace permeable como invitación al interior, pues es el acceso, pero no solo físico, sino que se convierte en la invitación a entrar, y como tal invitación ha de ser sugerente, y fundamentalmente lo es en sus lecturas sirviendo de adelanto figurativo de los elementos que hemos descritos como controladores del espacio interior, en una manifestación de que el interior está sometido al control de lo intencionado. Ningún detalle es superfluo, sino que responde a una aplastante lógica, la de la evidencia de la intención para quien quiera descubrirlo. La geometría del pavimento en su composición reiterada de círculos y cuadrados, como referente a la composición del edificio se muestra en el exterior de una manera mucho más sutil, que en el interior. Por otro lado el otro elemento característico de la composición, la cúpula, se encuentra insinuado por medio de un elemento característico de su definición, a través de una serie de casetones que se sitúan en el intradós del arco que enmarca la puerta de entrada, en un gesto casi inapreciable actuando como referente figurativo del interior. En este caso el interior llega, gracias a la figuración a mostrarse en el exterior, fuera del ámbito del protagonista del edificio, el espacio de la rotonda.

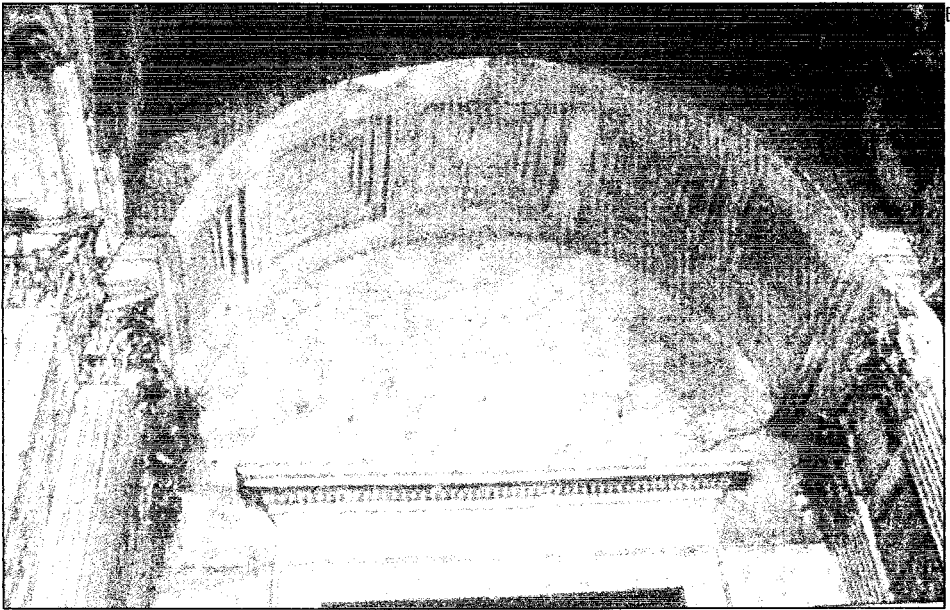


Ilustración 14: Detalle de los casetones del arco de entrada al interior del Panteón.

Por último apreciamos la necesidad del tránsito, de la solución secuencial que permita aproximarnos al espacio. Para ello el edificio se apropia de una porción del entorno urbano que le sirve de tránsito, de amortiguación perceptiva. En todo su perímetro el edificio es bastante hermético y tan solo donde se sitúa el pórtico, su acceso, el edificio se apropia de un espacio, que ya existió desde su origen, como plaza porticada, y que también forma parte del edificio, en cuanto que es elemento de una secuencia. El espacio de la plaza es la pausa que nos permite acercarnos al hito y que lo protege del ruido cercano. Esta plaza es un invariante del edificio desde la antigüedad, de tal manera que no nace tras una valoración histórica del monumento, sino que su espacio forma parte de un conjunto articulado desde su origen.

Pero el Panteón es fundamentalmente un edificio que se visita, al que se accede, en el que se entra. Nosotros hemos descrito el edificio tal y como entendemos su génesis, del centro al perímetro. Pero su percepción inmediata es distinta y sin embargo parece el objetivo de su concepción. Se trata de un edificio bastante

hermético en el que la continuidad de su perímetro encuentra la pautada secuencia de la serie de columnas del pórtico, que en sus intercolumnios dejan abiertas las únicas perforaciones que de manera indiscriminada nos adentran en un bosque de piezas que nos terminarán conduciendo al eje y a la puerta. Desde el exterior, las sombras de los intercolumnios son una invitación múltiple para que nos adentremos en un espacio, que como hemos visto nos sirve de índice de lo que sigue, y nos prepara a la ceremonia de la arquitectura del interior de la rotonda. Nada más cruzar el ámbito de la puerta, nos encontraremos ante la supremacía de la vertical, hasta el punto que el visitante generalmente realiza un recorrido perimetral del interior y tan solo la curiosidad del control visual del óculo, le da fuerzas para situarse en el centro, en la proyección vertical del cénit, del elemento generador del universo arquitectónico del Panteón.

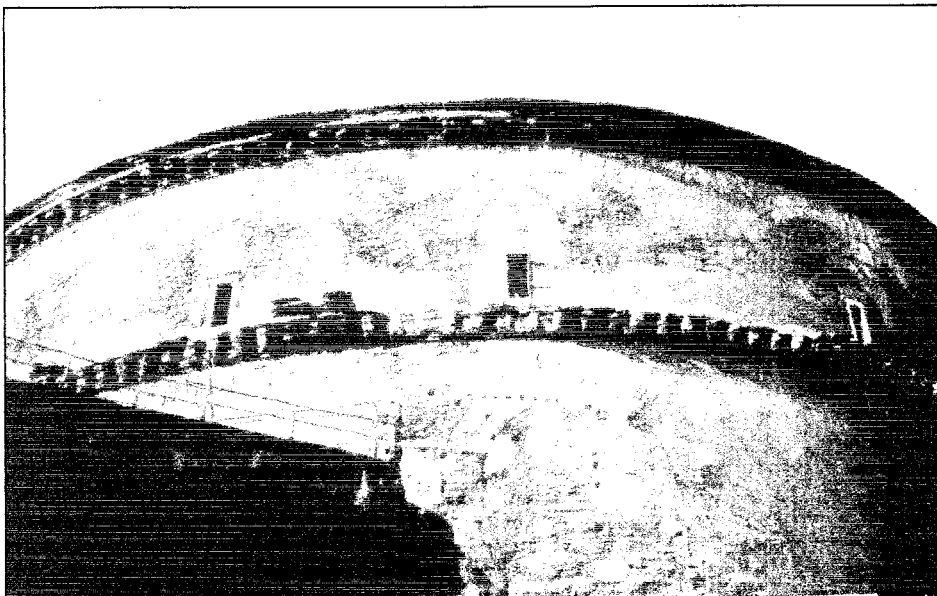


Ilustración 15: Detalle del exterior del Panteón.

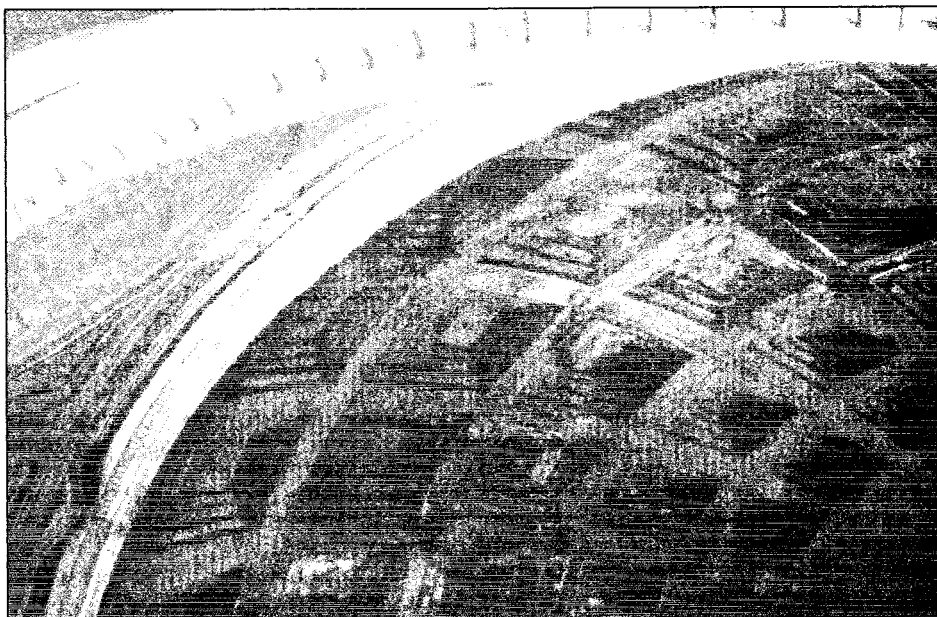


Ilustración 16: Vista del interior del Panteón

En el caso del Panteón podemos observar el valor de la geometría como elemento estructurador de la forma y el uso del material en sus valoraciones cromáticas en colaboración con los efectos de la luz, una luz configurada y no la simple manifestación energética capaz de activar nuestros sentidos. Esa luz se nos

muestra como un material más de la arquitectura de tal manera que se reconoce en lo que podríamos denominar la “densidad” del espacio, que determina la necesidad de percibirlo de manera dinámica; es decir: el espacio necesita en su percepción del recorrido, de que el observador se mueva, lo recorra y la cualidad de la densidad de esa “sustancia” espacial que recorremos en el caso del Panteón es la luz. La luz aparece pues confinada, manipulada, o acompañada.

En el caso de las masas arquitectónicas, éstas se aprecian desde una posición estática en la que el observador puede convertirse en un pasivo espectador de los objetos que se sitúan frente a él y la luz es simplemente una manifestación energética dotada de movimiento que permite resaltar los volúmenes de las masas mediante la proyección de las sombras y la acentuación de los brillos.

Como hemos dicho, la geometría es la regla, el elemento estructural que posiciona las piezas, que las dota de unas formas y que en el caso del Panteón, se nos muestran evidentes desde que en la entrada, y tanto en el pavimento como en el arco de la puerta se nos enseña la combinación básica de los elementos geométricos que de manera figurativa se nos muestra con la evidencia de lo que es obvio y que saltamos sin mayor reparo, siendo la delicadeza del gesto la que nos denuncia la intención.

No obstante existe otra geometría no figurativa, más invisible y es la que articula, en combinación con esa luz confinada a la que nos referíamos anteriormente, el espacio; una sustancia inmaterial que constituye el mundo de lo interior, y donde la vertical debe ser considerada como la protagonista de dicha geometría, de tal

manera que es la que asume la condición definitoria que dota de unidad al conjunto.

Giedion afirma que nuestra actitud hacia la vertical se ha convertido en automática y está anclada en nuestro subconsciente¹². En este sentido asume la posibilidad de la percepción intuitiva, entendiendo la intuición como mecanismo para acercarnos al conocimiento de la arquitectura, aunque sea bajo la consideración de la existencia de conceptos aprendidos. No nos parece factible considerar la intuición de los conceptos arquitectónicos sin una previa aprensión de los mismos, pero sí puede ocurrir que estos conceptos vayan formando parte, de manera endémica y no voluntaria, de los mecanismos de percepción. Así en cierto sentido se puede hablar como Giedion de una intuición aprendida, podríamos decir incluso cultivada, ya que esos mecanismos se vuelven automáticos, de tal manera que se ausentan del mundo de las intenciones, de los actos intencionados y pasan a formar parte de los actos intuitivos, aunque siempre filtrados mediante un proceso de cualificación. En este momento incluimos un nuevo concepto y es el que nuestra aprensión intuitiva es educable, y será más cualificada en la medida en que hayamos cultivado más nuestros procesos cognoscitivos de manera voluntaria.

Giedion afirma, constatándolo como un hecho consecuencia de la experiencia, que entre todas las posibilidades que el hombre ha tenido de percepción arquitectónica, de entre toda la serie ilimitada de direcciones y ángulos, la elegida, la más cargada semánticamente y convertida en modelo, fue la vertical¹³. Se adivina en este punto la posibilidad de establecer una relación cercana entre la

elección de la vertical con la intuición como causa de dicha elección, en el sentido comentado anteriormente.

En este momento lo intuitivo se aproxima a lo primario, así la gravedad, como fuerza física natural marca una dirección principal, la primera de todas, la más elemental percibida por el ser humano. Las cosas caen. Por oposición, el plano horizontal es el que se opone a la vertical, a la dirección, sobre todo en un sentido de sustentación, de no caída, nos referimos a nuestro plano de movimiento, el más terreno, el más próximo a nosotros. El horizonte siempre se nos aparece como una referencia de estabilidad.

El sol determinó el ángulo ortogonal como el ángulo de la supremacía ya que lo ponía en relación con el hombre a través de su sombra. El hombre observó su sombra arrojada contra el plano del suelo y de esta manera aprendió de manera intuitiva la relación entre ambos y el ángulo ortogonal se hizo el más inmediato a la propia condición del hombre. El plano se constituyó en lugar, en una zona cualificada por la propia sombra y el plano horizontal fue caracterizado como el plano de movimiento, por oposición a la acción de la gravedad y por tanto el aportador de estabilidad. En este momento la cualidad del plano quedó definida y en la incorporación del concepto de "vertical" al de "plano", apareció el plano vertical y a continuación el espacio arquitectónico¹⁴ como unidad cerrada, definida por la combinación de planos verticales y horizontales, independientemente de su grado de virtualidad, ya que no siempre estos son físicamente reales, pudiéndose definir virtualmente. A partir de este momento la organización racional de los planos que definen el espacio responde a intenciones y queda controlado por la geometría, con lo que podemos concluir en que el espacio arquitectónico es

intencionado y geométrico. Se puede admitir que existen espacios funcionalmente arquitectónicos, pero admitir su cualidad arquitectónica referida tan sólo al cumplimiento de requerimientos funcionales parece admitir la posibilidad de una arquitectura mermada de todas sus características. Nos estamos refiriendo al concepto de cueva o de cabaña¹⁵ en sus formas más elementales y orgánicas, frente a las cuales debemos reconocer su distanciamiento de las creaciones netamente arquitectónicas y complejas, que no confusas ni complicadas, donde la arquitectura da respuesta a todos los planteamientos a los que desde esta tesis que planteamos, nos vinculamos.

La vertical, desde el mundo egipcio a las manifestaciones cubistas, ha permanecido como principio organizador compositivo de las representaciones artísticas. Una visión desde la vertical del plano horizontal sitúa al observador en una posición extraña, obligado por su atadura a la ley de la gravedad, a mirar el plano horizontal siempre en escorzo. El poder observarlo en su verdadera magnitud nos hace adoptar una posición de ingravidez, extraña a nosotros mismos, que nos hace formar parte de una situación mágica y flotante. Es pues, ésta una de las características de la vertical como elemento de percepción intencionada de la arquitectura y que definiremos como la magia de la sustentación artificiosa, como aquello que nos permite observar las cosas sin la presencia de la gravedad, como objetos insertos en el universo de nuestra imaginación.

Pero la vertical es también una línea de movimiento. Giedion destaca en este sentido la vertical dirigida hacia abajo, la plomada, la fuerza de la gravedad o el rayo del sol¹⁶; y dirigida hacia arriba, un lazo de unión con el cosmos. Las formas

más primitivas, como la pirámide, el obelisco, el zigurat o el menhir representan esta ascensión mítica desde los primeros tiempos, basada en una inquietud espiritual expresada a partir de unas formas rudimentarias hasta otras más complejas. El obelisco se convirtió dentro de un proceso de progresiva abstracción geométrica, en la suprema manifestación de la vertical gracias a la máxima reducción posible de su materia.

El simbolismo utilizado en la vertical como movimiento se ha utilizado también en la representación del plano horizontal en escorzo, en donde la vertical indica distanciamiento. La visión frontal de cada uno de los lados de elementos verticales como la pirámide o el obelisco, se nos pueden aparecer como la de un plano horizontal en escorzo, son como la visión de caminos que llevan al infinito y que nosotros, en la posibilidad de recorrerlos como elementos horizontales, podemos establecer su relación con la idea de distancia. La visión de una carretera por una llanura será algo parecido a esto que estamos comentando y en ese sentido nos habla de la distancia que existe entre el punto en que nos situamos y la inalcanzada de su final.

La diferencia entre observador y perceptor se destaca con el movimiento. El campo de visión natural del ser humano es dinámico, y la percepción del espacio no puede ser asociada a un punto de vista único. Todos hemos tenido la experiencia de mirar a través de un antifaz o de un pequeño orificio, del tamaño de nuestro ojo y hemos podido tener la sensación de lo coartada que resultaba nuestra percepción. El movimiento desempeña un papel decisivo en la percepción del espacio. Para percibir un objeto el observador tiene que tener un punto de vista continuamente en movimiento, pero que puede ser único. En cambio, el

perceptor de un espacio, para cualificarse como tal, debe adoptar una posición activa, debe ser un observador cualificado, implicado.

Este sentido dinámico es interesante en su aplicación al concepto de masa y espacio. Schmarsow¹⁷ afirma que un edificio debe ser rodeado, recorrido a su alrededor, y su espacio interior recorrido a través. Wölfflin¹⁸ comenta también que la arquitectura “debe ser atravesada”. Esta premisa de exigencia nos conduce a un mundo parametrizado por consideraciones artísticas en el cual es inevitable una determinada reacción ante ciertos estímulos, los cuales se deben ordenar de una forma cualitativa por medio de nuestra percepción intencionada y educada.

Uno de los estímulos principales de la percepción es la luz, la iluminación, pero evidentemente nos debemos referir a esa luz confinada, manipulada, articulada, que como hemos dicho anteriormente se convierte en material de la arquitectura, que ya no está construida sólo de paredes, con sus colores y texturas, sino que también posee luz.

El modo en que la luz está dirigida y modulada tiene consecuencias máximas para la concepción espacial, puesto que la luz y las formas que limitan el espacio son las que dan carácter a una arquitectura.

Giedion¹⁹ destaca tres momentos arquitectónicos en la Historia de la Arquitectura: el primero estaría dominado por los volúmenes, por los objetos escultóricos, desde la pirámide al menhir, e incluso podríamos incluir la mayor parte de la arquitectura griega y egipcia. Nos referimos al momento en que la consideración formal de la arquitectura se reducía al control proyectual de las masas, mientras que el espacio

se vió relegado a servir de continente a un programa funcional más o menos complejo. Así observamos que cuando se representa una arquitectura se hace de una manera escultórica. En el interior de las tumbas etruscas de *Cerveteri* aparecen representaciones de casas que siempre son reconocidas desde el exterior, sabiendo que existe un espacio interior, pero que es un simple habitáculo.

El segundo momento sería el descubrimiento del espacio interior, que correspondería a la arquitectura romana. Según Giedion²⁰ en este momento la concepción espacial sería la idéntica a la concepción espacial del interior, del hueco. El abovedado sería el resultado y, siempre según Giedion, su obra máxima es el Panteón de Adriano. No obstante incluso en el mundo romano el espacio más apreciado sigue siendo el espacio exterior, de tal manera que en las representaciones de la arquitectura sobre la arquitectura, sigue siendo el exterior lo más representativo, nos referimos, por ejemplo, al caso de los teatros romanos, donde la representación siempre ocurre en un espacio exterior, una calle, y la escena teatral se cierra con la representación arquitectónica, es decir, la representación construida de la fachada de un palacio. En el propio Panteón también podemos apreciar este hecho y encontramos con la interpretación de observar su espacio interior, al menos en la zona limitada por el cilindro como el de una calle encerrada por una fachada que es la determinada por dicho cilindro y los espacios de las exedras anexas, según la lectura descrita anteriormente. No obstante el gran protagonista de la arquitectura romana es el espacio interior valorado, en cuyo análisis pueden destacar espacios singulares como la sala octogonal de la *Domus Aurea*, los *triclini* de los *Palatia* imperiales, los Mercados de Trajano o las salas cupuladas del período de Adriano.

Giedion²¹ define un tercer momento en el que se combinan los elementos de la segunda y primera etapa, donde las situaciones dentro de ese carácter mixto no poseen una característica definitoria y donde hasta ahora, podríamos destacar el momento mecanicista de la Arquitectura como el más singular y es cuando los edificios se convierten en máquinas para un determinado objetivo, fundamentalmente en limitados habitats frente a un entorno agresivo.

En el primer momento arquitectónico caben dos consideraciones a la vista de todo lo expuesto anteriormente: la vertical es la dominante y el observador se sitúa desde un punto de vista, que si no es único, es casi unitario. La arquitectura se diferencia en poco de la escultura, en un sentido de belleza unitaria²². La nueva concepción espacial arquitectónica está relacionada con el poder procedente de los volúmenes, de sus relaciones mutuas y de sus interacciones. Estamos hablando de un sentido escultórico de la arquitectura, donde el espacio controlado es aquel que se polariza en torno a las masas.

Pero será la propia escultura la que nos conduzca a la consideración tridimensional y dinámica de la percepción, tanto del espacio como del contenido semántico de la obra de arte. El *Hércules Farnesio* nos muestra un héroe agotado, en un esfuerzo anónimo que nos esconde la respuesta en la mano que oculta en su espalda. Al darle la vuelta, el brazo sobre la espalda nos llevará como observadores a percibir el secreto del esfuerzo manifiesto: la mano que sostiene el trofeo, en este caso las manzanas de las *Hesperides*. El planteamiento de la escultura nos muestra el límite al cual llegó la consideración de espacio de este período, y también por extensión a afirmar que la división de Giedion no es válida en un sentido universal histórico y periódico: la escultura también implica

dinamismo, como la vertical también tenía en su propia definición un sentido dinámico. La escultura ya no es algo pensado sólo para ser observado sino que se hace necesario recorrerla, girarla, estudiarla, en una palabra percibirla. El espacio de este momento, considerado en un sentido escultórico, también es dinámico. El secreto se esconde tras la acción insinuada en la mano escondida, en el símbolo de uno de los trabajos de Hércules, no tan sólo en el gesto del rostro, o en la relajación de los músculos, que en cualquier caso son perceptibles desde un único punto de vista. En este momento la acción adquiere un valor singular, y podemos reconocer el poder del volumen y su interacción sobre el espacio del que se apropia. El circuito de observación escultórica está naturalmente imbricado con el propio espacio controlado con la masa de la escultura. Este planteamiento escultórico, del que no carece la arquitectura romana, como ya hemos visto, nos lleva al segundo momento, el del espacio interior, que por definición es fundamentalmente dinámico, frente al primero que lo es estático. Así admitiendo la diferenciación en diversos momentos de la arquitectura como la hace Giedion, nosotros la matizamos en la consideración de dos momentos diversos, el determinado por una percepción estática y aquel otro marcado por la necesidad de la percepción dinámica en el sentido que hemos expuesto.

La Rotonda de Adriano señala la plenitud de la segunda concepción espacial según Giedion. Desde ahora el concepto de espacio arquitectónico es indistinguible del concepto de espacio interior hueco, pero en un sentido proyectual, es decir intencionado, podemos decir que desde el propio proyecto se intentan controlar las características del espacio interior.

Un paso decisivo para esta apreciación es la utilización de la luz en el sentido que ya hemos comentado. Indiscutiblemente parece ser que sí. La luz se incorpora a la pared y se convierte en un elemento más que la define como límite, como contenedora de esa luz. Pero hemos de recordar lo que sucede en el Panteón, donde la combinación intencionada de un determinado material (por ejemplo el pórvido rojo en los entablamentos), junto a la luz subrayan el efecto buscado, la suspensión ingravida de los elementos superiores sobre los inferiores, de tal

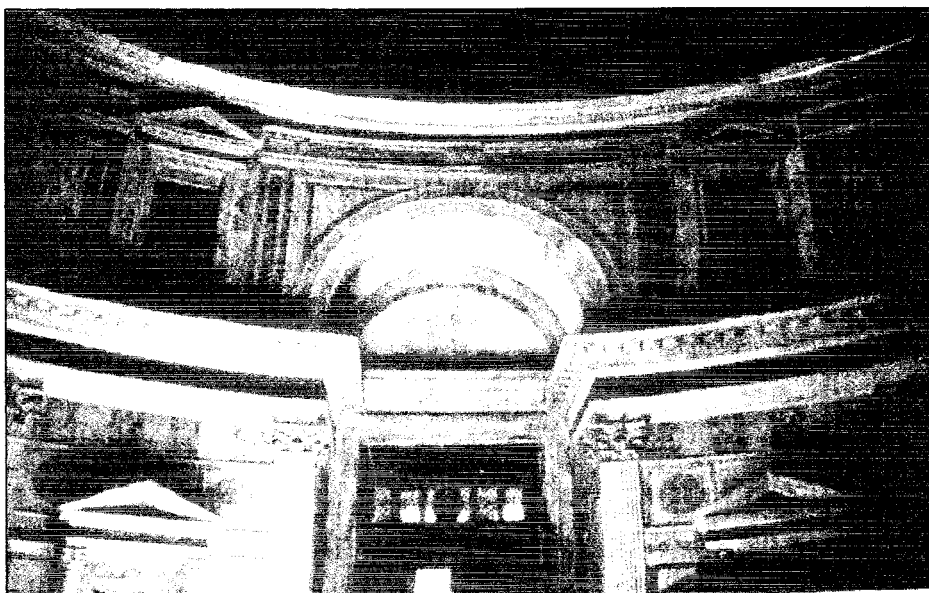


Ilustración 17: Las líneas horizontales de las cornisas, subrayadas por la combinación del efecto de la luz y el uso de los materiales, cortan el sentido vertical de los paramentos, manera que los elementos se desarticulan, se liberan y el espacio se hace etéreo, también gracias a la suspensión inmaterial de las masas.

Las líneas horizontales van rompiendo la composición vertical, interrumpiendo la directa conexión de ésta hacia el infinito superior, el cielo se hace inalcanzable debido a que la vertical se interrumpe sucesivamente, distanciándonos aún más de lo superior.

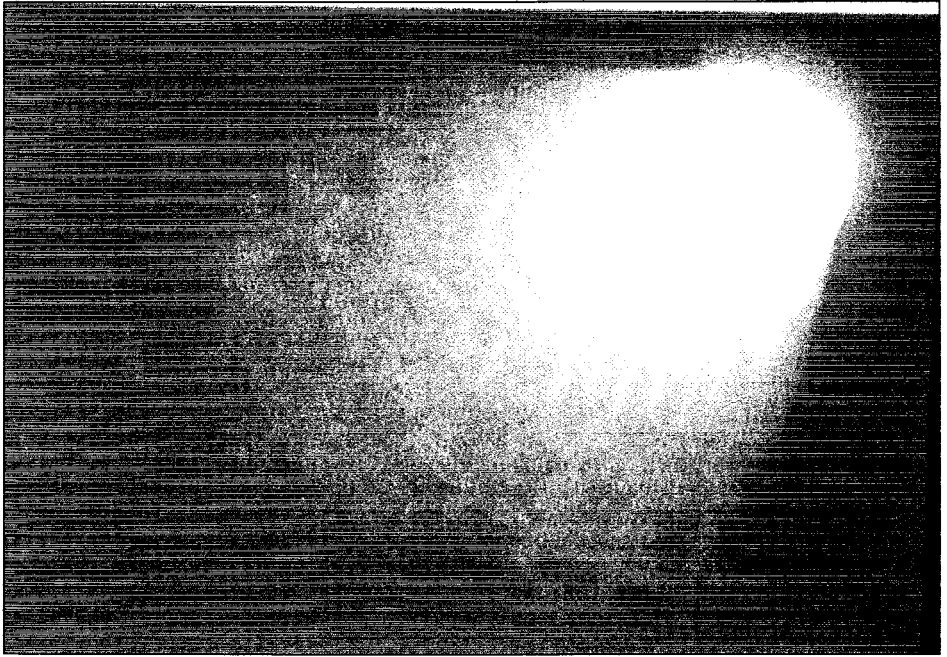


Ilustración 18: Haz de luz del interior del Panteón.

Tan sólo la luz proveniente del óculo no es interrumpida, es continua y esto ocurre en algunos días señalados del año, permitiendo observar una voluntad celestial de aproximación a nuestro plano, sin que dependa de nuestro esfuerzo el conseguir o alterar dicho efecto.

Christian Norberg-Schulz²³, en su análisis de la arquitectura occidental, acepta la visión de Giedion sobre el hecho de ser el edificio de Adriano, el Panteón romano, el auténtico introductor del concepto de espacio interno en la arquitectura. Dice textualmente: "...el Panteón romano representa la introducción del espacio interno como expresión de una nueva dimensión existencial".

Sin embargo, Norberg-Schulz aprecia distintas partes, que pese a su sentido independiente, a ser fragmentos aparentemente sin ninguna cohesión espacial, dotan de una unidad fundamental al edificio y le incorporan un nuevo significado,

en el que aparecerán características nuevas que parecen confirmar nuestras teorías.

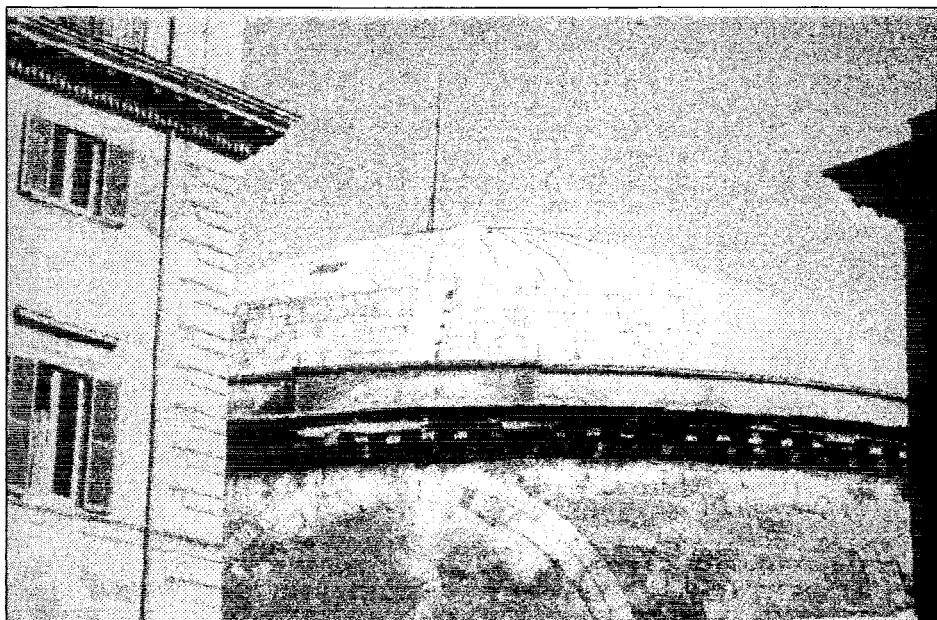


Ilustración 19: Vista del exterior del Panteón desde la plaza de Santa María Sopraminerva

El elemento más singular de la rotonda no se concibió como un cuerpo plástico, sino como un especial contenedor de una enorme cella templaria, y que tal vez sirvió de representación, como dice Norberg-Schulz²⁴, de una nueva dimensión existencial, de una nueva representación de la concepción del universo en relación con el hombre. Se trataba de concebir un espacio que marcara la desproporcional relación entre el ser humano y el ser divino.

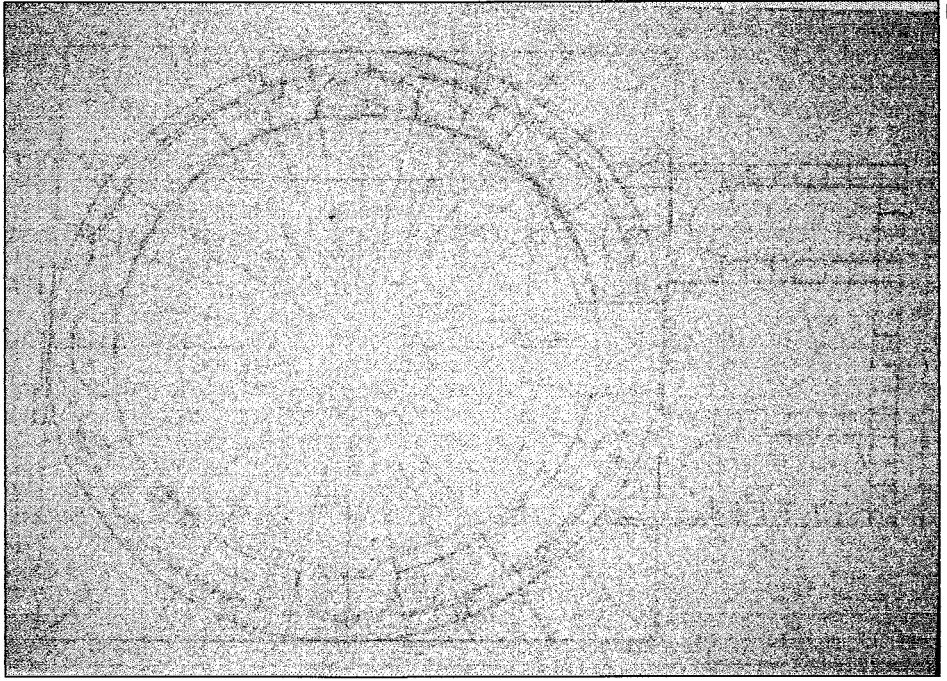


Ilustración 20: Planta del Panteón,

De aquí la nada casual elección de las dos formas que determinan el Panteón: el cuadrado y el círculo, reconocidas ambas como formas puras que han representado desde la antigüedad la perfección y la divinidad. Frente a ellas es de destacar la presencia constante de la vertical como eje principal que estructura las formas y que como hemos visto tenía un especial significado en la comunicación entre lo divino y lo humano a través de la expresión figurada de la arquitectura.

Las dos unidades arquitectónicas, es decir, la rotonda y el pórtico, aparentemente no forman una unidad integrada. Así lo han visto muchos que han comentado el edificio, y recordemos que siempre destacan el sentido espacial de la esfera, y ésta es la lectura simple que del edificio hace Giedion.

El pórtico tradicional y la revolucionaria rotonda parecen estar yuxtapuestas, sin ninguna íntima articulación, resultando una suma algebraica de espacios

independientes. Sin embargo todo esto se nos antoja demasiado simple, resultado de una lectura muy superficial.

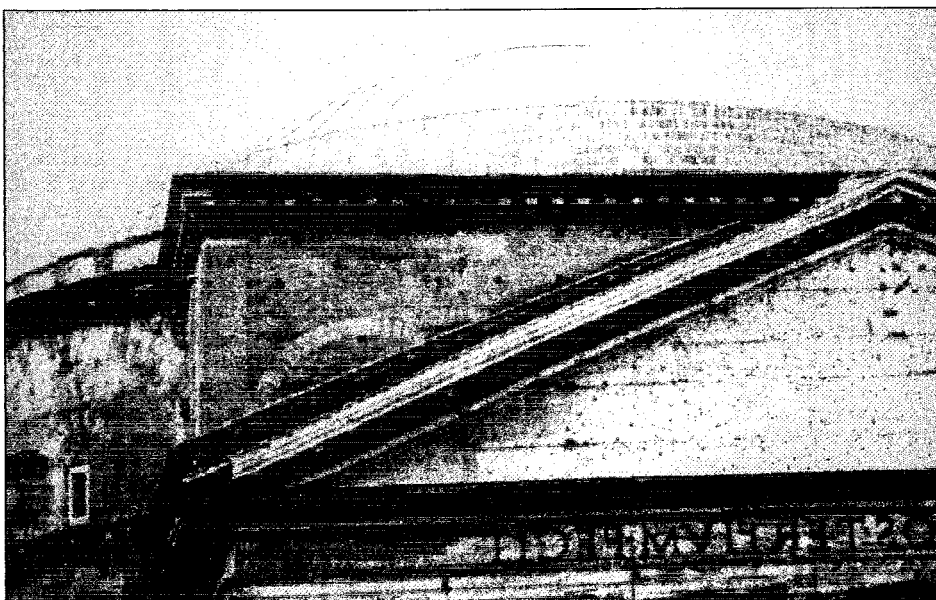


Ilustración 21: Fotografía en la que destaca el cuerpo intermedio.

Si observamos mas detenidamente, surgen aspectos formales, descubrimos nuevos temas y relaciones en el conjunto arquitectónico que parecen contradecir la interpretación comunmente aceptada de la independencia de las partes, que no son sino la consecuencia de su construcción sucesiva, ya que el pórtico fue construido despues de la rotonda; Pero cuando ésta se insertó en el conjunto, el nuevo proyecto buscó conseguir la integración de las dos partes dentro de una unidad, como por ejemplo a través de la introducción de un volumen cuadrangular, que opera de transición, de tal manera que las trabas entre ambas partes no se corresponden, pero prosiguen ambas a través de este elemento de transición que las articula.

Resultado de este discurso es la interpretación formal que puede ser debida sólo a una concepción total y unitaria del edificio. Además y esto es muy importante para la interpretación que estamos intentando construir podemos distinguir un eje longitudinal que, partiendo del pórtico recorre el volumen prismático de transición, atraviesa la rotonda y culmina en un ábside. Este eje horizontal, es el que marca el plano de lo terreno, del movimiento, del recorrido, de nuestra estabilidad.

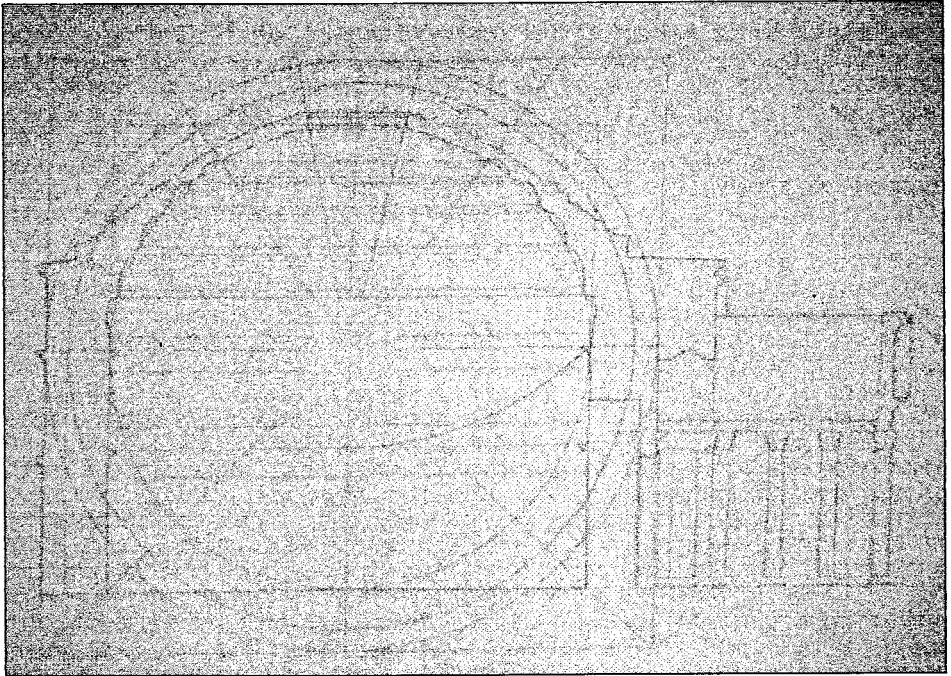


Ilustración 22: Sección del Panteón.

Pero el eje vertical de la rotonda, el que ordena y articula el espacio interior, es el que nos permite llenar de significado el edificio, es absolutamente inmaterial y posiciona el óculo de manera ingravida en lo más alto y lo sube libremente hacia el cielo a través del centro de la apertura del óculo. Comprobaremos así que el

Panteón integra en su organización del espacio interior la dimensión sacra de la vertical. Significa esto una cúpula celeste con un idéntico eje longitudinal. Confluyen el orden cósmico con la historia de los hombres y convierte al hombre en un explorador y un conquistador inspirado por los propios dioses, al ser un hombre el autor del edificio.

Esta lectura se presenta también de forma evidente en la división horizontal del espacio. El tambor contiene dos zonas, articuladas por medio de miembros clásicos, grandes pilastras y columnas corintias en la inferior junto a masas adosadas constituidas por las edículas, y pilastras más pequeñas en la zona superior. Estos elementos, las sutiles trabas que los relacionan, junto con los casetones de la cúpula esconden una compleja estructura formal que dota a todo el interior de una armonía premeditada como imitadora de un orden cósmico.

Podemos concluir este discurso con la consideración de que el Panteón, sus significados e iconologías, tanto arquitectónicas como escultóricas cuando éstas existieron y la utilización de la vertical como organizadora del espacio interno, en una dimensión sacra crean en su conjunto un espacio cósmico, algo que ya vimos en las consideraciones generales de esta visión en la Prehistoria, con los menhires, o con los obeliscos y las pirámides, pero en este caso respecto a un espacio interior, como gran novedad.

EL MODELO.

El edificio del Panteón sirvió de modelo a otros edificios de planta central desde el mismo momento de su finalización. Las formas geométricas adoptadas en su construcción, los sistemas y materiales constructivos o el uso manipulado de la luz tal como aparecen en el Panteón de Adriano sirvieron de modelo y referencia en obras contemporáneas, algunas realizadas durante el mismo mandato de Adriano.

Los dos paralelos más evidentes son los llamados “Panteón” de Pérgamo y “Panteón” de Ostia, aunque cabe suponer que existían más. El de Pérgamo, conocido también como Templo de *Asklepeios*²⁵, fue construido en el año 150 d.C. por el cónsul *L. Cuspius Pactumeius Rufinus* en la ciudad de Pérgamo, integrado en un complejo foral en el que el edificio ocupa y remata uno de los lados cortos del rectángulo irregular. Es una copia exacta del Panteón romano, con la salvedad del tamaño. Sus medidas son prácticamente la mitad de las del de Adriano, 23,85 mts. de diámetro frente a los 43,50 del primero.

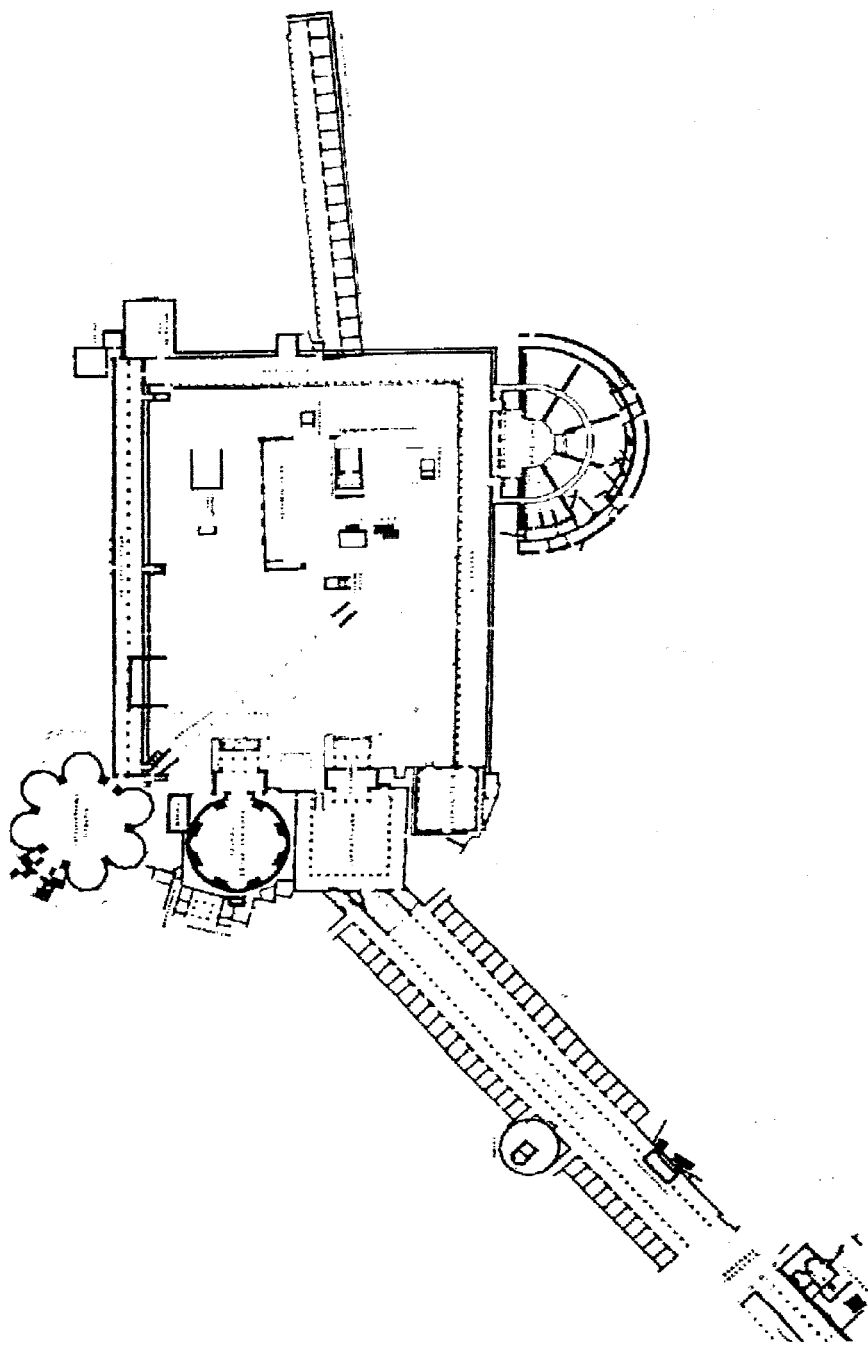


Ilustración 23: En la zona inferior de la imagen se distingue el panteón de Pérgamo o "templo de Asklepeios, caracterizado por su planta circular con exedras. Junto a él se distingue un edificio lobulado que enlaza con otros de los modelos del periodo de Adriano, el del vestíbulo de la Piazza d'Oro, cuando el muro de cierre perimetral nos refleja hacia el exterior la definición espacial del interior.

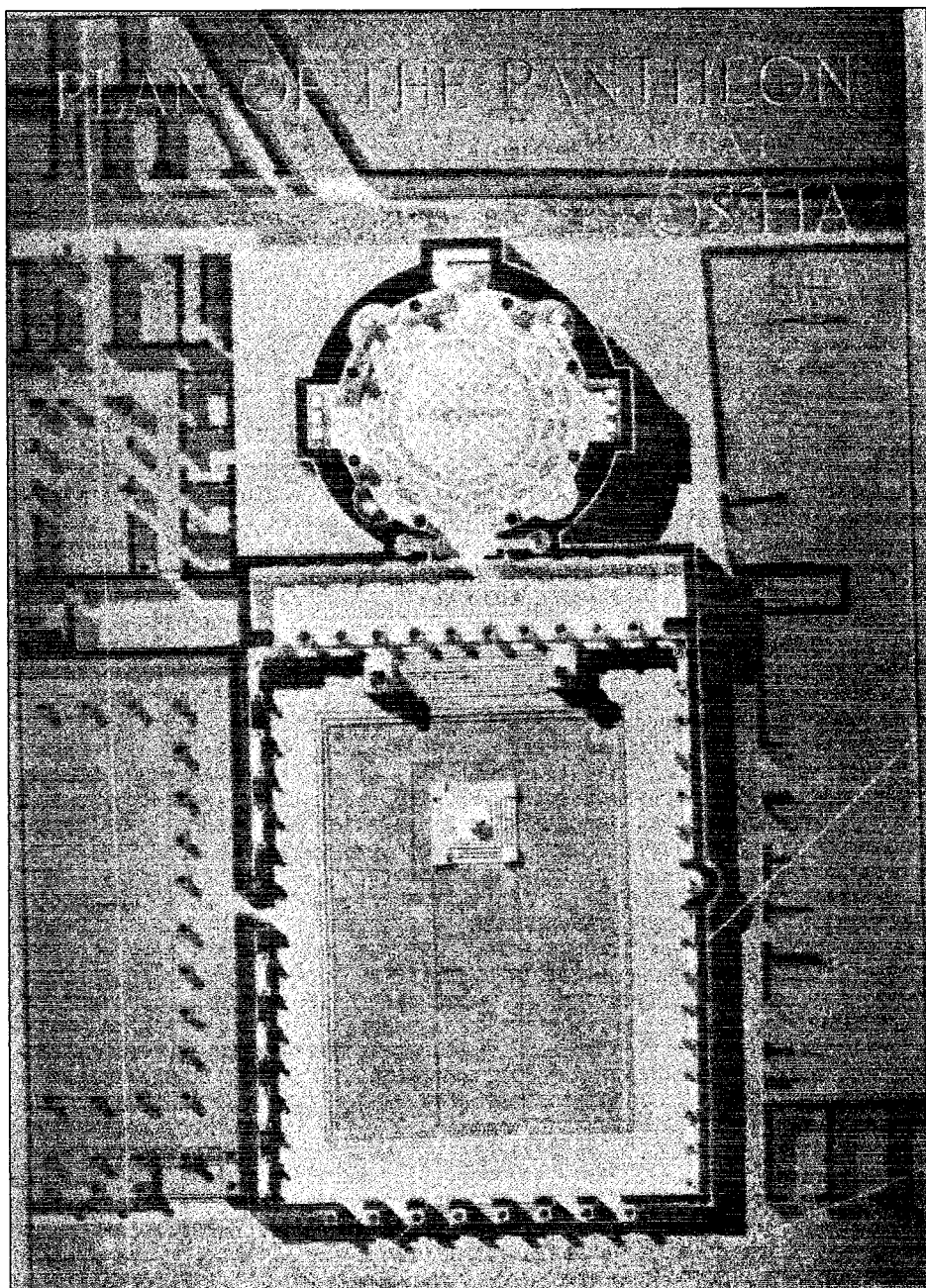


Ilustración 24: Imagen de una planta del Panteón de Ostia.

El segundo edificio es más tardío, datándose su finalización en torno a los años 238-244 d.C.²⁶. La cella circular del templo tendría siete nichos, alternándose los semicirculares y rectangulares, y se cubriría con una cúpula de casetones. Al exterior, la imagen sería idéntica a la del edificio romano, rebajada y con pequeños escalones que articularían su integración en el tambor. Precedida por un pórtico

columnado, remataría el fondo de un patio rectangular con edículas de tímpanos semicirculares y triangulares alternativos adosados a las paredes perimetrales²⁷, característica decorativa muy usual en la arquitectura de Adriano.

Si la identificación formal con el Panteón de Adriano es interesante, lo son aún más las interpretaciones sobre su uso y advocación. Se ha pensado que sirviera de *pantheon*, lugar de culto a todos los dioses, o como *Augusteum*²⁸, lo que llevaría por primera y única vez a un paralelo entre forma y fin en cuanto a la utilización como modelo del Panteón de Adriano.

La cúpula del Panteón es el elemento de su construcción que más éxito tuvo durante el período imperial romano. Estos dos ejemplos, y los dos que siguen, así lo demuestran. Ward-Perkins destaca cuatro factores que contribuyeron a su concreción como modelo, entre los que señala los estructurales y la aplicación gradual de los materiales²⁹. Pero también podemos señalar otras meramente espaciales que, con las adiciones de las especulaciones sobre el tratamiento de la luz graduada realizadas en Villa Adriana, marcarán ciertas construcciones centradas.

Bajo el mandato de Adriano también nos encontramos dos construcciones que responden a esquemas similares a los del Panteón de Adriano. El mal llamado "Templo de Venus" en Baia³⁰, en realidad una sala termal, responde en su composición espacial a una simbiosis entre diversos espacios centralizados adrianeos, entre el Panteón como edificio centralizado unitario, y la sala octogonal de las termas menores de Villa Adriana como espacio poliédrico. La iluminación en este edificio es también diversa y consecuencia de distintas experiencias. La

luz proveniente de un nivel superior marca las diagonales y suavizan el foco central³¹.

Los *Horti Sallustiani*³² se pueden datar, por los sellos latericios encontrados, alrededor del año 126 d.C. Su construcción se debe a *Crispo Sallustio*, gobernador de las provincias de África, y, posteriormente, pasó a ser propiedad imperial³³. De lo que conocemos, podemos afirmar que la construcción se organizaba en torno a una sala central circular, cubierta por una cúpula, que servía de acceso a las distintas dependencias perimetrales.

Esta sala, al igual que la sala termal de Baia, adopta soluciones que mezclan las aportadas por las termas de Villa Adriana y el Panteón. La cubrición se hace con una cúpula de gajos o de concha, y el tambor, un muro de cierre de gran espesor, incluye una serie de espacios tallados en su masa.

EL TIPO

El edificio del Panteón creó un tipo que se ha repetido en innumerables ocasiones. Tal vez, lo que el edificio del Panteón haya proporcionado a la Historia de la Arquitectura occidental haya sido un modelo complejo. En cualquier caso, el Panteón romano ha servido de inspiración a arquitectos y constructores desde el mismo momento de su edificación durante el mandato del emperador Adriano en el siglo II, tal y como acabamos de ver.

La actual disputa teórica entre “tipo” y “modelo”, a la cual el Panteón es completamente ajeno, hace que sea necesario, aunque en unas pocas líneas, que nos apartemos de nuestro discurso para detenernos en la disputa tipológica de la arquitectura.

La estética idealista, sobre todo italiana, niega cualquier validez a los estudios tipológicos. Bruno Zevi, por ejemplo, afirma que todas las categorías más anacrónicas de la historiografía arquitectónica encuentran en las tipologías sus fundamentos³⁴, y tacha de formalistas a sus defensores, como Sergio Bettini o *Giulio Carlo Argan*. Este último define el concepto “tipo arquitectónico” con las siguientes palabras: “... un modo de organización del espacio y de prefiguración de la forma, una forma elemental deducida por la selectiva superposición de una serie de realizaciones y construcciones confrontadas entre sí”³⁵. Las bases de esta definición son, por un lado, *Quatremère de Quinzy*³⁶, y por otro, *S. Muratori*³⁷. Y se podría retroceder aún más, al concepto de *lineamenta* de *Leon*

*Battista Alberti*³⁸ y, por medio de éste, al concepto platónico de “idea” y al plotiniano de “forma”³⁹.

En España, uno de los más recientes defensores del concepto de tipo en arquitectura es Carlos Martí Arís⁴⁰. Para él, la idea de tipo se presenta como un procedimiento cognoscitivo esencial y como método proyectual; el tipo es un fundamento epistemológico de la arquitectura capaz de vincularse esencialmente al estilo, a las técnicas constructivas e incluso a la propia historia de la arquitectura⁴¹. El tipo, en Martí Arís tiene también como en Argan o Muratori una dimensión cognoscitiva sistemática, los elementos y sus relaciones, es decir, las estructuras o los esquemas arquitectónicos, son los fundamentos del tipo en arquitectura⁴².

Bien sea un modelo o un tipo, el Panteón se convirtió en el paradigma del espacio central, desde el año de la finalización de su construcción⁴³.

Según nuestra opinión⁴⁴, las arquitecturas centradas se podrían calificar en dos tipos. Aquellas en las que el centro se hace material, concreto, aunque sólo sea como referencia, en casos como el *Tempietto de San Pietro in Montorio* de Donato Bramante o la mezquita de la Roca de Jerusalén. El siguiente tipo sería aquel en el que el centro se muestra como punto inaccesible, ausente o inmaterial, como en el propio caso del Panteón, en donde se eleva hasta el cielo, o se convierte en centrípeto, como en el caso de Santa Constanza en Roma, donde las columnas están ordenadas según unos ejes que se irradian desde el centro del espacio, el centro irradiante del edificio se sitúa en el espacio encerrado entre las columnas, como lugar mágico de culto. Aquí el límite no es continuo al definirse por el doble

círculo de columnas, una doble frontera, la del centro y la del perímetro, que nos define como inaccesible la zona sacra central, mientras que los feligreses permanecen en la zona perimetral.

A este tipo pertenecería como caso extremo el Palacio de Carlos V de Granada, en donde el centro es un vacío, un espacio abierto conformado como patio, símbolo de la autoridad, del poder absoluto personificado en la figura del emperador, pero conectado por medio de la forma con una entidad superior que “no es de este mundo”, el poder de Dios representado en el círculo hueco.

Entre ambas tipologías se podría situar una concepción centrada que participa de las características de estos dos subtipos centrados. Sería la concepción espacial del *Teatro Marittimo* de Villa Adriana, en donde el centro vacío se llena con una construcción que representa el poder divino e iluminado del emperador. Adriano sitúa su casa, su vivienda, en el centro, como elemento que colmata el espacio vacío, y se hace presencia de manera tan concreta como la propia existencia del emperador. A este subtipo intermedio pertenecería también el primer proyecto de Bramante para *San Pietro in Montorio*, según las interpretaciones de Arnaldo Bruschi⁴⁵ del dibujo de Sebastiano Serlio del edificio, en el que el edificio del *Tempietto* se encontraría en el centro de un *cortile* circular columnado.

Durante los siglos II y III, como hemos visto, distintas construcciones se conectan formalmente con el Panteón de Adriano, pero será con Constantino, cuando, a la vez que se crea el tipo de basílica longitudinal, el espacio centralizado, y, por extensión, el Panteón, alcanza una difusión de uso y forma mayores.

La nueva religión, oficializada por Constantino, necesitaban espacios de culto a los que debían acompañar otros que podríamos definir como "circunstanciales"⁴⁶ al propio rito y se asociarían a las construcciones principales, que eran las basílicas longitudinales. Nos referimos a los baptisterios y los *martyria*. En contraste con el sentido direccional de la iglesia basilical, el eje de éstos se fijaba en la forma central. Para los baptisterios sería el octógono, tal vez por las connotaciones asociadas a la resurrección y el renacer de la carne atribuidas al número ocho⁴⁷, como el caso del Baptisterio de San Juan de Letrán en Roma.

Los *martyria* adoptan la forma centrada, normalmente circular, desde los primeros ejemplos. La vinculación entre el círculo y los edificios funerarios no es una novedad cristiana. Los enterramientos etruscos y, dentro de la propia Roma, los monumentos funerarios de Augusto y Adriano o, el más antiguo de *Cecilia Metela* recurren a esta asociación geométrica. Sin embargo las nuevas construcciones martiriológicas y funerarias responden a otras características añadidas como podrían ser su condición de centros de peregrinación y los actos litúrgicos que en ellos se debían celebrar.

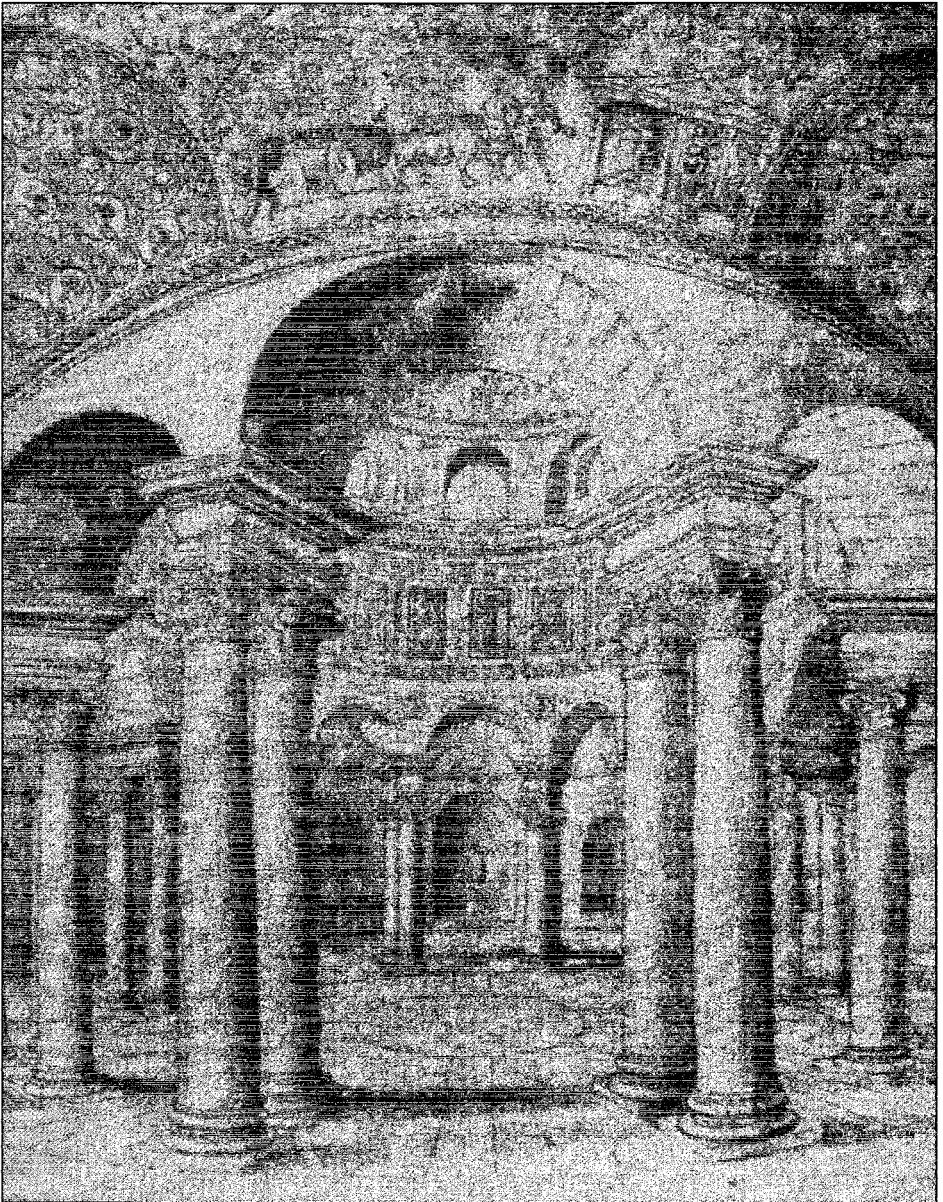


Ilustración 25: Imagen del interior de Santa Constanza en Roma.

El primer ejemplo de estas construcciones que encontramos en la ciudad de Roma es el Mausoleo de Santa Constanza⁴⁸. El edificio se conforma por un gran cuerpo cilíndrico dividido por un anillo circular, formado por doce pares de columnas radiales que soportan igual número de arcos del que arranca la cúpula. El primer anillo está interrumpido rítmicamente por cuatro exedras grandes y 12 menores. En las dos secuencias, se combinan las formas semiesféricas y las rectangulares,

al igual que ocurría en el Panteón de Adriano. Otra similitud era el óculo que en origen remataba el cenit de la cúpula. Al exterior y al frente se integraba en la basílica de Santa Inés por medio de un pórtico alargado acabado en dos exedras semicirculares⁴⁹.

Constantino también recurre a las formas del Panteón adrianeo, en una sutil ironía⁵⁰, para construir el *martyria* más emblemático de la Cristiandad, el del propio Jesucristo en Jerusalén. El conjunto, conformado por distintas dependencias de indudable simbolismo, se remataba con una construcción circular que encerraba el sepulcro donde Cristo había resucitado, la *Anástasis Rotunda*, o el Santo Sepulcro, de estructura y forma similar al edificio de Santa Constanza en Roma, aunque de proporciones mayores y con la cúpula de madera.

Estos dos ejemplos, pese a tratarse de edificaciones plenamente centralizadas, sin embargo comportan cierto mestizaje tipológico⁵¹. El primero, muy cercano al propio Panteón, adosa un cuerpo longitudinal como pórtico y, además marca un eje direccional en el interior, con la presencia de la puerta y dos exedras de mayor tamaño a eje, también como en el edificio adrianeo. El de Jerusalén, por la conjunción de los dos arquetipos, basílica y rotunda, por un procedimiento de contacto o yuxtaposición manteniendo la independencia de las formas arquitectónicas.

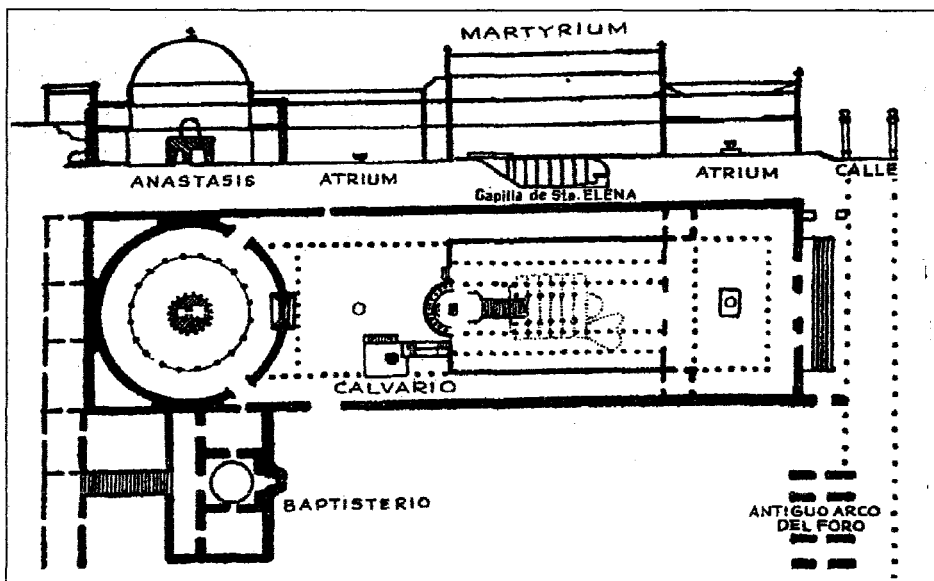


Ilustración 26: Planimetría del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Un tercer ejemplo contemporáneo sería *Santo Stefano Rotondo al Celio* en Roma⁵². Construido entre los años 468-83, su estructura se compone de un cuerpo cilíndrico que descansa sobre una columnata adintelada con capiteles jónicos reaprovechados. Este cuerpo central está circundado por un deambulatorio que se abre en grupos de cinco y seis arcos sobre columnas, comunicadas a su vez y alternativamente con cuatro profundas capillas dispuestas en cruz y con patios abiertos, rematados con pórticos de arcadas. Nada se sabe de su función primitiva, pero su dedicación a San Esteban, el venerado protomártir, y su forma centrada sugieren que fue un *martyrium* que guardaría las reliquias del santo⁵³. Por otro lado, también se desconoce el cerramiento del cuerpo central, aunque la hipótesis que parece más veraz es la que sostiene que estaría como en la actualidad, con un cerramiento de madera plano⁵⁴.

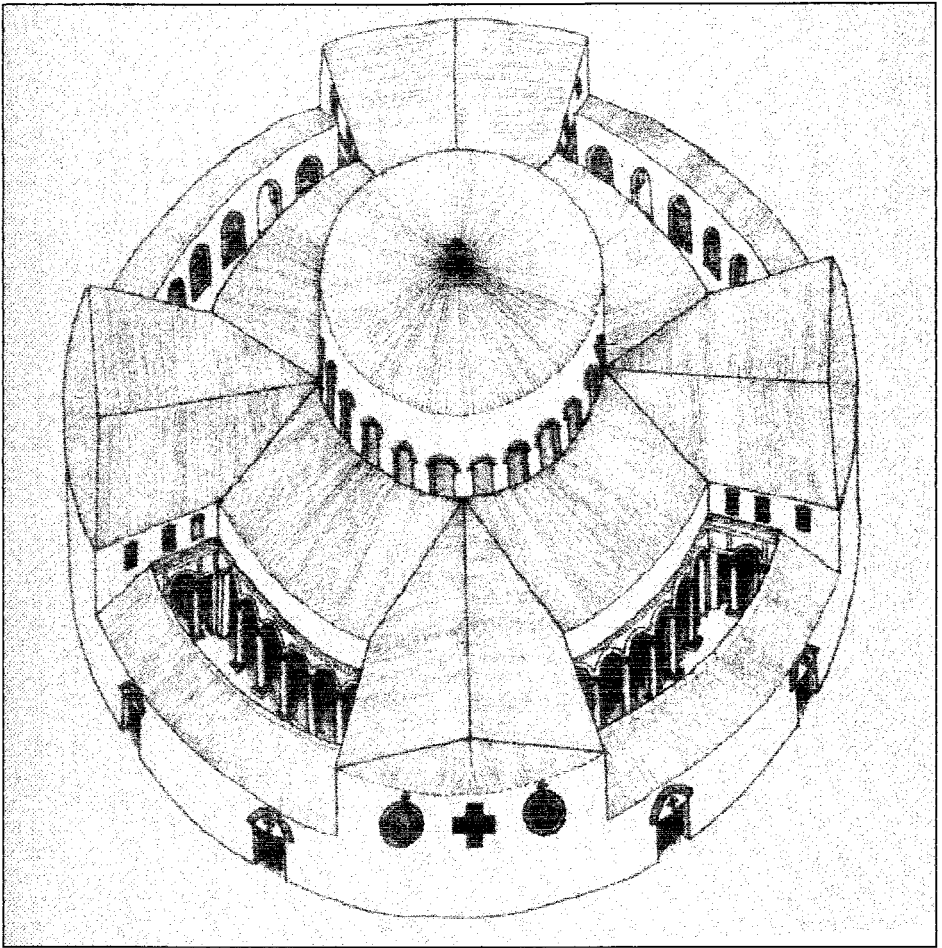


Ilustración 27: Volumetría del hipotético estado original de *Santo Stefano Rotondo* en Roma

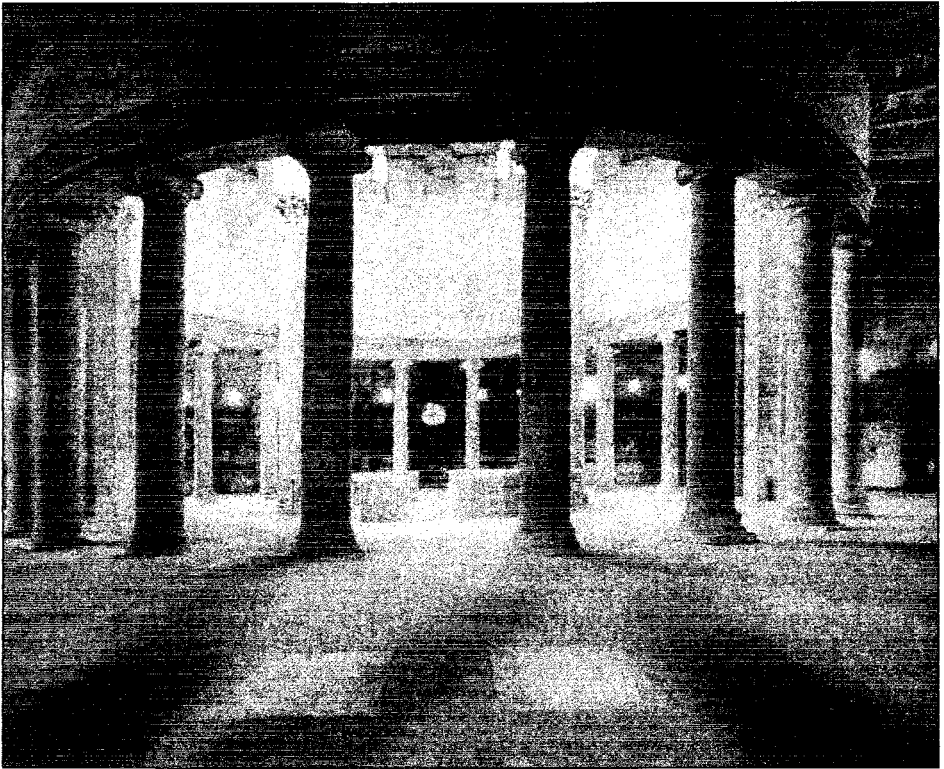


Ilustración 28: Foto del interior de *Santo Stefano Rotondo* en Roma

En el siglo V se dio un intento de recuperación del esplendor y el poder político y artístico de siglos anteriores con la figura de Justiniano. Este emperador construyó dos edificios que son experiencias excepcionales del espacio centrado y cupulado: San Vital de Rávena y Santa Sofía de Constantinopla.

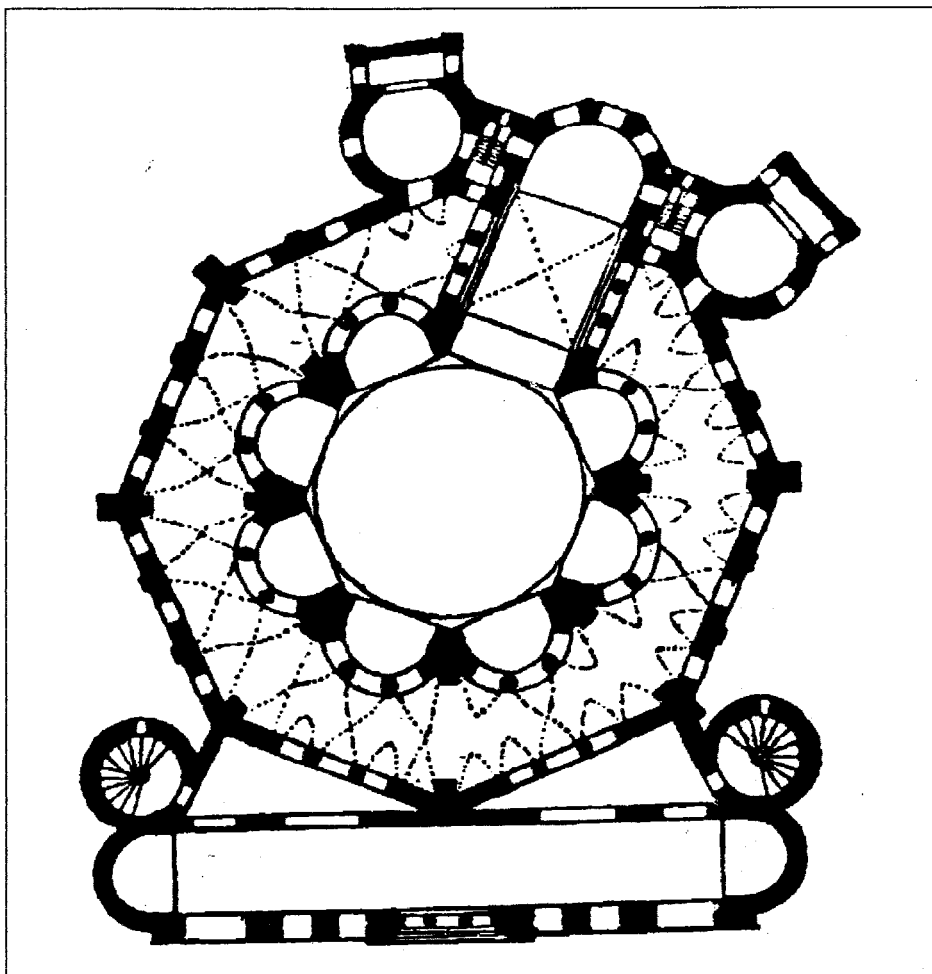


Ilustración 29: Planta de San Vital en Ravena.

San Vital, edificado en Rávena, sede del representante imperial en Occidente, está dispuesto según un plan centrado. Ocho pilares en forma de cuña sostienen la cúpula crecida sobre un alto tambor. Este núcleo está dentro de un segundo octógono, de dos pisos de altura, que asciende hasta el nivel de la base del tambor. El esquema corresponde a lo que hemos visto hasta ahora para los *martyria*, imbricado con características de los primeros baptisterios. La novedad de San Vital fue constarrestar el sentido vertical del centro por medio de una acentuada direccionalidad longitudinal hacia el ábside, que se manipula y difumina por las visiones oblicuas debidas a la prolongación del espacio central en los siete núcleos laterales adosados⁵⁵.

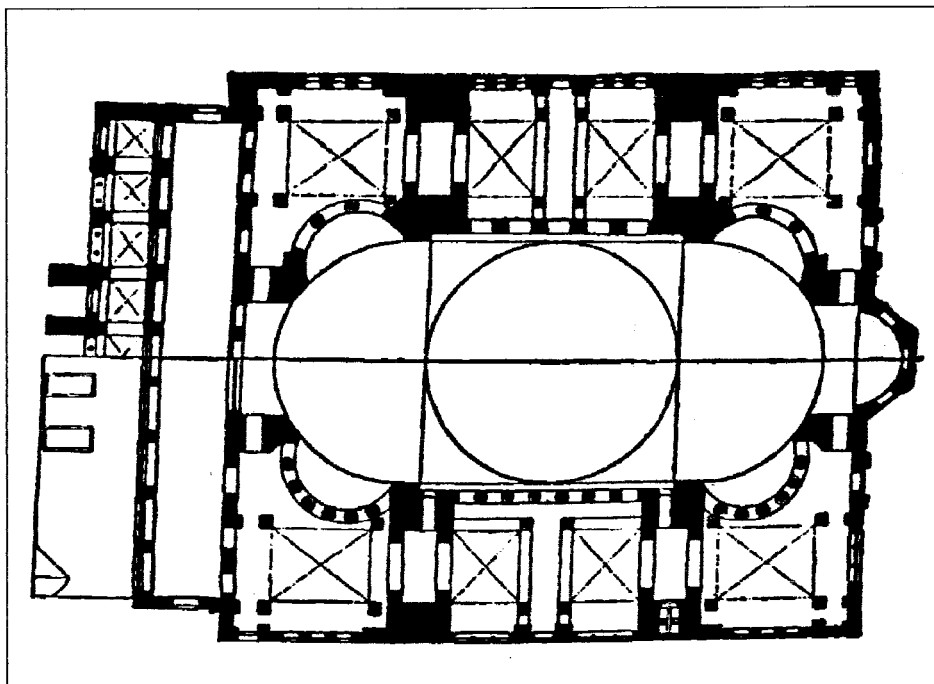


Ilustración 30: Planta de Santa Sofía en Estambul..

Santa Sofía de Constantinopla, de la que se conocen el nombre de sus arquitectos⁵⁶, es una construcción centrada integrada en una superestructura abovedada que combina el círculo y la cruz griega, tal como vimos en *Santo Stefano Rotondo*. La novedad es el hecho de que las cúpulas y semicúpulas se combinan sin relación de dominio, creándose un espacio evasivo, distante, inalcanzable, místico en el sentido de lejanía que tenía la religión en este momento histórico. El espacio centrado en Santa Sofía se desvirtúa hasta convertirse en aditivo, fragmentario, en una combinación única. Este edificio tal vez por su excepcional advocación, Cristo como Sabiduría Divina, en una iconografía bíblica que remite al Templo de Salomón, adoptó una concepción espacial múltiple integrada en una planta centrada⁵⁷.

La asociación entre Santa Sofía y el Templo de Salomón como edificio circular perfecto nos conduce a un episodio que condicionará toda la construcción centralizada de la Edad Media: la imitación en la iglesia cristiana del prototipo circular del Templo de Salomón, identificado como la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén⁵⁸.

El Santo Sepulcro, prototipo de todas las iglesias de la "Vera Cruz" medievales, de las de órdenes que remiten a Jerusalén, como las de los templarios, tendrá desde muy temprana fecha una contaminación figurativa debida al desconocimiento o a la falsa identificación entre imagen y símbolo. El *Templum Domini*, el Templo de Jerusalén se identifica con la Cúpula de la Roca, la estructura más importante de Jerusalén y ubicada sobre la explanada del antiguo templo hierosolimitano⁵⁹.

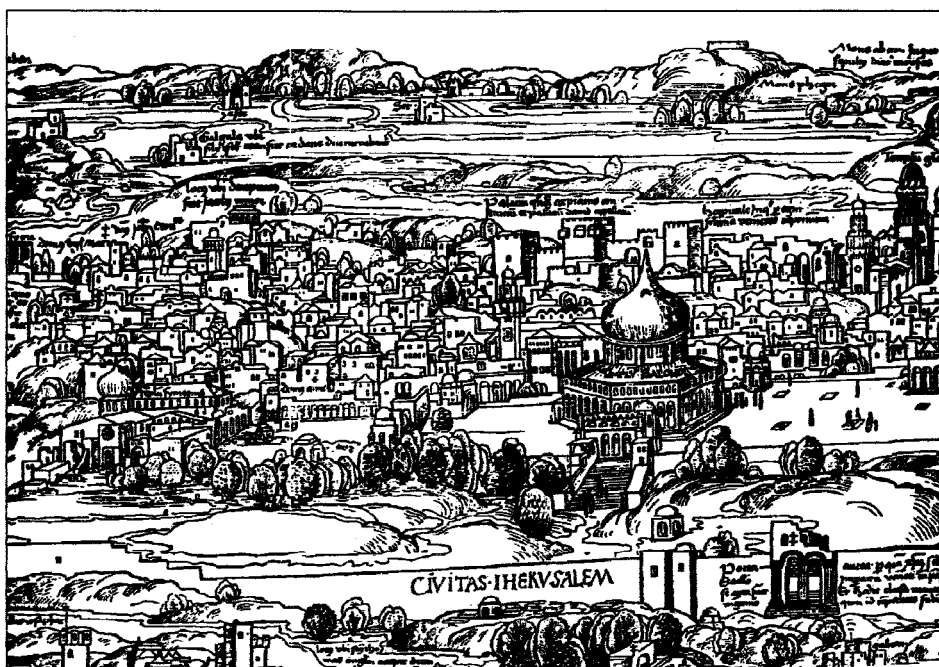


Ilustración 31: Vista de Jerusalén, donde se aprecia la Cúpula de la Roca en el centro, con la leyenda "Templum Salomonis".

En la consideración del Templo de Salomón como edificio centralizado los aspectos simbólicos juegan un papel importante y debieron contribuir a facilitar la identificación entre la Cúpula de la Roca con el antiguo templo del Rey Sabio. El círculo, desde el pasado clásico, simboliza la perfección divina. Platón y los pitagóricos lo consideran la imagen más perfecta de todas las que el hombre pueda construir. El pensamiento cristiano medieval tampoco es ajeno a la simbología circular. Para San Agustín es símbolo de la virtud, y para *Eigil*, símbolo de la iglesia que imparte sus sacramentos⁶⁰. El círculo es la figura geométrica que alude a lo infinito, representa la perfección y el cielo y, por tanto, y en una cultura básicamente cristiana, su identificación con Cristo y su Iglesia, se realiza por un proceso natural de asimilación de la forma.

El círculo también representa el centro, donde reside el poder, punto imanador de todas las cosas y lugar de encuentro entre el cielo y la tierra, comunión entre la divinidad y el hombre. La traslación arquitectónica de esta idea no podía ser otra

que un edificio de planta central, irradiada desde un punto marcado por medio de una apertura o de un tabernáculo. La imagen del antiguo Panteón de Adriano parece corresponder con estos criterios simbólicos a la arquitectura religiosa medieval.

Si analizamos, aunque sea someramente, la producción arquitectónica renacentista, tanto en las obras construidas como en aquellas diseñadas en fondos de cuadros o en tratados y libros de especulación arquitectónica, comprobaremos que la iglesia de planta central se convirtió en el ideal del Renacimiento. Los primeros ejemplos los encontramos con *Filippo Brunelleschi* y *Leon Battista Alberti* con obras como la capilla *Pazzi* y la rotonda de la *Annunziata*⁶¹, ambas en Florencia. Esta última, recoge además otras imbricaciones que, por un lado remiten formalmente al Panteón romano⁶² y, por otro, amplían su capacidad de significación en la cúpula que lo cubre⁶³.

Será Donato Bramante, sin embargo, el primero que reuna en sus obras centradas las significaciones clásicas antiguas y las medievales⁶⁴. *San Pietro in Montorio*, y su *tempietto*, se puede considerar la culminación de un proceso de tentativas y el punto de arranque del edificio de planta central realizado con lenguajes y plásticas arquitectónicas tomadas de la Antigüedad clásica.

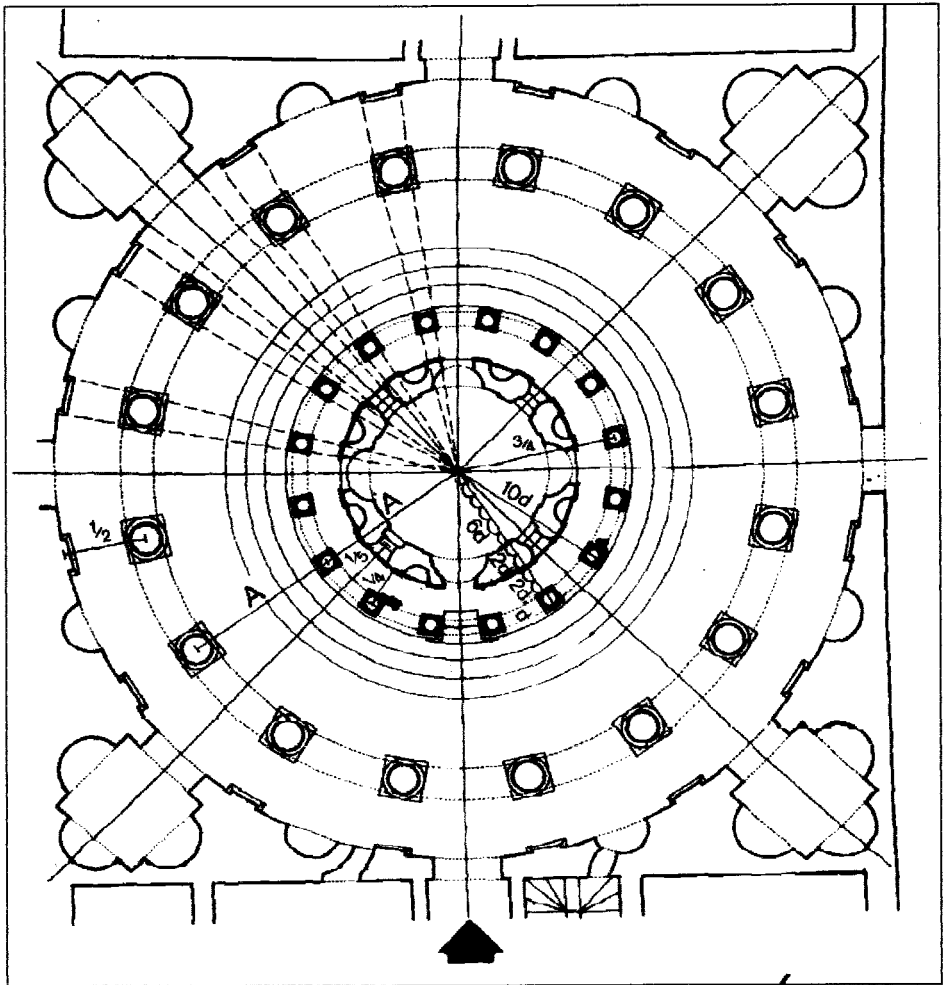


Ilustración 32: Planta hipotética del proyecto de Bramante para el *Tempietto de San Pietro in Montorio*

El aspecto original del proyecto lo conocemos gracias a la xilografía incluida por Serlio en su tratado. En ésta se ve el templo como pieza central de un patio que también poseía columnas y nichos, y repite la misma estructura que, para nosotros, constituye uno de los tres posibles tipos de espacio centralizado. El edificio, tal y como lo conocemos hoy, no es exactamente aquel que proyectó Bramante. La cúpula, semiesférica originariamente, es ahora más elevada, y el patio circular se ha reducido a un costreñido claustro rectangular. Este pequeño edificio alcanzó gran importancia durante el Renacimiento⁶⁵, pues se contemplaba como si fuera un edificio antiguo⁶⁶.

Las fuentes de inspiración para el edificio son, además del Panteón romano como paradigma de la arquitectura centralizada, los *martyria* paleocristianos, y ciertas partes de la *Domus Aurea* y *Villa Adriana*, como son el Teatro *Marittimo*, las salas termales o los espacios centrados de la *Piazza d'Oro*.

El éxito de la planta centralizada en la arquitectura del Renacimiento es evidente. Ejemplos como San Pedro del Vaticano, en los diseños de Bramante o San Juan de los Florentinos⁶⁷ nos lo demuestran en su plasmación de arquitectura religiosa⁶⁸. En la arquitectura civil, *Andrea Palladio* crea una de sus más sublimes construcciones en la *Villa Rotonda* sobre el monte Berico de *Vicenza*, construcción plenamente centrada con planta de cruz griega inscrita en un círculo y cupulada en su cubrición.

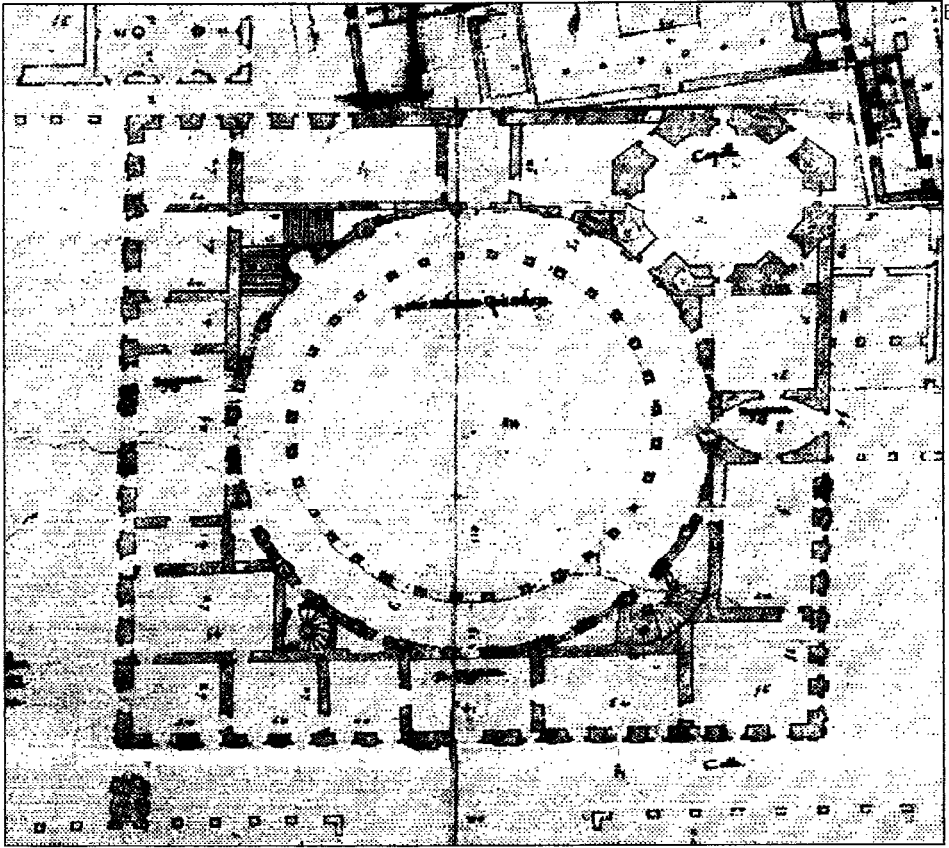


Ilustración 33: Planta de Pedro Machuca del Palacio de Carlos V en Granada.

El próximo edificio en el que nos vamos a detener también es civil. Hablamos del Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina⁶⁹. En este caso las imbricaciones formales son, indudablemente con el Panteón, pero a través del tamiz contemporáneo del *Teatro Marittimo* de Villa Adriana⁷⁰ y, a partir de aquí, con el proyecto de *Tempietto* de Bramante para *San Pietro in Montorio*⁷¹. En el Palacio de Carlos V el centro es un vacío, un espacio abierto conformado como patio, símbolo de la autoridad, del poder absoluto personificado en la figura del emperador, pero conectado por medio de la forma con una entidad superior que “no es de este mundo”, el poder de Dios representado en el círculo hueco. El emperador, sacralizado y ungido, alcanzaba una categoría de poder divino al ser sancionado por Dios su mandato y de ahí la necesidad de significar la cercanía de Dios.

La rotonda abierta de Granada asume una herencia clásica de las obras de Villa Adriana y de *San Pietro in Montorio* impregnadas de valores simbólicos de raíz histórica⁷²: por un lado, una magnífica rotonda antigua, construida por un emperador de origen ibérico, es decir español, como era Adriano, y no olvidemos el ansia en la búsqueda de significaciones antiguas que tuvo el mandato de Carlos V y el Imperio Hispano-Germánico, y por otro, el claustro de *San Pietro in Montorio*, también rico en implicaciones históricas, por la comitencia en su construcción por parte de los Reyes Católicos.

En el Barroco los grandes espacios sagrados prefieren las plantas ovaladas y elípticas a las netamente circulares. Sin embargo, seguimos encontrando referencias a la planta central de origen circular. Tal vez el ejemplo máximo sea la arquitectura de Francesco Borromini, concretada en una obra, *Sant'Ivo alla Sapienza*, como hemos visto en la primera parte de este capítulo⁷³. Esta obra, e incluso otras de este mismo autor como *San Carlino alle quattro fontane*, tienen una clara relación con obras del período de Adriano, como el Panteón, Villa Adriana⁷⁴. Pero tal vez la más clara referencia adrianea por parte de Borromini sea la propia articulación del espacio centralizado, que en su organización arquitectónica se ordena del interior al exterior, y de la planta al alzado por medio de los ejes verticales interrumpidos por franjas decorativas horizontales.

Durante los siglos XVIII y XIX, el Panteón de Roma se convierte de nuevo en ideal y ejemplo para las construcciones de planta centralizada⁷⁵. El principal ejemplo es *San Francesco di Paola* en Nápoles, pero podríamos citar otros, como *Grande Madre di Dio* en Turín, *San Antonio de Triestre* o *San Carlo Borromeo* de Milán. Lo mismo ocurre con la especulación teórica sobre esta tipología, sirviéndonos de

ejemplo a esta afirmación los casos de Ledoux y Boullée, y el de Napoleón en París.

Sin embargo, en muchos de estos casos, su identificación con el edificio de Adriano en Roma, paradigma de espacio centralizado, se reduce a la cubrición cupulada. *Ste. Geneviève* de París, edificio de 1764 es conocido como el Panteón de París. Su planta es una cruz griega cubierta por una gran cúpula sobre tambor. Los brazos tienen cúpulas menores y otros brazos más cortos por encima de los que discurre un deambulatorio de techo plano. Encima de la bóveda hay galerías de modo que se hace necesaria la presencia de lunetas que se introducen en las bóvedas de cañón que cubren los brazos auxiliares. Las similitudes que podemos observar se reducen a la designación y a la presencia de la cúpula como cubrición del cuerpo central. La riqueza constructiva del edificio romano en un proceso de economía formal arquitectónica, pareció perderse para los arquitectos de los siglos XVIII y XIX⁷⁶.

NOTAS:

-
- 1 Ver capítulo 2.2
- 2 Ver capítulo 2.2
- 3 El mismo esquema de Adriano es el seguido trece siglos más tarde por Alberti y Nicolás V, cuando se pretende la reconversión de la zona vaticana y su conexión con Roma por medio del mismo puente.
- 4 Ver capítulo 3.1
- 5 PIRANESI, G.B.: *Il Campo Marzio della Antica Roma*. Roma, 1762.
- 6 TAFURI, M.: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona, 1984, p. 44
- 7 Campo Marzio se dibujo sobre la representación de un fragmento de mármol, como si se tratase de uno de los de la Forma Urbis.
- 8 Fue en la solución de la cúpula de *Sant'Ivo alla Sapienza*, donde Borromini, con una maestría tal vez única, dió la solución a la combinación de distintas versiones de una misma idea, la cúpula adrianea, tanto desde el Panteón como desde el Canopo de Villa Adriana: "Quanto vi innesta sopra la cupola, il perimetro della chiesa funziona come un altissimo tamburo: l'invaso della chiesa è al tempo stesso tamburo. Naturalmente il modello qui era il Pantheon come realizzazione di una continuità assoluta d'invaso fra struttura portante e cupola: ma il Pantheon è veramente como un "rotore", realizza l'unità d'invaso come per progressiva omogenea dilatazione. Il Borromini mantiene l'unità dalle pareti alla cupola, come nel Pantheon, ma non attenua le intersezioni da cui fa nascere la spazialità stellare dell'invaso. Le aspre suture, i diedri acuti rimarranno fino a confluire con la tensione dell'arco piegato dal sagittario, nell'anello del cupolino. Nasce così, con l'ibridazione di un altro precedente classico quale la calotta del Canopo di Villa Adriana, la piú straordinaria cupola dopo quella di Michelangiolo" (BRANDI, C.: *Struttura e architettura*. Torino, 1971, pp. 148-149).
- 9 GARCIA Y BELLIDO, Antonio: *Arte romano*, Madrid, 1990, p. 271.
- 10 NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Significato nella architettura occidentale*, trad. italiana, Milano, 1974, p. 101.
- 11 PEREZ ARROYO, S.: *Escritos de Arquitectura*, Madrid, 1993, pp. 45-51.
- 12 GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de la Arquitectura*. Madrid, 1988, pp. 412-420.
- 13 *Ibidem*, p. 416.

- 14 JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *Textos Docentes. Análisis de Formas Arquitectónicas*. Sevilla, 1995, tomo III, pp. 53-54. De especial interés para el desarrollo de esta tesis son los capítulos correspondientes al "Sistema Espacial", tomo III, pp. 49-58 y "Organizaciones Espaciales", tomo III, pp. 59-63.
- 15 En los tratados de Arquitectura clásicos aparece la cueva o la cabaña como los primeros modelos consecuencia de la materialización de la misma, como ejemplo podemos citar VITRUVIO, M. P.: *Los diez libros de Arquitectura*, edición de José Ortiz y Sanz, 1787, facsimil, Madrid, 1987; y AVERLINO, Antonio "Filarete": *Tratado de Arquitectura*, edición y traducción española de Pilar Pedraza, Vitoria, 1990.
- 16 GIEDION, *op. cit.*, 458.
- 17 SCHMARSOW, A.: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1910.
- 18 WÖLFFLIN, H.: *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Barcelona, 1988, pp. 42-45
- 19 GIEDION, Sigfried: *La Arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975
- 20 GIEDION, *El presente eterno*, cit. P. 492
- 21 *Ibidem* p. 494
- 22 *Ibidem* p. 406
- 23 NORBERG-SCHULZ, Christian: *Significato nella architettura occidentale*, Milano, Electa, 1974, p. 112.
- 24 *Ibidem* p. 114.
- 25 Ver capítulo 3.2.
- 26 PAVOLINI, Carlo: *Ostia*, Roma-Bari, 1988, p. 110.
- 27 FINE LICHT, Kjeld de: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966, p. 222.
- 28 PAVOLINI, *op. cit.*, p. 110.
- 29 WARD-PERKINS, John B.: *Arquitectura romana*, traducción española, Madrid, 1989, pp. 85-86.
- 30 Ver capítulo 3.1, número 8.
- 31 FINE LICHT, *op. cit.*, p. 220.
- 32 Ver capítulo 3.1, número 41.
- 33 COARELLI, Filippo: *Roma*, Roma-Bari, 1989, pp. 248-249.

34 ZEVI, Bruno: *Architettura in nuce*, Milano, 1994, p. 169: "... Tutti i preconcetti più anacronistici della storiografia - da quello evolucionistico a quello biologico postulante la nascita, la maturità, la decadenza dei linguaggi - trovano nella tipologia la loro espressione. L'equivoco tipologico si presenta sotto aspetti diversi: a) quello costruttivo, b) quello funzionale, c) quello figurativo..."

35 ARGAN, G. C.: "Tipologia", voz, en *Enciclopedia Universale dell'Arte Sansoni*, Firenze, 1966, vol. XIV, columna 4. Este concepto de tipo, sin embargo, aparece más desarrollado en ARGAN, Giulio Carlo: "Sul concetto di tipologia architettonica", en AA.VV.: *Progetto e destino*, Milano, 1965, pp. 75-81.

36 Para Quatrèmere de Quinzy, el tipo es el antecedente, necesario siempre que se pretenda construir con sabiduría y regularidad. Siempre será necesario, pues ninguna creación surge de la nada. En *Arquitectura*, tipo debe aplicarse a las formas generales y características de un edificio. QUATRÈMERE DE QUINZY, A.C.: "Type", voz, en *Encyclopédie Méthodique-Architecture*, Paris, 1788, 1825, 3 vols.

37 MURATORI, S.: "Studi per una operante storia urbana di Venezia", en *Palladio*, 1959, año IX, n. III-IV, p. 57: "...una forma è positiva solo quando si inserisce organicamente nell'ambito e nella struttura di una forma precedente, assunta quando pito, cioè come matrice e condizione della forma, intesa dunque come sviluppo all'interno di quella..."

38 MONTIJANO GARCIA, J.M.: "Del término *lineamenta* en Alberti: origen y función gráfica para la ideación arquitectónica", en AA.VV.: *La formación cultural arquitectónica en la enseñanza del dibujo*, Actas del V Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Las Palmas de Gran Canaria, mayo 1994, pp. 85-95.

39 La forma, afirma Plotino refiriéndose al trabajo creativo del escultor, "no está en el material: se encuentra en el diseñador antes de que penetre en la piedra, y el artífice no la ejecuta por el hecho de estar dotado de ojos y manos, sino porque participa en su arte. La belleza, así, existe en un estado supremo en el arte, ya que no sobreviene totalmente en la obra; esa belleza original no se transfiere. Lo que se transmite es una belleza derivada y menor, e incluso ésta no se manifiesta íntegramente en las estatuas, ni siquiera con una total realización de intención, sino sólo en la medida en que ha vencido la resistencia del material", PLOTINO, *Enneadas*, I, V.8, 1, citado en BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, 1991, p. 43.

40 MARTÍ ARÍS, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, 1993. En Italia, también de reciente aparición, debemos mencionar el ensayo de GAZZOLA, L.: *Architettura e tipologia*, Roma, 1990.

41 MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, pp. 11-14.

42 "...advertimos la existencia de tres grandes categorías universales referidas a la arquitectura: los elementos o partes del edificio (...), las relaciones formales entre esos elementos o partes (...), los tipos arquitectónicos (...). Esta tercera categoría, formada por los tipos arquitectónicos, es la que posee una naturaleza más compleja ya que resulta de la mutua interacción de las dos primeras (...). Elementos y relaciones constituyen los ingredientes que componen el tipo. Llegamos, pues, a una nueva formulación de la definición de tipo arquitectónico entendido como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estructura (...). Es innegable que el esquema, al ser capaz de resumir con inmediatez y evidencia algunos rasgos de la forma, constituye un instrumento operativo fundamental para el proyecto arquitectónico, MARTÍ ARÍS, *op. cit.* pp. 11-14.

43 Casi paralelamente, y como contraposición, el paradigma de espacio direccional recae en la basílica de San Juan de Letrán, de época constantiniana.

- 44 Coincidente con nuestra opinión, de que las “formas” universales, sobre todo las creadas por Roma, se convierten y redefinen en tipologías, se encuentra Giuseppe Terragni, que define la arquitectura romana tradicional en la creación de cuatro o cinco tipos fundamentales: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula. TERRAGNI, Giuseppe: *Manifestos, memorias, borradores y polémica* (prólogo y edición de José Quetglas), traducción española, Madrid, 1982, p. 63.
- 45 BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, Roma-Bari, 1990 (versión reducida de la edición de 1973), p. 189.
- 46 Spiro Kostof califica de esta forma a todos aquellos edificios asociados al primitivo rito cristiano que se integran o acompañan a la basílica constantiniana. KOSTOF, Spiro: *Historia de la arquitectura*, traducción española, vol. II, Madrid, 1988, pp. 446 y ss.
- 47 GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*, Madrid, 1990, p. 697.
- 48 Sergio Bettini considera a Santa Constanza y su organización espacial como el resultado de un proceso de organización espacial que tiene su origen en el uso de la bóveda y de la cúpula en la arquitectura romana del siglo II. Su decisivo punto de partida es el Panteón. BETTINI, Sergio: *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari, 1992, pp. 17-23.
- 49 KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, traducción española, Madrid, 1984, pp. 68-70.
- 50 Constantino, para proteger estos lugares conmemorativos, arrasó el foro y el capitolio construido allí por Adriano, tras el año 135.
- 51 MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, pp. 61-62.
- 52 KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 106.
- 53 *Ibidem.*
- 54 Actualmente, la Academia alemana en Roma está realizando en este edificio labores arqueológicas, cuyas conclusiones, aún inéditas, sostiene la posibilidad de un primitivo cerramiento cupulado. Sin embargo, Krautheimer en dos estudios, el arriba mencionado y en otro dedicado a la Roma Medieval, sostiene que el cierre actual es idéntico al primitivo. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pp. 106-107 y KRAUTHEIMER, Richard: *Roma, profilo di una città, 312-1308*, Roma, 1981.
- 55 BETTINI, S.: *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari, 1978, pp. 43-55.
- 56 Se mencionan los nombres de Antemio e Isidoro como arquitectos constructores del edificio, KOSTOF, S., *op. cit.*, p. 453.
- 57 El carácter salomónico de Santa Sofía de Constantinopla fue analizado por Georg Scheja en 1962 (SCHEJA, Georg: “Hagia Sophia und Tempel Salomonis”, en *Instanbuler Mitteilungen*, nº 12, Tubinga, 1962). Previamente algunos autores habían recordado la exclamación de Justiniano al ver acabada su construcción: “Salomón, te he vencido” (KRAUTHEIMER, R.: “Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale”, en KRAUTHEIMER, R.: *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, 1993, pp. 98-151). Esta idea se resumiría en las palabras de Juan Antonio Ramírez: “La iglesia palatina e iglesia principal de la nueva Roma, Santa Sofía se presentaba ante los fieles como una evocación (o

una superación) del Templo de Jerusalén” (RAMÍREZ, J.A. “La iglesia cristiana imita un tipo”, en RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños*, Madrid, 1991, p.72).

58 Sobre este aspecto concreto se pueden consultar RAMÍREZ, *op. cit.*, pp. 43-100; KRAUTHEIMER, “Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale”, *cit.*, pp. 98-151, y KRAUTHEIMER, *Profilo di una città, cit.*

59 La contaminación figurativa entre significante y significado, entre símbolo e imagen fue enormemente fuerte durante toda la Edad Media. Como afirma Juan Antonio Ramírez, “la confusión entre los dos edificios no sólo era fácil sino que a veces se tiene la impresión de que los arquitectos han tratado de hacer casi conscientemente una nueva iglesia del Santo Sepulcro con la forma del Templo de Salomón. A lo largo de la Baja Edad Media la imagen llegará a ser tan fuerte, tan cargada de significados y recuerdos, que lucha con éxito contra los propios textos bíblicos (el Templo de Salomón como edificio rectangular)” (RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 49)

60 *Ibidem.*

61 Para Bruno Zevi, la iglesia albertiana de la Annunziata se puede considerar un paralelo renacentista del Panteón, ZEVI, Bruno: *Pretesti di critica architettonica*, Torino, 1983, pp. 47-48.

62 Nos referimos a la sucesión rítmica de nichos de planta semicircular y rectangular que abren las paredes perimetrales. También el círculo culmina por un eje, que iniciado en la puerta de acceso, se cierra en un ábside mayor.

63 Tras la construcción de la cúpula de *Santa Maria del Fiore* de Brunelleschi, los espacios cupulados en Florencia se dotan de unas significaciones múltiples, una de las más importantes, la influencia del Estado sobre el territorio y la ciudad y sus habitantes. La obra de Alberti adquiere estas connotaciones, aumentadas si analizamos que Alberti en sus comentarios sobre Brunelleschi, es el primero que aprecia la significación urbana, social y política de la nueva cúpula florentina. ARGAN, G. C.: *Storia dell'arte come storia della città*, 2ª edición a cargo de Bruno Contardi, Roma, 1993, pp. 104-105.

64 Sobre Bramante, la mejor monografía es la mencionada de Amaldo Bruschi.

65 GREENHALGH, Michael: *La tradición clásica en el arte*, traducción española, Madrid, 1987, p. 148.

66 Palladio, por ejemplo, en sus *Quattro Libri dell'Architettura*, dice que Bramante sería el primero que “devolvería a la luz del día la arquitectura buena y bella escondida desde el tiempo de los antiguos”. El, y Serlio antes como hemos afirmado, incluye el *Tempietto* en su relación de edificios antiguos. La planta de Palladio difiere con la de Serlio, se parece más a los mausoleos y a la primitiva arquitectura paleocristiana.

67 La cúpula baja de San Juan de los Florentinos en Roma se inspira básicamente en la del Panteón, ZEVI, *Pretesti di critica architettonica, cit.*, p. 72.

68 Sobre este tema son innumerables los trabajos que lo tratan. Destacamos, por lo monográfico de la visión, el de LICHT, Meg (coordinación): *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, 1984.

69 ROSENTHAL, Earl: *El Palacio de Carlos V*, traducción española, Madrid, 1991; GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloe, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1941; TAFURI, Manfredo: “La Granada di Carlo V”, en TAFURI, Manfredo: *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992, pp. 255-304.

-
- 70 Es, cuando menos curiosa la coincidencia en las medidas entre el Teatro Marittimo de Villa Adriana y el del Palacio de Carlos V (alrededor de 42 mts.), por lo que, sin aventurar una hipótesis, la referencia podría ser directa y no a través de las obras bramantescas.
- 71 El conocimiento y la presencia de los primeros arquitectos italianos del Renacimiento en Villa Adriana están suficientemente documentadas. En el caso de Bramante, el propio Rosenthal ha creído ver en el proyecto bramantesco para San Pietro in Montorio una interpretación del modelo adrianeo, no descabellada por la cierta presencia de éste en los trabajos de excavación durante los primeros años del siglo XVI en la villa tiburtina.
- 72 TAFURI, *op. cit.*, p. 280 destaca las identificaciones realizadas en el siglo XVI entre los emperadores romanos de origen hispano, como Trajano, Adriano y Teodosio con el emperador Carlos V.
- 73 Cesare Brandi haya que esta obra borrominiana está más inspirada en la *Sala d'Oro* de Villa Adriana que en el Panteón romano, de donde surgirían las diagonales cruzadas que originan su planta movida, y en otras bases contemporáneas, como el pentágono de Vignola y la capilla *Sforzesca* de Miguel Ángel. BRANDI, Cesare: *Struttura e architettura*, Torino, 1971, p. 70.
- 74 BRUSCHI, Arnaldo: *Borromini, manierismo spaziale oltre il Baroco*, Bari, 1978, p. 12.
- 75 FRANKL, Paul: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900*, traducción española, Barcelona, 1981, p. 94.
- 76 Para Bruno Zevi, este hecho es una regresión monumental sin auténtico análisis arquitectónico, ZEVI, B.: *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, 1974, p. 30 y nota nº 52.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO 4.3:

AA.VV.: *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo: "Tipologia", voz, en *Enciclopedia Universale dell'Arte Sansoni*, Firenze, 1966, vol. XIV, columna 4.

ARGAN, Giulio Carlo: *Storia dell'arte come storia della città*, 2ª edición a cargo de Bruno Contardi, Roma, 1993.

ARNHEIM, Rudolf: *La dinamica della forma architettonica*, traducción italiana, Milano, 1995.

AVERLINO, Antonio "Filarete": *Tratado de arquitectura*, edición y traducción española de Pilar Pedraza, Vitoria, 1990.

BATTISTI, Eugenio: *En lugares de vanguardia antigua*, traducción española, Madrid, 1993.

BATTISTI, Eugenio: *Renacimiento y Barroco*, traducción española, Madrid, 1990.

BETTINI, Sergio: *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari, 1992.

BRANDI, Cesare: *Struttura e architettura*, Torino, 1971.

BRUSCHI, Arnaldo: *Borromini, manierismo spaziale oltre il Barocco*, Bari, 1978.

BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, Roma-Bari, 1982.

COARELLI, Filippo: *Roma*, Roma-Bari, 1989.

- FINE LICHT, Kjeld de: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966,
- FRANKL, Paul: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900*, traducción española, Barcelona, 1981.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*, Madrid, 1990.
- GAZZOLA, Luigi: *Architettura e tipologia*, Roma, 1990.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno. Los comienzos de la Arquitectura*, traducción española, Madrid, 1988.
- GIEDION, Sigfried: *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en Arquitectura*, traducción española, Barcelona, 1975.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloe, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1941.
- GREENHALGH, Michael: *La tradición clásica en el arte*, traducción española, Madrid, 1987.
- KOSTOF, Spiro: *Historia de la arquitectura*, traducción española, Madrid, 1988.
- KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, traducción española, Madrid, 1984.
- KRAUTHEIMER, Richard: *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altre saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, 1993.
- KRAUTHEIMER, Richard: *Roma, profilo di una città, 312-1308*, Roma, 1981.
- KRUFT, Hanno-Walter: *Historía de la teoría de la arquitectura*, 2 vols., traducción española, Madrid, 1990.

- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *Textos docentes. Análisis de formas arquitectónicas*, Sevilla, 1995.
- LICHT, Meg (coordinación): *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, 1984.
- LINAZASORO, José Ignacio: *Apuntes para una teoría del proyecto*, Valladolid, 1984.
- MARTÍ ARÍS, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, 1993.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: "Del término lineamenta en Alberti: origen y función gráfica para la ideación arquitectónica", en AA.VV.: *La formación cultural arquitectónica en la enseñanza del dibujo*, Actas del V Congreso Internacional de Expresión Gráfica arquitectónica, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 1994, pp. 85-95.
- MURATORI, S.: "Studi per una operante sotria urbana di Venezia", en *Palladio*, 1959, año IX, n. III-IV.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Intenciones en arquitectura*, traducción española, Barcelona, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Significato nella architettura occidentale*, traducción italiana, Milano, 1974.
- PAVOLINI, Carlo: *Ostia*, Roma-Bari, 1988.
- PÉREZ ARROYO, Salvador: *Escritos de arquitectura*, Madrid, 1993.
- PIRANESI, Giovanni Battista: *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma, 1762, primera edición.

- PLOTINO: *Enneadas*, en BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, 1991.
- QUATRÉMER DE QUINZY, A.C.: "Type", voz, en *Encyclopédie Methodique-Architecture*, Paris, 1788, 1825, 3 vols.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños*, Madrid, 1991.
- ROSENTHAL, Earl: *El Palacio de Carlos V*, traducción española, Madrid, 1991.
- SANFILIPPO, Mario: *Le tre città di Roma*, Roma-Bari, 1993.
- SCHEJA, Georg: "Hagia Sophia und Tempel Salomonis", en *Istanbuler Mitteilungen*, nº 12, Tubinga, 1962.
- SCHMARSOW, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1910.
- TAFURI, Manfredo: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, traducción española, Barcelona, 1984.
- TAFURI, Manfredo: *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992.
- TERRAGNI, Giuseppe: *Manifestos, memorias, borradores y polémica*, (prólogo y edición de José Quetglas), traducción española, Madrid, 1982.
- VITRUVIO, Marco Polio: *Los diez libros de Arquitectura*, edición de José Ortiz y Sanz, 1747, facsímil, Madrid, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf: *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, traducción italiana, Torino, 1992.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, traducción española, Barcelona, 1988.

ZEVI, Bruno: *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, 1974.

ZEVI, Bruno: *Architettura in nuce*, Milano, 1994.

ZEVI, Bruno: *Pretesti di critica architettonica*, Torino, 1983.

5. VILLA ADRIANA

5.1. EL ANÁLISIS

EL TERRITORIO.

A lo largo del desarrollo de la tesis hemos podido apreciar el nacimiento y la consolidación de la figura del emperador, así como de la idea de capital en Roma como marco del poder imperial. Con Adriano hemos asistido a la sublimación de los límites de la capital como ciudad hasta identificarlos con los del Imperio mismo. Roma fue a partir de este momento el corazón del mundo romano entendido como un organismo bastante uniforme. La romanidad llegaba a su esplendor, y era aceptada por todos los pueblos. La reducción de límites supuso un situarse a favor de corriente, para con el mínimo esfuerzo necesario conseguir la completa pacificación de todo el territorio.

De nuevo aparece el paralelo de Augusto, en este momento respecto a la *Pax Augusta*, pero ahora en un sentido más universal. En las puntuales revueltas que se produjeron, como la de los hebreos, la resolución del conflicto fue rápida y eficaz, y determinó actuaciones rotundas como la romanización arquitectónica de Jerusalén. En este sentido y a un nivel estrictamente cultural, también podemos destacar la actuación en Atenas, en un intento de dirimir la presencia de la cultura griega en la latina o viceversa. Por último y en el extremo opuesto del Imperio, con la actuación en Itálica concluimos en tres intervenciones que representan las actuaciones de Adriano en toda la extensión del mundo romano.

La figura del emperador compitió con la de la capital desde el principio. Capital y emperador son dos ideas que nacieron simultáneamente, pero que en Roma-ciudad y como consecuencia del peso de las instituciones existentes nunca llegaron a estar identificadas. El senado apoyaba las iniciativas imperiales sólo en la medida que el peso de la capital se desarrollaba, incluso por encima del poder imperial, pero aún así el apoyo senatorial no era seguro. El propio emperador para consolidar su poder instrumentalizó sus actuaciones sobre la capital, de tal manera que ésta se convirtió en un marco de competencias, más que en un marco del poder imperial instaurado. Algunas iniciativas, como la de Nerón, que ahora y por algunos autores se elogian, intentaron asumir el protagonismo que la figura del emperador había adquirido de una manera explícita, pero todo fue inútil y tan solo en el ámbito de su presencia anónima aunque constante, el poder imperial se convirtió en alma de la ciudad.

Con Adriano confluyen las dos ideas expuestas, por un lado la sublimación del concepto de capital-ciudad en favor del territorio-imperio y por otro lado la conciencia histórica de la relación del emperador con su ciudad. Adriano no dudó en escatimar esfuerzos en las mejoras de la ciudad de Roma. No dudó en restaurar todos los referentes arquitectónicos de la ciudad que pudo y no fueron pocos, dejando tras de sí obras como las del Panteón; intervino en el corazón de la ciudad construyendo edificios de la talla del Templo de Venus y Roma y dejó tras de sí el pronunciamiento de la ciudad como indiscutible capital del imperio al construir su mausoleo frente al de Augusto, manteniendo la continuidad de la tradición.

Pero con Adriano, explota la idea de la capital excéntrica. Adriano consiguió independizar la figura del emperador de la ciudad de Roma. Hasta ahora todos los emperadores, pese a situaciones puntuales, habían intentado identificarse con la ciudad, ya que el imperio se identificaba con ésta. Con Adriano, Emperador y Roma se distancian como dos conceptos distintos, el emperador se aleja de la ciudad y asume los límites de todo el imperio como marco de su gobierno.

Villa Adriana fue mucho más que la simple construcción de una residencia imperial, fue la plasmación arquitectónica del perfil de una figura como Adriano, donde se asumían las diversas facetas de su personalidad, tanto privadas como públicas. Villa Adriana sigue siendo un pequeño organismo desconocido pero se tienen constancia de realidades indiscutibles, como su construcción fuera de la ciudad de Roma, su carácter tanto privado como público y representativo y por último, aunque quizás sea lo primero, su definición como taller de formas. En el perfil de Adriano destacan su pasión por las artes, la poesía, la escultura, la pintura..., pero sobre todas destaca por la arquitectura.

En el complejo imperial tiburtino encontramos un manifiesto de nuevas formas resultado de una experimentación, en la que la investigación formal pone a su servicio apoyaturas técnicas y funcionales novedosas, alcanzando cotas de tal brillantez como para que se convirtiera en objeto de estudio, a mediados del siglo XV, y desde entonces haya acogido las visitas estudiosas de las figuras más señaladas de la historia de la arquitectura. Desde Sangallo el Viejo hasta Le Corbusier, no han faltado ninguno destacando personalidades como la de Rafael, Peruzzi, Palladio o Borromini.

No obstante nos interesa en este momento la bipolaridad que Adriano estableció entre la Roma universal y el microcosmos de su villa, como puesto de gobierno y residencia imperial. Las cortas estancias del emperador en Roma se mantuvieron en su residencia de Villa Adriana, y con seguridad no fueron períodos de reposo, sino que resultarían las ocasiones de grandes convenciones entre personalidades de su vasto territorio. Villa Adriana fue la gran corte del momento y el lugar donde el emperador se encontraba con su pequeño gran cosmos construido a su medida, la medida de un personaje fundamentalmente sensible y consciente de su poder.

El lugar elegido fue una zona cercana a la actual Tivoli, donde el emperador poseía una propiedad heredada, aunque tuvo que comprar más tierras para la edificación del complejo que ya estaría esbozado, al menos al objeto de saber más o menos la extensión y la complejidad de lo que estaba en la mente del emperador, ya que como afirma Salza Prina Ricotti el complejo fue proyectado por él mismo, aunque todo un equipo de arquitectos seleccionado tuvo que seguir los trabajos y desarrollar los distintos temas planteados por el emperador.

La villa se insertó dentro de un amplio territorio de características morfológicas homogéneas caracterizada por ser una zona de villas suburbanas de familias importantes.

Su ubicación corresponde a las estribaciones tiburtinas, visibles desde Roma. Se encuentra en un punto situado en las faldas de Tivoli, a 4 Km. de esta ciudad y a 28 de la puerta del Esquilino de la ciudad de Roma. Su situación la protege de los vientos del norte por las alturas de los montes Ripoli y Catillo

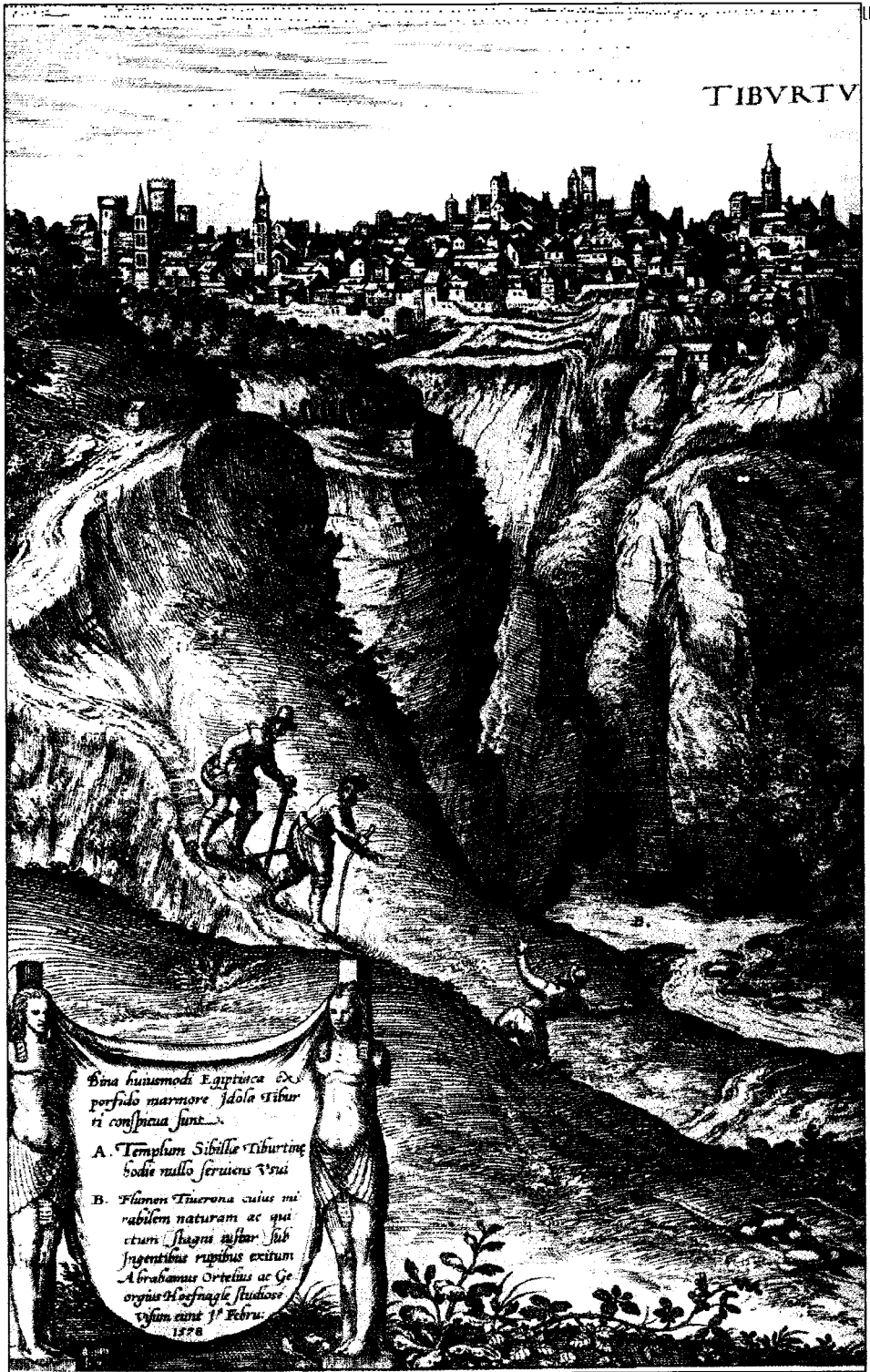


Ilustración 1: Imagen de las cascadas de Tivoli de Hoefnagle, 1578.

Fue construida sobre la falda de una colina que desciende de los cerros de *S. Stefano* abriéndose hacia la llanura de *Aniene*. La colina donde se sitúa la villa posee dos alturas con un pequeño y alargado plano donde se situó el Canopo, y está flanqueada por dos valles que la aíslan, al norte el llamado *Fosso dell'Acqua Ferrata*, y al sur por el llamado *Fosso de Risicoli*. En estos dos valles existen manantiales de agua que aprovisionaron a la villa de la suficiente cantidad de agua para el funcionamiento de la misma, de sus fuentes, sus termas, ninfeas y jardines. En el lado norte, actualmente nos encontramos la llanura invadida de construcciones nuevas que han cambiado por completo el paisaje y la topografía. Si atendemos a las descripciones de épocas precedentes, ni Contini, ni Piranesi señalan nada que destacar en esta zona y los identificados como pilones de entrada a la altura del puente Lucano se han demostrado que son los restos de tumbas y por tanto extraños a la villa¹. Por este lado norte, los primeros restos identificados de Villa Adriana se encuentran a la altura del Pantanello. En el lado sur, la villa posee como límite el llamado Liceo, estableciéndose como límite aquellas partes que se encuentran definidas por el perímetro de las vías de comunicación y las canalizaciones.

Al Este y al Oeste se sitúan dos planicies que constituirían los límites de esta parte. El valle oriental fue denominado por Pirro Ligorio *Valle di Tempe*, en su intento de identificar la descripción de Spaziano sobre las diferentes partes de la villa, según el cual intentaba representar un resumen de los elementos más significativos de la arquitectura visitada por el emperador en sus viajes. El valle occidental corresponde a donde se encuentran *Roccabruna* y la Academia y poseía un alto muro que lo protegía del exterior, salvaguardando la intimidad de la villa.

Según la orografía descrita anteriormente, la villa se organizó en cuatro terrazas talladas que salvan una diferencia de altura de más de cincuenta metros, desde la cota 62,4 m. sobre el nivel del mar donde se sitúa el ingreso, hasta la cota 115,6 m. del templo de Apolo en la Academia.

La proyectación del conjunto en lo que respecta a su implantación en el territorio, tiene una gran influencia de la tradición paisajista, desarrollando una organización que busca adaptarse al terreno, de tal manera que, teniendo en cuenta la orografía del lugar, los ejes principales de la composición se abren hacia el paisaje del valle tiburtino, donde se localiza Roma².

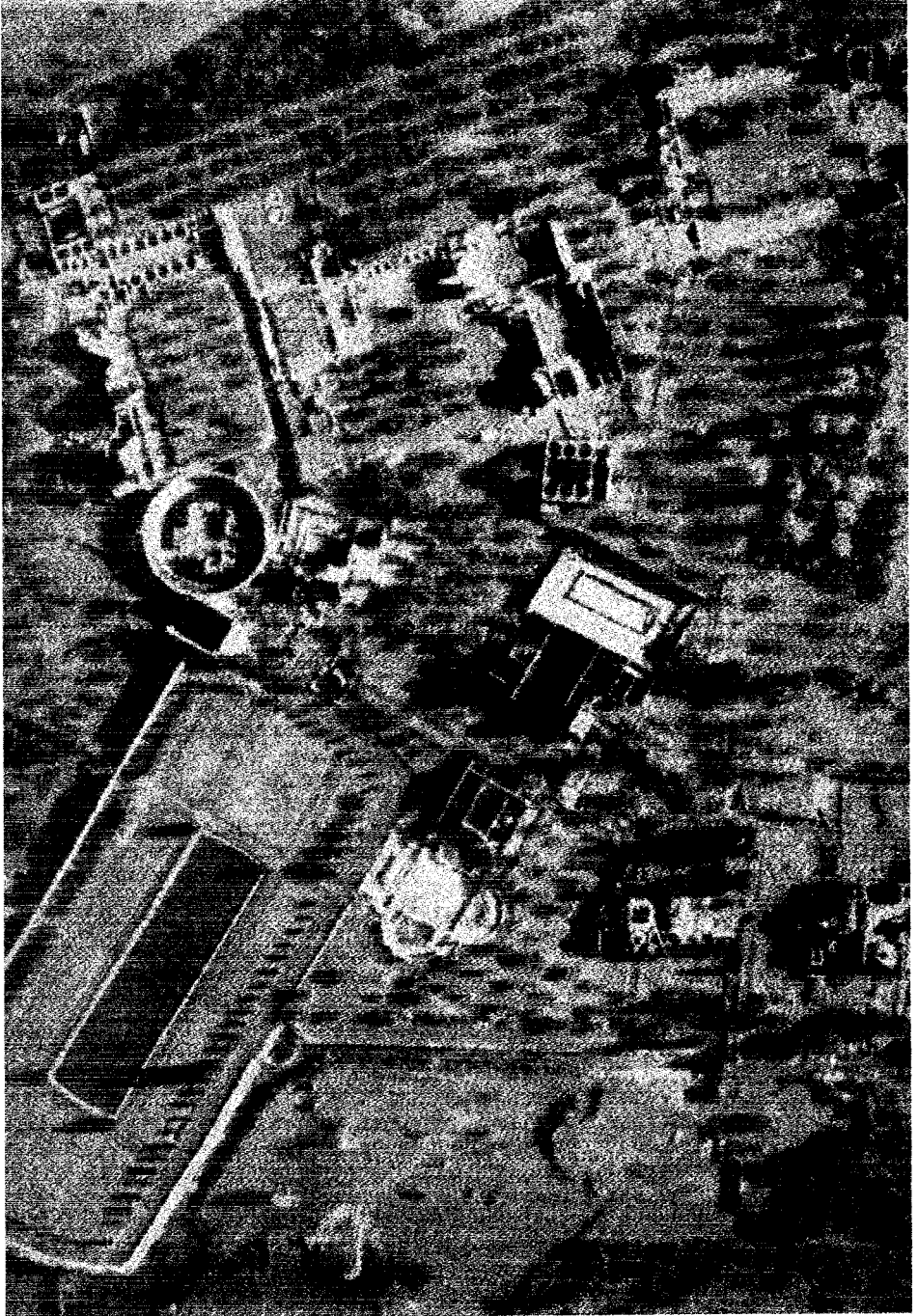
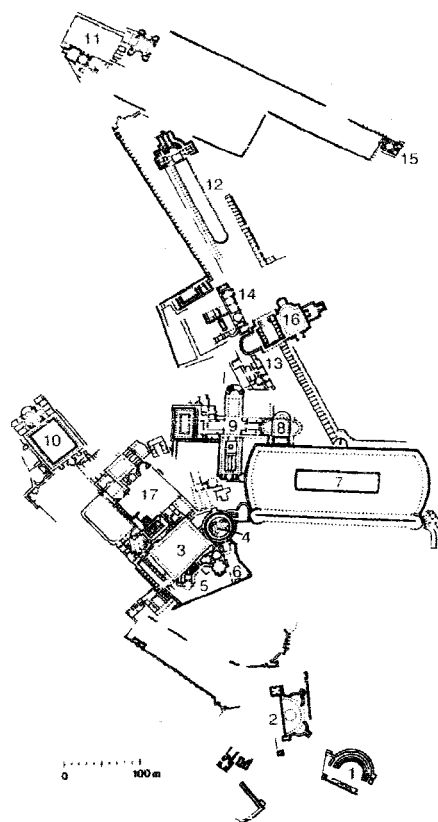


Ilustración 2: Vista aérea de la zona central de Villa Adriana.

Podemos concluir en que la elección de la zona estuvo influida por las características de la misma y que factores como la existencia abundante de agua favorecieron los planteamientos del proyecto de la villa.

EL PROYECTO. El mecanismo

La observación de una planta de Villa Adriana y el recorrido de la primera visita que podamos hacer, parece indicarnos la existencia de un proyecto artificioso, desordenado, que pueda ser consecuencia de unos planteamientos puntuales y caprichosos, dando lugar a un resultado donde las piezas dominan sobre el conjunto.



A partir de comenzar el estudio de este complejo nos percatamos de que nada más lejos de la realidad. Villa Adriana es la respuesta perfectamente estructurada a una serie de planteamientos que de manera simultánea y a priori se resolvieron desde el proyecto. La villa está concebida en su conjunto y construida según dos

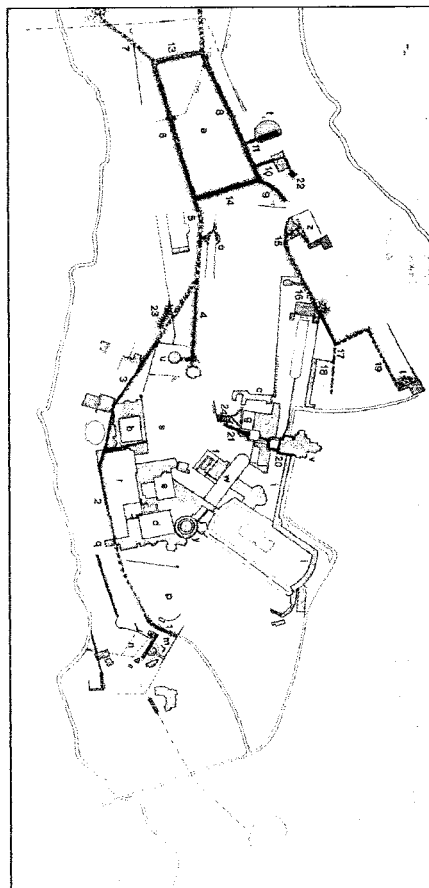
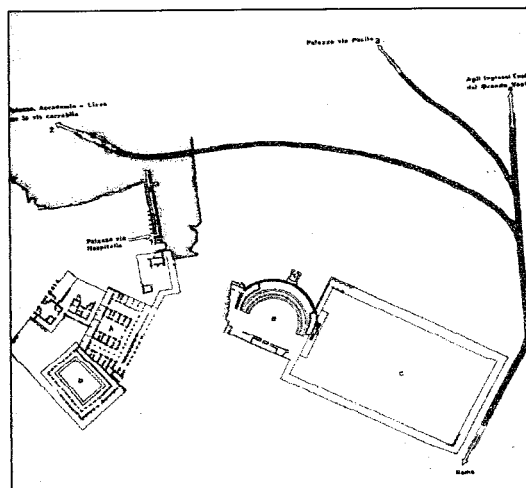
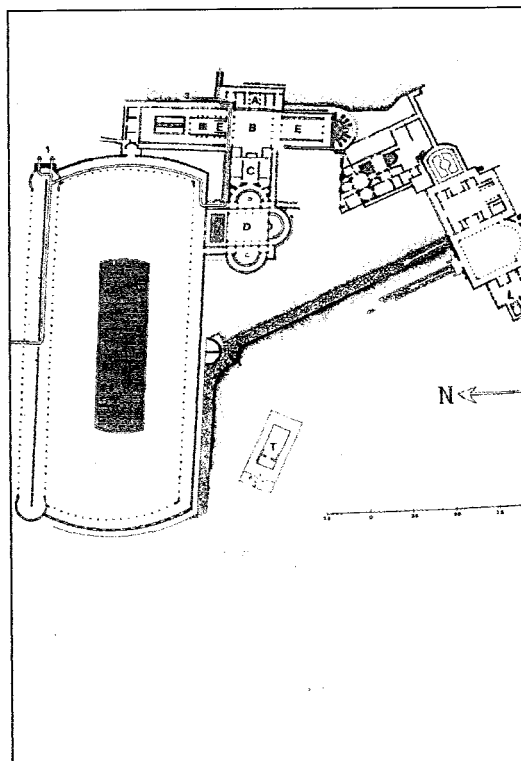


Ilustración 3: Planta de criptopórticos de Villa Adriana

niveles, uno superficial y otro enterrado, el primero correspondiente a los edificios y el segundo correspondiente a las infraestructuras, los cuales se complementan de una manera sorprendente. La complejidad del resultado no es otra cosa que la consecuencia del nivel de elaboración a que se llegó desde el proyecto.



Detalles de los criptopórticos de dos zonas de Villa Adriana, la zona del vestíbulo y la del pretorio.

La organización del conjunto podemos compararla con la consideración mecanicista de una máquina. Villa Adriana, en su totalidad está concebida en función de unos planteamientos funcionales complejos, que determinan soluciones en algunos casos artificiosas y que llegan a unos requerimientos instrumentales formales sorprendentes.

La villa es la representación mecanicista del poder imperial, y al usar el término máquina, nos estamos adelantando a la denominación de máquinas para vivir, con que actualmente nos referimos a las viviendas. Su objetivo final fue la exaltación del poder imperial, como hemos visto, en unos límites superiores a los que Adriano se podía permitir en cualquier actuación dentro de la ciudad de Roma. Villa Adriana fue la máquina del poder imperial.

La idea de mecanismo con que nos referimos a Villa Adriana, responde a requerimientos fundamentalmente funcionales. Ese mecanismo se compone de piezas que son las que adquieren un protagonismo formal, es decir son considerables como tales piezas y fundamentalmente gracias a una definición formal de cierta autonomía. El dominio formal será el que controle la pieza, mientras que la función es la que controla el mecanismo. De aquí surgen los dos niveles de análisis que proponemos, el que denominamos "El Mecanismo" y que se refiere al planteamiento global y el que llamaremos "El Ejercicio" que estudiará la villa a través de piezas singulares en su consideración formal y material.

Cuando abrimos el motor de un coche observamos en su conjunto un mecanismo, una compleja organización destinada y diseñada para una determinada función, pero dentro de ese complejo mecanismo se distinguen piezas en las que su propio protagonismo nos acerca a la valoración de su singularidad y gracias a la identificación de la independencia de sus formas. Continuando con el mismo símil mecanicista que estamos usando distinguiremos aquellos elementos singulares como un carburador, un pistón o una bujía y nos podremos plantear cuestiones formales puntuales que permanecen al margen de su integración dentro de una estructura mayor que es la que realmente es capaz de cumplir una misión.

En la situación actual es difícil intuir la función que albergaban los distintos edificios de Villa Adriana, dado el estado en el que se encuentran algunas de ellas. Ello ha determinado que algunos autores, como Harald Mielsch, desechando la interpretación del conjunto y limitándose a la lectura inmediata de las formas visibles de las partes, señalan al conjunto como un lugar de ocio³, de divertimento formal de alguien como Adriano al que le interesaba la arquitectura. No obstante y obviando el conocimiento puntual de cada una de las estancias de la villa, cuyo estudio ha sido realizado en la interesante y reciente monografía de Marina de Franceschini⁴, el planteamiento de nuestra tesis de analizar la villa en su conjunto, permite establecer hipótesis incluso funcionales, que apoyan la idea de considerar el conjunto como una gran máquina arquitectónica, y donde se distinguen tres grandes bloques, el residencial, el representativo y el administrativo. El emperador residía en la villa, representaba al imperio y lo administraba.

En el capítulo "La Lección de Roma", Le Corbusier afirma de Villa Adriana: "Fuera de Roma, en el campo abierto, hicieron Villa Adriana. Allí se medita sobre la

grandeza de Roma. Con ella han fundado un orden. Es el primer gran orden occidental... Pero atención, la arquitectura no es solo orden. El orden es una de las prerrogativas fundamentales de la arquitectura. Pasear por Villa Adriana es como decirnos a nosotros mismos que la potencia moderna de organización, que es romana, no ha realizado aún nada".⁵ Nos encontramos con el reconocimiento a la estructura del mecanismo, al reconocimiento de la complejidad de la totalidad, a través de lo que Le Corbusier enuncia como el orden.

La concentración de poder en manos del emperador había llegado a un nivel que exigía una determinada organización arquitectónica para su normal desenvolvimiento. La marcha de los asuntos de estado en el campo de las cotidianas exigencias militares y administrativas, requerían de personal, archivos, salas de recepción, audiencias y reunión, en definitiva un complejo aparato burocrático necesitado de espacio y seguridad. Por otro lado, también eran necesarias salas para invitados y recepciones oficiales, y para alojar todos aquellos eventos relacionados con las funciones representativas del gobierno. Esta idea de marco arquitectónico de la figura del emperador se personaliza en la villa, como la manifestación sintomática de la concepción del estado que éste poseía, de las funciones asumidas por él y de su posición dentro del imperio. Villa Adriana es un palacio en el sentido político administrativo de la palabra, no solo en el residencial, ya que era un lugar pensado para ejercitar las funciones de gobierno y de representación de la cabeza de un gran imperio como el romano.

El uso de los edificios de Villa Adriana nunca ha quedado claro entre los estudiosos que se han acercado al tema, que nunca han llegado a puntos de acuerdos sobre hipótesis e interpretaciones de ciertas piezas, fundamentalmente

porque existen numerosos edificios en los que las teorías son completamente divergentes.

Podemos iniciar la descripción de la villa desde el lugar más identificado con la figura del emperador, el denominado *Teatro Marittimo*, edificio circular rodeado de un foso de cuatro metros de anchura e inserto en pórtico de columnas también circular, y que podemos considerar como el espacio del emperador dentro de la villa, el puesto de mando desde donde ejercía sus funciones de gobierno y control del imperio.

Las interpretaciones sobre el denominado *Teatro Marittimo* han sido varias, pero nosotros nos inclinamos por la versión descrita que lo considera como el puesto de trabajo del emperador, su gabinete.

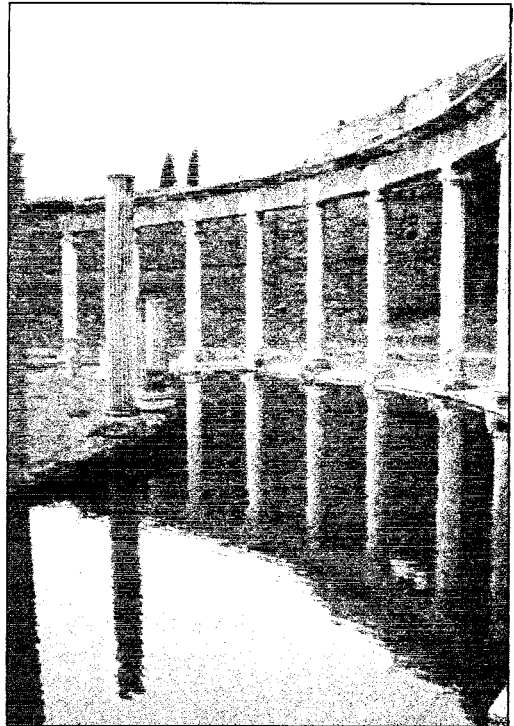


Ilustración 4: *Teatro Marittimo*

El edificio es realmente una isla, separada por un canal resultando el único elemento exento del conjunto. Su posición lo convierte en rótula de articulación de las distintas partes que podemos distinguir de la villa. y desde el se accede directamente a las distintas partes del complejo. Posee un acceso directo a la zona de las Bibliotecas, la zona administrativa, a la zona de la residencia privada y a la zona representativa de la villa. Posee dos espacios cercanos de singulares características, la denominada sala de los Filósofos, como sala de reuniones y antesala de espera, y el *Pecile*, con su largo y descansado deambulatorio.

El *Teatro Marittimo* lo podemos asemejar al “estudiolo” de Augusto en el Palatino, un lugar privado del emperador, aislado, donde trabajaba. No obstante las obligaciones administrativas del emperador se habían complicado como para necesitar detrás de si una compleja burocracia.

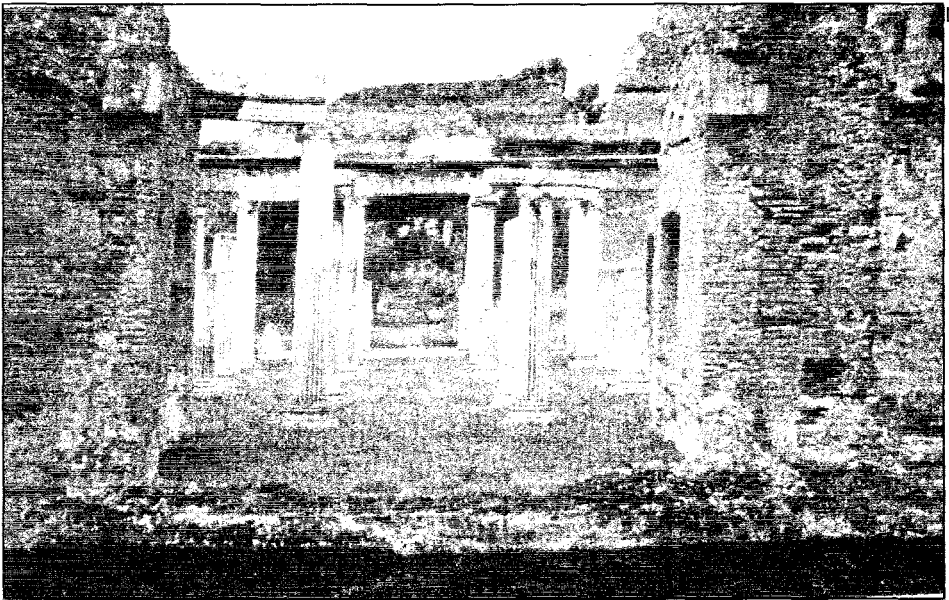


Ilustración 5: Teatro Marittimo

Las denominadas bibliotecas alojarían al personal dedicado a las funciones administrativas derivadas del emperador, como las de gabinete, protocolo y secretaria. La emisión de ordenes por parte del emperador exigiría un continuo movimiento de correos, que llevaban mensajes y documentos que debían ser estudiados y preparados ante de pasar al control del emperador. En los campos jurídico, administrativo y militar toda decisión del emperador constituía un precedente que se convertía en regla, por lo que podemos imaginar que el trabajo desarrollado en la isla era el final de un complejo proceso, para lo cual era necesario un articulado aparato administrativo. A veces la secretaria debía escribir, sobre el soporte elegido para el caso, el texto de la decisión imperial en la lengua y en la forma prescrita para cada caso, bien epístola, mandato, edicto o decreto. De esta manera la isla con sus estancias vecinas se constituye, según nuestra interpretación, en una unidad funcional formada por el despacho del emperador, con sus archivos y su cancillería.

El análisis de la planta de la villa nos permite conocer su organización general, haciendo evidente que la zona residencial, coincidente con la primera parte construida, la denominada el Palacio, fue diseñada aprovechando como núcleo originario una villa republicana preexistente. A los lados de esta villa existía un área ajardinada, definida como el Patio de las Bibliotecas y que resulta enmarcada por las Bibliotecas Griega y Latina y el edificio denominado "Triclinio de los Centauros". De esta manera la zona se concibe como una ampliación de la antigua villa republicana, integrándose las distintas partes enunciadas en una unidad de orden superior, que se relaciona con la terraza denominada di *Tempe*, donde se ubican un triclinio, un complejo de estancias que podrían ser dormitorios, un gran patio, y un conjunto termal con *Heliocamino*, que por su posición se vincula en primer lugar al *Teatro Marittimo* y en segundo lugar al núcleo residencial, por lo que daría servicio a altos funcionarios, familiares, amigos cercanos a la familia imperial. La zona residencial poseyó una amplia terraza abierta hacia el valle del *Tempe*. a donde se abriría la fachada de la *domus* imperial, protegida desde su altura y con amplias vistas hacia la Urbe.

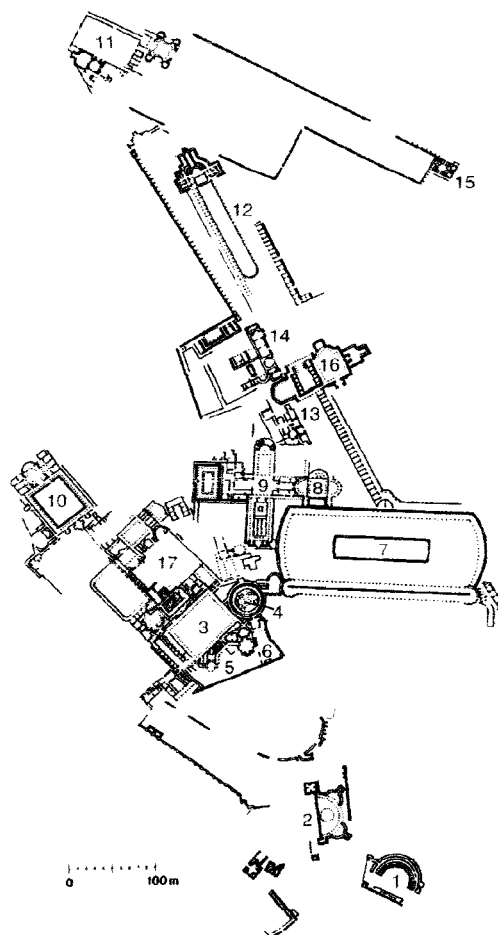


Ilustración 6: Planta del conjunto de edificios de *Villa Adriana* en *Tivoli*. Quedan referenciadas las siguientes partes: 1. Teatro Griego; 2. Templo de Afrodita; 3. Patio de las Bibliotecas; 4. Teatro Marítimo; 5. Biblioteca Latina; 6. Biblioteca Griega; 7. *Pecile*; 8. Comedor de Verano; 9. Estadio; 10. *Piazza d'Oro*; 11. Academia; 12. *Canopo*; 13. Termas Menores; 14. Termas Mayores; 15. Torre de *Rocabruna*; 16. Vestíbulo; 17. *Villa Republicana*.

Definidos los edificios que se encuentran alrededor del centro de la villa, y que están constituidos por las Bibliotecas, las termas con Heliocamino y la sala de los Filósofos y el *Pecile*, y que constituyen los núcleos residencial y administrativo, nos queda tan solo la zona sur para cerrar el perímetro del círculo del *Teatro Marittimo*, lo que se resuelve con un complejo edificio construido en múltiples niveles y con una curiosa sucesión de espacios abiertos y masas construidas, que

se conectan directamente con el *Teatro Marittimo* a través de un criptopórtico que llega hasta el espacio denominado el Estadio. Este conjunto inicia su organización en el edificio de las tres exedras que, conectado con el *Pecile*, sirve de acceso a un complejo organizado según una planta en cruz, en torno a un espacio central denominado, como hemos dicho Estadio y que se cierra al este por un complejo edificio en tres niveles que posee criptopórtico, piscina y una compleja red de estancias. Por encima del edificio de la piscina nos encontramos en ángulo el posible edificio de la guardia pretoriana, que desde su posición controla tanto la descrita zona privada del emperador con este gran complejo, que en su conjunto se destinaría también a *domus* imperial, posiblemente a palacio de invierno.

Las zonas descritas hasta el momento constituirían, según nuestra hipótesis la zona privada del *princeps*, tanto residencial como administrativa. El resto de la villa debe ser considerado como externo a dicha zona privada. Se trataría de edificios destinados al entretenimiento, a la hospitalidad y al descanso, entre los que destacan los conjuntos termales denominados las Termas Mayores y Menores, diversos pabellones y los teatros.. No obstante y conforme nos alejamos del núcleo de la villa, y al aparecer una mayor dispersión de los restos, las interpretaciones han de ser más vagas, como en el caso de La denominada Academia, lo que nos obliga a concluir en la imposibilidad, que ya comentamos, de la plena comprensión de la villa, y que solo será posible cuando se haya completado la excavación del conjunto, aún inconclusa. No obstante se puede plantear la hipótesis de que el conjunto formado por las termas, el *Canopo*, el Odeón y la Academia, podrían constituir el sector destinado a cubrir las funciones de representación y hospitalidad de la corte imperial.

El conjunto de la villa aportó al emperador del mundo mediterráneo las condiciones de seguridad, tranquilidad, privacidad, comodidad y racionalidad necesarias para el ejercicio del poder. Tales características definían un marco que chocaba con los planteamientos de la aristocracia romana, que en sus planteamientos tradicionales exigía del emperador muestras de sencillez y frugalidad, lo que determinó en Adriano la construcción del complejo fuera de la capital.

El complejo según su organización en planta se concibió, como hemos visto, dividido en dos grupos, el núcleo *domus-Teatro Marittimo* , residencia y sede político-administrativa y un segundo núcleo en el que el edificio de la Academia es el protagonista y que estaría dedicado a albergar la función representativa. Ambos núcleos se relacionan por medio del complejo de Termas y Canopo.

Pero debajo de esta complicada organización, existía una importante red de infraestructura que dotaba de agua las distintas partes de la villa, pero sobre todo es de resaltar una increíble red de criptopórticos y pasajes subterráneos que comunicaban toda la villa. Esta red de subterráneos nos resuelve con seguridad las posibles dudas en contra del carácter unitario del conjunto, ya que comunican los diversos y distintos elementos de la villa pero fueron construidos simultánea y previamente a la construcción de los edificios del conjunto.

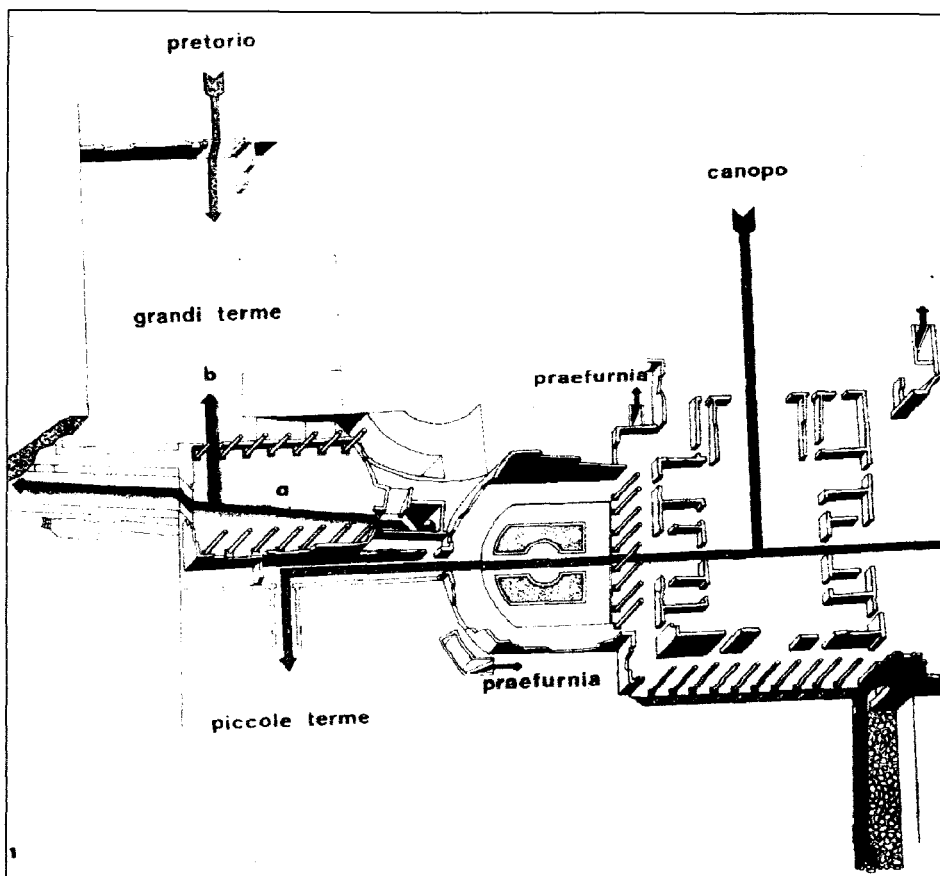


Ilustración 7: Esquema de criptopórticos de la zona del Vestíbulo

Su organización es compleja y se resuelve en diversos niveles de comunicación. La zona baja del vestíbulo posee una entrada a la red de pasadizos, que llegaban a ser accesibles, incluso, en carros, dependiendo de las necesidades y que se organizaban en pasillos de servicio y otros de comunicación principal, de tal manera que no son solo meras comunicaciones entre puntos distantes para evitar interrumpir las zonas privadas, sino que llegan a construirse espacios subterráneos, perfectamente iluminados, como algunos espacios porticados de distribución, de los que sirve de ejemplo el existente entre las Termas Mayores y las Menores (ver ilustración 7).

Así pues y en lo que respecta a la organización general de la villa, podemos concluir que la abundancia de servicios y de medidas de seguridad, la constante búsqueda de comodidad y de adaptación a las exigencias de la vida según las costumbres romanas que son visibles en las termas, en los teatros, en la red viaria subterránea, nos dicen claramente que se trata de obras pensadas y realizadas para garantizar seguridad, eficiencia y comodidad no solo al emperador y a sus familiares, sino también a su séquito civil, militar y doméstico. La Villa Adriana no debe ser entendida como un extravagante y costoso capricho de un soberano diletante de recursos ilimitados, sino como un lugar en el cual todo el personal de diverso grado, función y condición debía encontrar unas condiciones óptimas para trabajar, creando una máquina administrativa y burocrática en grado de permitir al emperador ejercer con el máximo de tranquilidad, seguridad y funcionalidad posibles.

La estructura formal de ese gran mecanismo se articula desde la planta y podemos recurrir de nuevo a un texto de Le Corbusier para encontrar el análisis temporalmente más próximo a nosotros que se ha realizado. Sobre la planta y su importancia en la creación arquitectónica afirma el arquitecto francés: "En la planta está la base. Sin planta no existe ni grandeza de intención ni de expresión, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia. Sin planta aparece una sensación insoportable de cosa informe, de pobreza, de desorden de arbitrariedad. La planta exige la más activa imaginación junto a la disciplina más severa. La planta determina todo, es el momento decisivo. La planta no tiene el perfil bello de un rostro de mujer, es una austera abstracción; no es una árida operación algebraica. Pero el trabajo matemático permanece como una de las más elevadas actividades del espíritu humano. ...La planta posee en si misma un ritmo primario determinado: la obra se

desarrolla en extensión y en altura, según sus prescripciones, desde lo simple a lo complejo, siguiendo la misma ley⁶.

El conjunto de villa Adriana se concibió desde la posición de sus piezas en planta. A continuación veremos cómo esas piezas se concibieron según las determinaciones dictadas por sus plantas, pero incorporando la dimensión aportada por sus secciones, en la búsqueda de un control espacial, que llega a su máxima expresión proyectual en aquellos espacios, muy pocos, en los que el espacio se concibe directamente en tres dimensiones, superando el control bidimensional de la planta o la sección. Nos referimos a espacios como la sala octogonal de las termas Menores, que más adelante estudiaremos, para cuya resolución hemos necesitado de una maqueta que nos permita aplicar una posible interpretación de su cúpula.

TOPOGRAFÍA Y DENOMINACIONES:

Existen decenas de descripciones de Villa Adriana realizadas a lo largo de siglos. Unas derivan de otras y, en definitiva, todas tienen como remitentes a *Elio Spaziano*, en la Antigüedad, y a *Pirro Ligorio* y a *Francesco Contini*, a partir del siglo XVI.

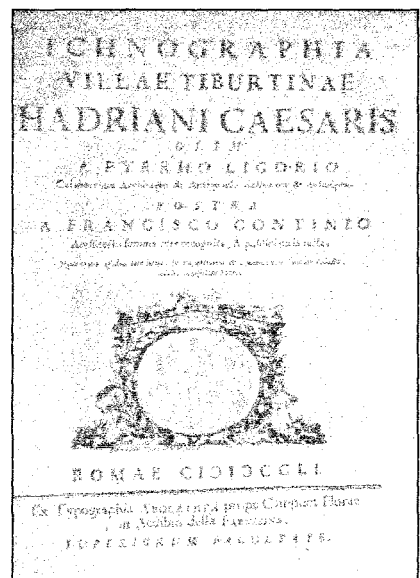


Ilustración 8: Portada de una de las versiones de la descripción de Villa Adriana de Pirro Ligorio, junto a la planta de Francesco Contini

A la dificultad de estas descripciones, complicadas al tratarse de una superficie de gran extensión, unas 56 hectáreas, se añade el de las denominaciones de cada una de las partes de los edificios aislados, o el de sus articulaciones naturales, originarias y modificadas, en el terreno.

Los nombres asignados provienen, en gran parte, también de Ligorio-Contini que, tomando las denominaciones clásicas, de Sparziano, las asignaron e identificaron con aquellos restos aparecidos en las excavaciones renacentistas. Aunque criticadas, las denominaciones se han mantenido hasta la actualidad, tal vez por que, cambiándolas de nuevo, se crearían nuevos y mayores equívocos⁷.

El origen de la toponimia deriva del escritor clásico *Elio Sparziano*⁸, quien afirma en su biografía de Adriano que éste al construir su villa intentó recordar los lugares que había visitado en sus innumerables viajes por los dominios del Imperio. Los topónimos que nombra *Sparziano* son por ejemplo de origen griego, como Liceo y Academia de Atenas, *Canopo*, que bien se podría referir a una estrella de la constelación de Argos o a la isla egipcia origen del puerto del delta del Nilo, y *Tempe*, valle de la Tesalia.

Durante el último medievo y el primer Renacimiento se conservó la denominación clásica para las partes de la mítica villa imperial tiburtina. *Leon Battista Alberti* recoge en su *De re aedificatoria* cuatro de los nombres que Sparziano asigna a la villa cuando comenta la teoría platónica sobre la importancia de la designación del lugar⁹.

El primero que identifica los nombres con partes construidas dentro de la villa es Pirro Ligorio, sin ninguna razón histórica que los justifique. Francesco Contini, posteriormente, ilustra el trabajo de Ligorio con lo que fija geográficamente denominaciones y partes construidas de la villa. A partir de ellos las designaciones se han mantenido en su inmensa mayoría, aunque con notables críticas por parte de la historiografía e incluso de los arqueólogos que han trabajado en la villa. Por

ejemplo, al *Teatro Marittimo*, Nibby¹⁰ lo denomina *Natatorio*, y *Luigi Canina* “*Monumento per il tripode delfico*”¹¹. Lanciani, por su parte, se muestra especialmente crítico con Ligorio y Contini en sus designaciones, y dice que nombres como *Cinosargo*, *Pisianattéo*, *Elio-Camino*, *Natatorio*, *Teatro Marittimo*, *Torre de Timone*, *Eco-corintia*, no poseen ninguna razón ni en su designación ni siquiera se justifican desde un punto de vista etimológico¹².

La crítica actual tiende a respetar las designaciones históricas, entendidas como aquellas que surgen del siglo XVI como un medio de comprensión para el análisis del conjunto, aunque matizan cada uno de los casos. Así, por ejemplo, Harald Mielsch, afirma que sólo el *Canopo* puede identificarse con certeza con la zona asignada, pero admite como léxico básico las otras designaciones¹³; Aurigemma¹⁴ y De Franceschini¹⁵ son de similar opinión en cuanto que, aceptando los errores evidentes, creen que las designaciones tradicionales posibilitan la comprensión de un conjunto tan fragmentado. Otros, en estudios más concretos, rastrean el origen de las designaciones, anteriores a la normalización de Ligorio y Contini. *Graziella Conti*, afirma que probablemente, la denominación de *Piazza d'Oro* se configuró durante las excavaciones promovidas por el Cardenal Carafa, anteriores a las de Hipólito de Este y Pirro Ligorio¹⁶, y R. Paribeni comenta que *Pecile* designaba en el léxico romano imperial a una zona termal más compleja que la formada por *frigidario*, *tepidario* y *caldario*¹⁷.

Según la orografía, la villa se organizó en cuatro terrazas talladas que salvan una diferencia de altura de más de cincuenta metros, desde la cota 62,4 m. en el ingreso, hasta la cota 115,6 m. correspondiente al templo de Apolo en la Academia, lo que proporciona cinco niveles de asentamiento de los edificios. Los

ejes principales que comunican entre sí estos cuatro niveles se abren hacia la planicie tiburtina, hacia Roma y el mar, con lo que el respeto al paisaje y a la implantación arquitectónica sobre el terreno parece evidente.

En el primer nivel, el del *Teatro Greco*, con unas cotas que van de los 62 a los 74 m., se encuentran , además del *Teatro*, la *Palestra*.

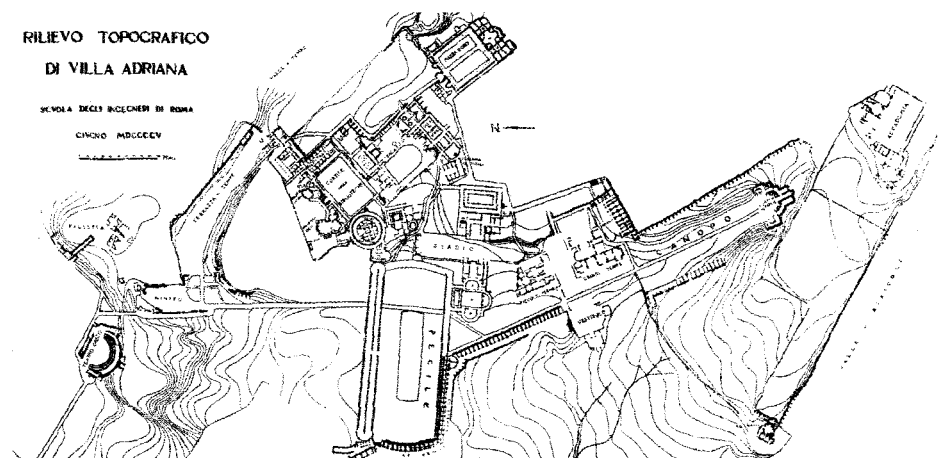
El segundo nivel posee una cota uniforme de 81,8 m., y en él se encuentran la terraza di *Tempe*, el ninfeo *Fede*, el nivel inferior del pabellón de *Tempe* y la terraza anexa.

El tercer nivel es el de las bibliotecas, con cotas que oscilan entre los 90 y 96 m. En él se ubican la terraza inferior de las bibliotecas, el *triclinio* Imperial, la planta intermedia del pabellón de *Tempe*, la biblioteca *Latina*, la biblioteca *Greca*, los *Hospitalia*, el patio de las bibliotecas, las termas con *Heliocaminus*, el *Criptopórtico* con bóveda de mosaicos, el *Teatro Marittimo*, la Sala de los filósofos, el *Pecile*, el edificio con tres exedras, el *Ninfeo Stadio*, la planta inferior del edificio con *Criptopórtico* y *Peschiera*, el *Quadriportico*, las Termas Menores, las Termas Mayores, el *Pretorio* y el *Vestíbulo* y el *Canopo*.

El cuarto nivel oscila entre las cotas 100 y 106 m. En este nivel destacan el Palacio Imperial, el jardín superior del Palacio Imperial, la planta superior del pabellón de *Tempe*, el *Peristilo* exterior, *Piazza d'Oro*, el edificio con pilastras dóricas, la *Caserma dei Vigili*, la planta superior del Edificio con *Criptopórtico* y *Peschiera* y el pabellón del *Pretorio*. También *Roccabruna*.

Por último, en el quinto nivel en las cotas más altas de Villa Adriana, se encuentran la Academia y el Odeón.

Antes de iniciar el análisis de Villa Adriana y de cada uno de los elementos construidos destacados, creemos necesario, tras comprobar como hemos visto que los nombres y sus designaciones topográficas no se corresponden entre sí como no sea desde un único punto de vista histórico y tradicional aceptado, realizar una reseña de los edificios que aparecen. Para ello hemos utilizado como material básico la planta realizada por la Escuela de Ingenieros de Roma en 1905, con dirección de V. Reina y U. Barbieri¹⁸, con las incorporaciones y modificaciones de estudios posteriores.



Teatro Greco:

Está situado en el ángulo noroeste de Villa Adriana, orientado al norte y en el nivel más bajo. La cavea está adosada a la colina y junto a ésta se han encontrado restos de una gran área porticada

rectangular, hoy completamente desaparecida pero visible en los dibujos de Contini¹⁹ y Piranesi²⁰. Salza Prina Ricotti la incluye en su planta²¹. Por el camino que desde el *Ninfeo Fede* lleva al teatro, se ven aún restos del muro de contención de los cimientos de esta zona rectangular, decorados con nichos semicirculares.

Palestra.

Situada al noreste del *Teatro Greco*, hoy se reduce a poco más que una serie de ruinas en una zona cultivada. Tenía tres patios porticados, documentados en los dibujos de Contini y Piranesi, y hoy completamente inidentificables.

Ninfeo Fede.

Se encuentra al sur del *Teatro Greco*, y se levanta sobre una terraza artificial sostenida por muros de contención con nichos. Los muros son visibles en la zona norte. Una escalinata comunica la calle con la terraza, cerca de los restos del antiguo *tempietto* de Venus, sobre el que se edificó el *Casino Fede*, actualmente sede la Dirección General de Villa Adriana. Desde la terraza, otra vía lleva al *Pecile*, con idéntico recorrido que una vía antigua, descubierta tras los trabajos de excavación realizados durante 1988-89. Desde 1990 se excava en el muro de contención del lado este.

Terraza de Tempe.

Al mismo nivel que la terraza del Ninfeo Fede se encuentra una terraza artificial, conocida como Terraza de Tempe, con orientación este-oeste. Sobre los extremos perimetrales debía existir un pórtico columnado, según se desprende de los dibujos de Piranesi y Contini, hoy también desaparecido. En su extremo sureste surge el Pabellón de Tempe, con distintas escalinatas asociadas. El muro de contención que costra la terraza en su zona oeste y sostiene la terraza inferior de las Bibliotecas, ha visto la luz tras los trabajos de excavación de 1988-89.

Pabellón de Tempe.

En el extremo este de la Terraza de Tempe, como hemos dicho, se levanta el llamado Pabellón de Tempe, construcción de tres plantas. La planta inferior está al mismo nivel que la terraza. El intermedio, está más o menos, al mismo nivel que la terraza inferior de las Bibliotecas y del Triclinio Imperial, mientras que la planta superior se alza hasta el nivel de los jardines superiores del Palacio Imperial.

Triclinio Imperial.

Es un edificio rectangular dotado de criptopórtico, triclinio central, habitaciones y terraza. La terraza se sostiene gracias a un muro de contención actualmente enterrado y, en gran parte, caído, y la terraza inferior de las Bibliotecas.

Hospitalia.

Es un edificio rectangular con un largo corredor sobre el que se abren una sala principal, diez salas laterales y otros ambientes menores como las letrinas. Está situado en una posición más elevada que el Triclinio Imperial, al que está ligado por dos escaleras. También existían dos accesos que lo comunicaban con el Patio de las Bibliotecas.

Terraza inferior de las Bibliotecas.

Entre el Ninfeo *Fede* y el *Pecile* se encuentran unos restos de un muro de contención y de un ninfeo. Este muro, dotado de contrafuertes, delimita una extensa zona llana conocida como Terraza inferior de las Bibliotecas.

Terraza superior de las Bibliotecas.

Sobre la terraza inferior de las Bibliotecas surge un muro recto decorado con nichos que sostiene otra zona llana más alta, la llamada terraza superior de las Bibliotecas. Según los dibujos de Piranesi y Winnefeld²² delante del muro había un pórtico asociado a dos escalinatas, de estas últimas aún quedan restos, que lo comunicaban con la Biblioteca Latina.

Biblioteca Latina.

Edificio de planta irregular orientado al norte. Su ingreso principal se abre sobre la terraza superior de las Bibliotecas, y otras

puertas secundarias lo comunican con el Triclinio Imperial y con el Patio de las Bibliotecas.

Biblioteca Greca.

Edificio de forma irregular, también orientado al norte y con el mismo sistema de accesos, aunque con el añadido de una puerta secundaria que abre sobre el *Teatro Marittimo*.

Patio de las Bibliotecas.

Extensa área rectangular que comunica entre sí los edificios circundantes, con restos de un ninfeo adosado sobre uno de sus lados largos.

Criptopórtico con bóvedas de mosaicos.

Se abre con corredor sobre el Patio de las Bibliotecas, y está situado bajo la parte noroeste del Palacio Imperial.

Palacio Imperial.

Está construido sobre una terraza sostenida por muros de contención visibles desde el Patio de las Bibliotecas, desde donde se accede por medio de tres escalinatas. Se compone de dos zonas porticadas, varios ambientes y una serie de ninfeos.

Jardín superior del Palacio Imperial.

Situado al mismo nivel que el Palacio Imperial, está comunicado con éste y con el pabellón de *Tempe*. Está delimitado por muros

de contención, visibles desde los *Hospitalia*, el *Triclinio Imperial* y el Valle de *Tempe*.

Peristilo exterior.

Gran pórtico rectangular con salas adyacentes al Palacio Imperial. Enterrado y abandonado, se encuentra al mismo nivel que el Palacio Imperial y el Jardín superior.

***Piazza d'Oro*.**

Gran edificio rectangular con pórtico central y diversos ambientes. Está construido sobre una terraza artificial, aplanado por medio de muros de contención que descienden al Valle de *Tempe*. Debajo de ella existe una compleja red de criptopórticos.

Casa al sur cerca de *Piazza d'Oro*.

Pequeña construcción muy derruida, situada fuera de los circuitos principales.

Arena de los gladiadores.

Se trata de una pequeña arena con gradas situada al este de la *Piazza d'Oro*.

Estadio.

Situado al este de *Piazza d'Oro* actualmente se encuentra enterrado en su totalidad.

Casa columnada cerca *Piazza d'Oro*.

Edificio rectangular de pequeñas dimensiones con ambientes modestos y en una posición extraña con respecto al resto de la villa. Se encuentra al mismo nivel que el Palacio Imperial.

Edificio con pilstras dóricas.

Edificio rectangular con un gran pórtico con pilastras y un jardín también porticado. El nivel también corresponde con el del Palacio Imperial.

***Caserma dei Vigili*.**

Edificio de planta cuadrangular asociado al de las pilastras dóricas. Un muro de contención sostiene el flanco de la colina sobre la que se levanta.

Termas con *heliocaminus*.

Edificio termal situado al mismo nivel que el patio de las Bibliotecas, al que se asocia. Posee accesos desde el *Pecile* y el *Ninfeo Stadio*.

***Teatro Marittimo*.**

Construcción de planta circular precedido de un pronaos al norte. Posee comunicación directa con el patio de las Bibliotecas y con la Sala de los Filósofos.

Terraza del Teatro Marittimo.

Situada al norte del Teatro, está a un nivel ligeramente más bajo que la terraza superior de las Bibliotecas, a la que se accede desde aquí por medio de una pequeñas escalinatas.

Sala de los filósofos.

Gran sala rectangular con ábside y entrada principal desde el norte. Posee comunicación directa con el *Teatro Marittimo* y con el *Pecile*.

Pecile.

Gran área explanada artificialmente orientada al este-oeste, con una gran piscina central con pórticos a su alrededor. El lado norte tiene un doble pórtico, y los lados cortos del rectángulo son curvos. Al *Pecile* se accede directamente desde la Sala de los filósofos y del edificio con tres exedras.

Cento camerelle.

La planicie del *Pecile* se sostiene gracias a poderosas construcciones de sustento, en las cuales se encuentran distintos ambientes pequeños y auxiliares. Estos ambientes no tenían ninguna comunicación con la zona superior, y se comunicaban con la red viaria subterránea y con los hornos de las grandes y pequeñas termas.

Edificio con tres exedras.

Edificio de difícil lectura en planta, compuesto por dos partes, una con tres exedras semicirculares y otra, más antigua, con una serie de habitaciones rectangulares. Está situado a un nivel dos escalones más alto que el *Pecile*, y tiene pequeños muros de contención visibles desde el exterior. También hay restos de una escalera para acceder al sistema subterráneo hidráulico. Está directamente comunicado con el *Ninfeo Stadio*, y, por medio del *Quadriportico*, con las Termas menores.

Ninfeo Stadio.

La planta de este edificio tiene la característica forma alargada de un estadio, pero sistematizado con ninfeos y pórticos. Está situado al mismo nivel del edificio de tres exedras, con el que se comunica, y sobre él se sustentan los ambientes de la planta inferior del Edificio con Criptopórtico y *Peschiera*.

Edificio con Criptopórtico y *Peschiera*.

Tiene tres plantas. La planta inferior se abre sobre el *Ninfeo Estadio*, al que accede por unas pequeñas escaleras. La planta intermedia corresponde al Criptopórtico debajo de la *Peschiera*. La planta superior, situada al mismo nivel que las Termas con *Heliocaminus*, tiene una gran *Peschiera* y una serie de ambientes auxiliares que se sitúan sobre el lado del *Ninfeo Estadio*.

Quadriportico.

Situado al mismo nivel que el Edificio de tres exedras, del *Ninfeo Stadio* y de las Termas Menores, la función de esta construcción subterránea parece ser poner en comunicación estas tres construcciones.

Termas Menores.

Edificio termal que se comunica directamente con el *Quadriportico*. Se levanta en el área delantera de las Termas Mayores. En la zona este, posee un muro de contención que lo limita.

Área entre las termas menores y mayores.

Zona sin construcciones e informe situada entre ambas piezas.

Criptopórtico de las Termas Mayores.

Criptopórtico debajo de las termas mayores, que se integra en la red general de subterráneos.

Termas Mayores.

Edificio termal de gran tamaño, sobre una zona delimitada hacia el este por grandes muros de contención.

Vestíbulo.

Edificio dotado de distintos ambientes diferenciados, con pórticos y un pequeño tempietto. Está situado entre las dos termas, sobre la vía de acceso al *Canopo*. Es uno de los puntos de clara conexión entre la red de criptopórticos y el conjunto de edificios.

Pretorio y Padiglione del Pretorio.

El *Pretorio*, en un sistema constructivo similar al de *Cento Camerelle*, surge al sur de las Termas Mayores y se eleva hasta el nivel superior del Edificio con *Peschiera*. En su zona más alta se encuentra el pabellón del *Pretorio*, un pabellón panorámico desde el que se divisa la zona del *Canopo* y el *Pecile*.

Cimientos al este del *Canopo*.

Gran muro de contención con contrafuertes que se adosa a los cimientos del *Pretorio* y cierra el valle del *Canopo* por su lado este.

Cimientos al oeste del *Canopo*.

Muro de contención con contrafuertes sobre el que se abren algunos ambientes menores. Limita el lado oeste del valle del *Canopo* y sobre él, actualmente, se sitúa el Museo.

Canopo.

Edificio compuesto por un largo canal, *Euripo*, en cuyo extremo sur se construyó un gran ninfeo. El valle del *Euripo* y el *Ninfeo* es

artificial, y los flancos de las colinas se sustentan por muros de contención. En la zona suroeste se ve el muro de contención de la explanada de la Academia.

Roccabruna.

Edificio con forma de torre situado en el extremo noroeste de la gran explanada de la Academia. Tiene dos plantas. En la planta baja sitúa una gran sala y desde una rampa exterior se accede al planta superior , donde había un *tempietto* circular que se destruyó y sustituyó por otra construcción más moderna, posteriormente también destruida.

Explanada de *Roccabruna.*

Antigua ala explanada de la Academia, está situada a un nivel ligeramente más bajo que *Roccabruna*. Un muro de contención transversal separa la explanada de *Roccabruna* y la de la Academia.

Explanada de la *Academia.*

Se trata de la mayor terraza de Villa Adriana, que ocupa la totalidad de la cumbre de la colina, al oeste del *Canopo*. La explanada se sostiene por medio de grandes muros de contención aún visibles, y otro que la separa de la explanada de *Roccabruna*.

Academia.

Gran edificio con pórtico y pabellón de ingreso. Se conservan en pie el llamado *Tempietto* de Apolo, la Zooteca y las *pilastras* del atrio, además de habitaciones menores. El resto está caído y sólo restituible con las plantas de Piranesi y Winnefeld.

Odeón.

Es un teatro con proscenio situado en el extremo sudeste de la gran explanada de la Academia.

EL EJERCICIO. La pieza

La definición del conjunto de Villa Adriana utilizando el símil mecanicista como metáfora de su estructura general, nos obligó a enunciar la diferencia que existe entre la máquina y las piezas. Villa Adriana no es solo un conjunto de fragmentos, ya que los distintos elementos al estar articulados dentro de una unidad superior, dentro de un mecanismo, se constituyen en piezas, al ser fragmentos individualizables pero sobre todo relacionados.

Es importante insistir en la consideración de la pieza frente al fragmento. En *Campo Marzio*, tanto en el análisis del periodo augusteo, como adrianeo, el fragmento se constituía en protagonista de la intervención arquitectónica. El fragmento como hecho individualizable y que en una sucesión definían a un conjunto de ellos, a un área, pero que tan solo ofrecía una continuidad física, que no de otro tipo; ni estilística, ni formal, y en cualquier caso provocaba la acumulación de una sucesión de fragmentos independientes, lo que daba lugar a la aparición de una característica peculiar del tejido urbano, en zonas como ésta de gran peso histórico, y que es la colmatación.

En el trabajo de Campo Marzio de Piranesi se observa esta característica que enunciamos y que Manfredo Tafuri definió perfectamente. Esta cita, ya fue utilizada en el capítulo sobre el Panteón, pero ahora la completamos para incidir en su final: "Se puede ver inmediatamente que está compuesto por una informe acumulación de fragmentos que se apretujan unos con otros. Toda la zona comprendida entre el Tíber, el Campidoglio, el Quirinal, el Pincio está configurada según un método de asociaciones arbitrarias, cuyos principios de agregación

excluyen toda organicidad²³. En Villa Adriana, y gracias a su diseño unitario y admitiendo su complejidad, el fragmento se supera en la pieza, adquiriendo una dimensión nueva debida al lenguaje que se establece entre las partes de la que carecían las actuaciones de *Campo Marzio*.

La arquitectura de Villa Adriana se compone de piezas y no de materiales, que deberán ser tenidos en cuenta a otra escala, por tanto partimos de la base que el análisis de las partes de la villa arranca de una nueva proporción, la de la pieza.

Cada una de ellas la debemos considerar dentro de su categoría formal, ya que establecidos sus requerimientos dentro del marco del mecanismo, su definición es básicamente geométrica y figurativa. De ahí el título que barajamos, el ejercicio, ya que el conjunto de piezas debe ser considerado como el resultado de una serie de ejercicios formales, que en su conjunto constituyen el laboratorio de formas que es Villa Adriana. En las piezas de Villa Adriana se ensayan los planteamientos formales que caracterizan la arquitectura del emperador, y que hasta ahora hemos referido básicamente a cuestiones estructurales, en el sentido de entenderla como rotunda y capaz de marcar el carácter de una zona desde una actuación puntual. Desde estos planteamientos la lectura obligada es la de una arquitectura fundamentalmente intencionada. Pero la arquitectura de Adriano, no es simplemente una arquitectura emblemática, sino que también es novedosa, ya que el emperador se planteó desde su juventud la búsqueda de alternativas formales como sus famosas cúpulas gallonadas. En las piezas de Villa Adriana se plantean recursos formales que apoyados en un soberbio e innovador dominio de la técnica nos muestran un extenso repertorio de modelos. Nos encontraremos piezas compuestas desde unos planteamientos basados en rígidas estructuras

geométricas, a combinaciones de figuras simples posicionadas según todas las posibilidades que el dominio topológico define para el análisis. Estructuras formales concebidas desde la planta como generadora y ordenadora de las formas como el Canopo, o bien piezas concebidas desde la sección, como el caso de la sala cubierta con semibóveda en la zona denominada del Triclinio del emperador, hasta llegar a espacios controlados desde su concepción tridimensional, como la sala octogonal de las Termas Menores, donde las vistas en planta y sección son insuficientes para su representación y por tanto para su diseño, lo que implica su ideación desde una perspectiva tridimensional, hecho que se corresponde con el enunciado de la visión dinámica de la arquitectura ya planteado en el capítulo del Panteón y que ahora nos lleva a concluir en la misma consideración pero en la faceta del proyecto, es decir se trata de espacios proyectados y pensados en el espacio y no en planta o sección. La composición axial fue la regla del proyecto de muchas de las piezas, la definición de los ejes para el posicionamiento de los elementos fue fundamental y el paso siguiente, la simetría nos aparece como un control importante en multitud de casos.

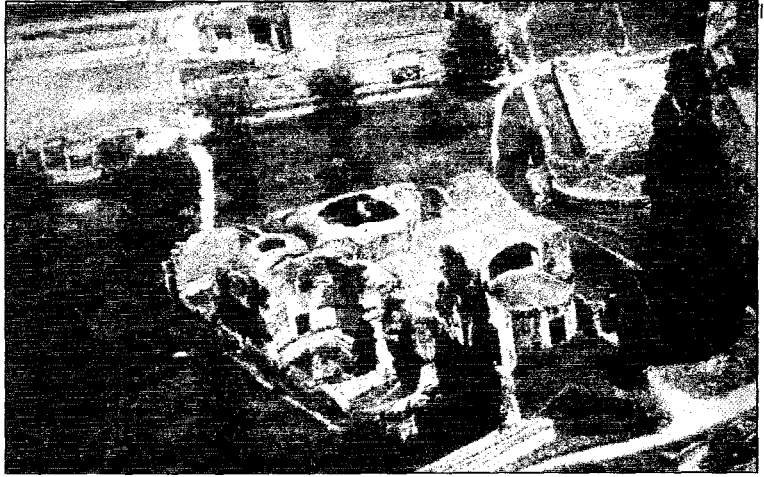


Ilustración 9: Vista aérea de las Termas Menores

Durante mi estancia en Roma como becario de la Academia de España, realicé ejercicios concretos de análisis de formas de los edificios de época de Adriano. Entre ellos destacar el de la Sala Octogonal de las Termas Menores de Villa Adriana, de cuya reconstrucción realicé una maqueta basada en una hipótesis personal sobre su forma original. Esta sala que, junto con el llamado Serapeo, es una de las referencias constantes en la historia de la Villa, permite el desarrollar un interesante ejercicio de investigación gracias a su estado de conservación.

Es un ejemplo romano de reconocido valor. En este caso el calificativo de romano lo refiero a que básicamente es un espacio original en cuanto a que su definición no se ha visto esencialmente alterada, ya que los restos en altura que se han conservado cierran casi por completo el ámbito que definía.



Ilustración 10: Interior de la sala octogonal de las Termas Menores

Hansen²⁴, es el primero que hace de él una valoración singular, dentro de su estudio sobre la cúpula de la sala central de la *Piazza d'Oro*. En la primera página de su escrito organiza un cuadro con elementos singulares de composición centrada, con el número 1 aparece esta sala.

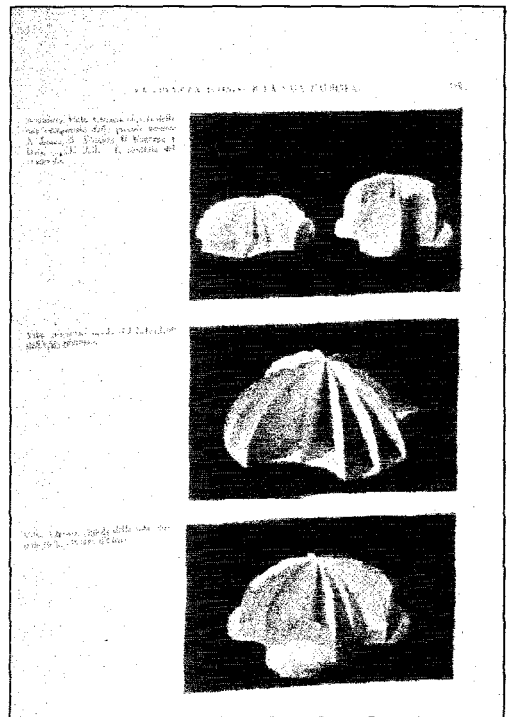


Ilustración 11: Maquetas elaboradas por Hansen para el estudio de las cúpulas de Villa Adriana

Su representación en planta ofrece una imagen simple, quizás demasiado sencilla y que induce a errores de interpretación. El propio Hansen elaboró una sección que, lejos de arrojar una información unívoca, provoca confusión. Nos encontramos con un espacio proyectado tridimensionalmente y que admite una difícil representación bidimensional. En la sala octogonal ocurre lo mismo que en el caso del análisis que expusimos en la introducción de esta tesis sobre el Hercules Farnesio. Es un elemento concebido en el espacio y, por tanto, con una componente tridimensional que nos impide su correcta representación diédrica.

En la composición de la sala, los lados curvos, lejos de ser los residuales como planteó Hansen, son los que controlan la composición, resultando los lados planos simples elementos de cierre, de corte de los anteriores.

Para poder estudiar las cúpulas de Villa Adriana, Hansen necesitó, como comentamos anteriormente, recurrir a la reconstrucción de las formas. Para ello construyó unas maquetas, modelos teóricos de puras geometrías, pero en este caso falló de nuevo. El planteamiento, en una búsqueda de representar el espacio como masa, niega la componente de vacío que el espacio posee y entra en un difícil campo que le obliga a una interpretación errónea. Para el autor alemán, los lados planos adquieren protagonismo en la resolución y aparecen unos lunetos que llegaron a determinar en una restauración de hace cierto tiempo, la inclusión errónea de un luneto encima de uno de los arcos.

Retomando las fuentes, Giovanni Piranesi nos dejó un grabado que ofrece una vista un tanto irreal, que abre la sala apareciendo más grande de lo que es al aumentar en exceso el cono de visión. Por otro lado este hecho no deja de ser algo intencionado, ya que esa operación, ciertamente extraña permite ofrecer una vista completa y compleja, que no complicada, de lo que ocurre en la sala, de la importancia de los lados curvos como elementos generadores de la composición general, sobre todo de la cupula. En esa línea, adscrito más a la representación piranesiana y estudiando la geometría de esta sala se aprecia la constancia del plano horizontal en la composición siendo el conjunto el resultado de solucionar la intersección con planos horizontales de la geometría inicialmente planteada por la planta, hasta llegar al punto en que los lados curvos comienzan a cerrarse de forma convexa en su intersección con la circunferencia exterior de los arcos.

En este caso la elección de la maqueta como instrumento de proyecto nos permite acercarnos al conocimiento originario, al ser un elemento coherente con esa concepción espacial que posee esta sala.

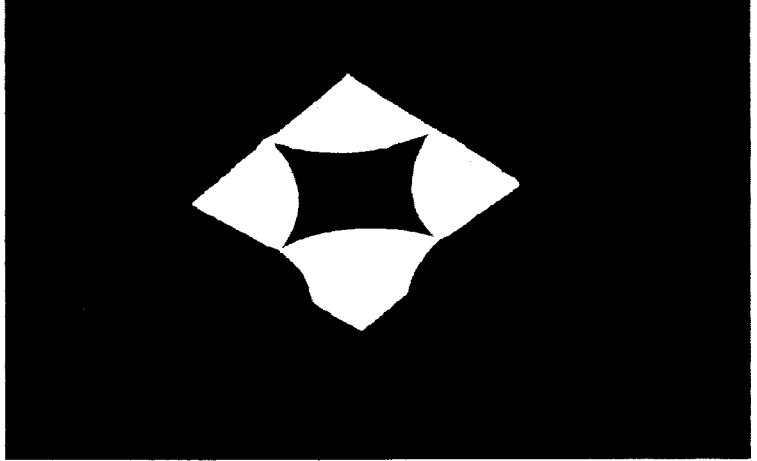


Ilustración 12: Fase de construcción de la maqueta de la cúpula de la sala octogonal de las Termas Menores

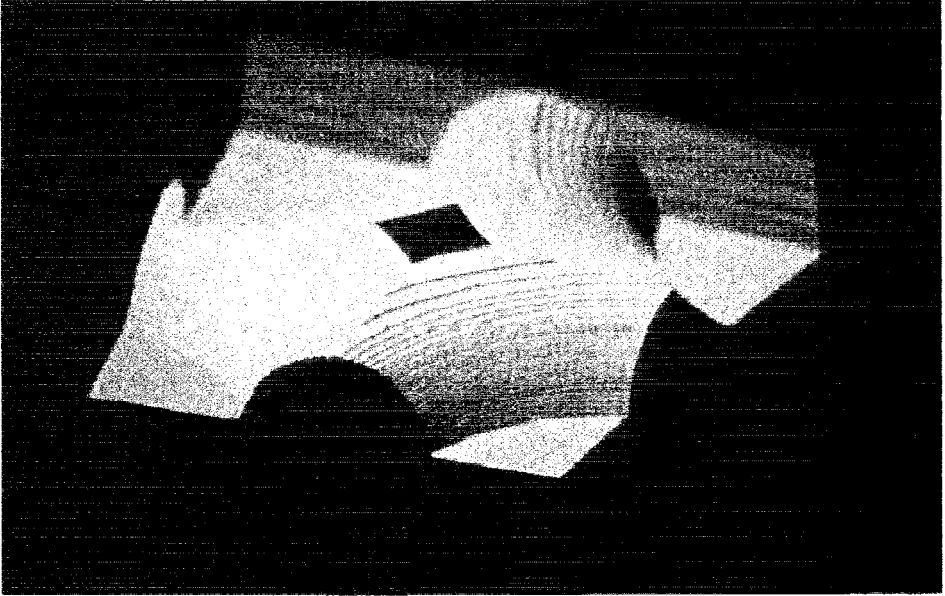


Ilustración 13: Resultado de la hipótesis de construcción la cúpula de la sala octogonal de las Termas Menores

En cuanto a los materiales observaremos como los edificios se combinan con otras dos materias que aquí se hacen arquitectura, el agua y la luz. Ya vimos cómo en el Panteón la luz confinada se hacía material de su arquitectura; en Villa Adriana vuelve a aparecer esa luz confinada en espacios como el *Serapeo del Canopo* o el *Teatro Marittimo*. Pero también podemos hablar del agua conducida o enmarcada, como si se tratase de una representación del continuo movimiento o del espejo constante, del reflejo inalcanzable.

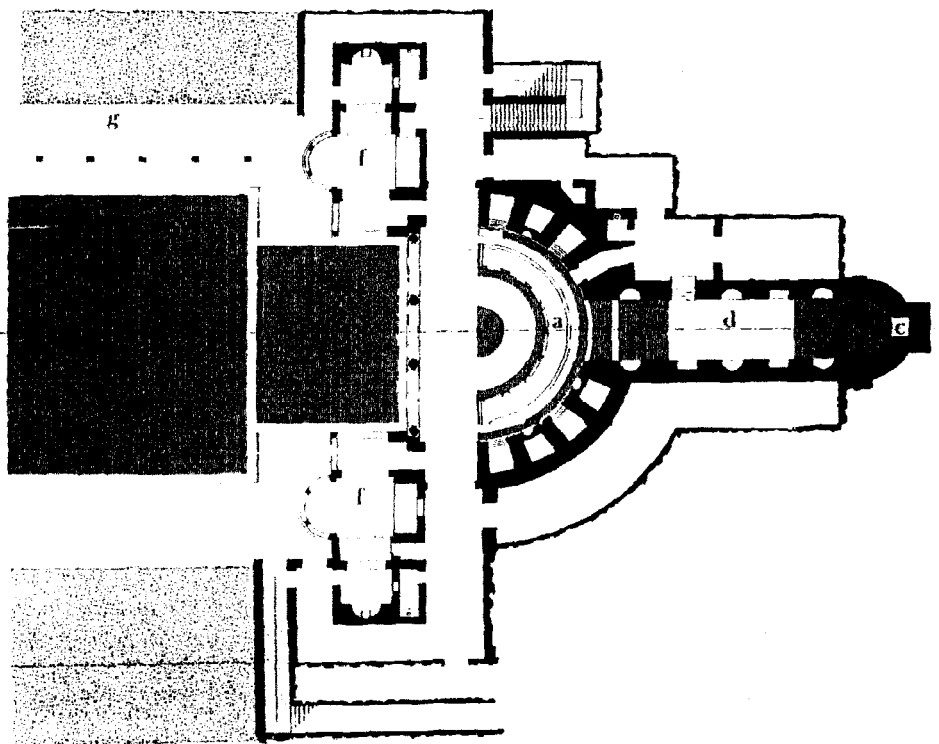


Ilustración 14: Planta del Serapeo del Canopo, en la que se señalan con trama gris las zonas correspondientes a contención de aguas

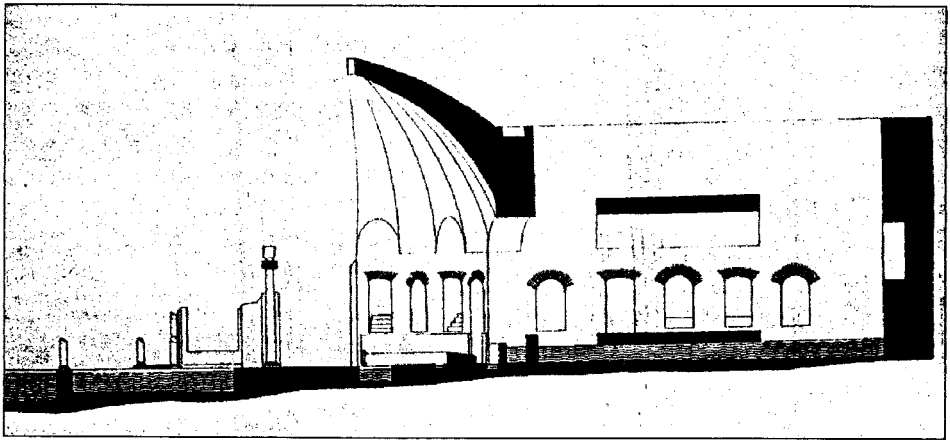


Ilustración 15: Sección del Serapeo, marcando los distintos niveles de las piscinas de agua.

Retomando la definición arquitectónica de Villa Adriana de Le Corbusier, la cita completa es: "La arquitectura es el juego inteligente, riguroso y magnífico de los volúmenes ensamblados por la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas en la luz: las sombras y las luces revelan las formas; los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz exalta, las imágenes se nos aparecen claras y tangibles, sin ambigüedad, Por esto son formas bellas, las más bellas formas"²⁵. Así pues nos habla de volúmenes simples que establecen un lenguaje entre ellos de manera que las piezas forman un conjunto el cual se articula desde el proyecto, pero a continuación y siguiendo la definición enunciada sobre la villa define lo que es uno de los axiomas del método de proyectos que conocemos desde Alberti: el control de las formas desde la definición de la planta.

Hemos elegido diversas piezas que intentan reflejar las distintas posibilidades que se manifiestan en el recorrido por el conjunto. No podemos establecer características comunes que se repitan en las distintas piezas, así podrán entrar en confrontación composiciones de elementos que posicionan sus partes según rígidas consideraciones de simetría y relaciones axiales, y otras en las que la asimetría se define como estructura en favor de acentuar la potencia de alguna

zona protagonista dentro de la pieza. En favor de las primeras encontraremos la sala de las pilastras dóricas, donde toda la composición, incluso los detalles decorativos se proyectaron en el reconocimiento intencionado de una geometría muy evidente basada en la constante simetría especular. En cambio en las salas termales, como las llamadas termas con Heliocamino, la composición se desarrolla en apoyo a la singularización de su elemento más característico, en este caso la sala de grandes ventanales que permitía tomar el sol en el momento del baño. La composición en planta nos da pie a fijarnos en elementos como la *Piazza d'Oro* donde es la organización de la planta la que genera el conjunto desde una concepción estructuralista, donde sus elementos están perfectamente definidos y excluidos unos de otros, mientras que en las termas menores los distintos elementos se posicionan de una manera mucho más organicista, con todas las piezas yuxtapuestas, pero con una cierta acumulación de elementos costreñidos.

La incertidumbre en el paseo por Villa Adriana nos va atenazando a medida que avanzamos. Percibimos con inquietud lo profundo y no sabemos argumentarlo, el mecanismo existe pero solo el trabajo de gabinete nos permite reconocerlo. Las 56 hectáreas del conjunto y sus cuatro terrazas se nos hacen inmensas. En cambio un repertorio de formas se nos sucede de manera constante. Cualquier sala nos acoge, y nos detiene en el reconocimiento de la enseñanza que nos brinda. En un cierto momento observamos que lo que domina en nuestra visita son las formas arquitectónicas, el agua y la luz.

Villa Adriana es evolución y resumen de la Arquitectura Romana. El gusto por la arquitectura monumental y escenográfica de configuración mixtilínea y con diversidad de formas en las cubriciones se manifestó con todo su esplendor en

Villa Adriana, a la vez que se mostraban formas arquitectónicas de un gran "academicismo", donde la simetría y las proporciones de los elementos se tomaban como pautas compositivas.

Villa Adriana fue un autentico laboratorio de formas, donde la arquitectura imperial se planteó construir un verdadero manifiesto. Cada una de sus piezas más singulares es una lección, de donde aprender a posicionar elementos según una estructura geométrica, como en el caso de los sala de las pilastras dóricas o la *Piazza d'Oro*, entender las posibilidades de relación topológicas de las distintas partes de un elemento, y así observar la relación de yuxtaposición de las salas de las Termas Menores, frente a la posible inclusión que consideramos en el caso del *Teatro Marittimo*., o las intersecciones del *Serapeo* del *Canopo*. La apoyatura de las distintas técnicas constructivas usadas de manera tan depuradas, como en las cúpulas de las Termas Mayores, o en la combinación de la figura con el espesor de las finas membranas de las cúpulas de hormigón de elementos como el citado *Serapeo*. La investigación formal del límite, nos hace reflexionar sobre algunos elementos de Villa Adriana, así observamos cómo algunos muros de cierre albergan en su interior elementos espaciales, o se hacen miembros plásticos que relacionan el interior con el exterior haciéndose transparente en sus fomas pese a la opacidad de sus materiales. La articulaciones definidas entre las piezas también se nos aparecen como una característica de sumo interés, ofreciéndose posibilidades sorprendente, de giros, traslaciones o movimientos que señalan una gran desarrollo de la capacidad de control espacial. Pero será última, el control espacial, la figura estrella de estas consideraciones, sobre todo en el reconocimiento de los valores de un espacio como la sala octogonal de las Termas Menores, donde su diseño hace referencia a una visión tridimensional,

demostrando la inutilidad de procedimientos bidimensionales para su ejecución. También nos encontramos con una serie de cúpulas que se resuelven gracias al diseño de una sección horizontal constante en su figura pero no en su tamaño y que en la reducción en altura de su sección según una directriz curva permite la definición del cierre de las mismas. Planteamos como hipótesis de trabajos que según este procedimiento se podrían resolver las distintas cúpulas que hasta la fecha nos ofrecen duda su construcción. En los elementos que aun se conservan en pie como el Canopo y la sala octogonal de las Termas menores podemos corroborar esta hipótesis, que puede ser trasladare a otras piezas como la cúpula central de la *Piazza d'Oro*.

Los caminos de Villa Adriana, tanto superficiales como enterrados, son de una belleza notoria, en la línea mecanicista que mantenemos para Villa Adriana, son interesantes los que ponen en comunicación edificios de distinta categoría, Su existencia es el argumento principal para hablar de una composición *a priori*, pero a veces son de tal potencia, que el análisis se podría realizar sobre esta piezas.

Por último el agua y la luz como los dos elementos extraños a la forma, pero que en este complejo y gracias a su manipulación se han convertido en estrellas del conjunto. El *Serapeo* del *Canopo* puede ser un ejemplo notorio de los que decimos, ya que la combinación del agua con la luz nos ofrece una lección. La arquitectura se prolonga en una profunda perspectiva, acentuada por diversos planos de luz y donde las sucesivas caídas de agua irían enmascarando el ruido inicial de la misma, su origen, los manantiales del río Nilo, o de la vida.



Ilustración 16: Vista del Serapeo con los sucesivos planos de luces

NOTAS:

- ¹ SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. 3, 14, 25-45. "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità". 1982. Pag 32
- ² SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. 3, 14, 25-45. "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità". 1982. Pag 26
- ³ MIELSCH, H.: *La Villa romana*. Firenze, 1990, p. 142:
...la grande villa di Adriano in Tivoli è concepita invece di nuovo come luogo di "otium". Malgrado la sua eccezionale estensione la villa non possiede però edifici che possano essere indicati con certezza come ambienti di rappresentanza o come sale per le udienze
- ⁴ DE FRANCESCHINI, M.: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.
- ⁵ LE CORBUSIER: Verso una architettura, edición de Pierluigi Cerri y Pierluigi Nicolini, Milano, Longanesi, 1992 *Ibid.*, pp. 126-127:
Fuori Roma, all'aria aperta hanno fatto Villa Adriana. Qui si medita sulla grandezza di Roma. Là, hanno fondato un ordine. E il primo grande ordine occidentale... Ma attenzione, l'architettura non è che ordine. L'ordine è una delle prerogative fondamentali dell'architettura. Passeggiare nella Villa Adriana e dire a se stessi che la potenza moderna di organizzazione, che è "romana", non ha ancora realizzato niente...
- ⁶ LE CORBUSIER: Verso una architettura, edición de Pierluigi Cerri y Pierluigi Nicolini, Milano, Longanesi, 1992. *Ibidem*, pp. 36-37.
La pianta sta alla base. Senza pianta non c'è nè grandezza di intenzione e di espressione, nè ritmo, nè volume, nè coerenza. Senza pianta c'è una sensazione insopportabile di cosa informe, di povertà, di disordine, di arbitrio. La pianta richiede la più attiva immaginazione e insieme la più severa disciplina. La pianta determina tutto: è il momento decisivo. La pianta non ha il disegno grazioso del viso di una madonna; è un'austera astrazione; non è che un'algebrizzazione arida. Ma il lavoro del matematico resta in ogni caso una delle più elevate attività dello spirito umano.(...) La pianta porta in se stessa un ritmo primario determinato: l'opera si sviluppa in estensione e in altezza, secondo le sue prescrizioni, dal semplice al complesso, seguendo la stessa legge
- ⁷ AURIGEMMA, S.: *Villa Adriana*, Roma, 1984, p. 26.
- ⁸ "Tiburтинam villam mire esaedificavit, ita ut in ea provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut Lycium, Academiam, Prytanium, Canopum, Poecilen, Tempe vocaret. Et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit", SPARZIANO, Elio, cit. en MIELSCH, H.: *La villa romana*, Firenze, 1990, p. 94.

- 9 Alberti afirma que “para mayor fama y dignidad de un lugar es necesario que esté designado con un nombre también importante”, y concluye que esta sabia máxima original de Platón encuentra su máxima expresión en los nombre ilustres utilizados por Adriano en su villa tiburtina, ALBERTI, León Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966, Lib. VI, Capt. IV, p. 467 de la edición citada.
- 10 NIBBY, A.: *Descrizione della Villa Adriana*, Roma, 1827.
- 11 CANINA, L.: *Antichi edifici dei contorni di Roma*, vols. V y VI, Roma, 1856.
- 12 LANCIANI, R.A.: *La Villa Adriana. Guida e descrizione compilata dal Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, 1906, p. 6.
- 13 MIELSCH, *op. cit.*, p. 107.
- 14 AURIGEMMA, *op. cit.*
- 15 DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.
- 16 CONTI, G.: “Decorazione architettonica della “Piazza d’Oro”, en *Studia Archaeologica*, nº 13, Roma, 1971, p. 10.
- 17 PARIBENI, R.: “Contributi archeologici al lessico latino”, en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IV, 1925-26, p. 79.
- 18 REINA, V. y BARBIERI, U.: “Rilievo planimetrico ed altimetrico di Villa Adriana”, en *Notizie scavi*, nº 8, Roma, 1906.
- 19 CONTINI, F.: *Adriani Caesaris inmanen in Tyburtino Villam aevo labente collampsam confuseque ac temere per senticeta disiectam, auctoritate ac iussu Eminentiss. ac Reverendiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus aggressus exquirere per insanas primum substructiones singula persecutus ex in foris quae superant adhuc parietinas et rudera observate contemplatus ac metitus omnia Tabulam hanc privatum fructum laboris sui publicam facit plana repraetotius areae descriptione proposita quam ex vero desumpsit orthographia erecti o peris adiecta quam animo ex vestigiis extantibus et ex singularum commensu partium informavit haud poenitendum operae pretium sive ad antiquam romanorum magnificentiam principum aestim indam oculis sive ad praesentium rerum aliquando futurum occasum evidenti praeteritarum exemplo sentandum*, Roma, 1668. Existe reedición de 1771.

-
- 20 PIRANESI, F.: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.
- 21 SALZA PRINA RICOTTI, E.: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en *MPAA*, XIV, 1982, pp. 22-55.
- 22 WINNEFELD, H.: "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", en *Jahrbuch des kais, deutschen archäolog. Institut*, nº 3, Berlin, 1895.
- 23 TAFURI, M. *La esfera y el laberinto*. Barcelona, 1984, p.44
- 24 RAKOB, F.L.: "Hansen, la Piazza d'Oro e la sua cupola" en *Gnomon* nº33, 1961
- 25 LE CORBUSIER: *Verso una architettura*, edición de Pierluigi Cerri y Pierluigi Nicolini, Milano, 1992, p. 26.:

L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi esemplati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e le luci rivelano le forme; i cubi, i con, le sfere, i cilindri o le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce esalta; l'immagine ci appare netta e tangibile, senza ambiguità. È per questo che sono belle forme, le più belle forme

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO 5.1.

AA.VV.: *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris, 1965.

AA.VV.: *Mostra bibliografica adrianea nel XVIII centenario della morte di Adriano*,
Roma, 1938.

AA.VV.: *Villa Adriana*, Milano, 1988.

ACKERMAN, James: *The villa for and ideology of country house*, Princeton, 1990.

ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de
G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966.

ASHBY, T.: "La Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculpture which
it contained", en *Archeologia*, LXI, 1908.

AURIGEMMA, Salvatore: *La Villa Adriana presso Tivoli*, Tivoli, 1953.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, I", en *Bolletino
d'Arte*, nº 39, 1954, pp. 327-341.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, II", en *Bolletino
d'Arte*, nº 40, 1955, pp. 64-78.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, III", en *Bolletino d'Arte*, nº 41, 1956, pp. 57-61.

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, 1984.

BARDI, Giovanni: *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime gia adiacenti alla citta di Tivoli*, Firenze, 1825.

BENARIO, Herbert: *A commentary on the Vita Hadriani in the Historia Augusta*, Chicago, 1980.

BIONDO, Flavio: *Italia Illustrata*, Roma, 1531.

BLOCH, H.: "I bolli laterizi e la storia edilizia romana", en *Bullettino Comunale*, nº 65, 1937, pp. 158 y ss.

BONANNO, M.: "Nuovi frammenti del fregio del teatro maritimo di Villa Adriana", en *Archeologia Clasica*, vol. CI, nº 27, 1975, pp. 33-40.

BONFIGLIETTI, Rodolfo: "Raffaello a Villa Adriana e a Tivoli", en *Bollettino di studi storici e archeologici di Tivoli*, año II, nº 6, 1920.

CABRAL, Stefano: *Delle ville e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli, nuove ricerche*, Bologna-Forni, 1976.

CANINA, L.: *Antichi edifici dei contorni di Roma*, Roma, 1856.

CAPRINO, C.: "Restauri a Villa Adriana", en *Atti del congresso sui Criteri e Metodi di restauro dei monumenti archeologici*, celebrado en Paestum 1974, Roma, 1976.

CAPRINO, C.: "Mosaico con spartizione modulare e sinopia nella Villa Adriana a Tivoli", en *Bolletino d'Arte*, nº 57, 1972, pp.44-46.

COCCANARI, Gustavo: *Tivoli, itinerario storico-archaeologico*, Tivoli, 1951.

COFFIN, D. R.: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.

COFFIN, D. R.: "Pirro Ligorio and decoration of the late XVI Century in Ferrara", en *Art Bulletin*, XXXVII, nº 3, 1955.

CONTI, G.: "Decorazione architettonica della "Piazza d'Oro", en *Studia Archaeologica*, nº 13, Roma, 1871.

CONTINI, F.: *Adriani Caesaris inmmanen in Tyburtino Villam aevo labente collampsam confuseque ac temere per senticeta disieactam, autoritate ac lussu Eminentiss. ac Reverendiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus...*, Roma, 1668.

CONTINI, F. y LIGORIO, P.: *Iconographia villae tiburtinae*, Roma, 1751.

CREMA, Luigi: "L'architettura romana", en *Enciclopedia classica*. sec. III, vol. XII-1, Torino, 1959.

CHILLMAN, James H.: "The casino of the semicircular colonnades at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol IV, 1924.

DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.

DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Tratatti di architettur, ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

D'OSSAT, G. de Angelis: "I criptoportici quali elementi basamentali nella tipologia compositiva dell'architettura romana", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

DAL CO, Maso; BENEVOLO, Leonardo y VIGHI, Roberto: *Tivoli, Villa Adriana*, Firenze, 1976.

DE'CONTI BARDI, G.: *Della Imperiale Villa Adriana*, Roma, 1825.

DEL RE, A.: *Dell'Antichità Tiburtine*, II, 5, Roma, 1611.

FUSTEL DE COLANGES: *Le cité antique*, 1952.

GIRAULT: "La Piazza d'Oro (Restauration et mémoire à la Bibliothèque des Beaux-Arts)", en *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France á Rome*, vol. III, Paris, 1885.

GIULANO, Antonio: *Villa Adriana*, Cinisello Balsamo, Milano, 1988.

GIULIANI, Cairoli Fulvio: "Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

GUSMAN, P.: *La Villa imperiale de Tibur*, Paris, 1904.

JACOBSON, David M.: "Hadrianic Architecture and Geometry", en *American Journal of Archeology*, vol. XC, 1986, Boston, Archaeological Institute of America.

JASHEMSKI, Wilhelmina F. y SALZA PRINA ROCOTTI, Eugenia: "Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro", en *American Journal of Archeology*, vol. 96, núm 4, octubre 1992.

LANCIANI, R.A.: *La Villa Adriana. Guida e descrizione compilata del Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, 1906.

LANCIANI, R.A.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intornole romane antichità*, Roma, 1990.

LIGORIO, Pirro: *De la villa Adriana Tiburtina*, Archivo Estatal de Turín, cod. XX, fol. 29-58.

LUGLI, G.: "Villa Adriana", en *Bullettino Archeologico Comunale*, LV, Roma, 1927, pp. 139-204.

MANCINI, Gioacchino: *Hadrian's villa and villa d'Este*, Roma, 1950.

MANDOWSKY, E. y MITCHELL Ch.: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londres, 1963.

MIELSCH, H.: *La villa romana*, Firenze, 1990.

MINGAZZINI, Paolini: "Tentativo di Ricostruzione grafica della Coenatio rotunda della Domus Aurea", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1961.

MIRICK, Henry D.: *The large baths at Hadrian's villa*, Roma, 1933.

MIRICK, Henry D.: "The large baths at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. XI, 1933.

NYBBY, A.: *Analisi dei dintorni di Roma*, vol. III, Roma, 1848.

PACIFICI, Vincenzo G.: "I primi lavori a Villa Adriana", en *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, LVII, Tivoli, 1984.

PARIBENI, R.: "Contributi archeologici al lessico latino", en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IV, 1925-26.

PLATINA, B.: *Le Vite de' Pontefici*, Venezia, 1685.

PIRANESI, F.: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.

RAEDER, J.: *Die Statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt, 1983.

RAKOB, Friedrich Ludwig: *Die Piazza d'Oro in der Villa Hadriana bei Tivoli*, Karlsruhe, 1967.

RAKOB, Friedrich Ludwig: "Hansen, La Piazza d'Oro e la sua cupola", en *Gnomon*, nº 33, 1961.

REICHARDT, Walter Louis: "The vestibule group at Hadrian's Villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, núm 1, 1933, pp. 127-132.

REINA, V. y BARBIERI, U.: "Rilievo planimetrico ed altimetrico di Villa Adriana", en *Notizie scavi*, Roma, nº 8, 1906.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en AA.VV.: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, nº 14 (1982), pp. 25-45.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *L'arte del convito nella Roma antica con 90 ricette*, Roma, 1983.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Criptoportici e gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine*, Collection de L'Ecole Francaise de Roma, nº 140, Roma, 1973.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "La Villa Laurentiana de Plinio il Giovane: Un'ennesima ricostruzione", en *Lunario romano*, 1983, pp. 229-251.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana negli studi di Pirro Ligorio e di Francesco Contini", en *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, nº 8, 1973, serie VIII, vol XVII, fasc. 1, p. 23 y ss.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Il grupo de Polifemo a Sperlonga", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. 42, 1969-70, pp.117-134.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Cucine e quartiere servili in epoca romana", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. LI, 1980-81.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana. Un singolare solaio piano in Opus Caementicium", en *Palladio*, nuova serie, I, Roma, 1988, pp. 15-26.

SCHITH, C.G.: "The Date of the "Grandi Termi" of Hadrian's Villa at Tivoli", en *PBSR*, n° 46, 1978, pp. 73-93.

UEBLACKER, M.: *Das Teatro Marittimo in der Villa Adriana*, Mainz, a R., 1985.

VIGHI, Roberto: *Villa Hadriana*, Roma, 1959.

WINNEFELD, H.: "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", en *Jahrbuch des kais deutschen archäolog. Institut*, n° 3, Berlin, 1895.

5.2. EL TIEMPO

Análisis de la cronología de Villa Adriana.

El itinerario temporal de Villa Adriana se diversifica en dos cuerpos completamente distintos. Su creación *ex-novo* determinó un momento-inicial para su estudio, comenzando un proceso completo que se cierra con su abandono y pérdida de memoria, marcando un periodo de vacío temporal, hasta el inicio de un segundo momento, durante el siglo XV, en el que el conjunto comienza a estudiarse, convirtiéndose en un referente constante de la arquitectura, a través de la cadena incesante de maestros, eruditos, y curiosos que la visitan, la estudian y la incorporan, algunos, a su repertorio formal, y otros a su cultura a través de sus proyectos y escritos, aunque de manera sistemática estos no se hayan puesto en relación hasta relativamente no hace mucho, con el desarrollo moderno de la historiografía.

El primer grupo de fechas nos expone el proceso de construcción de un ente de la complejidad de esta villa imperial, que dió respuesta a condicionantes de diverso tipo, manifestándose como una estructura compleja, calificada por algunos autores como "una máquina de poder".

Este primer periodo recoge la gestación, la ejecución y la utilización del complejo, lo que permite concluir que la estructura estuvo pensada desde su origen de una manera unitaria, y tan solo ciertas modificaciones, consistentes en la incorporación de algunos elementos no planteados en el inicio, fueron asumidas en la última fase, como el denominado Canopo. Precisamente en estos elementos, resalta la consideración de piezas independientes al no estar imbricados en la estructura

compleja que posee distintos niveles de relación, siendo el físicamente más claro el determinado por la increíble red de pasajes subterráneos, que ponen en contacto todas las partes del complejo, y que pertenecían a la categoría de infraestructuras, lo que obligó a su consideración a priori dentro de éste.

El segundo periodo correspondería al desarrollo de la influencia que Villa Adriana ha tenido en la arquitectura. Cuando la mirada de los maestros se vuelve hacia Villa Adriana, nunca se apartó de ella. Sangallo, Peruzzi, Rafael, Palladio, Borromini, Le Corbusier sirven de muestra de la continua atención que ha despertado el complejo arquitectónico tiburtino a lo largo de la historia.

Adriano planteó la construcción de su villa teniendo en cuenta premisas y condicionantes derivados de la propia historia de los emperadores en Roma. Por una parte, la falta de unidad del conjunto palaciego sobre la colina del Palatino, resultado de distintas y sucesivas actuaciones que se inician con Augusto y sobre los que el propio Adriano interviene. Por otro lado, para los emperadores siempre estuvo presente la memoria impopular de la neroniana *Domus Aurea*, de su lujo y magnificencia, tan criticados entre los ciudadanos de la ciudad de Roma.

Tal vez por estas todas estas razones, Adriano se cuestionó la construcción de un conjunto palaciego diseñado de una forma unitaria, aunque como hemos visto, fragmentado en la organización de sus partes, y eligió un lugar que, aunque cercano a la Urbe, se encontraba fuera de la observación popular directa, evitando críticas manipuladas de grandiosidad por parte de sus enemigos políticos.

Con estas premisas, la actividad constructiva empieza en la Villa en el año 118 d. C., como se demuestra en los sellos latericios¹ aparecidos en ella, y se continúa hasta la muerte del emperador en el año 138². Se sabe que en el año 125 Adriano habitaba la villa³, aunque ésta no estaba finalizada en su totalidad.

El emperador desde el inicio de su mandato en el año 117, realizó numerosos viajes por la casi totalidad de sus dominios. El primero de sus largos viajes lo realizó entre los años 121 y 125, al que siguió otro en el año 128 que duró hasta el 134. A su vuelta en este año y hasta que la muerte lo sorprende en Baia en el 138, habitó de manera regular en Villa Adriana. Anteriormente, sus estancias en la Villa debieron coincidir con nuevos periodos de descanso.

El conjunto de Villa Adriana no se ejecutó de manera simultánea, por lo que en los periodos en los que Adriano la habitó, el propio emperador debió controlar los trabajos, tanto por su cercanía como por su interés por la arquitectura⁴. Pero sus ausencias, numerosas y largas, le obligarían a contar con un arquitecto coordinador de los trabajos, que, evidentemente, debía ser una persona cercana al emperador y conocedor de los gustos y los criterios arquitectónicos de éste, aunque lo más probable es que fueran numerosos los arquitectos y maestros de obras los que trabajaron en las obras de Villa Adriana, pero parece evidente que bajo los criterios arriba expuestos, se debió contemplar la necesidad de una figura principal, un coordinador de las obras, que bajo la directrices del propio Adriano plantearía un curso unitario y homogéneo en las mismas. La crítica actual apunta el nombre de Decriano como mano derecha del emperador en estas obras⁵.

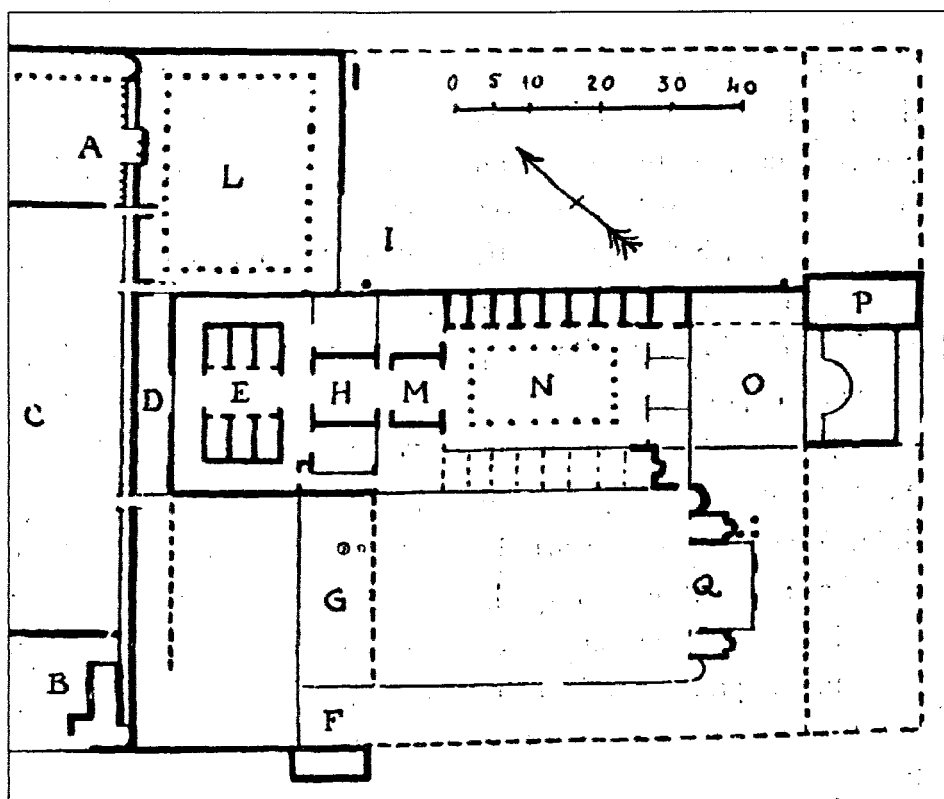


Ilustración 1: Planta de la Villa Republicana existente anteriormente a Villa Adriana, según G. Lugli

Tras los estudios de Lugli se ha demostrado definitivamente que Villa Adriana recoge la preexistencia de una villa anterior, de época de *Silla*, cuyos restos se sitúan en la zona cercana al valle de *Tempe*⁶. Lugli ilustra su trabajo con una planta de la primitiva construcción, realizada por medio del estudio y el análisis de los muros donde éstos fueron reaprovechados, y que dibujan una construcción de tamaño mediano, con dos plantas, y dotada de ninfeo, con un gran cuadripórtico, jardines, fuentes y piscinas al exterior, y en su configuración interior, un gran peristilo con las habitaciones asomadas a él. En la última planta destacaría una gran exedra. El conjunto debió responder al esquema habitual de una villa romana suburbana. Su datación corresponde al intervalo temporal comprendido entre los mandatos de *Silla* y *César*, y sus referencias formales la relacionarían con ciertas construcciones pompeyanas, sobre todo con la conocida como "*casa di Pansa*"⁷.

Esta antigua villa fue posiblemente una herencia de su mujer. El argumento que sostiene su pertenencia a la familia *Elia* se fundamenta en la existencia de una tumba dentro del complejo adrianeo, justo a la espalda de la zona denominada *Piazza d'Oro*.

En el mundo romano, y antes, cuando aún no existía la costumbre de que los enterramientos se construyeran a lo largo de las vías de acceso a las ciudades, las familias importantes que se lo podían permitir ubicaban sus tumbas dentro de sus propiedades. Estas áreas privadas funerarias eran, por ley, intocables⁸. Para poder retirar una tumba era necesaria la intervención de un Pontífice. Adriano era *Pontifice Massimo*, y de ser éste su deseo, no habría tenido ningún problema en trasladar la tumba de lugar, y sacarla fuera de su recinto privado. El hecho de mantenerla en su posición original podría responder a la intención de permitir que sus parientes pudieran visitar y honrar el enterramiento cuando quisieran, además de un respeto por éste y los familiares⁹. Esta argumentación nos conduce a la conclusión de que el difunto podría pertenecer a la familia *Elia*.

En cualquier caso la construcción del conjunto se debió plantear por parte de Adriano como una construcción *ex novo*, sin estar condicionada por la presencia de esta antigua villa. En su configuración sólo tuvo cierta importancia la calzada que la cruzaba .

La superficie heredada por el emperador, o por su esposa, debía ser menor que la que luego ocupó el conjunto de la villa. Estaría limitada en las zona norte y este por la antigua vía republicana que desde el puente *Lucano* llegaba a las colinas de *S. Stefano*. En la construcción de Villa Adriana, la vía se eliminó y fue sustituida

por otra que comenzando en el ingreso de la villa, pasaría por detrás del *Teatro Greco*, aparecería de nuevo tras el templo de Venus y, siguiendo a lo largo de la terraza de Tempe, rodearía el jardín al norte de la *Piazza d'Oro*. Después de este último tramo, abandonaba el trazado republicano y se prolongaba mediante galerías subterráneas.

La existencia de la antigua vía republicana y su modificación con Adriano permiten la observación de dos características evidentes. Por un lado, el emperador ocupó un territorio limitado en función del proyecto y por tanto del diseño de su villa, el cual se adapta topográficamente al terreno. Por otro lado, y en función de lo anterior, el emperador se vió obligado a aumentar el tamaño de la villa heredada por medio de la compra de terrenos adyacentes para posibilitar un proyecto unitario que excedía en mucho las dimensiones de la primitiva villa republicana. Una característica es consecuencia de la otra, y demuestran el dominio de la idea, del proyecto, sobre el territorio, obligando a éste a adaptarse a los requerimientos del mismo, incluso en extensión.

La existencia de un proyecto unitario y conjunto para todas las edificaciones que componen Villa Adriana, se argumenta a través de varias razones. En primer lugar, la organización de una obra de este cariz e importancia, y en los plazos en los que se ejecutó, exige una organización de aprovisionamiento de materiales que no se podía improvisar. Otra razón es el propio diseño de las partes, que indica que existió un control formal y proyectual de las mismas. Al analizar piezas diferenciadas y distanciadas como el *Teatro Marittimo*, *Piazza d'Oro*, la Sala de las pilastras dóricas o la Academia, vemos que hubo un control previo, pensado y racional en su conjunción y comunicación. Por último, la red hídrica necesaria para

el aprovisionamiento del complejo, necesita de un control e infraestructura imposible de modificar progresivamente, semejante a la red de galerías subterráneas que atraviesa el conjunto y comunica entre sí la mayoría de los edificios independientes, y que constituyen un conjunto de una notoria complejidad y que debieron ser planteados anteriormente a la construcción de las distintas partes, por lo que fue obligado el diseño del conjunto desde el inicio de los trabajos. Por tanto, la premisa de la que parte toda nuestra argumentación,- es decir, que el complejo fue pensado, previsto y proyectado de una forma unitaria, con las impredecibles modificaciones que cualquier obra sufre en su proceso de plasmación en construcción física y arquitectónica, en el momento en que Adriano decide construir su Villa en las cercanías de Tívoli-, está basada en los argumentos expuestos y que se justifican cuando podemos hacer la lectura de la existencia de un importante contingente de infraestructuras previas, como su propio nombre indica, a la estructura formal del conjunto, y que no pudieron ser improvisadas sino que debieron ser ejecutadas bajo la óptica del que preveía y conocía la futura construcción.

118 d.C. Comienzo de las obras

El comienzo de las obras debió plantearse en torno al año 118, y se iniciaría por los trabajos de infraestructura necesaria para el aprovisionamiento de la obra: las vías que permitieran el transporte de materiales y el correspondiente al suministro hidráulico. También se harían necesaria la construcción de alojamientos para los operarios. El siguiente paso previo serían los trabajos para movimientos de tierras

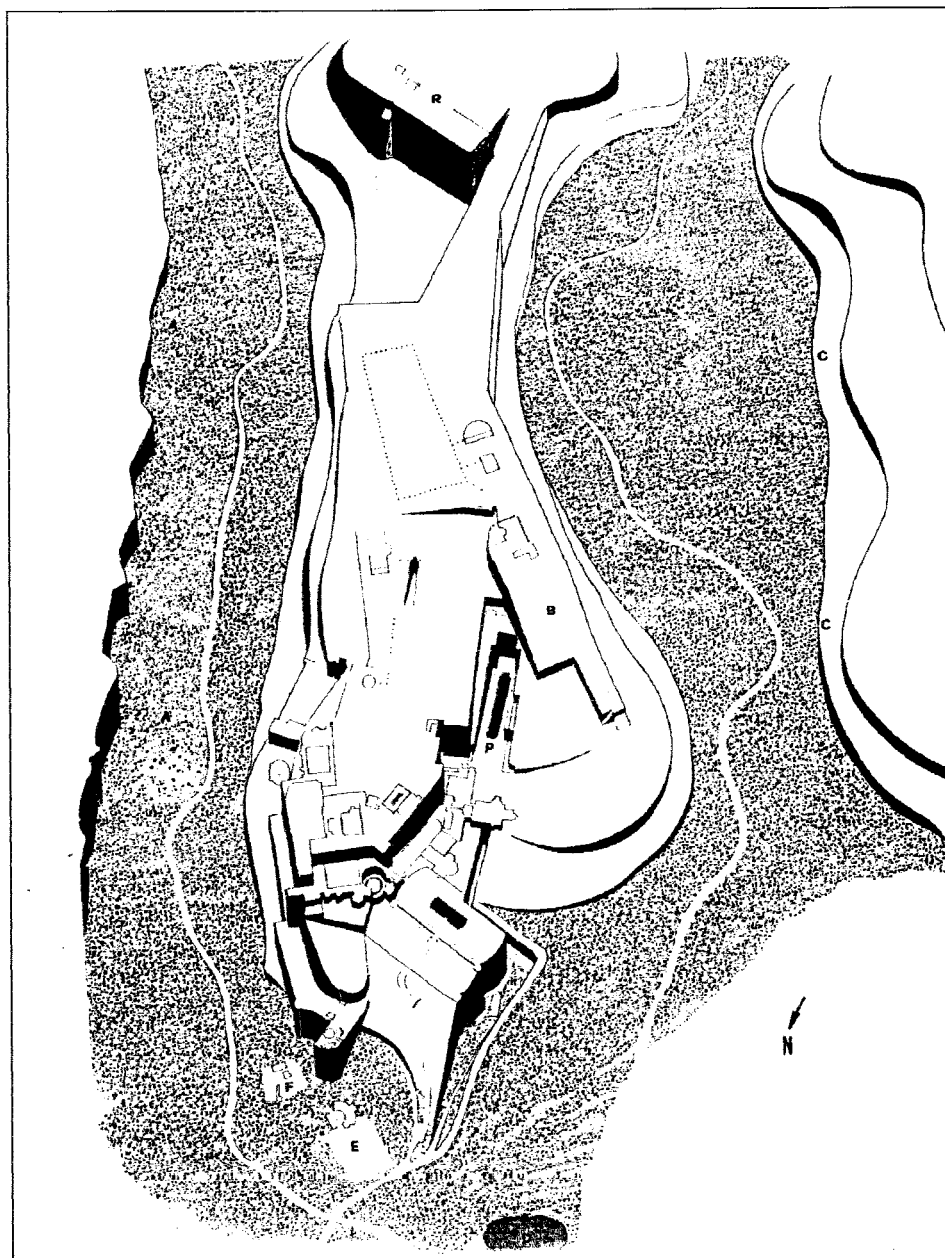


Ilustración 2: Axonometría de las terrazas de Villa Adriana con objeto de la construcción de las cuatro terrazas sobre las que se levantan los edificios.

Evidentemente no pretendemos afirmar la coetaneidad de las obras, dadas las propias características de éstas, el grado de complejidad, la fragmentación e incluso la autonomía funcional de muchas de las construcciones.

Tras estas consideraciones, podemos agrupar las obras de Villa Adriana en varias fases constructivas, concretamente tres. Los datos han sido aportados fundamentalmente por el estudio de los sellos latericios y las técnicas constructivas usadas, además de los datos históricos de la vida del emperador Adriano, con presencias esporádicas en Roma hasta el año 134 .

118-125 Primera fase

Esta fase contemplaría las obras realizadas entre los años 118 y 125¹⁰ . Comprende el período que va entre la subida al poder del emperador y el regreso de su primer viaje, a finales del año 125. A este período corresponden construcciones primarias e indispensables para resolver una residencia digna del emperador, levantándose las obras de la zona septentrional de la villa, la residencia privada, como son el *Teatro Marittimo*, los triclinios, las bibliotecas y el Estadio¹¹ . A esta fase también pertenecen la *Caserma dei Vigili*, que debía poseer un uso militar y de protección, para alojar a su guardia personal. Los *Hospitalia*, también de esta primera fase, estaban destinados a la residencia del séquito y los colaboradores del emperador. Por último, los *Cento Camerelle*, acogerían al resto del servicio privado y público de la corte.

Simultáneamente a esta fase constructiva de Villa Adriana, en la ciudad de Roma, Adriano levantaba el nuevo Panteón. Muchos de los operarios cualificados que trabajan en esta fechas en Villa Adriana, también lo hacían en la rotonda de Adriano, por lo que las deducciones y lecturas espaciales coincidentes entre los edificios tiburtinos de esta fase y el Panteón guardan, en el caso que necesitaran alguna confirmación adicional, una cercanía en cuanto a la construcción y sus ejecutores¹².

En resumen, cuando el emperador regresó de su largo primer viaje, las zonas construidas en la Villa tiburtina se organizaban en torno al patio de las bibliotecas. Cercano, y conectado con él, se encontraba finalizado el *Teatro Marittimo*, especie de estudio de Adriano, cuyas semejanzas con el que realizó Augusto en el Palatino no hacen sino confirmar de nuevo las relaciones entre ambos personajes. No obstante se trata de una pieza de reducidas dimensiones, fundamentalmente de orden administrativo, una especie de despacho desde donde el emperador controlaba todo su mundo, y sobre todo su "máquina de poder", Villa Adriana. También se habían finalizado las termas con *Heliocaminus* y el Estadio con los jardines de su lado sur.

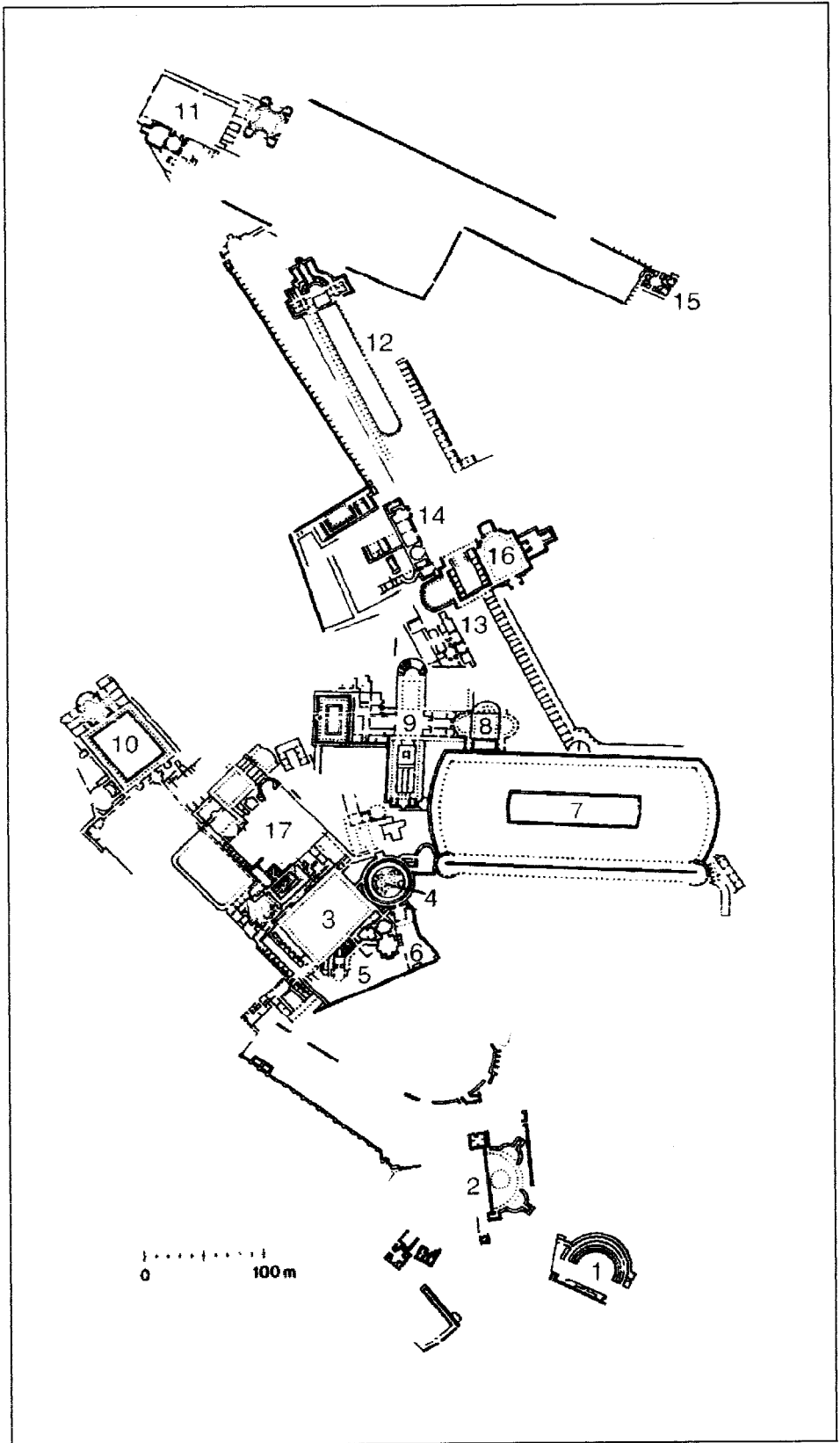


Ilustración 3: Planta de Villa Adriana.

La totalidad de las construcciones de esta fase se resume de la siguiente manera, numeradas según la ilustración anterior:

En la zona del Palacio, el *Teatro Marittimo* (4), las Bibliotecas (5 y 6), el Patio de las Bibliotecas (7), las Termas con *Heliocaminus*, el edificio de las tres exedras (8) y el complejo septentrional del Palacio(9) y los ninfeos sobre el patio de éste. Como edificios relacionados con la zona del Palacio, pero sin estar incluidos en él, los *Hospitalia*, la *Caserma dei Vigili*, el Estadio (9), el *Pecile*(7) y las *Cento Camerelle*, aunque tan solo en su primera fase.

125 - 133 Segunda fase

El periodo comprendido entre los años 125 y 133 d. C., se inicia con el regreso del emperador de su segundo viaje, a finales del año 125 y su definitiva instalación en la villa, en el año 133. Si, como hemos visto, en la primera fase se construyeron las dependencias asociadas con la vida privada de Adriano y los servicios necesarios para su intalación en Tívoli, en esta segunda, en la que debieron existir distintos momentos de paralización de las obras, se construyen los edificios conectados a las ceremonias públicas, y la vida oficial y representativa de la corte. Se edificaron edificios como la sala de las pilastras dóricas, el *Ninfeo* y la *Piazza d'Oro* que eran construcciones que adoptaban específicamente estos fines.

Esta segunda vertiente de la construcción nos conduce a una consideración nueva sobre Villa Adriana. El proyecto sobre su edificación asumió desde un

principio programas funcionales diversos, duales, contemplando la villa como residencia privada de Adriano y sede representativa de la corte imperial.

En esta segunda fase también se construyen el edificio con *Peschiera* y criptopórtico y la Academia. En el primero, aunque pertenece a la zona del Palacio, funcionalmente servía de elemento de conexión entre la zona privada y la zona pública del conjunto. La zona de la Academia estaba destinada a servir de alojamiento a los visitantes oficiales, y por tanto, no tuvo ninguna función hasta que no se levantaron los edificios destinados a los servicios de representación oficial.

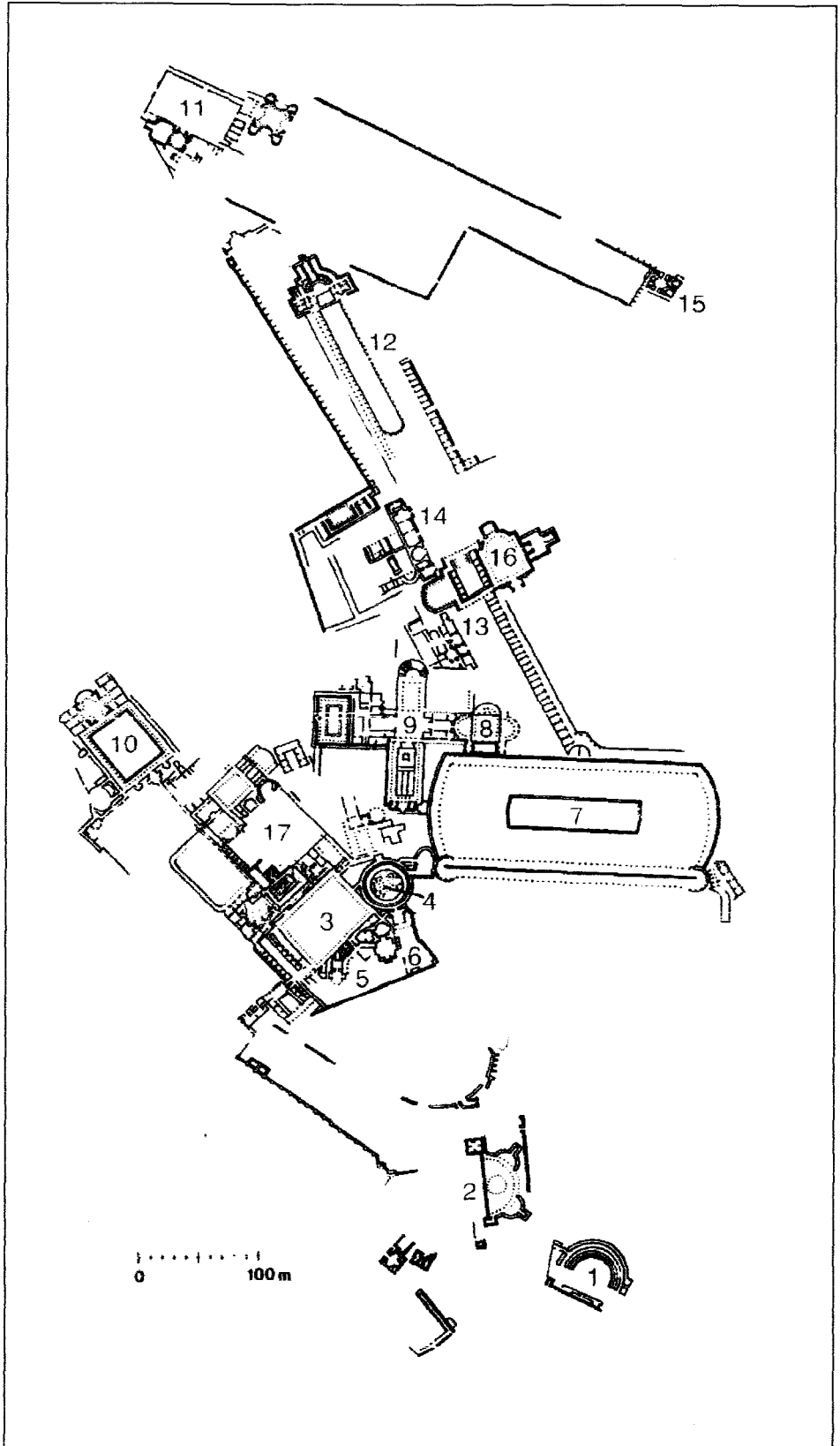
Siguiendo las indicaciones de Bloch¹³, a esta fase corresponden los edificios con las siguientes y supuestas denominaciones: el Pretorio, los jardines del valle de *Tempe* y su ninfeo, se terminaría el edificio de las *Cento Camerelle* y como consecuencia el *Pecile*, ya que éste se construye como terraza del anterior. Otras construcciones destacadas son las termas pequeñas, el *Canopo* y el ingreso monumental del Vestíbulo.

En resumen, a la segunda fase constructiva de Villa Adriana, pertenecen las siguientes piezas, numeradas según la ilustración que sigue .

Dentro de la zona del Palacio, la sala de las Pilastras Dóricas (17), la basilica, la *Piazza d'Oro*(10), la zona superior del *Pretorio*

En la zona denominada la Academia, se construyeron la parte central(11) y *Roccabruna* (15),

Dentro de los edificios relacionados con el Palacio, destacan el belvedere de *Tempe*(2), el *Pecile*(7), el patio del Estadio(9), las Termas pequeñas(13) y mayores(14), y el Vestibulo(16).



133-138 Tercera fase

La **tercera fase**, que abarcaría los años comprendidos entre el regreso y definitiva instalación de Adriano en la villa, y su muerte, es decir, entre los años 133 y 138, coincide con el pleno funcionamiento del complejo como residencia privada y representativa. Las obras constructivas corresponderían a la finalización de distintos edificios inacabados y a modificaciones que permitieran el uso de todas las partes de Villa Adriana.

El único problema que surge en esta tercera fase es el de las Termas Mayores, cuya cronología varía según las interpretaciones de los historiadores y arqueólogos que han trabajado sobre ellas. Winnefeld¹⁴ las data en una fecha posterior al año 134; Lugi¹⁵, por contra, cree que las termas pequeñas y mayores se construyen al mismo tiempo, en torno a los años 125-130, y también hay quien cree que es una obra de época de los Antoninos¹⁶, cuando el uso de Villa Adriana se modifica considerablemente¹⁷. Para Bloch el problema se concreta en una extraña situación, dos edificios termales cercanos cuyos bolos latericios no ofrecen una conclusión cronológica definitiva. Los análisis arquitectónicos tampoco diferencian en exceso la cronología de ambas obras¹⁸. Desde esta tesis nos vinculamos a las deducciones de la profesora Salza Prina Ricotti, que tras analizar las construcciones subterráneas que conectan el Vestíbulo con el interior de la villa y con las Termas Mayores, establece que se proyectaron los dos

edificios termales al mismo tiempo, uno para uso privado y otro para uso de invitados, pero que primero se construyó el menor, y, a partir del año 134, el mayor¹⁹.

Si damos como cierta esta datación, además de las termas mayores, a esta tercera fase corresponderían las obras de Canopo y de los jardines de *Tempe*.

Han quedado algunos edificios sin integración cierta en ninguna de las fases constructivas de Villa Adriana, al ser imposible datarlos a través de los restos escasos que quedan o ser sus funciones desconocidas. Los teatros y el Odeón, por encontrarse cercanos a la Academia, podrían haber sido construidos a la vez que ésta, y el teatro *Greco* y la *Palestra*, sin otros datos que los que conocemos, se podrían integrar tanto en la primera como en la segunda fase, pero que en cualquier caso, debieron ser coetáneos.

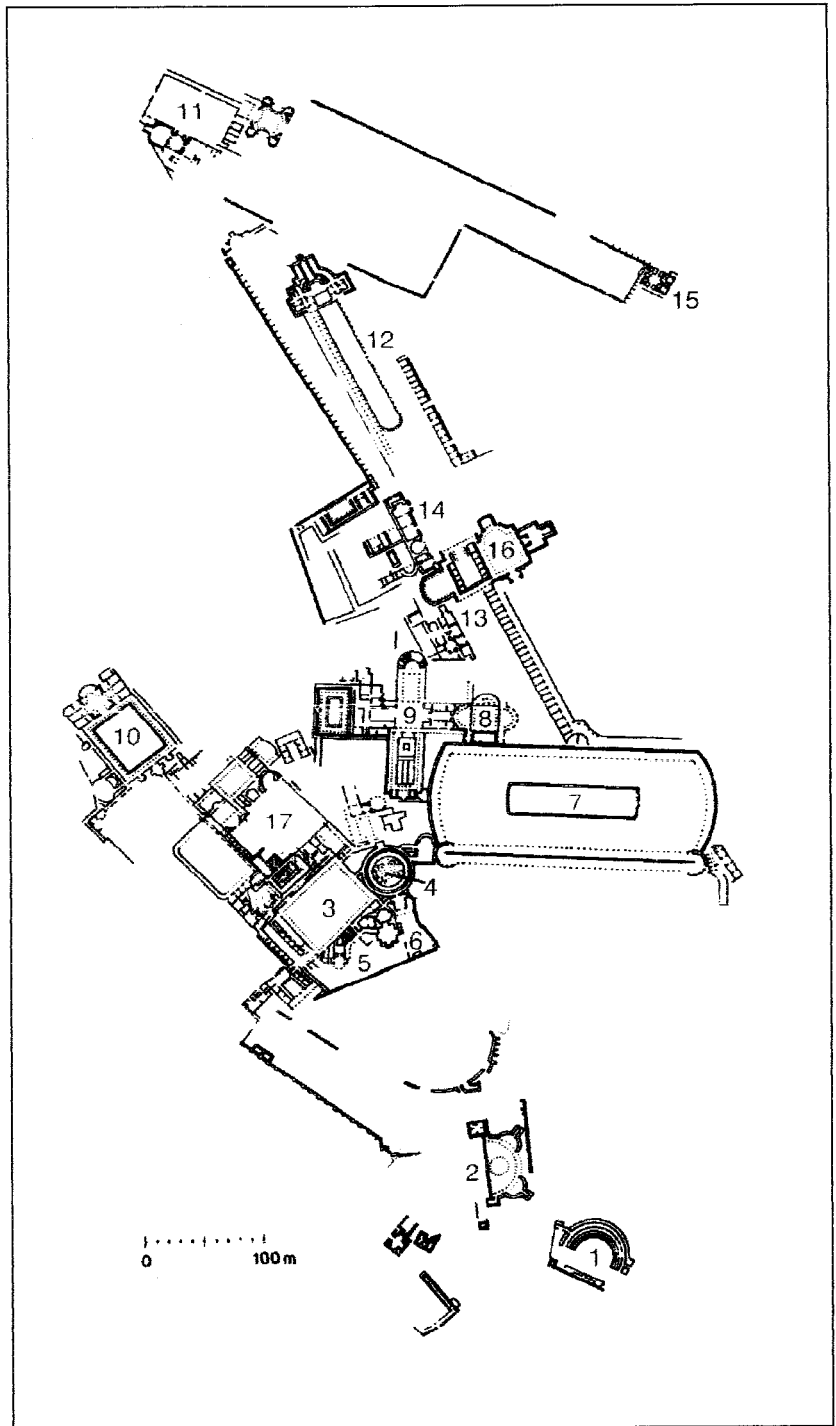


Ilustración 4: Planta del conjunto de edificios de Villa Adriana. Quedan referenciadas las siguientes partes: 1. Teatro Griego; 2. Templo de Afrodita; 3. Patio de las Bibliotecas; 4. Teatro Marítimo; 5. Biblioteca Latina; 6. Biblioteca Griega; 7. *Pecile*; 8. Comedor de Verano; 9. Estadio; 10. *Piazza d'Oro*; 11. Academia; 12. *Canopo*; 13. Termas Menores; 14. Termas Mayores; 15. Torre de *Rocabruna*; 16. Vestíbulo;

Cronología del conocimiento, estudio y excavaciones de Villa Adriana.

A la muerte de Adriano, el día 10 de julio del año 138, la villa continúa formando parte del patrimonio de la familia imperial. Parece ser que los siguientes emperadores la utilizan como residencia veraniega, acometiendo obras de reparación y modificaciones sin gran importancia. Se han encontrado esculturas de Antonino Pío, un busto colosal de Faustina la Mayor, otros de *Lucio Vero*, Marco Aurelio, de *Giulia Domna*, la esposa de Septimio Severo, y de *Caracalla*²⁰.

A partir de fines del siglo III la villa debió ser definitivamente abandonada. Las últimas noticias de las fuentes antiguas datan del año 272 d. C., cuando la reina de Palmira, *Zenobia*, fue exiliada por Aureliano en Villa Adriana²¹. Tras este hecho las noticias son aisladas, y se nos presentan como un recuerdo más que como datos históricos de los que extraer consecuencias sobre su uso o su mantenimiento²².

Durante más de novecientos años la villa tiburtina de Adriano guarda un profundo silencio para la historia y la arquitectura. "*Tivoli vecchio*"²³, según era conocido el lugar servía, como otros tantos restos de la Antigüedad, de cantera²⁴ para la obtención de ladrillos y mármoles para las construcciones medievales o para la fabricación de cal²⁵. El resto de la villa se usó para el cultivo de vides y olivos, permaneciendo actualmente en algunas zonas,²⁶.

1450-1452

El redescubrimiento de Villa Adriana está documentado en 1450, cuando *Flavio Biondo* en su obra *Italia Illustrata* identifica los restos con la famosa villa de Adriano²⁷, según aparecía en las fuentes clásicas de *Elio Sparziano* y *Dion Casio*. *Leon Battista Alberti* también menciona varias veces Villa Adriana en su tratado de *De re aedificatoria*, escrito con toda probabilidad antes del año 1452²⁸. El siguiente dato es la visita del Papa Pio II *Piccolomini* que consagrará definitivamente los restos como una de las principales muestras de la exhaustiva búsqueda de datos y arquitecturas del esplendor antiguo en el incipiente Renacimiento²⁹. Pocos años más tarde, el Papa Alejandro VI Borgia ordena las primeras excavaciones, principalmente en la zona del Odeón, donde se encuentra la estatua de la Musa sentada, hoy en el Museo del Prado³⁰.

Las siguientes noticias nos llegan, por un lado, a través de los arquitectos, que tras los primeros descubrimientos, dibujan y estudian los restos tiburtinos. Los casos más conocidos son los de *Francesco di Giorgio Martini*³¹, *Rafael* y *Giulio Romano*³², *Antonio da Sangallo*³³ y *Andrea Palladio*³⁴. Por otro lado, los gobernadores de Tívoli, casi todos de grandes familias nobiliarias y, por tanto, interesados en las colecciones de antigüedades, encargan trabajos de excavaciones. Los primeros fueron los de *Pompeo Colonna*, gobernador entre los años 1528-29, al que siguieron los de *Hércules Gonzaga*, 1530-34, y los de *Alejandro Farnese* durante los años 1535-38.

1550-1572

Pero el primer trabajo sistemático de excavaciones en los restos de la villa son los encargados por Hipólito de Este a Pirro Ligorio y que se extenderán desde 1550 a 1572. Los trabajos fueron recogidos por Ligorio en *De la villa Adriana Tiburtina*, de la que se conservan distintos manuscritos con diversas versiones. La descripción de Ligorio está repleta de digresiones históricas o fantásticas reconstrucciones. Sin embargo falta la primera planta de la villa, tantas veces mencionada por él en su escrito, y que, según Salza Prina Ricotti, nunca acabó, aunque los esbozos, que sí existieron, se han perdido en su mayoría³⁵. La ilustración del texto de Ligorio y la primera planta general, basada en los datos aportados por éste, la realizará *Francesco Contini* en 1668³⁶.

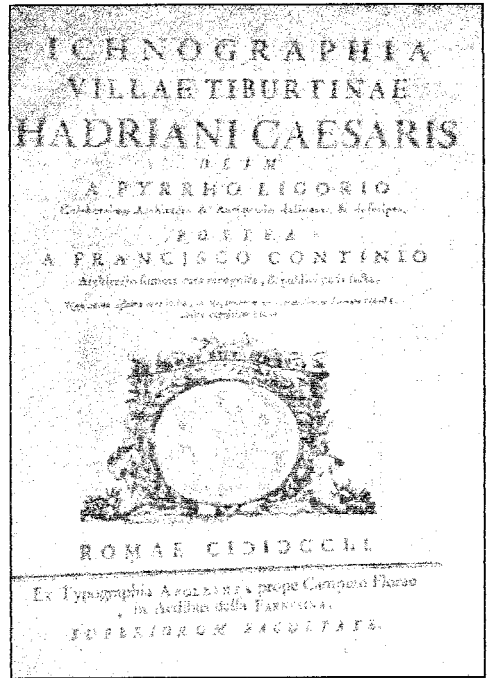


Ilustración 5: Portada de la *Ichnographia Villae Tiburtinae* de Pirro Ligorio y Francesco Contini.

La descripción de Pirro Ligorio no es completa, pues sólo se ocupa de los edificios mencionados por *Elio Spaziano*, que hace coincidir forzosamente con los restos encontrados hasta la fecha, además de otros inventados, a los que también se le asignan restos y que son las designaciones que han permanecido hasta hoy.

Como consecuencia también de estas excavaciones, las estatuas y relieves encontrados en la villa fueron trasladados a la *Villa d'Este* en Tívoli, en donde Ligorio estaba trabajando como arquitecto y paisajista en sus famosos jardines. Actualmente están dispersas por distintos museos italianos y europeos.

1540

Otras excavaciones del siglo XVI, anteriores y posteriores a las de Ligorio e Hipólito d'Este fueron las de Alejandro Farnese, que excavó en el *Teatro Marittimo*

durante los años en que fue gobernador de Tívoli³⁷. El cardenal Carafa lo hizo en el año 1540 en la zona de la *Piazza d'Oro*³⁸. En estos años también realizó trabajos de excavación el cardenal *Marcelo Cervini*, futuro Papa Marcelo II³⁹. Además de cardenales y Papas, también hubo particulares como *Marcantonio Palosi* que excavó en la zona de *Tempe*⁴⁰.

Durante el siglo XVII la propiedad de Villa Adriana sigue en diversas manos, por lo que los trabajos realizados son puntuales, localizándose según sus propietarios. La familia florentina Altovitti, que poseía terrenos en la zona de la villa realiza trabajos de excavación no documentados, pero sí sabemos que estatuas de Villa Adriana decoraban su villa en *Prati di Castello* y su palacio romano en la zona de la Ripetta⁴¹.

1630

Hacia el año 1630 en la Academia, monseñor *Bulgarini*, en el transcurso de unas excavaciones encontró dos grandes candelabros, los famosos *Candelabri Barberini* del Vaticano, lo que indica que durante estas fechas se estaba trabajando en esta zona.

1668

Pero el hecho más destacado de este siglo es el trabajo de *Francesco Contini*. Contini realiza en 1668 por primera vez una planta completa de Villa Adriana,

como ilustración para la publicación del libro de Pirro Ligorio⁴² y, durante mucho tiempo atribuido a este último texto y dibujo⁴³. En el dibujo cartográfico de Contini los edificios de la villa se muestran con los restos que quedaban en pie, tras las sucesivas excavaciones, y también aquellos que estaban todavía enterrados. Contini también es el primero que, gráfica y figuradamente, nos muestra los edificios con las denominaciones otorgadas por Ligorio un siglo antes.

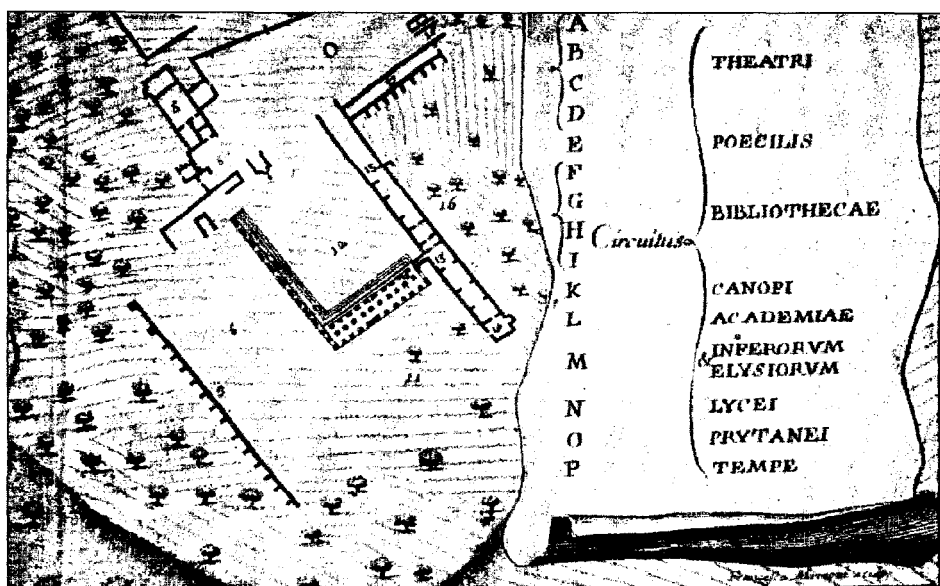


Ilustración 6: Caratula del plano de Contini con la relación de nombres otorgados por Ligorio anteriormente.

1704 - 1730

Durante el siglo XVIII el hecho histórico más destacado es la concentración de la propiedad en unas pocas manos. El conde Fede compró los terrenos del *Ninfeo*, los aplanó y construyó el *Casino* que lleva su nombre en el año 1704. Poco a poco compró más terrenos de la villa, y en 1730 poseía toda la zona de las bibliotecas,

del Palacio Imperial, del valle del *Tempe*, el *Pecile* y las termas menores⁴⁴. La zona del *Canopo* con las Termas mayores y *Roccabruna* fueron compradas por la Compañía de Jesús. La Academia y el Odeón pertenecía a la familia *Bulgarini*, que a finales de siglo compró las propiedades de los Jesuitas. La zona norte pertenecía al Ayuntamiento de Tívoli.

Todos estos propietarios realizaron excavaciones en sus propiedades que sacaron a la luz sobre todo obras escultóricas, hoy dispersas.

1770

En este año, Ristori Gabrieli realizó una serie de levantamientos y plantas parciales, aunque sin aportaciones esenciales al plano de Contini.

1781

Pero de nuevo el hecho más destacado del siglo nos llega de la mano de un arquitecto. *Francesco Piranesi* realizó en 1781 un dibujo completo de Villa Adriana, más preciso que el de Contini⁴⁵. Este grabado, como el de Contini un siglo antes, nos sirve para comprobar el estado de los edificios y de sus restos, la extensión de las zonas no excavadas, además de aportar noticias sobre decoración o piezas escultóricas ya perdidas. La totalidad de las plantas del siglo XIX se copian de la planta de Piranesi.

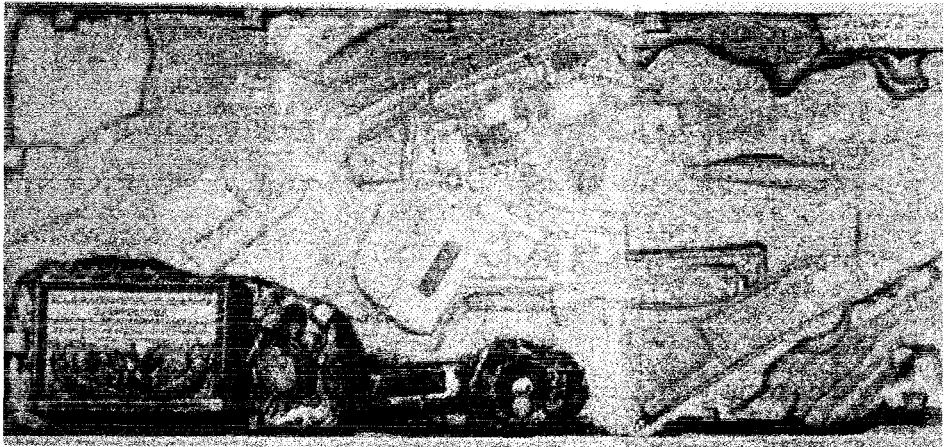


Ilustración 7: Planta de Villa Adriana de Francesco Piranesi.

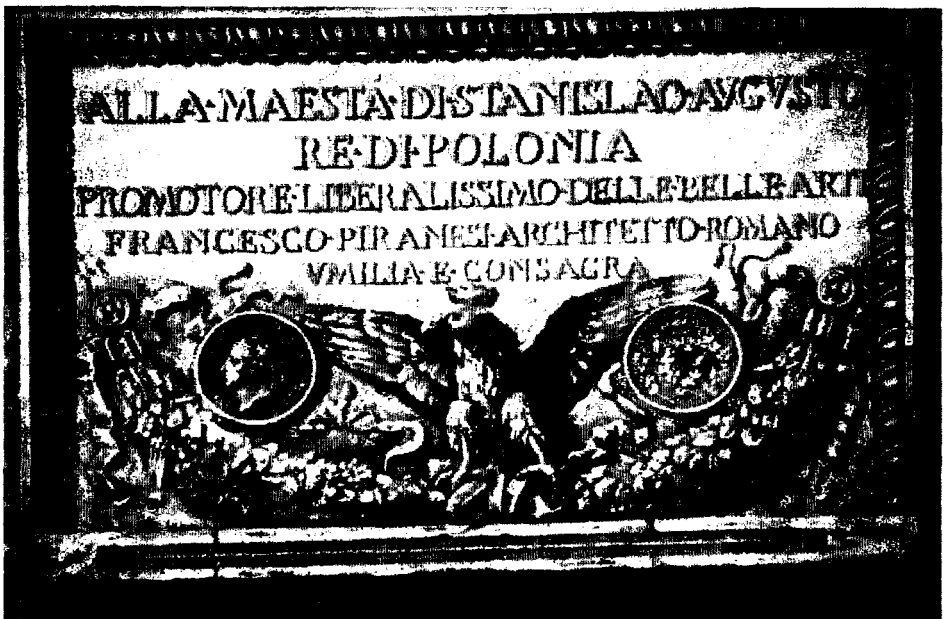


Ilustración 8: Detalle de la dedicatoria y firma de la obra

1870

Un cambio sustancial ocurre para Villa Adriana a partir del año 1870, cuando el Reino de Italia consigue la propiedad de gran parte de los terrenos de la villa. Tan sólo las propiedades de la familia Bulgarini queda en manos privadas, hecho que sigue ocurriendo hoy.

Ocho años más tarde se inician excavaciones sistemáticas como las de Lanciani y Fiorelli, y también salen a la luz dos publicaciones fundamentales para el conocimiento de la villa: los trabajos de Winnefeld⁴⁶ y los de Gusman⁴⁷.

1906

En el año 1906 se realiza un nuevo plano general de Villa Adriana, encargado a la Escuela Superior de Ingeniería, bajo la dirección de Reina⁴⁸.

La última gran excavación es la de Aurigemma en los años 50. Se excava la zona del *Canopo* y sale a la luz el *Euripo*, con el famoso descubrimiento de las copias de las cariátides del *Erecteion* ateniense⁴⁹.

1920-56

Durante este periodo se realizaron numerosos estudios monográficos y excavaciones y restauraciones puntuales, entre las que cabe destacar a Paribeni, Lugli u Aurigemma.

1987-1995

Los últimos y mejores trabajos nos han llegado de la mano de Salza Prina Ricotti⁵⁰ y De Franceschini⁵¹.

Durante los dos últimos años, 1994-95, la Dirección de la Villa Adriana está realizando, bajo la dirección de la profesora *Salza Prina Ricotti*, trabajos de

excavación en las zonas ajardinadas y de los ninfeos, cuyas conclusiones no han sido aún publicadas, pero se han adelantado en la ponencia presentada por la profesora Salza Prina al congreso celebrado durante el mes de mayo de 1995 en Roma bajo el título de *I Horti Romani*.

En este recorrido cronológico hemos optado por una redacción libre y continua del tiempo, el cual se nos manifiesta exclusivamente en su narración cronológica, la cual nos muestra un itinerario continuo y sin sobresaltos, que nos permiten entender la villa como objeto de estudio científico, o, como en el pasado y en tantos otros lugares antiguos como cantera de materiales constructivos y piezas decorativas. La valoración de Villa Adriana como pieza singular no se realiza hasta relativamente hace poco, siendo valorada hasta entonces en función de los objetos que se podían encontrar en ella, más que por sus propias características formales. Villa Adriana nunca estuvo inserta en el lugar, sino en un territorio, ella misma fue lugar y en este sentido con su desaparición desapareció su contexto. Su aislamiento determinó la desaparición de su memoria a lo largo de siglos y esto dió lugar a que su cronología, y por tanto su análisis temporal deba ser remitido a conclusiones concretas.

Realmente la cronología de Villa Adriana, desde su abandono es la historia de un monumento que ha luchado por volver a ser reconocido, sus 56 hectáreas dieron lugar a su segregación en diversas propiedades lo que ha impedido o dificultado hasta la actualidad su estudio y análisis, en definitiva su valoración respecto a la consideración como obra unitaria. No obstante desde sus primeros descubrimientos ha ofrecido indicios de su valor, ha impresionado a todos, lo que la ha convertido en un referente de la arquitectura occidental. Desde Sangallo El Viejo hasta Le Corbusier, no han faltado ninguno de los grandes arquitectos por

visitar las ruinas de Villa Adriana, y en el reconocimiento de su obra tanto de investigación y estudio como de proyecto es en el que se debe valorar la importancia de una arquitectura de este género.

Pero Villa Adriana, no existe en sus ruinas como un objeto de estudio, sino que es en las relaciones que se establecen entre sus piezas donde la valoración alcanza el más alto nivel. En Campo Marzio nos encontramos con el control de la ciudad, del lugar, gracias a la definición del esquema, de la estructura básica dejando al transcurso de la historia, el proceso de colmatación de la zona, determinado por esa estructura. En Villa Adriana el proceso se concluye de manera simultánea. La historia de Villa Adriana se reduce a su construcción, todo lo que ocurre después es la simple historia de su destrucción. Pero el proceso de colmatación se concluyó en el final de su construcción, por lo que la valoración de su arquitectura se completa en dicho momento, y la aportación más novedosa que se establece consiste en la fluida articulación del lenguaje de las piezas, de esas piezas que constituyen la máquina de poder de Adriano.

NOTAS:

- 1 SALZA PRINA RICOTTI, E.: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, nº 14, 1982, pp. 25-45.
- 2 A la muerte del emperador Adriano los trabajos en la villa tiburtina se reducen a pequeñas restauraciones y modificaciones, debidas al cambio cualitativo en el uso del edificio, que pasa de ser una residencia permanente a una residencia de descanso estival.
- 3 Existe una carta del emperador a la familia *Delfii* datada a finales de agosto o inicios de septiembre del 125 enviada desde Villa Adriana. Este misiva significa que Adriano apenas regresó de su primer viaje por sus dominios imperiales se traslada a Villa Adirana, dejando claro que a partir de este año al menos es residencia oficial, confirmado por el hecho de la mención en la carta que se tenía la intención del traslado de la Corte a la villa tiburtina. BORGET, E.: *D rebus dephicus*, Montpellier, 1805, p. 82 y ss.
- 4 Hemos mencionado en diversos apartados de esta tesis la consabida disputa entre Adriano y Apolodoro de Damasco a propósito de las cubriciones del Templo de Venus y Roma, y recogidas de primera mano por Dion Casio.
- 5 SALZA PRINA RICOTTI, *op. cit.*, nota 3.
- 6 Las primeras noticias sobre una posible villa anterior a la de época de Adriano sen encuentran en Winnefeld (WINNEFELD, H.: "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", en *Jahrbuch des kais, deutschen archäolog. Institut*, nº 3, Berlín, 1895, p. 35), quien afirma: "...per costruire questo colonnato venne raso al suolo un edificio con camere assa piccole, che si ergeva sul nucleo roccioso conservatosi nell'interno del criptoportico. I suoi muri in reticolato sporgono di poco sul livello del giardino, ma il pavimento originale di una delle stanzette è conservato per la massima parte, mentre in un altro se ne vede solo in pezzo: in ambedue è costituito da opus signinum con file di tessere bianche, poste obliquamente eintersecantisi; un genere di pavimento che è ben conosciuto a Pompei, ma che non ho trovato in nessun altro posto nella villa. Così mi sembra provato con grande certezza che questa casa dovette essere sacrificata al progetto di Adriano e che non fece parte di un piano adrianeo precedente, ma va datata ad un'epoca anteriore, e se ciò vale per la casa, deve valere anche per la terrazza stessa e per le sostruzione che la sorreggono". Estos datos deWinnefeld fueron recogidos, pero siempre sin confirmar por Nybby, Lanciani y Gusman en sus estudios específicos sobre Villa Adriana. Este último sólo dice: "...du palais principal habité on ne peut reconnaître aujourd'hui que le pèrystile, quelques chambres, un triclinium, un grand portique et quelques pièces secondaires don plusieurs, situées au nord, paraissent antérieures à Hadrien...", (GUSMAN, P.: *La Villa impériale de Tibur*, París, 1904, p. 78).
- 7 LUGLI, G.: "Villa Adriana", en *Bullettino Archeologico Comunale*, LV, Roma, 1927, pp. 139-204.

-
- 8 FUSTEL DE COLANGES: *Le cité antique*, Paris, 1952, p. 52.
- 9 SALZA PRINA RICOTTI, *op. cit.*, p. 29.
- 10 Estos datos se confirman en los estudios arqueológicos de BLOCH, H.: "I bolli laterizi e la storia edilizia romana", en *Bullettino Comunale*, nº 65, 1937, pp. 158 y ss.; y DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.
- 11 SALZA PRINA RICOTTI, *op. cit.*, p. 47.
- 12 Según Bloch se han encontrado sellos latericios idénticos en el *Teatro Marittimo* y el Panteón. En concreto, el material de M. *Rutilio Lupo*, datado en el año 117 con el sello de *Primo*, operario de *Vismazio Successo*, coincidente con otro encontrado en el Panteón. Otro tanto ocurre con las Termas de *Heliocaminus*, el Estadio y diversos edificios de esta primera fase constructiva de Villa Adriana.
- 13 BLOCH, *op. cit.*, p. 159.
- 14 WNNWFELD, *op. cit.*, p. 159.
- 15 BLOCH, *op. cit.*, p. 145.
- 16 NIBBY, A.: *Analisi dei dintorni di Roma*, vol. III, Roma, 1848, p. 659 y ss.
- 17 A la muerte de Adriano, desaparece el uso de la villa como residencia imperial permanente, quedando su utilización por parte de los próximos emperadores, sobre todo los Antoninos, para residencia veraniega de la corte, por lo que, según Nibby, sería haría necesario un espacio termal mayor.
- 18 Bloch reconoce el valor del análisis arquitectónico para la datación de un edificio. Cuando la objetividad de las conclusiones arqueológicas no proporcionan datos exactos, "objetivos", recurre al análisis arquitectónico.
- 19 SALZA PRINA RICOTTI, *op. cit.*, p. 52.
- 20 AURIGEMMA, S.: *Villa Adriana*, Roma, 1984, p. 28.
- 21 "...non longe ab Hadriani Palatio", en DE FRANCESCHINI, *op. cit.*, p. 5.
- 22 Se conoce que durante el mandato de Constantino la villa conservaba su antigua toponimia adrianea, y que durante el asedio de Tívoli por Totila, en el año 544 d.C., los 5000 hombres que lo acompañaban acamparon en la antigua Villa de Adriano.

- 23 Esta denominación nos recuerda la que correspondía al lugar donde se encontraron los restos de Italica, y que fue denominada durante siglos "Sevilla la vieja".
- 24 De Franceschini afirma que el expolio de Villa Adriana comienza antes de la caída del Imperio, con Caracalla y Constantino, y pone como ejemplo el hecho de que en el Canopo los revestimientos de mármol del Euripo habían desaparecido antes del derrumbe definitivo de las estatuas. Sin embargo, este hecho era común durante sendos mandatos. Recordemos sólo, que el Arco de Constantino en Roma acoge piezas de otros edificios anteriores, como los propios tondos del primitivo arco de Adriano.
- 25 Pirro Ligorio en 1550 afirma que en una de las salas del edificio con criptopórtico y Peschiera había aún en funcionamiento un horno de cal que utilizaba como material los mármoles de la villa. LIGORIO, Pirro: *De la villa Adriana Tiburtina*, Archivo estatal de Turín, cod. XX, fol. 29-58, cit. en DE FRANCESCHINI, *op. cit.*, p. 6.
- 26 Hoy día, aún se observan zonas de Villa Adriana, sin excavar, y mantenidas bajo terrenos en cultivo.
- 27 BIONDO, Flavio: *Italia Illustrata*, Roma, 1531, p. 321.
- 28 La amistad y los diversos trabajos en común realizados entre Biondo y Alberti en los años 30 y 40 del siglo XV, fundamentalmente para Nicolás V, hacen aún más curioso esta curiosa aparición de los primeros datos modernos en los escritos de ambos. ALBERTI, León Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966, Lib. VI, Capt. IV, p. 467 de la edición citada.
- 29 Pio II en sus memorias menciona la visita y la impresión causada ante tanta magnificencia y esplendor antiguos. También a este Papa corresponde el honor de haber contemplado por primera vez la salvaguarda y protección de Villa Adriana con su Bula de 28 de abril de 1462. En este documento oficial Pio II prohíbe la destrucción y la utilización de los restos antiguos en la ciudad de Roma y en la campagna romana, ya sean de propiedad papal o privada. PLATINA, B.: *Le Vite de' Pontefici*, Venezia, 1685.
- 30 El Papa Borgia, además de continuar con la comiente iniciada por Pio II, tenía intereses particulares en la ciudad de Tívoli, origen de la presencia de la familia Borgia en Italia.
- 31 *Francesco di Giorgio Martini* incluye en su tratado de arquitectura tres dibujos de algunas zonas de Villa Adriana. El tratado, del que se conservan dos manuscritos, está fechado en torno a 1480 como fecha más tardía. DI GIORGIO MARTINI, F.: *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.
- 32 *Giulio Romano* y *Rafael* visitaron Villa Adriana en compañía de *Pietro Bembo* el 4 de abril de 1516. BONFIGLIETTI, Rodolfo: "Raffaello a Villa Adriana e a Tivoli", en *Bolletino di studi storici e archeologici di Tivoli*, Año II, nº 6, 1 de abril de 1920.

- 33 El día 5 de septiembre de 1539, Antonio da Sangallo, acompañando a Pablo III recogió diversos datos de restos antiguos, realizando algunos dibujos, entre los que destaca uno titulado *del tempio rotonda de Tigoli, di mia mano levato adi 5 di settembre de 1539*, otros de los estucos de las cúpulas de la Termas Mayores, los pilones de acceso y la puerta sostenida por atlantes de estilo egipcio. Estos dibujos forman el llamado *codice Barberini*. LANCIANI, R.A.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le romane di antichità*, Roma, 1990, tomo II, p. 115.
- 34 Palladio dibujó una planta del Teatro Marittimo, publicada por primera vez por Ueblacker por primera vez en 1985. UEBLACKER, M.: *Das Teatro Marittimo in der Villa Adriana*, Mainz, a R., 1985. Otros arquitectos renacentistas que también nos han dejado dibujos de Villa Adriana son Fra Giocondo o Peruzzi.
- 35 SALZA PRINA RICOTTI, E.: "Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Continí", en *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, nº 8, 1973, serie VIII, vol. XVII, fasc. 1, pp. 3-47. En este artículo se comenta ampliamente sobre las versiones que nos han llegado de Pirro Ligorio, y que se encuentran fundamentalmente en la Biblioteca Vaticana, en el *Archivio di Stato di Torino* y en el Museo Británico. Sus títulos son los siguientes
1. *Descrittione della superba et magnificentissima Villa Hadriana*
 2. *Trattato della Antichità di Tivoli et della Villa Hadriana fatto da Pyrrho Ligorio Patricio Napoletano et dedicato ...*
 3. *Trattato della Antichità di Tivoli et della Villa Hadriana fatto da Pyrrho Ligorio Patricio Napoletano et cittadino Romano nel quale si dichiarano alcune famose ville...*
 4. *Dechiaratione generale della pianta della Villa Hadriana nella quale le lettere maiuoscole dinotano la divisione fatta da noi di tutte le sue parti....*
- 36 CONTINI, F.: *Adriani Caesaris inmanen in Tyburtino Villam aevo labente collampsam confuseque ac temere per senticeta disiectam, autoritate ac iussu Eminētiss. ac Reverēdiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus aggressus exquirere per insanas primum substructiones singula persecutus ex in foris quae superant adhuc parietinas et rudera observate contemplatus ac metitus omnia Tabulam hanc privatum fructum laboris sui publicam facit plana repraetotius areae descriptione proposita quam ex vero desumpsit orthographia erecti o peris adiecta quam animo ex vestigiis extantibus et ex singularum commensu partium informavit haud poenitendum operae pretium sive ad antiquam romanorum magnificentiam principum aestim indam oculis sive ad praesentium rerum aliquando futurum occasum evidenti praeteritarum exemplo sentandum*, Roma, 1668. Existe reedición de 1771.
- 37 LANCIANI, R.A.: *La Villa Adriana. Guida e descrizione compilata dal Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, 1906, p. 19.
- 38 LANCIANI, *Storia degli scavi...*, cit., p. 108 y ss.
- 39 *Ibidem*.

-
- 40 *Ibidem.*
- 41 DE FRANCESCHINI, *op. cit.*, p. 8.
- 42 CONTINI, *op. cit.* También existe una reedición del año 1751.
- 43 SALZA PRINA RICOTTI, *Villa Adriana in Pirro Ligorio*, cit., p. 9.
- 44 LANCIANI, *La Villa Adriana. Guida...*, cit., p. 26.
- 45 PIRANESI, F.: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.
- 46 WINNEFELD, *op. cit.*
- 47 GUSMAN, P.: *La villa imperiale di Tibur*, Paris, 1904.
- 48 El plano acompaña a la publicación de Lanciani, *La villa Adriana. Guida...*,cit.
- 49 Los trabajos fueron publicados en distintas revistas especializadas, pero están recogidos y resumidos en AURIGEMMA, S.: *La Villa Adriana presso Tivoli*, Tivoli, 1953. (existen cuatro reediciones, aumentadas y revisadas).
- 50 Son numerosos los artículos dedicados a Villa Adriana por la profesora Eugenia Salza Priana Ricotti, pero tal vez el mejor y más completo sea SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en AA.VV.: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, nº 14 (1982), pp. 25-45.
- 51 DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO 5.2.

AA.VV.: *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris, 1965.

AA.VV.: *Mostra bibliografica adrianea nel XVIII centenario della morte di Adriano*,
Roma, 1938.

AA.VV.: *Villa Adriana*, Milano, 1988.

ACKERMAN, James: *The villa for and ideology of country house*, Princeton, 1990.

ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de
G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966.

ASHBY, T.: "La Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculpture which
it contained", en *Archeologia*, LXI, 1908.

AURIGEMMA, Salvatore: *La Villa Adriana presso Tivoli*, Tivoli, 1953.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, I", en *Bolletino
d'Arte*, nº 39, 1954, pp. 327-341.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, II", en *Bolletino
d'Arte*, nº 40, 1955, pp. 64-78.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, III", en *Bolletino d'Arte*, nº 41, 1956, pp. 57-61.

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, 1984.

BARDI, Giovanni: *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime gia adiacenti alla citta di Tivoli*, Firenze, 1825.

BENARIO, Herbert: *A commentary on the Vita Hadriani in the Historia Augusta*, Chicago, 1980.

BIONDO, Flavio: *Italia Illustrata*, Roma, 1531.

BLOCH, H.: "I bolli laterizi e la storia edilizia romana", en *Bullettino Comunale*, nº 65, 1937, pp. 158 y ss.

BONANNO, M.: "Nuovi frammenti del fregio del teatro maritimo di Villa Adriana", en *Archeologia Clasica*, vol. CI, nº 27 , 1975, pp. 33-40.

BONFIGLIETTI, Rodolfo: "Raffaello a Villa Adriana e a Tivoli", en *Bollettino di studi storici e archeologici di Tivoli*, año II, nº 6, 1920.

CABRAL, Stefano: *Delle ville e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli, nuove ricerche*, Bologna-Forni, 1976.

CANINA, L.: *Antichi edifici dei contorni di Roma*, Roma, 1856.

CAPRINO, C.: "Restauri a Villa Adriana", en *Atti del congresso sui Criteri e Metodi di restauro dei monumenti archeologici*, celebrado en Paestum 1974, Roma, 1976.

CAPRINO, C.: "Mosaico con spartizione modulare e sinopia nella Villa Adriana a Tivoli", en *Bolletino d'Arte*, nº 57, 1972, pp.44-46.

COCCANARI, Gustavo: *Tivoli, itinerario storico-archaeologico*, Tivoli, 1951.

COFFIN, D. R.: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.

COFFIN, D. R.: "Pirro Ligorio and decoration of the late XVI Century in Ferrara", en *Art Bulletin*, XXXVII, nº 3, 1955.

CONTI, G.: "Decorazione architettonica della "Piazza d'Oro", en *Studia Archaeologica*, nº 13, Roma, 1871.

CONTINI, F.: *Adriani Caesaris inmanen in Tyburtino Villam aevo labente collapsam confuseque ac temere per senticeta disiectam, auctoritate ac Iussu Eminentiss. ac Reverendiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus...*, Roma, 1668.

CONTINI, F. y LIGORIO, P.: *Iconographia villae tiburtinae*, Roma, 1751.

CREMA, Luigi: "L'architettura romana", en *Enciclopedia classica*. sec. III, vol. XII-1, Torino, 1959.

CHILLMAN, James H.: "The casino of the semicircular colonnades at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol IV, 1924.

DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.

DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Tratatti di architettur, ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

D'OSSAT, G. de Angelis: "I criptoportici quali elementi basamentali nella tipologia compositiva dell'architettura romana", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

DAL CO, Maso; BENEVOLO, Leonardo y VIGHI, Roberto: *Tivoli, Villa Adriana*, Firenze, 1976.

DE'CONTI BARDI, G.: *Della Imperiale Villa Adriana*, Roma, 1825.

DEL RE, A.: *Dell'Antichità Tiburtine*, II, 5, Roma, 1611.

FUSTEL DE COLANGES: *Le cité antique*, 1952.

GIRAULT: "La Piazza d'Oro (Restauration et mémoire   la Bibliothèque des Beaux-Arts)", en *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France   Rome*, vol. III, Paris, 1885.

GIULANO, Antonio: *Villa Adriana*, Cinisello Balsamo, Milano, 1988.

GIULIANI, Cairol Fulvio: "Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n  140)*, Roma, 1973.

GUSMAN, P.: *La Villa imperiale de Tibur*, Paris, 1904.

JACOBSON, David M.: "Hadrianic Architecture and Geometry", en *American Journal of Archeology*, vol. XC, 1986, Boston, Archaeological Institute of America.

JASHEMSKI, Wilhelmina F. y SALZA PRINA ROCOTTI, Eugenia: "Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro", en *American Journal of Archeology*, vol. 96, n m 4, octubre 1992.

LANCIANI, R.A.: *La Villa Adriana. Guida e descrizione compilata del Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, 1906.

LANCIANI, R.A.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intornole romane antichit *, Roma, 1990.

LIGORIO, Pirro: *De la villa Adriana Tiburtina*, Archivo Estatal de Turin, cod. XX, fol. 29-58.

LUGLI, G.: "Villa Adriana", en *Bullettino Archeologico Comunale*, LV, Roma, 1927, pp. 139-204.

MANCINI, Gioacchino: *Hadrian's villa and villa d'Este*, Roma, 1950.

MANDOWSKY, E. y MITCHELL Ch.: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londres, 1963.

MIELSCH, H.: *La villa romana*, Firenze, 1990.

MINGAZZINI, Paolini: "Tentativo di Ricostruzione grafica della Coenatio rotunda della Domus Aurea", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1961.

MIRICK, Henry D.: *The large baths at Hadrian's villa*, Roma, 1933.

MIRICK, Henry D.: "The large baths at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. XI, 1933.

NYBBY, A.: *Analisi dei dintorni di Roma*, vol. III, Roma, 1848.

PACIFICI, Vincenzo G.: "I primi lavori a Villa Adriana", en *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, LVII, Tivoli, 1984.

PARIBENI, R.: "Contributi archeologici al lessico latino", en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IV, 1925-26.

PLATINA, B.: *Le Vite de' Pontefici*, Venezia, 1685.

PIRANESI, F.: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.

RAEDER, J.: *Die Statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt, 1983.

RAKOB, Friedrich Ludwig: *Die Piazza d'Oro in der Villa Hadriana bei Tivoli*, Karlsruhe, 1967.

RAKOB, Friedrich Ludwig: "Hansen, La Piazza d'Oro e la sua cupola", en *Gnomon*, nº 33, 1961.

REICHARDT, Walter Louis: "The vestibule group at Hadrian's Villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, núm 1, 1933, pp. 127-132.

REINA, V. y BARBIERI, U.: "Rilievo planimetrico ed altimetrico di Villa Adriana", en *Notizie scavi*, Roma, nº 8, 1906.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en AA.VV.: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, n° 14 (1982), pp. 25-45.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *L'arte del convito nella Roma antica con 90 ricette*, Roma, 1983.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Criptoportici e gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine*, Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140, Roma, 1973.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "La Villa Laurentiana de Plinio il Giovane: Un'ennesima ricostruzione", en *Lunario romano*, 1983, pp. 229-251.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana negli studi di Pirro Ligorio e di Francesco Contini", en *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, n° 8, 1973, serie VIII, vol XVII, fasc. 1, p. 23 y ss.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Il grupo de Polifemo a Sperlonga", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. 42, 1969-70, pp.117-134.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Cucine e quartiere servili in epoca romana", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. LI, 1980-81.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana. Un singolare solaio piano in Opus Caementicium", en *Palladio*, nuova serie, I, Roma, 1988, pp. 15-26.

SCHITH, C.G.: "The Date of the "Grandi Termi" of Hadrian's Villa at Tivoli", en *PBSR*, n° 46, 1978, pp. 73-93.

UEBLACKER, M.: *Das Teatro Marittimo in der Villa Adriana*, Mainz, a R., 1985.

VIGHI, Roberto: *Villa Hadriana*, Roma, 1959.

WINNEFELD, H.: "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", en *Jahrbuch des kais deutschen archäolog. Institut*, n° 3, Berlin, 1895.

CAPÍTULO 5.3. LA IMAGEN

La imagen de Villa Adriana difiere considerablemente de la que hemos estudiado en el Panteón.

En primer lugar, el repertorio iconográfico se inicia en una fecha posterior, pues hasta finales del siglo XV apenas si se tienen en consideración los restos de la villa de Adriano en *Tibur*, y las primeras imágenes de éstos son apuntes y croquis figurados tomados por los arquitectos renacentistas, que casi en peregrinación, pasan por Tívoli para comprobar sobre el terreno si sus especulaciones teóricas sobre la buena arquitectura antigua se corresponden con unos míticos restos antiguos, que poco a poco van consolidando su prestigio como los de Villa Adriana. De *Francesco di Giorgio* a Palladio, el Renacimiento encuentra en Villa Adriana, sobre todo en los restos del *Teatro Marittimo*, una razón más para la especulación sobre el tema y el tipo preferido, el edificio de planta central.

Un segundo punto que diferencia ambos repertorios iconográficos es el interés demostrado en Villa Adriana por los levantamientos planimétricos generales. Existen grandes diferencias cualitativas entre los dos restos adrianeos, estudiados de manera específica en esta tesis, el Panteón y la Villa, un edificio único frente a un conjunto fragmentado, un resto de la Antigüedad bien conservado, reutilizado y con uso ininterrumpido, frente a unos restos arqueológicos, dispersos y enterrados; una construcción urbana, integrada en la red viaria y profundamente imbricada con la ciudad de Roma, frente a una construcción suburbana, en esos momentos dispersa en el campo y, por último,

una propiedad eclesiástica frente a una zona extensa, 50 hectáreas., repartida en muy diversas manos con intereses casi nunca coincidentes.

Estas diferencias conducen a que en el caso de Villa Adriana se demuestre desde muy pronto un interés científico por el conocimiento general del conjunto de los restos, que se plasmará a través de las excavaciones arqueológicas en un repertorio de plantas que de Contini a Piranesi, se concreta en plantas generales del conjunto, y hasta el siglo XIX, en plantas y dibujos puntuales y concretos de los edificios y zonas que se excavan. Además a finales del siglo XIX, con la consolidación definitiva de la historiografía, los estudios de la villa suelen estar acompañados por su correspondiente planimetría que, hasta alcanzar la de Reina, en 1906, simplemente copian las de Piranesi y Contini.

Pero el Panteón y Villa Adriana también coinciden en algunos planteamientos de su conformación iconográfica. El interés anticuario demostrado en la rotonda de *Campo Marzio* con los descubrimientos de los leones y la urna se multiplica en la villa tiburtina, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, cuando las distintas familias nobles con posesiones dentro de los terrenos de la villa, se dedican a promover excavaciones con el fin de encontrar descubrir, relieves y mobiliario antiguo. Cada descubrimiento, ya sea Carafa, Farnese o Barberini, se plasma en un grabado, que demuestra la belleza, la bondad o la magnificencia del encuentro con el pasado, que inmediatamente se convierte en una nueva posesión para los nobles y en una fuente para los artistas. Por tanto el coleccionismo crea aquí un muestrario iconográfico con nombre y apellidos, frente al urbano, al ciudadano anónimo, del Panteón.

Por último, el pintoresquismo; el costumbrismo figurativo transformado en imagen romántica del resto arquitectónico, cargado de un complejo simbolismo cuando la ruina, que se integra en un paisaje imaginado y habitado por personajes populares, encuentra una de sus más características expresiones en las creaciones decimonónicas en Villa Adriana. Como vimos, el Panteón se impregnó de estas características sólo tangencialmente. El recuerdo de su grandeza, su cualidad intemporal como motor capaz de generar un espacio urbano a su alrededor o su carácter religioso impedían que los artistas románticos pudieran desarrollar todas sus fantasías con el Panteón como protagonista. Sin embargo, Villa Adriana poseía un reconocido espíritu laico, la vegetación que rodeaba los restos era la apropiada para las creaciones más fantásticas, y su constructor era uno de los personajes sobre los que con mayor libertad se podía especular (Adriano de amores deshonestos y ambiguos, Adriano motor de suicidios y muertes violentas, Adriano amante de países exóticos) desde una perspectiva fundamentalmente romántica.

La identificación entre Villa Adriana y un espíritu romántico de la ruina decorativa es anterior incluso al siglo XIX. Las pinturas al fresco que llenan las paredes del *Palazzo Farnese* de Caprarola, obra de Vignola, reproducen visiones manieristas de los restos de Villa Adriana, sobre todo de aquellos que pertenecían a esta familia.

Los grabadores decimonónicos realizan series completas sobre Villa Adriana para su venta a turistas o como demostración de la antigua magnificencia nacional. El viaje a Italia se convirtió en obligatorio para los ingleses y alemanes, necesitados de una iconografía acorde con la imagen creada por escritores como Lord Byron o

Goethe en sus países de origen con sus escritos. Por otro lado, la unificación italiana debía buscar una identidad visual que recurría con frecuencia a un recuerdo arquitectónico, fundamentalmente gráfico, que se basaba en una grandeza arquitectónica perdida de la época romana o renacentista.

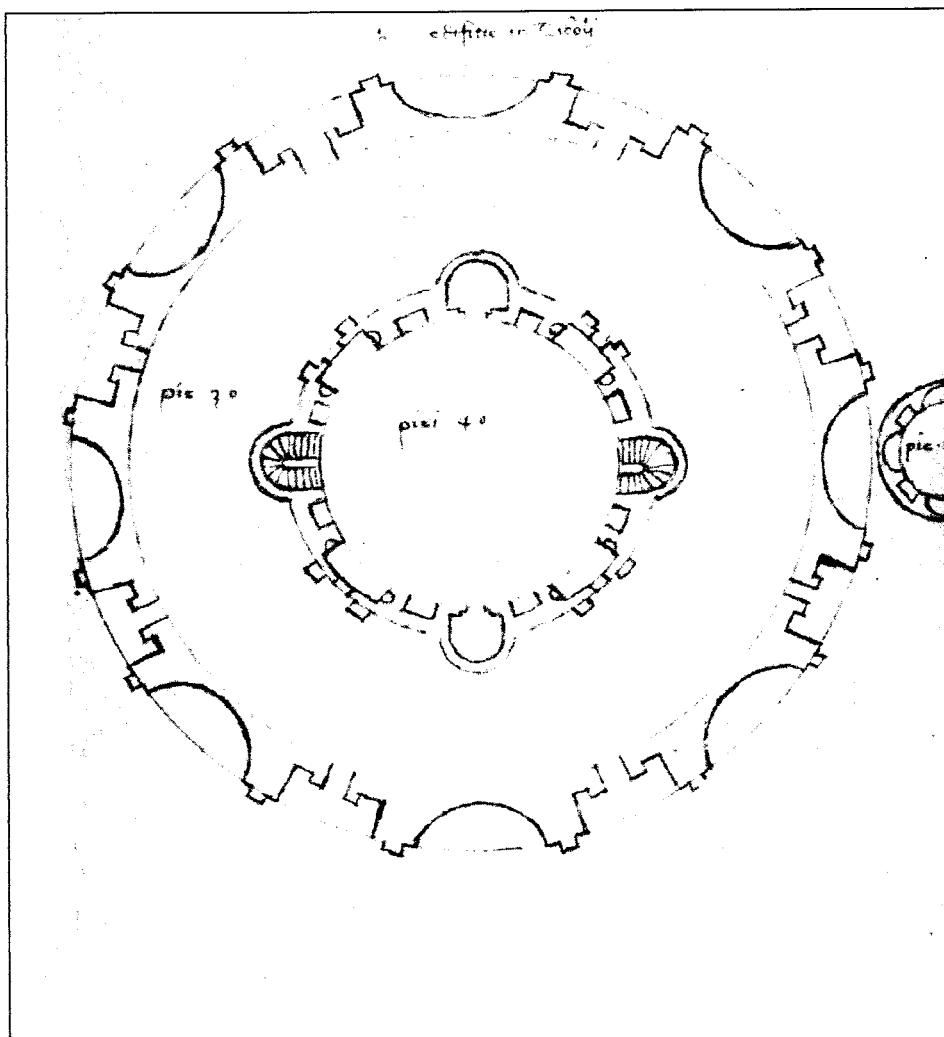
Otros elementos configuradores de la imagen de Villa Adriana, tal vez no tan fundamentales en su conformación pero igualmente presentes en ella, son el academicismo, francés sobre todo, que nos ha dejado acuarelas de gran belleza sobre reconstrucciones hipotéticas de algunos elementos; la fantasía arquitectónica, sin ninguna base arqueológica, en reconstrucciones de alguna de las partes o del conjunto o la especulación historicista de principios de siglo, sobre todo de mano de americanos que toman Villa Adriana como modelo de trabajo a imitación de lo que fueron los trabajos de la Academia de Francia en el siglo anterior.

Una última característica que debemos resaltar del estudio iconográfico que a continuación vamos a iniciar, es la aparición de repertorios iconográficos sobre el conjunto y no de vistas individuales insertas dentro de publicaciones de diverso rango, como es el caso del Panteón. Para Villa Adriana encontraremos repertorios de imágenes que de manera monográfica la estudian y analizan, reflejo de su diversidad valorada, mientras que el Panteón nos permitía establecer diversas maneras de representarlo, pero siempre el objeto era único, dado su carácter. Los dibujos del Panteón intentaron plantear la relación entre los mundos interior y exterior de la Arquitectura, pero en Villa Adriana se hace necesaria una narración secuencial, ya que su propia definición plantea tal variedad de piezas en su

extensión que las imágenes siempre son escasas., aunque ninguno de ellos llegue a poseer la capacidad de síntesis de los de la rotonda adrianea.

Siglo XV.

1480 ? Francesco di Giorgio Martini.

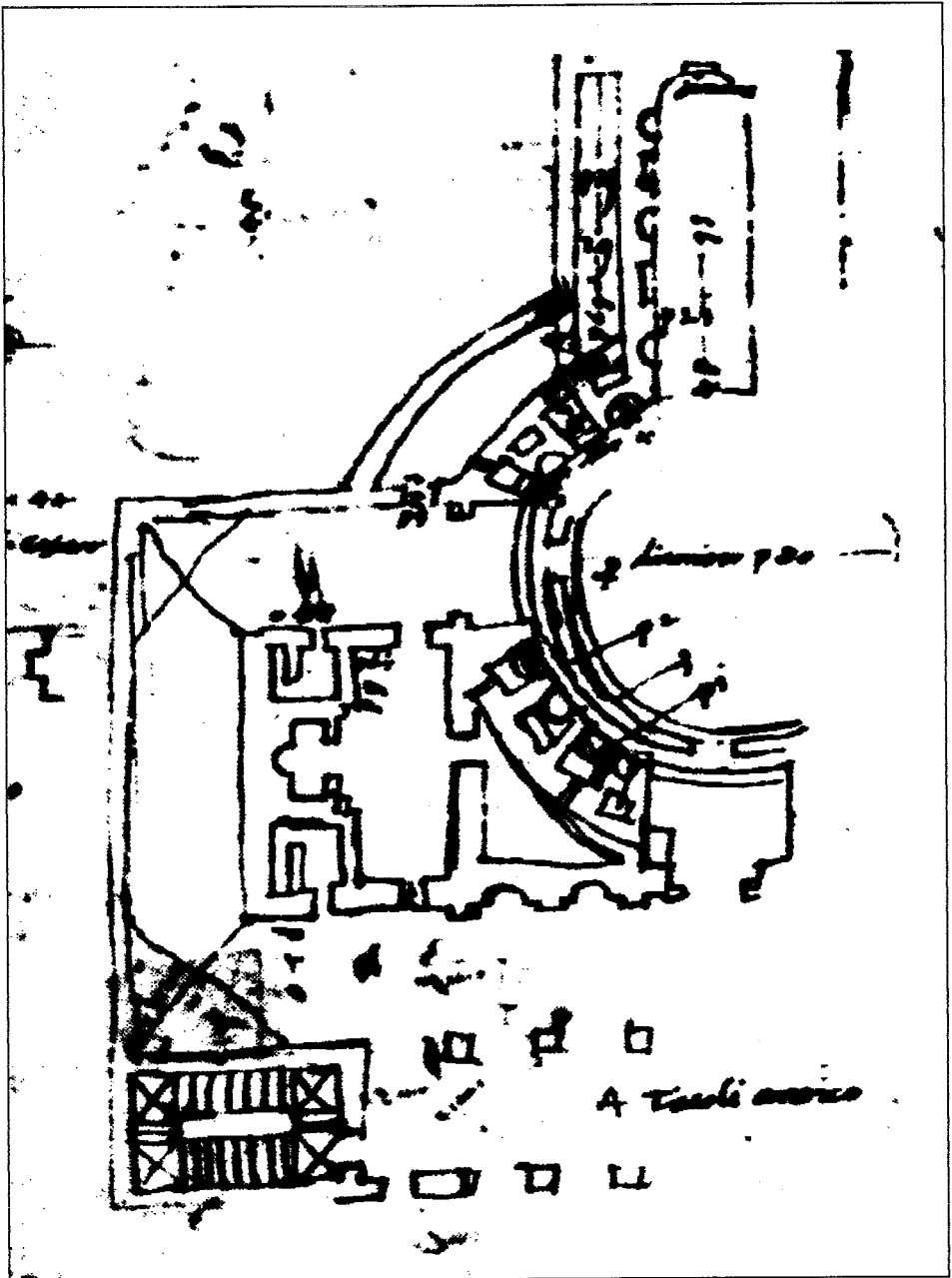


La primera imagen conocida de Villa Adriana se debe a la mano de *Francesco di Giorgio Martini*. Con él se inician las plantas del *Teatro Marittimo* de Villa Adriana, realizadas por los arquitectos renacentistas, tal vez por tratarse del edificio más

singular de los restos encontrados, o acaso por ser un edificio centralizado; lo cierto es que fue el que más llamó la atención a estos primeros cronistas gráficos de las ruinas de *Tibur*. Esta planta, que aparece en el mismo folio junto a otras identificadas con el mismo edificio, pertenece a su tratado *Trattati de architettura, ingegneria e arte militare*, como el dibujo del Panteón y que comentamos en el capítulo 4.2.

A la planta de F. di Giorgio acompaña una leyenda que dice: *edificio in Tibolj*, gracias a la cual ha sido posible su identificación. Las similitudes formales con el *Teatro Marittimo* son escasas, pues, tan sólo los dos anillos concéntricos edificados y las extrañas piezas adosadas al segundo círculo tienen cierta semejanza con la realidad del edificio. Los arcos y bóvedas del círculo central aparecen dibujados en perspectiva, lo que dificulta si cabe aún más la lectura. Si pensamos el estado en el que se encontraría el edificio, para cuya comprensión es fundamental la presencia del agua en la consideración de la zona central como isla inserta en un patio circular, que a su vez lleva un pórtico de columnas perimetral, y que entonces estaba completamente oculto, sólo así podemos comprender la dificultad de dibujar este elemento y la necesidad de su interpretación.

1520-30? **BALDASARE PERUZZI**



Baldassare Peruzzi, arquitecto que trabaja en el taller de Rafael hasta la muerte de éste, realiza una recopilación de datos, mediciones y dibujos de antiguos edificios de Roma y sus cercanías con el fin de llegar a la publicación de un tratado titulado "*Libro delle antichità di Roma*". El libro quedó incompleto, pero muchos de sus apuntes y dibujos se han conservado, y en la actualidad se encuentran en los *Uffizzi* de Florencia. Rafael fue uno de los ilustres visitantes de Villa Adriana, y no es de extrañar que de la mano de Peruzzi se realizara esta recopilación de datos para el taller del maestro.

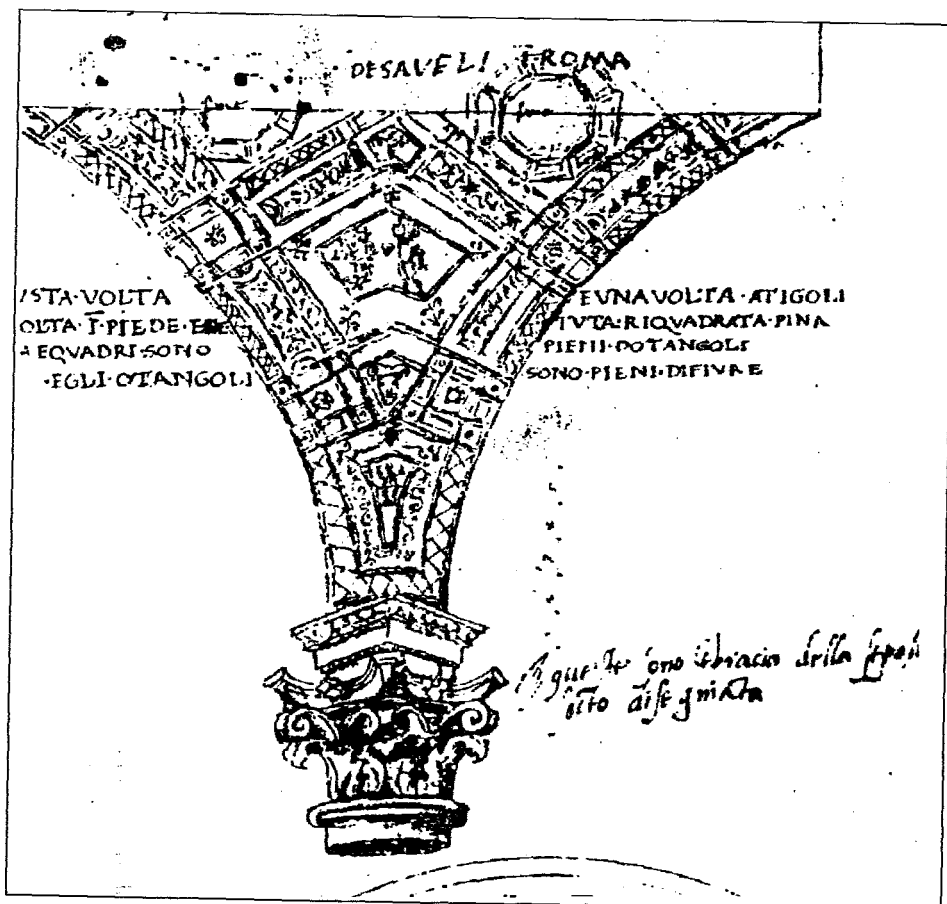
El dibujo que ahora comentamos, y que pertenece a esta colección, aparece en un folio acompañado por otros esquemas y anotaciones. Al lado del *Canopo* se ve un esquema de un pórtico circular, junto al que se puede leer, "*Teatro Marittimo*", y más abajo, "*a tiuoli antico*", es decir, Villa Adriana. El dibujo representa parte de la planta del pórtico circular, al que se accede por otro rectangular.

El *Canopo* aparece también en planta, con las medidas de las partes, en su mayoría equivocadas. Debajo está escrito también "*a tiuoli antico*". El dibujante transforma el *Serapeum* en una construcción circular, tal vez por el interés por los edificios centralizados antiguos del momento. En este sentido nos extraña que un arquitecto y dibujante de la talla de Peruzzi caiga en un error de este calibre, sobre todo si comprobamos que en otros dibujos conservados en los *Uffizzi* florentinos, de autoría anónima pero cuyas dataciones coinciden con este dibujo, el *Serapeum* de Villa Adriana aparece representado con mayor verosimilitud arquitectónica.

En esta recopilación de Peruzzi es interesante el valor que se le da al dato, entendiendo el dibujo bajo la perspectiva del momento, con la necesidad de llenar de contenido los modelos que se estaban desarrollando.

1539

ANTONIO DA SANGALLO





El día 5 de septiembre de 1539, Antonio *da Sangallo*, acompañando a Pablo III, recogió diversos datos de restos antiguos, y realizó algunos dibujos, entre los que destacan el titulado “*del tempio rotonda de Tigoli, di mia mano levato adi 5 di settembre de 1539*”, y otro de los estucos de las cúpulas de la Termas Mayores. También dibujó los pilones de acceso a la villa y una puerta sostenida por atlantes de aspecto egipcio. Estos dibujos forman el llamado *codice Barberini*.

Los estucos del arranque de la arista de la cúpula de la Termas Mayores están dibujados con gran verosimilitud, mostrando fragmentos hoy desaparecidos, o que sólo existieron en la imaginación de Sangallo. La pieza triangular descansa sobre un capitel compuesto, que más que ménsula adosada a la esquina parece corresponder a una columna.

En este dibujo seguimos comprobando cómo la imagen se hace fragmentaria, cómo interesa el detalle, y cómo la imagen global de Villa Adriana se difumina en fognazos de piezas escultóricas, decorativas o arquitectónicas.

1540?

ANÓNIMO



Las primeras excavaciones de cierta magnitud realizadas en Villa Adriana durante el siglo XVI lo fueron bajo el patronazgo del Cardenal Carafa en la zona de la *Piazza d'Oro*. En estos trabajos salieron a la luz diversas piezas escultóricas que engrosaron la colección anticuarial del prelado en su villa romana del Quirinal.

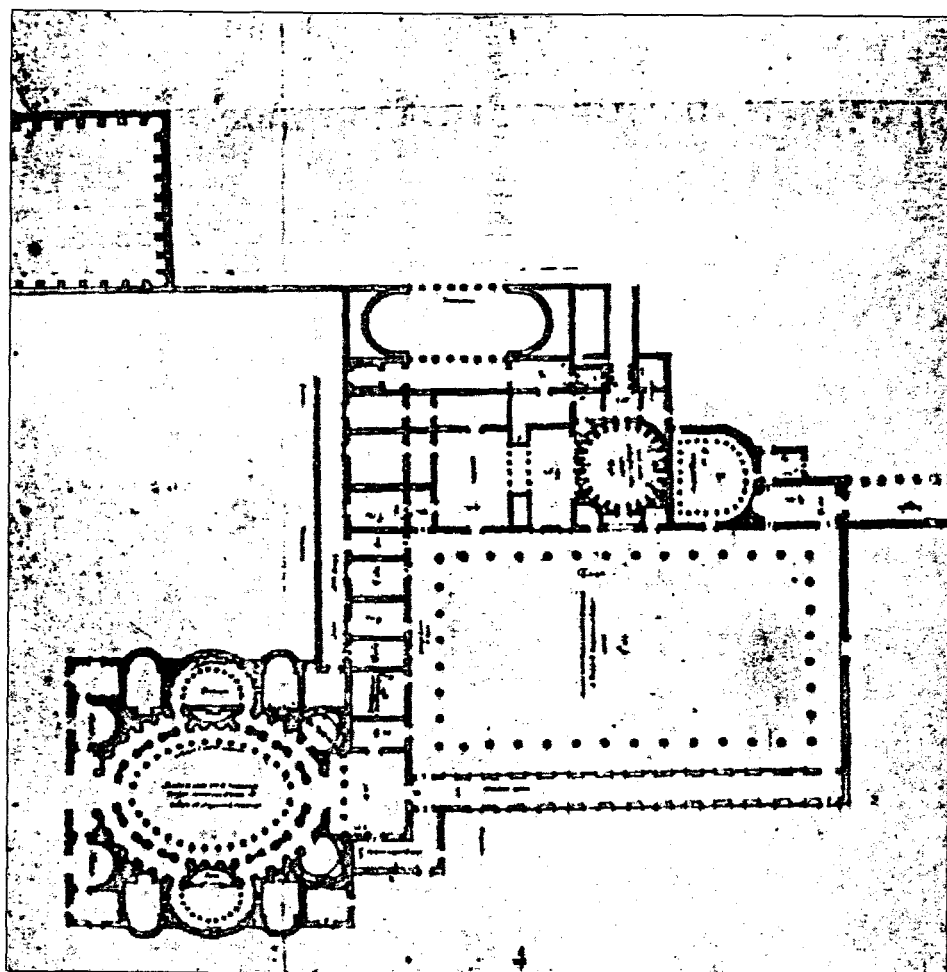
El dibujante anónimo reproduce el hallazgo y da fe de su traslado a la villa romana. pues junto al dibujo de a la escultura se puede leer: "*in quirinali, in vinea*

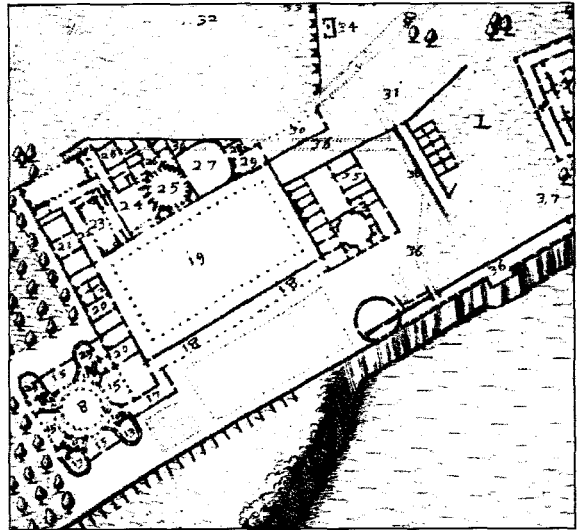
cardinalis Caraffae, translatum ex villa Hadriani tiiburtina". El dibujo representa el relieve de la basa de una columna o de un pedestal, con la figuración de la cabeza de Océano con delfines.

Este tipo de dibujos posee un interés histórico cierto para el desarrollo de nuestra argumentación en el intento de construir cronológicamente la formación de la imagen de Villa Adriana, como demostración del espíritu coleccionista que inspiraba sus excavaciones durante los siglos XVI y XVII.

1550

PIRRO LIGORIO





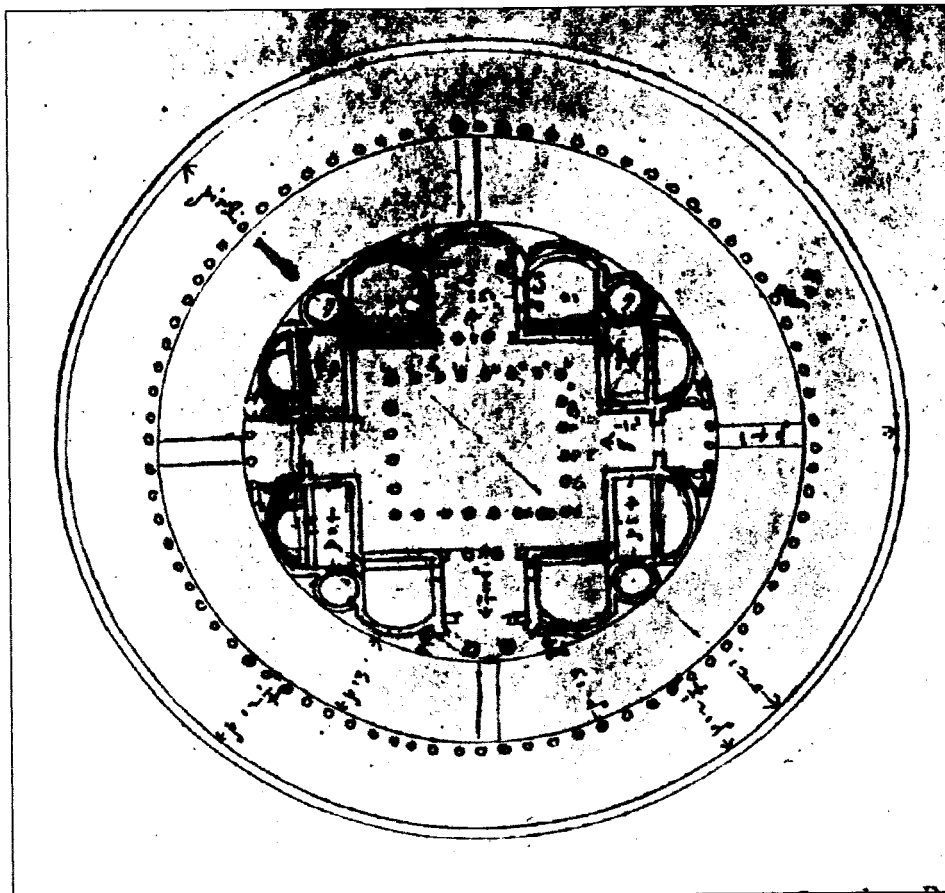
El primer trabajo sistemático de excavación en Villa Adriana fue el encargado por Hipólito D' Este a Pirro Ligorio en 1550. Los trabajos fueron recogidos por Ligorio en *De la villa Adriana Tiburtina*, de la que se conservan distintos manuscritos con diversas versiones. La descripción de Ligorio está repleta de digresiones históricas o fantásticas reconstrucciones. Sin embargo falta la primera planta de la villa, tantas veces mencionada por él en su escrito, y que, según afirma Eugenia Salza Prina Ricotti en su artículo "Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini", nunca acabó, aunque los esbozos, que sí existieron, se han perdido en su mayoría.

Los que quedan, entre los que se encuentra esta planta de la zona de la Academia, componen el llamado *Codice Windsor*. Hemos incluido junto a éste una imagen de la misma zona realizada por Francesco Contini, para la ilustración del manuscrito de Ligorio, del que hablaremos más tarde, para resaltar las deformaciones e invenciones de Ligorio, frente al intento verdadero de ajuste con la realidad de los restos por parte de Contini.

Lo más interesante del trabajo de Pirro Ligorio es que , por primera vez, el carácter fragmentario que hasta entonces habían tenido los restos que se esparcían por las 56 hectáreas de superficie del complejo, fueron ordenados, dando muestra de la existencia del complejo como conjunto articulado. Las piezas sueltas y desmembradas, como el *Teatro Marittimo* o los restos del Canopo, encontraron un lugar dentro del reconocimiento de una estructura de orden superior, la Villa Adriana.

1554

ANDREA PALLADIO



Esta planta del *Teatro Marittimo* de Villa Adriana, dibujo conservado en el *R. Institute of British Architects* de Londres, debería servir como ilustración, o como boceto para un grabado, que habría formado parte de *Le antichità di Roma*, pero que, en sus ediciones veneciana y romana de 1554, no aparece.

Formalmente, el dibujo representa la isla central rodeada por un foso, con cuatro puentes que lo comunican con el pórtico columnado circular. El interior de la isla

esta frágmentado en una serie de dependencias organizadas en torno a un patio columnado rectangular. Tal vez lo más interesante es el perfil polilobulado de estas construcciones al exterior, y la insinuada alternancia cóncavo-convexo.

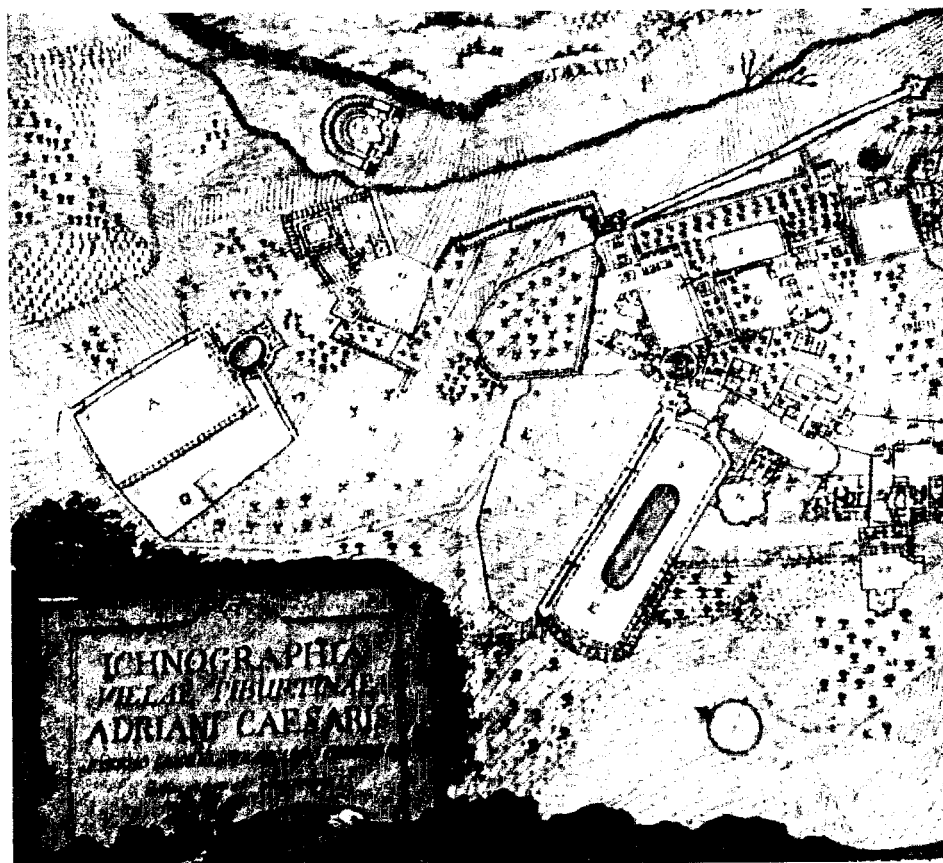
Es un dibujo que no responde a la realidad, pero sí, a una idea resultante de la interpretación de los restos que se conocerían del *Teatro Marittimo*. Pero esta hipótesis, lo es de autor, es decir, Palladio interpreta los restos en la misma clave formal que genera su arquitectura. La absoluta simetría que rige la composición de esta interpretación, no es sino la realización de una práctica formal bajo la influencia de los principios que poseía la arquitectura palladiana.

1668

FRANCESCO CONTINI



Francesco Contini realiza en 1668 por primera vez una planta completa de Villa Adriana, como ilustración para el libro de Pirro Ligorio de las antigüedades de Villa Adriana, titulado *Adriani Caesaris inmanen in Tyburtino Villam aevo labente collampsam confuseque ac temere per senticeta disiectam, auctoritate ac iussu Eminentiss. ac Reverendiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus...*, publicado en Roma en 1668.



Siguiendo el comentario realizado con los dibujos de Pirro Ligorio, la planta de Contini es la materialización gráfica del reconocimiento de la unidad de Villa Adriana.

En el dibujo cartográfico de Contini los edificios de la villa se muestran con los restos que quedaban en pie, tras las sucesivas excavaciones, e incluso dibuja también una interpretación de aquellos que estaban todavía enterrados. Contini es el primero que gráficamente, nos muestra los edificios con las denominaciones otorgadas por Ligorio un siglo antes, y el primero que aplica criterios de verosimilitud y de cientifismo arqueológico y arquitectónico en la villa tiburtina. Son dibujos poco intencionados, cuyo valor reside en la relación que se reconoce entre

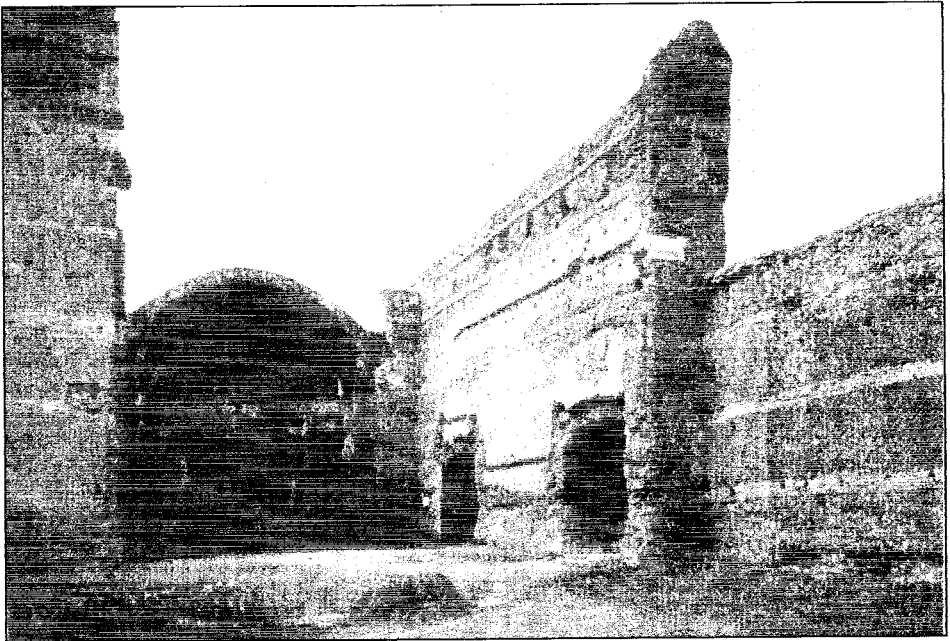
las piezas del conjunto, y que se configura como un estado de la cuestión, sin que sea un levantamiento concluyente.

No obstante, la planimetría sucesiva de Villa Adriana tomará como base, incorporando las sucesivas investigaciones parciales, esta planta del Contini, hasta que Francesco Piranesi la reelabore.

1768-1790**FRANCESCO PIRANESI**

Francesco Piranesi, hijo de Giovanni Battista Piranesi, realiza una serie de grabados que se integran en distintas obras, como *Vedute di Roma*, publicado por primera vez en Roma en 1790. En esta obra se incluyen imágenes parciales de los elementos mejor identificados de la villa. Tendremos que esperar a otra obra del autor más adelante para que encontremos la planta del conjunto piranesiana.

En la sucesión de imágenes dobles que sigue, comprobamos como el aire romántico y surrealista que inunda los grabados de este autor se fundamenta en un respeto absoluto por la verosimilitud y la realidad de los edificios antiguos. El resto arquitectónico de Villa Adriana se asoma a las imágenes piranesianas en su auténtico estado. Podemos observar en el autor un ejercicio realista, donde la interpretación se reduce a la elección de unos puntos de vista, en un intento de plasmar el estado sorprendido de un visitante, que por primera vez se acerca a estas ruinas reconociendo su inmenso valor. Observamos a un Piranesi sin palabras, que filma un documental de la ruina sorprendido por su belleza y donde la imagen adquiere pleno valor por si misma. El Piranesi que interpretaba los edificios de la Roma Imperial de Campo Marzio, queda eclipsado por la valoración del lugar y sus ruinas en Villa Adriana, produciendo un mudo documental de imágenes.



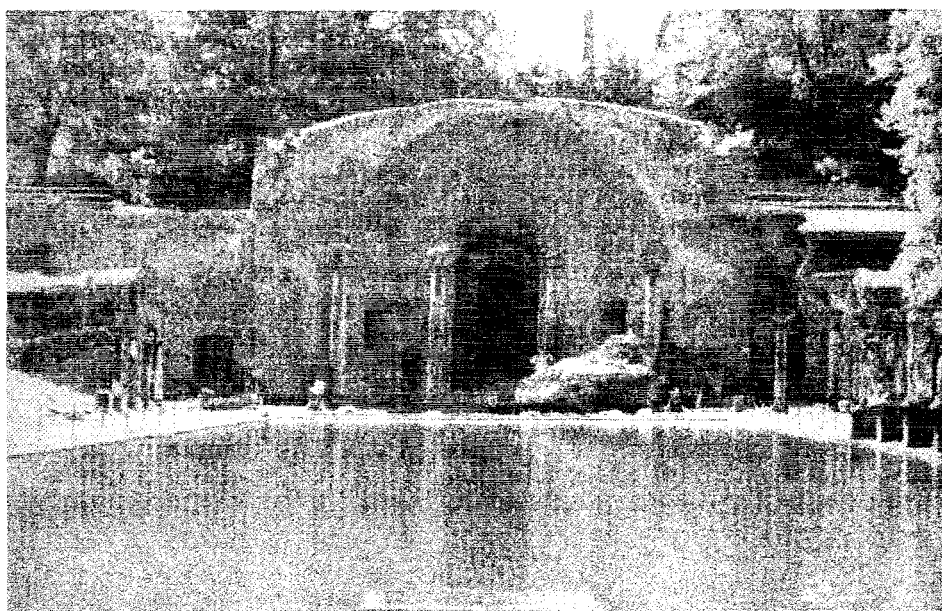
Esta es una vista muchas veces repetida de la denominada "Sala de los Filósofos", que funcionaría como espacio adjunto al *Teatro marittimo*, al cual se

yuxtapone. Es una sala abovedada, rematada por una gran exedra, en la que destaca el orden rítmico de la sucesión de pequeños nichos.



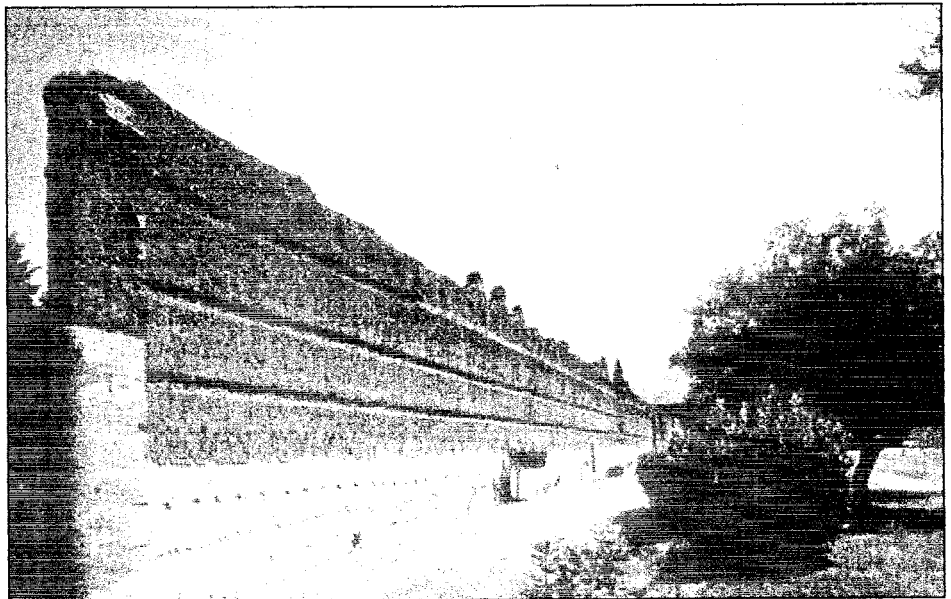
Se trata de una vista de la sala cubierta con bóveda rampante, cercana al denominado Atrio del emperador. Esta sala, sorprendente por el juego de luces que posee, es un motivo seleccionado por Piranesi para su representación. Su posición semienterrada, formando parte de una zona de criptopórticos debió dar

pie a esta imagen romántica, en la cual unos personajes quedan sorprendidos en su descubrimiento, repartiéndose por todo el recinto en una actitud de enorme curiosidad. Se observa una arquitectura dormida que sorprende al visitante. Todos estos grabados aportan el reconocimiento a la potencia de la arquitectura de la Villa por encima del valor de la ruina. El detalle del dibujo se recrea en cuestiones arquitectónicas que superan las anécdotas románticas de la representación.



Tan sólo la lámina de agua de la fotografía es capaz de superar la belleza del grabado. La arquitectura emerge en el reconocimiento a la geometría, la proporción y la figura de este elemento de la villa. El Serapeo del Canopo necesitaba del agua para dar serenidad a la combinación casi perfecta de sus

elementos, que en sucesivos niveles articulan un conjunto reconocido como una de las piezas más interesantes de Villa Adriana. La pieza parece estar excavada en el terreno, sirviendo de elemento que salva la diferencia de cota existente. En el momento en que Piranesi realizó este grabado estaría más acentuada la consideración de este elemento como arquitectura integrada en el paisaje, donde el terreno se manipula y se integra como material de la arquitectura, determinando un conjunto armónico.



En este último grabado de Piranesi que hemos seleccionado podemos ver otros de los elementos característicos de la villa en su estado actual.

El desplazamiento del motivo del dibujo, el muro de cierre del Pecile, intenta mostrarnos el espacio que encerraba, y en cuyo centro se ubica el gran estanque

de este amplio elemento. La villa queda al fondo, cerrando la composición y acentuando la distancia de la perspectiva.

1775

DOMENICO PALMUCCI



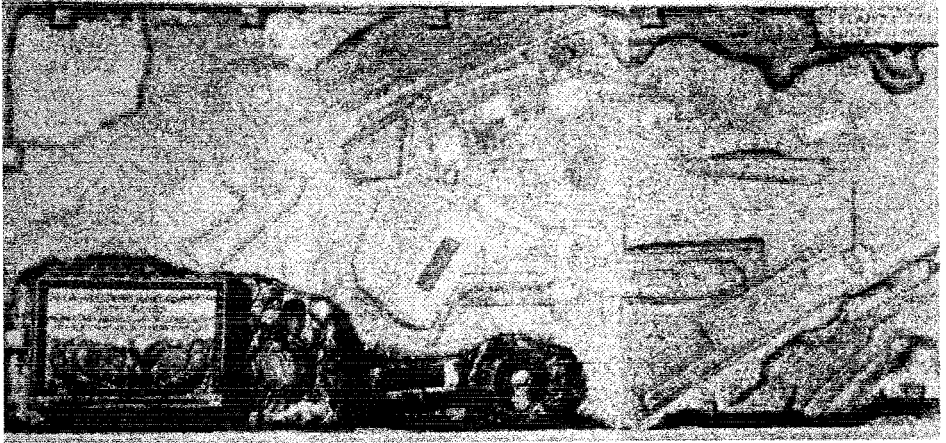
Villa Adriana también ha servido como excusa para reconstrucciones fantásticas, en las que la irrealidad de los edificios convierten su visión en surreales arquitecturas, más celestiales que terrenas.

Domenico Palmucci ejecuta una vista general de Villa Adriana en una perspectiva forzada desde el oeste, inspirada en reconstrucciones semejantes, pero de edificios desaparecidos en su totalidad, como en el caso del templo de Salomón en Jerusalén, o la villa de Plinio. El dibujo crea una maquinaria arquitectónica compuesta por piezas mecánicas que se acoplan unas con otras, para componer una unidad formal, que metafóricamente representa a Villa Adriana.

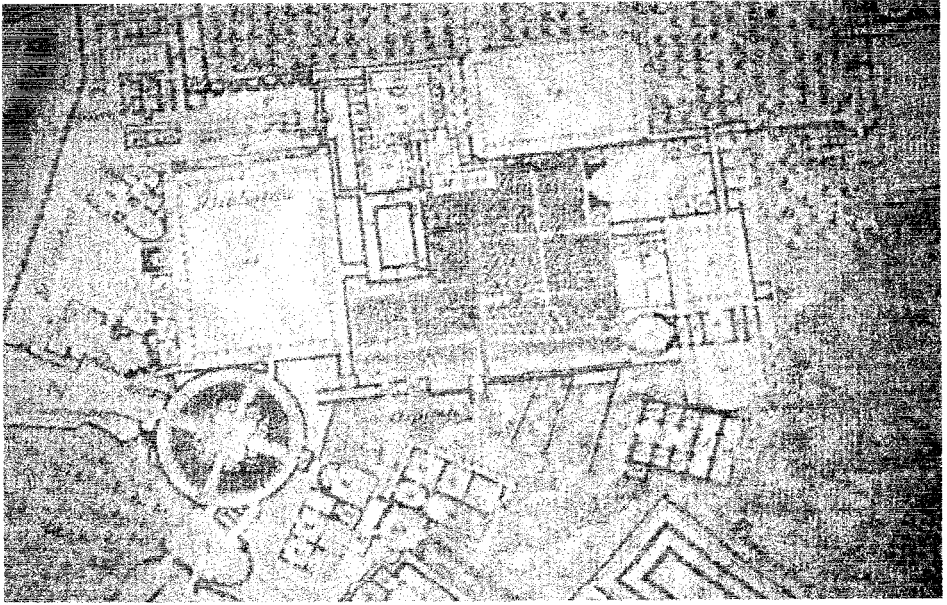
El conjunto está rodeado por una muralla con torreones, como si de un *castrum* romano se tratara, para proteger la imagen soñada.

1781

FRANCESCO PIRANESI



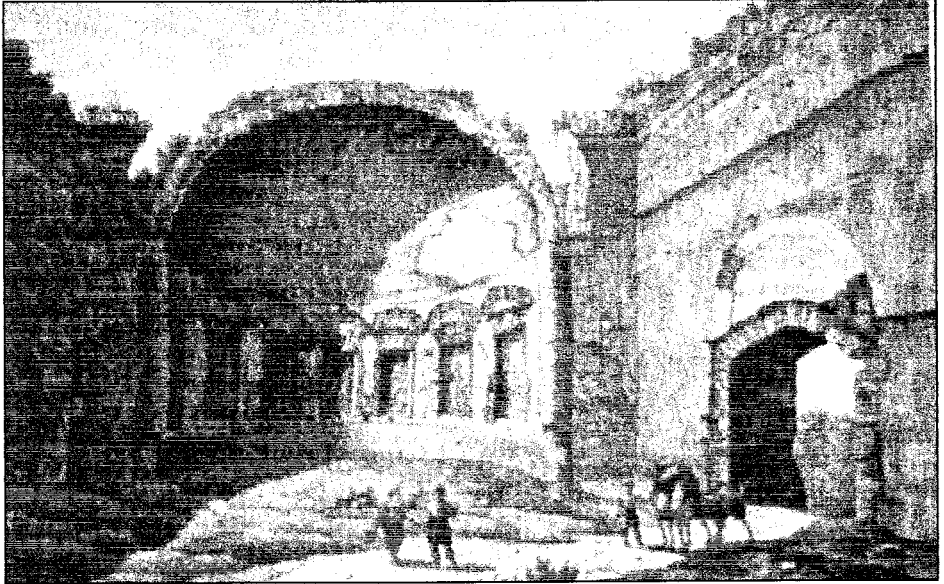
Francesco Piranesi publica en 1781 *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, al que acompaña un plano de los restos de Villa Adriana. La planta está inspirada en la de Contini del siglo precedente, pero Piranesi añade aquellos restos surgidos a la luz durante los ciento cincuenta años que separan sendas imágenes.

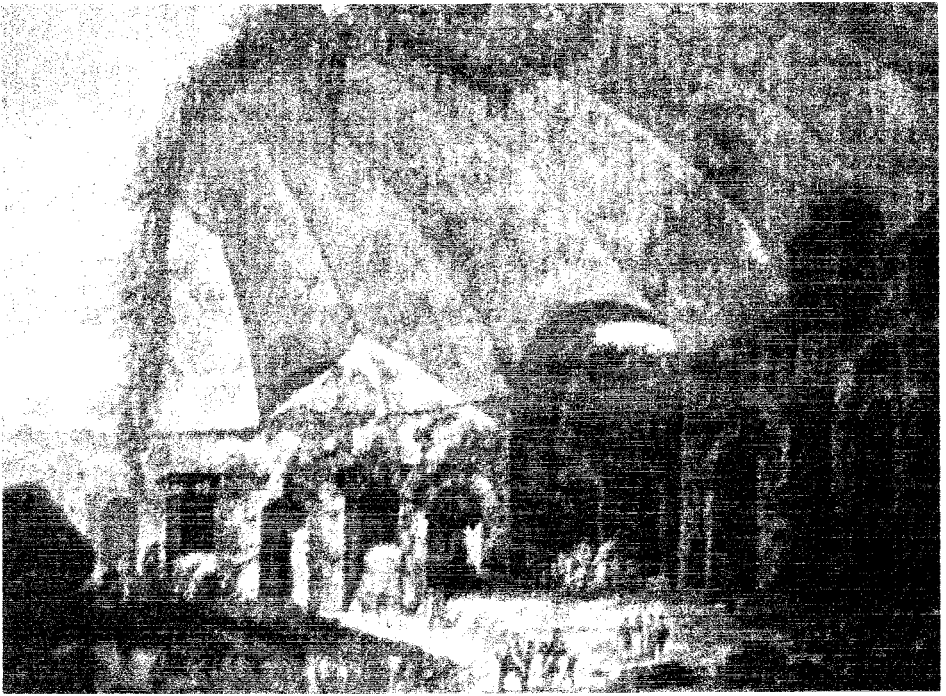


El plano vuelve a ser la representación de una representación, como vimos en la de Campo Marzio. La planta se representa grabada en un trozo de mármol, a la manera de la Forma Urbis. Pero este dibujo no es interpretativo, sino que intenta simplemente, y no era poco, la representación de Villa Adriana.

1826

L. ROSSINI





Nos encontramos con una serie de dibujos que forman parte de una enorme colección de imágenes pintoresquistas, que valoran la ruina por encima de las características de su arquitectura. Son dibujos para el recuerdo, imágenes públicas que a todos pueden interesar y que sirven para mostrar a otros lo que vimos. En definitiva las primeras postales.

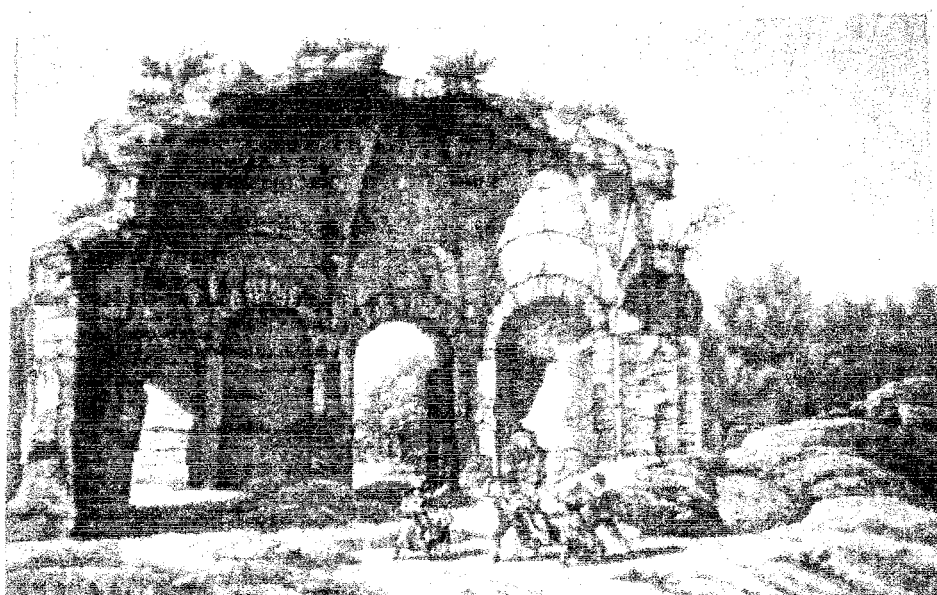
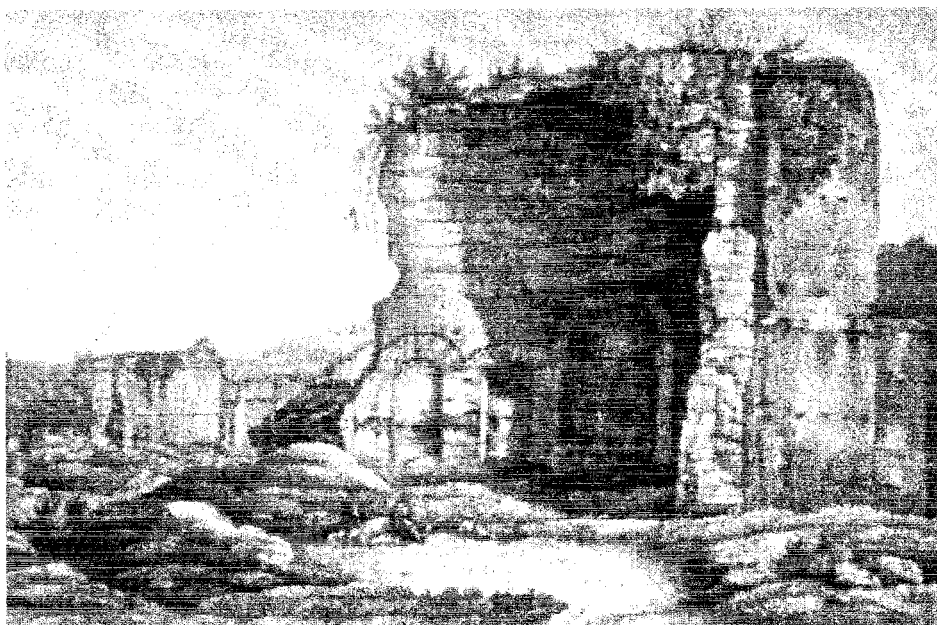
Los elementos representados son la "Sala de los Filósofos" en la primera imagen y el *Serapeo del Canopo* en la segunda, imágenes inevitables que por su singularidad han acompañado constantemente el repertorio iconográfico de Villa Adriana.



En esta otra imagen se representa una sala cubierta del Serapeo, uno de los espacios cubiertos mejor conservados de la villa y que aún conserva sus pinturas.

1831-36

A. PENNA



Las imágenes de este último periodo que estamos aportando son la evidencia de la paralización de los trabajos en el conjunto. Tendremos que esperar a 1870 para que Italia compre la mayoría de los terrenos donde se ubicaba la villa. Comienzan entonces nuevos trabajos de investigación que cambiarán la interpretación y la imagen que hasta entonces se tenía de ella.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL CAPÍTULO 5.3.

AA.VV.: *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris, 1965.

AA.VV.: *Mostra bibliografica adrianea nel XVIII centenario della morte di Adriano*,
Roma, 1938.

AA.VV.: *Villa Adriana*, Milano, 1988.

ACKERMAN, James: *The villa for and ideology of country house*, Princeton, 1990.

ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de
G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966.

ASHBY, T.: "La Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculpture which
it contained", en *Archeologia*, LXI, 1908.

AURIGEMMA, Salvatore: *La Villa Adriana presso Tivoli*, Tivoli, 1953.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, I", en *Bolletino
d'Arte*, nº 39, 1954, pp. 327-341.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, II", en *Bolletino
d'Arte*, nº 40, 1955, pp. 64-78.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, III", en *Bolletino d'Arte*, nº 41, 1956, pp. 57-61.

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, 1984.

BARDI, Giovanni: *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime gia adiacenti alla citta di Tivoli*, Firenze, 1825.

BENARIO, Herbert: *A commentary on the Vita Hadriani in the Historia Augusta*, Chicago, 1980.

BIONDO, Flavio: *Italia Illustrata*, Roma, 1531.

BLOCH, H.: "I bolli laterizi e la storia edilizia romana", en *Bullettino Comunale*, nº 65, 1937, pp. 158 y ss.

BONANNO, M.: "Nuovi frammenti del fregio del teatro maritimo di Villa Adriana", en *Archeologia Clasica*, vol. CI, nº 27 , 1975, pp. 33-40.

BONFIGLIETTI, Rodolfo: "Raffaello a Villa Adriana e a Tivoli", en *Bollettino di studi storici e archeologici di Tivoli*, año II, nº 6, 1920.

CABRAL, Stefano: *Delle ville e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli, nuove ricerche*, Bologna-Forni, 1976.

CANINA, L.: *Antichi edifici dei contorni di Roma*, Roma, 1856.

CAPRINO, C.: "Restauri a Villa Adriana", en *Atti del congresso sui Criteri e Metodi di restauro dei monumenti archeologici*, celebrado en Paestum 1974, Roma, 1976.

CAPRINO, C.: "Mosaico con spartizione modulare e sinopia nella Villa Adriana a Tivoli", en *Bolletino d'Arte*, nº 57, 1972, pp. 44-46.

COCCANARI, Gustavo: *Tivoli, itinerario storico-archaeologico*, Tivoli, 1951.

COFFIN, D. R.: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.

COFFIN, D. R.: "Pirro Ligorio and decoration of the late XVI Century in Ferrara", en *Art Bulletin*, XXXVII, nº 3, 1955.

CONTI, G.: "Decorazione architettonica della "Piazza d'Oro", en *Studia Archaeologica*, nº 13, Roma, 1871.

CONTINI, F.: *Adriani Caesaris inmanen in Tyburtino Villam aevo labente collapsam confuseque ac temere per senticeta disiectam, autoritate ac iussu Eminentiss. ac Reverendiss. Cardinalis Francisci Barberini Franciscus Continus...*, Roma, 1668.

CONTINI, F. y LIGORIO, P.: *Iconographia villae tiburtinae*, Roma, 1751.

CREMA, Luigi: "L'architettura romana", en *Enciclopedia classica*. sec. III, vol. XII-1, Torino, 1959.

CHILLMAN, James H.: "The casino of the semicircular colonnades at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol IV, 1924.

DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.

DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Tratatti di architettur, ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

D'OSSAT, G. de Angelis: "I criptoportici quali elementi basamentali nella tipologia compositiva dell'architettura romana", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

DAL CO, Maso; BENEVOLO, Leonardo y VIGHI, Roberto: *Tivoli, Villa Adriana*, Firenze, 1976.

DE'CONTI BARDI, G.: *Della Imperiale Villa Adriana*, Roma, 1825.

DEL RE, A.: *Dell'Antichità Tiburtine*, II, 5, Roma, 1611.

FUSTEL DE COLANGES: *Le cité antique*, 1952.

GIRAULT: "La Piazza d'Oro (Restauration et mémoire à la Bibliothèque des Beaux-Arts)", en *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, vol. III, Paris, 1885.

GIULANO, Antonio: *Villa Adriana*, Cinisello Balsamo, Milano, 1988.

GIULIANI, Cairol Fulvio: "Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

GUSMAN, P.: *La Villa imperiale de Tibur*, Paris, 1904.

JACOBSON, David M.: "Hadrianic Architecture and Geometry", en *American Journal of Archeology*, vol. XC, 1986, Boston, Archaeological Institute of America.

JASHEMSKI, Wilhelmina F. y SALZA PRINA ROCOTTI, Eugenia: "Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro", en *American Journal of Archeology*, vol. 96, núm 4, octubre 1992.

LANCIANI, R.A.: *La Villa Adriana. Guida e descrizione compilata del Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, 1906.

LANCIANI, R.A.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intornole romane antichità*, Roma, 1990.

LIGORIO, Pirro: *De la villa Adriana Tiburtina*, Archivo Estatal de Turín, cod. XX, fol. 29-58.

LUGLI, G.: "Villa Adriana", en *Bullettino Archeologico Comunale*, LV, Roma, 1927, pp. 139-204.

MANCINI, Gioacchino: *Hadrian's villa and villa d'Este*, Roma, 1950.

MANDOWSKY, E. y MITCHELL Ch.: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londres, 1963.

MIELSCH, H.: *La villa romana*, Firenze, 1990.

MINGAZZINI, Paolini: "Tentativo di Ricostruzione grafica della Coenatio rotunda della Domus Aurea", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1961.

MIRICK, Henry D.: *The large baths at Hadrian's villa*, Roma, 1933.

MIRICK, Henry D.: "The large baths at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. XI, 1933.

NYBBY, A.: *Analisi dei dintorni di Roma*, vol. III, Roma, 1848.

PACIFICI, Vincenzo G.: "I primi lavori a Villa Adriana", en *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, LVII, Tivoli, 1984.

PARIBENI, R.: "Contributi archeologici al lessico latino", en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IV, 1925-26.

PLATINA, B.: *Le Vite de' Pontefici*, Venezia, 1685.

PIRANESI, F.: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.

RAEDER, J.: *Die Statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt, 1983.

RAKOB, Friedrich Ludwig: *Die Piazza d'Oro in der Villa Hadriana bei Tivoli*, Karlsruhe, 1967.

RAKOB, Friedrich Ludwig: "Hansen, La Piazza d'Oro e la sua cupola", en *Gnomon*, nº 33, 1961.

REICHARDT, Walter Louis: "The vestibule group at Hadrian's Villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, núm 1, 1933, pp. 127-132.

REINA, V. y BARBIERI, U.: "Rilievo planimetrico ed altimetrico di Villa Adriana", en *Notizie scavi*, Roma, nº 8, 1906.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en AA.VV.: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, n° 14 (1982), pp. 25-45.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *L'arte del convito nella Roma antica con 90 ricette*, Roma, 1983.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Criptoportici e gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine*, Collection de L'Ecole Française de Roma, n° 140, Roma, 1973.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "La Villa Laurentiana de Plinio il Giovane: Un'ennesima ricostruzione", en *Lunario romano*, 1983, pp. 229-251.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana negli studi di Pirro Ligorio e di Francesco Contini", en *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, n° 8, 1973, serie VIII, vol XVII, fasc. 1, p. 23 y ss.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Il grupo de Polifemo a Sperlonga", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. 42, 1969-70, pp.117-134.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Cucine e quartiere servili in epoca romana", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. LI, 1980-81.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana. Un singolare solaio piano in Opus Caementicium", en *Palladio*, nuova serie, I, Roma, 1988, pp. 15-26.

SCHITH, C.G.: "The Date of the "Grandi Termi" of Hadrian's Villa at Tivoli", en *PBSR*, nº 46, 1978, pp. 73-93.

UEBLACKER, M.: *Das Teatro Marittimo in der Villa Adriana*, Mainz, a R., 1985.

VIGHI, Roberto: *Villa Hadriana*, Roma, 1959.

WINNEFELD, H.: "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", en *Jahrbuch des kais deutschen archäolog. Institut*, nº 3, Berlin, 1895.

6. CONCLUSIONES. EL *TRAIANEUM* DE *ITALICA*

Nuestra intención al iniciar esta tesis era el conocimiento y el estudio de la arquitectura realizada durante el período de Adriano, sin ninguna conclusión previa, pero con innumerables premisas consustanciales al propio hecho arquitectónico en sus dimensiones históricas concretas y en la defensa del valor que puede tener una lectura actual de cualquier hecho pasado, no para el conocimiento de nuestra historia sino de nuestro presente.. Esperamos haber conseguido realizar el análisis global de la producción y el proyecto arquitectónico durante el período de Adriano, como generadores de formas, estructuras e imágenes construidas, y de sus personajes, el propio Adriano, la ciudad de Roma, el Imperio durante su mandato y los conceptos artísticos, estéticos, ideológicos y arquitectónicos paralelos.

Pero durante el desarrollo de los distintos capítulos que componen la tesis, durante el discurso que estructura el análisis, ha surgido una serie de consideraciones que debemos destacar aquí. Algunas, inherentes a aspectos muy concretos, se encuentran dispersas en el texto y su comentario expreso en este lugar necesitaría unas explicaciones que no harían sino repetir argumentos ya esgrimidos.

La primera consideración nace de la propia metodología de análisis utilizada en la tesis. La arquitectura realizada durante el período de Adriano necesita de un estudio que participe a la vez de posiciones históricas y documentalistas tanto como gráficas y formales para constituirse en una herramienta única. Concebida

como proyecto de arquitectura, éste debe entenderse como reflexión científica estimulada desde valores formales, arqueológicos, estructurales, históricos, iconográficos y proyectuales, los cuales nos permiten analizar la arquitectura histórica de un período concreto en un vastísimo territorio, desde el marco presente que aporta nuestra visión actual.

Un segundo punto concluyente, surgido también desde la articulación metodológica de la tesis, es la constatación de la existencia de un repertorio arquitectónico adrianeo. Las obras, actuaciones urbanas, reparaciones, restauraciones y modificaciones de uso o forma de construcciones anteriores, crean un conjunto arquitectónico de entidad suficiente como para admitir la definición de una arquitectura adrianea, con sus propias características estilísticas y valoraciones estéticas.

Este *corpus* arquitectónico participa, desde sus inicios, de la sintaxis y el vocabulario formulados en la evolución de la arquitectura romana, y desde su incorporación a la ciudad de Roma, a su tejido urbano y a las obras preexistentes tanto como a las distintas ciudades o territorio del Imperio. Pero también el conjunto de obras adrianeas crea un nuevo criterio estético y arquitectónico, se convierte en entidad por sí mismo, generando modelos y tipos.

Esta diferenciación, este punto de inflexión en el devenir formal de la evolución de la arquitectura antigua con Adriano surge de distintos hechos y consideraciones, tal y como hemos visto en los primeros capítulos de esta tesis. Uno de los principales es la definición de la arquitectura romana, dotada de conceptos espaciales distintos a los que poseía la arquitectura helenística. La arquitectura de

Adriano es una arquitectura fundamentalmente romana, que sin embargo no renuncia a asumir valores decorativos orientales, pero que centra su definición en valores espaciales y de relación con el entorno.

También la arquitectura de Adriano surge de una profunda imbricación ideológica, una recuperación *dell'antico* en el Mundo Antiguo, identificada con los valores asumidos por el primer emperador romano: Augusto. Esta orientación neoprimigenia, renacentista en el sentido que tuvo este concepto en el siglo XV, lo es en cuanto que Augusto representó la divinización y unificación de los valores fundamentales de la patria romana, centrada en una figura, él mismo como representación del Estado, y un territorio, la ciudad de Roma. Adriano lo adopta como modelo, y extiende este concepto de territorio al conjunto de sus dominios, capaces de asumir intervenciones a gran escala.

El territorio y su dominio arquitectónico es otra pieza fundamental de este intento de actuación general. El Panteón no se puede entender sin Campo Marzio, y sin sus remitentes pasados. El Panteón de Adriano participa del Panteón de Agripa no como una restauración formal, enriquecida, y aumentada de tamaño o complejidad y modernidad espacial. El Panteón de Adriano, pretende asumir el mismo valor de motor y pieza clave de campo Marzio, que el de Agripa. Esta zona romana es ilegible, o su lectura se convierte en discurso para autistas, sin el entramado de relaciones visuales, ideológicas o de formas entre Mausoleo de Augusto, Mausoleo de Adriano y el propio Panteón.

Y esta lectura, olvidada en general por la historiografía artística desde el siglo XIX, ha estado presente en la evolución del edificio, convertido en pieza emblemática

al igual que el Mausoleo-*Castell Sant'Angelo*, en la medida que eran edificios emblemas del pasado glorioso de la ciudad, reconvertidos y cristianizados. El Panteón adquirió tal entidad que desde los siglos oscuros del Medioevo se le dotó de categoría de *imago romae*. La propia ciudad, en la generación de imágenes y tejido urbano, desde el siglo XV con el retorno del Papado y su renacer moderno, convirtió al edificio redondo en motor urbano e iconográfico de la zona en la que se encuadraba. Las ideologías cambiaron, pero la arquitectura las superó, demostrando lo invariable de su existencia.

El territorio parece que se convierte en característica inherente a la arquitectura de Adriano. Aunque deberíamos puntualizar que es la integración de la arquitectura en el territorio, pues no se realiza de una forma única. El Panteón realiza su inmersión en el territorio que lo circunda como motor; las *Nova Urbs* de Atenas, Jerusalén e *Italica* como yuxtaposiciones marcadas desde las propias puertas que marcan el límite entre lo "nuevo" y lo "viejo"; y *Villa Adriana*, por medio del fragmento. Las colinas de Tívoli se llenan de construcciones aisladas pero que necesitan de una lectura global. La villa nace, en principio, de una integración en el paisaje, con respeto al medio, y después, de una concepción urbana del conjunto, definida por medio del fragmento, de las escalas y los niveles. La red de criptopórticos no tiene sentido si no es en la modernidad de lo racional de la relación entre los niveles topográficos y sus usos escalonados como zonas de servicios, de representación imperial y privacidad personal.

Hemos mencionado en diversas ocasiones la imagen; una imagen generada desde los principales edificios del período de Adriano y que, con las diferencias anexas a los criterios individuales de los dibujantes, grabadores o pintores que las

realizaron, se yuxtaponen de tal forma que se convierte en un todo, edificio e imagen. Pero la imagen generada también ha dado pie a posibilidades de estudio documental de intervenciones puntuales, o nos permite definir el concepto de edificio tal y como nosotros lo entendemos. Aquí debemos apartarnos de la arqueología para leer y ver al edificio como lo que es, lo que ha sido en cada uno de sus momentos cronológicos y lo que han visto y percibido de ellos sus visitantes en distintas épocas.

La arquitectura de Adriano, identificada con el conjunto de sus actuaciones y concretada en tres de ellas, Panteón, Villa Adriana y *Traianeum de Italica*, posee la capacidad de materializar el espacio etéreo que contiene. El espacio interior hueco se convierte en espacio arquitectónico con el Panteón, y se ayuda en la manipulación de los elementos y materiales, y la luz, cicerone y clave de la lectura perceptiva, además de la disposición de la decoración, en el estereotipo, modelo y forma arquitectónica esencial.

Aquí podría haber quedado el espacio arquitectónico, centrado y que emana desde un punto inexistente. Pero la arquitectura de Adriano experimenta, es una arquitectura moderna en su experimentación. Adriano realiza en Villa Adriana un auténtico laboratorio de formas arquitectónicas que tienen como remitente al Panteón romano. Los planos simples, lados curvos, cóncavos y convexos, o rectilíneos, surgidos de la elevación y crecimiento desde la planta, se cierran en cubiertas cupuladas, diversas en cada una de las salas termales. La composición centrada unitaria del Panteón se desmaterializa en planos concéntricos, anillos que incluso utilizan materiales como el agua, y expanden la sucesión en una concepción teóricamente infinita e ideológicamente cósmica, limitada por el uso

de pantallas arquitectónicas; nos referimos al Teatro Marítimo. El *Serapeum* es una sección perfecta, abierta por la mitad, del concepto último del edificio centrado. En cualquier caso, la forma perfecta, normalizada, del Panteón se hace experimental, transgresora del orden y ejecutada por la concatenación de piezas fragmentadas en Villa Adriana. Además, existe una lectura añadida debido a su condición de ruina, y su dependencia absoluta de la rígida disciplina de la arqueología, algo que desde nuestra tesis queremos diferenciar. El fragmento tiburtino es consustancial a su creación, no a su aparición moderna, y a su lectura arqueológica.

Comprobamos así cómo la arquitectura de Adriano se define, paso a paso, por medio de palabras claves, de categorías fundamentales que se encuentran en cada una de sus planificaciones arquitectónicas, respuestas enraizadas con otras anteriores. Pero las categorías existen, son la ideología, el territorio o el fragmento. Y resultan menos evidentes las homologaciones formalistas, aunque se aprecien algunas. Tal vez sea ésta la razón por la que hasta ahora nos era definida por parte de la historiografía como un repertorio estilístico. No existe un estilo de Adriano, o no existe uno solo. Soluciones formales semejantes aparecen en distintas obras, como la alternancia de exedras curvas y rectangulares, la división horizontal de los cierres internos o la utilización de soluciones transgresoras del orden canónico, lo que en cierta manera ha llevado a integrar a la arquitectura de Adriano en una superestructura estética mayor, el llamado Barroco Romano. El capitel corintio de volutas invertidas o los pilares exentos con orden corintio ático, a nuestro juicio no definen la arquitectura de Adriano. Es, además de lo arriba expuesto, su capacidad de crear tipos y modelos universales exportables a todos los confines del Imperio, y que la teoría y la propia práctica de

arquitectura han desvelado, lo que la define. Panteón, Castell Sant'Angelo y a partir de la mediación del siglo XVI, Villa Adriana, se han visto por la teoría de arquitectura como piezas simbólicas de tipos de arquitectura, que se adecuaban a la perfección a un uso concreto. Los arquitectos, desde Rafael a Le Corbusier, han sentido la sublimación de la Arquitectura con mayúsculas, en estas obras. Por tanto, la creación de piezas universales con respecto al espacio, al tiempo y al lugar, es otra categoría conclusiva de la arquitectura de Adriano.

Y existe algo más, la percepción de las soluciones arquitectónicas en la arquitectura de Adriano. El espacio arquitectónico adrianeo necesita de la movilidad del espectador, este es manipulado desde los límites de cierre, los materiales y la luz, y posee la capacidad de la diversificación de sensaciones. Y esto, que parece claro en el Panteón por la anexión de cuerpos centrados y longitudinales en su articulación, se demuestra en Villa Adriana o en el *Traianeum*. En el caso del Panteón se puede argumentar que la diversidad espacial se debe a la construcción en distintas fechas de las partes que lo componen, afirmación que desde aquí compartimos, pero en los otros casos no. La arquitectura de Adriano dota por primera vez al observador de los mecanismos necesarios para la apropiación de sensaciones espaciales diversas según su posición en el edificio o en el conjunto de edificios. Y aún hay algo más, también posee la capacidad de lecturas iconográficas profundas, encerradas en un léxico arquitectónico autónomo y no necesitado de ayudas pictóricas o estatuarias para comunicar la intención de su simbología.

No es extraño, pues, que estas obras hayan sido desde un principio modelo y tipo para construcciones sacras, cristianas, que simbolicen la comunión entre la divinidad y el hombre; o del poder absoluto como depositario de un orden superior dotado para un dominio supremo político y social.

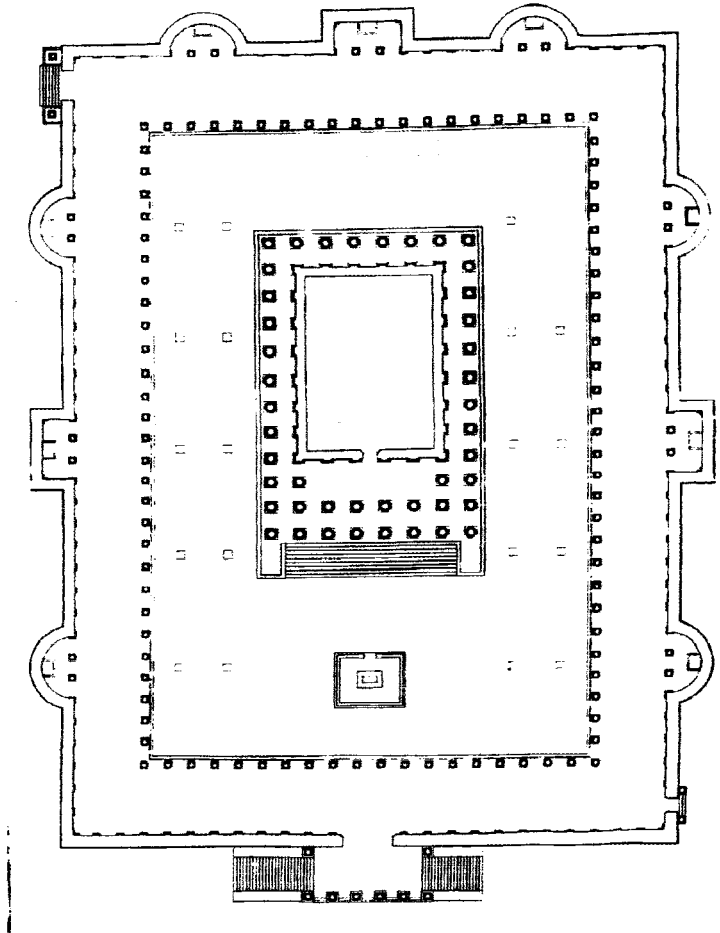


Ilustración 1: Planta hipotética del *Traianeum* de Italica

El *Traianeum* de *Italica* se constituye en la clave formal definitiva de esta tesis en el ejemplo cercano donde cotejar el desarrollo de la misma, como su conclusión

Este complejo se ubica en la cota más alta de la colina de la *Nova Urbs*. Ello no es algo anecdótico sino que es indudablemente una elección de un lugar para convertirlo en símbolo de toda una ciudad.

Aunque su carácter oriental es indudable, no podemos eludir el carácter romano que existe tanto en el templo como en el ara. Ambos elementos, a pesar de su componente masivo, definen espacios ciertamente matizados. La edícula del ara, a la vez que se hace hermética, encierra un espacio propio de su función, abierto únicamente en la dirección en que se vincula al elemento del cual depende: el templo. En cuanto a este último, los comentarios posibles son mucho más imprecisos por la carencia de datos. En el caso del ara, por su propio esquema, es más fácil extraer conclusiones.

En cuanto a la posible perístasis del templo, comentar que ésta acentuaría la relación topográfica de centralización respecto a la plaza; a la vez, se constituye en un elemento espacial de transición entre la plaza y la cella. Sería importante poder contar con algún dato adicional del templo para el conocimiento formal del edificio pero, dada la escasez de información, esto es imposible.

Destacar la formación de un importante eje longitudinal del que forman parte el ara y el templo y mediante el cual estas dos piezas se insertan en la plaza

La composición de la plaza responde a dos intenciones claras: el cerramiento del exterior y enmarcar el templo. La galería define el cerramiento y se constituye en un elemento de ambigua componente masiva. Su forma externa lo dota de un sólido hermetismo apoyado de forma plástica en la sucesión de exedras alternas circulares y rectangulares. Interiormente, el cerramiento se definía mediante una columnata que establecía un tenue filtro entre el pórtico y el espacio abierto de la plaza. La galería, definida de esta forma, se mostraba como un espacio volcado hacia el interior, hacia el conjunto templo-ara. Las exedras son unos elementos

adicionales a ella determinando ejes longitudinales y transversales en la composición del edificio. El sentido longitudinal aparece definido por la coincidencia de los ejes principales de distintos elementos: acceso, intercolumnio, ara, templo, intercolumnio, exedra rectangular. Paralelamente a este eje nos encontramos con la definición de dos espacios que apoyan la importancia de la composición longitudinal. Se encuentran definidos mediante la sucesión de estatuas y se rematan con las exedras circulares del fondo.

La complejidad del conjunto del Traianeum, que posiciona todos los elementos de una manera matemática, siguiendo la pauta cósmica que determina la posición exacta de todas las partes, nos obliga a pensar en el proyecto como herramienta previa a la ejecución, como ensayo de formas. Un documento que a nosotros no nos interesa en cuanto a la descripción de su soporte sino a la necesidad de su existencia, ya que aseguraría el control de sus partes y la definición del conjunto.

Dicha existencia podía ser una simple hipótesis sino existiera la corroboración de un ejemplo coetánea y distante que nos permite plantear un paralelismo fraternal entre dos edificios. La existencia de un paralelo como la Biblioteca de Adriano en Atenas nos habla de un tipo repetido a lo largo del Imperio y definido en la *Forma Urbis* como el *Hekatosylum*.

Concluimos intentando con este análisis, demostrar la hipótesis planteada al inicio. La existencia del proyecto arquitectónico previo, su producción centralizada en posibles talleres, y la difusión de tipos a lo largo de todo el territorio del Imperio.

No obstante la tesis posee el último objetivo de profundizar en el conocimiento de una materia para utilizarla como herramienta, como dato para desarrollar un ejercicio de análisis, en este caso sobre la Arquitectura de Adriano, cuyo título ya sirve de exposición de una tesis. A lo largo del texto se produce la reflexión sobre la arquitectura, utilizando un tema concreto y lo novedoso de la tesis consiste en la lectura aproximativa, personal y única sobre el tema, y en definitiva sobre la arquitectura. Pero en el punto donde nos alejamos de una investigación histórica es en el momento de asumir la valoración presente de la lectura realizada. No hemos intentado conocer mejor la Arquitectura del emperador Adriano, sino realizar una lectura presente, no histórica del tema, en la medida de poder asumir la confluencia presente de temas temporalmente lejanos, lo que dota de validez las reflexiones y el análisis de la temática de la tesis para su implementación en los procesos proyectuales actuales. Cualquier lectura desde lo novedoso del momento en que se produce es válida, si responde a una integridad de su generación, documentada tanto en su análisis histórico como crítico.

7. BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV.: *Calcografia degli edifizii di Roma*, Roma, 1779.

AA.VV.: *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, 5 vols. Città del Vaticano, Roma-New York, 1937-77.

AA.VV.: *Coloriture e trattamenti degli edifici storici a Roma. Atti del Convegno Roma 27-28 maggio 1987*, Roma, 1987.

AA.VV.: *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Ancient Roman Villa Gardens*, Washington D.C., 1984.

AA.VV.: *Israel*, Oxford, 1987.

AA.VV.: *La ville de Rome, ou description abrégée de cette superbe ville avec deux plans genèreux*, Rome, 1972.

AA.VV.: *Les empereurs romaines d'Espagne*, Madrid, 1965.

AA.VV.: *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, 1984

AA.VV.: *Mostra bibliografica adrianea nel XVIII centenario della morte di Adriano*, Roma, 1938.

AA.VV.: *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, 1979.

AA.VV.: *Roma Antiqua. Grandi edifici pubblici*, Roma, 1992.

AA.VV.: *Roma Antiqua. Forum, Colisée, Palatin*, Roma, 1985.

AA.VV.: *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX, 1846-1878*, Roma, 1971.

AA.VV.: *Serlio. Sesto seminario Internazionale di Storia dell'Architettura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, Vicenza*, 1989.

AA.VV.: *Temi e Codici del disegno d'architettura*, Roma, 1992.

AA.VV.: *Un inglese a Roma: 1864-1877. La Raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, Roma, 1989.

AA.VV.: *Villa e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, Roma, 1987.

AA.VV.: *Voyage pittoresque des antiquités qui se rencontrent de Rome a Tivoli et a la Villa d'Adrien*, Rome, 1815.

AA.VV.: *Villa Adriana*, Milano, 1988.

ACKERMAN, James: *The villa for and ideology of country house*, Princeton, 1990.

ADINOLFI, P.: *Roma nell'età di mezzo*, Roma, 1857 (existe edición de 1880).

AKURGAL, E.: *Ancient Civilizations ant Ruins of Turkey*, Ankara, 1985.

ALBERTI, León Battista: *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano de G. Orlandi, y edición de Paolo Portoghesi, Milano, 1966.

ALBERTI, León Battista: *De re aedificatoria*, edición de J. Rivera y traducción al español, Madrid, 1991.

ALBERTI, León Battista: *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto*, facsímil de la edición de Alonso Gómez de Madrid de 1582, Madrid, 1977.

ALBERTI, León Battista: *Descriptio urbis Romae*, en VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G.: *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1953, vol. IV, pp. 209-222.

ALBERTI, León Battista: *Descriptio Urbis Romae*, edición y traducción de G. Orlandi, en AA.VV.: *Convegno Intenazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974, pp. 111-137.

AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo: "Excavaciones en el anfiteatro de Italica", en *Junta superior de excavaciones y antigüedades: Memorias 1915*, Madrid, 1916.

AMBROSI, A.: *Visualità dello spazio architettonico medioevale*, Bari, 1979.

ANDREAE, B.: *Arte Romano*, (traducción española), Barcelona, 1974.

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques: *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta*. París, 1559-61.

ARGAN, Giulio Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, traducción española, Buenos Aires, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo: *Storia dell'arte come storia della città*, (2ª ed. a cargo de Bruno Contardi), Roma, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo: *Historia del arte como historia de la ciudad*, (traducción española), Barcelona, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo: "Tipologia", voz, en *Enciclopedia Universale dell'Arte Sansoni*, Firenze, 1966, vol. XIV, columna 4.

ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*, Madrid, 1988.

ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid, 1987.

ARNHEIM, Rudolf: *La dinamica della forma architettonica*, traduzione italiana, Milano, 1995.

ASHBY, T.: "La Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculpture which it contained", en *Archeologia*, LXI, 1908.

ASHMOLE, B.: "Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cycicus", en *Jornal of the Warburg and Courtan Institutes*, XIX, 1956, pp. 179 y ss.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, I", en *Bolletino d'Arte*, nº 39, 1954, pp. 327-341.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, II", en *Bolletino d'Arte*, nº 40, 1955, pp. 64-78.

AURIGEMMA, Salvatore: "Lavori nel Canopo de Villa Adriana, III", en *Bolletino d'Arte*, nº 41, 1956, pp. 57-61.

AURIGEMMA, Salvatore: *La Villa Adriana presso Tivoli, con 10 tavole da incisione di Luigi Rossini e una pianta rilevata dalla scuola degli Ingegneri di Roma e aggiornata...*, Tivoli, 1948.

AURIGEMMA, Salvatore: *Lavori nel Canopo di Villa Adriana*, Roma, 1954-56.

AURIGEMMA, Salvatore: "L'aspetto architettonico del Canopo di Villa Adriana", en *Palladio*, enero-marzo, 1958.

AURIGEMMA, Salvatore: "L'Imperatore Adriano, Sabina Augusta, il Favorito Antinoo", en *Villa Adriana*, Roma, 1961.

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana (Hadrian's Villa) near Tivoli*, Tivoli, 1957(3).

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, 1961.

AVERLINO, Antonio, "Filarete": *Tratado de arquitectura*, edición y traducción al español de Pilar Pedraza, Vitoria, 1990.

AYMONINO, C.: *Lo studio dei fenomeni urbani*, Roma, 1977.

BALDINI, Antonio: "L'Aristo alla Rotonda", en *Capitolium*, X, 1934.

BALDWIN SMITH, E.: *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956.

BARASCH, Moshe: *Toorías del arte. De Platón a Winckelmann*, (traducción española), Madrid, 1991.

BARATTOLO, Andrea: "Sulla decorazione delle celle del Tempio di Venere e di Roma all'epoca di Adriano", en *Bollettino Comunale*, nº 84, Roma, 1974-75.

BARDI, Giovanni: *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime già adiacenti alla città di Tivoli*, Firenze, 1825.

BAROSSO, M.: "Edificio romano sotto il Tempio di Venere a Roma", en *Atti del III congresso nazionale di storia dell'architettura, Roma 1938*, pp. 75-78, Roma, 1941.

BAROZZI, J. "Vignola": *Regole delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1552.

BARROERO, Liliana: *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia, 1983.

BARTOCETTI, Vittorio: *Le Chiese di Roma illustrate, Santa Maria ad Martyres*, Roma, 1960.

BARTOLI, Alfonso: *Cento vedute di Roma antica, raccolte e illustrate*, Firenze, 1911.

BARTOLI, Alfonso: *Domus Augustana*, Roma, 1938.

BARTOLI, Alfonso: *I lavori della curia*, Roma, 1938.

BARTOLI, Alfonso: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Iffizi di Firenze*, 5 vols., Roma, 1914-22.

- BASSI, E. (edición): *I quaderni di viaggio di Luigi Canova, 1779-1780*, Venezia, 1959.
- BATTISTI, Eugenio: *En lugares de vanguardia antigua*, traducción española, Madrid, 1993.
- BATTISTI, Eugenio: *Renacimiento y Barroco*, traducción española, Madrid, 1993.
- BAZIN, Germain: *Hisotire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris, 1986.
- BECATTI, Giovanni: *L'arte dell'età classica*, Firenze, 1992.
- BECATTI, Giovanni: *Arte e gusto presso i Romani*, Firenze, 1951.
- BECATTI, Giovanni: "Leon Battista Alberti e l'antico", en AA.VV.: *Convegno Internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Actas del Congreso, Roma, 1974, pp. 55-72.
- BECK, Ingamaj: "Il capitello composito a volute invertite. Saggio su una forma antica nella struttura borrominiana", en *Analecta Romana Instituti Danici*, VI Copenhagen, 1971, pp. 225-234.
- BELTRAMI, Luca: *Il Pantheon. Relazione delle indagini eseguite dal R. Ministero della Pubblica Istruzione negli anni 1892-93; coi rilievi e disegni dell'arch. Piero Olinto Armanini*, Milano, 1898.

- BELTRAMI, Luca: *Il Pantheon rivendicato ad Adriano 117/138 d.C.*, Milano, 1929.
- BELLI BARSALI, Isa: *Conoscere le ville di Roma e del Lazio*, Roma, 1982.
- BELLI BARSALI, Isa: *Ville di Roma*, Milano, 1970.
- BENARIO, Herbert: *A commentary on the Vita Hadriani in the Historia Augusta*, Chicago, 1980.
- BENEVOLO, Leonardo: *Diseño de la ciudad-2. El arte y la ciudad antigua*, Barcelona, 1981.
- BENEVOLO, Leonardo: *Roma da ieri a domani*, Roma, 1971.
- BENEVOLO, Leonardo: *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1968.
- BENOCCI, C.: "La figurazioni di Roma nel XIV secolo", en *Storia della città*, nº 23 (1982), pp. 63-74.
- BERTELLI, C. y PIETRANGELI, C.: *Piranesi, Giambatista, 1720-1778. Le piccole vedute di Roma*, Roma, 1985.
- BETTINI, Sergio: *El espacio arquitectonico de Roma a Bizancio*, (traducción española), Buenos Aires, 1963.
- BETTINI, Sergio: *Lo spazio architettonico da Roma a Bizancio*, Bari, 1992.

BIONDO, Favio: *Roma instaurata*, en VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G.: *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1953, vol. IV, pp. 247-323.

BLAKE, Marion: *Roman: Construction in Italy from Nerva through the Antonines*, Philadelphia, 1973.

BLÁZQUEZ, José María: *Urbanismo y Sociedad en Hispania*, Madrid, 1991.

BLOCH, H.: "I bolli laterizi e la storia edilizia Romana", en *Bolletino Comunales*, nº 65, 1937, p. 113 y ss.

BLONDEL, P.: "Restauration du prétendu théâtre maritime de la Villa d'Adrien", en *MEFRA I*, 1881, n^{os} 63-67.

BLUNT, Anthony: *Borromini*, London, 1970 (existe traducción española).

BOATWRIGHT, Mary Taliaferro: *Hadrian and the City of Rome*, Princeton, 1987.

BOATWRIGHT, Mary Taliaferro: "The Ara Ditis-Ustrinum of Hadrian in the Western Camps Martius and Other Problematica Roman Ustrina " en *American Journal of Archaeologia*, LXXXIX, 1985.

BOATWRIGHT, Mary Taliaferro: "Italica and Hadrian's urban benefactions", en *Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Italica*.

BOCCIONI, Settimio: *Collezione capitoline*, Roma, 1930.

BOËTHIUS, Axel: *Appunti sul Mercato di Traiano*, Roma, 1932.

BOËTHIUS, Axel: *Etruscan and Early Roman Architecture*, Harmondsworth, 1978.

BOËTHIUS, Axel y WARD-PERKINS, J.B.: *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth, 1970.

BOËTHIUS, Axel: *Roman architecture from its classicistic to its late imperial phase*, Göteborg, 1941.

BOËTHIUS, Axel: *The Golden House of Nero. Some Aspects of Roman Architecture*, Chicago, 1960.

BOËTHIUS, Axel: *Three Roman Contributions to World architecture*, Göteborg, 1948.

BOËTHIUS, Axel: *Vitruvius and the Roman architecture of his age*, Göteborg, 1939.

BONANNO, M.: "Nuovi frammenti del fregio del teatro marittimo di Villa Adriana", en *Archeologia Clasica*, vol. CI, nº 27, 1975, pp. 33-40.

- BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.
- BONFIGLIETTI, Rodolfo: "Raffaello a Villa Adriana e a Tivoli", en *Bolletino di studi storici e archeologici di Tivoli*, Año II, nº 6, 1 de abril de 1920.
- BONTA, Juan Pablo: *Architecture and its interpretation: a study of expressive systems in Architecture*, New York, 1979.
- BONTA, Juan Pablo: *Anatomía de la interpretación en Arquitectura: reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe*, Barcelona, 1975.
- BORGATTI, M.: *Castel Sant'Angelo in Roma*, Roma, 1931.
- BORGATTI, M.: *Il Mausoleo d'Adriano e Castello Sant'Angelo in Roma. Museo militare e d'Arte*, Roma, 1929.
- BORSARI, Luigi: "Delle recenti scoperte relative al ponte Elio ed al sepolcro di Adriano", en *Notizie degli scavi*, 1892, pp. 412-428.
- BORSI, Franco: *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio*, Roma, 1976.
- BORSI, Stefano: *Roma di Sisto V: la pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Roma, 1986.

BORSI, Stefano: *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, 1990.

BOUDON, P.: *Del espacio arquitectónico*, Buenos Aires, 1971.

BOULLÉE, Louis-Étienne: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, (traducción española), Barcelona, 1985.

BRANDI, Cesare: *Struttura e Architettura*, Torino, 1971.

BRANDI, Cesare: *Disegno dell'architettura italiana*, Torino, 1985.

BRAUNFELS, W.: *Urbanismo occidental*, Madrid, 1983.

BRAY, Roberto: *Alvar Aalto. Spazi e processo architettonico*, Bari, 1984.

BRILLIANT, Richard: *Roman Art from the Republic to Constantine*, London, 1974.

BROWN, F.E.: "Hadrianic Architecture", en *Essays in Memory of K. Lehman*, New York Inst. of Fine Arts, New York University, 1964.

BROWN, F.E.: *Roman Architecture*, New York, 1965.

BRUCE, Collingwood J.: *The Roman Wall*, London, 1867.

BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, (traducción española), Madrid, 1987.

BRUSCHI, Arnaldo: *Borromini, manierismo spaziale oltre il Barocco*, Bari, 1978.

BRUSCHI, Arnaldo: "L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento", en DANESI SQUARZINA, Silvia (edición): *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, Milano, 1989, pp. 410-434.

BRUSCHI, Arnaldo: "Roma antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio", en *Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XX, 1978, Vicenza, pp. 9-27.

BULGARINI, Fr.: *Notizie storiche, antiquarie, statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli*, Roma, 1849.

BULLE, H.: "Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian", en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XXXIV, 1919.

BURNS, H.: "Le opere minori del Palladio", en *Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XXI, 1979, Vicenza, pp. 9-34.

CABALLI LIMENTANI, I.: *Studi sulla Società romana. Il Lavoro artistico*, Varese, 1958.

CABALLOS, A. y LEÓN, P., "Prólogo" , en *Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica*.

CABRAL, Stefano: *Delle ville e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli, nuove ricerche*, Bologna-Forni, 1976.

CALVESI, M. (coord.): *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Roma, 1988.

CAMESASCA, Ettore (edición y recopilación): *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Milano, 1994.

CANINA, Luigi: *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, Roma, 1832.

CANINA, Luigi: *Antichi edifizii dei Contorni di Roma*, Roma, 1856.

CANINA, Luigi: *Gli edifici antichi de contorni di Roma cogniti per alcune loro reliquie descritti e dimostrati nella loro intera architettura*, Roma, 1848-1853.

CANINA, Luigi: *Gli edifici di Roma Antica e sua campagna*, vols. I-IV, Roma, 1848-53.

CANINA, Luigi: *Planta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato*, Roma, 1856.

CANOVA, Luigi (edición de E. Bassi): *I quaderni di viaggio 1779-1780*, Venezia, 1959.

CANTELLI, G.F.: *Gli obelischi di Roma di Michele Mercati*, Bologna, 1981.

CANTONE, Gaetana: *La città di marmo. Da Alberti a Serlio, la storia tra progettazione e restauro*, Roma, 1978.

CAPRINO, C.: "Restauri a Villa Adriana", en *Atti del congresso sui Criteri e Metodi di restauro dei monumenti archeologici*, celebrado en Paestum 1974, Roma, 1976.

CAPRINO, C.: "Mosaico con spartizione modulare e sinopia nella Villa Adriana a Tivoli", en *Bolletino d'Arte*, nº 57, 1972, pp.44-46.

CARAFÀ, Guido: *La cupola della sala decagona degli Horti Liciniani*, Roma, 1944.

CARCOPINO, Jerónimo: "La Obra y el Genio de Adriano", en *Publicaciones de la catedra y becarios de la Fundación del Excmo. Señor Conde de Cartagena*, Madrid, 1953.

CARCOPINO, Jérôme: *La vie quotidienne à Rome*, Paris, 1981.

CARCOPINO, Jerónimo: *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, 1989.

CARETTONI, Gianfilippo: "Les anterides di Vitruvio. Un esempio di applicazione pratica", en *Analecta Romana Instituti Danici*, X, Copenhagen, 1983.

CASAL, J.M.: *El ambiente luminoso en el espacio arquitectónico*, Madrid, 1978.

CASTAGNOLI, Ferdinando: *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, Roma, 1956.

CASTAGNOLI, Ferdinando, y otros: *Topografía e urbanistica di Roma*, Roma, 1958.

CASTAGNOLI, Ferdinando: "Il Campo Marzio nell'antichità", en *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Memorie nº 8, s. I, Roma, 1948.

CASTAGNOLI, Ferdinando: *Roma Antica; profilo urbanistico*, Roma, 1978.

CASTAGNOLI, Ferdinando: *Saggi di fotointerpretazione archeologica*, Roma, 1964.

CASTAGNOLI, Ferdinando y MANSUELLI, Guido: *Geografia e topografia storica*, Torino, 1957.

CASTAGNOLI, Ferdinando: *Topografia di Roma Antica*, Torino, 1980.

CASTELL, Robert: *The Villas of the Ancients illustrated*, New York-London, 1982.

- CASTEX, Jean: *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la arquitectura, 1420-1720*, (traducción española), Madrid, 1994.
- CERVERA VERA, Luis: *El códice de Vitruvio hasta sus primera ediciones*, Madrid, 1978.
- CICERCHIA, Pietro: "Sul carattere distributivo delle Terme con Heliocaminus", en *Xenia*, nº 9, 1985, pp. 47-60.
- CIVININI, ZOLFANELLI y SANTINI: *I sette colle; la villa Adriana*, Roma, 1884.
- CLARIDGE, A.: *Tempio di Adriano*, Roma, 1982.
- CLARK, Eleanor: *Rome and a villa*, New York, 1952.
- COARELLI, Filippo: "Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo", en *Analecta Romana Instituti Danici*, nº X, Copenhagen, Odense University, 1983.
- COARELLI, Filippo: *Archeologia e storia a Roma: Roma Reppublica dal 270 a.C. all'età augustea*, Roma, 1988.
- COARELLI, Filippo: *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma, 1987.
- COARELLI, Filippo: *Roma Sepolta*, Roma, 1984.

COARELLI, Filippo: *Guida archeologica di Roma*, Verona, 1975.

COCCANARI, Gustavo: *Tivoli, itinerario storico-archaeologico*, Tivoli, 1951.

COFFIN, D. R.: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.

COFFIN, D. R.: "Pirro Ligorio and decoration of the late XVI Century in Ferrara", en *Art Bulletin*, XXXVII, nº 3, 1955.

COLINI, A.M. y GISMONDI, I.: "Contributi allo studio del Pantheon", en *Buletino Comunale*, nº LIV, 1927.

COLONNA, G.B.: "Il Pantheon", en *Capitolium*, nº XV, 1934.

COLLANTES, F.: "Trabajos en Italica", en *Archivo Español de Arqueología*, XIV, Madrid, 1940-41.

COLLINGWOOD, R.G.: *Roman Britain*, London, 1924.

COLLINGWOOD, R.G.: *The Archaeology of Roman Britain*, London, 1930.

CONTI, Graziella: "Decorazione architettonica della "Piazza D'Oro" a Villa Adriana", en *Studia archeologica*, nº 13, 1971, pp. 718 y ss.

CONTICELLO, Baldassare: *Lazio Archeologico*, Novara, 1985.

CONTINI, F.: *Hadriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam aevo labente collapsan confuseque ac temere per senticeta disiectam ...*, Roma, 1668.

CONTINI, F. y LIGORIO, P.: *Iconographia villae tiburtinae*, Roma, 1751.

COOK, J.M.: "Archeology in W. Asia Minor", en *Journal of Hellenic Studies*, LXXX, 1960, pp. 45 y ss.

CORNELL, T.; MATTHEWS, J.: *Atlas of the Roman World*, London, 1982.

COZZA, Lucas: "Le tegole di marmo del Pantheon", en *Analecta Romana Instituti Danici*, X, Copenhagen Odense University, 1983.

COZZA, Lucas: "Pianta Marmorea Severiana: Nuove composizioni di frammenti", en *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica della Università di Roma*, 1968.

COZZA, Lucas: *Il Tempio di Adriano, Roma*, 1982.

COZZO, G.: "Un primitivo atrio meridionale del Pantheon ed una crisi statica dell'edificio rivelata da nuove indagini", en *Bolletino d'Arte*, VIII, 1928-9.

COZZO, G.: *Ingegneria Romana*, 4, Roma, 1928.

CREMA, Luigi: "Il Pronao del Panteon", en *Coll. Lat.* LVIII, 1962.

- CREMA, Luigi: "L'architettura romana", en *Enciclopedia classica*. sec. III, vol. XII-1, Torino, 1959.
- CREMA, Luigi: "Significato della architettura romana", en *Supplemento del Bolletino del Centro di Studi d'Storia dell'Architettura*, XV, 1959.
- CURCIO, G.; MANIERI ELIA, M.: *Storia e uso dei modelli architettonici*, Roma-Bari, 1982.
- CURTIUS, Ernst: *Sieben Karten zur Topographie von Athen. Atlas*, Gotha, 1868.
- CHIARINI, M.: *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, Roma, 1971.
- CHILLMAN, James H.: "The casino of the semicircular colonnades at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol IV, 1924.
- CHOAY, Françoise: *Le règle et le modèle. Sur le théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1980, traducción italiana, Roma, 1986.
- CHOISY, Auguste: *Historia de la arquitectura*, vol. I, "Prehistoria y Antigüedad", traducción española, Buenos Aires, 1964.
- CHOISY, Auguste: *L'art de Batir chez Les Romains*, Paris, 1873.
- CHOISY, Auguste: *L'art de Batir chez Les Romains*, Paris, 1984 (reedición).

D'EPOUY, H.: *Fragments de l'architecture antique*, I-II, Paris, 1896-1905.

D'EPOUY, H.: *Monuments antiques*, I-II, Paris, 1923.

D'ONOFRIO, Cesare: *Acque e fontane di Roma*, Roma, 1977.

D'ONOFRIO, Cesare: *Castel S. Angelo*, Milano, 1971.

D'ONOFRIO, Cesare: *Castel Sant'Angelo nella storia di Roma e del papato*, Roma, 1982.

D'ONOFRIO, Cesare: *Comment visiter le Chateau Saint-Ange dans l'histoire de Rome et de la Papauté*, Roma, 1983.

D'ONOFRIO, Cesare: *Gli obelischi di Roma*, Roma, 1967.

D'ONOFRIO, Cesare: *Renovatio Romae*, Roma, 1973.

D'ONOFRIO, Cesare: *Roma dal cielo. Itinerari antichi della città moderna, Laterano-Borgo-Vaticano*, Roma, 1982.

D'ONOFRIO, Cesare: *Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia*, Roma, 1988.

D'OSSAT, G. de Angelis: "La forma e la costruzione delle cupole nell'architettura romana", en *Atti del III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1938, Roma, 1941.

D'OSSAT, G. de Angelis: "Tempio di Venere in Baia", en *Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1941.

D'OSSAT, G. de Angelis: "Preludio romano del Bramante", en *Palladio*, XVI, 1966.

D'OSSAT, G. de Angelis: "Rocce adoperate della cupola del Pantheon", en *Atti della Pontificia Acc. Scienze, Nuovi Lincei*, LXXXIII, 1929-30.

D'OSSAT, G. de Angelis: *Le origini romane delle cupole bizantine*, Roma, 1936.

D'OSSAT, G. de Angelis: "I criptoportici quali elementi basamentali nella tipologia compositiva dell'architettura romana", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.

DACOS, Nicole: *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, Leiden, The Warburg Institute, 1969.

DADDI, B.: *Contributo alle ricerche sulla cupola del Brunelleschi*, Florencia, 1977.

DAL CO, Maso; BENEVOLO, Leonardo y VIGHI, Roberto: *Tivoli, Villa Adriana*, Firenze, 1976.

DANESI SQUARZINA, Silvia (edición): *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, Milano, 1989.

DAUMET: *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France á Rome*, vol. III, Paris, 1885.

DAVIES, P.; HEMSOLL, D. y WILSON JONES, M.: "The Pantheon: triumph of Rome or triumph of compromise?", en *Art History*, junio 1987.

DE'CONTI BARDI, G.: *Della Imperiale Villa Adriana*, Roma, 1825.

DE FRANCESCHINI, Marina: *Villa Adriana. Mosaici, Pavimenti, Edifici*, Roma, 1991.

DE FUSCO, R.: *Il codice della Architettura. Antologia di Trattatisti*, Napoli, 1968.

DE FUSCO, R.: *Historia y Estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*, traducción española, Madrid, 1974.

DE FUSCO, R.: *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, traducción española, Barcelona, 1976.

DELORME, Philibert: *Le premier tome de l'architecture*, Paris, 1567.

DE LOS RÍOS, Demetrio: *Anfiteatro de Itálica*, Sevilla, 1988.

DE LOS RÍOS, Demetrio: *Memoria arqueológica descriptiva del Anfiteatro de Itálica*, Madrid, 1982.

DE NOLHAC, P.: "Notes sur Pirro Ligorio", en *Mélanges Rénier*, Paris, 1887.

DE ROSSI, Giovanni Maria: *La riscoperta di Roma antica. Le immagini piu suggestive del recupero archeologico della città attraverso rarissime e splendide fotografie d'epoca: il racconto degli scavi dell'Ottocento e del primo Novecento*, Roma, 1983.

DE SESSA, Cesare: *Le Radici storiche del movimento moderno: Plotino e l'architettura*, Bari, 1984.

DEL RE, A.: *Dell'Antichità Tiburtine*, II, 5, Roma, 1611.

DESGODETZ, A.: *Les édifices antiques de Rome*, Paris, 1779.

DEZZI BARDESCHI, H. y otros: *León Battista Alberti*, Barcelona, 1988.

DI GIORGIO MARTINI, F.: *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

- DITTSCHIED, H.C.: "Serlio, Roma, Vitruvio", en AA.VV.: *Serlio. Sesto seminario Internazionale di Storia dell'Architettura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, Vicenza, 1989, pp. 132-149.
- DOCCI, Mario y MAESTRI, Diego: *El rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Roma-Bari, 1992.
- DOCCI, Mario y MAESTRI, Diego: *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari, 1994.
- DOSIO, Giovanni Antonio: *Das Skizzenbuch des G. Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin...*, herausgegeben von Christian Hülsen, Berlin, 1933.
- DOSIO, Giovanni Antonio: *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae stilo ferreo descriptae et a Io. Baptista de Cacalerijs aeneis tabulis incisae representatae*, Roma, 1569.
- DU PÉRAC, Etienne: *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva con ogni diligentia*, Roma, 1575-1600.
- DURET, L. y NÉRAUDAU, J.P.: *Urbanisme et Métamorphoses de la Rome antique*, Paris, 1983.
- ECHAIDE, R.: *El origen de la forma en Arquitectura*, Madrid, 1966.

EGGER, Rudolph: *Römische Veduten*, Wien und Leipzig, 1911.

EHRlich, T.L.: "The waterworks of Hadrian's Villa", en *Journal of Garden History*, nº 9, 1989, pp. 161-176, London, 1989.

ENDERMGIL, S.: *Ephesus*, Istambul, 1986.

EROLI, G.M.: *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma*, Narni, 1895.

ESPÉRANDIEU, Emile: *Recueil général des basreliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine*, Paris, 1925.

ESQUIÉ: *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France á Rome*, vol. III, Roma, 1887.

ETLIN, Richard A.: *The architecture of death*, Cambridge, Massachussets, 1984.

FABBRINI, L.: "Domus Aurea:Il piano superiore del quartiere orientale", en *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3, 14, 1982.

FABBRINI, L.: "Una nuova letura planimetrica del Palazzo sul colle Oppio", en *Analecta Romana Instituti Danici*, suppl. X, 1983.

FAGIOLO, Mauricio: *Roma Antica*, Roma, 1991.

FASOLO, Furio y GULLINI Giorgio: *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Roma, 1953.

FEA, Carlo: *L'Integrità del Pantheon rivendicata a Marco Agrippa*, Roma, 1820.

FERLENGA, A.: *Africa. Le città romane*, Milano, 1990.

FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz: *Villas Romanas en España*, Madrid, 1982.

FIAMINI, S.: *San Carlo alle quattro fontane*, Firenze, 1988.

FINE LICHT, Kjeld de: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Kobenhavn, Jutland Archeological Society, 1966.

FINE LICHT, Kjeld de: *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom*, Roma, 1990.

FINE LICHT, Kjeld de: *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom*, Hafniae, 1974.

FIORE, G. di: *Le figurazione dello spazio architettonico*, Génova, 1967.

FRANKL, P.: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900*, traducción española, Barcelona, 1981.

FRANZERO, C.M.: *Viaggio intorno alla Britannia romana*, Lanciano, 1934.

FRÉZOULS, Edmond: "Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain", en
ANRW (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt), nº 11, 1982.

FROMMEL, C.L.; RAY, S.; TAFURI, M.: *Raffaello architetto*, Milano, 1984.

FRUTAZ, A.P.: *Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676*, Città del
Vaticano, 1956.

FUSCO, R. de: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a
Pérsico* (traducción española), Barcelona, 1976.

GAMBERINI, Italo: *Per una analisi degli elementi dell'architettura*, Firenze, 1953.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*, Madrid, 1990.

GARCÍA BELLIDO, Antonio: "La Venus de Itálica", en *Archivo Español de
Arqueología*, XIV, Madrid, 1940-41.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Urbanística de las Grandes Ciudades del Mundo
Antiguo*, Madrid, 1966.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio y otros: *Resumen histórico del Urbanismo en
España*, Madrid, 1968.

GATTI, G.: "Un ignoto monumento Adrianeo nel Campo Marzio", en *L'Urbe*, VII, I, 1942.

GAZZOLA, Luigi: *Architettura e tipologia*, Roma, 1990.

GENTIL BLADRICH, José M^a: "Una relectura de la Carta sobre la Arquitectura a León X", en *Dibujo y Arquitectura. Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valladolid, 1992, pp. 87-98.

GENTIL BALDRICH, José M^a: "La interpretación de la scenografía vitrubiana o una disputa renacentista sobre el dibujo de proyecto", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 1, Valencia, 1993, pp. 15-33.

GENTIL BALDRICH, José M^a: "Sobre el proyecto de arquitectura en el Renacimiento: traza y modelo en las *Vidas* de Giorgio Vasari", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 2, Valladolid, 1994, pp. 70-81.

GENTIZON, P.: "Autour du Pantheon", en *Revue Archéologique*, nº 5, S. XXX, 1929.

GEERTMAN, Herman: "Aedificium Celeberrimum, studio sulla geometria del Pantheon", en *BABesch*, 1980, nº 55, pp. 203-229.

GEERTMAN, Herman: "Geometria e aritmetica in alcune case ad atrio pompeiane", en *BABesch*, 1984, nº 59, pp. 31-62.

GIEDION, Sigfried: *Architecture and the phenomena of transition. The three space conceptions in architecture*, Cambridge, Mass. Harvard university, 1971.

GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura* (edición española), Madrid, 1988.

GIEDION, Sigfried: *Space, time and architecture, the growth of a new tradition*, Cambridge, Mass., 1967.

GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*, (traducción española), Madrid, 1982.

GIEDION, Sigfried: *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*, traducción española, Barcelona, 1975.

GIOVANNONI, Gustavo: "Cronaca dei monumenti, Roma: Pantheon", en *Architettura e arti decorative*, nº VIII, 1928-29.

GIOVANNONI, Gustavo: "La Cupula della Domus Aurea neroniana in Roma", en *Atti del I Convegno di Storia dell'Architettura*. Firenze, 1936, pp. 2-6, Firenze, 1938.

GIOVANNONI, Gustavo: *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma, 1925.

- GIRAULT: "La Piazza d'Oro (Restauration et mémoire à la Bibliothèque des Beaux-Arts)", en *Monuments antiques relevés et restaurés par les pensionnaires de l'Académie de France á Rome*, vol. III, Paris, 1885.
- GIULANO, Antonio: *Villa Adriana*, Cinisello Balsamo, Milano, 1988.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: "Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, n° 140)*, Roma, 1973.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: *Archeologia e storia a Roma: Roma Republicana dal 270 a.C. all'età augustea*, Roma, 1988.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: "La Rivoluzione adrianea, Revisione archeologica I", en *L'Architettura, Cronache e Storia*, n° 279, I, 1979.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: *L'area centrale del Foro Romano*, Firenze, 1987.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: *L'edilizia nell'antichità*, Roma, 1990.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio: "Volte e coperture a doppia calotta in età adrianea", en *Röm Mitt* 82, 1975.
- GIULIANI, Cairoli Fulvio y VERDUCHI, P.: "Ricerche sull'architettura de Villa Adriana", en *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica di Roma*, n° 8, Roma, 1975, pp. 3-54.

GIULIANI, Cairoli Fulvio: "Volte e cupole a doppia calotta di età adrianea", en
MDAI (R) 82, 1975, pp 329-342.

GIULIANI, Cairoli Fulvio: *Villa Adriana*, Roma, 1988.

GLEASON, Kathryn L.: "The Garden Portico of Pompey the Great", en *Expedition*,
vol. 32, nº 2, 1990.

GLOAG, John: *The architectural interpretation of history*, London, 1975.

GMELIN, W.F.: *Avanzo rotondo, detto il Ninfeo, colla Biblioteca nella Villa di
Adriano a Tivoli, Roma*, 1792.

GNOLI, Raniero: *Marmora romana*, Roma, 1971.

GODFREI, P. y HEMSOLL, D.: "The Pantheon: temple or rotunda?", en
AA.VV.: Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire, Oxford, 1986.

GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloee,
Machuca, Berruquete*, Madrid, 1941.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis: *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid,
1993.

GORI, F.: *Viaggio pittorico-antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco fino alla famosa grotta di Collepardo*, 1855. FALTA LUGAR DE EDICIÓN.

GRANGER, Frank: "The Greek Origin of the Pantheon", en *JRIBA*, XL, 1932-33.

GRANGER, Frank: *Vitruvius, De Architectura*, Cambridge, 1970.

GRAINDOR, P.: *Athènes sous Hadrien*, El Cairo, 1934.

GRASSI, Giorgio: *La arquitectura como oficio y otros escritos* (traducción española), Barcelona, 1980.

GRASSI, Giorgio: *L'architettura como mestiere e alti scritti*, Milano, 1980.

GREGOROVIVUS, Ferdinand: *Glanz und Untergang Roms. Gemälde der römisch-hellenischen Welt zur Zeit des Kaisers Hadrian*, Berlin, 1932.

GRENIER, J.C.: "La décoration statuaire du "Serapeum" du "Canope" de la Villa Adriana. Essai de reconstitution et d'interpretation", en *MEFRA*, nº 101 (1989), pp. 925-1019.

GREENHALG, Michael: *La tradición clásica en el arte*, traducción española, Madrid, 1987.

GRIMAL, Pierre: *Dans les pas des Césars*, Paris, 1955.

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, (traducción española),
Barcelona, 1991.

GRIMAL, Pierre: *Les jardins romains*, Paris, 1984.

GRIMAL, Pierre: *Les Villes romaines*, Madison, The University of Wisconsin Press,
1983.

GRIMAL, Pierre: *Las ciudades romanas*, Barcelona, 1991.

GROSS, Pierre y TORELLI, Mario: *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-
Bari, 1992.

GUIDOBALDI, F. ; SALVATORI, A. ; TRUCCHI, D.: "The marbles used in the
decoration of Hadrian's Villa at Tivoli", en AA.VV.: *Classical Marble.
Geochemistry technology, trade. Congress in Dordrecht 1988*, The
Netherlands Kluwer Academic, 1988.

GUIDONI, Enrico: *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari, 1990.

GUIDONI, Enrico: *La Città Europea. Formazione e significato del IV all'XI secolo*,
Milano, 1978.

GULLINI, G.: *Il problema dello spazio nell'architettura*, Torino, 1959.

GUNTHER, Robert T.: *The Astrolabes of the World*, London, 1976.

- GÜNTHER, H.: "La rinascita dell'architettura", en MILLON, H. y MAGNAGO LAMPUGNANI, V. (coordinación): *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994, pp. 259-305.
- GUSMAN, Pierre: *La Villa Impériale de Tibur (Villa Hadriana)*, Paris, 1904.
- GUYE, Samuel y MICHEL, Henri: *Mesures du Temps et de L'Espace, Horloges, Montres et instruments anciens*, Fribourg, 1970.
- HALL, E.T.: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, traducción española, Madrid, 1973.
- HANNESTAD, N.: "Roman Art and Imperial Policy", en *Aarhus*, 1986, nº 152, pp. 394 y ss.
- HANNESTAD, N.: "Über das Grabmal des Antinoos. Topographische und thematische studien in Canopus-Gebiet der Villa Adriana", en *Analecta Romana Instituti Danici*, XI, Copenhagen, 1982.
- HANSEN, Erik: "La "piazza d'Oro" e la sua cupola", en *Analecta romana instituti danici*, nº 1 supl., Hafniae, Munksgaard, 1960, pp. 51 y ss.
- HEYDENREICH, Ludwig H. y LOTZ, Wolfgang: *Arquitectura en Italia. 1400-1600*, (traducción española), Madrid, 1991.

HEILMEYER, D.: "Apollodoros von Damaskos" der architekt des Pantheon", en *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, nº 90 (XC), pp. 316-41, Berlin, 1975.

HENDERSON, Bernard W.: *The life and principate of the emperor Hadrian A.D. 76-138*, London, 1923.

HIRT, Luigi: *Osservazioni storico-architettoniche sopra il Pantheon*, Roma, 1791.

HOFFMANN, Adolf: *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana*, West Germany, 1980.

HÖLSCHER, Tonio: *Il linguaggio dell'Arte Romana*, Torino, 1993.

HÜLSEN, Christian (edición y estudio): *Das Skizzenbuch des G. Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin...*, herausgegeben von Christian Hülsen, Berlin, 1933.

HÜLSEN, Christian: *Saggio di bibliografia ragionata delle piante iconographiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748*, Roma, Società Romana di Storia patria, 1915.

HÜLSEN, Christian: *Die Thermen des Agrippa*, Roma, 1910.

INSOLERA, Italo: *Roma*, Roma-Bari, 1985.

ISABELLE, C.E.: *Les édifices circulaires et les domes*, Paris, 1855.

JACOBSON, David M.: "Hadrianic Architecture and Geometry", en *American Journal of Archeology*, vol. XC, 1986, Boston, Archaeological Institute of America.

JASHEMSKI, Wilhelmina F. y SALZA PRINA ROCOTTI, Eugenia: "Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro", en *American Journal of Archeology*, vol. 96, núm 4, octubre 1992.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "De Vitruvio a Vignola. Autoridad de la tradición", en *Habis*, nº 6, Sevilla, 1976.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "Análisis de una propuesta de reintegración de formas arquitectónicas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 46, Valladolid, 1980.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *Textos docentes. Análisis de formas arquitectónicas*, Sevilla, 1995.

JOHANNOWSKY, Werner: *Le ville romane dell'età imperiale*, Napoli, 1986.

JONES, Mark Wilson: "Principles of Design in Roman architecture: the setting out of centralised buildings", en *Papers of the British School at Rome*, vol. LVII, 1989, London, 1989.

KÄHLER, Heinz: *Das Fortunaheiligtum von Palestrina Praenestere*, Saarbrücken, Saarländisches Verlagsanstalt, 1958.

KÄHLER, Heinz: *Das Pantheon in Rom*, München, 1965.

KÄHLER, Heinz: *Hadrian und seine villa bei Tivoli*, Berlin, 1950.

KÄHLER, Heinz: "Villa Adriana", en *EAA*, vol. I, 1958, pp. 74 y ss.

KELSO, James A.: "A pilgrimage to Petra", en *Art and Archaeology*, vol. XIX, 1925.

KENNEDY, R.M.: "Piccole Terme", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. III, 1919.

KIRCHER, A.: *Latium id est nova & parallela Latii tum veteris tum novi...*, Amsterdam, 1671.

KOSTOF, Spiro: *Historia de la arquitectura. vol. 1*, (Edición española), Madrid, 1988.

KOSTOF, Spiro (coord.): *El arquitecto. Historia de una profesión*, Madrid, 1984 (trad. española).

KRAUTHEIMER, Richard: *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma, 1981.

KRAUTHEIMER, Richard: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, (traducción española), Madrid, 1984.

KRAUTHEIMER, Richard: *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altre saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, 1993.

KRIER, R.: *El espacio urbano*, traducción española, Barcelona, 1981.

KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. 2 vols.*, (traducción española), Madrid, 1990.

KRÜGER, Emil: "Die Limesanlagen im nördlichen England", en *Bonner Jahrbücher*, nº 110, 1903.

LAMBERT, Royston: *Beloved and god: The story of Hadrian and Antinous*, London, 1984.

LABACCO, Antonio: *Libro appartenente a l'architettura*, Roma, 1552.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *De Trajano a Picasso*, Barcelona, 1962.

LANCIANI, Rodolfo A.: "Il nuovo frammento della Forma Urbis e le Terme di Agrippa", en *Bulletino Comunale*, XXIX, 1901.

LANCIANI, Rodolfo A.: *Forma Urbis Romae*, Roma, 1988.

LANCIANI, Rodolfo A.: *Il Pantheon e le Terme di Agrippa*, Roma, 1882.

LANCIANI, Rodolfo A.: *La Villa Adriana; guida e descrizione compilata dal Prof. Rodolfo Lanciani*, Roma, R. Accademia dei Lincei, 1906.

LANCIANI, Rodolfo A.: "Scavi e lavori di Piazza di Petra", en *Notizie degli scavi di antichità*, 1880, pp. 228 y ss. & 1883, pp. 81 y ss., y 1898, pp. 163 y ss.; Roma, R. Accademia dei Lincei, 1880-83-98.

LANCIANI, Rodolfo A.: "Prima e seconda relazione sugli scavi per lo isolamento del Pantheon", en *Notizie degli scavi di antichità 1881&1882*, Roma, R. Accademia dei Lincei, 1881-82.

LANCIANI, Rodolfo A.: *Notes from Rome*, Roma, British School at Rome, 1988.

LANCIANI, Rodolfo A.: *Rovine e scavi di Roma Antica*, Roma, 1985.

LANCIANI, Rodolfo A.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le romane di antichità*. vol. I-IV, Roma, 1990.

LANCIANI, Rodolfo A.: *The Roman Forum; a photographic description of its monuments*, Leipzig, 1910.

LANCKORONSKI, Karl: *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Wien, 1890.

LAURI, Giacomo: *Antiquae urbis splendor*, Roma, 1612.

LAVAGNE, H.: "<<Utilitas-decor>>: le cryptoportique républicain de la Villa d'Hadrien", en AA.VV.: *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine* (Collection de L'Ecole Francaise de Roma, nº 140), Roma, 1973.

LAVEDAN, Pierre: *Histoire de l'Art*, tomo I, Paris, 1949.

LAVEDAN, Pierre y HUGUENEY, H.: *Histoire de l'Urbanisme*, Paris, 1966.

LAZZARONI, Michele y MUÑOZ, Antonio: *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, 1908.

LECLÈRE, Achille : *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Academie de France a Rome*, II, Paris, 1910.

LEDOUX, C.N.: *L'architecture considerée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation*, Paris, 1804 (edición facsímil, Nördlingen, 1981)

LEÓN, Pilar: *Traianeum de Italica*, Sevilla, 1988.

LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, M^a Virginia: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1994.

LEVI, Marco Attilio: *Adriano Augusto. Studi e Ricerca*, Roma, 1993.

LICHT, M.: *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze, 1984.

LIGORIO, Pirro: *Antiquae Urbis imago*, Roma, 1561.

LIGORIO, Pirro: *Ichnographia villae Tiburtinae Hadriani Caesaris olim a Pyrrho Ligorio, celeberrimo architecto & antiquario, delineata & descripta, postea a Francisco Continio, architecto summa cura recognita & publici juris facta...*, Roma, 1751.

LIGORIO, Pirro: *Trattato delle antichità di Tivoli, et della Villa Adriana*, Biblioteca Vaticana, Codice Vaticano 5295.

LINAZASORO, José Ignacio: *Apuntes para una teoría del proyecto*, Valladolid, 1984.

LINAZASORO, José Ignacio: *El proyecto clásico en arquitectura*, Barcelona, 1981.

LINDSTRÖM, Anton: *Kring Obeliskerne i Rom*, Stockholm, 1931.

LOERKE, William C.: "Georges Chedanne and the Pantheon: a Beaux Arts Contribution to the History of Roman Architecture", en *Modulus, The University of Virginia School of Architecture Review*, 1982, nº 52.

- LOERKE, William C.: "A Rereading of the Interior Elevation of Hadrian's Rotunda",
en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol XLIX, nº 1, marzo
1990, Philadelphia, Society of Architectural Historians, 1990.
- LOTZ, Wolfgang: *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*, (traducción
española), Madrid, 1985.
- LUGLI, Giuseppe: *Forma Urbis Romae, imperatorum aetate*, Novara, 1949.
- LUGLI, Giuseppe: *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, Roma, 1989.
- LUGLI, Giuseppe: *Il santuario della Fortuna Primigenia in Praenestere e la sua
datazione*, Roma, 1954.
- LUGLI, Giuseppe: *Itinerario di Roma antica*, Milan, 1970.
- LUGLI, Giuseppe: *L'arte dei giardini presso i romani*, Grottaferrata, 1920.
- LUGLI, Giuseppe: *La tecnica edilizia romana, con particolare riguardo a Roma e
Lazio*, Roma, 1957.
- LUGLI, Giuseppe: *La terminologia dei sistemi costruttivi usati dai Romani*, Roma,
1950.
- LUGLI, Giuseppe: *Roma antica. Il Centro monumentale*, Roma, 1946.

- LUGLI, Giuseppe: "Villa Adriana", en *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, nº 54-55, 1927, pp. 139 y ss.
- LUGLI, Giuseppe: "Villa Adriana", en *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, nº 60, 1932, pp. 122 y ss.
- LUGLI, Giuseppe: "La Roccabruna di Villa Adriana", en *Palladio*, 1940, pp. 257-274.
- LUGLI, Giuseppe: *Studi minori di topografia Antica*, Roma, 1965.
- LUNDBERG, E.: *Arkitekturens Formsprak, II*, Stockholm, 1951.
- LUZÓN NOGUÉ, José M^a: *Breve guía para una visita a las Ruinas de Itálica*, Sevilla, 1970.
- LUZÓN NOGUE, José M^a: *La Itálica de Adriano*, Sevilla, 1979.
- LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*, traducción española, Buenos Aires, 1970.
- LYTTELTON, Margaret: *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, London, 1974.
- LYTTELTON, Margaret: *La Arquitectura barroca en la Antigüedad clásica*, (traducción española), Madrid, 1988.

- MACDONALD, William: "Los arquitectos romanos", en KOSTOF, Spiro (coord.): *El arquitecto. Historia de una profesión*, Madrid, 1984 (trad. española).
- MAC DONALD, William L.: *Piranesi's Carceri: sources of invention*, Northampton, Massachusetts, 1979.
- MAC DONALD, William L.: *The Architecture of the Roman Empire. An Introductory study*, vols. 1 y 2, New Haven, London, Yale University, 1982-86.
- MAC DONALD, William L.: *The Pantheon, Design, Meaning and Progeny*, Cambridge, Massachusetts, 1976.
- MAC DONALD, William L. y BOYLE, B.: "The Small Baths at Hadrian's Villa", en *Journal Society Archit. Historians*, XXXIX, 1, 1980, pp. 5 y ss.
- MACREADY, Sara y THOMPSON, F.H.: *Roman Architecture in the Greek World*, London, 1987.
- MADDALO, Silvia: *In Figura Romae. Immagine di Roma nel libro medioevale*, Roma, 1990.
- MADDALO, Silvia: "Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento", en CALVESI, M. (coord.): *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Roma, 1988.

- MAESTRI, Diego: "Axonometría, dibujo y arquitectura", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 1, Valencia, 1993.
- MAGGI, Giovanni: *Illustration urbis Romae aedificiorum et ruinarum monumenta*, Roma, 1618.
- MANCINI, Gioacchino: *Hadrian's villa and villa d'Este*, Roma, 1950.
- MANDOWSKY, E. y MITCHELL Ch.: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londres, 1963.
- MANSUELLI, Guido Achille: *Architettura e città. Problemi del mondo classico*, Bologna, 1970.
- MANSUELLI, Guido Achille: *Le ville del mondo romano*, Milano, 1958.
- MANSUELLI, Guido Achille: *Las Civilizaciones de la Europa antigua*, Barcelona, 1972.
- MANSUELLI, Guido Achille: "Forme e significati dell'architettura in Roma nell'età del principato", en *ANRW (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt)*, nº 11, 1982.
- MANSUELLI, Guido Achille: "El arco honorífico en el desarrollo de la arquitectura romana", en *AEspA*, nº 27.

MARCIANI, Bartolomeo: *Ritratto di Roma antica*, Roma, 1689.

MARK, Robert y HUTCHINSON, Paul: "On the Structure of the Roman Pantheon",
en *Art Bulletin*, vol. LXVIII, nº1, marzo 1986, New York, College Art
Association of America.

MARK, Robert: *Experiments in gothic structure*, Cambridge, Mass., 1982.

MARTIENSSEN, R.D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, traducción
española, Buenos Aires, 1972.

MARTÍ ARÍS, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en
arquitectura*, Barcelona, 1993.

MARTIN, J. y BOUSSOIS, F.: "La Ville d'Hadrien", en *Mélanges d'Archeologie et
d'Histoire. École Française de Rome*, nº 33, 1913.

MARTINES, Giacomo: "Argomenti di Geometria Antica. A proposito della cupola
del Pantheon", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Nuova
Serie*, fascículo 13, 1989.

MARTÍNEZ, Yolanda: "Sobre los Mercados de Trajano", en *Anuario de la
Academia de España en Roma*, Roma, 1993, pp. 76-79.

MARUCCHI, Orazio: *Gli obelischi egiziani a Roma. L'obelisco del Pincio*, Roma,
1889.

MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Bosquejo de Itálica...*, facsimil de la edición de 1827, Sevilla, 1994.

MAULLARD, R. y otros: *Diccionario de arquitectos. De la Antigüedad a nuestros días*, (traducción española), Barcelona, 1981.

MAURINI, M.: *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma, 1989.

MCKAY, A.G.: *Houses, Villas, and Palaces in the Roman World*, Ithaca-New York, Cornell University, 1975.

MEZZAPESA, S.: *Planimetria di Roma*, Roma, 1962.

MIELSCH, H.: *Die römische villa*, München, 1987.

MIELSCH, Harald: *La villa romana*, (traducción italiana), Firenze, 1990.

MILLON, H. y MAGNAGO LAMPUGNANI, V. (coordinación): *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994.

MILTINE, F.: *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes*, XLIV, 1959.

MINGAZZINI, Paolini: "Tentativo di Ricostruzione grafica della Coenatio rotunda della Domus Aurea", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1961.

MIRICK, Henry D.: *The large baths at Hadrian's villa*, Roma, 1933.

MIRICK, Henry D.: "The large baths at Hadrian's villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. XI, 1933.

MONETTI, Andrea: "Nuovi sostegni all'ipotesi di una grande sala cupolata alla "Piazza d'Oro" di Villa Adriana", en *Analecta Romana Instituti Danici*, XX, Roma, 1992.

MONETTI, Andrea: *Le radici del dualismo classicismo-barocco. Un analisi dell'architettura tardorepubblicana e imperiale en Campania e Lazio*, Bologna, 1987.

MONETTI, Andrea: "L'unificazione ottica della Domus Aurea", en *Parametro*, nº 168, 1988, pp. 70 y ss.

MONTANI, C.: "Il Pantheon e i suoi recenti restauri", en *Capitolium VIII*, 1932.

MONTERO FERNÁNDEZ, Francisco J.: "La representación del Panteón en el Renacimiento: el observador, el dibujo y la luz", en *V Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 406-414.

- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: "Del término lineamenta en Alberti: origen y función gráfica para la ideación arquitectónica", en *V Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 85-95.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: "Iconografía y representación de Roma en el siglo XV", en *Boletín de Arte*, Málaga, Universidad, 1994, nº 14, pp. 9-32.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: "Roma como ilustración", en *Anuario della Accademia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti di Roma*, Roma, 1993, pp. 50-55.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti*, Málaga, 1995.
- MONVAL, I.: *Le Pantheon*, Paris, 1928.
- MORETTI, Giuseppe: "La porta di Adriano in Adalia", en *Anuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*, vol. VI-VII, Bergamo, 1926.
- MOROLLI, Gabriele: "*Le belle forme degli edifici antichi*". *Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, 1984.

- MUÑOZ, Antonio: "La sistemazione del tempio di Venere e Roma", en *S.P.Q.R.*, XXI abril MCMXXXV, XIII, 1935.
- MURATORE, Giorgio: *La ciudad renacentista*, traducción española, Madrid, 1980.
- MURATORI, S.: "Studi per una operante storia urbana di Venezia", en *Palladio*, 1959, año IX, n. III-IV.
- MYRES, J.L.: *Le meraviglie del passato. Atene ai giorni del suo splendore*, Milano, 1927.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro (edición): *El libro de arquitectura de Hernán Ruíz, el joven*, Madrid, 1974.
- NEPPI, Lionelle: *Palazzo Spada*, Roma, 1975.
- NEUERBERG, N.: *L'Architecture delle Fontane e dei Ninfei nell'Italia antica*, Roma, 1969.
- NEUERBERG, N.: "Raphael at Tivoli and the Villa Madama", en AA.VV.: *Essays in Memory of Karl Lehman*, New York, Inst. of Fine Arts, 1964.
- NEUERBERG, N.: "Fontane e ninfei nell'Italia antica", en *Memorie dell'Accademia di Archeologia e Belle Arti di Napoli*, nº 5; pp. 91 y ss., 1965.
- NEUMEISTER, Christoff: *Roma Antica. Guida literaria della città*, Roma, 1993.

- NIBBY, A.: *Analisi storico-topografico-antiquario. Da Roma a Tivoli e Subiaco fino alla famosa grotta di Collepardo III*, Roma, 1849.
- NIBBY, A.: *Descrizione della Villa Adriana*, Roma, 1827.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La Luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.
- NISPI-LANDI, Ciro: *Publio Elio Adriano imperatore. Villa Elia Tiburtina e Tivoli. Storia e descrizione secondo degli studi e gli scavi recenti*, Roma, 1927.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca*, Madrid, 1989.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Existence, space & architecture*, London, 1971.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura*, (traducción española), Barcelona, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Significato nell'architettura occidentale*, Milano, 1974.
- NOTA, Maresita: "L'Obelisco di Antinoo", en *Capitolium*, nº 11, año L, noviembre 1975.
- NEUGEBAUER, O.: *Le scienze esatte nell'antichità*, Milano, 1974.

OLIVER, J.H.: "The Athens of Hadrian", en AA.VV.: *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris, 1965.

OLIVER, Jane: *The ancient roads of England*, London, 1935.

ÖNEN, Ü.: *Ephesus. The way it was*, Ismir, 1985.

ORTEGA Y GASSET, José: *Una interpretación de la Historia Universal*, Madrid, 1989.

PACIFICI, Vincenzo G.: "I primi lavori a Villa Adriana", en *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, LVII, Tivoli, 1984.

PAIS, A.M.: *Il "Podium" del tempio del divo Adriano in Piazza di Petra*, Roma, 1979.

PALLADIO, Andrea: *Descrizione de le chiese di Roma*, 1554, en PUPPI, Lionello (edición): *Andrea Palladio. Scritti sull'Architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988, pp. 37-57.

PALLADIO, Andrea: *L'antichità di Roma*, 1554, en PUPPI, Lionello (edición): *Andrea Palladio. Scritti sull'Architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988, pp. 11-37.

PALLADIO, Andrea: *L'antichità dell'alma città di Roma*, Roma, 1600.

PALLADIO, Andrea: *Los cuatro libros de arquitectura*, edición de Javier Rivera y traducción de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, Madrid, 1988.

PANOFSKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, (traducción española), Madrid, 1991.

PANZA, Pierluigi (edición): *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Carnago, 1993.

PARIBENI, Roberto: *Optimus Princeps; saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano*, (2 volúmenes), Messina, 1926-27.

++++PARIBENI, Roberto: *The villa of the emperor Hadrian at Tivoli*, Milano, n.d.

PARIBENI, Roberto: *La Villa dell'Imperatore Adriano a Tivoli*, Milano, 1917.

PARIBENI, Roberto: *Traiano*, Roma, Istituto di Studi romani, 1941.

PARIBENI, Roberto: "Contributi archeologici al lesico latino", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, IV, 1925-26.

PARIBENI, Roberto: *Notizie degli Scavi di Antichità comunicate all'Accademia dei Lincei*, Roma, 1922, pp. 238 y ss.

PARLADÉ, A.: "Italica", en *El Libro de Oro Ibeoramericano*, Madrid, 1930, pp. 461-463.

- PARLADÉ, A.: *Memoria núm. 81 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, Madrid, 1926.
- PARLADÉ, A.: *Sevilla. Guía archeológica de la ciudad y de Itálica*, Barcelona, 1929.
- PASSARELLI, V.: "Rilievo e studio di restituzione dell'Hadrianeum", en AA.VV.: *Atti del III Congresso nazionale di storia dell'architettura*, Roma, 1940 pp 123-130.
- PAVOLINI, C.: *Guide Archeologiche Laterza, Ostia*, Roma-Bari, 1988.
- PEDOE, Dan: *La geometría en el arte*, Barcelona, 1979.
- PENNA, A.: *Viaggio pittorico della Villa Adriana*, Roma, 1831.
- PENNA, A.: *Viaggio pittorico della Villa Adriana*, I-IV, Roma, 1831-36.
- PENNA, A.: *Viaggio pittorico della Villa Adriana*, III, Roma, 1981..
- PÉREZ ARROYO, Salvador: *Escritos de arquitectura*, Madrid, 1993.
- PEROWNE, Stewart Henry: *Hadrian*, London, 1960.

PEROWNE, Stewart Henry: *The Caesar's wife above suspicion*, London, 1974.

PERRET, Louis: *La titulature impériale d'Hadrien*, Paris, 1929.

PERRET, Louis: "Contributo alla conoscenza dei rapporti, spesso travisati dagli storici, fra Traiano e Adriano", en *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaries de France*, 8º serie, tomo IX, 1934.

PERRIER, Fr.: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc exstant...delineata incisa et ad antiquam formam lapideis exemplaribus passim collapsis restituta*, Roma, 1646.

PERROULT, C.: *Abrége des dix livres de l'architecture de Vitruve*, Paris, 1674.

PESCI, B.: *S. Pietro in Montorio*, Roma, 1958.

PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, traducción española, Barcelona, 1979.

PIRANESI, Francesco: *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma, 1781.

PIRANESI, Francesco: *Raccolta dei tempi antichi II*, Roma, 1790.

PIRANESI, Giovanni Battista: *Antichità romane de tempi della repubblica e de primi imperatori*, Roma, 1748.

PIRANESI, Giovanni Battista: *Della Magnificenza ed architettura de' Romani*, en PANZA, Pierluigi (edición): *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Camargo, 1993.

PIRANESI, Giovanni Battista: *Vedute di Roma*, Roma, 1760.

PIRANESI, Giovanni Battista: *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma, 1762.

PIRRONE, Gianni: *Il Teatro Massimo di Basile*, Roma, 1984.

PISANI, Mario: *Dialogo con Paolo Portoghesi per comprendere l'architettura*, Roma, 1989.

PLOTINO: *Enneadas*, en BARSCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winkelmann*, traducción española, Madrid, 1991.

PORTOGHESI, Paolo: *El Ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura*, (traducción española), Madrid, 1985.

PORTOGHESI, Paolo: *Roma, un'altra città. Eccezionali fotografie d'epoca rivelano immagini segrete di luoghi, monumenti e ambienti di vita urbana sparita*, Roma, 1981.

POULSEN, V.: *Arquitectura Romana*, (traducción española), México, 1969.

- PREISS, Ludwig y ROHRBACH, Paul: *Palästina und das Ostjordanland*, Stuttgart, 1925.
- PUPPI, Lionello (edición): *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, Vicenza, 1980.
- PUPPI, Lionello (edición): *Andrea Palladio. Scritti sull'Architettura (1554-1579)*, Vicenza, 1988.
- QUARONI, Ludovico: *Immagine di Roma*, Bari, 1975.
- QUATRÉMERE DE QUINZY, A.C.: "Type", voz, en *Encyclopédie Méthodique-Architecture*, Paris, 1788, 1825, 3 vols.
- RAEDER, J.: *Die Statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt, 1983.
- RAKOB, Friedrich Ludwig: *Die Piazza d'Oro in der Villa Hadriana bei Tivoli*, Karlsruhe, 1967.
- RAKOB, Friedrich Ludwig: "Hansen, La Piazza d'Oro e la sua cupola", en *Gnomon*, nº 33, 1961.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1988.

RAMÍREZ, Juan Antonio y otros: *Dios arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1991.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, 1991.

READ, H.: *Orígenes de la forma en el arte*, (traducción española), Buenos Aires, 1967.

REICHARDT, Walter Louis: "The vestibule group at Hadrian's Villa", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, núm 1, 1933, pp. 127-132.

REINA, V. y BARBIERI, U.: "Rilievo planimetrico ed altimetrico di Villa Adriana eseguito dagli allievi della Scuola di Roma nel 1905", en *Notizie Scavi*, nº 8, Roma, 1906.

REYES VELÁZQUEZ, F.: *Historia de Itálica desde su fundación hasta su destrucción*, Sevilla, 1918.

RICCIOTTI, Giuseppe: *Storia d'Israele, II: Dall'esilio al 135 d.C.*, Torino, 1934.

RICHARDSON, L.: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore, 1992.

RICHARDSON, L.: "A note on the Architecture of the Theatrum Pompei in Rome", en *American Journal of Archaeology*, vol. XCI, Boston, 1987.

- RICHTER, G.M.: *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London, 1966.
- RIVOIRA, Giovanni Teresio: *Architettura Romana, Costruzione e statica nell'età imperiale*, Milano, 1921.
- RIVOIRA, Giovanni Teresio: "Adriano architetti e i monumenti adrianei", en *Dalla Nuova Antologia*, nº 16, Roma, abril 1910.
- RIVOIRA, Giovanni Teresio: "Di Adriano architetto e dei Monumenti adrianei", en *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, nº 18, Roma, 1909.
- ROBERTS, David: *The Holy Land*, London, 1858.
- RODOCANACH, E.: *Le château Saint-Ange*, Paris, 1909.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M., "La nueva imagen de la Itálica de Adriano", en *Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica*.
- ROMANELLI, Pietro: *Palestrina*, Napoli, 1967.
- ROSENTHAL, Earl: *El Palacio de Carlos V*, traducción española, Madrid, 1991.
- ROSSI, G.: "Pantheon. Indagini sulle strutture della cupola", en *Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma*, anno LIX, Roma, 1931.

ROSSINI, Luigi: *Le antichità dei contorni di Roma*, Roma, 1826.

ROSSINI, Luigi: *Pianta della Villa Adriana*, Roma, 1850.

RUBERTIS, R. de: *Il disegno dello spazio*, Roma, 1979.

RUIZ DE LA ROSA, J.A.: *Traza y simetría de la arquitectura. En la Antigüedad y Medioevo*, Sevilla, 1987.

RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, (traducción española), Pamplona, 1964.

RYKWERT, Joseph: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, (traducción española), Madrid, 1985.

SAALMAN, Howard: "The Panteon coffers: pattern and number", en *Architectura. Journal of the History of the Architecture*, Berlin, 1988.

SACCHI, Livio: *L'idea di rappresentazione*, Roma, 1994.

SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano*, edición facsímil, Madrid, 1986.

SAINZ, Jorge: *El dibujo de arquitectura*, Madrid, 1990.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità", en AA.VV.: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 3, nº 14 (1982), pp. 25-45.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: *L'arte del convito nella Roma antica con 90 ricette*, Roma, 1983.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Criptoportici e gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni", en *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine*, Collection de L'Ecole Francaise de Roma, nº 140, Roma, 1973.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "La Villa Laurentiana de Plinio il Giovane: Un'ennesima ricostruzione", en *Lunario romano*, 1983, pp. 229-251.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana negli studi di Pirro Ligorio e di Francesco Contini", en *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, nº 8, 1973, serie VIII, vol XVII, fasc. 1, p. 23 y ss.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Il grupo de Polifemo a Sperlonga", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. 42, 1969-70, pp.117-134.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Cucine e quartiere servili in epoca romana", en *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. LI, 1980-81.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia: "Villa Adriana. Un singolare solaio piano in Opus Caementicium", en *Palladio*, nuova serie, I, Roma, 1988, pp. 15-26.

SANFILIPPO, Mario: *Le tre città di Roma*, Bari, 1993.

SANGALLO, Giuliano da: Codex Barberini, fol 39, Villa d'Hadrien a Tivoli.

SANGUINETTI, Fr.: "Lavori recenti nella Domus Aurea", en *Palladio*, nº 7, 1957.

SANGUINETTI, Fr.: "Nota sul consolidamento della trabeazione del pronao del Pantheon", en *Palladio*, VI, 1956.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y uso de Arquitectura*, edición facsímil, Zaragoza, 1989.

SCHEJA, Georg: "Hagia Sophia und Tempel Salomonis", en *Instanbuler Mitteilungen*, nº 12, Tubinga, 1962.

SCHERER, Margaret R.: *Marvels of Ancient Rome*, Leicester, 1955.

SCHITH, C.G.: "The Date of the "Grandi Termi" of Hadrian's Villa at Tivoli", en *PBSR*, nº 46, 1978, pp. 73-93.

SCHLOSSER, Julius: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, (traducción española y prólogo de Antonio Bonet Correa), Madrid, 1976.

SCHMARSOW, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1910.

++++SCHULTZ, G.: *Tivoli und die Villa Hadriana*, 1903.FALTA LUGAR DE EDICION.

SEAR, Frank: *Roman Architecture*, London, 1982.

SEBASTIANI, Filippo Alessandro: *Viaggio a Tivoli, antichissima città latinosabina, fatto nel 1825*, Foligno, 1828.

SEDLMAYR, H.: "Zum Gestalteten sehen", en *Belvedere*, nº 9-10, 1926.

SEPE, G.: *Rilievi e studi dei monumenti nel Rinascimento*, Napoli, 1939.

SERLIO, Sebastián: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, facsímil de la edición de Iván de Ayala, de Toledo de 1552 con traducción de Villalpando, Madrid, 1977.

SETA, Cesare de y LE GOFF, J.: *La ciudad y las murallas*, traducción española, Madrid, 1989.

SETTIS, Salvatore: *Civiltà dei romani: la città, il territorio, l'imperio*, Milano, 1991.

SETTIS, S.: "Esedra e Ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano, dall'età repubblicana alla tarda antichità", en *ANRW (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt)*, vol. I, nº 4, 1973, pp. 661 y ss.

SHIPLEY, Frederick.W.: "Agrippa's Building Activities in Rome", en *Washington University Studies, New Series, Language and Literature*, vol. IV, St. Louis, Washington, 1933.

SHUTZE: "A restoration of the circular pavilion at Hadrian's villa near Tivoli", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 2, 1918.

SICA, Paolo: *La imagen de la ciudad, de Esparta a Las Vegas*, traducción española, Barcelona, 1977.

SIMPSON F.G. y RICHMOND J.A.: "The Turf Wall of Hadrian, 1895-1935", en *Journal of Roman Studies*, XXV, part. I, 1935.

SISSON, N.: "The Stoa of Hadrian", en *Papers of the British School at Rome*, vol. IX, 1929.

SJÖQUIST, Erik: "Studio intorno alla Piazza del Collegio Romano", en *Opus Arch.*, IV, 1946.

SMITH, A.C.G.: "The Date of the 'Grandi Terme' of Hadrian's Villa at Tivoli", en *Papers of the British School at Rome*, nº 46, London, 1978.

SMITH, Thomas Gordon: *Classical architecture: rule and invention*, Layton, 1988.

SPARZIANO, Elio: *Historiae Augustae, Hadriani vita*. FALTAN DATOS.

STRADE, K.: "Il limes romano", en *Istituto di studi romani. Quaderni dell'impero*, XV, Roma, 1937.

STIERLIN, Henri: *Hadrien et l'architecture romaine*, Fribourg, 1984.

STORONI MAZZOLANI, L.: *The Idea of the City in Roman Thought*, Bloomington, 1970.

STRONG, D.E.: "Late Hadrianic Architectural Ornament in Rome", en *Papers of the British School at Rome*, XXI, 1953.

STUART, J. y REVETT, N.: *Le antichità di Atene misurate e disegnate*, Milano, 1837.

SWEET, Charlotte S.: "Dedication of the Canopus at Hadrian's Villa", en *American Journal of Archaeology*, L, nº LXXVII, Princeton, 1973, pp. 229 y ss.

SYME, Sir R.: "Hadrian the Intellectual", en AA.VV.: *Les empereurs romains d'Espagne*, Paris, 1965.

- SZAMBIEN, Werner: *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la época Clásica, 1550-1800*, (traducción española), Madrid, 1993.
- TAFURI, Manfredo: *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, 1978.
- TAFURI, Manfredo: *La esfereca y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, traducción española, Barcelona, 1984.
- TAFURI, Manfredo: *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la Arquitectura de los siglos XVI y XVII*, traducción española, Sevilla, 1978.
- TAFURI, Manfredo: *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992.
- TAFURI, Manfredo: *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, 1973.
- TAFURI, Manfredo: *Teorías e historia de la Arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Barcelona, 1972.
- TASSO, T.: *Rime*, Bologna, 1900.
- TASSO, T.: *Rime "eterree"*, Parma, 1990.
- TEIXER, Charles: *Asie Mineure; description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*, Paris, 1862.

TEIXIDOR, Javier: *The Pantheon of Palmyra*, Leiden, 1979.

TERENZIO, Alberto: "La conservation des monuments d'art et d'histoire", en *L'Institut de cooperation intellectuelle*, Paris, 1933, pp. 52-57.

TERENZIO, Alberto: "La restauration du Panthéon de Rome", en *Mouseion*, nº XX, 1932, pp. 280 y ss.

TERRAGNI, Giuseppe: *Manifestos, memorias, borradores y polémica*, (prólogo y edición de José Quetglas), traducción española, Madrid, 1982.

THOMAS, H.: *The Drawings of G.B. Piranesi*, London, 1954.

THORTON, M.K.: "Hadrian and his reign", en *ANRW (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt)*, II, 2, 1975.

TIBERI, Claudio: "I santuari dei Grandi Dèi e il Canopo della Villa di Adriano presso Tivoli", en *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 1957-58.

TIBERI, Claudio: "Il culto degli Dèi Samothraci nel Canopo della Villa di Adriano presso Tivoli", en *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 1957-58.

- TIBERI, Claudio: "L'Esedra di Erode Attico a Olympia e il Canopo della Villa di Adriano presso Tivoli", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1961.
- TOMEI, Piero: "Le Vicende del rivestimento della cupola del Pantheon", en *Bolletino d'Arte*, nº XXXII, 1938.
- TORIJA, Juan de: *Breve tratado de bóvedas*, facsímil de la edición príncipe de 1661, Madrid, 1983.
- TOYNBEE, Jocelyn: *The Hadrianic School; a chapter in the history of Greek Art*, Cambridge, 1934.
- TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane y BILODEAU, Denis: *El Clasicismo en arquitectura. La poética del orden*, (prólogo de Antonio Fernández Alba), Madrid, 1984.
- UEBLACKER, Mathias: *Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana*, Mainz a.R., 1985.
- VAGNETTI, L.: *L'architetto nella Storia di Occidente*, Padua, 1980.
- VALADIER, G.: *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica*, Roma, 1810-26.
- VALORI, Susanna: "Disegni di Antichità dell'Albertiana di Vienna", en *Xenia, Quaderni*, nº 6, Roma, 1986.

- VALTIERI, Simonetta: "La Fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)", en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII, 1982.
- VANDELVIRA, Alonso de: *Tratado de arquitectura*, 2 vols., facsímil del manuscrito y estudio a cargo de Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, Albacete, 1977.
- VAN DE VEN, Cornelius: *El espacio en la arquitectura*, (traducción española), Madrid, 1981.
- VANG POULSEN: *Arquitectura Romana*, traducción española, México, 1969.
- VANNICELLI, Primo Luigi: *S. Pietro in Montorio e il Tempietto de Bramante*, Roma, 1971.
- VASARI, G.: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edición abreviada de la original de 1550, Torino, 1991.
- VASORI, Orietta: "I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi", en *Xenia, Quaderni*, nº 1, Roma, 1981.
- VERDUCHI, P.: "Le Terme con cosidetto Heliocaminus", en *Quaderni dell'Istituto di topografia antica*, VIII, Roma, 1975, pp. 55 y ss.

VERDUCHI, P.: "Ricerche sull'Architettura di Villa Adriana", en *Quaderni dell'Istituto di topografia antica della Università di Roma*, VIII, 1975.

VERMEULE, Cornelius: *Roman decorative art*, Boston, 1981.

VERMEULE, Cornelius: *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Boston, 1980.

VIGHI, L.: "Architettura curvilinea romane: La villa ad esedra dell'Aqua Claudia", en *Palladio*, nº V, 1976.

VIGHI, Roberto: *Il Pantheon*, Roma, 1959.

VIGHI, Roberto: *Villa Hadriana*, Roma, 1959.

VITTORE: *De Caesaris*.

VITRUVIO, Marco: *Los Diez Libros de Arquitectura* (Facsimil de la edición de José Ortíz y Sanz de 1787), Barcelona, 1987.

WACE, A.J.B.: "Studies in Roman historical reliefs", en *Papers of the British School at Rome*, vol. IV, London, 1907, pp. 227-276.

WARD-PERKINS, J.B.: "Nero's Golden House", en *Antiquity*, nº 30, 1956, pp. 209-219.

- WARD-PERKINS, J.B.: *Arquitectura Romana*, (traducción española), Madrid, 1989.
- WARD-PERKINS, J.B.: *Roman Imperial Architecture*, Harmondsworth, 1981.
- WARD-PERKINS, J.B.: "The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture", en *Proceedings of the British Academy*, nº 33. 1947.
- WARDEN, P. Gregory: "The Domus Aurea Reconsidered", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XL, nº4, 1981.
- WATAGHIN CANTINO, Gisella: *La Domus Augustana, Personalita e Problemi dell'Architettura Flavia*, Torino, 1966.
- WEBER, Karl-Klaus: "Gestalterische Überlegungen zu den Überkuppelungstheorien des Zentralraumes der Piazza d'Oro in der Villa Hadrian bei Tivoli", en *Architectura*, vol. 21, nº 2, München, 1990.
- WEBER, W.: "Hadrian", en *C.A.H.* nº XI, 1936.
- WEBER, W.: *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus*, München, 1907.
- WHEELER, M.: *Roman Art and Architecture*, London, 1964.

- WHITE, John: *Arte y arquitectura en Italia. 1250-1400*, (traducción española), Madrid, 1989.
- WIEGAND, Theodor: *Palmyra*, Berlin, 1932.
- WINNEFELD, Hermann: *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, Berlin, 1895.
- WILBERG, W.: *Forschungen in Ephesus, V, I*, Wien, 1955.
- WITTKOWER, Rudolph: *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*, (traducción española), Madrid, 1979.
- WITTKOWER, Rudolph: *Art and architecture in Italy (1600 to 1750)*, London, 1958.
- WITTKOWER, Rudolph: *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, traducción italiana, Torino, 1992.
- WITTKOWER, Rudolph: *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, (traducción española), Buenos Aires, 1968.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, traducción española, Barcelona, 1988.
- WURM, Heinrich: *Baldassarre Peruzzi, Architekturgezeichnungen*, Germany, Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, 1984.

ZACCAGNINI, Carlo: *Le ville di Roma dagli "horti" dell'Antica Roma alle ville ottocentesche: un viaggio attraverso la storia alla ricerca d'un verde sempre inafferrabile*, Roma, 1976.

ZANDER, Carl Magnus: *Eurythmia vel compositio rythmica prosae antiqua*, Leipzig, 1910-14.

ZANDER, Giuseppe: "La Domus Aurea, nuovi problemi architettonici", en *Bolletino edl Centro di studi per la storia dell'Architettura*, nº 12, Roma, 1958.

ZANDER, Giuseppe: "Nuovi studi e ricerche sulla Domus Aurea", en *Palladio*, nº 15, 1965.

ZANDER, Giuseppe: "Le invenzioni architettoniche di G.B. Montano milanese", en *Quaderni Istituto Storia della Architettura*, 1962.

ZANKER, Paul: "Das Trajans-Forum in Rome", en *Archäologischer Anzeiger*, Berlin, 1970.

ZANKER, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, Munchen, 1987.

ZANKER, Paul: *Augusto y el poder de las imágenes*, (traducción española), Madrid, 1992.

ZANKER, Paul: *Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus*, Tübingen, 1972.

ZANKER, Paul: *Il Foro di Augusto*, (traducción italiana), Roma, 1984.

ZANKER, Paul: *Katalog der römischen Portraits in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz a.R., Von Zabern, 1985.

ZANKER, Paul: *Pompei*, Torino, 1993.

ZANKER, Paul: *The Power of Images in the Age of Augustus*, The University of Michigan, 1988.

ZEVI, Bruno: *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, 1974.

ZEVI, Bruno: *Architecture as space*, New York, 1957.

ZEVI, Bruno: *Architettura. Concetti di una controstoria*, Roma, 1994.

ZEVI, Bruno: *Architettura in nuce*, Milano, 1994.

ZEVI, Bruno: *Architettura in nuce. Una definición de Arquitectura*, traducción española, Madrid, 1969.

ZEVI, Bruno: *Poética de la Arquitectura Neoplástica*, traducción española, Buenos Aires, 1953.

ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, traducción española, Buenos Aires, 1951.

ZEVI, Bruno: *Pretesti di critica architettonica*, Torino, 1983.

ZORZI, G.: *I disegni delle Antichità di Andrea Palladio*, Venecia, 1959.