



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 29 (2023)

EL DEBATE SOBRE EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD: EL PANTEÓN DE AGRIPA EN LA FICCIÓN LITERARIA BASADA EN VIAJES REALIZADOS A ITALIA DURANTE EL SIGLO XIX

Noelia ESPARCIA BLANCO

(Universidad de Castilla-La Mancha)

<https://orcid.org/0000-0001-6782-6569>

Recibido: 12-2-23 / Revisado: 3-4-23

Aceptado: 30-3-23 / Publicado: 15-10-23

RESUMEN: El Panteón de Agripa, conservado tras distintas vicisitudes, es uno de los grandes ejemplos de la arquitectura del periodo imperial de Roma. Fue uno de los principales monumentos que visitaron los viajeros, apareciendo en las primeras experiencias de viaje y en las peregrinaciones. Durante el siglo XVIII adquirió un gran protagonismo, generándose en torno al mismo una serie de ideas y percepciones que heredó en el siglo XIX y que se manifiestan en las obras literarias de los escritores que vieron *in situ* el Panteón. Por tanto, lo que se busca con esta investigación es estudiar la recepción y la interpretación del Panteón en la ficción escrita por viajeros del siglo XIX por Italia, atendiendo a sus lecturas de textos del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: Panteón de Agripa, Antigüedad, Neoclasicismo, Romanticismo, literatura artística, literatura de viajes, siglo XIX.

THE DISCUSSION ABOUT THE VALUE OF ANTIQUITY: AGRIPPA'S PANTHEON IN THE LITERARY FICTION BASED ON TRAVELS IN ITALY IN THE 19TH CENTURY

Abstract: The Pantheon of Agrippa, preserved after various vicissitudes, is one of the great examples of the architecture of Rome's imperial period. It was one of the main monuments visited by travellers, appearing in the first travel experiences and pilgrimages. During the 18th century it acquired a great prominence, generating a series of ideas and perceptions around it inherited in the 19th century and which are conveyed in the literary works of writers who saw the Pantheon *in situ*. The aim of this research is therefore to study the reception and interpretation of the Pantheon in nineteenth-century fiction based on the authors' travels, focusing on their readings of texts of the eighteenth century.

Key words: Agrippa's Pantheon, Antiquity, Neoclassicism, Romanticism, art literature, travel literature, 19th century.

INTRODUCCIÓN

Los estudios que se han realizado en torno al Panteón de Agripa han sido numerosos desde fechas tempranas, apareciendo los primeros ejemplos en el Renacimiento con Sebastiano Serlio en su obra *I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese* (1537-1551) y posteriormente con Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura* (1570). Ambos contribuyeron a realizar la construcción de la historia del monumento, con largas descripciones sobre sus distintas partes y con dibujos que muestran los elementos que los autores consideraron originales y no añadidos posteriores. Por otro lado, también hay que destacar la obra de Andrea Desgodetz *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (1682), proporcionando relevantes estudios sobre el templo y especialmente sobre sus dimensiones y medidas. Cabe asimismo mencionar el trabajo de Francesco Piranesi, *Seconda parte de' tempj antichi che contiene il celebre Pantheon* (1790), que aportó un estudio y una idea de cómo podría haber sido el Panteón en su origen, además de esbozos detallados sobre el estado actual del templo. Todo esto es solo un breve comentario de lo que se hizo a nivel de teoría de la arquitectura e historia de los monumentos.

A partir del siglo XIX, y como consecuencia de los trabajos arqueológicos que se estaban desarrollando en ese momento, los estudios sobre el monumento fueron aumentado. Entre ellos podemos citar importantes aportaciones tales como *Il Pantheon e le terme di Agrippa* (1882) de Rodolfo Lanciani, junto con el resto de sus obras basadas en los descubrimientos arqueológicos. En esa misma línea, hay que destacar el compendio de datos sobre su historia y restauración que recogió Carlo Fea y que fueron publicados en distintas obras. Al igual que este último, Giovanni Erolí realizó una introducción sobre toda la historia del monumento y sus intervenciones, pero centrándose en analizar las inscripciones del edificio.

En el siglo XX contamos con las aportaciones de K. De Fine Licht, con uno de los primeros trabajos monográficos completos sobre el Panteón: *The Rotunda in Rome: a Study of Hadrian's Pantheon* (1968). También destaca el trabajo de William MacDonald que, por su parte, se centra en un recorrido histórico, atendiendo especialmente a la interpretación que se le había ido dando al templo. Por último, hay que referenciar la obra de Wilson Jones y John Marder, *The Pantheon: From Antiquity to the Present* (2015), donde enfatizan los principales acontecimientos, características y problemáticas desde su origen hasta el siglo XX. Aunque en particular, es necesario citar los distintos estudios que ha realizado Susanna Pasquali sobre el Panteón y todo el debate que se generó en el siglo XVIII.

Al mismo tiempo, las lecturas que se han ido elaborando en torno al Panteón son complejas y variadas, entendiendo por lecturas las interpretaciones o valoraciones dadas en su día al monumento. La primera la aportó el historiador romano Dion Casio (155-235).¹ Este explica que el nombre del monumento, si bien puede deberse a un templo dedicado a varios dioses, en su opinión hace referencia a su cúpula, la cual se asemeja a una bóveda celeste (Waddell, 2008: 22). Dicha vinculación se puede percibir en el pensamiento de Miguel Ángel, a quien se le atribuye la descripción del Panteón como un «disegno angelico e non umano» (Fea, 1836: 241; Lanciani, 1897: 478).

Teniendo en cuenta lo anterior, se pueden seguir las tres interpretaciones contemporáneas que ha sintetizado el historiador William MacDonald en torno al interior del

¹ Su obra *Historia romana* (230 d. C.) es la principal fuente escrita para saber cómo se interpretó el Panteón en la época romana y en qué estado se encontraba debido a que no se han localizado otras fuentes anteriores. Todo el estudio y las descripciones del monumento quedan recogidas en la obra, donde se narran los acontecimientos históricos desde el origen y fundación de Roma hasta el gobierno de Alejandro Severo (Waddell, 2008: 21-22; Thomas, 2017: 148).

Panteón: primero, que simboliza el dominio y el poder político de Augusto; segundo, que representa los planetas y el cosmos; tercero, el protagonismo de la luz, que actúa como el mecanismo más evocador a la vez que intangible del monumento (MacDonald, 1976: 87).

Las referencias al dominio y al poder político se encuentran en la propia arquitectura del monumento, sintetizada en orden y unidad, tal y como quería representarse el imperio romano. Además, seguía fiel a los tres principios que debe tener un edificio según Vitruvio: *firmitas, utilitas y venustas* (Vitruvio, 1997: 49). La solidez la alcanza con su complejo sistema arquitectónico; la utilidad debido a su forma circular y a la disposición de distintas exedras para rendir culto a los dioses; y su belleza radica en las proporciones simétricas. En cuanto a su vinculación con el cielo y el cosmos, queda explicada por su forma circular y en la visión del cielo a través de la abertura en la cúpula; por ello, simbolizaría las curvas y las trayectorias de los cuerpos celestes bajo la bóveda del cielo (Wheeler, 1964: 13). Al mismo tiempo, se ha vinculado el óculo con Júpiter, dios del cielo. Además, existen algunas creencias y tradiciones en las que la gente identificaba el sol con el ojo de Zeus (MacDonald, 1976: 89-91). De tal manera que la bóveda y la luz característica del monumento han quedado vinculadas a lo sagrado y a lo religioso (Baraconni, 1884: 24-25) y, en resumen: «La rotonda representa la pretensión de un todo unificado, perfeccionado, sin fisuras, comprensible: el orden del imperio, sancionado y vigilado por los dioses» (MacDonald, 1976: 92).

Por último, otra posible interpretación del Panteón podría ser la de representante de las Artes, debido a la vinculación histórica que ha tenido con ellas. Primero con Rafael Sanzio junto con la creación de la *Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*,² y, finalmente, con la colocación de los bustos de algunos artistas en los nichos del monumento.³

A partir de aquí, lo que esta investigación pretende aportar es un análisis de las lecturas que se le dieron a este monumento durante el siglo XIX; cómo fue recibido e interpretado por los viajeros de este periodo. Para ello, se ha partido de la literatura de viajes, seleccionando aquellos autores que visitaron y presenciaron *in situ* el templo y que dejaron sus impresiones plasmadas por escrito. Para la selección de las obras se ha optado por aquellas de ficción que se habían inspirado en viajes reales a Italia y que, a su vez, también habían dado lugar a diarios, cuadernos y cartas redactadas durante estos periplos. Por último, se han utilizado estudios y trabajos —tanto del siglo XIX como actuales— relacionados con las distintas interpretaciones que se han dado al monumento desde el siglo XV hasta el XIX, junto con los cambios y las transformaciones que se realizaron en el mismo.

REVALORIZACIÓN, INTERVENCIONES Y DEBATE ARTÍSTICO: EL PANTEÓN EN EL SETECIENTOS

El Panteón, al igual que el Coliseo y el resto de los monumentos romanos, quedó en estado de abandono tras la caída del imperio. No fue hasta cierto tiempo después en torno al siglo VII d. C., que se empezó a utilizar como iglesia cristiana bajo el nombre de *Santa Maria ad Martyres*, siendo además el primer templo pagano en convertirse a la religión cristiana (Torres, 1838: 31-32; Moatti, 1993: 17-20).

² También conocida como Academia Pontificada de los Virtuosos al Panteón, aunque su nombre original fue *La compañía de San José de Tierra Santa*. Fue creada bajo la bóveda del Panteón, siendo su primera sede la capilla dedicada a San José de Tierra Santa, en patrocinio de los Virtuosos. Se creó con el objetivo de promover el estudio, ejercicio y perfeccionamiento de las Letras y las Bellas Artes. A pesar de que fue creada en el siglo XVI, esta sigue funcionando hoy en día (Baraconni, 1884: 86).

³ En torno al año 1780 se produjo una serie de encargos de distintos bustos de personajes ilustres. Entre 1809 y 1813, gracias a la labor de Antonio Canova, se produjo otro numeroso encargo de efigies (Eroli, 1895: 230-231; Pasquali, 2004: 47-48).

Las primeras críticas relacionadas con las intervenciones en el templo las podríamos situar en el siglo XVII cuando se produjo el desmantelamiento del bronce que había en el techo del pórtico del monumento. Esta acción fue ordenada por el papa Urbano VIII, con el objetivo de fundir para los cañones del Castillo de Sant'Angelo (Lanciani, 1899: 254). Aunque más importancia tuvieron los planteamientos que se desarrollaron bajo el papa Alejandro VII, marcando el camino de la modernización del Panteón a través de una serie de intervenciones. Los cambios, en general, trataban de redecorar el interior del edificio y en particular de corregir el ático.⁴ Dicha propuesta fue ofrecida a Gian Lorenzo Bernini, quien, con su negativa a modificar la antigüedad del Panteón, marcó el ideario y el inicio del debate que se generó en el siglo siguiente: ⁵ por un lado, los partidarios de un nuevo gusto sobrio —Neoclasicismo— y, por otro, los defensores de los valores tradicionales (Marder, 1989: 642-644).

Así, con el papa Clemente XI, se realizaron unas labores de restauración y de mantenimiento del edificio, donde se desveló la antigua y brillante superficie del *giallo antico*.⁶ Esto despertó el interés y la admiración del papa, que mandó extender la limpieza por todo el círculo interno del Panteón, incluyendo la superficie de la cúpula del edificio (Pasquali, 2015: 337). Pero la actuación sobre el Panteón no quedó relegada solo a trabajos de limpieza, sino que, a mediados de siglo acabó derivando en una serie de restauraciones que, si bien tenían como objetivo resaltar la arquitectura antigua junto con su reutilización cristiana, acabó con el desmantelamiento de los materiales antiguos que no se pudieron reutilizar (Fea, 1820: 8). En consecuencia, estas acciones llevaron a la destrucción del ático —losas de mármol y su revestimiento antiguo—, retomando así el proyecto de Alejandro VII (Eroli, 1895: 37; Lanciani, 1899: 252). No fueron pocas las críticas y el debate que se generaron en torno a los cambios que se habían realizado en el Panteón, con la premisa de que se había dado prioridad a la restauración de la iglesia a costa del templo antiguo (Wilson, 2003: 190).⁷ Al mismo tiempo, hubo otros comentarios positivos hacia esta intervención realizada por Paolo Posi, debido a que este utilizó una interpretación más neoclásica del nuevo ático basándose en los planos de Carlo Fontana, por lo que contentó a los seguidores de dichas ideas estéticas (Bowron y Rishel, 2000: 419).

Esto dio como resultado que aquellos que se mostraron descontentos con tal interpretación buscaran una imagen que representara al Panteón en la forma previa a las restauraciones y que conservara la pátina de antigüedad de la que había sido despojada el edificio. Dicha imagen quedó materializada en la pintura de Pannini *Interior del Panteón*, siendo la primera versión de 1734 [Fig. 1]; siendo la representación más significativa del edificio en el siglo XVIII. Además, tuvo gran difusión gracias a las múltiples versiones que se realizaron de esta vista interna del edificio. De hecho, los visitantes que manifestaron su descontento con respecto a las últimas intervenciones compararon el estado actual del Panteón con la representación de estas pinturas de Pannini, es decir, lo utilizaron como referente principal del estado original o antiguo del templo (Pasquali, 2015: 351-352).

⁴ En el artículo de Tod A. Marder (1989) se explica la curiosidad e incluso rechazo que generaba el orden seguido de las pequeñas pilastras en el ático del Panteón, debido a que no encajaban con las columnas corintias de la parte inferior ni con los nervios de la cúpula. En el Renacimiento, ya se pensó que rompía con el orden y la perfección clásicas, y por ello también se creía que el ático fue el resultado de la intervención de otro arquitecto.

⁵ De hecho, la anécdota de que Bernini rechazó hasta tres veces la oferta de Alejandro VII tiene su origen en el siglo XVIII (Marder, 1989: 634).

⁶ Es un tipo de mármol de color amarillento que se utilizó sobre todo en época imperial.

⁷ El abad Saint-Non, el escritor Francesco Algarotti, el arquitecto Luigi Vanvitelli y Antonio Visentini, entre otros (Fea, 1820: 22-23; Pasquali, 2015: 350).



*Fig. 1. Giovanni Pannini. Interior del Panteón, óleo sobre lienzo, 1734.
National Gallery of Art, Washington DC. Fuente: <https://www.nga.gov>*

De esta manera, se representó cómo era el Panteón antes de la sustitución y destrucción del ático, dando visibilidad a la antigüedad del edificio a través de la luz que proyecta el óculo y que cae sobre las antiguas losas de mármol del ático —lo que también evidenció el estado deteriorado y el paso del tiempo sobre estos materiales— [Fig. 2]. A pesar de que se destacaba su gran fidelidad a la hora de trasladar el estado real del edificio a la pintura, lo cierto es que Pannini se tomó ciertas licencias como la de eliminar las pinturas

que se encontraban en los edículos cercanos a la entrada, sustituyéndolas por esculturas que se situaban en otras zonas del Panteón (Bowron y Rishel, 2000: 419).



Fig. 2. Giovanni Pannini. Interior del Panteón (detalle del ático), óleo sobre lienzo, 1734. National Gallery of Art, Washington DC. Fuente: <https://www.nga.gov>

Más significativo es, si cabe, que en ninguna de las múltiples versiones que hizo el pintor sobre el templo se muestra el altar mayor, es decir, la parte más sagrada y representativa de una iglesia. Dicha omisión no parece casual, ya que podría indicar la posición del artista en contra de los elementos e iconos cristianos que se estaban incorporando al edificio. Esta teoría también es defendida por Pasquali, que, además, añade que las *vedute* de este pintor «ilustran algo más y algo menos que la coexistencia del templo pagano y la iglesia cristiana [...] No imaginó el monumento tal y como era, sino como podría haber sido» (Pasquali, 2015: 352). Dicha idea es esencial, puesto que el debate sobre la presencia de las incorporaciones cristianas va más allá de lo meramente religioso, ya que pone el foco en la crítica sobre las actuaciones modernas, prefiriendo la mayoría de sus críticos el aspecto antiguo y clásico del monumento.

A pesar de ello, la búsqueda de perfección y la idealización del Panteón no tuvo su origen en el siglo XVIII, ni tampoco con Pannini, ya que en el Renacimiento nos encontramos con diversos artistas que a través de sus estudios sobre el Panteón representaron cómo podría haber sido el monumento en un principio; corrigiendo las deficiencias del mismo (Wilson Jones, 2003: 189). Entre ellos podemos destacar a Antonio da Sangallo el Joven, quien añadió correcciones en sus dibujos siguiendo las pautas de Vitruvio (Nesselrath, 2015: 290-291). Otro ejemplo lo encontramos en los dibujos que realizó Rafael, pudiendo ver de forma mucho más notoria que en la obra de Pannini la omisión de los añadidos medievales y modernos que se habían puesto en el Panteón [Fig. 3]. En dicha representación, se muestra cómo creía el artista que sería el estado original —idealizado— del Panteón, suprimiendo el cimborrio de la exedra principal y los espacios litúrgicos que se encontraban en los otros altares (Nesselrath, 2015: 257-258). De hecho, el interés del

artista por la antigüedad y por el Panteón se muestra a su vez en la suma de dinero que dejó para que se restaurara el altar donde iba a ser depositado su cuerpo, recuperando así los materiales antiguos y originales (Vasari, 1998: 336). Pero volviendo al mencionado interés por el estado primigenio del templo, la búsqueda de perfeccionamiento «clásico» tiene su punto de inflexión en la citada reforma neoclásica y en concreto con el planteamiento que hizo Carlo Fontana del templo.⁸ Las diferentes interpretaciones que realizó sobre cómo podría ser el Panteón en primera estancia las llevó a cabo quitando todos aquellos elementos que consideró que eran añadidos medievales y sustituyéndolos por los de época republicana (Pasquali, 2015: 333-334). Paolo Posi, al basarse en el proyecto de Fontana, representó de alguna manera aquel perfeccionamiento que se había formulado en los autores renacentistas.

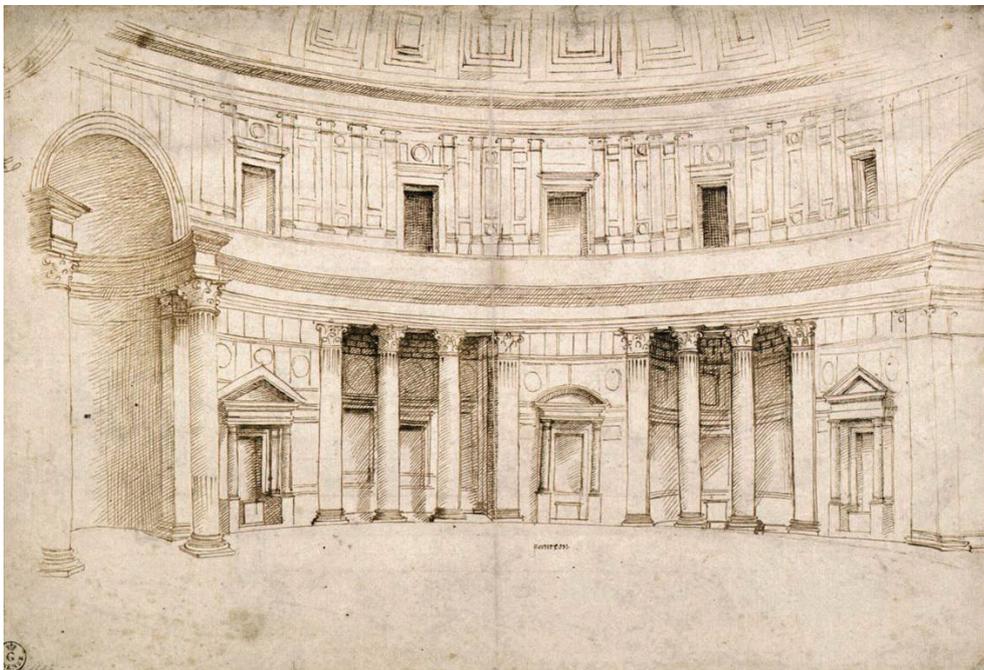


Fig. 3. Rafael Sanzio. El Panteón, visión interna, pluma y tinta, 1506.
Galleria degli Uffizi, Florencia. Fuente: <https://euploos.uffizi.it>.

Paralelamente, y gracias a la recuperación de la antigüedad romana en el Panteón, no solo se representaría un templo pagano y una iglesia cristiana, sino que con el tiempo se fue forjando el origen del Panteón de los artistas. Este fenómeno alteró en cierta manera la visión que se tenía del templo, debido a que se empezaron a colocar bustos y tumbas de determinados artistas en el siglo XVIII y a principios del XIX (Bowron y Rishel, 2000: 50). En este momento, después de la restauración de mediados del siglo XVIII, se realizaron una serie de nichos en el templo, imitando el altar de Rafael con los bustos del pintor y de Annibale Carracci. Sin embargo, permanecieron vacíos debido a la falta de encargos por parte de la Confraternidad de San José. Fueron tres figuras las que rescataron la tradición que se había perdido con Rafael: Nicolás de Azara quien, por revivir el ejemplo del gran artista del Renacimiento, encargó un busto del pintor Mengs para su colocación en uno

⁸ Estos dibujos se encuentran en la obra dedicada a la historia de la basílica de San Pedro: *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maximè cospicuis antiquitatis et recens ibidem constitutis* (Fontana, 1694: 457-467).

de los nichos del Panteón; J. B. Seroux d'Agincourt encargó otro de Nicolás Poussin; y de igual manera hizo Johannes Friedrich Reiffenstein con la efigie de Winckelmann (Dickens Whinney, 1988: 318; Mazzocca, Leone y Grandesso, 2021: 329). Así, a través de los bustos, se volvió a reforzar la relación del Panteón como espacio de culto a los artistas y a los hombres ilustres. Después de ellos vinieron más ejemplos, hasta que el templo no pudo albergar más efigies y se tuvieron que desplazar a una capilla (Pasquali, 2004: 44-45).

Hubo otros autores que contemplaron la —al final reducida— capilla que recogió todos estos bustos de hombres vinculados a las Artes. Algunos, como Lord Byron y Stendhal lo plasmaron por escrito. Traemos como ejemplo las palabras de este último autor:

En la actualidad [Canova] se dedica a poblar el Panteón —ese lugar tan querido por todos los espíritus que han acudido a la llamada de la Belleza, debido a la presencia allí de la tumba del gran Rafael— con los bustos de diversos artistas de renombre. Tarde o temprano, este edificio está destinado a perder el nombre de Iglesia, título que, en tiempos pasados, lo preservó del genio destructor del cristianismo; entonces se convertirá en el más sublime de los museos (Stendhal, 1959: 462).

Ante el cambio de connotación del monumento, alejándose de la idea de iglesia católica que tanto se había esforzado por conseguir el papado, llegaría pronto a su fin. Durante el pontificado de Pío VII se había planteado una nueva ala para los museos Capitolinos, haciendo que se trasladaran los bustos de los artistas del Panteón a una nueva zona denominada Promoteca Capitolina, el actual auditorio capitolino (Murray, 1845: 427). Esto fue consecuencia de la oposición de los que no estaban a favor de los cambios acometidos en el Panteón y de su transformación de iglesia católica a Panteón de los artistas, y que culminaron con la retirada de la mayoría de los bustos. Ahora bien, hubo algunas excepciones, ya que varios bustos fueron recolocados en sus respectivos lugares por sugerencia de la Confraternidad de San José porque, o bien pertenecían a un antiguo miembro de la asociación, o bien porque un determinado busto era considerado como un elemento favorable y relevante en la historia del monumento (Baraconni, 1889: 88-89).

Una vez visto el contexto histórico-artístico del Panteón, a continuación se procederá al análisis de las distintas obras y autores que se han seleccionado para comprender cómo se ha recibido y bajo qué forma se presenta el mismo: *Corinne o Italia* de la francesa Madame de Staël, «Valerio, el romano reanimado» de la inglesa Mary W. Shelley, *El fauno de mármol* del estadounidense Nathaniel Hawthorne y «El último de los Valerio» del angloestadounidense Henry James; son los ejemplos de autores que cumplen los requisitos planteados al inicio, en el apartado de introducción.

CORINNE O ITALIA

Corinne o Italia (1807), escrita por Madame de Staël, cuenta la historia de la protagonista, Corinne, poetisa muy respetada en Italia, país donde reside. Es en Roma donde conoce al segundo protagonista, Lord Nelvil, un escocés que ha viajado hasta la península itálica para visitar los distintos territorios que la componen. La autora aprovecha convenientemente el rol de turista que tiene este último para poder retratar Italia, sobre todo Roma, a través de las enseñanzas de Corinne. De esta manera, ambos personajes visitan el Panteón bajo la tutela de la poetisa. Lo primero que se menciona es la comparación entre el Panteón y la basílica de San Pedro, algo que se va a poder percibir en todos los relatos escogidos, por lo que no deja de ser llamativa esta equiparación debido a que va a ser harto recurrente. Corinne explica que el Panteón aparenta ser más grande de lo que

realmente es debido al espacio existente entre las columnas del pórtico, haciendo que el edificio se vea más amplio; pero, sobre todo, su amplitud se debe a la casi ausencia de decoración. La escasez de adornos hace que el espectador complete los huecos a través de su imaginación.⁹

Por tanto, para la protagonista el templo está constituido meramente con las partes esenciales de un edificio, dotándolo de cierta sobriedad. Por otra parte, en San Pedro ocurre todo lo contrario: se encuentra muy decorado, incluso saturado, reduciendo el espacio y no pareciendo ser más vasto de lo que es. Tanto el Panteón como la basílica de San Pedro suscitarán sensaciones e impresiones distintas a los visitantes. Se hace mención del óculo, que deja pasar la lluvia, pero también los rayos del sol: «dícese que la luz que recibe de lo alto la tenían los gentiles por el emblema de la deidad superior a todas las deidades» (De Staël, 2010: 84). En este sentido, la poetisa explica que el óculo y la luz que deja pasar se convierten en una imagen simbólica de la religión pagana, donde lo que se diviniza es la vida, al mismo tiempo que le proporciona un carácter de serenidad. Esta idea se contrapone a la de los cristianos, ya que ellos, siguiendo el criterio de la protagonista, divinizaron la muerte en vez de la vida (De Staël, 2010: 84-85).

Cuando los dos personajes visitan San Pedro, se percatan de su gran dimensión, pero lo que les llama verdaderamente la atención es la cúpula. Se hace especial énfasis en la autoría de Miguel Ángel de esta obra arquitectónica y que, para su realización, se basó en la cúpula del Panteón. Según Corinne, Miguel Ángel comentó al verla: «yo la pondría en los aires», a lo que ella añade que «en efecto, podemos decir que San Pedro es un templo que descansa sobre una iglesia» (De Staël, 2010: 91). Por tanto, la vinculación entre el Panteón y San Pedro queda establecida a través de ambas cúpulas.¹⁰ Dicha referencia es muy ilustrativa debido a que resume las ideas extendidas durante el Renacimiento, es decir, el cómo los artistas vuelven la mirada al mundo grecolatino.

En su discurso sobre los aspectos destacables del Panteón, Corinne procede a explicar el primigenio uso del templo. Comienza con la explicación de que Augusto, quien mandó construir el templo, rechazó la idea de Agripa de dedicar el templo en honor al emperador, por lo que el arquitecto tuvo que consagrarlo a los dioses. De hecho, resulta en gran medida verídica puesto que Dion Casio enumera las esculturas del interior del Panteón: la primera identificada como Julio César divinizado, junto con dos esculturas más del dios Marte y la diosa Venus.¹¹ En el exterior, seguramente en las hornacinas del pórtico o pronaos, se colocaron las esculturas de Augusto y de Agripa, sin tener el honor de situarse en el interior sagrado, todo ello por orden del emperador (Thomas, 2017: 148). Por otro lado, Zanker defiende la idea de que la escultura de Augusto estuvo originalmente en el interior, junto a la de Julio César y que posteriormente ordenó trasladarla al pórtico (Zanker, 1997: 173).

Pero lo interesante de estas esculturas en la novela es que la autora —más allá de no mencionar las de Julio César, Marte y Venus— afirma que en la parte superior del Pan-

⁹ La imaginación es un recurso muy apreciado en el Romanticismo. Lo importante es la interpretación que le dé el propio sujeto a aquello que esté contemplando: «la imaginación se encarga de consagrar aquello que los sentidos nos han proporcionado y que el gusto ha seleccionado» (González Moreno, 2007: 23). De tal manera que, muchas de las ruinas y los restos de la antigua arquitectura romana despertaron el gusto y la imaginación de los viajeros, precisamente debido a su estado fragmentado. En el caso del Panteón no está en ruinas, pero su sencilla decoración despierta el ingenio y la creatividad de los visitantes.

¹⁰ Miguel Ángel retomó la idea de Bramante, quien quiso proyectar una cúpula equivalente a la del Panteón. Además, también planteó la incorporación de un pórtico columnado en la fachada de San Pedro junto con un gran ático que recorrería gran parte del edificio, ambos inspirados en el Panteón, pero que finalmente no se pudieron llevar a cabo (Ackermann, 1961: 97-98; MacDonald, 1976: III).

¹¹ Con Julio César se empezaron a divinizar a los emperadores, sobre todo gracias a las labores de Augusto, que en el año 42 a. C. impulsó el culto estatal del César divinizado (Zanker, 1997, 56-57). Además, Dion Casio cuenta que el propio Augusto puso a su antepasado junto con otras esculturas de los dioses romanos para venerarlo (Thomas, 2017: 148).

teón «había un carro de bronce y en él estaban las estatuas de Augusto y Agripa. Estas estatuas se repetían bajo diferentes formas en cada lado del pórtico» (De Staël, 2010: 84). Como se acaba de explicar, se tiene constancia de que se colocaron en el pórtico exterior del templo, pero del grupo escultórico en lo alto del monumento no se tiene información fidedigna, solo existen hipótesis. Tal como indican Carlo Fea y Giuseppe Baracconi, los arqueólogos, durante las excavaciones que se llevaron a cabo en el siglo xv en el Panteón, al encontrar la cabeza de una escultura de Agripa y los fragmentos de la pata de un caballo y una rueda de metal, recompusieron «hipotéticamente toda una cuadriga con Agripa de pie en la acrotera central del frontispicio» (Fea, 1820: 15; Baracconi, 1884: 369). Por tanto, tal vez fuera esta la información que utilizó Madame de Staël y que reflejó en su descripción del templo. Lo que sí parece probable es que el frontispicio estuviera decorado con un águila, símbolo de Júpiter, sosteniendo la corona cívica (Zanker, 1997: 173).

Otro aspecto revelador que la autora refleja en la novela lo encontramos cuando comenta el espacio en el interior del Panteón dedicado a los artistas, siguiendo la estela de Rafael Sanzio. La simple mención de los bustos dedicados a las grandes personalidades italianas tiene un gran valor histórico debido a lo poco que duró su presencia en el Panteón. Como se ha explicado al inicio, el número de tales bustos fue aumentado poco a poco hasta que finalmente fueron retirados. El resto de autores, por motivos cronológicos, no pudieron ni ver ni hablar de este pequeño homenaje y rincón de las grandes personalidades y artistas italianos.

Corinne señala uno de los nichos vacíos dedicados a Lord Nelvil, alegando que había escogido el suyo para que, cuando muriera, se colocara en ese espacio el busto de su efigie. Es una manera muy elocuente por parte de la autora de presentar este espacio dedicado a los artistas a través de Corinne, debido a que ella fue una poetisa y una mujer ilustre de Roma, por lo que encaja perfectamente su incorporación *post mortem* en uno de los altares del Panteón; además de ser una reivindicación de su rol artístico desde una perspectiva de género. Amoia y Bruschini afirman que Corinne se refiere, en concreto, al nicho que se encuentra actualmente entre el altar principal y la tumba del rey Vittorio Emanuele II. En este espacio, en el que en teoría se iba a colocar el busto de Corinne, se albergaba un cuadro del siglo xv representando a la Virgen Misericordiosa (Amoia y Bruschini, 2010: 314-315).

Por último, cuando ambos personajes salen al pórtico del templo, Corinne apunta que, junto con la escultura de Agripa, hubo una urna hecha de pórfido, de la cual se cree que albergaba las cenizas del arquitecto y que posteriormente fue trasladada a San Juan de Letrán. Pompeo Ugoni alega la existencia de dos urnas: una sería a la que refiere la protagonista de la novela, mientras que la otra estaría situada en la plaza, justo enfrente del templo. El anticuario comenta, además, la presencia de dos esculturas de leones procedentes de Egipto, con jeroglíficos tallados en los mismos. La teoría de que la primera urna situada en el pórtico hubiera contenido las cenizas de Agripa no se comenta en la obra. Por el contrario, ya en la época de Ugoni se argumentaba que las dos urnas podían proceder de las termas de Nerón o de las del propio Agripa. En su opinión, estos elementos son meras decoraciones colocadas en frente de los templos (Ugoni, 1588: 310). La presencia de las urnas y los leones queda reflejada en las numerosas ilustraciones que se realizaron desde el siglo xvi en adelante [Fig. 4].¹² Se cree que la urna colocada en la plaza del Panteón se vendió al Duque de Ferrara, mientras que la segunda fue restaurada por

¹² Tanto Piranesi en su aguafuerte *Vestiggi d'antichi Edifici* (Piranesi, 1743: 20) como Pannini en su pintura *Fantastica Vista con il Pantheon e Altri monumento dell'Antica Roma* (1737), han representado esta urna colocada justo delante del Panteón; así como otras que incluyen ambos elementos, sirviendo de ejemplo la de Maarten van Heemskerck, *Veduta dell'esterno del Pantheon* (1532-1536), entre otras.

Clemente XII, añadiéndole una tapa y reubicándola en la Capilla de la familia Corsini en la basílica de San Juan de Letrán (Baracconi, 1884: 47-48; Erolí, 1895: 349).

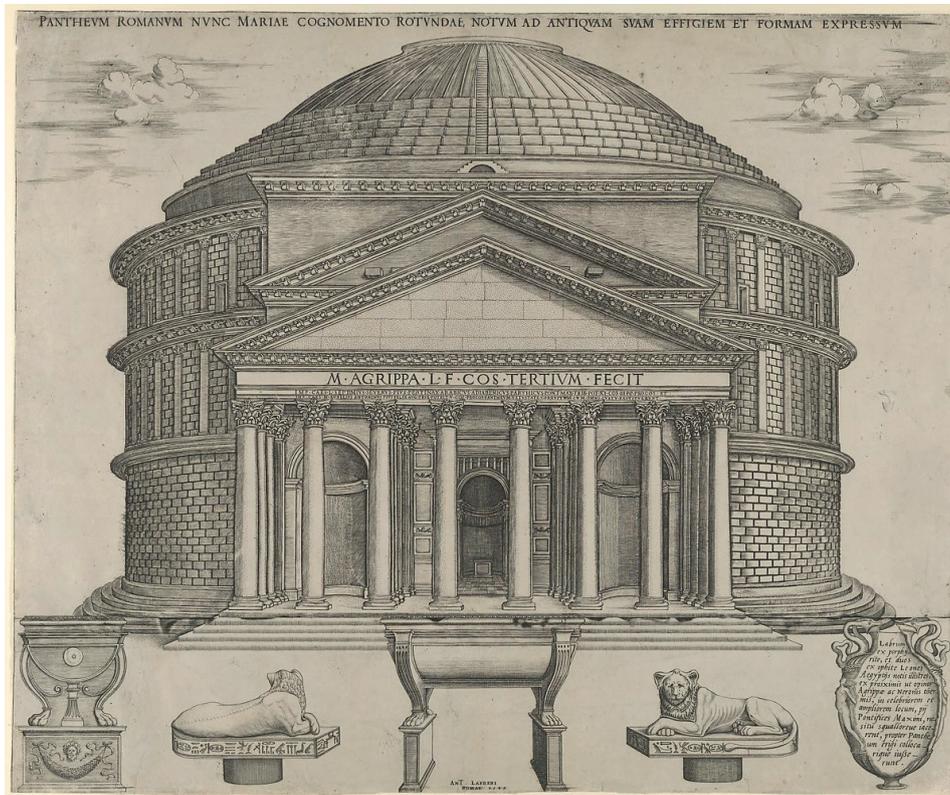


Fig. 4. Nicolas Beatrixet (dibujante) y Robert-Dumesnil (grabador), *Speculum Romanae Magnificentiae: El Panteón*, grabado, 1549. Metropolitan Museum, Nueva York.

Fuente: <https://www.metmuseum.org>

«VALERIO, EL ROMANO REANIMADO»

En este relato de Mary Shelley, escrito probablemente en 1819 pero publicado en 1976, se sintetiza el ideario romántico sobre las ruinas y los restos de la arquitectura romana, dándose un protagonismo casi exclusivo al Coliseo, seguido del Panteón de Agripa. La trama se basa en la historia de un antiguo ciudadano romano, Valerio, que vivió durante la antigua República romana y que fue devuelto a la vida en pleno siglo XIX. Así pues, es a través del protagonista cómo se van a plasmar las interpretaciones sobre lo que fue su antigua ciudad y los restos que han quedado de ella. El templo aparece en la segunda parte y, al igual que el Coliseo, Valerio tampoco lo llegó a ver en vida, ya que ambos pertenecieron al periodo Imperial.

Isabel, el segundo personaje del relato, con el fin de conectar a Valerio con la antigua ciudad y tras haberlo llevado por distintos lugares de Roma —las termas de Caracalla, el foro romano, las vistas al río y a las ruinas más famosas visibles desde lo alto de la ciudad— elige guiarle al lugar que representase lo «más perfecto y pintoresco»¹³ (She-

¹³ Mary W. Shelley destaca la categoría estética de lo «pintoresco» para definir el Panteón, siendo un concepto que está más vinculado con el paisaje y la naturaleza. A pesar de ello, este término no está puesto al azar, ya que en

lley, 1976: 342). En paralelo a esta idea, nos encontramos con que en el tercer libro del arquitecto renacentista Sebastiano Serlio, obra dedicada a la Antigüedad, este empieza describiendo y alabando el Panteón: «Entre todos los edificios antiguos que se pueden ver en Roma, creo que el Panteón es verdaderamente el más bello, el más íntegro y el mejor comprendido para un solo cuerpo: y es tanto más maravilloso que los demás edificios [...]. El arquitecto, considerando todas las cosas, hizo la elección de la forma más perfecta» (Serlio, 1540: 5). En ambos se puede ver la idea de perfección del monumento junto con la preferencia del mismo por encima de los demás. Pero, a pesar de que Isabel es consciente de la conversión del templo en iglesia católica, y que gracias a esta reutilización se ha mantenido en pie, decide llevar allí al protagonista, sabiendo que quizá se sienta decepcionado por el cambio sufrido en el monumento.

Este personaje elige de forma premeditada que la visita al Panteón sea por la noche, tal vez para que el protagonista note lo menos posible la conversión católica, o bien para que quede eclipsado con la magnificencia del monumento. Así, el Panteón se muestra bajo una atmósfera nocturna, donde se destaca el ambiente tenuemente iluminado por los rayos de la luna y las estrellas. Sobre todo, se destaca la belleza y placer estético que provoca el óculo en la cúpula. Mediante la famosa abertura del Panteón los dos personajes observan el cielo estrellado y la luz que se filtra por ella haciendo brillar las columnas del templo. A través del juego de luces y la presencia del óculo, Valerio logra conectar espiritualmente con el antiguo monumento y con la Roma antigua. Lo que más se destaca es el encanto de la naturaleza nocturna que se adueña del edificio: «Si el trabajo era humano, la gloria procedía de la Naturaleza» (Shelley, 1976: 343). Ya se ha mencionado que la idea del óculo y de la luz o la imagen del cielo que se ve a través de él representa lo divino y, en este caso, a Júpiter, dios del cielo. Por tanto, lo pagano y la esencia misma del templo quedaría enmarcada en la luz, alternando entre espacios iluminados y espacios en sombras, generados por la abertura de la cúpula. En relación a esta interpretación, MacDonald concluye con una idea similar ya que, para él, si bien el Panteón no es ni sagrado ni secular, sí que es un lugar «del hombre y la naturaleza, del hombre y las fuerzas que los antiguos llamaban dioses» (MacDonald, 1976: 132).

Pero cuando parece que el antiguo cónsul romano empieza a conectar con el pasado del templo, se percata de la presencia de una cruz que hay colgada en el altar y vuelve a sentirse desconectado y deprimido por los cambios que se han producido en la Roma moderna: «La cruz le habló de un cambio tan grande, tan intolerable, que esa circunstancia destruyó todo [...]. La cúpula iluminada por la luna, el sendero resplandeciente, las débiles hileras de columnas y el oscuro cielo habían perdido la santidad para él» (Shelley, 1976: 343). De hecho, el protagonista vincula la caída de Roma con la decadencia moral que para él manifiesta el cristianismo, tal y como ocurre en esta escena del Panteón (Smith, 2000: 63).

A través del personaje se enfatiza la idea del cambio de estos monumentos de la antigua Roma, sobre todo relacionados con la corrupción del catolicismo en época de los primeros cristianos y en la del siglo XIX. Además, se muestra el propio contraste entre la Roma antigua y la moderna. También hay una dicotomía entre los propios personajes, ya que, si bien Valerio no acepta el cambio y lo ve como algo negativo, resultado de la

todo el relato la escritora relaciona el monumento con la naturaleza. Lo pintoresco viene a significar la existencia de la variedad dentro de la uniformidad (Gilpin, 1794: 20; González Moreno, 2007: 51), lo cual se adapta bien al monumento debido a la estructura del edificio, junto con la existencia de elementos antiguos del templo y modernos de la iglesia. Además, siguiendo con William Gilpin, también destaca el concepto de la luz en lo pintoresco: «fuerte toque de luz en alguna parte prominente de una superficie, mientras que el resto está en la sombra» (Gilpin, 1794: 21). Es precisamente ese juego de luces y sombras lo que más se va a destacar del interior del monumento.

depravación de su antigua civilización y legado artístico, para Isabel los cambios no restan respeto, belleza y veneración a los monumentos romanos, aceptando y entendiendo la conversión de los mismos.

EL FAUNO DE MÁRMOL

A través de la historia de esta novela escrita por Nathaniel Hawthorne y publicada en 1860, se hace un recorrido por la ciudad de Roma, viendo cómo interactúa su patrimonio artístico con los cuatro protagonistas de la historia: tres artistas extranjeros y un conde italiano. Pero no es hasta el final de la obra cuando se hace mención del Panteón. Este se muestra al viajero de forma no meditada, es decir, como si las propias calles laberínticas llevaran al visitante hacia el templo (Hawthorne, 2010: 424). Destacado por sus grandes dimensiones, su majestuosidad y su negrura, es venerado y admirado por los personajes de Kenyon —escultor— y de Hilda —pintora—. El personaje del escultor percibe el Panteón como el monumento más noble que se ha conservado hasta ese momento; al mismo tiempo, menciona la conversión a la religión católica del edificio, siendo despojado de los atributos paganos: «Yo tampoco —contestó Kenyon— paso sin detenerme a mirar el edificio más noble que nos ha legado intacto la barbarie de épocas primitivas y los aún más bárbaros príncipes de épocas más recientes» (Hawthorne, 2010: 424).¹⁴ La barbarie primitiva se podría estar refiriendo a los godos que invadieron y saquearon la ciudad. Sin embargo, con más certeza, se sabe que la alusión a estos príncipes se refiere a todas las intervenciones del papado en los siglos XVII y XVIII. Aquí se ve claramente la herencia del debate de la centuria anterior.

También aparece una mención a la tumba de Rafael, artista al cual ambos protagonistas van a rendir sus respetos siempre que visitan el Panteón. La alusión al artista es significativa debido a que con el tiempo y con los trabajos de limpieza se perdió la inscripción de la tumba del pintor, además de que se había alterado el aspecto de la capilla tras varias intervenciones. Así, a pesar de que constaba por escrito en la obra de Vasari, se habían perdido las referencias y las indicaciones de que su sepulcro descansaba en el templo. No fue hasta 1833 que se descubrió la tumba junto con sus restos (Cantatore, 2021: 79). Ello demuestra que los viajeros que visitaron el Panteón antes de esta fecha —como Madame de Staël— no sabrían en la práctica donde se hallaría su sepulcro.

A pesar de todos los trabajos de limpieza llevados a cabo en el siglo anterior, todavía se manifiesta el desgaste de los materiales, la herrumbre y la falta de lustre que han apagado el brillo del preciado mármol de las paredes (Hawthorne, 2010: 424). Esto parece despertar sentimientos encontrados en los protagonistas y en el propio autor debido a que, a pesar de su deterioro y el remarcado paso del tiempo, sigue siendo un monumento sublime.¹⁵ Así, se indica que el Panteón sobresale por su solemnidad característica, su

¹⁴ Aquí, el escritor está haciendo referencia a un famoso pasquino que se propagó con el desmantelamiento del bronce por Urbano VIII Barberini: «Quod non fecerunt Barbari Romae, fecit Barberini», es decir, «lo que no hicieron a Roma los bárbaros, lo hizo Barberini» (Starke, 1820: 285).

¹⁵ Tanto Hawthorne como Henry James van a utilizar este término para definir el Panteón. Al igual que lo pintoresco, lo sublime también es una categoría estética, pero que, a diferencia de la primera, alude a lo abismal. El concepto es teorizado por Joseph Addison, John Baille y Edmund Burke, siendo la grandeza el elemento clave que suscita un sentimiento sublime en el espectador (Barasch, 1990: 73-79; González Moreno, 2007: 31-34). Además, Burke, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), argumenta que, en la arquitectura, esta grandeza se consigue empleando la cúpula, además de la evocación de lo sublime a través del cielo estrellado (Burke, 1757: 58-61; Etlin, 2015: 417-418). Por lo que queda clara la vinculación de lo sublime con el Panteón, ya que lo define su grandeza, que se consigue con un espacio circular rematado con una cúpula de grandes dimensiones, pero especialmente el óculo, mediante el que se puede ver el cielo, evocando una sensación de amplitud e infinitud.

gran cúpula de color gris y su elemento más llamativo: el óculo, gracias al cual el edificio dispone de una iluminación singular y distinta al resto. Igualmente, será el óculo lo que le dé, a pesar de todos los atributos de una iglesia, un aspecto pagano, abierto, a diferencia de otros edificios cristianos. No deja de destacar la presencia de humedad y de vegetación que nace en las oquedades de las baldosas del suelo, justo debajo del óculo. También es sugerente la comparación que hacen los personajes entre este templo y la basílica de San Pedro: el Panteón sería la representación de la religión pagana; San Pedro, de la religión católica, corrupta y avariciosa, según la interpretación que le da el propio autor (Hawthorne, 2010: 381-382).

El énfasis puesto en la belleza del óculo lo vemos mejor reflejado en el cuaderno de notas del viaje que realizó Hawthorne en Italia, donde describe la presencia de la naturaleza. Hace hincapié en el trozo de cielo que muestra la abertura y en la luz que deja pasar, la cual se proyecta en el interior del edificio, uniendo lo divino con lo terrenal (Hawthorne, 1871: 238-239). Asimismo, también se hace una crítica feroz a las incorporaciones católicas de la basílica de San Pedro y el Panteón: «colocan confesionarios de madera de aspecto miserable bajo sus sublimes arcos, y los adornan con pequeños grabados de colores baratos de la crucifixión [...], colocan estatuas de santos de cartón bajo la cúpula del Panteón; en resumen, dejan que lo sublime y lo ridículo se acerquen» (Hawthorne, 1871: 103). De hecho, en la reconstrucción del ático del Panteón se siguió el modelo marcado por Carlo Fontana, en el que incluía una serie de nichos coronados con frontones para albergar las esculturas de distintos santos. Sin embargo, no se llevó a cabo, ya que estas esculturas se sustituyeron por pinturas de grisallas simulando un trampantojo (Fea, 1820: 11; Torres, 1838: 10-11; Pasquali, 2005: 346-348). Es decir, son las esculturas de cartón a las que se refiere Hawthorne tanto en su cuaderno de viaje como en la novela [Fig. 5].



Fig. 5. Francesco Piranesi. «Veduta interna del Pantheon» (detalle de las pinturas del ático), en *Seconda parte de' tempj antichi che contiene il celebre Pantheon, aguafuerte, 1790*.
F. Piranesi, Roma. Fuente: <https://archive.org>

Se puede concluir la lectura del monumento con que ya no es solo una crítica dirigida a la religión católica y sus procedimientos, sino que es un juicio de la inclusión de elementos ordinarios y de baja calidad que contrastan con la nobleza y la belleza de estos dos monumentos, provocando así el descontento del escritor. Una idea que también se muestra en *El fauno de mármol* cuando el autor dictamina que el Panteón, a pesar de todo, es tan majestuoso que «las estatuas de cartón que se ciernen sobre su cornisa no alteran el efecto más de lo que pueden alterarlo las coronas y los corazones de latón» (Hawthorne, 2010: 424).

«EL ÚLTIMO DE LOS VALERIO»

Para finalizar, en el relato de «El último de los Valerio» (1878) de Henry James, el argumento gira en torno al protagonista, un estadounidense que viaja a la ciudad de Roma para ver a su hija, prometida de Valerio, un conde italiano. A través del personaje principal vamos a ir viendo los cambios y las transformaciones que experimenta el conde después de encontrar en su villa una escultura grecorromana de la diosa Juno. Como resultado del descubrimiento, Valerio se obsesiona profundamente con la estatua, llegando incluso a la devoción absoluta y al culto de la religión pagana.

Esto nos sitúa en la parte final del relato, donde el protagonista se refugia de la lluvia dentro del Panteón. James utiliza la escena que transcurre en el interior del templo como lugar donde se revela la admiración de Valerio hacia la religión pagana. No es casual que James haya elegido este monumento para situar esta escena del relato, debido a que, como ya se ha mencionado, el templo era el representante de la religión que reinaba antes del cristianismo. Dicha idea aparece directamente reflejada a través del protagonista, cuando afirma que para él no hay ningún otro monumento de la antigua urbe que conserve «vestigios tan claros de la vida antigua ni exhibe con tanta nitidez el recuerdo de esas antiguas creencias que solemos considerar vagas fábulas» (James, 2017: 630-631). Lo que más representa esa característica del pasado es la cúpula, amplia y sombría, la cual «parece conservar lejanos ecos del culto pagano, como una caracola guarda el rumor del mar» (James, 2010: 631). Por tanto, a través de las citadas descripciones, se hace una clara justificación del Panteón como una reminiscencia del culto antiguo a los dioses romanos.

A pesar de convertirse en el representante de la religión pagana, se pone el foco en la pérdida de la esencia del Panteón. Teniendo en cuenta el año en el que el autor escribió el relato, el Panteón ya contaba con un coro renovado y en el altar mayor se había colocado un nuevo baldaquino, sustituyendo al altar medieval [Fig. 6], además de la presencia de las grisallas en el ático y la retirada de los bustos de los artistas. De este modo, se enfatiza mucho más la clara tendencia en convertir el templo en una iglesia de facto y la desaprobación por parte del público de tal transformación. De hecho, la presencia de la iconografía cristiana hace que el personaje quiera «rasgar las pinturas, derribar los candelabros y envenenar el agua bendita» (James, 2017: 632). Aunque pueda parecer una exageración, y en cierto modo lo es, también hubo viajeros reales que sintieron la misma ira ante las incorporaciones católicas en monumentos paganos. Un ejemplo de ello fue el viajero inglés, novelista y crítico de arte William Beckford, que viajó a Italia en 1782. En una de sus cartas comenta que en su visita al Coliseo sintió un vehemente deseo de «romper y pulverizar todo el círculo de nidos de santos y capillas, que deshonran la arena» (Beckford, 1986: 113). Además, el propio James comenta que, en una de sus visitas al Panteón, se lamentaba de no haber sido un seguidor del paganismo (James, 1974: 164), seguramente en la creencia de que este le hubiera conectado con la esencia del monumento.



Fig. 6. G. L. Taylor. *El Panteón de Roma: vista interna (detalle del ábside y baldaquino)* en *The Architectural Antiquities of Rome*, aguafuerte, 1821. Royal Academy of Arts, Londres.

Fuente: <https://www.royalacademy.org.uk>

Siguiendo con el relato, el escritor alude al representativo óculo del Panteón, en el cual se puede contemplar el cielo tormentoso. Se crea una escena muy visual, puesto que hace especial énfasis en lo que se contempla a través del tragaluz: «afuera el sol pugnaba por abrirse paso entre las nubes, pero seguía cayendo una delgada lluvia que penetraba en el recinto oscuro convertida en una especie de llovizna luminosa» (James, 2017: 631). Se describe también el suelo de mármol, agrietado, fragmentado y repleto de moho debido a la humedad formada por la lluvia que caía por el óculo. De esta manera, el narrador explica que parece haber una comunión entre la fe y la naturaleza que se entremezclan en el templo. Lo cierto es que muchos de los turistas en su visita al templo han dejado constancia del moho y del mal estado de las losas de mármol, causado por la humedad y las lluvias, entre ellos el propio Hawthorne. Justamente, se planteó el poner una cubierta que tapara la abertura para evitar que se dañara aun más el edificio, pero que al final no se acabó ejecutando. Sin embargo, de haberse llevado cabo, algunos anticuarios se habrían posicionado en contra debido a que al Panteón se le hubiera despojado de su pátina de antigüedad y habría hecho que se pareciera «demasiado a un edificio moderno» (Pasquali, 2015: 342).

Una vez que los dos personajes se encuentran se crea un diálogo en el que se vuelve a destacar la comparación recurrente entre el Panteón y la basílica de San Pedro. El personaje del conde antepone la superioridad del templo sobre la gran iglesia católica; además, afirma que, de todos los sitios y monumentos de la ciudad, este es sin duda el más sobresaliente de todos: «vale por cincuenta San Pedros [...] hay que sentirlo..., sentir la adecuada belleza de este hueco» (James, 2017: 632). Aquí se nota más la supuesta superioridad del Panteón con respecto a la basílica de San Pedro, acorde al paganismo del personaje principal, que sobrepasa la sensibilidad por la antigüedad, convirtiéndose en fanatismo. De hecho, Wilson

Jones argumenta que hay una línea recta entre los elogios del siglo XV y el XIX, desde la afirmación de Flavio Biondo de que el Panteón sobrepasaba todas las iglesias de Roma a Henry James, que comenta que San Pedro, en comparación, es absurdamente vulgar (Wilson Jones, 2003: 188). De esa manera, habría un paralelismo entre la admiración que despertaba el monumento con los autores renacentistas y decimonónicos. En contraposición a esta idea se encuentra la obra que Carlo Fontana dedica a la basílica de San Pedro: en ella compara estos dos monumentos, defendiendo la superioridad de San Pedro debido a que contenía la mayor cúpula jamás construida (Fontana, 1694: 454-474).

Además, en esta misma carta de Henry James a su hermana, que cita Wilson Jones, el novelista define al Panteón como representante de lo «sencillamente sublime»,¹⁶ que no solo sobrepasa a San Pedro, sino que «El efecto interior es la delicadeza misma de la grandeza —y más venerable a mi percepción que el gótico más misterioso y ambicioso» (James, 1974: 164). En definitiva, para el autor estadounidense, el Panteón supera los monumentos del Gótico y también los del Renacimiento.

Por último, se hace notar la referencia a la modernidad de la ciudad, a través del turismo masivo que ya existía en época de James. El personaje del conde explica que, a pesar de encontrar al monumento magnífico, no lo había visitado hasta entonces, debido a que era una actividad que él atribuía a los viajeros (James, 2017: 631-632). Aquí sí que se incide en la idea del turismo como algo banal, ya que los visitantes contemplan el interior del monumento con la ayuda de sus guías de viaje creyendo que poseen toda la información sobre el templo. Esta conducta enfurece al personaje, quien apela a que se debe sentir la belleza que emana el Panteón a través del óculo, donde tiene lugar un sugerente juego de imágenes.

CONCLUSIONES

A partir de una recopilación sistemática de algunos ejemplos de la literatura decimonónica europea, los cuales se han ido analizando en esta investigación, se ha podido observar cómo en el siglo XIX el Panteón es visto por los viajeros-novelistas como el templo romano y pagano que mejor representa a la Antigua Roma. Al mismo tiempo, el monumento es venerado y adorado gracias a su buen estado de conservación. De este se destaca su elemento más característico, el óculo, construyendo una imagen de gran interés estético para los visitantes gracias a, por un lado, la porción del cielo que se puede contemplar y, por otro lado, el juego de luces que crea en el interior del edificio. Además, se seguirá interpretando como el elemento conector del templo con la naturaleza.

Otro elemento en común que se encuentra en las citadas novelas y relatos de viajes es el aura romántica de la que se le dota, a través de un día lluvioso y tormentoso, como ocurre en *Corinne o Italia*, o «El último de los Valerio»; o bien de noche, a la luz de la luna, como en «Valerio, el romano reanimado». A la vez, sigue siendo un monumento pintoresco y singular donde convergen la naturaleza, lo celestial y lo terrenal. De igual forma, no deja de servir como contrapartida a la basílica de San Pedro, fiel representante de la religión católica —al menos en origen— frente a la pagana del Panteón. Esta comparación surge, además, por la semejanza de sus cúpulas y por cómo se recupera la antigüedad clásica en el Renacimiento.

¹⁶ Quizá esté haciendo alusión a la descripción que hizo Lord Byron del Panteón en su famosa obra *Las peregrinaciones de Childe Harold*: «Sencillo, majestuoso, grave, austero, sublime» (Byron, 1864: 181) y que aparece citado en la guía de viaje más seguida por los viajeros y que leyeron Nathaniel Hawthorne y Henry James (Murray, 1843: 286).

La polémica sobre su conversión de templo a iglesia sigue muy vigente en el siglo XIX como herencia de los debates del siglo anterior, e incluso del inconformismo por las intervenciones del siglo XVII. Los autores decimonónicos se posicionan en defensa de la antigüedad clásica del templo frente a las incorporaciones católicas y modernas y a la reutilización de sus materiales para otros fines. Por tanto, anteponen el estado original y la función que tuvo el monumento como templo pagano. Por otro lado, se hace notar la influencia del rechazo del catolicismo y el estado papal por parte de los viajeros, debido, sobre todo, a que muchos de ellos eran protestantes, que se unieron a los numerosos comentarios críticos realizados sobre la negligente política de los estados pontificios. En consecuencia, esta visión negativa y preconcebida hacia las iglesias católicas, sus imágenes y sus intervenciones agudizan el rechazo generalizado.

Pero más allá de la desaprobación generada hacia la presencia de los elementos cristianos y la progresiva conversión del templo pagano en templo católico, el disgusto de los viajeros se hace presente debido a la inapropiada ejecución y a la baja calidad de las intervenciones, como bien explica Hawthorne. La falta de dinero y el hecho de anteponer las preferencias estéticas y artísticas de dichos períodos, supuso sacrificar en parte la estructura original del Panteón, no llegando a contentar nunca a todos los visitantes. En palabras de Pasquali, «a los ojos de muchos artistas y grandes turistas de Roma, el fracaso del Panteón restaurado llegó a representar una crisis más amplia del arte romano contemporáneo» (Pasquali, 2015: 352).

La preferencia del monumento en su versión original, sin los añadidos posteriores, incluyendo los medievales, no deja de ser el reflejo del impacto de las pinturas sobre el templo que realizó Pannini y la difusión que tuvieron entre los viajeros. Esta idealización del Panteón, obviando los elementos modernos y los añadidos, es la imagen que tuvieron los turistas del mismo antes de contemplar *in situ* el monumento. Todo ello, en un momento en que el Panteón era interpretado como algo más, desde el auge de los bustos de los artistas y personalidades más ilustres, hasta su proclamación como el representante de las Artes mediante la formación de los Virtuosos del Panteón. Además, la admiración que ha venido despertando el monumento desde el Renacimiento, pasando por la reforma neoclásica, hasta llegar al siglo XIX bajo el ideario romántico, se ve la clara búsqueda de la perfección y el acercamiento al estado original del Panteón. De esta manera, tanto en el siglo XV como en los siguientes, distintos artistas aportaron su visión idealizada del templo con las respectivas mejoras y correcciones, hasta que en el siglo XVIII estos planteamientos sobre cómo podría haber sido el Panteón en su origen desembocaron en la desafortunada intervención de Paolo Posi. A partir de aquí, los novelistas-viajeros citados, destacan y alaban la antigüedad del templo, buscando de nuevo la idea de originalidad del Panteón sin todas las incorporaciones católicas.

Los escritores del siglo XIX no criticaron tan duramente el estilo y la reforma neoclásica, cosa que los viajeros y eruditos del siglo anterior sí hicieron de forma recurrente. Los citados autores se enfocaron en un juicio general del estado reformado del monumento, aludiendo a los defectos y a las incorrectas ejecuciones de la reforma neoclásica, y en concreto a la falta de calidad en la ejecución de las esculturas que iban a decorar el nuevo ático del templo, tal y como destaca Hawthorne. Por otro lado, enfatizan el estado ruinoso a la vez que pintoresco del Panteón, refiriéndose al deterioro de las losas de mármol junto a su falta de brillo, grietas, etc. Al mismo tiempo se alude a la vinculación del templo con la naturaleza, representada en el musgo y los hierbajos y plantas que crecen en las fisuras de las losas de mármol, junto con la apertura del propio edificio, todo ello despertando un placer estético en el espectador y lector. En conjunto, son estos materiales deteriorados por el paso del tiempo los que hacen del Panteón un monumento sublime,

maravillosamente antiguo, perfecto y pintoresco en palabras de Hawthorne, James y Shelley, respectivamente. Por ende, se puede concluir que hay una preferencia hacia el Panteón como ruina frente a su conversión como iglesia católica. Más allá de exaltar la antigüedad del edificio, dicha teoría encuentra su justificación en la notoria crítica hacia los nuevos elementos de baja calidad y de marcada iconografía católica que provocan el rechazo de los escritores.

De forma particular, en *Corinne o Italia*, se ha podido ver un planteamiento más histórico y descriptivo y, en este sentido, más objetivo, característico de la literatura de viajes del siglo XVIII. En contraste, en el resto de relatos se ha optado por el subjetivismo y por enfatizar de distintas formas el contraste entre lo antiguo y moderno en el Panteón, junto con sus elementos originales frente a sus incorporaciones católicas.

Como broche final, en el siglo XIX se sintetizan los debates de las intervenciones del papado sobre el templo, así como la preferencia y búsqueda de un Panteón sin retoques, perfecto, evidenciando una predilección por su forma y decoración originales. Esto era algo que ya había tenido su origen en el Renacimiento y que vuelve a reinterpretarse en el siglo XIX. Todo ello queda reflejado de manera muy elocuente en los relatos y en las novelas basadas en viajes que se han ido analizando y comentando, influidos por el Romanticismo en aspectos tales como lo pintoresco y lo sublime. Así, se ve una clara continuación sobre la pervivencia del pasado clásico y original del Panteón, y cómo trascendió esta interpretación en el ideario romántico de dichos escritores; viéndose como el paradigma artístico, estético y cultural de la Antigua Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, James S. (1961), *The Architecture of Michelangelo*, New York, The Viking Press.
- AMOIA, Alba y BRUSCHINI, Enrico (1994), «Rome's Monuments and Artistic Treasures in Mme de Staël "Corinne" (1807): Then and Now», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, no. 3/4, pp. 311-347.
- BARACCONI, Giuseppe (1884), *Il Pantheon. Ricordi, Fantasia-Attualità*, Roma, Stabilimento Tipografico dell'Opinione.
- BARASCH, Moshe (1990), *Modern Theories of Art, 1: from Winckelmann to Baudelaire*, New York, New York University Press.
- BECKFORD, William (1986), *The Grand Tour of William Beckford: Selections from Dreams, Walking Thoughts and Incidents*, ed. Elizabeth Mavor, Harmondsworth, Penguin.
- BOWRON, Edgar P. y JOSEPH, J. RISHEL (2000), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, Merrell Publishers.
- BURKE, Edmund (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley.
- BYRON, George, G. (1864), *Las peregrinaciones de Childe Harold*, New York, Imprenta de la Crónica. Trad. de M. de la Peña.
- CANTATORE, Flavia (2021), «Modernamente antica: la tomba di Raffaello al Pantheon», en Pio Baldi e Alice Militello (eds.), *Enigma Raffaello. Fortuna, rivalità, contrasti: il mistero della morte del Sanzio*, Milano, Skira.
- DE STAËL, Madame (2010), *Corinne o Italia*, Madrid, Funambulista. Trad. de Pedro María de Olive.
- DICKENS WHINNEY, Margaret (1988), *Sculpture in Britain*, London, Penguin.
- EROLI, Giovanni (1895), *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma*, Narni, Tipografia Petriagnani.

- ETLIN, Richard, A. (2015), «The Pantheon in the Modern Age», en Tod A. Marder y Mark Wilson Jones (eds.), *The Pantheon from Antiquity to the Present*, New York, Cambridge University Press, pp. 380-422.
- FEA, Carlo (1820), *L'Integrità del Panteon Rivendicata a Marco Agrippa dall'Avvocato Carlo Fea commissario delle Antichità*, Roma, Presso Francesco Bourlié.
- FEA, Carlo (1836), *Miscellanea filológica, critica e antiquaria*, vol. 2, Roma, Tipografia di Crispino Puccinelli.
- FONTANA, Carlo (1694), *Templum vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maximè conspicuis antiquitùs et recens ibidem constitutis*, Roma, ex typographia Jo. Francisci Buagni.
- GILPIN, William (1794), *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is added a poem, On Landscape Painting*, London, R. Blamire.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz (2007), *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1871), *Passages from French and Italian Notebooks vol. 1*, London, Strahan & Co.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2010), *El fauno de mármol*, Barcelona, Planeta, trad. de María Cristina Martín Sanz.
- HUGHES, Robert (2013), *Roma: Una historia cultural*, Barcelona, Crítica, trad. de Enrique Herrando.
- JAMES, Henry (1974), *Letters, vol. 1, 1843-1875*, ed. Leon Edel, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- JAMES, Henry (2017), «El último de los Valerio», en Eduardo Berti (ed.). Henry James, *Cuentos Completos (1864-1878)*, Madrid, Páginas de Espuma.
- LANCIANI, Rodolfo (1897), *The ruins and excavations of ancient Rome; a companion book for students and travelers*, Boston y New York, Houghton, Mifflin and Company.
- LANCIANI, Rodolfo (1899), *The Destruction of Ancient Rome*, New York-London, Macmillan.
- MACDONALD, William, L. (1976), *The Pantheon: design, meaning, and progeny*, Cambridge, Harvard University Press.
- MARDER, Tod A. (1989) «Bernini and Alexander VII: Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, vol. 71, nº 4, pp. 628-645.
- MAZZOCCA, Fernando, FRANCESCO LEONE y STEFANO GRANDESSO (2021), *Grand Tour. Sogno d'Italia da Venezia a Pompei*, Roma, Skira.
- MOATTI, Claude (1993), *In Search of Ancient Rome*, London, Thames and Hudson.
- MURRAY, John (1843), *Handbook for Travellers in Central Italy, Including the Papal States, Rome and the Cities of Etruria*, London, John Murray and Son.
- NESSLRATH, Arnold (2015), «Impressions of the Pantheon in the Renaissance», en Tod A. Marder y Mark Wilson Jones (eds.), *The Pantheon from Antiquity to the Present*, New York, Cambridge University Press, pp. 255-295.
- PASQUALI, Susanna (2004), «From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrious men: Raphael's tomb and its legacy», en Richard Wrigley y Matthew Craske (eds.), *Pantheons, Transformations of Monumental Idea*, Surrey, Ashgate.
- PASQUALI, Susanna (2015), «Neoclassical Remodeling and Reconception, 1700-1820», en Tod A. Marder y Mark Wilson Jones (eds.), *The Pantheon from Antiquity to the Present*, New York, Cambridge University Press, pp. 330-353.
- PIRANESI, Giovanni B. (1759), *Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità*, ed. Giovanni Bouchard, Roma.
- SERLIO, Sebastiano (1540), *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurani, e descriuono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venecia, Francesco Marcolino da Forli.

- SHELLEY, Mary W. (1976), «Valerius The Reanimated Roman», en Charles Robinson (ed.), *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- SMITH, Andrew (2000), «History and the Sublime», en *Gothic Radicalism. Literature, Philosophy and Psychoanalysis in the Nineteenth Century*, London, Macmillan Press, pp. 59-76.
- STARKE, Mariana (1820), *Travels on the Continent: Written for the Use and Particular Information of Travellers*, London, John Murray.
- STENDHAL (1959), *Rome, Naples and Florence*, London, John Calder.
- THOMAS, Edmund (2017), «The Cult Statues of the Pantheon. Cambridge», *The Journal of Roman Studies*, vol. 107, pp. 146-212.
- TORRES, Carlo, A. (1838), *Cenni sulla forma primitiva del Pantheon Fabbricato per ordine di Marco Agrippa e Sulla Ristorazione da Farsi al Medesimo*, Roma, Da' tipi di giunchi e menicanti.
- UGONI, Pompeo (1588), *Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima di Pompeo Ugonio*, Roma, Appresso Bartholomeo Bonfadino.
- VASARI, Giorgio (1998), *The Lives of The Artists*, Oxford, Oxford World's Classic.
- VITRUVIO, Marco (1997), *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, trad. de José Luis Oliver Domingo.
- WADDELL, Gene (2008), *Creating The Pantheon. Design, Materials, and Construction*, Rome, «L'Erma» di Bretschneider.
- WHEELER, Mortimer (1964), *Roman Art and Architecture*, New York, Frederick A. Praeger.
- WILSON JONES, Mark (2003), *Principles of Roman Architecture*, Yale, Yale University Press.
- WOOLLEY, Rachel (2001), *Reanimating Scenes of History: The Treatment of Italy in the Writings of Mary Shelley*, Newcastle, Newcastle University Library.
- ZANKER, Paul (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, trad. de Pablo Diener Ojeda.