

LAS ESCULTURAS CLÁSICAS DE ROMA Y EL *CAMPUS LATERANENSIS*: UN MÉTODO DE PROPAGANDA PONTIFICIA DURANTE EL SIGLO XII

Víctor Úbeda Martínez¹
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Tras la caída del Imperio romano la ciudad de Roma vio como la mayoría de sus monumentos pasaban a ser un conjunto de ruinas que poblaban su paisaje. Las esculturas no fueron una excepción y si bien en el pasado se podían ver numerosas piezas por toda la urbe, durante el medievo las estatuas fueron muy pocas en número. Debido a su escasez, se convirtieron en un elemento de prestigio y método de propaganda utilizado por los pontífices para legitimar sus acciones políticas y su posición de preminencia dentro de la propia Roma, lo que les llevó a trasladarlas en su mayor parte al *Campus Lateranensis*. A lo largo de estas páginas trataremos cómo los obispos de Roma utilizaron estas piezas clásicas en su propio beneficio en un momento de crisis, en el que la aristocracia pugnaba con el poder eclesiástico por el control de la ciudad.

PALABRAS CLAVE: Esculturas clásicas, propaganda papal, Roma medieval, *Campus Lateranensis*.

ABSTRACT: Following the fall of the Roman Empire, the city of Rome saw how the most of its monuments turned into ruins that filled the landscape. The sculptures were not an exception, and if in the past there was a lot of pieces in the metropolis, during the Middle Age the statues were not many. They became in an element of prestige and a way of propaganda for the pontiffs, who wanted to legitimize their politics and their superiority in Rome. For these reason, they transferred the sculptures into the *Campus Lateranensis*. Throughout these pages, we will point out how the Roman bishops used these classical pieces for their own benefit during a time of crisis, when the aristocracy struggled with the ecclesiastical power for the control of the city.

KEYWORDS: Classical sculptures, Papal propaganda, Medieval Rome, *Campus Lateranensis*.

¹ Doctorando del Departamento de Historia Antigua, Historia Medieval y Paleografía y Diplomática de la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis “Memoria, influencia y uso del pasado romano en la Roma medieval” bajo la dirección de los doctores Gloria Mora Rodríguez y Francisco Javier Villalba Ruíz de Toledo, a los que aprovecho para agradecer sus consejos en la elaboración de este texto.

El paisaje urbano de Roma durante la Edad Media era un museo del mundo antiguo al aire libre. Numerosos monumentos aún se mantenían en pie mientras otros tantos sufrían un periodo de decadencia evidenciado en sus ruinas hasta llegar a desaparecer. El habitante de la ciudad podía observar en su día a día estas estructuras, a menudo reconvertidas para un uso cristiano (en especial los templos paganos), y sentir que durante el pasado aquella villa medieval había sido el Imperio más poderoso de occidente. Sin embargo, lo que no era tan común era admirar obras escultóricas provenientes del mundo antiguo. El número total de piezas que sabemos que aún se podían ver en el medievo romano es escaso y por ello gozaron de una gran consideración. Prueba de esta devoción es un comentario de Giovanni Dondi (ca. 1330-1389), un coleccionista de códices de Vitrubio, quien escribió:

“Novi ego marmorarium quemdam famosum illius facultatis artificem inter eos quos tum haberet Ytalia, presertim in artificio figurarum; hunc plures audivi statuas atque sculpturas quas Rome prospexerat tanta cum admiratione atque veneratione morantem, ut id referens poni quodammodo extra se ex rei miraculo videretur” (Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. lat. cl. XIV, 223.5 y 58, cc. 56*).

Estas obras se consideraban piezas de gran prestigio y por esta razón los pontífices trataron de aglutinar a la mayoría de ellas en torno a su figura desde el punto de vista político. La mayoría de estas estatuas se encontraban, no por casualidad, en el entorno de San Juan de Letrán, la residencia pontificia hasta su exilio en Aviñón. Hubo una utilización consciente de éstas para unos fines eminentemente políticos, uso que queremos destacar durante las siguientes páginas. El estudio de las esculturas clásicas durante el siglo XII romano aún ha de ser abordado en profundidad, por lo que simplemente plantearé una serie de ideas y teorías sobre este tema².

La pieza más importante del *Campus Lateranensis* quizás fuese la escultura ecuestre en bronce del emperador Marco Aurelio (fig. 1 y 2), conservada actualmente en los Musei Capitolini y que fue esculpida durante su reinado. Esta obra había gozado de gran popularidad desde el comienzo de la Edad Media debido a la identificación de su jinete con Constantino y por lo

² Existen algunos trabajos sobre la utilización de esculturas clásicas por parte del Papado, aunque considero que son insuficientes. Destaca el texto de I. Herklotz (2000: 75-87) en el que relaciona la colocación de estas piezas en el *Campus Lateranensis* durante los siglos VIII y IX, relacionándolo con el surgimiento del poder pontificio. Durante el siglo XII, según este autor, se produciría de nuevo un uso de estas piezas para acentuar el poder papal aunque considero que falta establecer qué tipo de uso se dio a cada obra y cómo se relacionaban entre ellas.

tanto su asociación con la *Donatio Constantini* por parte de los obispos de Roma³. La primera mención que conservamos sobre esta estatua proviene del siglo VIII, concretamente del conocido como *Itinerario de Einsiedeln*, en el que se recogen dos noticias relativas a una escultura ecuestre supuestamente de Constantino. La primera habla de un *equus Costantini* en el itinerario que va de Porta Aurelia a Porta Prenestina, que discurre de norte a sur y pasa por el Foro; mientras que la segunda lo hace de un *Caballus Costantini* en la ruta que se dirige desde la basílica de San Pedro hasta la antigua iglesia de Santa Lucía in Orpheia, cerca del Palatino.

Para Cristina Nardella, el primer testimonio sería efectivamente una estatua ecuestre de Constantino en el Foro, mientras que el segundo se referiría al grupo escultórico de Marco Aurelio y sería el que se cobraría gran fama durante el Medievo. Según esta investigadora, la obra siempre habría estado ubicada en la zona del Laterano y para ello se basa en el hallazgo de un antiguo basamento en la zona del hospital de San Giovanni, donde se encontraba también la villa de la familia del emperador⁴, lugar en el que se encontraría ubicado originariamente el conjunto escultórico. Ya durante la Edad Media, la imagen se debía encontrar en un espacio abierto dentro de esta zona y esa sería la razón por la que probablemente Carlomagno, sugestionado por el ambiente del *Campus* quiso reproducirlo en Aquisgrán, donde hizo trasladar una escultura ecuestre del rey ostrogodo Teodorico desde Rávena. El traslado al interior de la *platea* podría situarse en la época de Adriano I o León III, siendo más probable la del segundo. Este quizás tuvo la intención de trasladar la pieza a un lugar más adecuado para solemnizar y acentuar los valores simbólicos de la coronación de Carlomagno como un nuevo Constantino en el año 800⁵.

La identificación de la estatua ecuestre con el emperador romano continuó durante gran parte del Medievo, al menos hasta el siglo XII, cuando los *Mirabilia Urbis Romae* recogen otras interpretaciones⁶. El autor de esta obra afirma que pese a que el jinete se identifica con Constantino esto no sería

³ Sobre la historia de la escultura ecuestre de Marco Aurelio véase Ackerman, 1957: 69-75; Gramaccini, 1985: 51-83; Kinney, 2002: 372-398 y en especial De Lachennal, 1990: 1-52.

⁴ Nardella, 2007: 84-85. La villa de la familia (“Horti Domitiae Lucillae y Domus Annii Veri”) se encontraba situada según las fuentes clásicas “iuxta aedes Laterani” (*Hist. Aug., Aur.*, 1).

⁵ Adriano I ya en el año 778 comparó a Carlomagno con el emperador Constantino, denominándolo “novus christianissimus Dei Constantinus imperator” (*Codex Carolinus*, 60), asociación que continuó también durante el pontificado de León III. Sobre la coronación de Carlomagno como emperador y la relación entre este y Constantino véase Levillain, 1932: 5-19 y Fernández Conde, 1997: 31-48.

⁶ Valentini/Zucchetti, 1946: III, 32.

así y por ella nos narra otra leyenda. Transmite una historia que sitúa en “época de los cónsules y los emperadores”, y que habla de un poderoso rey que llegó a Italia desde oriente para asediar Roma desde la zona de Letrán. Ante tal situación, un *armiger* de origen humilde se presentó ante los senadores y los cónsules con el fin de ayudar a la liberación de la ciudad. A cambio de sus servicios, solicitó que se le entregara una cantidad de 30.000 sestercios, que se esculpiera una escultura ecuestre en su honor y que esta además no llevara silla de montar, elemento que repite en varias ocasiones⁷. Seguramente este dato anecdótico trate de explicar la ausencia de un objeto ya plenamente difundido entre los caballeros medievales pero que era desconocido para los *equites* romanos. La historia continúa con la captura del rey por parte del *armiger*, que se había infiltrado en el campamento enemigo, y con la masacre que realizó el ejército romano sobre las tropas invasoras una vez capturado el monarca. Derrotado el enemigo, el Senado cumplió con su parte del trato y mandó esculpir la escultura ecuestre en honor al *armiger*. Según el propio texto de los *Mirabilia Urbis Romae*, bajo el zócalo de la estatua había una figura postrada en tierra, la cual se perdió con el tiempo. Esta era identificable con el rey oriental al que se había derrotado, tema compartido con una escultura ecuestre anterior perdida del emperador Domiciano, cuyo caballo pisaba una personificación del río Rin⁸.

El cambio en la identificación del jinete parece deberse al ambiente político de Roma en estos momentos, donde las relaciones entre el Papado y el Imperio fueron tensas hasta que en 1122 se firmó el Concordato de Worms entre Enrique V y Calixto II, al igual que con la aristocracia, la cual reconstruyó el Senado en 1143. Autores como Chiara Frugoni consideran que el desplazamiento de Constantino por un *armiger* humilde fue obra papal⁹, aunque considero que se trata más de un método de propaganda senatorial que pontificia. El pontificado basaba su poder en la *Donatio Constantini* y le era mucho más útil una identificación con Constantino que con cualquier otro personaje. De hecho, unos años después de la redacción de los *Mirabilia Urbis Romae*, el pontífice Anastasio IV (1153-1154) hizo trasladar hasta la basílica de San Juan de Letrán el denominado sarcófago de la emperatriz Elena, en alusión a la madre de Constantino quien según la leyenda había encontrado los restos de la cruz de Cristo. Incluso a mediados del siglo XIII el tema del origen del poder pontificio en Constantino estaba presente en la propaganda papal,

⁷ Sobre este tema véase Nickel, 1989: 17-24.

⁸ Est., *Silv.*, I, 1, 50-51.

⁹ Frugoni, 1984: 63-65.

cuando quedó plasmado con el máximo detalle en los frescos de la capilla de San Silvestre, ubicada en la iglesia de SS. Quattro Coronati¹⁰.

Esta escena trasladaba al espectador una imagen del triunfo de un personaje que luchaba contra la tiranía de un rey y puede ser leída en clave política. El *armiger* ofrece sus servicios a los senadores y a los cónsules, cuerpo político que es asociado principalmente a los gobiernos aristocráticos. De hecho, pese a que la historia se sitúe “tempore consulum et senatorum”, el emperador no aparece en ningún momento durante el relato, por lo que transmite la idea de que los gobernantes reales serían aquellos que formasen el Senado. El Senado romano medieval se estaba reconstruyendo en estos momentos y a mediados del siglo XII vuelven a parecer en la escena política romana los cónsules, título que era frecuente en las administraciones de algunas ciudades italianas. Por esta razón considero que es mucho más acertado vincular el surgimiento de esta identificación alternativa del jinete con un *armiger* a la propaganda senatorial que a los obispos de la ciudad.

En cuanto al rey oriental, considero que el paralelismo que se puede establecer es más complicado. Por un lado podría verse a los pontífices como el principal rival de los nuevos senadores debido a que este organismo renace como respuesta al poder de los papas. Por otra parte, tenemos la referencia a que se trata efectivamente de un monarca extranjero que intentaba conquistar la ciudad de Roma. Quizás podría también ser una alusión a la actitud de los emperadores del Sacro Imperio, debido a que una de sus aspiraciones era controlar la ciudad del Tíber y cuyas relaciones con los pontífices fueron en gran parte de las ocasiones muy tensas hasta que en 1122 se firmó el Concordato de Worms que ponía fin a la Querrela de las Investiduras. De este modo, la aristocracia podría estar presentándose como la única capaz de devolverle al pueblo romano la libertad librándoles de la tiranía pontificia y de los reyes extranjeros deseosos de controlar la urbe.

De mediados de este mismo siglo es la obra de Pedro el Diácono, la *Graphia aureae urbis Romae*¹¹. También en su texto aparece una mención al grupo escultórico reelaborando toda la visión anterior con una tendencia más filoimperial y negando todas las referencias a Constantino y el papa Silvestre¹²,

¹⁰ Sobre el ciclo constantiniano de la iglesia de SS. Quattro Coronati véase Mitchel, 1980: 15-32 y Marcone, 2004: 295-318.

¹¹ La autoría sobre de Pedro el Diácono sobre la *Graphia aureae urbis Romae* fue puesta en duda hasta el trabajo de Bloch, 1984: 55-175.

¹² Valentini/Zucchetti, 1946: III, 91-92.

tratando de invalidar el *Constitutum* lo que nos indica que para los pontífices la identificación con el emperador romano aún era útil.

Si bien la estatua ecuestre de Marco Aurelio era la pieza más importante, no era la única con una gran carga simbólica. Al final de la obra del maestro Gregorio encontramos una mención a una de las esculturas clásicas que más fama han conseguido a lo largo del tiempo: la célebre representación de la loba que amamantó a los gemelos Rómulo y Remo y que actualmente se encuentra en el Palazzo dei Conservatori, en los Musei Capitolini. Según nos transmite este escritor inglés, la pieza se encontraba delante del pórtico situado en el palacio pontificio, en San Juan de Letrán, y también nos ofrece una explicación de la pieza aunque no se corresponde con la realidad. Para él, representaría erróneamente al personaje que ayudó a los gemelos fundadores ya que según su visión esta no sería una loba, sino una prostituta¹³ que era llamada *Lupa* porque su belleza era tal que enamoraba a todos los hombres. Sin embargo, parece que esta interpretación es personal y que estaba mayoritariamente extendida la visión tradicional de la loba.

Sin ningún lugar a dudas nos encontramos ante la pieza más simbólica de toda la historia de la ciudad de Roma, ya que incluso hoy en día la ciudad es identificada con ella. Sin embargo, también se trata de una obra no exenta de polémica, especialmente desde el año 2006. A partir de esta fecha se ha generado un debate historiográfico en torno al origen cronológico de la pieza debido a un estudio publicado por Anna Maria Carruba, quien puso en cuestión el origen etrusco de la Loba estableciendo su creación en la Edad Media¹⁴. Como consecuencia de ello, se han celebrado encuentros científicos tratando de establecer y encontrar una solución al problema planteado por esta historiadora del arte italiana, aunque las conclusiones arrojan más dudas que respuestas¹⁵. Para nuestro tema, esta discusión no tiene una gran trascendencia ya que nos

¹³ La identificación de la figura de la loba con una prostituta no es original del maestro Gregorio, ni de la Edad Media, ni siquiera cristiana. Se produjo en la propia época romana cuando algunos autores tratan de buscar una explicación racional a los mitos. Posteriormente, los apologetas cristianos hicieron suya esta idea con el fin de luchar contra el paganismo. Sobre este tema véase Dulière, 1979: I, 8-9.

¹⁴ Carruba, 2006.

¹⁵ El encuentro más importante celebrado respecto al origen histórico de la Loba capitolina fue el organizado por la Università de la Sapienza el 28 de febrero de 2008 y publicado en 2010. Sin embargo, lejos de llegar a un acuerdo la mayoría de los autores proponen un origen diferente al resto. Así, tenemos investigadores que apoyan el origen medieval de la pieza, como Formigli, mientras que otros como Sannibale o Parisi Presicce sostienen el origen antiguo. Las aportaciones del congreso se encuentran en Bartolini, 2010.

interesa más la percepción que se tenía durante el Medievo de esta pieza. A través del comentario del maestro Gregorio podemos deducir que para los romanos el origen clásico de la loba estaba lejos de cualquier duda debido a que en su obra solamente presta atención a monumentos del pasado romano obviando todas las obras de los siglos posteriores.

Sobre la propia pieza en sí, la primera mención medieval que conservamos es bastante tardía, del siglo IX. Se encuentra en los escritos del monje Benedetto, en su *Benedicti Sancti Andreae Monachi Chronicon*¹⁶ y en su *De Imperatoria Potestate in Urbe Roma Libellus*¹⁷, escritos en el año 995. En ellos se habla de un tribunal denominado “ad lupam” en tiempos de Ludovico Pío, el cual estaría situado en el palacio de Letrán y cuyas funciones serían judiciales. Según parece, de las mamas brotaría agua que sería utilizada por los jueces para lavarse las manos antes de los juicios. Sin embargo, ya en el siglo XII el estado de conservación de la obra era pésimo. Tiempo atrás, el agua a la que nos referíamos ya no brotaba e incluso las zarpas, que servían como soporte, se habían perdido posiblemente como consecuencia del traslado de la pieza al *Campus*. Incluso para la propia población romana era destacable la mala conservación, ya que el maestro Gregorio trata de explicar este hecho. Para el autor inglés la pieza se encontraría en este estado como consecuencia de un rayo que alcanzó a la escultura. Esto se debe a un pasaje de Cicerón¹⁸ en el que se refiere a un episodio ocurrido durante los consulados de Torcuato y Cota, esto es el año 65 a.C., cuando un rayo impactó sobre la figura de Rómulo que formaba parte de un grupo escultórico situado en el Capitolio y que representaba a los fundadores de la ciudad mamando de la loba.

También hay que destacar el lugar ocupado por la pieza dentro del *Campus Lateranensis*. Como hemos comentado, la estatua se encontraba en el pórtico situado frente al palacio pontificio, en lugar de en la torre de los Anibaldi como señalan otras fuentes (fig. 3) lo que ha llevado a algunos investigadores a pensar que se trasladó la pieza a la torre para salvaguardarla

¹⁶ MGH, *Scriptores*, 712.

¹⁷ *Ibid.*: 720.

¹⁸ Conocemos tres lobas en la antigua Roma que pudieran identificarse con la pieza conservada actualmente en los Musei Capitolini. La primera de ella se encontraba en el Capitolio (Cic. *Cat.* 3.19; *Div.* 1.20-24; 2.45); la segunda cerca de la higuera del Ruminal (Liv. 10.23.12); y la tercera en el Lupercal (Dio. 1.79.8). Esta última pieza es identificada por algunos autores como la que se trasladó posteriormente a la zona de San Juan de Letrán. Véase Parisi Presicce, 2001: 100-102.

debido a su mal estado¹⁹. Pero conviene detenernos en el motivo por el cual en un primer momento se decidió establecer este bronce en el pórtico. Como bien señala Ingo Herklotz²⁰ la administración del ejercicio de la justicia bajo los pórticos poseía ya una antigua tradición y en la Roma clásica se desarrollaba al aire libre: durante la República en el *comitium* y en época imperial en los foros imperiales, y cuando el tiempo no lo permitía se celebraba bajo las columnas cercanas o en los pórticos de las basílicas vecinas. Así pues, durante el Medievo se sigue una antigua tradición romana remarcando, de nuevo, la continuidad entre ambos ámbitos y en especial entre los pontífices y los gobernantes romanos.

También conservamos menciones a otra escultura en bastante mal estado. Las fuentes hablan de los restos de una escultura colosal que se puede identificar con los restos de una estatua en bronce de grandes dimensiones del emperador Constantino que actualmente se encuentra en los Musei Capitolini, y que fueron representados por Giovanni Marcanova junto a la estatua ecuestre de Marco Aurelio (fig. 2). La pieza es de época constantiniana aunque, al igual que en otros casos, las identificaciones que nos transmiten los textos no se corresponden con la realidad. Esta estatua se identificó tanto con la propia Roma, como con el gran coloso de Nerón que posteriormente representaría al dios Sol, siendo esta última interpretación la más extendida y la que ofrece el maestro Gregorio²¹.

Su estado de conservación era ruinoso y solamente se conservaban tres partes de la pieza original. Según nos transmite el maestro Gregorio, quien de nuevo es el autor que más información nos proporciona, en la zona de Letrán se podría apreciar la cabeza, la mano derecha y una esfera sobre unas columnas de mármol²². Para el viajero inglés se trata de una obra maestra del arte romano y es por esta razón por la que carga contra el que considera como el culpable del estado de conservación de la escultura. Achaca la destrucción al pontífice Gregorio Magno aunque no es una aportación original del maestro Gregorio. La asociación de este papa con la destrucción de esculturas clásicas estuvo altamente extendida durante la Edad Media y encontramos referencias a ello en

¹⁹ Mazzoni, 2010: 45.

²⁰ Herklotz, 2000: 59-60.

²¹ Valentini/Zucchetti, 1946: III, 149. Para realizar esta afirmación se basa en un pasaje de la biografía escrita por Suetonio sobre Nerón, en la que se describe el coloso de este emperador situado junto al Anfiteatro Flavio (Suet. *Ner.* 31).

²² Valentini/Zucchetti, 1946: III, 150.

obras como el *Policraticus* de Juan de Salisbury o en los escritos de Martín Polono²³, aunque todos estos relatos carecen de una base histórica.

Los motivos reales de su estado ruinoso no se conocen, ya que la última mención que conocemos sobre el monumento íntegro con seguridad aparece en el Calendario filocaliano del año 354²⁴. Por los fragmentos conservados de la escultura parece que la estatua originalmente debía poseer una altura de entre diez y doce metros y que el globo que sostenía debía ser dorado. La representación original tampoco está clara pero la teoría más extendida es la de Constantino, que puede ser fruto de una rededicación de la obra en el siglo IV, porque la escultura cambió el aspecto del retrato y solo la parte posterior se mantiene original²⁵.

El traslado al *Campus Lateranensis* tampoco está claro. Según Cesare D'Onofrio pudo ocurrir en torno a los años 1143-1144²⁶, lo que nos hace pensar que los motivos tuvieran una lectura en clave política debido a los sucesos ocurridos en estas fechas y que desembocarían en la creación de un nuevo Senado. La posición política de los pontífices era débil y por ello tratarían de asentar su poder mediante la utilización de los restos de esta pieza. Esta visión política también se encuentra en la obra del maestro Gregorio, quien da una explicación sobre los restos conservados. Según nos narra el viajero inglés la espada era símbolo de virtud bélica, la esfera representaba el mundo y su posesión el dominio del mismo, precisamente el poder universal pretendido por los propios pontífices. Estos motivos políticos son la explicación que encuentra C. Nardella²⁷ para su traslado a Letrán, aunque consideramos que también se puede realizar una lectura religiosa de este hecho.

Los fragmentos de la escultura colosal de Constantino se encontraban sobre dos columnas de mármol. Esto podría ser una alusión al recuerdo de los ídolos caídos debido al triunfo del cristianismo y tendrían una función de trofeo dentro del recinto. La percepción de la derrota de las antiguas creencias paganas a través de las esculturas no es algo exclusivo de esta pieza, sino que en la propia Roma medieval tenemos otro ejemplo de ello. En la obra de los *Mirabilia Urbis Romae* se habla de una leyenda en torno a una escultura de

²³ Sobre la leyenda destrucción de esculturas clásicas referentes a ídolos paganos y el pontífice Gregorio Magno véase Buddensieg, 1965: 44-65.

²⁴ Renee Salzman, 1990: 151, n. 111.

²⁵ En torno a la identificación de los fragmentos de esta escultura de bronce véase Ensoli, 2002, 97-122, esp. 114-115.

²⁶ D'Onofrio, 1990: 258.

²⁷ Nardella, 2007: 93.

Rómulo, la cual se habría ubicado en teoría en el templo de la Concordia. Según se nos narra, cuando se esculpió se vaticinó que la obra se mantendría en pie hasta que una virgen diera a luz, acontecimiento que ocurrió con el nacimiento de Cristo y que significó la destrucción de esta obra²⁸. Otro ejemplo de este tema lo encontramos en el siglo XVI en la basílica de San Pedro del Vaticano, en las denominadas Estancias de Rafael. Este pintor representó este tema en su “Triunfo de la religión cristiana” y en él se ve una escultura de Hermes destrozada mientras un Cristo crucificado ocupa el altar que anteriormente sostenía al ídolo pagano.

Otro de los bronceos mencionados en las fuentes es una pequeña escultura del siglo I a.C., el Espinario, que se conserva actualmente en los Musei Capitolini. Los testimonios medievales sobre esta pieza son muy escasos y solamente se conservan dos textos que lo mencionen. El primero es la obra del maestro Gregorio²⁹ a la que nos hemos referido en varias ocasiones, mientras que la otra fuente es el texto redactado por el judío navarro Benjamín de Tudela que viajó por Europa durante el siglo XII.

El escritor inglés definió la escultura como “ridiculous simulachro” y la describe como un niño con una actitud de sufrimiento debido a la espina que se está quitando y con la boca semiabierta. La interpreta como una representación del dios Príapo, mientras que para el segundo el personaje sería Absalón, uno de los hijos del rey David. Esta última interpretación es puramente personal y no tendría ningún tipo de repercusión en la Roma medieval ya que responde al punto de vista de un judío que trataba de explicar los monumentos que veía a través de su propia religión. Más interesante es la interpretación que nos ofrece el maestro Gregorio, la cual es justificada por este personaje debido a la evidente grandeza del miembro viril que posee el joven representado. Obviamente esto no es así y la escultura no tiene ninguna relación con esa divinidad pagana, lo que ha llevado a los investigadores actuales a buscar el motivo de esta interpretación.

Según parece, la escultura se encontraría en una posición elevada ya que la sostendría una columna³⁰. Esto haría que el maestro Gregorio tuviese que admirar la obra desde abajo y confundiera los testículos del niño con un

²⁸ Valentini/Zucchetti, 1946: III, 21.

²⁹ Valentini/Zucchetti, 1946: III, 150-151.

³⁰ De este modo encontramos representado al Espinario en una miniatura del siglo XII en el que se muestra la presentación de la Virgen en el templo (Pierpont Morgan Library, ms. G 44, f. 22).

miembro de tamaño desproporcionado, como los que presentan las imágenes del dios Príapo³¹. En cuanto a la mala imagen que tiene el inglés sobre la escultura seguimos a C. Nardella cuando afirma que se puede relacionar con la asociación del Espinario con algunos calendarios³². Durante el Medievo hay una gran tradición iconográfica que vincula a esta escultura con el mes de marzo, etapa del año que se asocia con la naturaleza animal masculina y como consecuencia de ella el vicio en general³³.

Teniendo en cuenta lo anterior, es difícil pensar que la interpretación que otorgasen los pontífices a esta pieza fuera la de identificarla con Príapo. La respuesta podemos encontrarla en la teoría de autores como Claudio Parisi Presicce³⁴, Herbert L Kessler o Johanna Zacharias³⁵, quienes sostienen que el personaje fue absorbido por la tradición cristiana en diferentes ámbitos. Así, algunos historiadores del arte³⁶ han sugerido que el niño sufriendo pudiera ser identificado con un penitente que ha liberado su cuerpo de los pecados, simbolizados en las espinas que también representarían el dolor sufrido por Cristo durante su Pasión, acontecimiento fundamental en el cristianismo y de cuya celebración formaba parte el *Campus Lateranensis* (fig. 4).

Finalmente, conservamos fuentes que nos hablan de una última escultura en el *Campus Lateranensis*. Justo antes de hablar sobre la Loba Capitolina, el maestro Gregorio hace mención de otra pieza escultórica, una cerda de mármol que estaba amamantando a sus lechones³⁷. Según el inglés se encontraba en las cercanías del Coliseo. La describe como una pieza de gran calidad en la que una cerda estaría amamantando a treinta crías. El mismo autor nos da la clave para entender el simbolismo de esta estatua dentro del ambiente de la zona. Cita un verso de Virgilio en el que nos transmite la profecía que realizó Héleno, el hijo adivino de Príamo, a Eneas en torno a las señales que

³¹ Esta hipótesis fue sugerida por primera vez por Fossi (1984: 24) y ha sido seguida por autores como Frugoni (1984: 14) y más recientemente por Nardella (2007: 94).

³² Nardella, 2007: 94. Un claro ejemplo de la utilización del Espinario en los calendarios se encuentra en la catedral de Otranto como representación del mes de marzo. En ella aparece la figura del niño rodeada de ramajes y hojas, y dos peces como representación del signo zodiacal de Piscis. Sobre este mosaico véase: López de Ocariz y Alzola, 2012: 224-226

³³ A partir de esta interpretación del Espinario como Príapo por parte del maestro Gregorio hizo que la identificación de esta pieza con la lujuria se extendiera con rapidez. Algunos ejemplos de este tema se puede encontrar en Moralejo, 1981: 331-355.

³⁴ Parisi Presicce, 2005: 5.

³⁵ Kessler & Zacarias, 2000: 27.

³⁶ Sobre la relación del Espinario con el arte véase Moukiri (1970-1972: 53-66).

³⁷ Valentini/Zucchetti, 1946: III, 166.

encontraría en su viaje para saber qué tierra estaría destinada a la futura fundación de Roma: “*inventa sub illicibus sus / alba solo recubans, albi circum uvera nati*”³⁸. Era un recuerdo de los orígenes míticos de la ciudad, de los más remotos y que transmitían que Eneas estaba destinado a ser quien hallara el lugar de la fundación. Los pontífices, así, se vincularían con este personaje presentándose como su sucesor y pudiendo establecer la idea de que el verdadero destino de la ciudad era el de convertirse en el centro de la cristiandad. Entraría, pues, en relación con otras piezas que tienen un significado religioso, como el Espinario, o la escultura ecuestre de Constantino, quien recordaba la fundación del Imperio cristiano por parte de este emperador. Aunque también puede leerse en clave política, al presentarse como los sucesores del “primer gobernante de la ciudad”.

La pieza descrita por este viajero inglés parece que pudiera ser aquella conservada actualmente en los Musei Capitolini, puesto que no conservamos ningún registro visual de esta estatua durante el Medievo. La que actualmente conocemos posee doce lechones y fue encontrada en 1775 en la zona del Quirinal y se la considera como una representación de época augustea³⁹. Sin embargo, el número de lechones de esta pieza es diferente al que el maestro Gregorio describió en su obra, lo que puede deberse a un error del propio autor. Autores como C. Nardella apuntan a que pudo contar mal el número de animales representados⁴⁰, lo que no sería extraño si tenemos en cuenta que el resto de esculturas del *Campus* se encontraba en una posición elevada. Sin embargo, considero que se debe seguramente a una influencia de la obra del poeta Virgilio, que en esos mismos versos citados en la obra medieval dice que este animal había dado a luz a treinta lechones.

A lo largo del texto hemos podido comprobar la estrecha relación que hay entre las esculturas clásicas y el poder pontificio. Los obispos de Roma utilizaron estas piezas como método de propaganda, para fortalecer su poder en un momento de debilidad frente a la aristocracia local. Para ello recurrieron a la historia del Imperio romano con el fin de presentarse como los sucesores de los antiguos emperadores estableciendo una *translatio imperii* la zona de San Juan de Letrán, la residencia pontificia. La mayoría de las piezas evocaban un momento concreto del pasado romano, desde los tiempos más remotos como la fundación hasta la creación del Imperio cristiano por Constantino. Es este el

³⁸ Verg. *Aen.* 3.390-393.

³⁹ Nardella, 2007: 95.

⁴⁰ *Ibid.*: 95.

personaje sin duda más importante del lugar, en el que ocupa un puesto destacado y que más significado posee para los pontífices. Su función era sin lugar a dudas recordar el documento de la Donación de Constantino sobre el que los pontífices fundamentaban su poder pero también se puede apreciar en las fuentes cómo fueron surgiendo identificaciones alternativas con el fin de contrarrestar el poder eclesiástico, fundamentalmente por parte de la aristocracia.

La nobleza local también participó en este proceso, y no solo como creadora de nuevas historias en torno al monumento ecuestre de Marco Aurelio. Se estableció un diálogo entre los pontífices y la aristocracia a través de las esculturas clásicas. Esto se debe a que las piezas transmitían un mensaje en el *Campus Lateranensis* que no estaba destinado a toda la población romana. Las estatuas se encontraban en posiciones elevadas, sobre columnas, y se habían colocado ahí de manera consciente para que ocuparan una posición importante en el paisaje urbano. Algunas de ellas también desempeñaban un papel en la propia vida pública de la ciudad, como la Loba o la escultura ecuestre, mostrando cómo el poder pontificio asentaba sus bases en el antiguo Imperio romano. Pero el dato más evidente de que solo una parte de la población estaba destinada a entender los motivos por los cuales estas piezas se encontraban junto a la residencia pontificia es el de su interpretación. Algunas piezas como la de la Loba reflejaban una historia que podría ser conocida por la mayor parte de la población ya que desde la Antigüedad la asimilación de Roma con este animal era común. Sin embargo otras, como la representación de la cerda, requerían un conocimiento del pasado mitológico de la ciudad a través de los textos conservados, en este caso de la *Eneida*. Esto es algo que podemos observar en las fuentes. El maestro Gregorio, al tratar los fragmentos de la escultura colosal de Constantino, la asocia con el antiguo coloso de Nerón que luego representaría al Sol basándose en una descripción realizada por el biógrafo Suetonio.

No solamente se utilizaron las piezas con fines políticos, sino parece que también religiosos. Tanto la escultura del Espinario como los fragmentos de la estatua colosal de Constantino pueden presentar lecturas religiosas, ya que no puede pasarse por alto que durante el siglo XI se produjo la denominada Reforma Gregoriana por parte de Gregorio VII (1073-1085), que estableció una serie de reformas en una Iglesia que había ido perdiendo cada vez más fuerza, aunque también tenía una vertiente política muy fuerte hasta el punto de que Gregorio VII es uno de los promotores de la teocracia pontificia. Es también en este momento, a mediados del siglo XI, cuando se produce el Gran Cisma con la Iglesia ortodoxa. Tanto en el siglo XII como en el XIII aún

resuenan los ecos de estos acontecimientos y por esa razón no solamente los pontífices tratan de establecer una vinculación política con el pasado, sino que también resaltan el triunfo del cristianismo, del que ellos son los máximos líderes, frente a la Iglesia ortodoxa de Oriente.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto a lo largo del texto, considero que se puede pensar que el conjunto de esculturas del *Campus Lateranensis* constituía un programa ideológico. Todas las piezas forman parte de una determinada idea que quisieron transmitir los pontífices a sus rivales, tanto políticos como religiosos. La mayoría de las esculturas del *Campus* muestran momentos muy concretos de la historia de Roma. La cerda los momentos más lejanos de la historia de la ciudad, anterior incluso a su fundación; la loba, la fundación de la propia Roma; el Espinario el sufrimiento de Cristo y el surgimiento del cristianismo; la escultura ecuestre de Marco Aurelio el establecimiento del Imperio cristiano y del origen del poder pontificio. Finalmente, los restos de la escultura colosal de Constantino y su colocación en esta zona muestran las consecuencias de todo lo anterior: el triunfo del cristianismo y de su líder, el obispo de Roma, quien tendría una superioridad tanto espiritual como temporal sobre el resto de la cristiandad.

BIBLIOGRAFÍA

Ackerman, J. S., 1957: "Marcus Aurelius on the Capitoline Hill", *Renasissance News* 10 (2), 69-75.

Bartolini, G., (ed.), 2010: *La lupa capitolina: nuove prospettive di studio: incontro-dibattito in occasione della pubblicazione del volume di Anna Maria Carruba, La lupa capitolina: un bronzo medievale, Sapienza, Università di Roma, Roma 28 febbraio 2008*, Roma.

Bloch, H., 1984: "Der Autor der "Graphia aureae urbis Romae", *Deutsches Archiv* 40, 55-175.

Buddensieg, T., 1965: "Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The History of a Medieval Legend concerning the Decline of Ancient Art and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 44-65.

Carruba, A. M., 2006: *La Lupa Capitolina: Un bronzo medievale*, Roma.

D'Onofrio, C. 1990: *Un popolo di statue racconta storie fatti leggende della città di Roma antica medievale moderna*, Roma.

De Lachennal, L., 1990: "Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano (parte I)", *Bolletino d'arte* 61, 1-52.

Dulière, C., 1979: *Lupa romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation*, Roma.

Ensoli, S., 2002: "Una nuova ipotesi sul Colosso di Nerone. A proposito dei frammenti bronzei colossali dei Musei Capitolini", en Croisille, J. -M. y Perrin, Y. (eds.): *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VIe colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999)*, Bruxelles, 97-122.

Fernández Conde, J., 1997: "Romanismo, Germanismo y Cristianismo. ¿Fusión sintética de los medieval?", en Tamames, R. et alii, *Europa: Proyecciones y Percepciones Históricas*, Salamanca, 31-48.

Fossi, G., 1984: "Nani sulle spalle di giganti? (A proposito dell'atteggiamento degli artista medievali nei confronti dell'antichità)", *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri I*, Milano, 20-32.

Fossi, G., 1998: "Scholars, Pilgrims and Antiquity: Wonders, Magic and Miracles in the City of Rome", en Fossi, C. (ed.): *Rome: The Pilgrim's Dream*, Firenze, 104-117.

Frugoni, C., 1984: "L'antichità, dai *Mirabilia* alla propaganda politica", en Settis, S. (coord.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino, 5-72.

Gramaccini, N., 1985: "Die Umwertung der Antike - Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance", *Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellungskatalog*, Frankfurt, 51-83.

Herklotz, I., 2000: *Gli eredi di Costantino*, Roma.

Infessura, S., 1980: *Diario della Città di Roma*, Roma.

Kinney, D., 2002: "The horse, the king and the cuckoo: Medieval narrations of the statue of Marcus Aurelius", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 18 (1), 372-398.

Levillain, L., 1932: "Le couronnement impérial de Charlemagne", *Revue d'histoire de l'Église de France* 18 (78), 5-19.

López de Ocariz y Alzola, J. J., 2012: "Los trabajos y los meses en el mosaico románico de Pantaleón en la catedral de Otranto", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 36, 209-246.

Marcone, A., 2004: “Gli affreschi costantiniani nella Chiesa romana dei Quattro Coronati (XIII secolo)”, en Bonamente, G., Cracco, G. y Rosen, K.: *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, Bologna, 295-318.

Mazzoni, C., 2010: *She-Wolf: The Story of a Roman Icon*, New York.

Mitchel, J., 1980: “St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati”, en Romanini, A. M. (ed.): *Federico II e l'arte del Duecento italiano: atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, 15-20 maggio 1978*, Congedo, 15-32.

Moralejo, S., 1981: “Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego”, *Primera reunión gallega de estudios clásicos: (Santiago-Pontevedra, 2-4 Julio 1979): ponencias y comunicaciones*, Santiago de Compostela, 331-355.

Moukiri, D., 1970-1972: “The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art (πίν. 19-24)”, *Δελτίον XAE* 6, 53-66.

Nardella, C., 2007: *Il fascismno di Roma nel Medioevo: Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio*, Roma.

Nickel, H., 1989: “The Emperor's New Saddle Cloth: The Ehippium of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius”, *Metropolitan Museum Journal* 24, 17-24.

Parisi Presicce, C., 2001: “La lupa bronzea”, *Carlo magno a Roma*, Roma, 100-102.

Parisi Presicce, C., 2005: *The Spinario: London, the British Museum 15 March-14 April 2005*, London.

Pomares, G., 1959: *Gélase I^{er}. Lettre contre les Lupercales et Dix-huit messes du sacramentaire léonien. Introduction, texte traduction et notes*, Paris.

Rebaudo, L., 2000: “Le antichità della Piazza Lateranense fino all'anno 1300”, en Righetti Tosti-Croce, M. (ed.): *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300, il primo gibuileo*, Milano, 56-60.

Renee Salzman, M., 1990: *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley.

Valentini, R. & Zuccheti, G., 1946: *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma.

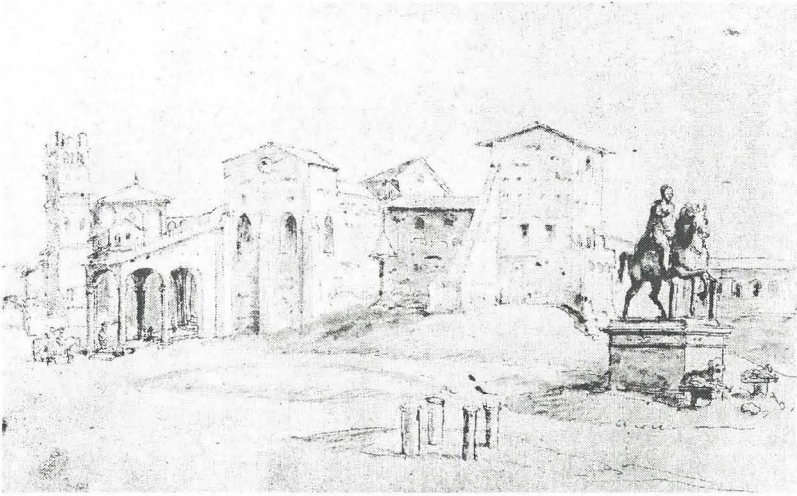


Figura 1. Visión occidental del *Campus Lateranensis* realizada por M. van Heemskerck (ca. 1532-1536). Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 79 D2, I, fol. 71v.

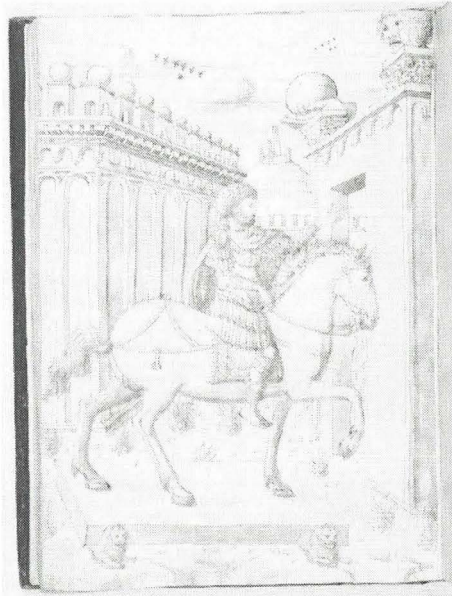


Figura 2. Representación de la escultura ecuestre de Marco Aurelio y de los restos de la escultura colosal de Constantino en la esquina superior derecha, realizada por G. Marcanova en 1465. Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Lat. 992, fol. 29 v.

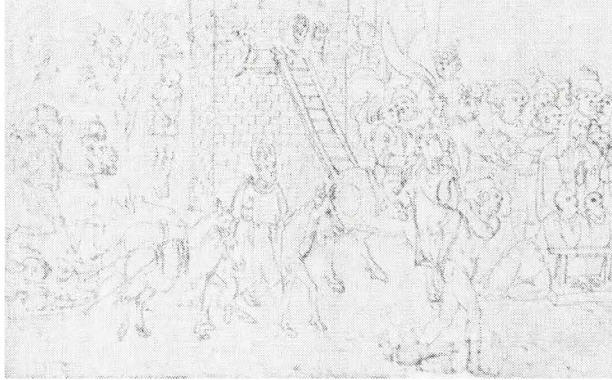


Figura 3. Reproducción del fresco destruido de la Basílica lateranense en el que se muestra el emplazamiento de la Lupa Capitolina en la torre de los Anibaldi. Según Infessura, 1980: tab. III.

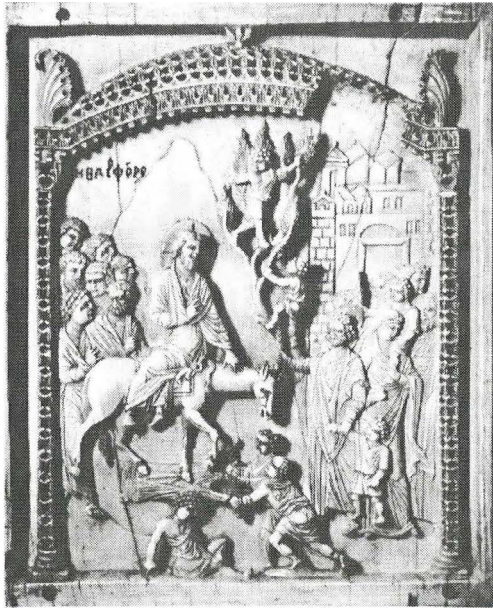


Figura 4. Placa de mármol de la entrada en Jerusalén en la que aparece una representación del Espinario. Moukiri, 1970-1972: Pl. 2