

## INGRES EN EL CAMPIDOGLIO: OTRA MIRADA AL PAISAJE URBANO

## INGRES AT THE CAMPIDOGLIO: AN ALTERNATIVE VISION OF A PUBLIC SPACE

Javier Pérez Igualada

doi: 10.4995/ega.2021.12881

En este artículo se analiza la mirada particular al paisaje urbano que propone Ingres en su dibujo *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*, comparándola con la que resulta de aceptar como punto de vista predeterminado el que Miguel Ángel propone en su composición simétrica para la *Piazza del Campidoglio*. Se examinan para ello las diferentes formas en las que se ha representado gráficamente el conjunto del *Campidoglio*, tanto en manuales de referencia sobre morfología urbana como en los grabados antiguos, para rastrear a través del encuadre y la perspectiva antecedentes de la mirada alternativa de Ingres. Finalmente, se integra el análisis del dibujo de la escalinata de *Santa María*

*in Aracoeli* en una interpretación de los paisajes urbanos dibujados por Ingres durante su estancia en Roma, identificando los rasgos distintivamente modernos que podemos encontrar en su representación de la ciudad.

**PALABRAS CLAVE: INGRES, CAMPIDOGLIO, PERSPECTIVA, PAISAJE URBANO**

*In this article we analyze the particular view of the urban landscape proposed by Ingres in his drawing L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli, comparing it with the one that results from accepting as a predetermined point of view the one that Michelangelo proposes in its symmetrical composition for the*

*Piazza del Campidoglio. The different ways in which the Campidoglio complex has been graphically represented, both in reference books on urban morphology and in old engravings, are examined and through frame and perspective we trace the background of the alternative look by Ingres. Finally, the analysis of the drawing of the stairway of Santa Maria in Aracoeli is integrated in an interpretation of the urban landscapes drawn by Ingres during his stay in Rome, identifying the distinctively modern features that we can find in his representation of the city.*

**KEYWORDS: INGRES, CAMPIDOGLIO, PERSPECTIVE VIEW, URBAN LANDSCAPE**





1. Ingres. *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*, 1ª mitad s. XIX. Mina de plomo y aguada de sepia sobre tres papeles. 34,9 x 18 cm. Museo Ingres, Montauban, nº inventario MI.867.4364

1. Ingres. *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*, 1st half XIX Century. Lead mine pen and sepia gouache on three papers. 34.9 x 18 cm. Ingres Museum, Montauban, inventory number MI.867.4364

Jean-Auguste-Dominique Ingres llegó a Roma en 1806 pensionado por la Academia de Francia, tras ganar el Grand Prix en 1801. Uno de los paisajes urbanos que dibujó durante su larga estancia en Roma lleva por título *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*. El elemento central de este dibujo, realizado con mina de plomo y aguada de sepia, es el antepecho de fábrica de la escalera, que aparece en sombra, como un gran trazo oscuro en diagonal, dividiendo en dos la composición **1**. Bajo el antepecho, el dibujo muestra los peldaños de la larguísima escalinata que sube hasta la iglesia de *Santa María in Aracoeli*, cuya masiva fachada ocupa el extremo superior izquierdo. Por encima del antepecho de la escalera, los tres edificios que integran la *Piazza del Campidoglio* diseñada por Miguel Ángel asoman parcialmente, recorriéndose contra el cielo. Vemos apenas la cornisa del *Palazzo Nuovo*,

junto a la iglesia, luego la torre del *Palazzo Senatorio* y, a la izquierda, la estatua de uno de los Dióscuros, tras la cual emerge el volumen del *Palazzo dei Conservatori* (Fig. 1).

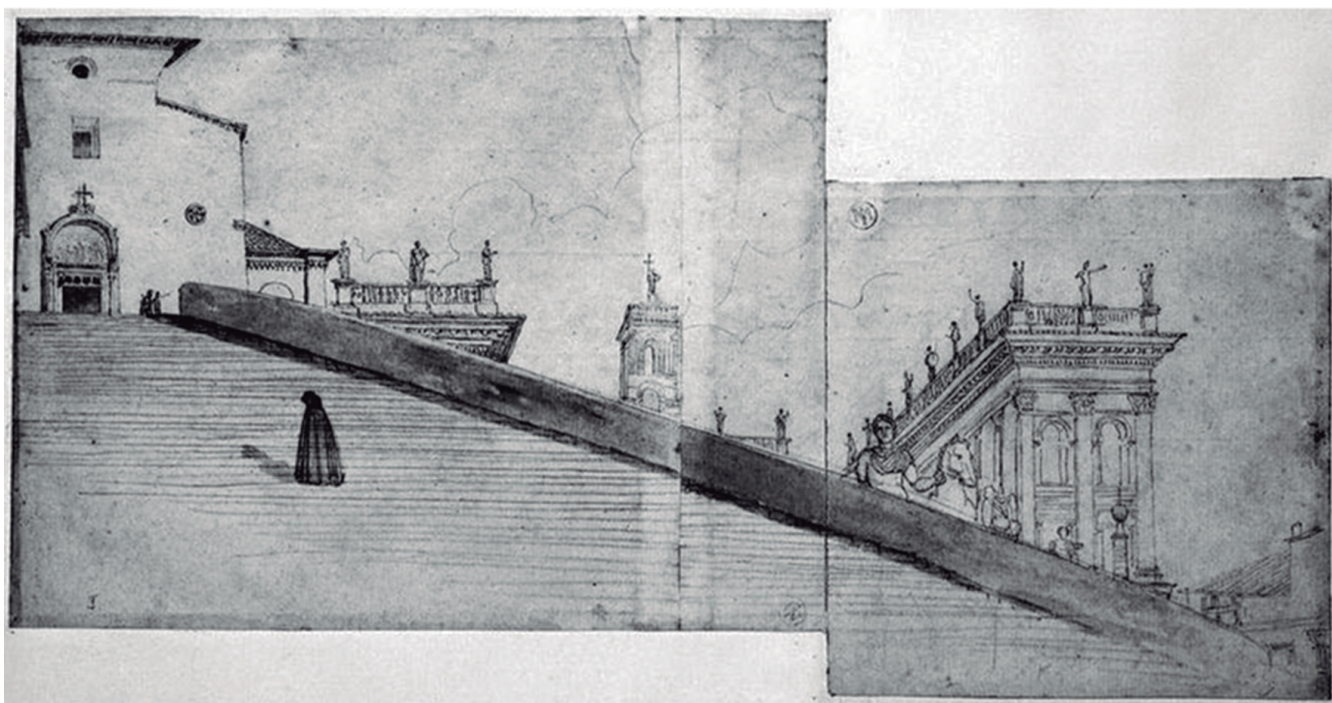
Es sorprendente que Ingres, el pintor académico y conservador, opte por una mirada tan personal al paisaje urbano del *Campidoglio*, en la que el gesto del gran trazo negro diagonal equivale a tachar la perspectiva, a negar el eje predeterminado y el punto de vista "correcto" desde el que observar la composición simétrica de Miguel Ángel.

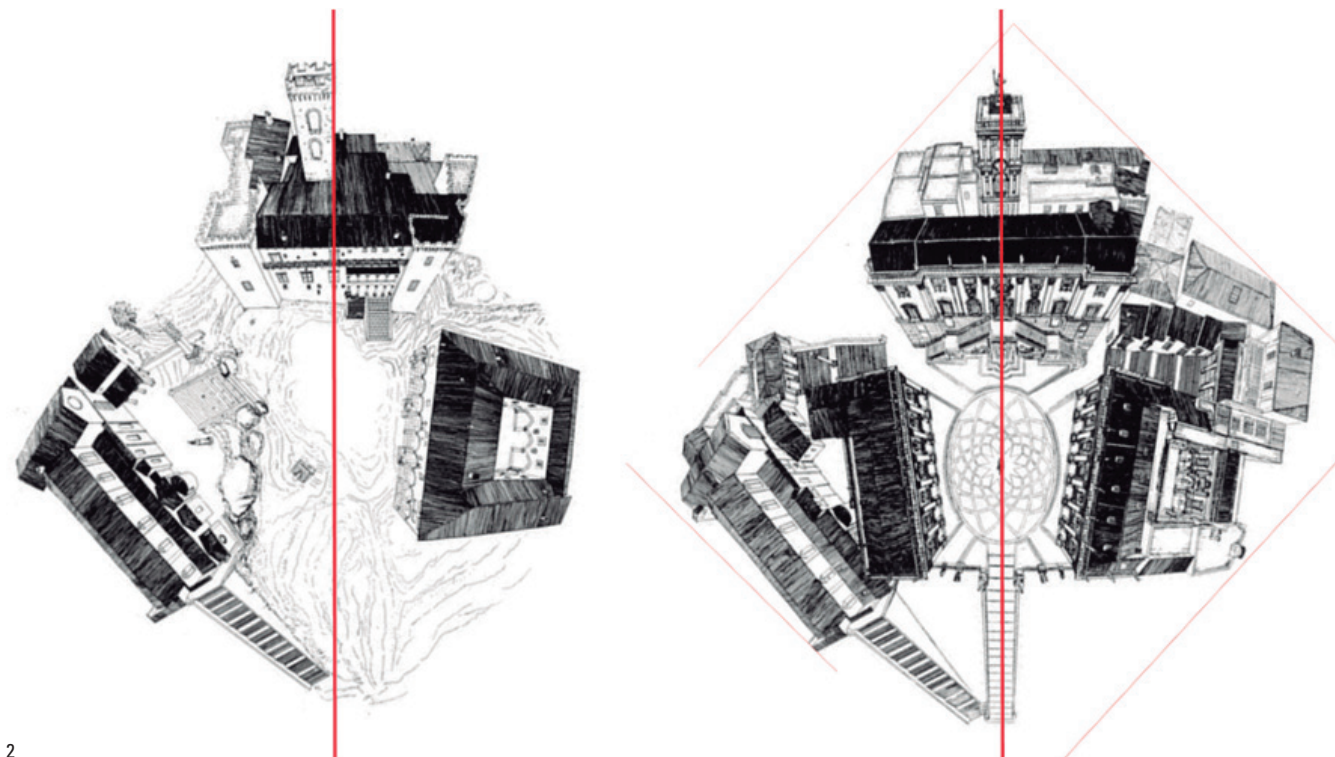
En su célebre libro *Design of Cities*, Edmund Bacon titula de un modo significativo el capítulo sobre el *Campidoglio: Michelangelo's Act of Will* (El acto de voluntad de Miguel Ángel). Bacon compara dos dibujos de J.H. Aronson, unas perspectivas cónicas aéreas que muestran la zona del *Campidoglio* tal como era en 1538, cuando Mi-

Jean-Auguste-Dominique Ingres arrived in Rome in 1806, supported by the French Academy, after winning the Grand Prix in 1801. One of the urban landscapes he drew during his long stay in Rome is entitled *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*.

The central element of this drawing is the parapet of the staircase, a low fabric wall which appears in shadow, like a large dark diagonal line, dividing the composition in two **1**. Under the parapet, the drawing shows the steps of the very long staircase that ascends to the church of *Santa Maria in Aracoeli*, whose massive façade occupies the upper left corner. Above the parapet of the staircase, the buildings that integrate the *Piazza del Campidoglio* designed by Michelangelo appear partially, silhouetted against the sky. We see just the cornice of the *Palazzo Nuovo*, next to the church, then the Senatorio Palace tower and, to the left, the volume of the *Palazzo dei Conservatori*, which emerges behind the statue of one of the Dioscuri (Fig. 1).

It is surprising that Ingres, the academic and conservative painter, opted for such a personal look to the urban landscape of the *Campidoglio*, in which the gesture of the great diagonal black stroke is equivalent





2

to crossing the perspective, to deny the predetermined axis and the "right" point of view from which to observe the symmetrical composition of Michelangelo. The title of the chapter on the *Campidoglio* in the renowned book *Design of Cities* by Edmund Bacon is really significant: *Michelangelo's Act of Will*. Bacon compares two conical aerial perspectives by J.H. Aronson that show the *Campidoglio* area as it was in 1538, when Michelangelo began his work, and with its final form around 1655 (Fig. 2). The act of will to which Bacon consists of drawing an axis, a line of force that becomes the organizing element that transforms chaos into order (Bacon, 1967). This axis starts from the center of the new symmetrical facade of the *Palazzo Senatorio*, passes through a focal point, the statue of Marco Aurelio, and extends beyond the square through the *Cordonata*, the staircase-ramp that descends into the city.

Once the axis is drawn, symmetry imposes its rules, and the volume formed by the first three reconstructed bays of the *Palazzo dei Conservatori* is replicated in a specular way in the *Palazzo Nuovo*, an interposed building that hides in its rear the church of *Santa Maria in Aracoeli*, formerly visible from the square.

Rasmussen, in his book *Cities and buildings, described with drawings and words*, points out that Michelangelo's

guel Ángel comenzó sus trabajos, y con su forma final hacia 1655 (Fig. 2). El acto de voluntad al que se refiere Bacon es el de trazar un eje, una línea de fuerza que se convierte en el elemento organizador que transforma el caos en orden (Bacon, 1967). Este eje arranca del centro de la nueva fachada simétrica del *Palazzo Senatorio*, pasa por un punto focal, la estatua de Marco Aurelio, y se prolonga más allá de la plaza a través de la *Cordonata*, la escalera-rampa que desciende hacia la ciudad.

Una vez trazado el eje, la simetría impone su ley, y el volumen formado por las tres primeras crujiás remodeladas del *Palazzo dei Conservatori* se replica de manera especular en el *Palazzo Nuovo*, una edificación interpuesta tras la que queda oculta la iglesia de *Santa Maria in Aracoeli*, antes recayente a la plaza.

Rasmussen, en *Ciudades y edificios, descritos con dibujos y palabras*, señala que el diseño de Miguel Ángel para la *Piazza del Campidoglio* está vinculado al barroco por su carácter escenográfico, con

su embocadura y su telón de fondo, que genera un *crescendo* en el ascenso desde la parte baja de la *Cordonata* hasta la torre del *Palazzo Senatorio* (Rasmussen, 1949). Para describir gráficamente la *Piazza del Campidoglio*, Rasmussen incluye en su libro, entre otros dibujos, una planta de conjunto y dos perspectivas cónicas frontales, una desde el pie de la *Cordonata* y otra a nivel de la plaza, ambas centradas en el eje principal de simetría.

La planta de Rasmussen, que fue reproducida por A.E.J. Morris para ilustrar el apartado sobre el *Campidoglio* de su influyente libro *Historia de la forma urbana* (Morris, 1974) parece dibujada a partir de la que se muestra en *Édifices de Rome moderne*, colección de grabados de Pierre Letarouilly publicada en 1840, ya que en ambas se observa el mismo diseño para el óvalo del pavimento, diferente al definitivo (Fig. 3). Sin embargo, hay una diferencia importante: mientras que Letarouilly dibujaba la totalidad de los edificios del entorno de la *Piazza*, incluida la iglesia de *Santa María in Aracoeli* con su distribu-





2. J.H. Aronson. El Campidoglio en 1535 y en su estado actual (Bacon, *Design of Cities*, 1967)

3. Plantas de la Piazza del Campidoglio.

a) Letarouilly, 1840

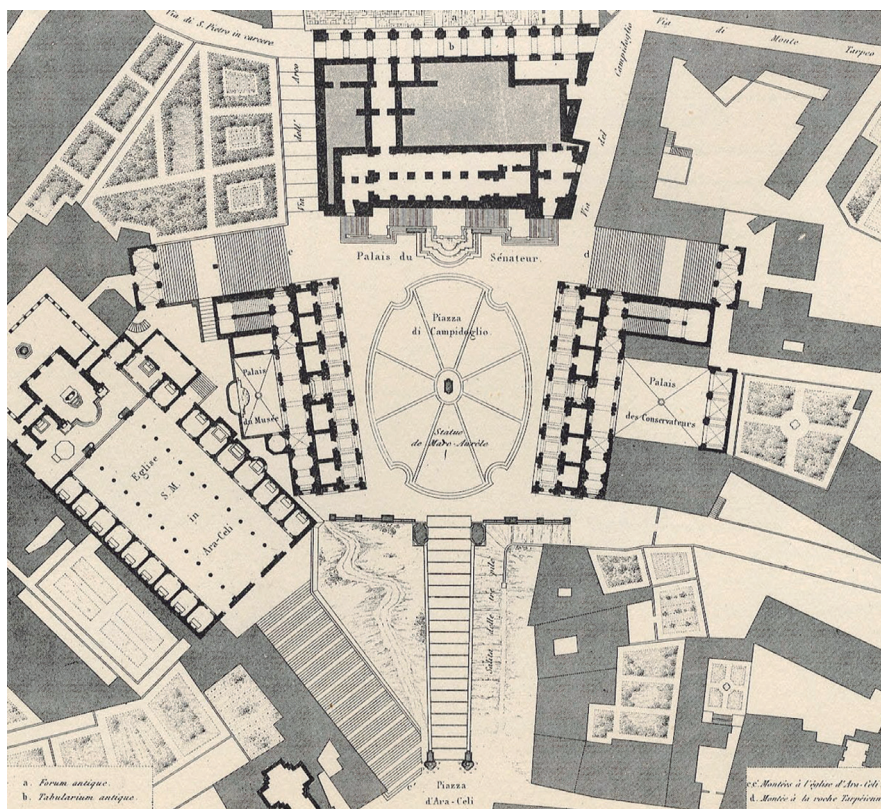
b) Rasmussen, 1949. Reproducida en Morris, 1974

2. J.H. Aronson. The Campidoglio in 1535 and in its current state (Bacon, *Design of Cities*, 1967)

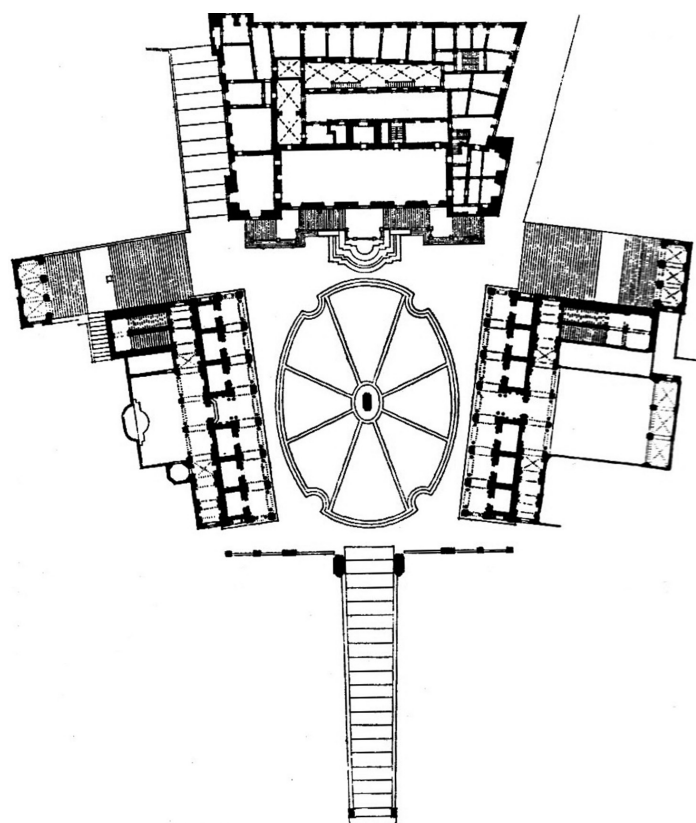
3. Piazza del Campidoglio, Rome. Plans:

a) Letarouilly, 1840

b) Rasmussen, 1949 (Reproduced in Morris, 1974)



3a



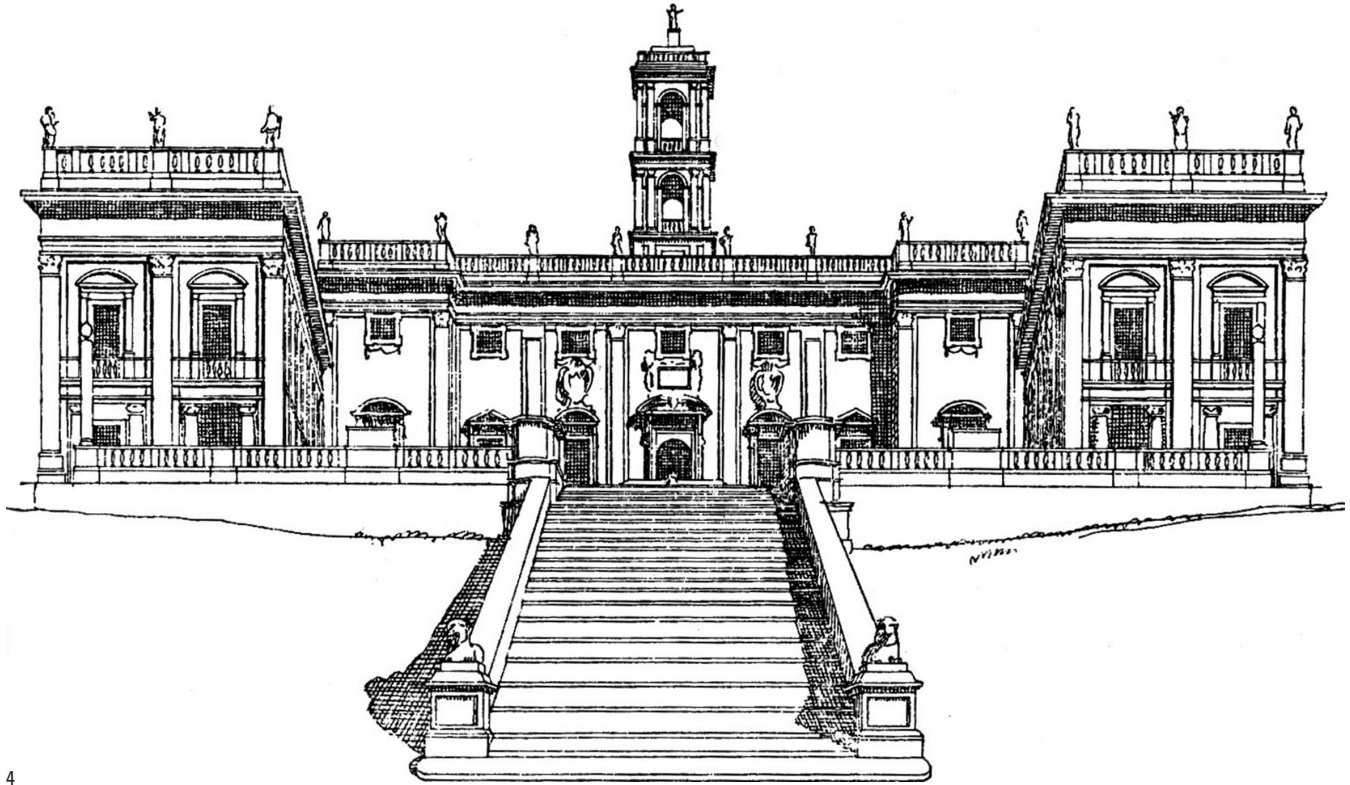
3b

design for the *Campidoglio* is linked to the Baroque by its scenographic character, with its *embouchure* and its backdrop, which generates a *crescendo* in the ascent from the lower part of the *Cordonata* to the tower of the Palazzo Senatorio (Rasmussen, 1949). To graphically describe the *Piazza del Campidoglio*, Rasmussen includes in his book, among other drawings, a general plan and two frontal conical perspectives, one from the foot of the *Cordonata* and another at the level of the square, both centered on the main axis of symmetry. The Rasmussen plan, which was reproduced by A.E.J. Morris to illustrate the section on the Campidoglio of his influential book *History of the urban form* (Morris, 1974) seems to have been taken from the one that appears in *Édifices de Rome moderne*, a collection of engravings by Pierre Letarouilly published in 1840, since in both plans we can see the same design for the oval pavement, different from the definitive one (Fig. 3). However, there is an important difference: while Letarouilly drew all the buildings around the Piazza, including the church of *Santa Maria in Aracoeli* with its interior layout, Rasmussen reflects only the elements belonging to Michelangelo's design: the *Cordonata*, the focal point of the statue of Marco Aurelio in the center of the oval pavement, the first bays of the two twin lateral buildings of the *Palazzo dei Conservatori* and the *Palazzo Nuovo*, and finally the Senatorial Palace. The rest of the drawing is blank.

The same is true in the frontal perspective seen from the foot of the *Cordonata*, where Rasmussen draws exclusively the buildings that integrate Michelangelo's design, thus underlying its scenographic character and its compositional unit, based on the symmetrical order (Fig. 4).

For this order to become evident, we must accept as a predetermined point of view the one that Michelangelo imposes on us. But what happens if we deviate from the axis of symmetry, if we leave the programmed itinerary, or if, even being inside it, we look the other way? At that time, from the alternative point of view, the scenes, the sides and the back of the scenery –the buildings and urban spaces





4

from the environment— will be visible, to a greater or lesser extent. The most important of them all, the church of *Santa Maria in Aracoeli*, was already on the hill before the intervention of Michelangelo, on a mound that gives it a prominent position, with a large staircase that connects it to the city. In Rasmussen's drawings, however, the church does not even appear. A review of the framing and perspective used in the best-known historical engravings of the *Piazza del Campidoglio* can be useful to gauge the dilemma presented to its authors: how to represent the symmetrical order of the composition of Michelangelo avoiding the uncomfortable and bulky neighbor—*Santa Maria in Aracoeli* and its staircase—to blur the perception of the magnificent urban scene designed by the Florentine architect? Ignoring the awkward neighbor, leaving it out of the frame, is a first option. It is the one chosen by Rasmussen and, much earlier, by Étienne Dupérac and Giuseppe Vassi. In his engraving of 1568, Dupérac shows in advance the project of Michelangelo as it would be once completed, using a frontal conical perspective, with the axis of symmetry centered and the line of the horizon elevated at the level of the facade coronation of the *Palazzo Senatorio*. Neither the church of *Santa Maria in Aracoeli* nor any other surrounding building appear in the engraving (Fig. 5a).

ción interior, Rasmussen reflejaba únicamente los elementos que componen el diseño de Miguel Ángel: la *Cordonata*, el punto focal de la estatua de Marco Aurelio en el centro del óvalo del pavimento, las primeras crujías de los dos edificios gemelos laterales del *Palazzo dei Conservatori* y del *Palazzo Nuovo*, y finalmente el *Palazzo Senatorio*. El resto del dibujo está en blanco.

Lo mismo ocurre en la perspectiva frontal vista desde el pie de la *Cordonata*, donde Rasmussen dibuja exclusivamente los edificios que integran el diseño de Miguel Ángel, con lo que subraya su carácter escenográfico y su unidad compositiva, basada en el orden simétrico (Fig. 4).

Para que este orden se haga evidente, debemos aceptar como punto de vista predeterminado el que Miguel Ángel nos impone. Pero, ¿qué ocurre si nos apartamos del eje de simetría, si nos salimos del itinerario programado, o si, aún estando dentro de él, miramos hacia otro lado? En ese momento, desde el punto de vista alternativo se ha-

4. *Piazza del Campidoglio*, Roma. Vista desde el pie de la *Cordonata* (Rasmussen, 1949)

5. El eje de simetría de la *Piazza del Campidoglio* y las edificaciones de su entorno.

Elaboración propia sobre diversos grabados clásicos y un boceto de Ingres:

a) Étienne Dupérac, 1568

b) Giuseppe Vasi

c) Ingres. *Le Capitole*. Museo Ingres, Montauban, ML.867.4310

d) Letarouilly, 1840

e) G.B. Piranesi, 1746-1748; f) G. B. Falda, 1665

4. *Piazza del Campidoglio*, Rome. View from the foot of the *Cordonata* (Rasmussen, 1949)

5. The axis of symmetry of *Piazza del Campidoglio* and the surrounding buildings.

a) Étienne Dupérac, 1568

b) Giuseppe Vasi

c) Ingres. *Le Capitole*. Ingres Museum, Montauban, MI. 867.4310

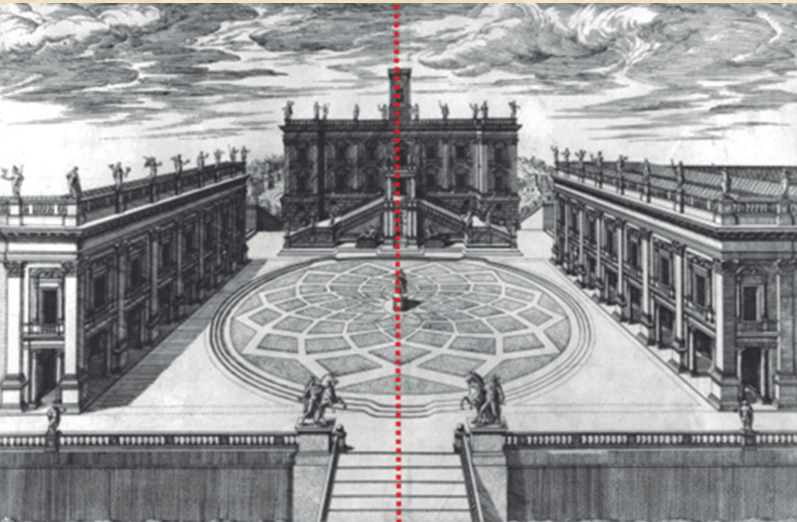
d) Letarouilly, 1840

e) G.B. Piranesi, 1746-1748. f) G. B. Falda, 1665.

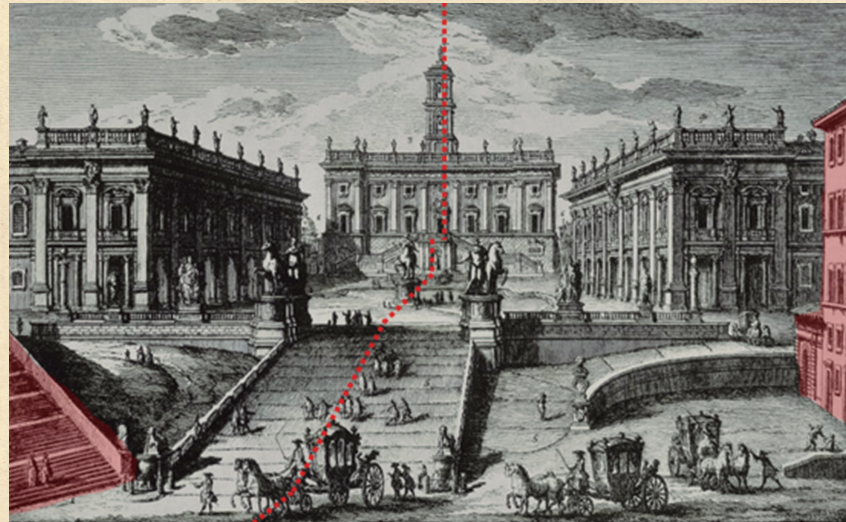
(Own elaboration, colour on classic engravings and Ingres' sketch)

rán visibles en mayor o menor medida las bambalinas, los laterales y la parte de atrás de la escenografía, que son, en este caso, los edificios y espacios urbanos del entorno de la *Piazza del Campidoglio*. El más importante de todos ellos, la iglesia de *Santa María in Aracoeli*, ya estaba en la colina antes de la intervención de Miguel Ángel, en un montículo

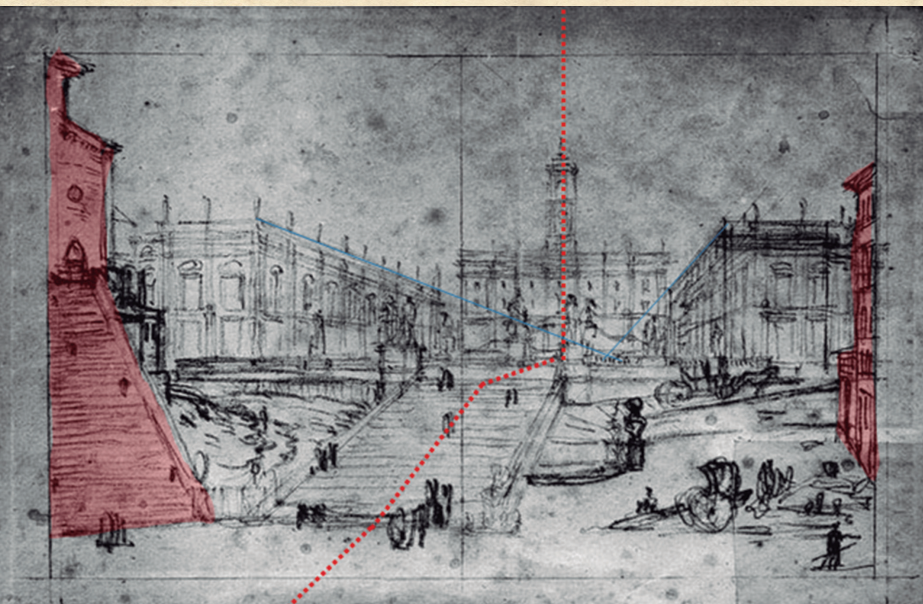




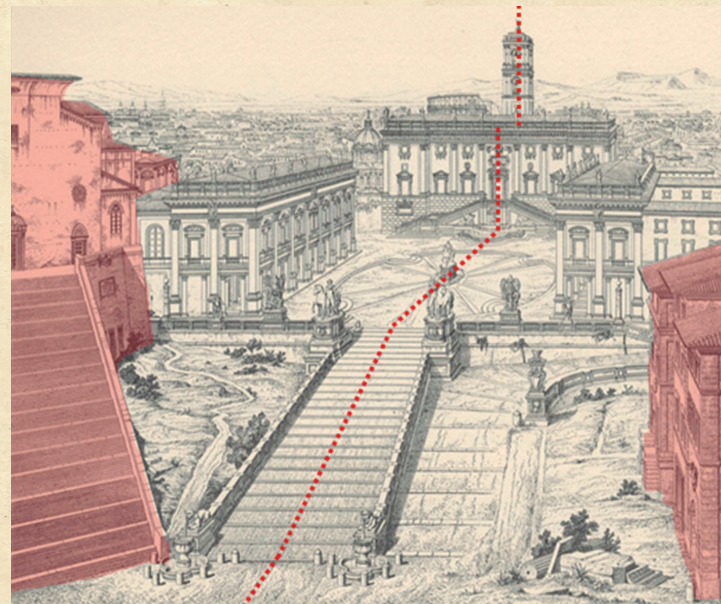
5a



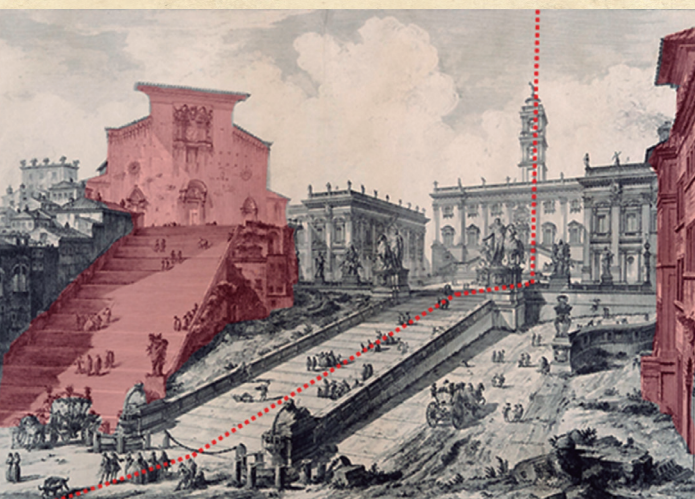
5b



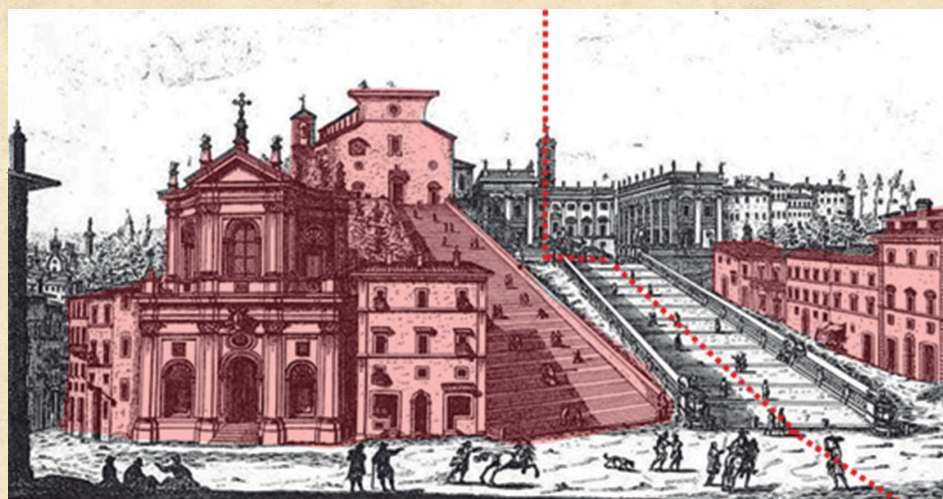
5c



5d



5e



5f



Vassi, on the other hand, uses a frontal conical perspective with the vanishing point slightly offset to one side of the axis and a lower horizon line, at the level of the impost that tops the basal body of the *Palazzo Senatorio*. In this engraving, the first sections of the church stairway and the buildings located on the opposite side already appear at the edges of the image (Fig. 5b).

Ingres himself drew a sketch of the *Piazza del Campidoglio*, with the point of view a little lower and more displaced with respect to the axis than that of Vassi. This sketch shows almost half of the steps and the church of *Santa Maria in Aracoeli*, whose outline reaches the upper left limit of the drawing, rising above the tower of the *Palazzo Senatorio* (Fig. 5c).

Paul Letarouilly, in addition to drawing a very complete plan of the Campidoglio complex of buildings, was also the most skilled engraver dealing with perspective. As in the Ingres sketch, half of the volume of the church of *Santa Maria* and its staircase is included in the image, but the elevation of the horizon line to the level of the hill top right at the bottom of the image, allows Letarouilly to hide the greater height of the church, so that the tower of the *Palazzo Senatorio* is perceived as the tallest element. On the other hand, the elevated and lateralized point of view allows for more presence to the surface of the square, by showing the oval drawn on the pavement and the equestrian statue of Marco Aurelio in its center (Fig. 5d). No wonder, therefore, that Werner Hegeman and Elbert Peets chose Letarouilly's plan and perspective view to present *Piazza del Campidoglio* in their majestic *The American Vitribius. An Architects Handbook of Civic Art* (Hegeman and Peets, 1922).

Gian Battista Piranesi, however, surrenders to the evidence, and instead of ignoring the church of *Santa Maria in Aracoeli* assumes its presence and makes it the protagonist—or at least co-protagonist—in his etching of the *Campidoglio* of 1746-48, where he chooses an even more lateralized point of view, thus showing the complete volume of the church rising above the Michelangelo complex and dominating the

6. Luigi Rossini, *Veduta di fianco del Campidoglio*, aguafuerte, 1819

que le da una posición prominente, y con una gran escalinata propia que la conecta a la ciudad. En los dibujos de Rasmussen, sin embargo, la iglesia no aparece.

Un repaso al encuadre y la perspectiva utilizados en los grabados históricos más conocidos de la *Piazza del Campidoglio* puede contribuir a calibrar el dilema que se presentaba a sus autores: ¿cómo representar el orden simétrico de la composición de Miguel Ángel sin que el incómodo y voluminoso vecino—*Santa María in Aracoeli* y su escalinata—enturbie la percepción del magnífico escenario urbano diseñado por el arquitecto florentino?

Ignorar al incómodo vecino, dejándolo fuera del encuadre, es una primera opción. Es la elegida por Rasmussen y, mucho antes, por Étienne Dupérac y Giuseppe Vassi. En su grabado de 1568, Dupérac muestra de manera anticipada el proyecto de Miguel Ángel tal como quedaría una vez finalizado, utilizando una perspectiva cónica frontal, con el eje de simetría centrado y la línea del horizonte elevada, a la altura de la coronación del *Palazzo Senatorio*. Ni la iglesia de *Santa María in Aracoeli* ni ninguna otra edificación del entorno aparecen en el grabado (Fig. 5a).

Vassi, por su parte, utiliza una perspectiva cónica frontal con el punto de fuga ligeramente desplazado a un lado del eje y una línea del horizonte más baja, a la altura de la imposta que remata el cuerpo basamental del *Palazzo Senatorio*. En este grabado, el arranque de la escalinata de la iglesia y los edificios situados en el lado contrario asoman ya un poco en los bordes del encuadre (Fig. 5b).

Ingres realizó también un boceto de la *Piazza del Campidoglio*, con

6. *Piazza del Campidoglio*, Roma. View from the foot of the *Cordonata* (Luigi Rossini, 1819)

el punto de vista un poco más bajo y más desplazado con respecto al eje que el de Vassi. En este boceto se muestra ya casi la mitad de la escalinata y la iglesia de *Santa Maria in Aracoeli*, cuyo contorno llega hasta el límite superior izquierdo del dibujo, elevándose por encima de la torre del *Palazzo Senatorio* (Fig. 5c).

Paul Letarouilly, además de dibujar una planta de conjunto muy completa, como hemos visto, fue también el grabador más hábil con la perspectiva. Como en el boceto de Ingres, se incluye en la imagen la mitad del volumen de la *Santa María* y su escalinata, pero al subir la línea del horizonte hasta la cumbre de la colina que se divisa al fondo, arriba a la derecha, se disimula la mayor altura de la iglesia, y se consigue que la torre del *Palazzo Senatorio* sea el elemento más alto. Por otro lado, el punto de vista elevado y lateralizado permite dar más presencia a la superficie de la plaza, al óvalo dibujado en el pavimento y a la escultura en su centro.

No es de extrañar, por ello, que Werner Hegeman y Elbert Peets eligiesen la planta y la vista en perspectiva de Letarouilly para presentar la *Piazza del Campidoglio* en su majestuoso *The American Vitribius. An Architects Handbook of Civic Art* (Hegeman y Peets, 1922).

Gian Battista Piranesi, sin embargo, se rinde a la evidencia, y en lugar de ignorar a la iglesia de *Santa María in Aracoeli*, asume su presencia y la hace protagonista—o al menos coprotagonista—en su aguafuerte del *Campidoglio* de 1746-48, donde eligió un punto de vista todavía más lateralizado, que muestra completo el volumen de la iglesia, elevándose por enci-





6

ma del conjunto de Miguel Ángel y dominando la composición (Fig. 5e). Años atrás, Giovanni Battista Falda ya había realizado un grabado acertadamente titulado *Altra veduta del Campidoglio*, donde la piazza de Miguel Ángel aparece empujada y semioculta detrás de la gran masa edificada de la iglesia y de la edificación adyacente a ella, que ocupan el primer plano, y más de la mitad de la imagen (Fig. 5f).

Las vistas de Piranesi y Falda ejemplifican una actitud que podemos denominar “excéntrica”, en las dos acepciones de la palabra: por tratarse de una actitud inusual o poco común, y porque implica elegir puntos de vista desplazados del centro, de la perspectiva predetermi-

nada inducida por el eje de simetría.

El dibujo de Ingres *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli*, que con un brochazo en diagonal deja en un segundo plano, semioculto, el orden simétrico diseñado por Miguel Ángel, es también una vista excéntrica, como lo es igualmente la coetánea *Veduta di fianco del Campidoglio*, aguafuerte de 1819 de Luigi Rossini donde encontramos una mirada alternativa, resultado de optar por una vista perpendicular al eje de la *piazza*, que nos descubre un paisaje urbano completamente diferente, en el que se acumulan una serie de volúmenes superpuestos, con angulaciones diversas, a pesar de tratarse de una vista perfectamente construida en cuanto a su perspectiva. La mi-

composition (Fig. 5e). Some years before, Giovanni Battista Falda had already made an engraving aptly titled *Altra veduta del Campidoglio*, where Michelangelo's piazza appears dwarfed behind the great built mass of the church and the building adjacent to it, which occupy the foreground of the image (Fig. 5f).

The views of Piranesi and Falda exemplify an attitude that we can call “eccentric”, in the two meanings of the word: first, it is an unusual or uncommon attitude and, second, it implies choosing points of view displaced from the center, from the induced default perspective along the axis of symmetry. The drawing *L'Escalier of Santa Maria in Aracoeli* by Ingres is also an eccentric view of the Campidoglio, as the main element in the composition is a diagonal brush stroke that leaves in the background, semi-hidden, the symmetrical order designed by Michelangelo. An eccentric view is also the contemporary *Veduta di*





*fianco of Campidoglio*, an etching of 1819 by Luigi Rossini, where we find another alternative look resulting from the option for a perpendicular view of the *piazza* axis, which reveals a completely different urban landscape, in which a series of overlapping volumes accumulate with diverse angulations, despite being a perfectly constructed view in terms of perspective. The eccentric point of view selected draws us here to a romantic evocation of the medieval images of the city, in which perspective was absent (Fig. 6).

In the case of Ingres, it would also be possible to interpret his alternative look at the Campidoglio in *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli* as a result of a romantic or anti-classical attitude, although perhaps it was simply a way of addressing his limitations as a draughtsman regarding perspective, which was a common opinion among art critics of his time, echoed by Charles Baudelaire in one of his chronicles of the Paris salons: "it is taken for granted that Mr. Ingres is a great awkward draughtsman, who ignores the aerial perspective, and that his painting is as flat as a Chinese mosaic 2".

A possible key to understanding Ingres's particular look at the urban landscape and his way of dealing with representation in perspective can be found in one of the drawings he made in Rome: the sketch in which he reproduces a medieval miniature depicting the entrance of Charles VI in Paris (Fig. 7b). As in other similar images, the city occupies the background, and is shown as a set of overlapping towers of different size and height that are cut against the sky. These volumes emerge from a foreground that is occupied by the city walls, in front of which a multitude of people with multicolored clothing appears (Fig. 7a). In the urban landscapes drawn in his Roman period, Ingres uses a strategy in which a certain similarity is appreciated with the treatment of the urban building background in Gothic artists, although with a very significant basic difference, since the foreground occupied by figures in medieval images is replaced by a foreground that is deliberately left empty.

Evelyne Pansu has highlighted the surprise produced by the emptiness that exists

rada excéntrica nos arrastra aquí a una evocación romántica de las imágenes medievales de la ciudad, en las que la perspectiva estaba ausente (Fig. 6).

En el caso de Ingres, sería posible también interpretar su mirada alternativa al Campidoglio en *L'Escalier de Santa Maria in Aracoeli* como reflejo de una actitud romántica o anticlásica, aunque tal vez se tratase simplemente de una forma de hacer frente a sus limitaciones como dibujante en relación con la perspectiva, una opinión común entre los críticos de arte de su época, de la que se hace eco Charles Baudelaire en una de sus crónicas de los salones de París: "se da por sentado que el Sr. Ingres es un gran dibujante torpe, que ignora la perspectiva aérea, y que su pintura es tan plana como un mosaico chino 2".

Una posible clave para entender la mirada particular de Ingres al paisaje urbano y su modo de afrontar la representación en perspectiva se encuentra en uno de los dibujos que hizo en Roma: el boceto en el que reproduce una miniatura medieval que representa la entrada de Carlos VI en París (Fig. 7b). Como en otras imágenes similares, la ciudad ocupa el segundo plano, y se muestra como un conjunto de torres superpuestas de diferente tamaño y altura que se recortan contra el cielo. Estos volúmenes emergen de un primer plano que está ocupado por las murallas de la ciudad, delante de las cuales aparece una multitud de personas con ropajes multicolores (Fig. 7a).

En los paisajes urbanos dibujados en su etapa romana, Ingres utiliza una estrategia en la que se aprecia una cierta similitud con el tratamiento del trasfondo de edificación urbana en los artistas góticos, aunque con una diferencia

básica muy significativa, ya que el primer plano ocupado por figuras en las imágenes medievales se sustituye por un primer plano que se deja deliberadamente vacío.

Evelyne Pansu ha destacado la sorpresa que produce el vacío que existe en los primeros planos de los paisajes romanos de Ingres, ocupados por caminos desiertos o enormes muros ciegos junto a los cuales aparecen a veces algunas figuras minúsculas (Fig. 8). Esta forma de interpretar el paisaje y de representar el espacio, que causó extrañeza a sus contemporáneos, no se ajusta desde luego a los cánones de la perspectiva clásica (Pansu, 1977).

Ejemplos de esta aproximación particular de Ingres al paisaje urbano son los dibujos de *Santa Maria Maggiore* (Fig. 8a) y la vista de Letrán (Fig. 8c), donde el contorno superior del primer plano vacío está definido por líneas onduladas o escalonadas que bajan hacia el centro de la imagen; o los dibujos de *Santa Maria della Vittoria* y el *campanile* de Santa Susana (Fig. 8b), y el del *Campanile* y la fachada de Santa Susana (Fig. 8d), donde aparece un muro en diagonal en primer plano que juega el mismo papel, en unas composiciones más apaisadas, que el del antepecho en el dibujo de la escalinata de *Santa María in Aracoeli*.

En su mirada alternativa y ex-céntrica al *Campidoglio*, podemos ver que Ingres emplea la misma estrategia que en todos estos paisajes urbanos romanos, aunque aplicada a la escala de un conjunto arquitectónico integrado por un grupo reducido de edificios. Así, el primer plano lo forma la escalinata que sube a *Santa María in Aracoeli*, limitada por su antepecho diagonal, y la silueta urbana que asoma detrás se reduce a unos pocos volúmenes individuales,





7a



7b

**7. Primer plano y silueta urbana en la representación medieval de la ciudad.**

Elaboración propia sobre:

a) *Entrada de Isabel de Baviera en París.* Miniatura iluminada de las crónicas de Jean Froissart, BL Harley 4379;

b) *Ingres. Entrée de Charles VI dans Paris.* Museo Ingres, Montauban, n° inventario MI.867.4179

**7. Foreground and urban silhouette in the medieval representation of the city.**

Own elaboration on: a) *Entry of Isabel de Baviera in Paris.* Illuminated miniature from the Chronicles of Jean Froissart, BL Harley 4379;

b) *Ingres. Entrée de Charles VI dans Paris.* Ingres Museum, Montauban, MI.867.4179

que no se solapan. Es una composición elaborada con un mínimo de elementos, una exploración de su estrategia de representación del paisaje urbano reducida a lo esencial.

La forma de afrontar sus limitaciones como dibujante con respecto a la perspectiva fue tal vez lo que acercó a Ingres a los artistas medievales, pero su mirada particular al paisaje urbano presenta, sin embargo, rasgos distintivamente modernos desde el momento en que las “figuras con paisaje” medieva-

les, con el paisaje como fondo de una escena o relato, se transforman en “paisajes con figuras”, en los que las minúsculas figuras quedan reducidas a un papel secundario, como meros referentes de la escala del espacio que se muestra.

La afirmación de la autonomía del paisaje urbano como tema principal de la representación, y no como un fondo, tenía ya notorios antecedentes en el arte, como son por ejemplo las imágenes de la ciudad creadas por los *veduttisti* venecianos del siglo XVIII. Pero en el caso de los paisajes romanos de Ingres a esta autonomía se añade un rasgo adicional de modernidad, ya que los paramentos ciegos de los muros y volúmenes que aparecen en primer plano, unas superficies tan masivas como las de las murallas que envuelven la ciudad en las imágenes góticas, adquieren en cierto modo, al estar desprovistos de figuras y, por tanto, de relato, un carácter de elementos abstractos, de trazos puros de líneas que se despliegan para estructurar geoméricamente la

in the foreground of the Roman urban landscapes of Ingres, occupied by deserted roads or huge blind walls next to which some tiny figures sometimes appear (Fig. 8). This way of interpreting the landscape and representing the space, which caused strangeness to their contemporaries, does not conform to the canons of the classical perspective (Pansu, 1977).

Examples of this Ingres' particular approach to the urban landscape are the drawings of *Santa Maria Maggiore* (Fig. 8a) and the view of Lateran (Fig. 8c), where the upper contour of the empty foreground is defined by wavy or stepped lines that descend towards the center of the image; or the drawings of *Santa Maria della Vittoria* and the campanile of *Santa Susana* (Fig. 8b), and that of the *Campanile* and the facade of *Santa Susana* (Fig. 8d), where a diagonal wall appears in the foreground playing the same role, in more horizontal compositions, than the drawing of the staircase of *Santa Maria in Aracoeli*.

In his alternative and excentric look at Campidoglio, we can see that Ingres employs the same strategy as in all these Roman urban landscapes, although applied at the scale of an architectural ensemble made up of a reduced group of buildings. Thus, the staircase that goes up to *Santa Maria in Aracoeli*, limited by its diagonal





8a



8b

parapet, forms the foreground and the urban silhouette that appears behind is reduced to a few individual volumes, which do not overlap. It is a composition made with a minimum of elements, an exploration of his strategy of representation of the urban landscape reduced to the essential.

The way in which he dealt with his limitations as a draftsman with respect to perspective was perhaps what brought Ingres closer to Medieval artists, but his particular look at the urban landscape nevertheless presents distinctively modern features from the moment in which the Medieval "figures with landscapes", with the landscape as the background of a scene or story, are transformed into "landscapes with figures", in which the minuscule figures are reduced to a secondary role, as mere referents of the scale of the space shown.

The affirmation of the autonomy of the urban landscape as the main theme of the representation, and not as a background, had notorious antecedents in art, such as the images of the city created by the Venetian *veduttisti* of the 18th century. But in the case of the Roman landscapes of Ingres, an additional feature of modernity is added to this autonomy, since the blind surfaces of the walls and volumes that appear in the foreground, as massive as those of the walls that surround the city in Gothic images, being devoid of figures and therefore of narrative, acquire in a certain way a character of abstract elements, of pure lines that unfold to geometrically structure the composition, causing a

composición, provocando una mirada diferente al paisaje urbano, en la cual el primer plano es un nuevo marco visual cuya desnudez intensifica por contraste la percepción del abigarrado fondo edificado.

El término "abstracción" fue ya aplicado a los dibujos de figura de Ingres por el crítico Kenneth Clark, al sugerir que la mayor contradicción de su arte era el conflicto entre abstracción y sensibilidad, y la forma de resolverla su estilo del trazo puro (Clark, 1973). Esta contradicción y este estilo se aprecian igualmente en sus dibujos de paisajes urbanos romanos, donde las líneas que surcan el primer plano son también trazos puros, que conforman unas superficies sin apenas textura, en abierto contraste con el detallado tratamiento del trasfondo urbano.

Clark relaciona el estilo del trazo puro en el dibujo de figura de Ingres con la influencia de los grabados de vasos griegos del escultor inglés Flaxman, y señala que fue gracias a éste como Ingres logró liberarse de su clasicismo ortodoxo y descubrir un estilo con el que poder iniciar el largo proceso de su autodescubrimiento como artista original (Clark, 1973). Los dibu-

jos de paisajes urbanos romanos de Ingres pueden considerarse, en base al análisis realizado, como un episodio inicial, complementario a sus exploraciones en el dibujo de figura, de ese largo proceso 3. ■

#### Notas

1 / Para dar más fuerza al trazo del antepecho, Ingres dibuja la escalinata que sube a Santa María in Aracoeli como una sucesión continua de peldaños, omitiendo las mesetas intermedias que la dividen en tramos.

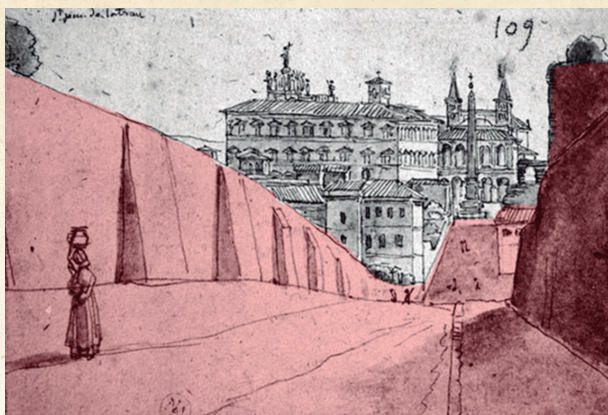
2 / La cita pertenece a "El Museo clásico del Bazar de la Bonne-Nouvelle", reseña publicada en *Le Corsaire-Satan*, el 21 de enero de 1846 (Baudelaire, 1996: 89-94).

3 / El autor agradece a los revisores del artículo sus muy acertados comentarios y sugerencias, que han contribuido a mejorar de modo notable el texto, incorporando al mismo las reflexiones finales sobre los rasgos distintivamente modernos presentes en los dibujos de paisaje urbano de Ingres.

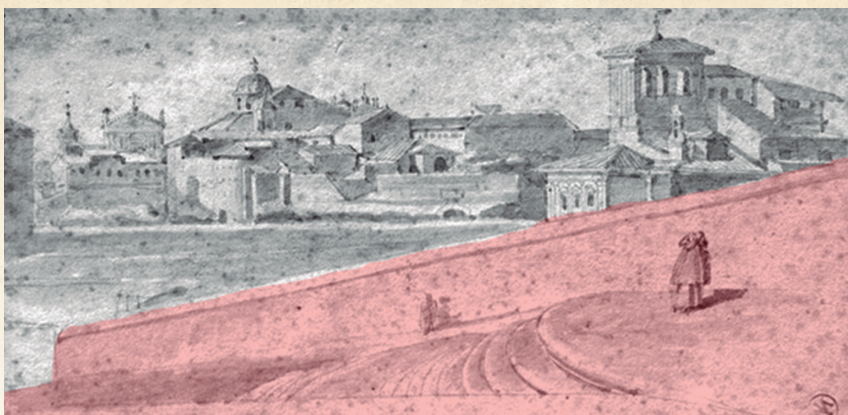
#### Referencias

- BACON, Edmund. *Design of Cities*. Nueva York: Viking Penguin, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*. Londres: Programme Investments, 1973 [*La rebelión romántica*. Madrid: Alianza, 1990].
- HEGEMAN, Werner y PEETS, Elbert. *The American Vitruvius. An Architects Handbook of Civic Art*. Nueva York: The Architectural Book Publishing Co, 1922 [*El Vitruvio Americano: Manual de Arte Civil para el Arquitecto*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 1992].





8c



8d

**8. El primer plano en los paisajes urbanos de Roma de Ingres. Elaboración propia sobre:**

- a) *Santa Maria Maggiore*, Museo Ingres, Montauban, MI.867.4372;
- b) *Santa Maria della Vittoria et le campanile de Santa Susanna*. Museo Ingres, Montauban, MI.867.4393;
- c) *Vue du Latran*. Museo Ingres, Montauban, MI.867.4355;
- d) *Le Campanile et la façade de Santa Susanna*. Museo Ingres, Montauban, MI.867.4375

**8. The foreground in the urban landscapes of Rome by Ingres. Own elaboration on:**

- a) *Santa Maria Maggiore*, Ingres Museum, Montauban, MI.867.4372;
- b) *Santa Maria della Vittoria et le campanile de Santa Susanna*. Ingres Museum, Montauban, MI.867.4393;
- c) *Vue du Latran*. Ingres Museum, Montauban, MI.867.4355;
- d) *Le Campanile et la façade de Santa Susanna*. Ingres, Museum, Montauban, MI.867.4375

- MORRIS, A.E.J. *History of Urban Form. Before the Industrial Revolutions*. Londres: George Godwin Limited, 1974. [*Historia de la forma urbana. desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984].
- PANSU, Evelyne. *Ingres. Dessins*. París: Edition du Chêne, 1977 [*Ingres. Dibujs*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].
- LETAROUILLY, Paul Marie. *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*. París: Typographie de Firmin Didot Frères, 1840. (Washington, The Reprint Co. Collection Wellesley College Library).

different look at the urban landscape, in which the foreground is a new visual frame whose nudity intensifies by contrast the perception of the motley built background. The term "abstraction" was already applied to Ingres' figure drawings by the critic Kenneth Clark, suggesting that the greatest contradiction in his art was the conflict between abstraction and sensibility, and the way to resolve it was through his style of pure line (Clark, 1973). This contradiction and this style can also be seen in his drawings of Roman urban landscapes, where the lines that cross the foreground are also pure lines, forming surfaces with little texture, in stark contrast to the detailed treatment of the urban background. Clark relates the style of the pure line in Ingres's figure drawing with the influence of the Greek vase engravings by the English sculptor Flaxman, and points out that it was thanks to this that Ingres was able to free himself from his orthodox classicism and discover a style with which to be able to start the long process of self-discovery as an original artist (Clark, 1973). The drawings of Roman urban landscapes by Ingres can be considered, based on the analysis carried out, as an initial episode, complementary to his explorations in the figure drawing, of that long process 3. ■

**Notes**

1 / To give more strength to the diagonal black line of the sill, Ingres draws the stairway that goes up to Santa María in Araceli as a continuous succession of steps, omitting the intermediate plateaus that divide it into sections.

2 / The quotation belongs to "The Classic Museum of the Bazaar de la Bonne-Nouvelle", a review published in *Le Corsaire-Satan*, on January 21, 1846 (Baudelaire, 1996: 89-94).

3 / The author thanks the reviewers of the article for their very wise comments and suggestions, which have contributed to a notable improvement in the text, incorporating the final reflections on the distinctively modern features present in Ingres' urban landscape drawings.

**References**

- BACON, Edmund. *Design of Cities*. Nueva York: Viking Penguin, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*. Londres: Programme Investments, 1973 [*La rebelión romántica*. Madrid: Alianza, 1990].
- HEGEMAN, Werner and PEETS, Elbert. *The American Vitribius. An Architects Handbook of Civic Art*. Nueva York: The Architectural Book Publishing Co, 1922 [*El Vitrubio Americano: Manual de Arte Civil para el Arquitecto*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 1992].
- MORRIS, A.E.J. *History of Urban Form. Before the Industrial Revolutions*. Londres: George Godwin Limited, 1974. [*Historia de la forma urbana. desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984].
- PANSU, Evelyne. *Ingres. Dessins*. París: Edition du Chêne, 1977 [*Ingres. Dibujs*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].
- LETAROUILLY, Paul Marie. *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*. París: Typographie de Firmin Didot Frères, 1840. (Washington, The Reprint Co. Collection Wellesley College Library).