

Visualización pictórica en la utopía: la Ciudad del Sol de Tomasso Campanella como ciudad pintada

DAVID GARCÍA LÓPEZ

La *Ciudad del Sol* de Campanella es una de las utopías más conocidas; es claro que forma parte de la tríada por excelencia del género, junto a las obras de Moro y Bacon. La singular conformación de la ciudad ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones en relación a la tratadística del Renacimiento por los historiadores de la forma urbana. Las reediciones de la obra, también en nuestro idioma, son tan numerosas que la han hecho muy accesible. Unas y otras razones justifican que nuestra atención e interés aquí se centren en otras cuestiones que no sean la forma y la configuración de la ciudad, sin que dejemos de comentar éstas. Nos ha parecido más interesante aludir a otros aspectos menos resaltados de esta obra en relación con las artes.

Una vez cumplimentado el ejercicio básico y prioritario del utopista, a saber, trazar ese mundo o ciudad inexistente que, de este modo, queda espacialmente configurado, resulta patente —como iremos tratando de evidenciar—, que en el caso de la propuesta campanelliana la pintura va a jugar un rol fundamental y de primer orden, casi diríamos, como constante referente existencial de su sociedad. Dentro de la ciudad, la importancia otorgada a las pinturas y a la visión en general —y la propia elección estética que esta preponderancia trae consigo— en sí mismas, como configuradoras de una serie de imágenes, para señalar, además, sus relaciones tanto con determinadas prácticas pictóricas como con significativas propuestas teóricas —coetáneas en ambos casos al periplo vital del utopista dominico—, van a constituir nuestros objetivos principales en los siguientes párrafos.

La obra general de Campanella muestra, tanto como su vida, el gran número de sus intereses. Su pasión por la política, la poesía, la magia o la ciencia, es paralelo a su peregrinar tanto por cárceles de todo tipo como por las más poderosas cortes de la época, de las que la de Urbano VIII o la de Luis XIII y Richelieu son buen ejemplo¹.

¹ Siguen siendo fundamentales los estudios de Amabile, L.: *Frà Tommaso Campanella, la sua congiura, i suoi procesi e la sua pazzia*, 3 vols., Nápoles, 1882. *Idem*: *Frà Tommaso Campanella ne'*

Esta mezcla de razón y caos, de vanguardia y tradición que rigieron su vida y su obra también se encuentra en la que es seguramente su aportación más conocida, la *Ciudad del Sol*. Su afirmación en las *Poesie* «Io nacqui a debellar tre mali estremi:/ tirannide, sofismi, ipocresia»², muestra su voluntad polémica en tantos campos. Azote constante de la filosofía aristotélica, del vano conocimiento libresco al que opone la experiencia directa de las cosas, se alía a la nueva ciencia a la que no deja de sumar su confianza en el conocimiento astrológico. Su búsqueda se centró en crear un sistema universal apoyado en todas las experiencias, de la política a la religión, de la ciencia a la mística.

La Ciudad del Sol se inscribe en la tradición utópica que había establecido Moro, sin olvidar tampoco los precedentes clásicos de Platón y Aristóteles. Campanella escribió la primera versión de esta obra seguramente hacia 1602, preso en una cárcel napolitana después de la conjura calabresa de 1599 contra el dominio español³. El texto definitivo pudo quedar fijado hacia 1607, cuando comenzó la difusión manuscrita. De esa fecha es un primer intento de publicación de las obras de Campanella en Venecia que no se consumó⁴. Entre 1609 y 1613 Campanella añadió algunos datos a su obra como se constata en la multitud de manuscritos que han ido apareciendo en diversas bibliotecas de todo el mundo⁵, y piensa ya en una edición latina de su utopía ante el contacto establecido con Tobias Adami, quien estará interesado por la publicación de las obras de Campanella en Alemania. Esta versión latina se llevará a cabo entre 1614 y 1619, publicándose finalmente en Francfort en 1623 —con el retraso producido por las hostilidades de la Guerra de los Treinta Años—, e insertándose como apéndice a la propia *Política* de Campanella⁶. Los contactos previos con Adami y la posterior publicación harán muy conocida *La ciudad del sol* en Alemania, como la *Cristianópolis* de Valentin Andreae pone bien de manifiesto. Así, la edición italiana del texto no ha tenido lugar hasta fechas bien recientes, en principio como traducción de la edición latina en el siglo XIX, para conformarse finalmente una edición en base a los manuscritos en italiano⁷. Otra edición latina se imprimió en París en 1637, contando con el importante añadido de unas *Quaestiones* en las que intenta defenderse de algunos ataques sufridos por su utopía⁸.

castelli di Napoli, in Roma ed in Parigi, 2 vols. Nápoles, 1887. También, Blanchet, L.: *Campanella*. París, 1920, Firpo, L., en la introducción a Campanella, T.: *Tutte le opere*, Turín, 1954, t. I, pp. XI-LXII.

² Citado en Truiol, A.: *Dante y Campanella*, Madrid, 1968, p. 104.

³ Solari, G.: «Di una nuova edizione critica della "città del sole" e del comunismo del Campanella», en su *La filosofia politica. I. Da Campanella a Rousseau*. Bari, 1974, p. 5.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ La edición más destacada es la llevada a cabo por N. Bobbio en 1941.

⁸ Esta razón ha motivado el que nos decidieramos a seguir la clásica traducción de la edición latina contenida en Ímaz, E.: *Utopías del Renacimiento*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Esta traducción se basa en la edición de 1623 pero añade las *Quaestiones*. Para una traducción de la edición

La *Ciudad del Sol* se configura como siete círculos concéntricos con cuatro puertas abiertas a los puntos cardinales, dominando el conjunto un gran templo solar también circular. En éste habita el Metafísico, Hoh, la cabeza de la ciudad, en el que Campanella ejemplifica el ideal platónico: el gobernante de la ciudad debe ser el filósofo, el sabio de conocimiento universal que nada ignora:

«considera deshonroso ignorar cualquier cosa que los hombres puedan saber.»⁹

Campanella crea así la figura de un filósofo-mago-científico-sacerdote que domina todos los saberes, configurando un ejemplo de su propia experiencia filosófica, llena de elementos tan cercanos a la nueva ciencia como de otros ligados a la tradición mágico-hermética del Renacimiento¹⁰, pues para él todas las ciencias sirven a la magia en su búsqueda para captar el ritmo secreto de las cosas¹¹. Además, ejemplifica su proyecto político de crear una monarquía universal cuya cabeza sea la unión del poder político y religioso:

«El jefe supremo es un sacerdote, al que en su idioma designan con el nombre de Hoh; en el nuestro, le llamaríamos Metafísico. Se halla al frente de todas las cosas temporales y espirituales.»¹²

Esta mezcla de elementos heterogéneos (filosofía, magia, ciencia) no es tan extraña como en principio puede parecernos, pues «magia y ciencia constituyen, en los umbrales de la modernidad, una maraña difícil de desentrañar»¹³. El que estos dos universos estaban tan unidos lo evidencia la propia vida de un científico tan indispensable como Kepler, quien se ganaba la vida realizando cálculos astrológicos en la corte rudolfina de Praga.

La ciudad se configura, pues, de forma racional, ocupando tanto una colina como un llano, tal y como ocurría en el caso de Amauroto. Pero, aparte de estos escasos indicios, poco es lo que parece preocuparle a Campanella la situación de su ciudad. A diferencia del caso de Moro, no hace referencia a los vientos ni a la existencia de agua, elementos que parecían indispensables a otros utopistas a la hora de trazar su lugar ideal. El autor no disimula la pura creación geométrica y circular que

italiana, ver la de García Estébanez, E., Campanella, T.: *La Ciudad del Sol*, ed. Madrid, Mondadori, 1988.

⁹ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol*, en Ímaz, E.: *Ob. cit.*, p. 183.

¹⁰ Walker, D. P.: *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, ed. Liechtenstein, 1976, p. 203. Por lo que E. Garin puede titular «El filósofo y el mago», en Garin, E. (y otros): *El hombre del Renacimiento*, Madrid, 1990, pp. 163-195.

¹¹ Garin, E.: *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona, 1981, p. 200.

¹² Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 146.

¹³ Rossi, P.: *El nacimiento de la ciencia moderna en Europa*, Barcelona, 1998, p. 48.

supone la ciudad y, al contrario, parece destacar que se trata de una construcción ideológica¹⁴. Esto no quiere decir que se trate de una ciudad de Dios en la tierra, como a veces se ha dado a entender, sino una creación de la razón humana que, a la manera platónica, esencializa las formas de la naturaleza, geometrizándolas, para llegar a conformar una unión metafísica. Así es como Campanella lo explica en las *Quaestiones*:

«nosotros presentamos nuestra República no como dada por Dios, sino como un hallazgo de la Filosofía y de la razón humanas, para demostrar que la verdad evangélica está de acuerdo con la naturaleza.»¹⁵

La filosofía de Campanella provenía en gran parte de las tesis de Telesio y Bruno, el naturalismo del primero y la naturaleza animada del segundo son tomadas para construir un gran engranaje político-religioso, que haga posible una gran reforma del cristianismo como unificador de todo el género humano dentro de una misma teocracia¹⁶. Todo esto está expresado en la *Ciudad del Sol* y representado por el sumo sacerdote, cabeza política, científico y metafísico, Hoh. Para Campanella el conocimiento científico debe estar unido al poder político, dándole un sentido metafísico¹⁷. Así, la obra podía entenderse entre la teoría y la práctica política¹⁸.

Por lo que se refiere a la forma de la ciudad, una sofisticación de la de Doni, su figura ha sido puesta en relación con numerosos antecedentes, desde la ciudad heliocéntrica descrita en el tratado hermético del *Picatrix*¹⁹, hasta la tradición clásica de Herodoto²⁰, o las figuras creadas por Leonardo o Botero²¹. La misma amplitud de posibilidades se abren ante la búsqueda de un antecedente al nombre de *Ciudad del Sol*²². No hay que olvidar, asimismo, la importancia que las teorías heliocéntri-

¹⁴ Crahay, R.: «L'utopie religieuse de Campanella» en Marx, J. (ed.): *Problemes d'histoire du christianisme. D'Erasmus a Campanella*, Bruselas, 1985, p. 103.

¹⁵ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 206.

¹⁶ Geymonat, L.: *Historia de la filosofía y de la ciencia. T. II. Del Renacimiento a la Ilustración*, Barcelona, 1985, pp. 92-96.

¹⁷ «Dios mismo quiere que esto [la naturaleza] se conozca como su obra, y revela todo ello a los que tienen afán por esta ciencia.» Campanella, T.: *La Monarquía Hispánica*, ed. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1982, p. 268. Sobre Campanella y la Monarquía Hispánica, Díez del Corral, L.: «Campanella y la Monarquía Hispánica» en *Revista de Occidente*, n.ºs 53 y 54, pp. 159-180 y 313-335. También en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid titulado «Concetti politici del Campanella», Mss/10305, puede leerse: «La comunità della religione più constringe in primo luogo perche unisce diversissime nationi, onde á Christiani d'Asia, d'África, d'Europa, d'America per tal legame un Pontifice Romano signoreggia» (fol. 55r) o «la republica há per anima la sapienza, la religione» (fol. 68r.).

¹⁸ Cassa, M.: *Dell'antichissima e nuova e inmutabile sapienza*, Milán, 1990, p. 306.

¹⁹ Yates, F. A.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, ed. Barcelona, 1994, p. 422.

²⁰ Herodoto: *Historia*, libro I, 98, ed. Madrid, Gredos, 1992, pp. 173-174.

²¹ Firpo, L.: «La cité idéale de Campanella et le culte du soleil», en *Le soleil à la Renaissance*, Bruselas, 1965, p. 336.

²² *Ibid.*, pp. 336 y ss.

cas van a poseer en la época posterior a los descubrimientos de Copérnico, como tampoco que este heliocentrismo «se asoció a menudo a algunos de los temas más característicos de la tradición mágico-hermética»²³. Los elogios de Bruno a la teoría copernicana pues, habrían de entenderse desde esta perspectiva²⁴. Como en el esquema propuesto por Doni, la configuración de una ciudad redonda con el templo circular, expresa a la perfección la idea de igualdad de todos los puntos con su centro, un concepto ya expresado por Platón en el *Timeo* cuando alaba la perfección de la forma esférica²⁵.

El mismo sentido cosmológico tiene el templo circular que corona la ciudad. Los tratados del Renacimiento habían insistido en las teorías platónico-pitagóricas en busca de la figura que mejor representase la perfección de la unión divina y la habían encontrado en la forma circular del templo. Desde Alberti esta formulación se difundirá masivamente: «comenzaré —afirma Serlio— por la forma circular porque es más perfecta que todas las demás²⁶», mientras que Palladio pondrá la forma circular en relación directa con el sol: «al Sol y la Luna, como giran continuamente alrededor del mundo y con este su girar producen efectos a todos manifiestos, [los antiguos] hicieron los templos de forma redonda²⁷». Estos presupuestos matemático-geométricos concordaban, a la vez, con la antigua significación cósmica de la cúpula²⁸. Todas estas tradiciones son recogidas por Campanella a la hora de construir su templo solar, por lo que no es extraño que la cúpula teorizada por Alberti se haya puesto como precedente a la construcción de la *Ciudad del Sol*²⁹. Incluso la idea, tan claramente plasmada en la creación de Campanella, de la cúpula del templo como representación cosmológica, estaba presente en Alberti y en anteriores arquitecturas cosmológico-astroológicas florentinas³⁰.

²³ Rossi, P.: *El nacimiento...*, ob. cit., p. 73.

²⁴ Garin, E.: *La revolución cultural...*, ob. cit., pp. 277 y ss.

²⁵ Platón: *Timeo*, 33b, en *Diálogos*, VI, ed. Madrid, Gredos, M. A. Durán y F. Lisi, 1992, p. 176: «lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras.»

²⁶ Citado en Wittkower, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, ed. Madrid, 1995, p. 34.

²⁷ Palladio, A.: *Los cuatro libros de arquitectura*, ed. Madrid, Akal, 1988, Libro IV, cap. II, p. 342.

²⁸ Wittkower, R.: *Ob. cit.*, p. 22.

²⁹ Klein, R.: *La forma y la inteligible*, Madrid, 1980, p. 287. Alberti proyectó también formas cupuladas en su obra constructiva. El ejemplo más clarificador en este sentido sería la gran cúpula del templo malatestiano de Rímíni que contiene la medalla conmemorativa atribuida a Matteo de' Pasti, en Tavernor, R.: *On Alberti and the art of building*, Yale University Press, 1998, p. 58.

³⁰ Dezzi Bardeschi, M.: «Sole in Leone. Leon Battista Alberti: astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella», en AA.VV.: *León Battista Alberti*, Barcelona, 1988, pp. 135 y ss. De modo contundente declara Alberti: «Me agrada sobremanera aquello que escribe Varrón: en habían dibujado en la bóveda la esfera celeste, y había además una estrella y un radio, que señalaba qué hora del día era y qué viento soplabla del exterior. Este tipo de cosas resultan muy agradables». Cfr. *De Re Aedificatoria...*, ob. cit., Libro VII, cap. XI, p. 310. La representación astroológica contenida en la Sacristía Vieja de San Lorenzo (1423) es también suficientemente conocido. En relación a las

El templo campanelliano se entiende como construcción geométrico-astroológica que preside la simbología cósmica de la ciudad entera:

«El templo es completamente redondo y no está rodeado de muros, sino que se apoya en gruesas columnas, bellamente decoradas [...]. Sobre el altar se ve únicamente un globo grande en el que está dibujado todo el cielo, y otro que representa la tierra. Además, en el techo de la bóveda principal están pintadas y designadas con sus propios nombres todas las estrellas celestes.»³¹

Pero sin duda uno de los puntos más llamativos de la creación de Campanella es la importantísima preeminencia que se concede a lo visual en la configuración de la ciudad. Sus muros se convierten en una gran ilustración de todas las artes y todos los saberes, en un ideal de conocimiento universal que colmaba las aspiraciones de Campanella y que influiría posteriormente en los ideales pansóficos de personajes como Comenius.

«Se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los siete planetas.»³²

Esos siete grandes círculos van a constituir, gracias a las pinturas que contienen sus muros, una expresión del saber como un todo orgánico. En ellos se representan las ciencias y cuanto puede abarcar el conocimiento humano: las figuras matemáticas, representaciones de las provincias de toda la tierra con su historia y sus alfabetos, las piedras preciosas y vulgares, los mares y ríos de todo el mundo, los vegetales y los animales y todas las artes mecánicas y sus instrumentos. Es por medio de este apoyo en lo visual con el que se establece la educación de los solares:

«Hay maestros dedicados a explicar las pinturas, los cuales acostumbran a los niños a aprender todas las ciencias sin esfuerzo y como jugando.»³³

Se trata de un método visual que se inscribe dentro de toda una corriente que afirmaba el aprendizaje por la práctica, con el gran libro de la naturaleza abierto ante

representaciones astroológicas en obras españolas —cuyos más conocidos ejemplos siguen siendo la bóveda que pintara Fernando Gallego en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (1485-93), la capilla del cambista don Álvaro de Benavente en Santa María de Rioseco (1544-46) y el palacio Zaparta de Zaragoza (1550); Sebastián, S.: «Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda», en *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura de la Universidad de Valladolid*, 1977, pp. 188-200—, y su posterior reducción debida a la represión contrarreformista, en el reciente estudio de Rodríguez de la Flor, F.: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1999, pp. 85 y ss.

³¹ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 143.

³³ *Ibid.*, p. 150.

los ojos, lo que correspondía con la propuesta filosófica de Telesio que vimos recoger a Campanella. Entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII se asistirá a la polémica entre las palabras y las cosas³⁴, el conflicto entre *verba* y *res* se plantea por la pedantería que suponía el estudio de fórmulas gramaticales latinas y griegas en que a menudo se habían convertido los *studia humanitatis*. Éstos no eran negados, pero sí contemplados desde una óptica diferente, sobre todo rechazando aquello que suponía una mera incitación a la capacidad memorística. Se buscará en este momento una nueva idea educativa, que llevara al niño a empezar su instrucción desde las cosas que se le presentaban ante los sentidos. Es conocida la frase de Campanella en la que afirma: «yo aprendo más de la anatomía de una hormiga o de una hierba —para no hablar de la del mundo, que es sumamente admirable— que de todos los libros que se han escrito desde el comienzo de los siglos hasta la fecha³⁵.»

El mayor educador de la época, Comenius, a través de Andreae, será el que siga el camino trazado por Campanella en la *Ciudad del Sol*, creando el *Orbis sensualium pictus*, cuyo fin encauzará a aprender mirando las figuras que traducen cosas, llevando la ciudad visual a la escuela³⁶.

Es este método el que hace que la educación de los solarios pueda llegar a hacerse universal y, ante todo, llevada a cabo mediante la práctica experimental:

«Unos y otras [niños y niñas] se coeducan en todas las artes. Después de cumplir el primer año y antes de llegar al tercero, los niños aprenden la lengua y el alfabeto paseando por las habitaciones, en cuyas paredes éste y aquella se hallan contenidos. [...] Siguiendo cada uno a su juez y guía, salen al campo para estudiar y aprender experimentalmente.»³⁷

El rechazo al estudio como memorización y a la filosofía aristotélica como exponente de la tradición escolástica es meridiano en este pasaje, en el que los solarios reprenden al narrador los métodos europeos:

«consideráis más sabio al que sabe más gramática o lógica (sea la de Aristóteles o la de otro autor), de manera que para lograr la sabiduría tal como vosotros la entendéis, sólo se requiere trabajo y un servil esfuerzo de memoria que incapacitan al hombre, pues de este modo no se dedica a conocer las cosas, sino solamente las palabras de los libros. Y por tal manera envilece su alma con signos muertos. Por lo mismo, semejante sabio no entiende de qué forma gobierna Dios todas las cosas ni comprende las leyes naturales y civiles. [...] quien

³⁴ Garin, E.: *La educación en Europa 1400-1600*, Barcelona, 1987, pp. 197 y ss.

³⁵ Citado en Truyol, A.: *Ob. cit.*, p. 106, n.º 10.

³⁶ Garin, E.: *La educación... ob. cit.*, p. 215.

³⁷ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, pp. 153-154.

conoce una sola ciencia, no sabe verdaderamente ni esa ciencia ni las demás, y que quien está capacitado en una determinada rama científica, aprendida en los libros, es rudo e incapaz. Por el contrario esto no acontece a los ingenios dispuestos, conocedores de toda clase de ciencias y aptos para contemplar la naturaleza misma.»³⁸

Al señalar expresamente: «los ingenios dispuestos, conocedores de toda clase de ciencias y aptos para contemplar la naturaleza misma», asume Campanella el tópico de la naturaleza madre de todo conocimiento, algo revitalizado en la segunda mitad del siglo XVI por Giordano Bruno, y que en el caso de la pintura como ciencia que mejor muestra a los sentidos esa *natura*, maestra a seguir, era ya una cuestión consagrada en la tratadística desde los juicios al respecto de Alberti y, sobre todo, de Leonardo, en sus respectivos tratados de pintura, pero dándole un nuevo y precursor sesgo que, de algún modo, anuncia la «perspicacia de la pintura» que, un siglo después, *grosso modo*, teorizará Palomino³⁹, a su vez, con base en Aristóteles⁴⁰.

A la hora de crear este sistema visual, Campanella no había olvidado las directrices contrarreformísticas a las que siempre se mantuvo fiel⁴¹. El llamamiento al uso de lo visual y de las pinturas como medio de inculcación de la doctrina al fiel, fueron bien aprendidas por Campanella. Es decir, el persuadir mediante el reclamo visivo. Además, aprovechó el sistema que la memoria artificial clásica proveniente de la retórica había utilizado desde la Antigüedad y durante el Renacimiento⁴². La lógica combinatoria de Llull, el teatro de Giulio Camillo, relacionado éste especialmente con la arquitectura⁴³, y las teorías de Giordano Bruno habían bebido de estas fuentes, que también sirvieron a Campanella⁴⁴. La antigua tradición retórica que utilizaba imágenes y arquitecturas imaginarias para favorecer la memoria está palmaria y constantemente presente en la *Ciudad del Sol*⁴⁵. Campanella se declara

³⁸ *Ibid.*, p. 156.

³⁹ «Sea la cuarta propiedad de la Pintura la *perspicacia*; porque mediante ella, los pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza; observando en cada una de sus obras, lo más especioso de su construcción, y simetría, y los varios accidentes, que la hermosean, o inmutan, depositándolos en el archivo de la memoria, para aprovecharse de ellos en la ocasión», Palomino de Castro y Velasco, A. A.: *El museo pictórico y escala óptica*, ed. Madrid, Aguilar, 1988; tomo I: «Teórica de la pintura», Libro II, cap. VIII, epígrafe IV, p. 320.

⁴⁰ *Política*, ed. Madrid, Gredos, libro VIII, cap. III.

⁴¹ Amerio, R.: *Il sistema teologico di Tommaso Campanella*, Milán-Nápoles, 1972, p. 5.

⁴² Yates, F. A.: *El arte de la memoria*, Madrid, 1974. Sobre Campanella y la *Ciudad del Sol* pp. 346-347.

⁴³ Olivato, L.: «Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio», en *Boletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 21, 1979, pp. 233-252; y Barbieri, G.: «L'artificiosa rota: il teatro de Giulio Camillo» en el catálogo de la muestra *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milán, 1980, pp. 25-66.

⁴⁴ Rossi, P.: *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, ed. México, 1989, sobre Campanella pp. 120-122.

⁴⁵ Gómez de Liaño, I.: *El idioma de la imaginación*, Madrid, 1983, p. 330.

cultivador de este arte, llamándola memoria local, en la carta en que promete un método de educación revolucionario transplantado de la ciudad solar:

«insegnar in spazio d'un anno filosofia naturale, morale, politica, medicina, astrologia, cosmografia, poetica e rettorica ad ogni ingegno atto ad imparare, facendo que'l modo sia libro e memoria locale, e che tale discipoli sappino più ch'altri versati dieci anni nelli studi comuni, e sian risoluti più nella verità delle cose che nelle parole.»⁴⁶

El arte de la memoria también tuvo un amplio desarrollo en España⁴⁷, infiltrándose especialmente en toda la pedagogía con imágenes que tan abundantemente utilizaron los misioneros, —singularmente los jesuitas— con los indígenas americanos, principalmente como fórmula de aprendizaje de las cosas divinas⁴⁸. Ya en la cuarta década del seiscientos, pero como plasmación de la tradición anterior, el tratadista Vicente Carducho nos informa, al discutir sobre la importancia de la pintura, sobre el ejemplo más conocido, la obra de Diego Valdés *Rhetórica Christiana*, editada en Perugia en 1579. Después de establecer la importancia de la representación pintada en relación a la enseñanza, especialmente de las cosas sagradas, Carducho señala sobre la pintura: «ninguna Arte es de tanta importancia como ésta, para la noticia de todas las cosas, y mayormente para la reverencia y alabanza de Dios⁴⁹», para posteriormente comentar: «Frai Diego de Valdés dize en su historia, que a los indios predicán y dan a entender la doctrina con Pinturas⁵⁰.» Sin embargo, el arte de la memoria debe entenderse, ante todo, como uno de los puentes de engarce entre arte y literatura, que estuvo muy presente en la producción literaria y en la tratadística de nuestro Siglo de Oro⁵¹. Así, las imágenes de la *Ciudad del Sol* deben contemplarse en este sentido más amplio, no simplemente como arte de la memoria⁵², sino como utilización de esquemas de este arte con un afán didáctico. Campanella conocía y utilizó en su propia poesía la tradición del paralelismo entre las artes, el clásico *ut pictura poesis*⁵³, con el que la pintura rivalizaba

⁴⁶ Carta que Campanella dirigió en 1611 a Felipe III de España y al papa Pablo V, recogida por Firpo, L.: «Un memoriale inedito e un indice delle opere di Tommaso Campanella» en *Rivista di Filosofia*, vol. XXXVIII, 1947, p. 221.

⁴⁷ Rodríguez de la Flor, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995, pp. 109 y ss.

⁴⁸ Taylor, R.: *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, El Escorial, 1987.

⁴⁹ Carducho, V.: *Diálogos de la pintura*, ed. de Calvo Serraller, F., Madrid, Turner, 1979, Diálogo séptimo, p. 356.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 357.

⁵¹ Egido, A.: «Arte y literatura: Lugares e imágenes de la memoria en el Siglo de Oro», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, pp. 273-295.

⁵² F. A. Yates argumenta con insistencia en la relación con el arte de la memoria, especialmente en su *Giordano Bruno...*, *ob. cit.*, pp. 448 y ss. Por el contrario, R. Amerio lo niega tajantemente en su «L'enciclopedia delle scienze nel pensiero di Tommaso Campanella», en *Filosofia*, 17, 1966, pp. 157-180.

⁵³ Lee, R. W.: *Ut pictura poesis, la teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982. Praz, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, 1981.

con la poesía⁵⁴. No hay que olvidar que en las pinturas de la *Ciudad del sol* se incluyen a menudo varios versos explicativos. Así, al hablar de las estrellas dibujadas en el templo, dice:

«sus virtudes, magnitudes y movimientos aparecen expresados en tres versículos.»⁵⁵

Aquí Campanella estaría más cerca de la rica cultura visual propuesta en motes o empresas como personificación de ideas abstractas⁵⁶. En todo caso, como vemos, dos tradiciones que cuentan con idéntica fuente clásica, que pone todo su hincapié en la forma visual como conocimiento privilegiado del mundo.

Campanella aprovecharía unos elementos que habían estado en relación con la magia, convertidos por ésta durante muchos siglos en un saber cerrado y hermético, al alcance de unos pocos iniciados⁵⁷, y que él ahora abre con un sentido universalista propio de la nueva ciencia⁵⁸.

Ante todo hay que contemplar la *Ciudad del Sol* como una creación mágico-cosmológica, con esa mezcla de nueva ciencia y hermetismo propios de Campanella. Las imágenes de sus muros se convierten en un auténtico vocabulario científico, poseyendo así una profundidad misteriosa que organiza y se constituye en el mejor vehículo y cauce en el dominio del saber⁵⁹. También en su forma la *Ciudad del Sol* tiene una clara relación con la simbología cabalística renacentista que, a su vez, tomaba siempre como referente los datos asumidos y legitimados en la *Comedia dantesca* que, como *summa* del saber humano, era el hito plasmado desde el *Tre-cento*. En este sentido, los siete círculos que dan forma a la ciudad son lo suficientemente explícitos:

«se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los siete planetas.»⁶⁰

La ciudad, como ya comentábamos anteriormente, se evade de su entorno concreto para relacionarse directamente con sus arcanos astrológicos. El número siete, de conocidas implicaciones mágico-pitagóricas, es repetido sin cesar por Campanella, siete círculos, siete planetas, siete lámparas (aunque éstas representarían de nuevo a los planetas)⁶¹, incluso lo puso demanifiesto en sí mismo por sus características físicas y las siete protuberancias que decía tener en su cabeza.

⁵⁴ Ducros, F.: *Tommaso Campanella poète*, París, 1969, p. 48.

⁵⁵ Campanella T.: *La ciudad del Sol...*, p. 147.

⁵⁶ Gombrich, E. H.: *Imágenes simbólicas*, ed. Madrid, 1994, pp. 213-296.

⁵⁷ Rossi, P.: *El nacimiento...*, *ob. cit.*, p. 28.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 32 y ss.

⁵⁹ De la Flor, F. R.: *Emblemas...*, *ob. cit.*, p. 186.

⁶⁰ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 143.

⁶¹ Walker, D. P.: *Ob. cit.*, p. 207.

Querriamos ahora incidir en las implicaciones de estas teorías, resaltando sus paralelismos y concomitancias, con aspectos de la tratadística renacentista más o menos coetánea.

Los aludidos principios de astrología y cosmología, siempre latentes en la cultura occidental, recibieron en Italia, al calor del neoplatonismo, una cierta vivificación desde la segunda mitad del *Quattrocento*. En este sentido cabe recordar que la traducción del griego del *Picatrix* llevada a cabo por Marsilio Ficino hacia 1462 por orden de Cosme el Viejo, se convirtió en la recopilación de lo más genuino de la doctrina hermética, y se realizó incluso antes de traducir al propio Platón.

La década de 1520-30 que supone una crisis del neoplatonismo vigente en Italia, o al menos un resquebrajamiento de la confianza absoluta y optimista puesta en el sistema neoplatónico hasta entonces, vuelve a ser un detonante más del resurgir del hermetismo que, con nuevos bríos, se inserta en la densa y compleja teoría *cinquecentesca*. De este modo, al viraje del año 1600, los principios de la astrología y cosmología, aparecen asimilados como elementos especulativos de teoría artística⁶². Tal es el caso de Gian Paolo Lomazzo y de su famosa obra *Idea del tempio della pittura*, editada en Milán en 1590.

En el citado tratado aparecen de modo claro y fehaciente conceptos asumidos de la tradición hermética en relación con el arte y las especulaciones respecto a éste⁶³. Lomazzo remite a un templo sostenido por siete columnas, cada una de ellas como representación de un pintor insigne⁶⁴ que, como los círculos de la ciudad de Campanella, representan uno a uno los siete planetas. Además, en el Templo de la *Ciudad del Sol*, las columnas de Lomazzo (recordemos que en el templo de Campanella tampoco hay muros sino que se encuentra sostenido también por columnas) se han convertido en lámparas:

«El pavimento está adornado de piedras preciosas. Siete lámparas de oro, designadas con el nombre de los siete planetas, permanecen constantemente encendidas.»⁶⁵

No es de extrañar esta correspondencia, ya que el planteamiento de Lomazzo se inspiró en la descripción de los siete dioses planetarios del *De occulta philosophia* de Cornelio Agrippa⁶⁶, quien se encontraba en la misma tradición mágico-hermética del Renacimiento del que era heredero Campanella⁶⁷. Incluso se ha pensado que

⁶² Panofsky, E.: *Idea*, ed. Madrid, 1995, p. 88.

⁶³ Klein, R.: *Ob. cit.*, p. 146.

⁶⁴ *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella Qvale egli discorre dell' origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell' arte della pittura*, Milán, Paolo Gottardo Ponto, 1590, pp. 59 y ss.

⁶⁵ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 146.

⁶⁶ Klein, R.: *Ob. cit.*, p. 150.

⁶⁷ Walker, D. P.: *Ob. cit.*, pp. 90-96.

más allá de Agrippa, la fuente última de Lomazzo sería de nuevo el *Picatrix*⁶⁸. La obra de Lomazzo también estaría relacionada con las ciencias de la memoria, pues según la mnemotecnia las partes a recordar se encontraban dispuestas en un edificio singular, como el *tempio* en el que se colocan los siete gobernadores de Lomazzo, conformando una construcción a la que era muy aficionada este tipo de arquitectura simbólica⁶⁹. Por otro lado, el tratadista lombardo asume y utiliza la tradición de la imaginería retórica puesta al servicio de la pintura que, desde la tradición *trecentesca*, había puesto a punto precisamente, hacia 1435, Alberti en su *De pictura*⁷⁰. Influidor por Camillo, cuya *Idea del Teatro* (1527) fue una obra bastante admirada por Lomazzo y que éste cita expresamente como antecedente, se decidió a adoptar la magia astrológica de Agrippa a la pintura⁷¹. Pues la pintura, para Lomazzo tendía a la representación universal de lo creado, insistiendo en la capacidad del pintor para refigurar todas las cosas, incluso las invisibles o meramente conceptuales gracias a los símbolos y alegorías⁷². Es así como constituiría un sistema filosófico en el que las artes participan como instrumento de indagación de lo real, llegándose a una dimensión metafísica del hecho artístico que reconoce la relación de necesidad que liga al hombre al cosmos. Esta creencia de la actividad pictórica no se diferenciaría de la científica según Lomazzo que justifica así las enseñanzas combinadas de la astrología, la cábala, la magia natural y matemática⁷³. Como podemos comprobar, cuestiones todas que están muy presentes en la creación de Campanella.

La obra de Lomazzo también contiene una declaración de magia simpática en la obra de arte. Ésta se vislumbra como amuleto o talismán tal y como la había entendido Marsilio Ficino⁷⁴ quien, por ejemplo, «apelaba a la antigua idea de que un niño nonato se ve afectado por las imágenes que ve la madre durante su embarazo y por las imágenes mentales de los padres en el momento de la concepción»⁷⁵. El establecimiento de la magia simpática fue muy frecuente en los pueblos antiguos y en los pueblos primitivos actuales, y se basa principalmente en que lo semejante produce lo semejante⁷⁶, y ha sido estudiada a menudo en relación con la importancia concedida a las imágenes⁷⁷. Campanella sigue esta misma creencia; en su *Ciudad del Sol* está establecida una eugenesia que, entre sus medidas, aplica las reseñadas por Ficino respecto a las imágenes:

⁶⁸ Klein, R.: *Ob. cit.*, p. 151.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁷⁰ Baxandall, M.: *Giotto y los oradores*, Madrid, 1996, pp. 175-202.

⁷¹ Ackerman, G. M.: *The structure of Lomazzo's treatise on painting*, Princeton University, Pennsylvania, 1964, p. 79.

⁷² Ciardi, R. P., en la introducción a Lomazzo, G. P.: *Scritti sulle arti*, Florencia, 1973, p. XXXII.

⁷³ *Ibid.*, pp. XXXIII-XXXIV.

⁷⁴ Klein, R.: *Ob. cit.*, p. 170.

⁷⁵ Gombrich, E. H.: *Imágenes...*, *ob. cit.*, p. 275.

⁷⁶ Frazer, J. G.: *La rama dorada*, ed. México, 1993, p. 34.

⁷⁷ Freedberg, D.: *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 285-322.

«En las habitaciones [donde se realiza el acto sexual] hay estatuas de hombres muy preclaros, colocadas allí para ser contempladas por las mujeres.»⁷⁸

«Tienen, sin embargo, estatuas y cuadros de los héroes, los cuales son frecuentemente contemplados por las mujeres con motivo de la procreación.»⁷⁹

Ante el poder que se concede a las imágenes es natural que su plasmación conlleve unas normas especialmente estrictas. La igualdad política impide que los individuos tengan un tratamiento diferenciado durante su vida, por lo que

«no se erigen estatuas más que en honor de los muertos.»⁸⁰

La idea de la exaltación personal que suponía en el Renacimiento la erección de una estatua se rechaza en la *Ciudad del Sol*, donde debe imperar la igualdad de todos los individuos. Ésta se establece de manera singularmente cuidadosa, incluso afectando a las costumbres funerarias; es claro que se impone una intención política sobre la costumbre religiosa. Se instituye de esta forma la obligatoriedad de la cremación de los fallecidos:

«Los cuerpos de los difuntos no se sepultan. Se queman, para evitar pestes y para convertirlos en fuego, esa materia tan noble y viviente que procede del Sol y al Sol vuelve. Obran así también para no dar lugar a idolatría.»⁸¹

Subyace aquí la debatida cuestión de la idolatría, del culto a las imágenes. Pero aquí su magnitud es acentuada por su propensión política evidente, que da muestra de la relación tan estrecha que se establece entre religión y política en la *Ciudad del Sol*.

Como vemos, la importancia concedida a las imágenes por parte de Campanella es extraordinaria, ya sea en cantidad, por las pinturas que se colocan en los muros de la ciudad, ya sea en calidad dado cómo se valora a las estatuas de los prohombres de la ciudad. Es interesante constatar cómo la importancia que, siguiendo el ideal clásico, se concede a la observación de estatuas de héroes por los jóvenes con vistas a su imitación en otras utopías, se convierte en la *Ciudad del Sol* en emulación de las características del retratado por vía de la magia. El ideal del *exemplum* clásico se convierte, por medio de la magia-ciencia propuesta por Campanella, en un patrón irrechazable en el que el individuo ha perdido cualquier capacidad de decisión. Los medios de propaganda de un determinado orden social carecen de sentido

⁷⁸ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 161.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 189.

aquí, donde Campanella ha construido una verdadera ciencia de la sociedad, llevando a su perfección el dominio de todas las posibles variantes. Este dirigismo social indica el precio a pagar por los habitantes de la *Ciudad del Sol* que, si bien se presenta como modelo de igualdad, establece unas más rígidas normas que las anteriores utopías italianas y se contiene en la propia forma ciudadana. El esquema de control social que simbolizaba el templo central de Doni por el que debían pasar todo tipo de relaciones, se magnifica y perfecciona en Campanella. En ambos la igualdad social exige un más rígido control de los habitantes.

Esta igualdad se manifiesta constantemente en Campanella, donde no hay, como ocurre en la *Nueva Atlántida* de Bacon, un grupo de científicos que domine en su propio beneficio sus investigaciones, en la *Ciudad del Sol*

«las ciencias, las dignidades y los placeres son de tal manera comunes que nadie puede apropiarse cosa alguna.»⁸²

Por tanto, y ahora en sintonía con el platonismo que vincula al gobernante como el filósofo-científico-mago, la sociedad de Campanella se configura en una igualdad absoluta. Ya con la elección del más sabio como cabeza de la ciudad, no se ahorran críticas a la costumbre europea de ser gobernados por personas que basan su dominio sobre los otros, no en su sabiduría sino en su linaje. Por el contrario, los solarios han decidido vivir de acuerdo a la razón:

«decidieron vivir en común con arreglo a principios filosóficos.»⁸³

La filosofía les enseña, pues, que no puede haber otro camino sino la igualdad. Apropiándose de nuevo, como en anteriores utopías, de las palabras de Aristóteles en la *Política*⁸⁴, Campanella tergiversa el llamamiento del estagirita a favor de la clase media por un comunismo absoluto, en el que el estudio y el saber se configuran como rango social en un ataque a la nobleza parasitaria:

«El que aprende más artes y sabe ejercitarlas con mayor perfección, es considerado más noble y distinguido. Se burlan de nosotros que estimamos viles los trabajadores y, por el contrario, tenemos por nobles a quienes no conocen arte alguno, viven en la ociosidad y poseen muchos esclavos consagrados a su pereza y lujuria.»⁸⁵

La consideración de la igualdad política lleva a Campanella, como vemos, a proponer una revalorización y apreciación de los trabajos mecánicos y prácticos.

⁸² *Ibid.*, p. 151.

⁸³ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁴ Aristóteles: *Política, ob. cit.*, libro IV, 11, 4-5, 1295b, pp. 249-250.

⁸⁵ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, p. 154.

Aunque estos últimos quedan potenciados, no es que se consideren en plano de igualdad con las artes nobles; incluso la realización de ambas se lleva a cabo en lugares diferentes:

«Todos los trabajos mecánicos se realizan debajo de los peristilos. En cambio, los de carácter especulativo se ejecutan arriba, en las galerías y balcones, donde se hallan las más preciadas pinturas.»⁸⁶

Sin embargo, todos ellos, manuales y especulativos, son comunes a la población. Incluso el Hoh o cabeza de la ciudad, dentro de su conocimiento universal, está obligado a conocer las artes menos nobles:

«Necesita conocer además todas las artes mecánicas.»⁸⁷

«El reconocimiento de la dignidad del trabajo y de las artes mecánicas inducía a Campanella a rechazar la concepción clasista de la sociedad, basada en la contraposición de los hombres “divinos” y los hombres que trabajan con las manos.»⁸⁸ Es necesario recordar la anticipación que suponen estas ideas; será un sentido político similar el que Diderot y D’Alambert llevarán a cabo en la constitución de *L’Encyclopedie*, donde las artes mecánicas son sacadas a la luz al captar en directo el trabajo de los artesanos parisinos. De nuevo «la polémica en defensa de las artes mecánicas se unía al gran tema de la igualdad política»⁸⁹. Todas las actividades son igualmente necesarias, por lo que Campanella afirma rotundamente:

«Cualquier función es calificada de servicio y afirman que tan honroso es para el pie andar como para el intestino defecar».⁹⁰

Debemos, una vez más, volver la mirada hacia las representaciones que se recrean en los muros de la *Ciudad del Sol*. Si hemos comprobado que son la plasmación de un auténtico universo pintado, ahora es tiempo de que relacionemos este mundo figurativo con los propios temas representados y la significación estética que supone esta elección. Los diferentes círculos de la ciudad contienen:

«las pinturas correspondientes a cada provincia [...], pintadas todas las clases de piedras preciosas y vulgares, de minerales y de metales, [...] dibujados todos los mares, ríos, lagos y fuentes que hay en el mundo, [...] se hallan representadas todas las especies de árboles y hierbas, [...] todas las especies de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁸ Rossi, P.: *Los filósofos y las máquinas*, Barcelona, 1966, p. 100.

⁸⁹ Rossi, P.: *El nacimiento...*, *ob. cit.*, p. 49.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 166.

peces, así de río como de lago o de mar, [...] pintadas todas las especies de aves, sus cualidades, tamaños, costumbres, colores, vida, etc, [...] los animales más perfectos de la tierra». ⁹¹

Campanella, por lo tanto, nos está hablando de unos bien definidos géneros de pintura, que son los que le interesan. Además de los paisajes y de lo que pueden definirse como representaciones cartográficas, su interés se manifiesta por la pintura o el dibujo de minerales, animales y vegetales. En general, temáticas más propias de la pintura del norte, cuya atención directa a la realidad había interesado en Italia desde la segunda mitad del siglo xv. Aunque la tradición teórica, por ejemplo del paisaje, existía en los tratadistas italianos ⁹², el rechazo que este tipo de «géneros» podía llevar consigo está bien presente en el conocido pasaje de Miguel Ángel:

«La pintura de Flandes ... gustará... a cualquier devoto más que ninguna de Italia... Parecerá bien a las mujeres, principalmente a las muy viejas, o a las muy jóvenes, y asimismo a frailes y monjas, y a algunos caballeros sin sentido de la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar a la vista exterior, o cosas que os alegren y de las que no se pueda hablar mal, así como santos y profetas. Su pintura se compone de telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes, que ellos llaman paisajes, y muchas figuras por allí y muchas por acá. Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin elección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio». ⁹³

El empirismo que, desde inicios del siglo xv, había sido motor de la pintura flamenca —de tanto impacto e influjo en el *Quattrocento*—, fue un acicate para desarrollar ese gran naturalismo en lo que se refiere a la representación de elementos vegetales y animales. Asimismo, y también por la cantidad y calidad de sus grabados, la producción y difusión de la cartografía alcanzó en Flandes altas cotas, como asimismo, en buena medida, se dieron aquí los inicios de lo que sería un género verdaderamente paisajístico.

⁹¹ Campanella, T.: *La Ciudad del Sol...*, pp. 148-149.

⁹² Gombrich, E. H.: *Norma y forma*, Madrid, 1985, pp. 227-248.

⁹³ Citado en Alpers, S.: *El arte de describir*, Madrid, 1987, p. 25. Holanda, Francisco de: *Da pintura antiga*, ed. A. González García, Lisboa, 1983, p. 235: «A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Italia, que lhe nunca fará chorar uma só lagrima, e a de Frandes muitas; isto nao polo vigor e bondade d'aquela pintura, mas pola bondade d'aquela tal devoto. A molheres parecerá bem, principiamente ás muito velhas, ou ás muito moças, e assi mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia. Pintam em Frandes propiamente pera enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que nao possaes dizer mal, assi como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonerias, verduras de campos, sombras d'arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas feguras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razao nem arte, sem symetria nem proporcão, sem adevvertencia do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo.»

Ese acercamiento escrutador hacia minerales, vegetales y animales tuvo, a su vez, un desarrollo extraordinario en la Italia del siglo XVI de la mano del dibujo científico, produciéndose una relación muy fluida entre arte y naturaleza⁹⁴. Es clarificador, en este sentido, el antecedente de Leonardo, exponente máximo de la unión de pintura y ciencia, con un interés por la naturaleza muy precoz que se manifestará tanto en dibujos de plantas y animales como en su continuo acercamiento a la geomorfología y «visión aérea» del paisaje. Pero Leonardo, genial precursor, no tuvo una continuidad efectiva, y fue preciso el influjo de las estampas del norte para que se desarrollase en Italia el interés por las ilustraciones científicas, cultivadas con verdadera responsabilidad en casi todas las cortes y caracterizando un estilo que se definiría como un no-estilo o verdadera copia de la realidad⁹⁵. Esta copia de la realidad, de la naturaleza, como en el caso de Campanella y los filósofos y científicos que hemos venido comentando, supuso un nuevo modo de mirar el mundo, que se percibía desde ese momento desde los sentidos en contra de la escolástica tradicional⁹⁶. Esta creación, además, coincidía con el interés contrarreformístico por una reconstrucción pictórica fiel de los hechos sagrados. De este modo, como en el caso del monumental corpus de Ulises Aldrovandi, sacado a la luz en Bolonia a partir de 1595, se creaban auténticas obras gráficas que actuaban como museos o libros con las imágenes de todo tipo de minerales, animales y vegetales, y que podían ser entendidos como la recolección y estudio de todos los seres de la creación⁹⁷.

Así definía el propio Aldrovandi sus intenciones:

«Guaynacapa, re del Cusco, fu di tanto grand'animo e tanto si diletto delle cose di natura, che nella sua guardarobba tra infinite statue grandissime d'oro, che parevano giganti, avea ancora le figure, fatte con la grandezza naturale, di tutti gli animali quadrupedi de' quali avea nitizia, e parimente di tutti gli uccelli, sì come ancora degli arbori e piante che la terra produceva; similmente di quanti pesci erano nel mare, fiumi et altre acque de'suoi regni; e tutte queste cose erano fatte e formate d'oro e d'argento. Se un principe barbaro aveva fatto tanto grand'animo, che volse far formare tutte le cose naturali, dal grand'Iddio a l'uso umano prodotte, d'oro e d'argento, quanto maggiormente i principi cristiani, che sanno quel detto di S. Paulo che *invisibilia Dei per ea quae visibilia facta sunt conoscuntur*, doveriano far dipingere tutte le cose che ne'suoi regni dalla natura continuamente sono prodotte... E certamente, se questo facessero, no solo ne nascerebbe grand'utilità al genere umano, ma anco per questo verrebbe a conoscere maggiormente la grandezza di Dio creatore di tutte le cose, e consequentemente ne resulterebbe onore a la bontà divina per le debite grazie renduteli, che tante cose varie et infinite per le sue creature abbia

⁹⁴ Battisti, E.: *L'antirinascimento*, Milán, 1989, vol. I, p. 287.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 290-291.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 294-295.

prodotte, e di continuo produce, non cessando mai di operare, per esser atto puro, et infinito.»⁹⁸

Su auténtica búsqueda científica de todo tipo de reproducciones de la realidad se podía contemplar en las colecciones que albergaba en su propia casa. Una descripción de 1571 relataba:

«con molti viaggi fatti da lui in luoghi vicini, & lontani, quasi un nuovo Ulisse, osservato, vedute, & raccolte innumerabili cose naturali, delle quali tiene appresso di sé ò lo scheletro, ò la pittura almeno, tratta dal vivo & imitata eccellentemente con i colori da un suo creato detto il pintore de gli uccelli, molto raro in ritrattare dal naturale, quasi ch'io non dissi la natura istessa, con la quale ardisce di contrastar col pennello, e così vivamente espresse pone le cosse naturali dinanzi a gli occhi, che restano tall' hora ingannati i riguardanti, no discernendo la cosa artificata dalla naturale... Sapiate... che chi entra nel Museo dell' Aldrovando può senza peregrinazione vedere ò vere ò ben imitate con la pittura le ricchezze del mare & della terra, i minerali veri, i mezzi minerali, i succhi concreti, le gioie, i marmi, le pietre, le terre, le piante intiere & le sue parti come lagrime, succhi, roggie, & gomme, i frutti, i fiori, i semi, le radici, le scorze, i legni pretiosi, gli aromati de gl' Indi & le piante peregrine del mondo nuovo, i denti, & le corna di animali di paesi remotissimi, gli animali quadrupedi domestici, & le fiere selvagge, gli uccelli, i pesci, i conchilii, & mostri del mare, & i serpenti anchora: sì che per finirla, è quel suo Museo come un compendio delle cose naturali, che si trovano sotto, e sopra terra, in aria & in acqua.»⁹⁹

La utilización de la pintura para Aldrovandi tendría un sentido muy similar al que muestra Campanella. Así se refiere al sujeto que debe tratar la pintura:

«Non ce dubbio alcuno che la pittura debbe esser essemplio et imitatione di tutte le cose Naturali como il cielo, le stelle e la terra, et principalmente le piante et animali, et altre cose inanimate, che sono metalli, et pietre, et simili mistri sotterranei, et altre cose artificiali che hanno per materia le Naturali.»¹⁰⁰

Como vemos, el interés por una representación científica del mundo no puede hacerse sin el apoyo visivo. El propio Aldrovandi declarará que «una pubblicazione scientifica senza figure è una vanità»¹⁰¹. La representación de todo un universo científico encuentra aquí, como en Campanella, un mismo conocimiento a través del aprendizaje de la propia naturaleza a través de nuestros sentidos, especialmente del

⁹⁸ Citado en Battisti, E.: *Ob. cit.*, p. 295.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹⁰⁰ Citado en Bologna, F.: *L' incredulità del Caravaggio*, Turín, 1993, p. 157.

¹⁰¹ Battisti, E.: *Ob. cit.*, p. 302.

de la vista. Este modo de reproducir el mundo en la obra pictórica no puede sino recordarnos la frase de Caravaggio de seguir a la naturaleza como única maestra. Éste ha sido puesto en relación tanto con los presupuestos estéticos que se propugnaban desde la realización del dibujo científico comentado¹⁰², como con las nuevas concepciones científicas que argumentaban y defendían Giordano Bruno, Tommaso Campanella y Galileo Galilei¹⁰³.

El cardenal Del Monte, protector del pintor, fue uno de los espíritus más interesados por el conocimiento científico y su casa fue también lugar visitado asiduamente por Galileo. Los intereses del cardenal también contaron con un componente cabalístico, como lo demuestra una pintura mural del camerino de la villa Ludovisi en Roma que habría encargado ejecutar al joven Caravaggio hacia 1597¹⁰⁴. La pintura, que representa a Júpiter, Plutón y Neptuno en el acto de repartirse el mundo, tendría un significado alquímico¹⁰⁵, con los signos zodiacales y el sol como supremo señor¹⁰⁶. Del Monte estuvo muy interesado por Campanella aunque su encuentro en 1592, no satisfizo enteramente al cardenal¹⁰⁷. Lo que es cierto es la relación de Campanella con este círculo, su apoyo incondicional a Galileo y su propia vivencia en la Roma de finales del xvi, cuando se estaba produciendo la revolución pictórica de Caravaggio. En la pintura de éste también se muestra una misma atención al estudio sin intermediarios de las cosas naturales, convirtiéndose su pintura fundamentalmente en una observación de naturaleza óptica¹⁰⁸. En este sentido, un cuadro como *La incredulidad de San Mateo* de Postdam se convierte casi en un manifiesto del acento que la nueva ciencia había manifestado por la evidencia directa de los sentidos¹⁰⁹, ese ver y tocar las propias cosas en la naturaleza que conllevaba el rechazo a la tradición anterior, la filosofía aristotélica para Campanella y el formalismo de los manieristas para Caravaggio¹¹⁰. Las conocidas palabras de Giustiniani: «Il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure»¹¹¹, sirven para mostrar que en Caravaggio no hay diferencia entre materia y espíritu, entre figura humana y frutas¹¹².

¹⁰² *Ibid.*, pp. 312-313.

¹⁰³ Bologna, F.: *Ob. cit.*, pp. 154-190. Panzera, A. M.: *Caravaggio e Giordano Bruno, fra nuova arte e nuova scienza*, Roma, 1994.

¹⁰⁴ Zandri, G.: «Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte», en *Storia dell'Arte*, 1969, pp. 338-343.

¹⁰⁵ Cole Wallach, N.: «An iconographic interpretation of a ceiling painting attributed to Caravaggio», en *Marsyas*, XVII, 1974-75, pp. 101 y ss.

¹⁰⁶ Calvesi, M.: *La realtà del Caravaggio*, Turín, 1990, p. 186.

¹⁰⁷ Bologna, F.: *Ob. cit.*, p. 162.

¹⁰⁸ Longhi, R.: *Caravaggio*, Roma, 1982, p. 23.

¹⁰⁹ Bologna, F.: *Ob. cit.*, p. 168.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163. Panzera, A. M.: *Ob. cit.*, p. 66.

¹¹¹ Bologna, F.: *Ob. cit.*, p. 158.

¹¹² Panzera, A. M.: *Ob. cit.*, p. 56.

Las pinturas de la *Ciudad del Sol* ponen en evidencia el camino recorrido desde una apreciación del arte que debe estar centrada en la figura del hombre como imagen de Dios, y la de Caravaggio en la que las cosas naturales tienen tanta importancia como el ser humano para ser objeto de un cuadro. Incluso Cristo y los apóstoles se representan tras una larga lista que enumeraba todos los minerales, animales y vegetales, y tras los inventores de ciencias y artes mecánicas¹¹³. La ciudad de Campanella vuelve a hacer un ejercicio de igualdad política por medio de su elección artística; los géneros representativos utilizados incluso en el *Mundo sabio y loco* de Doni, las «istorie e poesie», pero que sobre todo servían como ejemplo a los jóvenes en utopías aristocráticas (Patrizi, Agostoni), siendo una de las bases de su educación, son abandonadas aquí para remitirse a un estricto análisis científico de la naturaleza del mundo.

Todavía hemos de comentar la relación de Campanella con dos grandes maestros del siglo XVII: Nicolas Poussin y Andrea Sacchi¹¹⁴.

Campanella tuvo, al final de su vida, una estrecha relación con personajes filofranceses, también relacionados con Poussin. Así, por ejemplo, fue Cassiano dal Pozzo quien le ayudó a librarse de la Inquisición en 1626. Fue en esos años cuando su relación con los Barberini se hizo más estrecha, como posteriormente comentaremos. La influencia que sobre la pintura de los últimos años de Poussin ejerció el conocimiento de la filosofía de Campanella ya fue apuntada por Anthony Blunt¹¹⁵. La relación de Campanella con personajes tan ligados al pintor, como por ejemplo el ya citado Cassiano dal Pozzo y otras personas afines con la embajada francesa y sus intereses, hace pensar que las doctrinas filosóficas del dominico fuesen suficientemente conocidas por Poussin. Últimas obras de éste como el *Nacimiento de Baco* o el *Apolo y Dafne*, en las que los elementos de la naturaleza parecen generar sus propias antítesis, en las que al sol como fuerza generatriz, fertilizante, se le rodea de elementos representantes de la corrupción y la esterilidad de esas mismas fuerzas, hicieron pensar a Blunt en las teorías animistas campanellianas y que, además, eran compatibles con las teorías propias del estoicismo¹¹⁶. Asimismo, uno de sus cuadros, se puso en relación directa con la *Ciudad del Sol*; se trata del titulado *Paisaje con Diana y Orión*, realizado hacia 1658 y actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York¹¹⁷. Además de la fuente de Luciano que, en uno de sus diálogos describe una pintura del mismo tema¹¹⁸, el cuadro de Poussin aludiría a una posible alegoría de la lluvia descrita

¹¹³ Campanella, T.: *Ob. cit.*, p. 150.

¹¹⁴ Grillo, F.: *Tommaso Campanella nell'Arte di Andrea Sacchi e Nicola Poussin*, Cosenza, 1979.

¹¹⁵ Blunt, A.: *Nicolas Poussin*, Londres, 1958, p. 327.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 328.

¹¹⁷ Merot, A.: *Poussin*, París, 1990, pp. 226-227. Thuillier, J.: *Nicolas Poussin*, París, 1994, n.º 227 del catálogo razonado, p. 263.

¹¹⁸ Luciano: *Acerca de la casa*, 28; en *Obras*, ed. Gredos, 1996, vol. I, p. 159.

en las paredes de la *Ciudad del Sol*, en la que se haría una explicación simbólica de la lluvia y sus fertilizantes efectos en la tierra ¹¹⁹.

La relación con Sacchi resulta aún más interesante. Data de las fechas en que, una vez liberado de la Inquisición, Campanella mantuvo durante un corto período de tiempo una cierta influencia en la corte de los Barberini. Es conocida la operación mágica que realizó para ayudar a Urbano VIII durante un eclipse en 1628 en que se había profetizado su muerte ¹²⁰. En la fecha adecuada se introdujo con el Papa en una habitación sellada y creó unas condiciones mágicas, que él consideraba filosóficas, por las que el efecto pernicioso pasó para el pontífice ¹²¹. Esta actuación de Campanella recuerda los procedimientos científicos que se seguían en la *Ciudad del Sol* mediante los cuáles se podían modificar el curso de la naturaleza:

«Los habitantes de la Ciudad del Sol saben también producir artificialmente dentro de una habitación todos los fenómenos meteorológicos, es decir, los vientos, las lluvias, los truenos, el arco iris, etcétera.» ¹²²

Fue por esos años, en 1629, cuando el cardenal Antonio Barberini comisionó a Andrea Sacchi para que pintara el fresco del Palacio Barberini conocido como la *Divina Sabiduría*. Según la teoría de un investigador ¹²³, Campanella sería el creador del programa del fresco, que plasmaría una representación de la filosofía y los conceptos políticos del autor de la *Ciudad del Sol*, con los que trataría de mostrar la misión universal del Papa ¹²⁴. El fresco mostraría así, el orden divino de los Cielos que serviría de modelo para la monarquía papal universal y protegería a Urbano por medio de las estrellas representadas de todos los peligros del cielo y de la tierra ¹²⁵. Pero lo más interesante para nosotros es que la representación estelar del fresco sería la visualización, por fin hecha realidad, de la cúpula del gran templo solar de la *Ciudad del Sol* ¹²⁶.

A pesar de lo atractivo de la teoría, el posterior artículo de una de las mejores especialistas en la obra de Andrea Sacchi ¹²⁷ la desmiente punto por punto, a nuestro parecer acertadamente. La intervención de Campanella es negada y, por lo tanto, cualquier relación con la *Ciudad del Sol*:

¹¹⁹ Blunt, A.: *Nicolas Poussin, ob. cit.*, p. 331.

¹²⁰ Amabile, L.: *Fra Tommaso Campanella ne' Castelli...*, *ob. cit.*, I, pp. 324 y ss.

¹²¹ Walker, D. P.: *Ob. cit.*, p. 207.

¹²² Campanella, T.: *Ob. cit.*, p. 148.

¹²³ Lechner, G. S.: «Tommaso Campanella and Andrea Sacchi's Fresco of *Divina Sapienza* in the Palazzo Barberini», en *Art Bulletin*, LVIII, n.º 1, marzo de 1976, pp. 97-108.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 105 y ss.

¹²⁷ Sutherland Harris, A.: *Andrea Sacchi*, Oxford, 1977.

«Sacchi's fresco clearly does not illustrate Campanella's conception of wisdom in the City of the Sun, nor does the fresco conform to his description of the temple at the center of the City.»¹²⁸

E. H. Gombrich comentaba en el prefacio a uno de sus libros, su preocupación por las interpretaciones dispares que los estudios iconológicos podrían suscitar ante la cita indiscriminada de textos contemporáneos a las obras de arte analizadas¹²⁹. Parece que el expuesto podría ser uno de estos casos.

¹²⁸ Sutherland Harris, A.: Carta al editor en *Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 304-307. Santiago Sebastián citó parte de esta teoría, solamente el primer artículo de Lechner, en Sebastián, S.: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, pp. 19-20.

¹²⁹ Gombrich, E. H.: *Imágenes simbólicas, ob. cit.*, pp. 9-11.