

ICONOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN DE ROMA EN EL SIGLO XV: DEL EMBLEMA Y LA RUINA A LA FIGURACIÓN CIENTÍFICA URBANA.

Juan M^a Montijano García

Roma caput mundi/regit orbis frena rotundi
Mote del sello imperial de Ludovico el Bávaro.

...et Roma, quondam orbis caput, nunc nudum nomen fabula...
Paolo Vergerio, Epístola.

Murorum urbis Romae, et fluminis, et viarum ductus, et lineamenta atque, etiam templorum, publicorumque operum et portarum et trophaeorum situs, collocationemque, ac montium finitiones, atque etiam aream, quae tecto ad habitandum operta sit, uti esse per nostra haec tempora cognovimus. ex mathematicis instrumentis quam diligentissime annovati: eaque excogitavi, quo pacto quivis vel mediocri ingenio praeditus, bellissime et commodissime pingere, quantacumque voluerit in superficie, possit.

León Battista Alberti, *Descriptio Urbis Romae*.

Roma como símbolo político o moral, Roma como emblema de un concepto urbano, Roma como recreación literaria que obtiene sus fuerzas de la alegoría escatológica, Roma como lugar donde experimentar las nuevas técnicas sobre la imagen y el conocimiento de la ciudad, Roma recuerdo del pasado, Roma eterna, Roma triunfo de la fe. En todas estas comparaciones y metáforas aparece la imagen de Roma en su evolución durante el siglo XV.

Durante la primera mitad del siglo, la imagen de Roma se convierte en una ilustración estereotipada para un concepto urbano: el de Roma. Su formación hunde sus raíces tanto en el mundo medieval como en la incipiente cultura renacentista. Gran importancia tendrán los estudios sobre la antigüedad de los humanistas y los nuevos métodos científicos de la representación. Imágenes con ausencia casi total de verosimilitud o de interés por representar la ciudad dentro de las estructuras espaciales que la acogen configurarán sin embargo los símbolos de la ciudad, una de cuyas valencias simbólicas será la ciudad como representación del desaliento, de la melancolía por la pérdida del esplendor del pasado. Una constante en todas las representaciones de la ciudad a lo largo del siglo será la rivalidad y confrontación entre sus zonas, en liza según los intereses y hegemonías del momento. Laterano, Campidoglió y Vaticano se enfrentan y luchan por marcar las imágenes con sus atributos y predominios.

Juan M^a Montijano García

A partir de la segunda mitad de siglo, la representación urbana de Roma cambia. Las formas simbólicas y las indicaciones sintéticas, sin desaparecer del todo, dan paso a la objetivación y al realismo. El interés por la verdad topográfica permite, tal vez por mecanismos más sutiles, expresar intenciones políticas e ideológicas. Los objetos urbanos nos permiten ya una lectura de las clases sociales y políticas que la habitan. Documentos excepcionales serán la llamada *Gran vista di Mantova*, primer documento cartográfico veraz de donde extraer información urbana y arquitectónica, y el *Códice Marcanova*, álbum de dibujos que muestra la vida urbana de Roma.

En los últimos documentos gráficos del siglo la rivalidad socio-política y emblemática entre Laterano y Vaticano, mostrarán un claro vencedor: la zona Vaticana se convierte en el símbolo de la Roma moderna, frente al Laterano, que queda como un resto más de la antigua grandeza y gloria de la ciudad, pero sin ningún peso específico para la nueva Roma, gobernada ahora por el papa, cabeza de la Iglesia Universal y dueño absoluto de la ciudad, y no por el obispo o el Comune de Roma.

La imagen de Roma en la primera mitad de siglo.

La imagen de Roma en la primera mitad de siglo¹ se constituirá en un modelo gráfico de características definidas. Aparecerá en cartas geográficas, vistas panorámicas, en frescos, en fondos de cuadros y en miniaturas. Se trata de una imagen que, sin impregnarse aún de los nuevos presupuestos teóricos urbanos ni de los cambios edilicios, iniciados en la ciudad durante el pontificado de Nicolás V, no tiene pretensiones descriptivas ni narrativas, carece de posibilidades de lectura histórica o de análisis urbanístico, convirtiéndose en símbolo múltiple de una referencia religiosa o ética (las agostinianas "ciudad del bien", personificada por Jerusalén o Roma, y "ciudad del mal", Babilonia), o en ilustración de un concepto, el de ciudad símbolo, a medio camino entre el urbanismo y la moral. Sus referencias se extraen tanto del mundo medieval como del humanismo, llegado a la ciudad desde Florencia.

Un elemento determinante en este desarrollo es la reflexión sobre la ruina, sobre la gloria de lo antiguo y la actitud del poder frente a ella. El papado, a su regreso del exilio, favorece los estudios de arqueología, topografía o epigrafía dentro de un contexto de patrimonio, de investigación y conservación del monumento. También lo hará sobre la manipulación de estos con fines propagandísticos o de legitimación del poder. La posición de los intelectuales que trabajen para ellos en la primera mitad del cuatrocientos, adoptando posiciones diversas dentro del ámbito gene-

¹ Un análisis de la formación de la imagen gráfica de Roma en la primera mitad del siglo XV se puede ver en MONTIJANO, J.M.: <<Roma como ilustración>> en *Anuario della Accademia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti*, Roma 1993, pp. 51-54.

ral del fenómeno, presenta en forma más o menos acentuada y a niveles distintos puntos de contacto con los *Mirabilia* medievales. Hablamos de obras como el *Tractatus de rebus antiquis et situ Urbis Romae* de 1411, la *Descriptio Urbis Romae* de Nicolò Signorilli, el *Itinerarium* de Bartolomeo Bayguera² o, incluso, de el *De Varietate Fortunae* de Poggio Bracciolini³, escrito en 1448 durante el pontificado de Nicolás V. Poggio, por ejemplo, y tengamos en cuenta que los fundamentos filosóficos de su *De Varietate Fortunae* son esencialmente clásicos, intenta una reconstrucción histórica de la realidad topográfica de la Roma antigua basándose en fuentes clásicas, pero recogiendo a la vez obras tan oscuras como el *Acta Martyrum* y el *Liber Pontificalis* para indicar los monumentos antiguos, y haciendo uso de topónimos de su tiempo, en los que sobrevive lo medieval⁴.

El interés por la ruina, entendida como "nunc nudum nomen et fabula", en palabras de Paolo Vergerio⁵, fuente de estudio científico y testimonio vivo de la grandeza de la ciudad, unido a la reflexión sobre la Roma pasada, crea un modelo para artistas e intelectuales que no podrá escapar a toda la sugestión del mundo medieval que acaba. La ruina clásica, una concepción del mundo en crisis y lo medieval como lenguaje filológico del entorno, están presentes en estas reflexiones sobre Roma y seguirán como emblema de la "ruina" hasta el mundo romántico⁶. Encontraremos muchos puntos en común entre las descripciones e itinerarios para peregrinos escritos en los siglos precedentes y esta nueva imagen: en la utilización de fuentes no clásicas, de leyendas y cuentos fantásticos para la interpretación de monumentos, en el uso de topónimos o en el asociar sin diferencias la Roma pagana antigua y la Roma cristiana contemporánea.

La nueva imagen se conforma entre la pervivencia de la cultura medieval y de modelos pasados y el estudio de lo antiguo y de la realidad arquitectónica y topográfica desde la aplicación de métodos científicos o pseudocientíficos de este momento.

² En VALENTINI, R. y ZUCCHETTI, G., *Codice topográfico della città di Roma*, vol. IV, pp. 101-150; 151-208; 223-229.

³ En VALENTINI-ZUCCHETTI, *Op.Cit.*, vol. IV, pp. 230-245.

⁴ Para Poggio Bracciolini, se puede consultar MIGLIO, M.: «Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico», en SETTIS, S. (edición): *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 83-84; KAJANTO, I.: *Poggio Bracciolini and Classicism. A study in Early Italian Humanism*, Helsinki 1987.

⁵ VERGERIO, P.P.: *Epistolario 1398*, en SMITH, L. (edición): *Fonti per la storia d'Italia*, Roma 1934, p. 216; también en VALENTINI; ZUCCHETTI, *op. cit.*, vol. IV, pp. 89-100.

⁶ Sobre la poética de la ruina y Roma, se pueden consultar CASTRO, F.: «Chateaubriand en Roma o el espejo en las ruinas», en *Fragments*, 15-16 (1989), pp. 5-25; SIMMEL, G.: «Las ruinas», en *Revista de Occidente*, n. 76 (1987), pp. 108-117; MARCHAN, S.: «La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto», en *Fragments*, n. 6 (1985), pp. 4-15. Retengamos las siguientes palabras de Chateaubriand: "Me sería imposible explicaros que es lo que se siente cuando Roma se os aparece de golpe en medio de sus reinos vacíos *inania regna*, y toma el aire de elevarse para nosotros de la tumba donde permanecía acostada", «Lettre sur la campagne romaine», en *Correspondance générale*, Paris 1951, trad. al castellano de Fernando Castro, p. 13. La recreación literaria en su tono elegiaco convierte a la ruina en una realidad fantasmagórica con una categoría estética casi atemporal

La figuración de la imagen se agruparía formalmente en dos tipos bien diferenciados de representación: las plantas perspectivísticas, entendidas como aquellas en las que están figurados, desde un punto de vista cenital y en perspectiva aquellos edificios que, según el momento, se consideran los más significativos, sin distinguir entre modernos y antiguos, aislados y privados de tejido urbano y edificación menor. El segundo grupo lo constituyen las vistas condensadas, en donde el punto de vista se coloca un poco más alto del objeto representado, con los edificios sobrepuestos y relacionados en vertical, sin correspondencia con la dimensión real ni con la topografía. Se pueden considerar a ambos realistas en el sentido de poder reconocer lo representado y en cierta verosimilitud de la imagen. Cuando los comparamos con los de la segunda mitad de siglo observamos que se basan en una idea preconcebida de Roma y no en la observación directa de la realidad concreta y física de la ciudad. El punto de vista es abstracto, estereotipado, imposible de individualizar, tanto como lo es la elección de los edificios-emblemas de cada una de las imágenes, dentro de una multiplicidad de valencias simbólicas.

Estas figuraciones de Roma debían corresponderse con la idea que el observador tenía de ella. Al detenernos en la cinta muraria, observamos que está tratada con excesiva regularidad, tendente a la circunferencia, repleta de torres almenadas y formas góticas, circunstancias que se alejan de la realidad pero que se corresponden con la idea abstracta de gran ciudad en este momento histórico-artístico, frente, por ejemplo, a la de villa o burgo.

En el siglo XV, los edificios símbolo de Roma seguirán caracterizando también representaciones fantásticas de la ciudad, con escasa atención a sus aspectos concretos arquitectónicos o topográficos. La imagen de Roma representada en el *Codice N.A.F. 14285* de la Biblioteca Nacional de París⁷ presenta algunas de estas características: los elementos más desarrollados de la ciudad medieval, las murallas y las puertas, desde antiguo emblemas por excelencia de la ciudad, el Pantheon y el Palacio Senatorial. El autor, un artista francés que trabaja en los primeros años del siglo XV, tal vez estuvo en Roma o sólo conservaba un recuerdo sumario de la ciudad, o, tal vez, conociera los monumentos indirectamente, a través de fuentes narrativas o iconográficas. Así, el Pantheon, "notre dame la ronde" aparece como un edificio de planta circular, con el impluvium sobre la cúspide, pero sin pronaos y fuertemente reforzado por contrafuertes. El Palacio Senatorial, identificado como "le capitole", está representado con dos torres laterales, la de la derecha de menor altura. Pero la

⁷ MADDALO, S. : *Appunti per una ricerca iconografica: l'immagine di Roma nei manoscritti tardomedievali*, Udine 1987, p. 57; ID.: «Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento: realtà simbolo e rappresentazione fantastica», en CALVESI, M. (coord.): *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, Roma 1988, p. 58.

cubierta cónica de las dos torres, como la del cuerpo central o las torretas de la muralla muestran una ligazón explícita con el mundo tardo-gótico de las construcciones civiles típicas del poder municipal francés del Medioevo, y nada tienen que ver formal o estilísticamente con Roma.

Por otro lado, en esta representación el valor emblemático de la muralla y de las puertas aparece dimensionado y utilizado arbitrariamente: la denominación apotropaica de una de las puertas como "porta dorata" parece querer evocar al comitente o al espectador una idea mágica de Roma.

El artista también estaba determinado por otro hecho: la necesidad de dibujar en pequeños espacios (fondos, miniaturas, sellos) gran cantidad de edificios diferenciables entre sí, y con sus respectivos atributos. En la miniatura de Paolo Limburg, en *Très riches Heures du Duc de Berry* de 1413-16⁸, comprobamos la existencia de un pequeño recuadro blanco, dejado por el autor para colocar los Dioscuros de Monte Cavallo. Por esta misma causa de ejecución algunos monumentos se empequeñecen, como el Coliseo, y otros se agrandan, como las estatuas del Quirinal y Laterano, dependiendo siempre de la relación con los elementos circundantes.

Como constantes en casi todas las figuraciones se puede destacar la presencia del Tíber, que divide la ciudad en dos partes de arriba a abajo: a la derecha el Borgo Leonino y el Trastevere, con sus respectivas murallas; en el centro, la isla Tiberina, con los dos puentes que la conectaban con el resto de Roma. En la zona baja, los puentes de acceso a la ciudad desde el norte, el Milvio y el Salario, la mayor parte de las veces situados sobre el mismo río. En lo alto, entre la cinta muraria y el borde del diseño, se mezclan los edificios extramuros antiguos y modernos.

El punto de observación suele colocarse en la zona norte, fuera de la ciudad, en Monte Mario o en las cercanías del Popolo. La mayoría de los artistas demuestran un desconocimiento de la realidad física de la ciudad, copiándose unos a otros, y remitiendo a prototipos más antiguos. Tal vez existiera un modelo de larga difusión que no ha llegado a nuestras manos⁹ pero todas las características que hemos apuntado señalan a dos antecedentes claros en el Trecento, que incluso marcarán las dos tipologías formales. Hablamos de la *Bolla de Ludovico el Bavaro* y la *planta de fra*

⁸ FRUTAZ, C.: *Le piante di Roma*, Roma 1962, vol. I, pp. 123-124; INSOLERA, Roma, Roma-Bari 1985, p. 14, nota 9.

⁹ Podría tratarse de un modelo antiguo utilizado en las figuraciones de Roma válido tanto para frescos, monedas, miniaturas, etc. Según Insolera (*op. cit.*, p. 17, n. 10), citando la *Vita Karoli Magni* de Eginardo, entre los objetos dejados por Carlo Magno a sus herederos, se hallaría un sello de plata con la planta de Roma en forma circular, y que sería probablemente este modelo perdido. Sin entrar en detalles sobre cual podría ser el modelo, Lucio Gambi también apoya su existencia; GAMBÌ, L.: *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, en *Storia d'Italia*, vol. 6, Torino 1976, pp. 217-294.

Paolino da Venezia. Ninguna de las dos puede considerarse tampoco invención original. El sello imperial deriva de una consolidada serie de vistas sintéticas desde el norte, y cuyos antecedentes más notables son la *Bolla de Federico I* y los frescos de Cimabue en Asís. La planta de Fra Paolino se basa en originales del siglo XI¹⁰. Ambas suponen la culminación de una serie de figuraciones medievales.

Antes de estas representaciones, Roma siempre había sido un símbolo, una imagen para una idea, que podríamos definir como un emblema conceptual. Ciudad equiparable a Jerusalén, terrenal o celestial, su representación era muy sumaria. Un ejemplo podría ser el pequeño dibujo del monje inglés Matthew Paris, anterior a 1259¹¹. Roma es un rectángulo rodeado de murallas y dividido por la mitad por el río Tíber. Pocos edificios están representados en alzado, reconocibles sólo por sus designaciones escritas. Sobre la muralla se distinguen dos puertas: a la izquierda "La porte vers le reame de Poille", a la derecha "La porte vers Lumbarde". En el interior, en la zona izquierda del Tíber aparecen tres edificios: "Seint Pol" (San Pablo Extramuros, en la realidad fuera de la muralla), "Domine quo vadis" (exactamente igual) y "Seint Jehan de Latrane". A la derecha sólo está dibujado un edificio, "Seint Pere". Toda la planta está atravesada por la palabra "Roma", como para no errar su designación¹². Formalmente está muy cercano a la esquematización de los primeros sellos imperiales, por ejemplo al de Lotario III¹³, y, extendiendonos en el tiempo, a cualquier representación ideográfica de ciudad¹⁴.

Más interesante sería la asociación de Roma con la figura de un león¹⁵. Esta equiparación formal nacería de la coincidencia necesaria entre la ciudad reina entre todas las del mundo, y el rey de los animales. Se fija así la ciudad "Leoniana", que ya

¹⁰ GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Bari 1990, p. 71.

¹¹ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 111-112.

¹² El texto que acompaña a la planta es el siguiente: "La cite de Rumme, Remus e Romulus fiz Martis et de una luve funderent. Ele fu faite des remasilles de Troie. Romulus lapela Rumme de sun nun", transcripción de FRUTAZ, *Op. Cit.*, p. 112.

¹³ ERBEN, W.: *Rombilder auf Kaiserlichen und päpsthichen Siegeln des Mittelalters*, Graz-Wien-Leipzig 1931, t. I.

¹⁴ Podríamos poner innumerables ejemplos, pero los más cercanos formalmente nos parecen las representaciones circulares asirias y las cuadradas egipcias y romanas, SICA, P.: *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari 1970, trad. española Barcelona 1977; MURATORE, G.: *La città rinascimentale: tipi e modelli attraverso i trattati*, Milano 1975, trad. española Madrid 1980.

¹⁵ Onorio de Autun afirmaba que "los antiguos construían las ciudades con formas de animales como signos diferenciables. Así Roma tiene la forma del León, que supera, como si fuera un rey, a todos los demás animales. Su cabeza es la ciudad construida por Rómulo, pero después en sus flancos se dispusieron edificios laterales, de donde viene el nombre de Laterano..." (ONORIO DI AUTUN, *De imagine mundi*, ed. de F. Finzi, Berlín 1893). Como Onorio de Autun, Giovanni Cavallini sugiere que la forma de león caracteriza la zona moderna frente a la antigua, desde Romulo con forma cuadrada: "Ma oggi Roma ha la forma del leone, che, a cagione della forza, della fermezza, dell'intelligenza, dell'aspetto terrificante è solenne non teme l'assalto di nessun uomo...La sua fermezza è nella testa, la fortezza nel petto, la vigilanza negli occhi, la ferocia nei denti e nelle unghie, l'intelligenza e la prudenza nella coda, nel cuore, nei genitali e negli altri membri risiedono il coraggio, la clemenza e la pazienza...", cit. en GUIDONI, *op. cit.*, p. 75.

el siglo IX tiene sus primeras representaciones y se prolongará hasta el siglo XIII. La utilización de un lenguaje y una forma alegórica para la representación urbana tiene su fundamento en tradiciones religiosas milenarias, no sólo cristianas, pero también anticipan la geometrización simbólica renacentista. Recordemos sólo la ciudad en forma de espiral o de caracol de Francesco de Giorgio.

*La bolla de Ludovico el Bavaro*¹⁶ es, tal vez, la expresión más auténtica de la Roma eterna, resuelta armónicamente como síntesis de estructuras monumentales antiguas y formas medievales. Su programa se inspira en la empresa que circunda la imagen, *Roma caput mundi/reqit orbis frena rotundo*, idea del dominio universal expresado eficazmente en la basílica vaticana que interrumpe la muralla y se interpone entre las palabras *caput* y *mundi*. La imagen se construye simétricamente en torno a un eje central que une el Campidoglio con el Coliseo: en el lado izquierdo, los monumentos de la parte "Colonna", la Columna Antonina, la Torre delle Milizie y el Pantheon; al fondo el Laterano; en la cinta muraria se destacan las puertas Flaminia y Asinaria. En la zona derecha, en la mitad de los Orsini, el río aparece cruzado por cuatro puentes (el de Sant Angelo; los dos de la isla Tiberina y el de Sta. María); en primer plano Castel Sant' Angelo y San Pedro; a su lado el Trastevere con una iglesia, probablemente Sta. María, y en el fondo, al lado del Coliseo, el Arco de Constantino y la pirámide de Caio Cestio. Esta aglomeración perspectivística destaca la división política de la ciudad en dos mitades, y coloca en el centro los edificios-emblema del Imperio. Los monumentos antiguos, tanto el Coliseo como la columna Antonina o el Arco de Constantino, están indicados con gran precisión filológica, apenas sin fantasía medieval. Un rigor similar en cuanto a la representación encontramos en los edificios reutilizados, como el Pantheon o Castel Sant Angelo¹⁷.

La representación se corresponde con un punto de vista real desde el norte, que podría identificarse con el de Monte Mario. Solo desde aquí se puede tener una visión total de la ciudad, y correspondía al emperador. Este punto de observación podría tener relación con la codificación del ritual de coronación imperial¹⁸.

¹⁶ Para el sello de Ludovico el Bávoro, DE ROSSI, G.B. : *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XIV*, Roma 1879; ERBEN, *op. cit.*; FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 119-120.

¹⁷ La importancia concedida a los edificios antiguos reutilizados durante la Edad Media romana lo debemos relacionar con el cristianismo primitivo y la arquitectura paleocristiana. Sin embargo, este aspecto es de tal trascendencia y significación que, creo, necesitan un estudio en profundidad. El monumento antiguo aún no se ha convertido en "cantera" de donde sacar los materiales nobles con los que construir la nueva edificación cristiana: esto ocurrirá en Roma a partir del pontificado de Nicolás V y será costumbre común durante todo el Renacimiento y el Barroco.

¹⁸ "Dopo che l'imperatore abbia ricevuto l'incoronazione, l'approvazione e la conferma, non deve trattarsi nell'urbe se non per una sola notte, ma deve allontanarsene il giorno seguente la propria incoronazione e, ritirandosi e uscendo dall'Urbe, deve salire sul monte chiamato Monte di Mario, presso la chiesa di San Pietro, due miglia fuori dalle mura... e quando si trova sulla cima del monte, inalzando la mano, e voltandosi, dice: «Tutte le cose che vediamo sono nostre e sono a noi sottomesse». E subito dopo invia messaggi per tutto il mondo, affinché si sottomettano tutti i baroni e i principi cristiani e pagani di tutto il mondo che devono rispondergli, come è scritto all'inizio del libro, ove si dice:

La *planta de fra Paolino da Venezia*¹⁹ tiene el mérito de intentar por vez primera tras la *Forma Urbis imperial* representar globalmente un ente urbano, sin limitarse a señalar los principales monumentos, describiendo también el tejido viario y residencial conectivo. Este intento será excepcional pues hasta llegar a la planta de Buffalini, ya bien entrado el siglo XVI, no lo volveremos a encontrar. Sólo en las plantas de Pietro del Massaio y de Strozzi, que veremos más adelante y que corresponden a la segunda mitad de siglo, existe un intento de figuración de eje viario o de plaza. La planta está repleta de errores de representación, que derivarían de una formalización apriorística de éstos: la forma oval de la muralla, con trazados que nunca han existido, como los que unen el Trastevere con la muralla leonina del Vaticano, o Castel Sant' Angelo con la puerta Flaminia, las construcciones residenciales que aparecen por todo el interior de la ciudad, o las colinas coronadas por suntuosos palacios, hecho que ni se pueden atribuir a un sentido de "horror vacui" del autor, ni deben hacernos caer en deducciones demasiado aventuradas²⁰.

En el centro de la planta aparece una Roma "quadrata" en las espaldas de la colina Capitolina, lo que demuestra la pervivencia de un conocimiento clásico y mitológico en la Edad Media sobre los orígenes de la ciudad. En el centro, el Coliseo aparece cupulado; al Laterano, con la estatua de Constantino, Marco Aurelio, y los fragmentos del Coloso de Nerón, se denomina "Palatium Neronis Lateranensis".

Los artistas de la primera mitad del siglo XV tomarán del sello imperial la existencia de un eje central, que una Campidoglio y Coliseo (en el sello con connotaciones claras, pues divide a la ciudad en dos partes, la de los Orsini y la de los Colonna, situando el poder imperial en el centro), la importancia concedida al Pantheon y a Castel Sant' Angelo símbolos vivientes de la continuidad de la Roma antigua en la Roma cristiana en edificios reutilizados²¹, el punto de observación desde Monte Mario y la ausencia de intenciones paisajísticas y descriptivas.

De la de fra Paolino tomarán la formalización apriorística de elementos que llevan a alejarse de la realidad, como la cinta muraria en forma oval, la condensación, la utilización indistinta de edificios antiguos y modernos, de leyendas y tradiciones

«Tutte le cose che vediamo sono nostre», *Tractatus de coronatione imperatoris*, en VALENTINI-ZUCCHETTI, *op. cit.*, vol. I, p. 36.

¹⁹ Para la planta de fra Paolino da Venezia, FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 115-119; EHRLE, F.; EGGER, H. y FRUTAZ, P.: *Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676*, Città del Vaticano 1956; GUIDONI, *op. cit.*, pp. 71-72.

²⁰ Guidoni (*op. cit.*, p. 72) apunta como posibilidad que en el siglo XIII, la población de Roma se extendería por todo el interior de las murallas aurelianas, y no sólo, como en el siglo XIV y XV, en las zonas cercanas al Tíber. Extraer esta deducción de la obra de fra Paolino nos parece precipitado.

²¹ Observemos la importancia concedida a las edificaciones de época de Adriano en la reutilización cristiana medieval. Creo que cuando se pueda definir el modelo arquitectónico original de Adriano, sobre la que se prepara en estos momentos un tesis doctoral en la Universidad de Sevilla, nos facilitará comprender el porqué de que sean estos edificios los conservados y valorados durante la Edad Media.

en la interpretación gráfica de monumentos y en la lectura filológica de elementos jamás vistos (la bota de Termine interpretada gráficamente como un tonel).

A partir del segundo tercio del siglo aparecerán obras teóricas como la *Descriptio Urbis Romae* de Leon Battista Alberti, escrita en torno a 1432-1434²², con una importantísima innovación metodológica fundamentada en presupuestos científicos para el estudio de la topografía antigua y medieval, o la *Roma Instaurata* de Flavio Biondo²³, de 1444-1446, en donde se estudian los monumentos antiguos a través de un examen analítico para, comparando los resultados de estas investigaciones con las informaciones históricas derivadas exclusivamente de las fuentes clásicas o de los testimonios epigráficos, conseguir el conocimiento histórico de la Roma clásica. Estas dos obras tendrán una especial incidencia en la representación de la ciudad.

La obra de Alberti será especialmente determinante para las plantas perspectívicas. El método científico desarrollado en su *Descriptio Urbis Romae* que individualiza y, por tanto, destaca las relaciones topográficas entre los distintos monumentos, se plasmará en el aislamiento de cada una de las representaciones de los edificios y monumentos, en la fragmentación de la representación²⁴, y hará que las plantas, poco a poco, pierdan las connotaciones que las ligaban a la tradición medieval gráfica, como era la perfecta circularidad o rectangularidad y la orientación forzada de todos los monumentos hacia el norte, que pasa ahora, también de una forma forzada, al punto de observación del espectador.

A este tipo pertenecen la miniatura de Paolo Limburg mencionada anteriormente, el fresco de Taddeo di Bartolo de la capilla del Palazzo Pubblico de Siena²⁵, el de Masolino en la Iglesia de la Colegiata de Castiglione Olona²⁶, la miniatura de

²² Esta es la opinión más generalizada entre los estudiosos de esta obra albertiana. Luigi Vagnetti propone, sin embargo, las fechas de 1447-1449 para la realización de la *Descriptio Urbis Romae*, coincidiendo con el pontificado de Nicolás V y el resurgir de los trabajos de arqueología en Roma (VAGNETTI, L.: «Lo studio di Roma negli scritti albertiani», en AA.VV.: *Convegno Internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Roma 1974, pp. 73-111). El texto ha sido recogido por VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G., *op. cit.*, vol. IV, pp. 209-222 en su versión latina. Una aproximación a una traducción italiana de G. Orlandi acompaña la ponencia de Vagnetti citada arriba (*op. cit.*, pp. 112-127). Sobre este texto se puede consultar GADOL, J.: *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago-London 1969, pp. 157-195.

²³ El texto latino está recogido en VALENTINI-ZUCCHETTI, *op. cit.*, vol. IV, pp. 247-323. Un estudio general sobre la obra se puede encontrar en MIGLIO, M.: *Giovanni Andrea Bussi. Prefazione alle edizioni di Sweynheim e Pannartz, prototipografi romani*, Milano 1978, pp. 318 y ss.; ID., *Roma dopo Avignone*, cit., pp. 77 y ss.

²⁴ Una interesante reflexión sobre el fragmento aplicado tanto a la arquitectura como a la representación la podemos ver en MONTERO, F.J.: «El orden a trozos», *Anuario della Accademia Spagnola di Storia Archeologia e Belle Arti*, Roma 1993, pp. 82-85.

²⁵ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 125-126.

²⁶ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 128-129.

Leonardo Besozzo de la colección Vittorio Crespi de Milán²⁷, la también anónima de la colección privada veneciana²⁸ y la miniatura del *Dittamondo*, datado en 1447 de la Biblioteca Nacional de París²⁹. Esta última posee el valor añadido de combinar la presencia humana con las figuraciones de edificios y monumentos. Los personajes serían Fazio degli Uberti, autor del libro al que pertenece la miniatura, Caio Giulio Solino, geógrafo del siglo IV, y la personificación de Roma en la figura de un monje arrodillado. Este tipo de asociación entre ciudad y un personaje no solo tiene antecedentes en el mundo medieval, con la representación de los santos protectores de la ciudad sosteniendo una maqueta de la ciudad, sino que incluso en las primeras representaciones ideográficas aparece asociado el concepto de ciudad al de uno o varios personajes: recordemos el mencionado emblema urbano de forma circular asirio.

Las vistas condensadas remiten de una forma más directa a la asociación agustiniana de la Jerusalén Celestial. Roma servía como ejemplo gráfico de la doctrina cristiana a la figura literaria de ciudad del bien o de Jerusalén. Ya Dante identifica esta figura con el Paraíso o con Roma:

... y *estarás conmigo*
*en quella Roma donde Cristo es romano*³⁰.

La identificación Roma-Jerusalén aparece en los primeros tiempos del cristianismo³¹, pero en estos momentos tiene una especial incidencia que coincide con el programa político del papa Nicolás V. Iconográficamente, Lorenzo Ghiberti sistematizó por primera vez esta equiparación en tiempos modernos, creando un modelo acorde con los nuevos sistemas perspectivísticos que tendrá gran repercusión no sólo en las vistas de Roma sino de otras ciudades italianas como Florencia, Siena o Pisa³². "La tradición apocalíptica de Roma, que debió ser intencionada y con fines políticos, bajo Nicolás V no nace, reflorece", afirma Battisti³³. Los dos ejemplos más sobresalientes pertenecen precisamente a ilustraciones del *De civitate Dei* de San Agustín el de Giacomo da Fabriano del códice de la Biblioteca Vaticana³⁴, y el de Niccolò Polani del códice de la Biblioteca S.te Geneviève de París³⁵.

²⁷ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 131-132. Una copia se conserva en la Biblioteca de Turín, y Frutaz menciona otra del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

²⁸ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 126-127. Podemos destacar la presencia simbólica de la oca sobre el Campidoglio.

²⁹ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 129-130.

³⁰ Citado por BATTISTI, *op. cit.*, p. 63.

³¹ QUARONI, L.: *Immagine di Roma*, Bari 1969, pp. 217-394.

³² Sobre las representaciones de ciudades en los relieves de Ghiberti, KRAUTHEIMER, R.; KRAUTHEIMER-HESS, T.: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N.J.), 1956, pp. 258 y ss. La vista corresponde a los relieves de la Capilla de San Zenobio de Florencia.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, p. 134.

³⁵ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, p. 135.

Por último, debemos hablar de ciertos elementos que sin ser arquitectónicos, poseen categoría de monumento: las columnas historiadas y las estatuas. Las columnas Trajana y Antonina, con mucha más riqueza y fantasía en sus relieves, pueden moverse libremente por los planos. La fantasía tampoco se contiene en las estatuas, no tanto en su ubicación, conocida y emblemática de los lugares, Marco Aurelio, aún Constantino, en el Laterano; los Dioscuros en el Quirinal, sino en los gestos, en los atuendos, en la teatralidad. En un caso concreto, en una miniatura anónima del primer cuarto del siglo XV aparece por primera y única vez representada una estatua de una mujer desnuda sobre un pedestal con la palabra Roma debajo, entre el Coliseo y el Palatino. Esta escultura, real o invención del miniaturista, resume en sí misma todo lo que representa la imagen-símbolo de la Roma del primer cuatrocientos, a medio camino entre un fantástico medioevo y un certero humanismo.

La imagen de Roma en la segunda mitad de siglo.

La imagen de Roma en la segunda mitad de siglo sufrirá un cambio radical. El interés se centra ahora en la ciudad como entidad física, indagando un medio para representar el lugar exacto de los edificios y la topografía real, tanto como en resaltar las relaciones espaciales existentes entre los elementos de mayor relieve.

Las representaciones urbanas en forma simbólica o con indicaciones sintéticas de la ciudad desaparecen, o sería mejor afirmar, se limitan a los tratados teóricos para ciudades nuevas, sobre todo tras la Sforzinda de Filarete³⁶. En un sólo caso, en el reverso de la medalla conmemorativa de Nicolás V para el Jubileo de 1450, Roma adopta la forma del Arca de Noé rodeada por el mote "Felix Roma"³⁷.

La topografía urbana de la segunda mitad de siglo pone sus miras en la objetivación y en el realismo, con una única excepción: el cuadro se cierra con una zona periurbana que encuadra la muralla sin destacar ningún elemento extraurbano. Este hecho de configurar la ciudad dentro de sus perímetros amurallados es todavía una herencia medieval y antigua³⁸.

³⁶ Nos parece notorio destacar, aunque pueda parecer una contradicción histórica, esta idea de conexión entre la ciudad geométrica renacentista y la representación simbólica de la ciudad medieval. Al fin y al cabo, estos proyectos de ciudades ideales, gráficamente, se limitan a mostrar emblemas urbanos definidos por los perímetros amurallados y las puertas.

³⁷ Una reproducción de esta medalla la podemos ver en BONANNI, Ph.: *Numismata Summorum Pontificum*, Roma 1699.

³⁸ GAMBI, L.: «La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica», en *Storia d' Italia*, vol. VI, Torino 1976, p. 222. Sobre la identificación entre Roma y al arca, se puede ver BATTISTI, E.: «Roma Apocalittica e Re Salomone», en ID.: *Rinascimento e Barocco*, trad. española Cátedra Madrid 1990, pp. 57-72; MONTIJANO, J.M.: *La ciudad curial de Giannozzo Manetti*, Memoria de Licenciatura inédita, Málaga 1994, cap. 8.

Hasta llegar a la gran vista de Mantua, en donde se experimenta un brusco giro, las representaciones son deudoras de las de la primera mitad del siglo, pero se intenta poner en relieve las relaciones topográficas más que las ideales y prefiguradas. Mas que mostrar los edificios y su ubicación en referencia a valores no visibles, el artista intentaba revelar lo que se podía ver y su punto de observación. Las tipologías precedentes estaban todavía latentes al mostrarse sólo una selección de edificios, antiguos y modernos, pero también se hacía de otros elementos cartográficos nuevos: calles y plazas, de forma muy esquemática. Se agrupan en torno a un prototipo ejecutado para acompañar a la *Roma Instaurata* de Flavio Biondo, que se conoce por la copia de Alessandro Strozzi de Venecia de 1474³⁹. Esta tipología sirvió también a Pietro del Massaio como ilustración de la *Cosmologia* de Ptolomeo. Una de estas, probablemente de 1453 o 1456, se conserva actualmente en París⁴⁰. Otra copia, dada en 1469 está actualmente en la Biblioteca Vaticana⁴¹ y una tercera copia de 1472, ejecutada para Federico de Montefeltro y que se conserva actualmente en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia⁴². Estas cuatro vistas, deudoras de las precedentes de la primera mitad de siglo, y de los métodos de Alberti y Biondo, tienen como principal característica el mostrar una calle que pasa a través de Campo de Fiori y Plaza Giudea, llegando a la escalinata del Aracoeli, pero tanto la calle como la plaza están representadas como espacios definidos, es decir, como un elemento monumental aislado. La calle y la plaza, los "vacíos" urbanos, se dibujan como elementos individualizados y no como espacios descritos y modelados por los edificios que los conforman⁴³.

Un elemento tal vez más importante será la búsqueda de una unión entre el aspecto de la ciudad y la densidad y concentración de la zona habitada: interés por representar los espacios en los que se desarrollaba la vida urbana romana.

Estos intereses están presentes en el fresco de Benozzo Gozzoli de la Colegiata de S. Agostino en San Gimignano⁴⁴, como fondo de la escena que representa la salida de San Agustín de Roma para dirigirse a Milán y en los dibujos del *Codice Marcanova*. En el fresco de Gozzoli, los personajes del primer plano están escenificados siguiendo un respetuoso seguimiento al decoro.

³⁹ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 140-142. Un análisis esquemático de estas cuatro copias aparece en WESTFALL, C.W.: *In this Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V and the Invention of conscious Urban Planning in Rome, 1447-1455*, University Park & London, 1974, trad. ital. Roma, 1984, p. 175.

⁴⁰ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 142-144.

⁴¹ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 139-140.

⁴² FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 137-138.

⁴³ GIGLI, F.: «La rappresentazione nella pianificazione urbanistica», en RUBERTIS, R. (ed.): *Temî e Codici del disegno d'architettura*, Roma 1992, p. 95.

⁴⁴ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 136-137; WESTFALL, *op. cit.*, p. 176.

Lo mismo podríamos decir de la ciudad. Su figuración está mas cerca de las vistas e ilustraciones a la *De civitate Dei* de San Agustín de la primera mitad de siglo que a la representación de Roma de las cuatro vistas cercanas a Biondo. Giannozzo Manetti, en su *Vita Nicolai V*⁴⁵ describe las siete maravillas del mundo⁴⁶ con las siguientes palabras:

Si singuli insuper septem illorum celeberrimorum totius orbis terrarum spectaculorum fabricatores ob sua egregia opera a priscis historicis admodum commendantur: tanto magis Nicolaus noster maximis in coelum laudibus extolli et exornari debet, quanto hoc templum, si perfectionem suam, ut institutum erat, consequutum fuisset, singulis operibus illis, duobus dumtaxat exceptis, nobilus et excellentius videbatur.

*Etenim ut singulis conferendi gratia pauca quaedam in medium afferamus, missas facimus Aegypti Thebas urbem illam magnam, centum egregiis portis (mirabile dictu) moenibusque conspicuis illustratam; missos facimus Babyloniae urbis itidem maximae muros, quos Semiramis Nini Assyriorum regis uxor coctis lateribus ac bituminibus, admirabilibus magnificentiis, incredibilibusque impensis construxerat. Quid aliud ex quinque reliquis mirandis totius mundi spectaculis cum hoc nostro templo iure comparare poterimus? An illum nobilitatum Mausoli Cariae cujusdam Graeciae provinciae regis sepulcrum, quod Artemisa ejus uxor tam amplum, tam magnificum, tam opulentum condidisse fertur, ut in omnium intuentium admiratione haberetur? An nobilissimum illum colossus, in quo Rhodii Apollinis idolum colebatur?. An celeberrimum illud Adriani imperatoris delubrum in Cyzico mirabiliter constitutum?. An denique Capitolium Romae, quod romanarum rerum scriptores tantis in coelum laudibus extulerunt; nullum profecto in toto terrarum orbe, duobus illis dumtaxat exceptis, ita dignum spectaculum reperiremus, quod cum hoc nostro templo merito, ut diximus, comparare ac conferre valeremus*⁴⁷.

Manetti afirma que sólo se pueden comparar con las obras de Nicolás V para la ciudad de Roma y el Vaticano a las murallas de Babilonia⁴⁸ y a las puertas de la ciudad de Tebas en Egipto. En Gozzoli y en Manetti encontramos de nuevo la definición de la ciudad medieval y antigua, con los presupuestos de que murallas y puertas separarían a la ciudad ordenada y segura del desorden y la inseguridad de lo no urbano. Es el concepto del mundo antiguo del "límite"⁴⁹. Sentido parecido encontramos en la descripción de Santa Brígida de Suecia para la ciudad del Borgo Leonino como una

⁴⁵ MANETTI, G.: *Vita Nicolai V*, en MURATORI, L.: *Rerum Italicarum Scriptores*, 1734, vol. 3, parte 2, col. 938-939.

⁴⁶ Sobre la representación gráfica de las Siete Maravillas del Mundo, RAMIREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid 1988, cap. 2, pp. 15-42.

⁴⁷ MANETTI, *op. cit.*, col. 938-939. Una traducción al castellano se puede ver en MONTIJANO, *La Ciudad curial*, cit., Apéndice.

⁴⁸ Battisti cita, sin facilitar datos, un mapa del s. XI en el que Roma aparece representada por un edificio provisto de seis torres, atributo concedido sólo a la ciudad de Babilonia, BATTISTI, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ RYKWERT, J.: *The idea of a Town*, London-Princeton 1976, trad. española Madrid 1985.

Juan M^o Montijano García

explanada fuertemente protegida por altas murallas y rodeada de casas, que se extendían desde Castel Sant'Angelo hasta la Basílica de San Pedro y el Hospital St. Spirito. La Santa escuchó una voz que decía: "el papa que ama a su desposada con el mismo amor con el que yo y mis amigos la amamos, tomará posesión de este lugar con sus funcionarios, de modo que pueda convocar a sus consejeros en paz y libertad".

Vidi in Roma a palatio pape prope sanctum Petrum vsque ad castrum sancti Anqeli, et a castro usque ad domum sancti Spiritus, et usque ad ipsam ecclesiam sancti Petri quasi quod esset una planicies et ipsam planiciem circuibat firmissimus murus, diuesaque habitacula erant circa ipsum murum. Tunc audiui vocem decentem. Papa ille qui sponsam suam ea dilectione diligit. Qua ego et amici mei dilesimus eam, possidebit hunc locum cum assessoribus suis, ut liberius et quietius advocare possit consiliarios suos⁵⁰.

La similitud entre la ciudad de la visión mística y la descrita por Manetti es sorprendente⁵¹. En ambas subyace la idea de ciudad medieval, protegida por murallas y su entronque con una ciudad celestial.

Gozzoli quiere representar Roma desde presupuestos ideológicos claros, pero también desde la observación directa de la realidad edilicia. Conocía Roma, había estado en 1447 y 1449, durante el pontificado de Nicolás V, y también en 1458, tres años después de la muerte del papa⁵². Nos muestra Roma dominada por el Borgo Vaticano, entendido como un ente urbano distinto de Roma, y a ésta como un compendio de antigua grandeza simbólica y actividad actual. Esta diferenciación entre Roma y Borgo la encontramos ya en las cuatro vistas del prototipo de Biondo, que muestran Roma sin ningún tejido edilicio menor y al Borgo repleto de construcciones menores entre las grandes obras de la Basílica, Palacio y Castel Sant Angelo.

Antes de llegar a la *Vista de Roma de Mantua*, nos encontramos con dos figuraciones de Roma que, sin modificar el punto de observación desde el norte, desde Monte Mario, si modifican la visión de la ciudad, al no elevar este punto de observación: Roma se convierte sólo en un lienzo de edificios con éscasa volumetría. Estamos hablando de la vista de El Escorial y la miniatura de Attavante degli Attavanti.

⁵⁰ *Primus actvvs revelativm celestvm domine Birgittae de Svetia: Veba Domini Nostru Iesu Christi ad svam electam sponsam...Romae...* 1567, Bk. VI, cap. 74, én MAGNUSON, T.: *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1958, p. 85, nota 37.

⁵¹ La idea de convertir el Borgo Leonino en una ciudad sólo para eclesiásticos parece perfectamente natural que aparezca en el pensamiento de la mística sueca en tiempos de la cautividad del papa en Avignon, en el momento en el que el papa se encontraba más sujeto al poder temporal de los príncipes.

⁵² WESTFALL, *op. cit.*, p. 177.

La primera, perteneciente a un códice conocido como *Libro de dibujos o antigüedades a mano*⁵³, conservada en la Biblioteca de El Escorial y que perteneció a Don Diego Hurtado de Mendoza, nos presenta un solo frente de edificios tomados desde el norte. En él se pueden identificar Campidoglio, Pantheon, San Agustín con la cúpula⁵⁴ y el campanile, Castel Sant' Angelo y Sto. Spirito, la zona vaticana con el Torreón de Nicolás V, la Meta Romuli, San Pedro y los palacios vaticanos. El autor de esta magnífica visión a ras del suelo de Roma pudiera ser un discípulo de Domenico Ghirlandaio⁵⁵.

La vista de Roma de la miniatura de Attavante degli Attavanti corresponde al fondo perspectivístico de una crucifixión, simbolizando Jerusalén⁵⁶. El original se conserva en el Museo de Le Havre. Guarda una enorme semejanza con la vista anterior, y también nos muestra Roma desde una perspectiva muy baja. Los edificios identificables son los mismos, y la única diferencia estaría en la presencia del angel coronando Castel Sant' Angelo.

La última gran vista de la ciudad del Cuatrocientos marca claramente un nuevo tipo de concepción urbana y de representación topográfica. Se concibe en el último cuarto, o en el último decenio, del siglo XV, pero sólo nos ha llegado a través de copias⁵⁷. El autor e inspirador del prototipo permanece en el anonimato aunque algunos estudiosos apuntan la posibilidad de Leon Battista Alberti detrás de este modelo⁵⁸. El ejemplar en mejor estado se conserva en el palacio ducal de Mantova, en la sala conocida como "de las ciudades". La llamada *Veduta di Roma di Mantova* recoge los principios que marcarán las representaciones topográficas del siglo XVI, la metodología geométrica y la perspectiva aérea, con una angulación en el horizonte de entre 40° y 60°. Reune también los principios básicos de las vistas de la primera y de la segunda mitad de siglo, pero con armonía. Se vale de todas estas experiencias para mostrar la ciudad completa; los edificios, tomados desde un punto de vista verosímil, y relacionados entre ellos, colocados en su auténtica disposición espacial, representados como más o menos aparecen ante al espectador. Por primera vez, el objeto auténtico de la vista es la ciudad física, no la idea o el emblema que representa.

El punto de vista se ha trasladado de Monte Mario o el Popolo a la Porta Pía, mirando Roma desde lo alto, descompuesta en planos sucesivos, que colocan la zona

⁵³ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 147-148.

⁵⁴ En este dibujo aparece terminada la cúpula de San Agustín, de 1482, y el Hospital de Sto. Spirito con la nueva sistematización de los años 1478-1480. Estos datos apuntan a una datación correspondiente a los años del pontificado de Sixto IV, es decir, anterior a 1485.

⁵⁵ FRUTAZ, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁶ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 146-147.

⁵⁷ FRUTAZ, *op. cit.*, vol. I, pp. 151-155; INSOLERA, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁵⁸ FRUTAZ, *op. cit.*, p. 151.

Vaticana dominando todo el conjunto, como telón de fondo y eje de la perspectiva. La ciudad habitada, desplegada desde el meandro del Tiber hasta el Teatro di Marcello, se concentra a los pies del Campidoglio, en donde una escalinata lleva al Aracoeli, al Palazzo dei Conservatori, al Senatorial. Tras el Campidoglio, las casas llegan hasta S. Adriano, dominado por la Columna de Trajano. Otro grupo de casas se adentra por el valle de la Suburra, tras la Torre dei Conti hasta Sta. Maria Maggiore; un poco más allá, la ciudad acaba en el Arco di Gallieno, que aparece restaurado y completo. La ciudad deshabitada y con monumentos en ruinas invade las colinas del Esquilino y del Quirinal, dominadas por los restos de las termas de Dioclesiano y las siempre presentes estatuas de los Dioscuros. La ciudad reaparece en la zona baja con la torre delle Milizie, la iglesia de los SS. Apóstoles, el palacio Colonna, y una serie de casas hasta el Pincio; a su derecha, completamente aislada, Sta. María del Popolo.

En todo este conglomerado de casas aparece un vacío urbano frente al Ponte Sant Angelo y otro junto a Monte Giordano. El primero se trata de la plaza construida por Nicolás V junto a San Celso⁵⁹, y que a finales de siglo se convierte en lugar de ejecución de las sentencias públicas. El segundo permite pensar en la zona interna del palacio de los Orsini, aunque no aparecen trazas de éste. De todo el conjunto de tejados sobresalen el Teatro di Marcello, el palacio Venezia, el Pantheon (casi como siempre, el centro de la ciudad habitada), la columna Antonina, campaniles, cúpulas, torres y arcos que nos permiten situarnos en la realidad del conjunto. La única vía legible y bien ubicada es la Vía dei Coronari.

A la izquierda de la ciudad habitada, la Roma de las ruinas. El templo de la Bocca della Verità, S. Anastasia, el Arco de Jano, S. Teodoro, el Arco de Septimio Severo, las columnas del Templo de César, la Basílica de Magencio, los Arcos de Tito y Constantino, el Coliseo, S. Gregorio y S. Giovanni e Paolo; desde aquí arranca el acueducto de Porta Maggiore, al que se unen otros dos fuera de las murallas. Entre éstos y el espectador, ruinas por todos sitios y las iglesias de S. Pietro in Vincoli, S. Clemente, S. Marcelino, Santi Quattro Coronati. Entre los acueductos y el final de la ciudad, S. Croce con el anfiteatro, S. Juan de Letrán, S. Stefano Rotondo, S. Giovanni in Porta Latina, S. Sisto y las Termas de Caracalla. El fondo dominado por el Testaccio, mientras que el Aventino apenas se adivina. Fuera de las murallas, S. Paolo minimizado, y, alineados arbitrariamente, S. Anastasia, Las Tres Fontanas, la Nunziata, S. Sebastiano y Capo di Bove, al lado del cual aparece un recinto cuadrado denominado "teatro" que puede hacer referencia al Circo de Magencio.

En toda esta zona sólo aparecen dos modestas agrupaciones de casas: una entorno a San Clemente, y otra cerca de Sta. María Maggiore, zona que promocionó

⁵⁹ BURROUGHS, C.: «Below the Angel: an Urbanistic Project in the Rome of Pope Nicholas V», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLV(1982), pp. 94-124; MONTIJANO, op.cit., cap. 7

Nicolás V. La posibilidad de lectura más rica corresponde al Borgo Vaticano. En el otro extremo, volvemos a subrayar, el Laterano es casi ilegible. Se le integra más al mundo de la ruina de la Roma antigua que a la Roma moderna. En un primer plano, Castel Sant' Angelo a la derecha y Sto. Spirito a la izquierda. En el centro, las casas del Borgo, atravesadas por vías que conducen desde el Castello a la Basílica de San Pietro. En el fondo, la basílica constantiniana sobreelevada por una desproporcionada escalinata que la separa de las casas del Borgo; a su derecha, la muralla vaticana y el torreón de Nicolás V delante del palacio. En lo alto, sobre la colina, el Belvedere de Inocencio VIII. En cuanto a su datación, por un lado podemos afirmar que recoge el programa político, visual y urbano de Nicolás V como ningún otro documento, y por otro, que el prototipo sufrió añadidos en cada una de sus copias⁶⁰.

Del mismo prototipo serían las xilografías del *Supplementum Chronicorum* de Jacopo Filippo Borgonese, de 1490⁶¹, la primera vista con posibilidad de reproducción de la ciudad; y la del *Liber Cronicarum* de Artwanno Schedel de 1493⁶². En las vistas que utilizan este modelo, como en el fresco de San Gimignano, se representa cada edificio importante no sólo como aparecía al espectador, sino también como un modelo con su peculiaridad figurativa. Esto es particularmente reconocible en el modo en que está tratado el conjunto del Borgo Vaticano y cada una de sus edificaciones. Estos edificios poseen una escala más apropiada a su importancia política que a la real. Los monumentos continúan testimoniando el valor de los antiguos romanos, pero ahora Roma se ordena desde el Campidoglio y desde el Borgo.

Un documento crucial para la comprobación del concepto de vida urbana en la segunda mitad del siglo XV lo encontramos en el grupo de imágenes de Roma del manuscrito, terminado en 1464, del humanista padovano y colaborador de Mantegna, Giovanni Marcanova⁶³. La mayoría de las imágenes de este manuscrito son representaciones caprichosas de las antiguas estructuras urbanas romanas, pero entre las que se desarrolla la vida cotidiana de una ciudad de ese momento histórico.

⁶⁰ La datación de la copia de Mantua es extremadamente complicada. Su autor, sin retocar el prototipo, añade y modifica elementos. Así, aparecen las estatuas de San Pedro y San Pablo, erigidas en el principio de Ponte Sant' Angelo por el papa Clemente VII en 1534; aparece la Meta Romuli de la ciudad leonina, pero añade debajo "destructa per Alexandro VI" en realidad derribada por Julio II en 1512; la estatua equestre de Marco Aurelio en el Laterano le añade la siguiente nota "haec aenea equestris statua M. Aurelii Severi ant Septimii Severi, nunc posita est Capitolio", en realidad transportada a este lugar en 1538. Por otro lado, la Basílica de San Pedro no presenta ninguna traza de los trabajos de Bramante, iniciados en 1506; la iglesia de San Agustín está representada con el techo descubierto, sin cupular, cuando la cúpula se terminó en 1482. Todos estos datos hacen muy aventurada una datación exacta, aunque autores como Insolera (*op. cit.*, p. 24) o Frutaz (*op. cit.*, p. 152) dan como ciertas las fechas de 1534 y 1538.

⁶¹ FRUTAZ, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁶² *Ibid.*, pp. 149-150.

⁶³ DANESI SQUARZINA, S.: «Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria», en CALVESI, M., *op. cit.*, pp. 27-49.

Las escenas callejeras son de un particular interés. En una de ellas podemos observar una escena de mercado, en donde los personajes en actitudes de gran teatralidad desarrollan sus quehaceres entre reconstrucciones fantásticas de monumentos antiguos. En otra, dos personajes salen de un edificio designado como "Palacium Cesaris". En otra más, la escena se desarrolla en una plaza en la que desembocan tres calles por un pórtico abierto. El eje central de la calle queda señalado por un obelisco, recordando no sólo al obelisco vaticano sino también al del plano de Manetti, que debía trasladarse a la plaza frente a la basílica restructurada, y sería colocado a eje con la calle central del Borgo. La escena de una ejecución en el Campidoglio, cuya similitud formal con el fresco del *Martirio de S. Giacomo*, de Andrea Mantegna en la capilla Ovetari de Padova es evidente, nos introduce en otro capítulo: el del discurso emblemático renacentista dentro de la recuperación clásica. Marcanova coloca la figura del león que ataca a un caballo como símbolo del lugar de ejecución en el Campidoglio⁶⁴, que sustituye en otro de los dibujos por la figura de un cachorro de perro. La introducción de estos nuevos emblemas que hunden sus raíces en el mundo antiguo lo podemos relacionar con el emblema albertiano del ojo alado, rodeado por el mote "quid tum"⁶⁵. Alberti, auténtico líder del humanismo anticuario, valora en gran medida los jeroglíficos egipcios⁶⁶ como un tipo de lenguaje figurado que ha permanecido a través de los siglos apenas sin modificación. Este sentido debemos otorgar a los emblemas de Marcanova.

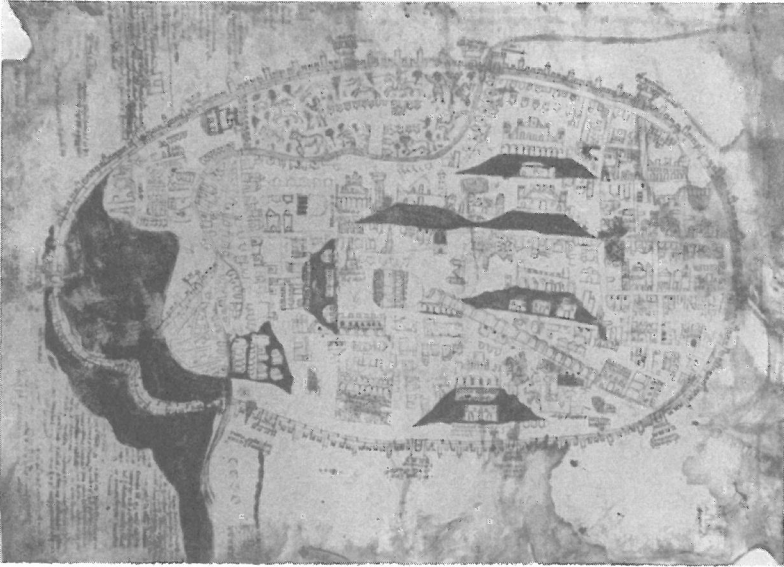
Las estructuras arquitectónicas se reconstruyen con un sentido de presente o con referencias tópicas. Un ejemplo sería el mostrar el Mausoleo de Adriano como Castel Sant'Angelo, con el escudo de armas de Nicolás V y coronado por el ángel. Todas las figuras, en distintas actitudes y con gran teatralidad, muestran la vida que debía llenar las estructuras urbanas de Roma. Con ello comprobamos cómo a finales del siglo XV Roma se define por la vida de sus ciudadanos. Pocos años después, Julio II retomará el discurso de legitimación y la asociación ideológica del valor político del monumento. Pero esto pertenece ya a otra época.

⁶⁴ Este grupo escultórico será sustituido por la Loba cuando se trasladen todos los restos anticuarios del Laterano al Campidoglio. La Loba seguirá simbolizando el lugar de ejecución, como lo hacía en el Laterano.

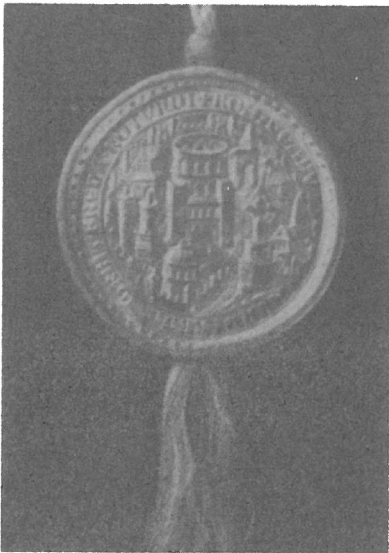
⁶⁵ Para Alberti, el ojo significa la divinidad (*De re aedificatoria*, Libro VIII, cap. IV). Las alas son atributo de la "fortuna", y el mote, de Cicerón, proporciona un significado a la vez moral y laico. Sobre este emblema, GADOL, *op. cit.*, pp. 69-70; WATKINS, R.: «L.B. Alberti's Emblem, the Wynged Eye, & His Name, Leo», en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX (1960), pp. 256-258.

⁶⁶ Sobre la introducción de los jeroglíficos en el mundo humanista del siglo XV, BERTONI, G.: *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I*, Torino 1903; GARIN, E.: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile*, Bari 1978, pp. 74-80. Sobre la *Hieroglyfica* de Horapolo como texto inaugural, GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: *La Hieroglyfica de Horapolo*, Madrid 1991; ID.: «Aspectos emblemáticos sobre la concepción de la ciudad ideal en el tratado de Antonio Averlino Filarete», en *Norba-Arte*, X (1990), pp. 16-28.

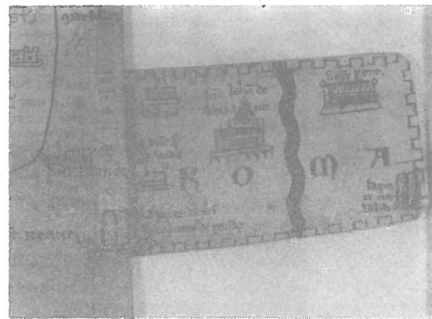
Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: ...



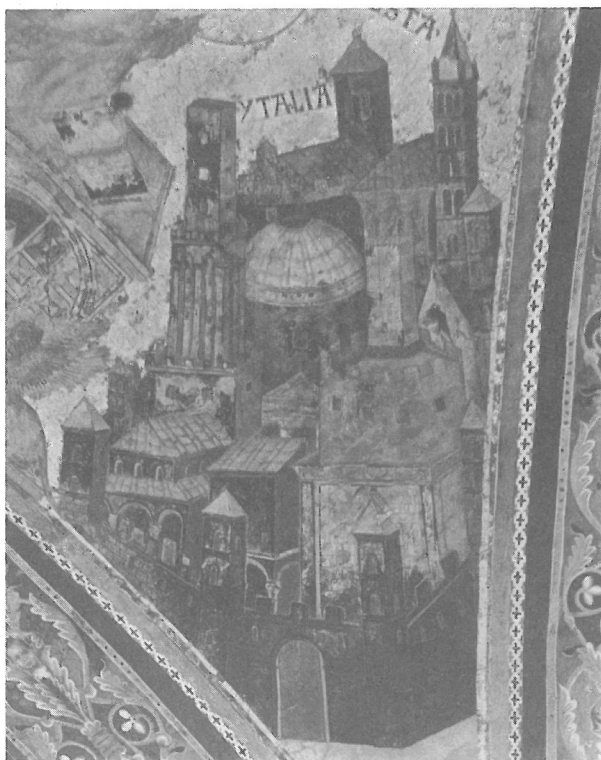
1. *Plano de Roma*. Paolino de Venezia. 1320?. Pergamino del *Compendium o Chronologia Magna* de la Biblioteca Vaticana.



2. Sello de Ludovico el Bávaro. 1328.



5. *Representación de Roma*. Matthew de Paris. Pergamino del British Museum de Londres. 1250-1259.



3. *Representación de Roma*. Cimabue. Fresco en la Iglesia superior de San Francisco de Asís. 1277-1290.

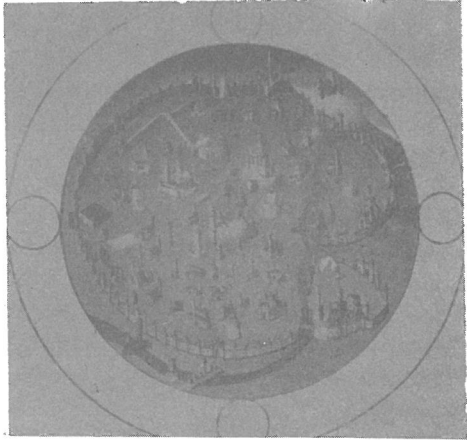


4. *Crucifixión de San Pedro*. Cimabue. Fresco en la Iglesia superior de San Francisco de Asís. 1277-1290.

Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: ...



6. *Miniatura de Roma*. Magister Vitae Imperatorum. Miniatura en el *Ditamondo* de Fazio degli Uberti. Biblioteca Nacional de Paris. 1447.



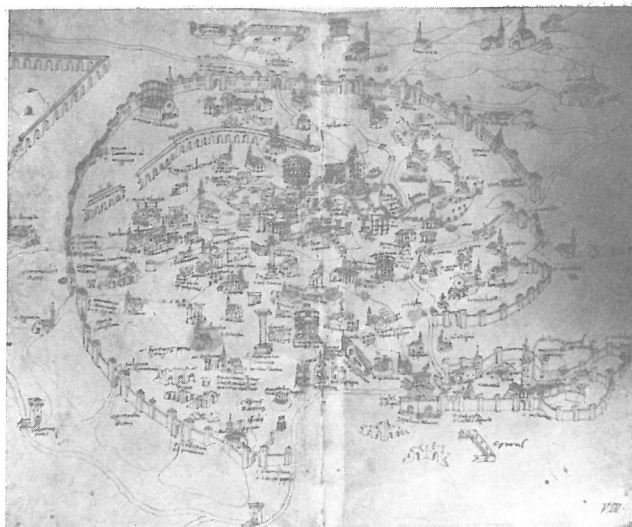
7. *Miniatura de Roma*. Paolo, Hermanst y Jehannequin de Limburgo. Miniatura anexa a *Très Riches Heure du Duc de Berry*. Museo Condé de Chantilly. 1411-1416.



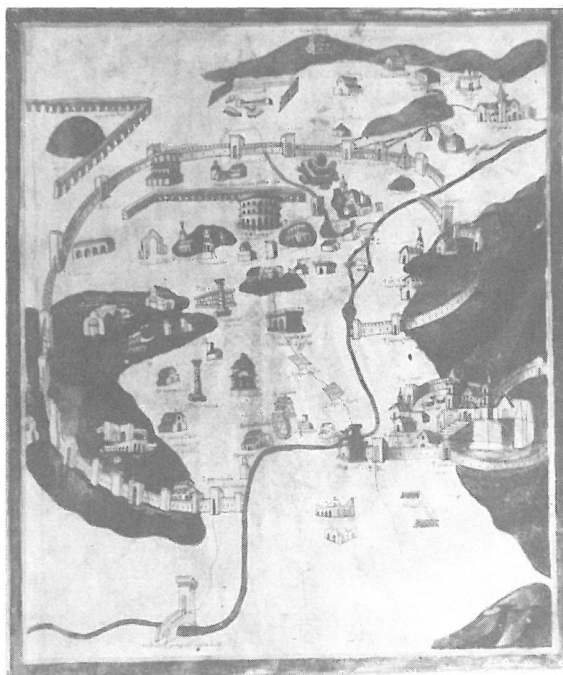
8. *Representación de Roma*. Taddeo di Bartolo. Fresco en el Palazzo Comunale de Siena. 1414.



9. *Representación de Roma*. Anónimo. Colección privada en Venecia. Anterior a 1425.



10. *Roma*. Alessandro Strozzi. Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia. 1474.

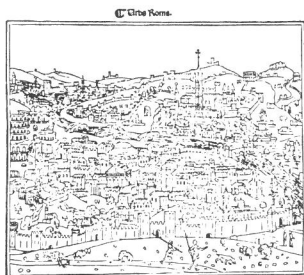


11. *Representación de Roma*. Pietro del Massaio. Biblioteca Vaticana. 1469.

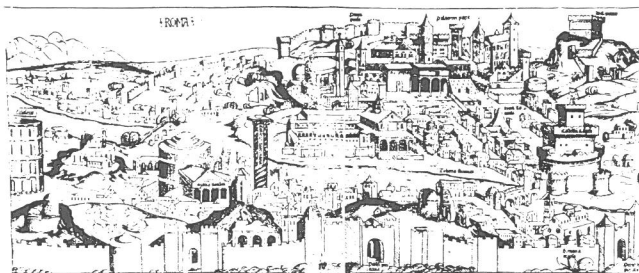
Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: ...



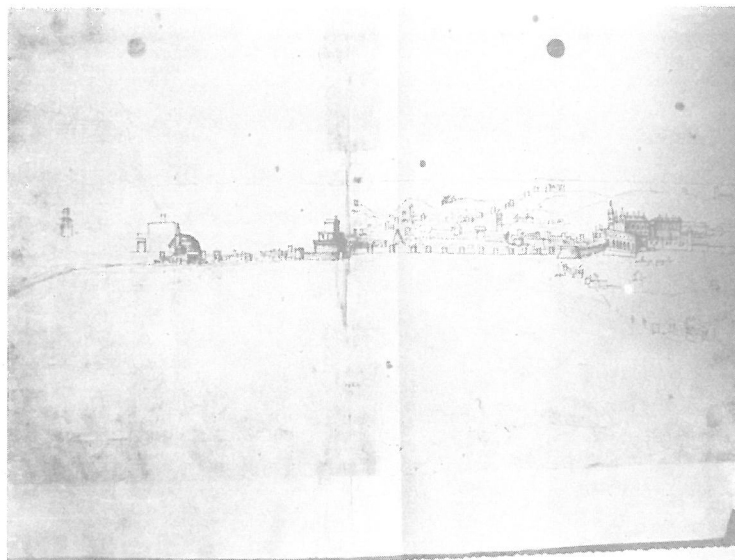
12. *Salida de San Agustín de Roma. Detalle.* Benozzo Gozzoli. Fresco en la Iglesia de Sant'Agostino de San Gimignano. 1465.



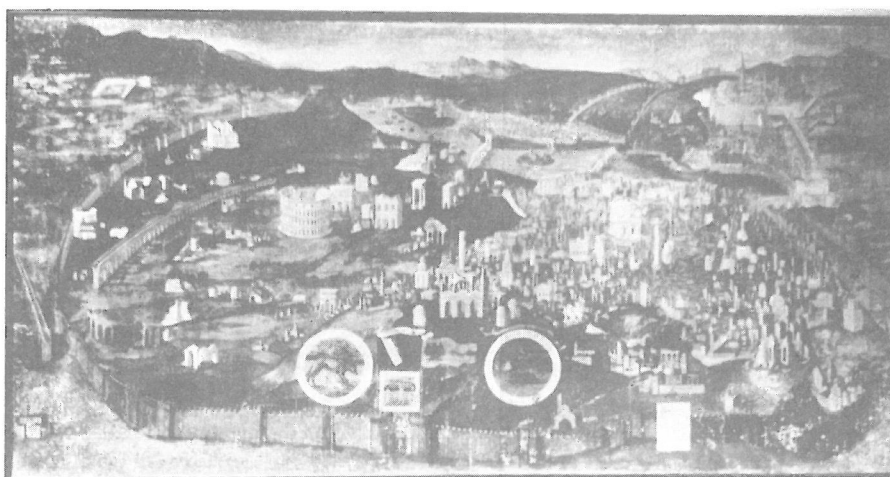
14. *Roma.* Fra Jacopo Filippo Bergomense. Xilografía para el *Supplementum chronocorum*. 1490.



15. *Roma.* Artamanno Schedel. Xilografía para el *Liber cronicarum*. 1493.



13. Roma. Anónimo. Dibujo del códice *Libro de dibujos o antigüedades a mano*. Biblioteca de El Escorial. Segunda mitad del siglo XV.



16. Roma. Anónimo. Fresco del Palazzo Ducale de Mantua. Primeros años del siglo XVI?