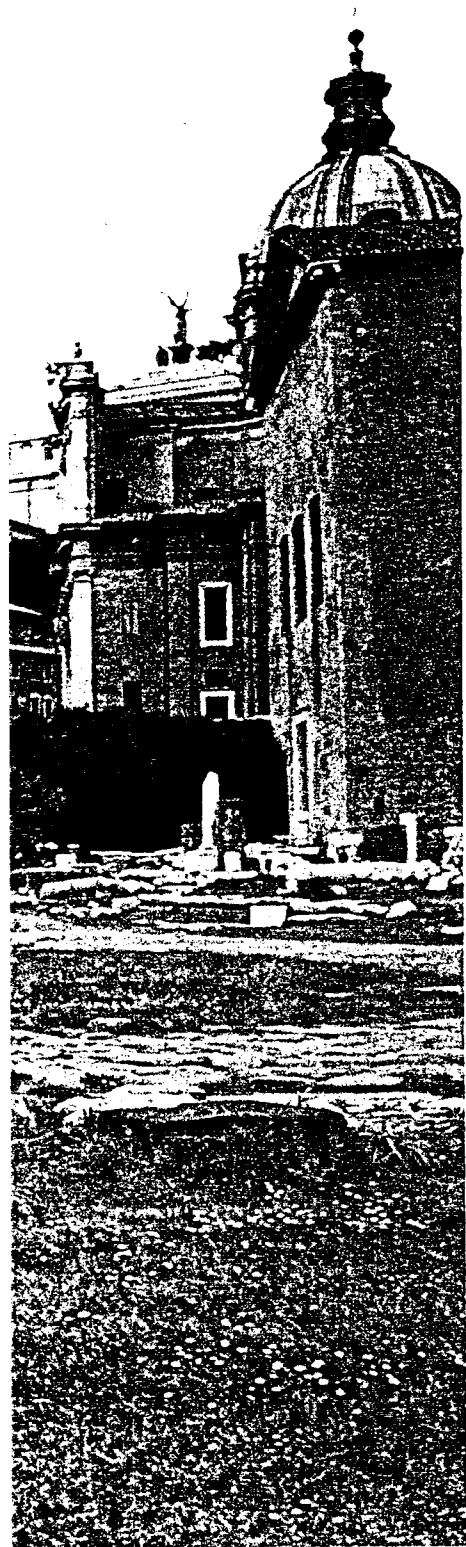


MIRABILIA ROMAE (UNA ARQUEOLOGÍA)

Texto y Fotos, Alfredo Aracil y Fernando Ch. Cremades



Muchas veces se ha señalado que el Renacimiento supuso no solo el descubrimiento del hombre como individuo, sino también la renovación del interés por la Antigüedad como época que colmaba las aspiraciones culturales de los hombres de los siglos XV y XVI.

Distintas ciudades y regiones de Europa conservaban todavía gran cantidad de edificios y ruinas de la época romana y, en especial, la misma ciudad de Roma poseía una espléndida colección de ruinas que, aunque mermadas por el transcurso de los siglos, todavía eran capaces de sugerir profundas reflexiones a los hombres del Renacimiento. No es de extrañar, pues, que el interés por los restos arqueológicos fuera muy grande y Roma se convirtiera en meta favorita de artistas, peregrinos y viajeros.

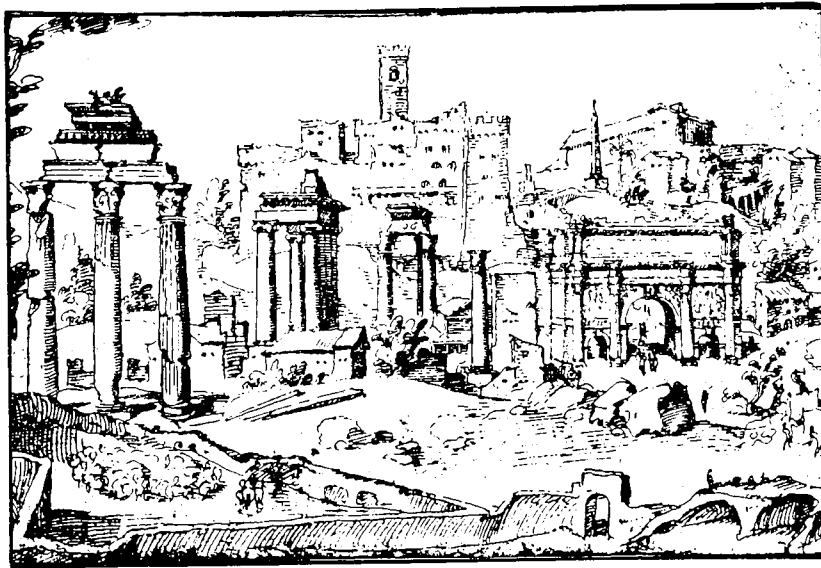
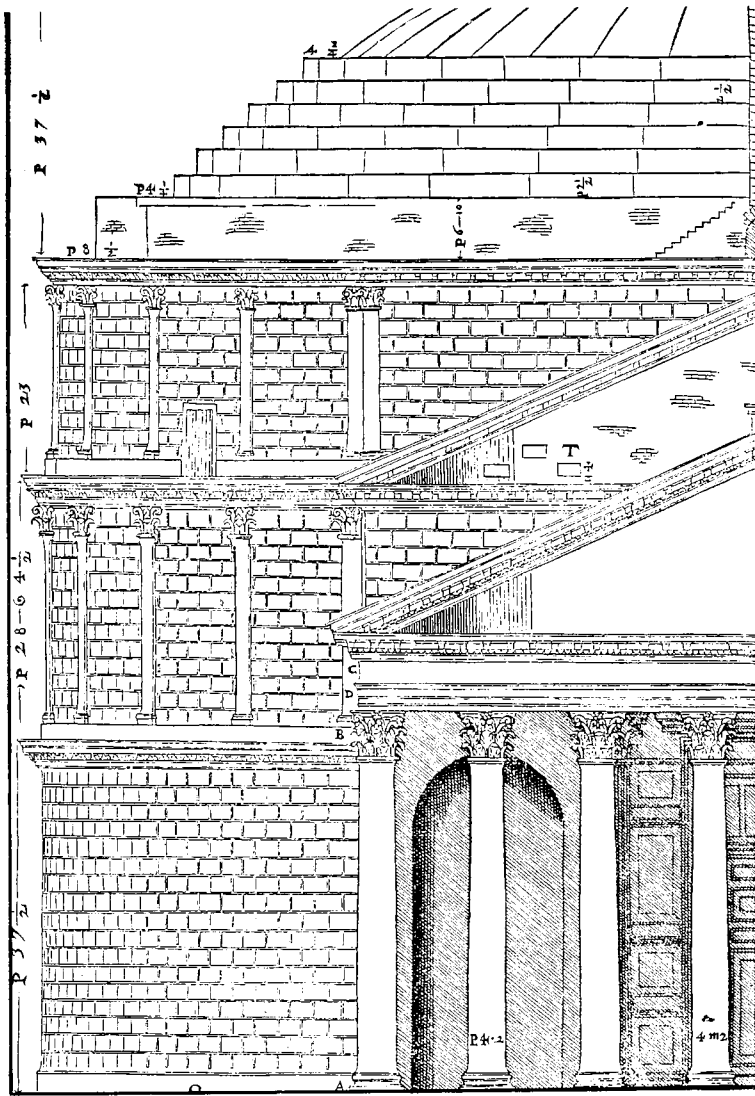
Contribuiría también a esta *admiratione* por Roma, la expansión política que durante estos siglos experimentarían los Estados Vaticanos, bajo el báculo de papas que de ninguna manera desdenaban el poder temporal y, en ocasiones, lo ostentaban con primacía sobre el espiritual. Roma pasaba a ser, también, la capital diplomática de media Europa, la que se enfrentaba a la Reforma por un lado y al creciente expansionismo turco por otro. Y desde Roma se movieron los hilos que habrían de establecer la división del continente que duró hasta nuestro siglo. Trento y Lepanto serían las dos facetas, los dos acontecimientos visibles que culminarían este proceso, aparentemente espiritual pero lleno de motivaciones económicas y políticas, que, en definitiva, configuraron un nuevo mapa de Europa.

La recuperación del pasado: El interés por Roma era sobre todo de tipo cultural y pronto se convirtió en verdadera erudición arqueológica. La literatura de la época es buen testimonio de ello, como lo demuestran la gran cantidad de citas y comparaciones entre el mundo clásico y el moderno. El mejor ejemplo de esta erudición fue la recopilación de res-

tos epigráficos, que se salvaron del olvido merced a su transcripción en libros dedicados a ello. Este tipo de arqueología pronto influyó en las propias realizaciones artísticas y los círculos de *Mantegna* y *Bellini*, en el Norte de Italia, integraron en sus composiciones religiosas e históricas fragmentos de la Antigüedad que son verdaderos restos arqueológicos. Se conservan, por ejemplo, dibujos de *Bellini* con sarcófagos, estatuas clásicas e inscripciones, que proponen la visión de una Antigüedad «científica», ajena a todo sentimentalismo. En 1522 *Mazzochio* y en 1538 *Poggio Bracciolini* publicaron, asimismo, colecciones de las inscripciones de Roma, y poco después *Ciriaco d'Ancona* dibujaría estatuas y bajo-relieves de todo tipo.

El interés por los restos arqueológicos de la Roma antigua fue también artístico. Por otra parte, no solo los edificios aislados, sino también la ciudad como realidad urbana fue fundamental para tratadistas como *Alberti*, *Serlio* o *Palladio*. El segundo de ellos comienza su *Tercer Libro de Arquitectura*, llamado «de las Antigüedades», con un estudio exhaustivo del Panteón, ya que para él «Entre los antiguos edificios que se ven el día de hoy en Roma, verdaderamente a mi parecer el Panteón para ser de un cuerpo solo, es el más hermoso y el más entero y el mejor entendido de todos los otros». El tratado de *Alberti* está salpicado de ejemplos romanos, y *Palladio* dedica todo su libro cuarto a los templos de la antigua Roma. Por su parte *Vivenco Scamozzi* publica un libro sobre sus antigüedades con gran número de grabados, centrados sobre todo en las ruinas del Coliseo. *Flavio Biondo*, en su *Roma Triunphans*, relata como «entre las muchas cosas dignas de maravilla que había» se encontraban «entre las principales las pinturas, estatuas y edificios» y destacaba en ellos no solo su majestad y belleza, sino también el valor pedagógico que tuvieron para los artistas, «que vienen hoy de todo el mundo para ver las reliquias que han permanecido y se llevan a su casa dibujos, grabados y retratos de todo tipo». Ya desde *Brunelleschi*, *Donatello* y *Ghiberti*, el viaje a Roma se

RENACENTISTA)



había convertido en un hito imprescindible para cualquier artista, lo que produjo una verdadera pasión por la arqueología, y los dibujos científicos de las ruinas y monumentos se extendieron por doquier. *Giuliano Sangallo* copió varios dibujos del mencionado Ciriaco d'Acona y en el taller de Ghirlandaio se dibujó el famoso *Codex Escurialensis*, con cantidad de vistas de la ciudad y sus restos. Por su parte Baldasare Peruzzi copiaría varios monumentos antiguos con vistas a una nueva edición del tratado de Vitruvio. No sólo fue la Antigüedad romana la que comenzó a verse desde este prisma más o menos riguroso; un tema egipcio, los obeliscos, que tuvo mucha importancia durante todo el siglo XVI, alcanzó caracteres de obsesión en tiempos de Sixto V, al fi-

La hermosura e interés de los edificios en la Roma antigua inspiraron técnicamente a los más grandes tratadistas del Renacimiento durante un siglo

En la fotografía de apertura del artículo detalle del Foro de Roma, en la página opuesta y en la fotografía de abajo un grabado de ese mismo Foro que se debe a Martin Van Heemskerck (1532-1536). Izda. tratado de Arquitectura de Sebastian Serlio, Venecia, 1584. A la derecha El Panteón de «I quattro libri dell'Architettura» de Andrea Palladio, Venecia, 1570.

nal de la centuria. En 1589 *Mercati* dedica su *Degli Obelischi di Roma* al Pontífice. Este libro no era solo una descripción rigurosa de los obeliscos egipcios de la ciudad, sino toda una teoría acerca de ellos —a los que definía como «grandes piedras enteras de misteriosa figura, algunos de naturaleza tan admirable que son considerados entre las siete maravillas del mundo»— y de la posibilidad técnica de levantarlos y colocarlos en lugares significativos. El libro de *Mercati* es un claro exponente del valor simbólico y urbanístico que adquirieron en la Roma Imperial de Sixto V y su arquitecto Fontana. Con todo, lo que explica este interés científico por una preciosa descripción de los edificios de Roma fue la importancia que la cultura del Renacimiento otorgó al Mundo Clásico como ejemplo de forma de vida y modelo ético. *Andrea Fulvio*, que firmaba sus escritos con el título de «Antiquarium Romanum», no sólo se lamentaba de los devastadores efectos del incendio de Nerón o de la decadencia romana en la época de los bárbaros y su destrucción en la Edad Media, sino que en su «laudatio» a la ciudad se pregunta, de forma retórica, sobre si alguien es capaz de ignorar la majestad y prioridad de la Urbe.

La dualidad del interés por la Roma antigua es patente en la obra de Flavio Biondo: mientras su *Roma Triumphans* fue una descripción erudita de las instituciones y costumbres de los romanos, su *Roma Instaurata* trataba sobre los edificios de los antiguos. Valor ético y valor artístico de la ciudad corrieron parejos en su pensamiento y en el de todos los hombres cultos del Renacimiento.

«Guiado por mi natural inclinación, me dediqué los primeros años al estudio de la arquitectura; y como siempre fui de la opinión de que los antiguos romanos, como en muchos otras cosas, también en el construir bien habían avanzado enormemente sobre todos aquellos que vinieron después, elegí por maestro y guía a Vitruvio, que era el único escritor de este arte; y me puse a la investigación de los restos de los antiguos edificios que, a causa del transcurrir del tiempo y la crueldad de los bár-

baros nos habían llegado en mal estado; y encontrándolos dignos de mayor observación de lo que había pensado en un primer momento, comencé a medirlos minuciosamente y con mucha diligencia en cada una de sus partes, de los cuales me convertí en tan solícito investigador que, después, no una sino más y más veces viajé a las distintas partes de Italia y de fuera, para poderlos comprender enteramente y reducirlos a dibujo.»

«Porque los antiguos griegos y romanos cuando hacían templos a sus dioses pusieron grandísimo cuidado y los compusieron con bellísima arquitectura, bellos ornamentos y con mejor proporción de la que convenía a los dioses a los que estaban dedicados, en este libro voy a mostrar la forma y los ornamentos de muchos antiguos templos, que ahora se ven en ruinas... Y bien que de algunos de ellos se ve solo una pequeña parte en pie sobre el suelo, yo, de esta pequeña parte, y teniendo en cuenta bien los cimientos, he especulado sobre como debieron ser cuando estaban enteros.»

(Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia, 1570).

Los restos arqueológicos como objeto artístico: La nueva valoración de la Antigüedad de hacia una reconsideración del propio objeto arqueológico que se tradujo en muy distintas manifestaciones. Una de ellas, la protección de las antigüedades, había comenzado a hacerse patente con disposiciones legales en el siglo XIV, pero hasta varios decenios después no alcanzará un carácter sistemático. En 1462 *Pío II* promulga una Bula «para conservar el esplendor de Roma», si bien se continuaba todavía —y se proseguirá en el futuro— la utilización de edificios antiguos como cantera de materiales para los modernos. Todavía en el Quattrocento, había sido encargado de la vigilancia de las antigüedades *Fra Giocondo*, el editor *Vitruvio*, a quien, en 1515, sucedería *Rafael*. Con éste entramos en una época en que la arqueología alcanza un mayor rigor. Su preocupación por el objeto arqueológico, considerado como objeto artístico, es constante y, en su

célebre carta a León X, manifiesta como «no debe estar entre los últimos pensamientos de Su Santidad el cuidado de lo poco que queda de esta antigua madre de la gloria», como denominaba a Roma. Para ello propone una división tripartita de los edificios: por un lado los «buoni antichi», por otro los edificadas en el tiempo que «Roma fue arruinada y devastada por los Godos» y, por último, los de los «tempi nostri». Como es lógico, otorga prioridad artística y mayor valor ejemplar a los primeros, «lo más excelentes y hechos con la manera más bella y más plena de arte».

Rafael menciona algunos de ellos, pero las listas exhaustivas de los mismos hay que buscarlas en descripciones como las antes citadas o en los planos que de la antigua Roma comienzan a levantarse. El mismo artista proyectó la edición de uno de ellos, que no llegó a realizarse hasta que, en 1553, *Pirro Ligorio* confeccionara su *Efigies Antiquae Romae ex vestigiis, aedificiorum ruinis*, siguiendo sus ideas. Con anterioridad, ya Flavio Calvo había llevado a cabo uno en 1532 y, dos años más tarde, *Giov Bartolomé Marliani*, otro, editado en Roma y Lyon —en esta última con prefacio de Rabelais—, buena prueba, como muchos otros posteriores, de que el objeto arqueológico digno de estudio pronto fue la propia Roma, preludio del interés urbanístico que se concretaría en realizaciones prácticas a gran escala a finales del siglo XVI.

De igual manera, el cuidado por la adecuada restauración de los edificios antiguos aparece en tratadistas como *Alberti* o *Serlio* y artistas como *Rafael*, que, en su polémica anti-medievalista, expresan como idea central la separación y distinción entre los edificios «góticos» y los «antiguos», lo que no es más que la expresión en clave arqueológica de la idea renacentista de «concordatio». Para *Leonardo*, como ha indicado Gaetana Cantone, un buen arquitecto ha de ser un buen restaurador, ya que solo conociendo el valor de la «concordancia» podrá restaurar la «discordanza» que «la ruina e disfá».

Esta valoración arqueológica de los



En esta página arriba tres muestras de obras clásicas: el Apolo y torso Bellvedere y el Laocönte. Abajo y a la derecha un detalle del «San Sebastian» de Mantegna (kunsthistorisches Museum, Viena, n.º 43). Página opuesta, detalle del «S. Sebastian», Mantegna. Museo del Louvre, Paris (n.º 56).

restos de la Antigüedad no solo produjo un afán de conservación y restauración, sino que permitió el surgimiento de un nuevo género artístico caracterizado por el rigor y la precisión, los dibujos y grabados de las estatuas y arquitecturas. Nos hemos referido ya a las colecciones de *Giuliano Sangallo* y *Baldasare Peruzzi*. En el siglo XVI, italianos como *Donato Bramante* y extranjeros como *Maarten van Heemskerck* o *Francisco de Holanda* dibujarían los restos de la ciudad y aparecerán las series grabadas de *Jeronimus Cock*, *Antonio Labacco* o *Lafrelius*. Todos ellos constituyen, por su rigor y exactitud, el paralelo iconográfico de las descripciones literarias y una

buena muestra del interés científico con que fueron observadas las ruinas y restos del pasado. Este rigor en el estudio de los objetos es una típica manifestación de cierta actitud del Renacimiento hacia la realidad: aquella que la ve a través del prisma de la razón. De igual manera que *Pirro Ligorio* explicaba las medidas, la historia y los diferentes usos —prácticos y simbólicos— de edificios como el Circo Máximo, *Lafrerius* o *Cock* lo dibujaban o grababan. Como en el caso de *Leonardo* al representar sus cadáveres diseccionados y analizados, el dibujo se constituye en el método plástico de acercar al ojo una realidad arqueológica en clave racionalista. No en vano durante los siglos XV y XVI la teoría del dibujo o «disegno» sirvió para fundar la representación artística en unos modos racionales, y el grabado fue el mejor medio de difusión de esta nueva imagen de la Antigüedad que, por su rigor, puede situarse en los umbrales de arqueología moderna.

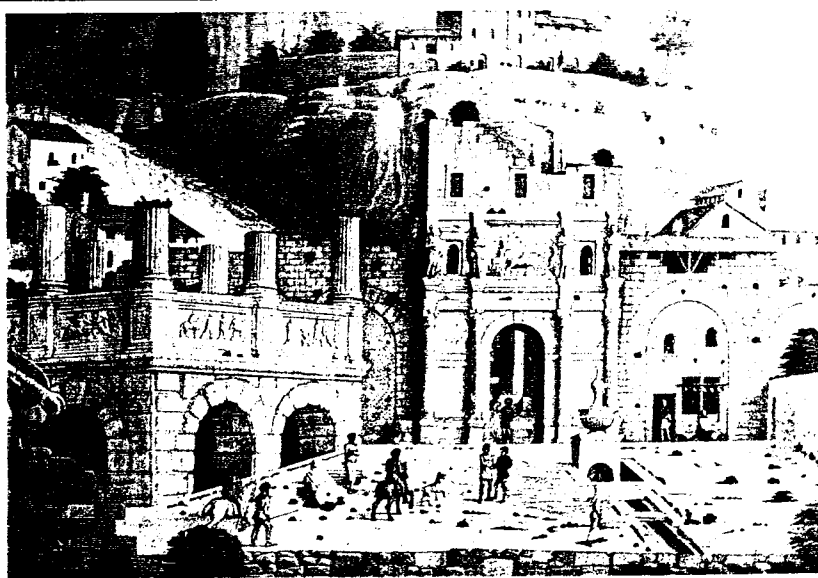
«Pasamos al jardín del Belvedere, en medio del cual está la representación del Tíber apoyada a la derecha a una loba que amamanta los dos niños, *Rómulo* y *Remo*... se ve después otra representación, del Nilo, apoyada a la izquierda... fue encontrada no hace mucho junto a *San Stefano di Caco*. En el muro de atrás a la representación del Tíber se ve una estatua bellísima de *Antinoo* desnudo de pie... A su derecha yace el río *Arno*, vertiendo el agua con una urna. A mano izquierda, la estatua de *Cleopatra*. Junto a *Cleopatra* se ve en tierra un *Hércules* no entero,

que tiene en el brazo a Anteo... En otra capillita aquel tan nombrado y celebrado Laocoonte Troyano.» (Luigi Contarino, *L'Antiquità di Roma*, Venetia, 1575)

La moda de lo antiguo: Si en un principio los nuevos ideales habían llevado al estudio de la Antigüedad clásica y a la investigación de sus ruinas con la intención de hallar unos modelos —tanto estructurales como ornamentales— que poder aplicar a las artes plásticas y la arquitectura, así como unas «normas de comportamiento» para ciertas élites, el cúmulo de objetos y de información sobre el pasado fue lo suficientemente grande como para propiciar una «moda de lo antiguo» a principios del siglo XVI.

Aunque existen algunos ejemplos anteriores de importancia, va a ser ahora cuando se generalicen las colecciones de antigüedades, con lo que multitud de medallas y numerosos restos de relieve y esculturas invadieron los jardines y las estancias de las principales villas y palacios. Surgió así una demanda tan difícil de satisfacer que, con frecuencia, se hubo de recurrir a copias y falsificaciones. La anécdota que cuenta Vasari del «falso» Cupido realizado por Miguel Angel «de manera que pareciera antiguo» y, como tal, vendido al Cardenal San Giorgio por doscientos ducados, para agregar un poco más adelante que «este hecho le dio tanta reputación a Miguel Angel que fue enseguida conducido a Roma» es doblemente significativa: por una parte, de los frecuentes fraudes a los que acabamos de referirnos y, por otra parte, de la alta consideración hacia la escultura de la Antigüedad en una sociedad capaz de hacer subir la reputación del artista que pudiera imitarla.

Obras como el «Apolo» y el «Torso» del Belvedere —este último especialmente alabado por Miguel Angel, como la mayor parte de los cronistas se han encargado de narrarnos—, el grupo del «Toro Farnesio» —que decoró las Termas de Caracalla y, en el siglo XVI, fue trasladado al Palacio Farnesio— o, sobre todo, el «Laocoonte» —la más bella obra que nunca se hiciera», como en su mo-



mento la definió Plinio y, en 1556, volvía a recordar Ulisse Aldroandi— fueron fuente de inspiración de numerosas realizaciones modernas y, al tiempo, elementos de prestigio para sus poseedores.

Estas estatuas, escribía Aldroandi, «no se hicieron casi con otro fin que el de tener despiertos y excitados con su presencia los ánimos nobles de hechos gloriosos, como los de aquellos a los que éstas representan». Había, por tanto, una «moda de lo antiguo» que no se limitaba a la posesión e imitación de los restos materiales del pasado, sino que traía consigo un espíritu de emulación de sus ideales y modos de vida, cuyo más lujoso ejemplo lo constituía el palacio de Nerón, la «Domus Aurea», de la que podemos leer en una edición en lengua castellana de las *Mirabilia Romae*, impresa en 1573: «Era la dicha casa toda entretallada con oro y varias piedras preciosas, los techos de las salas eran de Abolio, ricamente labrados y se volvían de modo que por ciertos agujeros cuando se cenaba esparcían flores y olores preciosos sobre los convidados, la sala principal era redonda y andaba en derredor continuamente a semejanza de la machina del mundo».

«Arqueología fantástica» y el pasado como propaganda: Paralelamente, en determinados círculos culturales había ido formándose una nueva actitud de desconfianza hacia el racionalismo humanista del Quattrocento,

cuya última consecuencia será un gusto por lo fantástico y una concepción esotérica —y, en ocasiones, hermética— del conocimiento que, naturalmente, también había de afectar al campo que nos ocupa.

Surgen así, por un lado, un interés por los elementos fantásticos —grutescos— y herméticos —jeroglíficos— que los restos arqueológicos ofrecían y, por otro, una «arqueología fantástica», es decir, la recolección de objetos de otras culturas más o menos ajenas a la del siglo XVI. La mayor parte de los obeliscos conservados en Roma contaban con caracteres jeroglíficos egipcios. Por otra parte, el origen de las imágenes de monstruos, que fueron un elemento relativamente frecuente durante la Edad Media —tanto en relieves y esculturas como en la propia literatura— era, naturalmente, clásico y sus primeras apariciones en el Renacimiento se realizarán en el seno de los grutescos, «hechos con tanto dibujo, con tan variados y bizarros caprichos», como se refería Vasari a los hallados en el Palacio —en realidad las Termas— de Tito al excavar bajo la Iglesia de San Piero in Vincola, y cuyos principales ejemplos volvemos a encontrar en la vecina «Domus Aurea», evocados de forma parecida en el *Antiquarie prospettiche romane*:

«Spelonche ruinate grotte di stucco di rilievo altri colore (...). Dogni stagion son piene dipintore più lastate par chel verno infresche (...).

Fue tal el apasionamiento por todo lo antiguo que afamados maestros, como Miguel Angel, llegaron a copiar obras clásicas para ofrecerlas como antigüedades en un floreciente mercado



Izda. Visión en el «Quattrocento» del clasicismo. Apolo de L'Antico (Venecia, ladOro, 1498-1501). A la der. fotografía actual del Panteón cuyo grabado de A. Palladio ya vimos.

Andian per terra con ventresche ... con pane con presutto poma e vino per essere più bizzarri alle grottesche.»

Comerciantes anticuarios como Ciriaco Pizzicollí habían recorrido a mediados del siglo XV todo el Mediterráneo en busca de curiosidades, acumulando testimonios arqueológicos de los más diversos países y llevando a Italia objetos hasta entonces nunca vistos. En esta misma línea de ampliación, más de un siglo después, Lorenzo Pignoria añadía a las *Imagini delli Dei de gl'Antichi* de Vincenzo Cartari una segunda parte con las imágenes de los dioses americanos y asiáticos.

Junto a esta ampliación de límites y a la afirmación de la arqueología como ciencia específica, otro acontecimiento influirá notablemente en el uso que había de hacerse de ciertos restos del pasado. Promovidos fundamentalmente por el Pontificado, un nuevo concepto de la devoción, mucho más emocional y activo, y una revitalización de la idea de Roma como capital de la Cristiandad —y, por tanto, de las peregrinaciones a ella— provocó su engalanamiento —sacando a la luz cuanto de atractivo o monumental quedará de su pasado— y una auténtica proliferación de guías para los visitantes.

**La restauración
y la conservación
del legado romano
abrió un nuevo rigor tanto
en el dibujo
como en el grabado**

La mayor parte de estas guías estaban divididas en jornadas; aunque surgían con una finalidad en parte docente, para evitar que de los numerosos visitantes «deseosos de verlo que en ella hay», se marchasen de Roma «los mas dellos (...) sin entender y saber la tercia parte, y algunos sin ver casi nada», recuperaban la tradición de las «Mirabilia Romae» medievales, adjuntando también la significación de determinadas imágenes y narraciones de milagros, así como las Estaciones, Gracias e Indulgencias de cada iglesia.

Pronto estas iglesias renovarían sus fachadas y adornarían sus interiores, mientras en la ciudad los obeliscos servirán como elementos de identificación de sus puntos más importantes.

Roma, con Sixto V, recupera pues su papel de foco de atracción de viajeros de todo tipo, y los monumentos, que en la Antigüedad cumplieron otros fines, serán ahora, en cierto modo, «sacralizados», como cantaba Girolamo Franzini en su poema teñido del más claro espíritu contrarreformista, al comienzo de su guía sobre las iglesias romanas, sus reliquias y estaciones, publicada en 1600:

*«Obelisch, Gulie, & Pirammi,
Fur da gli antichi consecrati al Sole,
Hora il novo Pastor con brevi Carmi,*

Glia ha dedicati a Dio ch'el tutto puole.

Senza mover tambur, ne punta d'armi.

*In un punto cader fa cio, che vuole:
Mandó dar ciel' il Pastor Quinto Sisto*

Tutto infiamato del honor di Christo.

*L'Opere eccelse sue maravigliose,
Che di grandonga pasan' gliani antichi,*

E in breve si vedran coglier le rose,

Ne gli Orti, e ne giardin de gli nimitchi

Se i Gili, il buon Leon, Aquila insieme

*Uniti col Pastor io parlo e splichi,
Che acquistiar deverian quel che si spemme*

Il Turcho estinto, e Luterani insieme.»

Alfredo Aracil. Licenciado en Geografía e Historia. Colaborador de la Cátedra de Arte Moderno y Contemporáneo de la Fac. de Geogr. e Historia de la Univ. Complutense (Madrid).

Fernando Checa Cremades. Doctor en Filosofía y Letras y Licenciado en Derecho. Profesor de la Cátedra de Arte Moderno y Contemporáneo de la Fac. de Geogr. e Historia de la Univ. Complutense.

Bibliografía: Cantone, G. *La città di marmo.* Roma 1978. Egger, H *Hocodex Escorialensis. Ein skizzenbuch aus der Werkstatt dD. Chirlandaios.* Huelsen, Egger H. *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck in Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin.* T.I, Berlin, 1913. Lanciani, R. *Storia degli scavi (1.000-1530)* (T.I. Lanciani, R *The destruction of ancient Rome.* Londres, 1901. Aldroandi, U. *Le antichità della città di Roma.* Venecia, 1548. Biondo, F. *Roma instaurata.* Basilea, 1533. Franzini, G. *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma Venecia,* 1588. Mercati. *Degli Obelisch di Roma.* Roma, 1589. Palladio, A. *Lantichità di Roma.* Roma, 1575, 1580, 1587, 1588.