

***ROMA CAPUT MUNDI Y ROMA PRIMA SEDES:
MECENAZGO Y MAGNIFICENCIA EN LA PLANTA DE
ROMA DE FRANCESCO PACIOTTI DE 1557***

***ROMA CAPUT MUNDI AND ROMA PRIMA SEDES: PATRONAGE
AND MAGNIFICENCE IN THE FRANCESCO PACIOTTI'S VIEW
OF ROME IN 1557***

CAROLINA MONJA CUESTA
Universidad Complutense de Madrid, España
cmonjacuesta@gmail.com

Resumen: Francesco Paciotti, arquitecto e ingeniero militar, publica en 1557 una vista corográfica de la ciudad de Roma grabada en el taller de Antonio Lafreri. Es este grabado un regalo para los patronos del arquitecto, los Farnese, que se difundirá por Europa inserto en el *Speculum Romanae Magnificentiae*. Ejemplifica este singular grabado el complejo programa de resignificación política, cultural y urbanística que se lleva a cabo en Roma. En él, la antigüedad y la ruina, las construcciones modernas y el trazado viario actúan como legitimadoras y constructoras de un discurso de magnificencia, poder y belleza, en el que la Roma papal y la Roma imperial se aúnan para situar a la ciudad como capital del poder y el arte.

Palabras clave: Francesco Paciotti, Roma, planta, Farnese, mecenazgo.

Abstract: Francesco Paciotti, architect and military engineer, published in 1557 a Rome's corographic view, engraved in the workshop of Antonio Lafreri. This print is a present for the patrons of the architect, the Farnese family, and it will be spread throughout Europe as a part of the *Speculum Romanae Magnificentiae*. This singular engraving exemplifies the complex political, cultural and urban redefinition program that takes place in Rome. Therefore, antiquity and ruin, modern constructions and urban planning act as legitimators and constructors of a speech of magnificence, power and beauty, in which papal Rome and imperial Rome come together to place the city as capital of power and art.

Keywords: Francesco Paciotti, Rome, view, Farnese, patronage.

Roma en los inicios de la Edad Moderna era un vasto conjunto de campos, huertas y ruinas que aparecían diseminadas en el interior de los muros aurelianos¹. Esta ciudad vive una transformación sin comparación en los albores de la Edad Moderna, y se construye como tal en su conjunto en el Renacimiento. Martín V (1517-1531) es quien inicia la construcción de Roma como una capital moderna, puesto que fue el primero en promover las intervenciones para mejorar las calles, la salubridad y la seguridad de habitantes, visitantes y peregrinos. En el pontificado de Pablo III (1534-1549) las políticas culturales, espoleadas por la visita de Carlos V, se concentran en embellecer y proteger la ciudad, realizando intervenciones militares y urbanísticas, trazando explanadas y enderezando vías, liberando las áreas del Foro de las casas que lo ocupaban, y demoliendo construcciones medievales².

En 1557, el momento de realización de la planta de Francesco Paciotti, Roma estaba inmersa en un complejo programa de resignificación política y religiosa en el que el papado, fuerza política y moral dominante, utiliza los restos de la Antigüedad romana y la *gratia* presente en el arte del *Cinquecento*, para fortalecerse y legitimarse como tal. De este modo, la arquitectura y los artistas ponen su talento en las manos del papado, como principal motor de cambio para transformar la ciudad, desde sus edificios religiosos hasta su entramado urbano. Por otra parte, las familias nobles, en una constante diatriba por el acceso a los puestos de poder, promueven una campaña de embellecimiento de sus villas y palacios para engrandecer su nombre. Al mismo tiempo, la herencia de la Antigüedad romana, especialmente de la época imperial, es recuperada por ambos grupos, pero especialmente por la curia pontificia, para ser reinterpretada en clave religiosa, y convertirse en un núcleo legitimador de la Santa Sede.

En este mismo contexto comienzan a surgir las guías de viaje de Roma, que reflejan la transformación física de la ciudad y también el nuevo modo de pensarla, configurando una identidad de urbe a través de categorías: la Roma *antica* y la Roma *sacra* y, a partir del ecuador del siglo XVI, la Roma moderna, tres ciudades presentes en Roma que se relacionan entre sí³. Este lenguaje se exportará a las representaciones visuales y cartográficas de la ciudad, fijando un conjunto de recorridos a lo largo de la ciudad que no sólo incluyen iglesias y basílicas, sino también las calles, plazas, los edificios y obras modernos y el

¹ Deseo expresar mi agradecimiento al profesor Fernando Marías, cuya dirección y consejos resultaron fundamentales para la elaboración de la investigación que ha dado origen a este estudio.

² MARIGLIANI, Clemente: *Le piante di Roma nelle collezioni private*. Roma, 2007, p. 20.

³ DELBEKE, Maarten y MOREL, Anne-Françoise: "Roma Antica, Sacra, Moderna: The Analogous Romes of the Travel Guide", *Library Trends*, 61, 2, 2012, pp. 397-417.

interminable florecer de la ruina. Es, por tanto, una construcción identitaria de la ciudad, que funcionará, desde tiempos de Nicolás V, como espejo del poder político, económico e ideológico del papado.

El elemento que más tempranamente contribuye a la creación de una imagen de la Roma medieval son los *Mirabilia Urbis Romae*. Entre 1142 y 1144 el canónigo vaticano Benedetto, publica el *Liber politicus*, que incluye un opúsculo con descripciones topográficas, sin imágenes, que combinan información histórica con leyendas y mitos de la ciudad papal e imperial. Existe en ellos un entusiasmo por la ruina, tratando de aunar paganismo y cristianismo, aunque esta fascinación, junto con el frecuente desconocimiento de la Antigüedad, hace que en ocasiones obvien el significado de los vestigios del pasado para darles uno nuevo⁴. Es por ello que la escena sagrada se ambienta en un contexto fuertemente connotado por la Antigüedad que, con un gran valor simbólico afina la continuidad y contigüidad del mundo pagano y cristiano.

En la Edad Media primaba en Roma el atributo de la *Urbs sancta*, ciudad de mártires, basílicas y lugar de residencia de la cabeza de la Iglesia. En el *Quattrocento* la idea cambia, abandonando la idea del *revival* político universal y la función del Antiguo Imperio en favor de recuperar los méritos culturales de un pasado lejano, la libertad y dignidad republicana⁵. El *Sacco* de Roma de 1527 fue una muestra de que Roma no era eterna, y rompe el mito de su intangibilidad. En ese momento de crisis, con el auge del luteranismo el poder de la iglesia se resiente y se rompe la relación entre la Roma *Caput Mundi* y la *Roma Prima Sedes*: ámbitos político y civil, y ámbito espiritual. De este modo, la relación en el *Cinquecento* entre Roma y los restos arqueológicos acentuaba la idea de la caducidad en las Antigüedades, siempre observadas con admiración. Se busca una entidad moderna que reencarne una antigua en lo político, cultural, artístico e incluso lingüístico; con un deseo de conocer los aspectos no heroicos, cotidianos, de lo Antiguo. De esta manera, la Antigua Roma es utilizada para exaltar el ingenio de lo moderno. Los artistas hacen suya la idea de Baltasar Castiglione: que la imagen de Roma consistía en un equilibrio entre la realidad y el mito. En la carta que escribe Rafael al Papa León X, en 1519, indican su punto

⁴ RIELLO, José: “Mirabilia Urbis Romae. Propaganda política y apropiación simbólica de la Roma antigua en la Europa del siglo XVI”, en *Conflictos y cicatrices: fronteras y migraciones en el mundo hispánico*. Madrid, 2014, pp. 97-110.

⁵ BREZZI, Paolo: “Tra condanne ed esaltazioni. I giudici sulla città e l’idea di Roma nel Quattrocento e Cinquecento”, en *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma, 1985, pp. 11-22.

de vista al respecto: que la ciudad de Roma no es más que un esqueleto de lo que un tiempo atrás fue y el deber de los artistas y el papado es tratar de recuperarla⁶.

Existen representaciones topográficas de la ciudad desde la Edad Media, sin embargo, las vistas que condicionarán el imaginario posterior serán aquellas realizadas en el *Quattrocento*, tras la institución de un método para elevar una perspectiva geométrica, ideado por Brunelleschi. Durante el siglo XV la representación de la ciudad cambia, en parte debido a la introducción de nuevas formas de relacionarse con la ciudad, como las modernas técnicas de asedio y defensa, y por otra parte debido a los avances del dibujo en perspectiva y especialmente las variaciones cromáticas de la perspectiva aérea⁷. Para ello fueron trascendentales las innovaciones de Leonardo da Vinci, y especialmente Leon Battista Alberti, quien en 1450 publica la *Descriptio Urbis Romae*, una breve exposición del método ideado por él para realizar un plano científico y real de la ciudad⁸. A partir de este avance se desarrolla en el siglo XVI la técnica del relieve urbano incluyendo los alzados, mediante el calco y el uso de una base planimétrica a partir de la que realizar los alzados, generalmente en madera o cobre, y el método de la triangulación para destacar los elementos más importantes⁹. El trabajo de Alberti resta inacabado, pero sienta las bases de la idea de la necesidad de conocer la Roma antigua para engrandecerla a través de las intervenciones urbanas. El ejemplar que enfoca este estudio, la planta de Roma de Francesco Paciotti responde a la tradición de reproducción de la ciudad desde las fuentes medievales, que privilegian la representación del plano simbólico, destacando los monumentos más importantes de la ciudad. Paciotti no tiene como objetivo crear una visión científica de la urbe en el momento del grabado, sino que privilegia, en tamaño y en fidelidad, algunos elementos (como el complejo Vaticano) en detrimento de otros (como San Francesco a Ripa).

El arquitecto Francesco Paciotti

Francesco Paciotti de Urbino (1521-1591) es uno de los arquitectos más conocidos de la segunda mitad del siglo XVI, que trabajó principalmente la arquitectura militar, aunque se conservan proyectos y se tiene constancia de que también realizó obras de

⁶ GREENE, Thomas: "Resurrecting Rome: The double task of the Humanist Imagination", en *Rome in the Renaissance, the city and the myth*. Nueva York, 1982, pp. 19-40.

⁷ CAMIZ, Alessandro: "Vedute di Roma dai Prati di Castello: Benozzo Gozzoli (1463) e Attavante degli Attavanti (1483)", en *I punti di vista e le vedute di città dal XIII al XX secolo*. Roma, 2010, pp. 39-57.

⁸ RIELLO, José: "Mirabilia Urbis Romae..." op. cit., p. 106.

⁹ STROFFOLINO, Daniela: "L'immagine urbana nel XVI secolo: Gli Atlanti di Antoine Lafréry", en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Nápoles, 1996, pp. 183-201.

arquitectura civil y religiosa¹⁰. Paciotto se formó en la escuela de arquitectura militar de Urbino, fundada por el propio Francesco Maria I della Rovere y será discípulo de Girolamo Genga, de quien aprende la técnica del dibujo y la tendencia purista que caracterizará su obra como arquitecto. Paciotto se instaló en Roma hacia 1540, donde formó parte de la *Accademia della Virtù*, también conocida como *Accademia Vitruviana*¹¹. Tras la muerte de Rafael, colaboró en el diseño y modelo de la *fabbrica* de San Pedro. En 1549 ha alcanzado una gran fama en la ciudad papal, ejerciendo de *direttore dei lavori* de las fábricas palatinas. El 31 de enero de 1550 era ya el segundo arquitecto del palacio apostólico y ese mismo año el papa Julio III le nombró *Ingegnere Generale dello Stato Ecclesiastico*¹². Esta fama en la ciudad papal le llevó a entrar al servicio, en 1551, del duque de Parma Ottavio Farnese. Al servicio de los Farnese, Paciotto realizará la mayor parte de sus obras como arquitecto militar, convirtiéndose en uno de los arquitectos más prolíficos de su generación. Fue nombrado *ministro ducale incaricato di munire e difendere la città* y también preceptor del joven Alessandro Farnese, fortificó múltiples ciudades en poder de los duques de Parma y sus aliados, como Montecchio, Scandiano, Correggio y Guastalla, además del Borgo San Dommino, hoy llamado Fidenza¹³.

De especial relevancia para la escena artística española es que, desde 1558 Paciotto ofrecía sus servicios como arquitecto militar a Felipe II, quien había admirado sus planos para la *citadella* de Piacenza y coincidía con el arquitecto en el gusto por la arquitectura sobria, funcional y desornamentado¹⁴. Así, trabajó reparando las fortificaciones de las ciudades en poder o de influencia española, como Génova, Milán, Nápoles y Amberes, por los que será nombrado *Ingegnere Generale de tutta Fiandra* y armado caballero¹⁵. Trabajó en Madrid entre 1561 y 1563, dejando a un lado las fortificaciones para idear, en 1561, un proyecto para la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales, obra que

¹⁰ Los principales estudios de carácter monográfico sobre este arquitecto se deben a las tesis doctorales de Nadia Ragni y Alessandra Coppa: RAGNI, Nadia: *Francesco Paciotto, Architetto urbinato (1521-1591)*. Urbino, 2001; COPPA, Alessandra: *Francesco Paciotto architetto militare*. Milán, 2002.

¹¹ Esta Academia de humanistas y arquitectos tenía el objetivo de estudiar la Antigüedad y realizar una edición crítica, finalmente inacabada, de Vitruvio. VERSTEGEN, Ian: "Francesco Paciotti, European geopolitics, and military architecture", *Renaissance Studies*, 25, 3, 2010, pp. 393-414.

¹² VERNACCIA, Pier Girolamo, "Memorie del conte Francesco Paciotti d'Urbino", *Antichità picene*, XXVI, 1796, pp. 1-63.

¹³ RAGNI, Nadia: *Francesco Paciotto...* op. cit., p. 29.

¹⁴ Los principales estudios acerca de Francesco Paciotti en España se deben a George Kubler y Fernando Marías. KUBLER, George: "Francesco Paciotto, architect", en *Essays in memory of Karl Lehmann*. 2002, pp. 176-189; MARÍAS, Fernando: "La memoria española de Francesco Paciotti, de Urbino al Escorial", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XIII, 2001, pp. 97- 106.

¹⁵ MADIAI, Federico: "Il giornale di Francesco Paciotti di Urbino", *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, 3, 1886, pp. 48-79.

finalmente la historiografía atribuye a Juan Bautista de Toledo¹⁶. Aportó también un diseño para el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, destinado a la mejora de la planta ya existente tras la petición del propio Felipe II¹⁷. Tras el servicio a cargo de la corona española, regresará a Italia y a Flandes, al servicio de los Saboya y Felipe II. Momento cuando realizará las ciudadelas pentagonales de Turín (1564), Amberes (1567)¹⁸, el *lazzaretto* y fortificación de Ancona (1572), que se cuentan como algunas de las obras más importantes de su carrera como arquitecto militar. Trabajaré para los diferentes estados italianos, gozando de notable prestigio hasta su muerte el 14 de julio de 1591¹⁹.

La planta de Roma y su publicación

En la ciudad de Roma, en 1557, el impresor Antonio Lafreri publica la *Forma Urbis* de Paciotto, grabada por Nicolás Beatrizet, quien incluye en el ángulo inferior derecho de la misma su monograma “NB”. Fue vendida en el taller de Lafreri, como pieza individual o como parte de un volumen facticio del *Speculum Romanae Magnificentiae*. Este *Speculum Romanae Magnificentiae* fue un corpus documental de imágenes concebido como un álbum de impresiones que la *bottega* (o casa editorial) de Antonio Lafreri permitía componer y comprar de acuerdo a un tema (antiguos o modernos monumentos de la ciudad)²⁰. Cada ejemplar conservado, es, por tanto, una obra única. Con frecuencia el *Speculum* comenzaba con uno o dos mapas topográficos de Roma que servían para localizar, en uno los monumentos de la Antigüedad, y en otro los modernos. De esta manera servía como complemento a las guías de viaje, que desde la publicación de los primeros *Mirabilia Urbis Romae* crecían en popularidad y que carecían de imágenes²¹.

La *Urbis Romae Forma* de Francesco Paciotti fue dedicada al duque Ottavio Farnese, siendo el primer testimonio material de la relación del arquitecto con los Farnese, además de su primera obra conocida²². Obtuvo el privilegio papal de Pablo IV Caraffa,

¹⁶ RONCHINI, Amadio: “Francesco Paciotti”, en *Atti e memorie della R. deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi*. 1865, pp. 299- 317.

¹⁷ KUBLER, George: “Francesco Paciotto, architect...”, op. cit., p. 179.

¹⁸ VERNACCIA, Pier Girolamo: “Memorie del conte Francesco Paciotti d’Urbino...”, op. cit., p. 30; VAN DEN HEUVEL, Charles: “Italiaanse ontwerpen voor citadellen in de Nederlanden (1567-1571). Het model van Paciotto versus de locatiegerichte methode van Campi”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 44, 1993, pp. 165-184.

¹⁹ GROSSI, Carlo: *Degli uomini illustri di Urbino*. Urbino, 1856, p. 203.

²⁰ WITCOMBE, Christopher: *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*. Leiden, 2004, p. 236.

²¹ PARSHALL, Peter: “Antonio Lafreri’s *Speculum Romanae Magnificentiae*”, *Print Quarterly*, 23, 1, 2006, pp. 1-28.

²² BARTSCH, Adam von: *Le peintre-graveur*. Viena, 1813, vol, 15, p. 272.

como indica la dedicatoria²³. Sin embargo, la estampa no tuvo una gran trascendencia en las décadas posteriores a su edición, mucho menor que la planta de la Roma moderna por excelencia, publicada por Bufalini en 1551, (Fig. 2) e incluso que la planta de Beatrizet conocida como *Della guerra di Napoli*, (Fig. 3) publicada en el mismo año que la de Paciotto y en el mismo taller. Es posible que las particularidades de la planta como la inclusión de una gran parte del *disabitato*, la atención a la orografía o la elección del criterio de la minuciosidad sobre el decorativismo, condicionasen el éxito que tuvo en su época. La planta de Beatrizet, continuando con el ejemplo, fue inserta con regularidad en el *Speculum Romanae Magnificentiae*, con frecuencia como primero de los mapas, mientras que la planta de Paciotto apenas apareció en ellos. Marigliani explica esta escasez de ejemplares teorizando que es posible que la plancha se perdiera de forma prematura, impidiendo la reproducción²⁴.

De forma temprana la planta de Paciotto comienza a tener problemas de identificación, puesto que la intervención de Beatrizet hace que se le atribuya a él la autoría total de la obra en registros e inventarios. Ocurre así en el caso más temprano de la planta encontrado en España. Antonio Pisano, mercador italiano, viajará a Roma en noviembre de 1582, donde adquirirá, para el arquitecto italiano residente en Pamplona Juan Luis de Musante, un gran número de estampas. Destaca una docena de representaciones de la ciudad de Roma entre las que se encuentra una mal llamada vista de Roma desde el oeste, publicada por Lafreri en 1557 y grabada por Beatrizet, que es, sin duda, la planta de Paciotto²⁵.

En el terreno historiográfico, en cambio, la planta ha tenido escasa fortuna y representación. No aparece señalada en el diario que el propio arquitecto escribe y las biografías tempranas no le otorgan una gran importancia. El Vernaccia señala la existencia de una planta de Roma de Paciotto dedicada al duque de Parma en 1557²⁶. No obstante,

²³ "ILLVSTRIS. ATQ. INTEGERRIMO OCTAVIO FARNESIO PLACENTIAE ET PARMAE DUCI FRANCISCUS PACIOTTUS URBINAT MAECENATI SUI URBIS ROMAE FORMAM QUAE NUNC EST IAM ANTE QUAM ME IN FAMILIARITATEM RECEPISSE AENO TYPO UNDE OMNES QUI HOC GENERE DELECTANTUR EXEMPLUM POSSINT DUCERE EAM IPSAM UCI POTIUS DICAREM DIGNIOREMTE CRETE REPERI NEMINEM CUM OB MAGNUM QUAE TUA STVDIUM TUM GRAPHICAE EXIMUM QUEMDAM AMOREMU ITAQUE HOC QUANTIULUM CUMQUE EST MUNUS TAN QUAM MAEAE ERGATE OBSERVATIAE PIGNUS VEL POTIS OB FIDEM ORO VT ACCIPIAS VELISQUE AVIUBEAS IN LUCEM TUIS AUSPICIIIS EXIRE VALE EX TYPIS ET DILIGENTIA ANT LAFRERII SEQUANI AN MDLVII CUM GRATIA ET PRIVILEGIO SUMMI PONT."

²⁴ MARIGLIANI, Clemente: *Le piante di Roma...* op. cit., p. 146.

²⁵ TARIFA CASTILLA, María Josefa: "El comercio de estampas entre Roma y España a finales del siglo XVI: El caso del mercader italiano Antonio Pisano", *Archivo español de arte*, 90, 357, 2017, pp. 49-66.

²⁶ VERNACCIA, Pier Girolamo: "Memorie del conte Francesco Paciotti d'Urbino...", op. cit., p. 13.

Promis, en la *Vita* de 1863, atribuye esta mención a un equívoco y plantea, de forma errónea, la posibilidad de que Paciotto colaborara en la planta de Bufalini²⁷. Al margen de las primeras biografías, la planta comenzará a incluirse con cierta frecuencia en las obras e investigaciones que tienen su foco en la historia de Roma y su imagen. Así, Rocchi en 1902, recoge e ilustra la planta, aunque la considera de una importancia menor, dotada de varias imperfecciones y poco exacta²⁸. Hülsen en 1915 será de una opinión diversa, y defenderá el valor de este grabado²⁹. Frutaz, en 1962, realiza la que aún hoy es la obra de referencia sobre la cartografía romana en la Edad Moderna, y también le dedicará un espacio³⁰. De este modo queda inserta en el corpus de las imágenes de la ciudad que pueblan el *Seicento*, y llega hasta nuestros días con diferentes valoraciones, a través de las obras de autores como Insolera, Fagiolo, Gori Sassoli, Marías y Pereda, Mariglianino Maier³¹.

El mapa de Paciotto consta de una única lámina, de 47 x 55 cm de medida, grabada con buril sobre una plancha de cobre, tal y como se indica en la Dedicatoria. Presenta una orientación con el Este en la parte alta del mismo y el punto de vista se sitúa en el Oeste, elevándose sobre el Gianicolo para alcanzar una posición casi cenital, en la que el horizonte desaparece del grabado. Paciotto utiliza como base una densa red viaria y edilicia, inspirada en el mapa de Bufalini de 1551 y dotada de una gran exactitud y riqueza en detalle. Sobre esta, los edificios no se presentan en planta, sino que son dibujados en alzado, creciendo desde el tejido urbano para definirse como masa que conforma las vías o como monumentos destacados.

Paciotto realiza lo que Lucía Nuti llama *veduta prospettica*, similar al llamado punto de vista *a volo d'ucello* y en la que se combinan la claridad del mapa y la tridimensionalidad de la vista³². El punto de vista no se sitúa de manera cenital, lo que corresponde a la concepción moderna de un mapa, sino que la ciudad aparece escorzada. De este modo la

²⁷ PROMIS, Carlo: "La vita di Francesco Paciotto da Urbino, architetto civile e militare del secolo XVI", *Miscelanea di Storia Italiana*, 4, 1863, pp. 363-442.

²⁸ ROCCHI, Enrico: *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma nel secolo XVI*. Torino-Roma, 1902, pp. 105-107.

²⁹ HÜLSEN, Christian: *Le piante di Roma. Catalogo delle piante icnografiche e prospettiche dal 1551 al 1748*. Roma, 1915, p. 51.

³⁰ FRUTAZ, Amato Pietro: *Le piante di Roma*. Roma, 1962.

³¹ INSOLERA, Italo: *Le città nella storia d'Italia: Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*. Bari, 1980; FAGIOLO, Marcello: *Roma e l'antico nell'arte en ella cultura del Cinquecento*. Roma, 1985; GORI SASSOLI, Mario: *Roma Veduta. Disegni e Stampe Panoramiche Della Città dal XV al XIX Secolo*. Roma, 2000; MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe: *Carlos V. Las Armas y las Letras*. Granada, 2000; MARIGLIANI, Clemente: *Le piante di Roma...* op. cit.; MAIER, Jessica: *Rome measured and imagined. Early Modern Maps of the Eternal City*. Chicago, 2015.

³² NUTI, Lucia: "The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye", *Word & Image*, 4, 1, 1988, pp. 545-570.

técnica combina la rigurosidad y la medida de las diferentes vías y lugares públicos con un cierto pictorialismo, derivado del deseo de representar la ciudad en una vista corográfica, como un espacio habitado por la vida urbana³³. Este tipo de plantas fueron llamadas, a partir del siglo XVI, *situs, imago, typus, descriptio* y *topographia* y en la actualidad resulta más adecuado el término plataforma, o planta alzada³⁴. De este modo, Paciotto usa el mapa de Bufalini como una armadura para mostrar la ciudad de su propio tiempo, descartando los monumentos de ficción de su predecesor junto con su pureza gráfica, pero conservando los énfasis en la exactitud³⁵. Si la base viaria tenía mucho que ver con Bufalini, el alzado de los edificios se asemeja en gran medida al que realiza Ugo Pinard en su planta de 1555³⁶. Estos, en su mayoría, son alzados siguiendo la técnica de la axonometría militar, potenciando a su vez la visión frontal de los edificios más importantes.

Así, Francesco Paciotti utiliza su planta de la ciudad de Roma como un espejo que refleja este programa de apropiación y construcción de la idea de Roma. Comenzando por el punto de vista elegido, las decisiones tomadas por Paciotto sobre las características de esta planta están realizadas para configurar un discurso acerca de la imagen de Roma, que dignifique la ciudad y también a sus patronos, los Farnese.

Es por ello que Paciotto sitúa la planta orientada con el Este en alto, puesto que le permite elevarse, muy alto, sobre el monte Gianicolo y privilegia, con un gran detallismo, la zona del Borgo, la Basílica de San Pedro en proceso de construcción, con la antigua basílica aún en pie, y la cúpula de Miguel Ángel levantada hasta la altura del tambor. A su vez el Gianicolo es el observatorio, que permite la visión en la convulsa época de la Contrarreforma en la que la Iglesia debe hacer valer la primacía política en la ciudad³⁷. Al mismo tiempo, la elevación sobre el Gianicolo permite a Paciotto representar la ciudad en su totalidad, realizando un estudio orográfico de los valles y colinas que la circundan y transforman. Su análisis de las zonas rurales de Roma, el *disabitato*, deriva directamente de Bufalini, cuya similitud es casi análoga, especialmente en el uso de la campiña y el sombreado. Estas semejanzas son formales, pero también funcionales, puesto que los surcos y el uso de finas líneas curvas a modo de sombreado marcan las diferencias de las

³³ NUTI, Lucia: "The perspective plan in the sixteenth century: The invention of a representational language", *Art Bulletin*, 76, 1, 1994, pp. 105-128.

³⁴ MARIAS, Fernando: "Iconografía urbana in Europa dal XV al XVIII secolo", en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Nápoles, 1996, pp. 101-117.

³⁵ MAIER, Jessica: *Rome measured and imagined...* op. cit., p. 110.

³⁶ MARIGLIANI, Clemente: *Le piante di Roma...* op. cit., p. 54.

³⁷ DE SETA, Cesare: "L'iconografia urbana dal XV al XVIII secolo" en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Nápoles, 1996, pp. 11-48.

colinas y valles de las zonas pantanosas que pueblan el este³⁸. No obstante, se aprecian claras diferencias entre ambos, en primer lugar, por la utilización de los árboles, diseminados por el conjunto del *disabitato*, y la mayor frecuencia de surcos en diferentes direcciones, que demuestra en Paciotto un carácter simbólico y pictorialista.

La decisión de Paciotto de representar la topografía de la ciudad y sus alrededores de una forma simbólica, será uno de los elementos que, de manera decisiva, marquen su fortuna. La zona del *disabitato* contrasta con otras representaciones contemporáneas a ésta por su carácter pictórico, a pesar de mostrar con exactitud la situación de colinas, valles, y el curso de las murallas y acueductos sobre ellos. Es una imagen que contrasta con el diseño fiel de las villas, que aparecen, diseminadas en este territorio rural, y que habían comenzado a poblar la zona en el *Cinquecento*.

La planta como espejo de la *Roma Prima Sedes*

Paciotto presta una especial atención a las fortificaciones de la ciudad, que delimitan el tejido urbano desde los muros aurelianos hasta las zonas exteriores. Sangallo il Giovane realizó bajo el mandato de Pablo III Farnese, entre 1537 y 1539, un nuevo programa de fortificaciones de la ciudad. El proyecto incluía una nueva cinta muraria con 18 bastiones defensivos y una defensa pentagonal alrededor del Castel Sant'Angelo; proyecto que quedará incompleto y como tal lo representa Paciotto. En la planta el Castillo aparece aún sin la fortificación pentagonal, pero sí con el recinto murario bastionado que aislará el acceso al Borgo, mandado construir por Antonio da Sangallo il Vecchio. Paciotto muestra la primera defensa poligonal y torreada que contrasta con la forma cilíndrica del castillo, y la nueva torre de defensa frente al río, de planta circular, realizada según los esquemas de Francesco di Giorgio Martini. Beatrizet, en la vista de Roma desde el Este (1557) también incluye la fortificación pentagonal. Paciotto pone el torreón frente al puente y la defensa rectangular y los torreones son más similares a la visión que aporta Bufalini en su planta de 1551 que a las elevaciones de Beatrizet en 1557, o a la visión de Giovanni Antonio Bamberla de 1579³⁹, (Fig. 4). Paciotto, como *Ingegnere Generale dello Stato Ecclesiastico* debía sin duda conocer el proyecto, bastante avanzado en 1557, tal y como demuestra la estampa de Beatrizet. Es por ello que debe hipotizarse que el urbinate no incluye las nuevas

³⁸ INSOLERA, Italo: *Le città nella storia d'Italia...* op. cit., p. 130.

³⁹ Esta comparación debe tomarse con cautela, puesto que Beatrizet en su planta refleja las defensas propuestas por Camillo Orsini para la guerra de Nápoles e incluye la fortificación del Gianicolo, desde la Porta Torrona a la Porta San Pancrazio, que no llegó a realizarse hasta época de Urbano VIII.

defensas no por desconocimiento, sino porque no se habían realizado. De esta manera, sería posible que la estampa fuera concebida años antes de la publicación, en el ámbito de la *Accademia Vitruviana*, quizás en torno a 1550 ó 1551, cuando Paciotto se encuentra midiendo y estudiando los monumentos de la Antigüedad⁴⁰. Esta fecha acercaría la forma a la obra de Bufalini, publicada en ese mismo año, y que se ha considerado tradicionalmente como precursora y fuente de inspiración de la obra de Paciotto. Esta posibilidad es, no obstante, poco probable, y no hay fuentes fidedignas que avalen la fecha de realización de la misma. Por ello, la hipótesis más factible es que Paciotto concibiera la idea de realizar una planta de Roma en los años en la *Accademia*, se sirviera de los diseños que realizó para ella, y que el proyecto final, si bien sería anterior a la fecha de publicación, tomara forma teniendo presente el grabado de Bufalini, ya publicado.

En cuanto al resto de las fortificaciones, destaca en el Aventino el *bastione della colonella*, una muralla que se incrusta en la escarpada colina, de las primeras en ser construidas con el objetivo de defender la ciudad de los ataques provenientes del mar⁴¹. En cambio, el gran bastión del Belvedere, realizado solo tras la muerte de Sangallo, aparece apenas esbozado. Junto a él, Paciotto se adelanta, utilizando el proyecto, y dibuja las fortificaciones en torno al conjunto vaticano, que parten de este bastión para continuar, hasta enlazarse, en la parte oeste de la colina, con las murallas precedentes. De nuevo este hecho parece contrastar con la situación del Castel Sant'Angelo y fortalece la hipótesis de una datación temprana.

Dentro del tejido urbano, la estampa es también un espejo de las transformaciones que la curia pontificia estaba realizando en ese momento. Paciotto amplía el espacio, agrandando la zona entre la Piazza Navona y el Borgo, mientras que la parte sureste aparece comprimida y trazada con un menor detalle. Especialmente detallados aparecen el Rione Parione y la via Papalis, zona bien conocida por Paciotto y por Lafreri puesto que era el lugar donde se condensaba la mayor parte del gremio de los grabadores e impresores, en la zona más comercial y activa de la ciudad⁴².

Así, los conglomerados de casas dejan ver una calle ancha, de trazado recto, que comunica el Rione Ponte, y por tanto el Borgo, con la iglesia y convento de la Trinità al Monte, zona de creciente valor desde su adquisición por parte de la corona francesa. Sin

⁴⁰ RAGNI, Nadia: *Francesco Paciotto...* op. cit., p. 24.

⁴¹ CASSANELLI, Luciana, DELFINI, Gabriella y FONTI, Daniela: *Le mura di Roma, l'architettura militare nella storia urbana*. Roma, 1974, p. 150.

⁴² BURY, Michael: *The print in Italy 1550-1620*. Londres, 2001, p. 123.

embargo, uno de los principales focos de la representación se encuentra en otras de las labores urbanísticas del papa Farnese: las vías Paolina, de nuevo trazado y del Panico, alineada y ampliada. Estas son calles divergentes que parten de la reciente plaza frente al Ponte Sant'Angelo, con la iglesia en construcción de San Giovanni dei Fiorentini. El programa de intervenciones del Farnese muestra un giro en la política urbana con respecto al programa de Julio II, con el que rompen, confirmando el aislamiento del Borgo del resto de la urbe⁴³.

Una de las intervenciones urbanas más destacadas del pontificado de Pablo III Farnese es el encargo a Miguel Ángel del embellecimiento y reforma de la Piazza del Campidoglio. La plaza trapezoidal muestra el óvalo en el pavimento ideado por el artista florentino, no así la escalera de acceso, pero incorpora ya la estatua ecuestre de Marco Aurelio, trasladada desde el Laterano en 1538. Junto a la plaza, la torre de Pablo III se alza imponente, sobrepasando el Ara Coeli, y el resto de la colina permanece vacío de casas, aún inhabitado. El mismo Papa, cuando aún era cardenal, encargó la realización del Palacio Farnese a Sangallo il Giovane, y a Miguel Ángel tras la muerte de éste. El edificio se refleja en la planta, como no podía ser de otra manera dada la importancia de los Farnese como mecenas del de Urbino; y aparece aislado del resto de construcciones, a las que supera en altura distinguiéndose por la poderosa cornisa.

La planta como espejo de la *Roma Caput Mundi*

Dentro de la construcción identitaria de la ciudad que realiza Paciotto, donde tanto la *Roma Prima Sedes* como la *Roma Caput Mundi* se visualizaban en la urbe a través de sus mecenas, los Farnese, el enfoque de Paciotto era representar, más que las actuaciones modernas en las vías y arquitecturas, las antigüedades y las ruinas. No obstante, incluye las arquitecturas modernas con un notable grado de fidelidad y atención al estado de construcción y conservación. Así, además de representar los vestigios de las ruinas como tales en lugar de reconstruirlas, muestra los edificios modernos incompletos en ese estado de construcción. Ocurre así en el caso de la Basílica Vaticana, cuya cúpula, ya proyectada por Miguel Ángel, permanece elevada hasta la altura del tambor, y la antigua basílica aún permanece erecta, aneja a la nueva construcción. Junto a ella, el conjunto vaticano aparece escorzado, indicando el desnivel del terreno, que se salva con el conjunto del Belvedere.

⁴³ INSOLERA, Italo: *Le città nella storia d'Italia...* op. cit., p. 112.

Frente a esta defensa del grabado como un documento, otros artistas privilegiaban una representación simbólica y estética.

Es este mismo espíritu el que Paciotto adopta en la *Accademia de la Virtù* con respecto a la Antigüedad, y el que le lleva a centrar la atención de su obra gráfica en la representación en el conjunto de la urbe de aquellos edificios que había estudiado, dibujado y medido. La zona de los Foros destaca en la estampa, puesto que los alzados de las ruinas se elevan a gran altura, entre el vacío creado en este *quartiere dei pantani*, donde apenas había viviendas construidas. No obstante, el mal estado de conservación y la confusión de las fuentes hacen que cometa ciertos errores. Paciotto, en el Circo Máximo y otros casos, se aparta del plano de Bufalini y su descripción imaginativa para mostrar únicamente los rasgos externos que presenta la ruina. No obstante, ambos magnifican las estructuras antiguas con una escala aumentada. Es especialmente revelador el caso de las Termas de Tito y Vespasiano, en el Colle Oppio, donde Paciotto aumenta el espacio que éstas ocupaban, pero evita la reconstrucción. Ocurre algo similar en el templo de Minerva Medicea, donde Paciotto representa una estructura de planta central en la que se adivina la planta octogonal real. A pesar de estar en parte derruida se aprecian las semejanzas de su cúpula, coronada con un óculo, con la del Panteón.

La decisión de Paciotto de mostrar los edificios en construcción en su estado inacabado, pese a conocer el proyecto que define el estado definitivo, configura un énfasis en la veracidad que contrasta con otras plantas y vistas de la época dentro, al igual que ésta, del tipo de representación corográfica. Este interés por la veracidad se mantiene en la representación de los monumentos antiguos, en los que opta por no reconstruir los edificios y mantener la ruina. Si bien estas afirmaciones caracterizan la planta, tienen sus excepciones en la representación aumentada de algunas de las ruinas, como las termas, y en el añadido de elementos que aún no habían sido construidos, como las fortificaciones en el Borgo y Vaticano, pero que Paciotto conocía bien tras su trabajo como *Ingegnere Generale dello Stato Ecclesiastico*. Es una muestra, al igual que la importancia otorgada a San Pedro del Vaticano, al Rione Parione y a la fortificación y la muralla a lo largo del perímetro de la urbe; de los conocimientos y los intereses del arquitecto.

La evolución de un modelo tipológico

La planta de Francesco Paciotti es sin duda fruto de su tiempo, del clima creado por el auge de los anticuarios, el mercado de las impresiones y la fascinación por la

Antigüedad y la ruina, que crea un conjunto único, solo posible en la ciudad de Roma. Es éste el caldo de cultivo para que se editen sin descanso sucesivas representaciones de la ciudad, de las cuales las que realizarán Bartolomeo Marliani (1544), Leonardo Bufalini (1551), Ugo Pinard (1555) o Pirro Ligorio (1552 y 1553) son solo las más destacadas. También se da la situación idónea para el florecimiento de la *Accademia Vitruviana*, aunque el proyecto pecara de ambicioso, lugar donde esta planta de Roma tiene su origen. Es el germen de la obra, con los dibujos de los monumentos y ruinas, las mediciones y el estudio de la ciudad antigua, que se combinarán, en el momento de realización de la planta, con los conocimientos adquiridos de la urbe como ingeniero al servicio del estado pontificio, y la promoción de la familia Farnese.

No debe olvidarse el capital papel que tiene esta familia en el proyecto, puesto que, si bien aparece Ottavio Farnese de forma explícita, como mecenas, su papel es aún mayor. Es precisamente en el trabajo del arquitecto como preceptor del joven Alessandro Farnese, que comienza en 1553, cuando se produce el impulso clave para la realización de la planta. En el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París atribuido a Paciotto, se encuentran un apartado referido al modo para medir los edificios “a ojo”⁴⁴, técnica que sin duda debió de serle útil para la realización de la planta, al no disponer de dibujos necesarios para realizar una vista en perspectiva, individual o de conjunto, a la manera tradicional, y más rigurosa. Es este mecenazgo el elemento que completa los cimientos que ejercen como detonantes del proyecto de la planta de Roma, publicada en 1557 y que, tal y como se ha expuesto, tiene su origen años atrás.

En definitiva, el trabajo de Francesco Paciotti resulta en una compleja representación iconográfica de la ciudad de Roma, cuyo análisis permite individualizar las características y peculiaridades que hacen de esta *forma urbis* un documento propio y original.

En primer lugar, el énfasis en la veracidad de la representación es una muestra de la originalidad de la planta, y la convierte en un documento fidedigno para conocer el estado de la Roma del *Seicento*. De este modo, aquellos elementos que escapan a la representación veraz, deben ser leídos como mensajes ideológicos. Es por ello que el sobredimensionado de las ruinas se debe a la exaltación de un pasado remoto, sobre el que se asientan los cimientos de la Roma actual. De la misma manera, la Roma del papado,

⁴⁴ MARSAND, Antonio: *I manoscritti italiani della Regia Biblioteca Parigina*. París, 1835, t. I, p. 96.

que emerge en primer plano del paisaje, domina la escena, mostrando la potencia militar, urbana y artística presente en las fortificaciones y especialmente en el núcleo vaticano.

Estos elementos, junto a la particular elección del punto de vista, que acabará creando una suerte de escuela seguida por grandes ejemplos de la cartografía romana, crean una triple representación donde se combinen la magnificencia de la Roma antigua, el poder de la Roma papal y el conjunto identitario de la Roma moderna. De esta manera, la planta de Paciotto resulta fundamental para el desarrollo de un corpus visual de estampas de una ciudad que, en el siglo XVI, luchaba por configurarse como el centro político, espiritual y artístico de Europa.



Fig. 1. *Pianta di Roma*, Francesco Pacioti, 1557, Metropolitan Museum of Art, Creative Commons.



Fig. 2. *Pianta di Roma*, Leonardo Bufalini, 1551, Bayerische StaatsBibliothek, Creative Commons.



Fig. 3. *Della guerra di Napoli*, Nicolás Beatrizet, 1557, Metropolitan Museum of Art, Creative Commons.

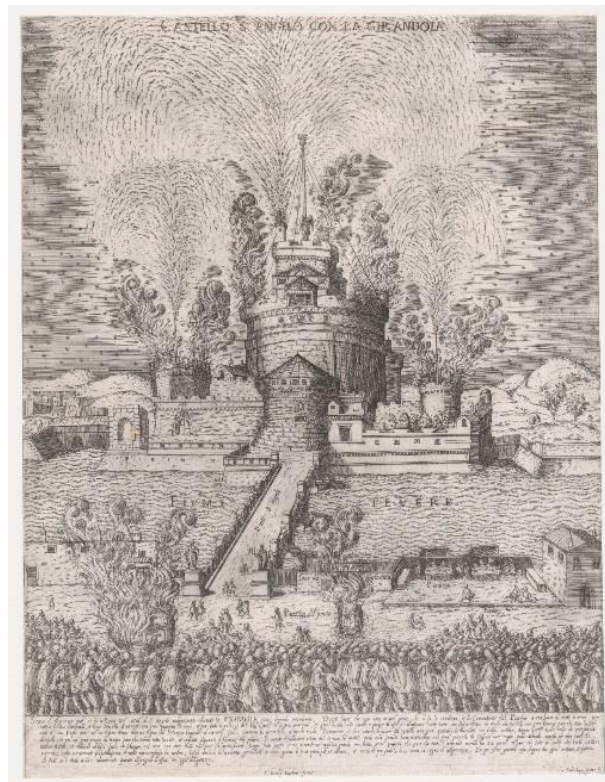


Fig. 4. *La girandola del Castel Sant' Angelo*, Giovanni Antonio Bambrilla, 1579, Metropolitan Museum of Art, Creative Commons.