



PLIEGOS DE LA ACADEMIA

SUMARIO

UNA RISA DETRÁS DE UNA PARED A.S. Pérez

LA IMAGEN DE LA ANTIGUA ROMA EN LA ROMA
MEDIEVAL Y HUMANÍSTICA (S. XII A XV) M. Campanelli

GUILLERMO MARCONI:
LA VOZ MISTERIOSA DEL AIRE I. Pérez

EL APOSTOLADO ERRANTE V V. A A .

EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO
DE DOÑA BLANCA F. Valverde

EDITA: Academia de Bellas Artes Santa Cecilia
C/ Pagador, 1
11500 El Puerto de Santa María, Cádiz
Teléfono 956 85 64 43
Email: bellasartes1900@hotmail.com

COORDINACIÓN: Juan Gómez, Inmaculada Moreno

CONSEJO DE REDACCIÓN: M^a Carmen Cebrián, Manuel Pacheco,
José Alberto de la Riva, Vanesa Quintero

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN: **imprensaBolullo**

EL PUERTO DE SANTA, MARÍA, CÁDIZ

Depósito Legal: CA-520-2002

ISSN: 1695-1824

Se permite la reproducción parcial de estos artículos citando siempre su procedencia.

LA IMAGEN DE LA ANTIGUA ROMA EN LA ROMA MEDIEVAL Y HUMANÍSTICA (SIGLOS XII A XV)

Maurizio Campanelli

Profesor de la Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Especialista en literatura medieval y renacentista. Fundador y director de la revista *L'Elisse* de estudios históricos de la literatura italiana

Voy a exponer en estos folios cómo fue vista la Roma antigua durante la Edad Media y el Humanismo a través de los textos más significativos que se escribieron sobre ella. Muchas de las grandezas de la Roma antigua se perdieron en el paso por la Edad Media. Fijémonos para empezar en la estatua ecuestre que está sobre el monte Capitolio (hoy Campidoglio) en Roma. Fue, ya desde los comienzos de la Edad Media, identificada con Constantino, el primer emperador cristiano y solo por esa razón no fue fundida, como ocurrió con casi todas las estatuas de bronce que habían sobrevivido a la Antigüedad. Por otra parte, durante la Edad Media la estatua no se encontraba en la cumbre de dicho monte, sino en el Laterano, donde se alzaba la basílica de época constantiniana (sede del obispo de Roma) y los palacios pontificios (donde entonces residían los papas). A la mitad del siglo XIV esa estatua fue objeto de un episodio muy curioso, y no muy respetuoso de su valor artístico:

12

Durante todo aquel día, desde el amanecer hasta la tarde, de las narices del caballo de Constantino, que era de bronce, a través de conductos de plomo salió vino rojo de la nariz derecha, y agua de la izquierda, que caía incesantemente en un barreño lleno. Todos los niños, de la ciudad o de fuera, que tenían sed, se ponían allí en torno y bebían gozosos.¹

Este episodio se dio en un momento crucial de la historia de Roma en la tarda Edad Media: el comienzo de agosto de 1347, cuando Cola di Rienzo se hizo nombrar caballero en el Laterano, mandando al papa dejar

Avignon y volver a Roma, y convocando en Roma a los electores del emperador, para hacer ver que la elección del emperador dependía del pueblo romano. A continuación de esto, hubo grandes fiestas populares, en el marco de las cuales, la estatua fue convertida en una fuente. Todo esto está narrado en la llamada *Crónica del Anónimo Romano*, una de las obras maestras de la literatura medieval italiana, que fue escrita entre los 40s y los 50s del siglo XIV y contiene acontecimientos sucedidos entre 1325 y 1360.

El uso folclórico de una de las esculturas más importantes de la antigüedad confirma que durante la Edad Media los grandes monumentos antiguos fueron considerados no tanto obras de arte, sino más bien instrumentos de lucha política y de propaganda. Esto fue en relación con el hecho de que en Roma la historia de la ciudad, antes incluso que en los libros, aparecía escrita en la misma ciudad, en sus edificios y en sus monumentos. La idea que en la Roma del Trescientos los monumentos pudieran ser usados como fuente histórica está afirmada al comienzo del prólogo de la crónica anónima:

Dice el glorioso doctor san Isidoro, en el libro de las Etimologías, que el primer hombre que descubrió las letras fue un griego llamado Cadmo. Antes de su tiempo las letras no existían. Por eso, cuando era necesario conservar la memoria de cualquier cosa, no se podía escribir. Por eso los recuerdos se hacían con esculturas en piedra y bajorrelieves, los cuales se ponían en lugares importantes donde había multitud de gente, o se ponían en los lugares

¹ Anónimo Romano, *Crónica*, edizione critica a cura di G. Porta, Milano 1979, p. 188.

*donde habían ocurrido las cosas. Y los romanos tuvieron esta costumbre a lo largo de toda Italia y en Francia, y principalmente en Roma.*²

El monumento, según el autor anónimo, representa la más antigua forma de historiografía, la primera respuesta a una necesidad de preservar la memoria histórica que él considera connatural al hombre. Está claro que aquí el autor anónimo está pensando en los arcos triunfales o en las columnas conmemorativas de Roma.

Cincuenta años después, en 1398, Pier Paolo Vergerio en una carta que representa la primera descripción humanística de Roma, escribió:

*Pues, siendo dos los medios en los que suele perpetuarse la memoria de las cosas, a saber, los libros y los edificios, los romanos compiten en su destrucción y pérdida con dos artes, a saber, la de los que aniquilan manuscritos, útiles para la mayoría y algunos únicos en el mundo, para fabricar pañuelos para los peregrinos; e igualmente la de los horneros, que, para no transportar piedras desde lejos, destruyen los edificios para convertir el mármol y la piedra viva en masa de mortero.*³

Es significativo que en Vergerio los dos tipos de fuentes históricas vienen puestas en un plano sincrónico, ya no diacrónico, como había sido en la crónica anónima, cuya cultura es todavía totalmente medieval.

Después de haber leído estos dos pasajes, no resulta sorprendente que las llamadas descripciones medievales de la antigua Roma hayan sido concebidas como obras históricas, ocupando el lugar de las crónicas. Entre estas descripciones debemos destacar los *Mirabilia Urbis Romae* (Maravillas de la ciudad de Roma), no solo porque se trata de la primera obra que describe la ciudad antigua y cristiana, sino también porque es una de las obras más afortunadas de toda la literatura medieval y humanística, una obra de la que nos quedan más de cuatrocientos manuscritos, una infinidad de ediciones impresas hasta la primera mitad del Seiscientos y traduccio-

nes en casi todas las lenguas vernáculas de la Europa occidental. La primera redacción es datable con anterioridad al periodo 1140-1143. Por largo tiempo la obra fue atribuida a un canónigo de San Pedro llamado Benito, pero la tendencia hoy predominante es considerarla anónima; en cualquier caso, es muy probable que naciera en los ambientes de la curia romana.

Los *Mirabilia* entran en un género importante de la literatura latina medieval, el de las *descriptions urbium* (descripciones de ciudades), pero en el *Mirabilia* falta un elemento fundamental del género, esto es, los habitantes, la ciudad viva, con su actividad y sus costumbres. La Roma de los *Mirabilia* es una ciudad desierta, en la que no solo no tenemos actividad comercial o cultural, sino que de hecho faltan los romanos. Esto es así porque el autor se centra en los centenares de monumentos que se conservaban dentro de los antiguos Muros Aurelianos; su trabajo no quiere ser un retrato de la ciudad medieval, sino una vuelta atrás en el tiempo, para recuperar y describir la Roma pagana debajo de la cristiana. Y esto no para contraponer una a la otra, sino para demostrar cómo ya la Roma pagana fue una ciudad sagrada, una ciudad en la que dominaban los templos y las magníficas sepulturas de los grandes de la historia. Véase por ejemplo cómo el autor del *Mirabilia* acerca a su lector a la Basílica de San Pedro:

Bajo el Palacio de Nerón está el templo de Apolo llamado Santa Petronila, delante del cual está la basílica que se llama Vaticano, adornada con artesonados de admirables mosaicos con oro y cristal. Se llama el Vaticano porque los vates, es decir los sacerdotes, cantaban allí sus oraciones delante del templo de Apolo, y por lo tanto toda esa parte de la Iglesia de San Pedro se llama el Vaticano. Y allí hay otro templo que fue vestidor de Nerón, que hoy se llama San Andrés. Junto a él hay un recuerdo de César, esto es un recipiente, donde sus cenizas descansan refulgentes en su sarcófago, de manera que, así como el mundo entero le estuvo sometido en vida, así una vez muerto lo esté hasta el fin de los siglos. Su memoria está ornamen-

² Anónimo Romano, *Cronica ...*, p. 3.

³ P. P. Vergerio, *Epistolario*, a cura di L. Smith, Roma 1934, p. 97.

tada más abajo con tablillas de cobre y doradas, convenientemente escritas con letras latinas; y más arriba hasta el remate donde descansa, está adornada con oro y piedras preciosas, donde está escrito: 'César, eras tan grande como el mundo, / pero ahora cabes en un pequeño recinto'⁴.

Es característico del modo de proceder de los *Mirabilia* el hecho de que el autor no lee la inscripción realmente existente en la base del obelisco, las primeras palabras de la cual (*Divo Iulio divo Caesari*), las únicas que se conseguían leer en el Medievo, habían llevado a la idea de que se tratase de la tumba de César (cuando en realidad fue dedicado por Calígula a Augusto y Tiberio). En vez de anotar las palabras que en su época se conservaban, el autor anónimo inventa una inscripción que jamás existió, pero que se le permite expresar, y dar, un valor simbólico a ese monumento en el contexto del Vaticano y en relación a la tumba de San Pedro.

La Roma de los *Mirabilia* es una Roma sin dudas, sin fallas: donde está esta iglesia estaba este templo; es una Roma en la que todo tiene explicación, todo es comprensible, todo es reconocible; y es una Roma eterna, en la que no tenemos huellas de decadencia, ningún edificio es descrito jamás como algo en ruinas.

Frente al modelo de los *Mirabilia* hay otro tipo de descripciones medievales de la antigua Roma, que se basa en los sentimientos experimentados por aquellos pocos visitantes que vinieron a Roma no sólo para beneficiarse de las indulgencias en las iglesias y cementerios de los mártires, sino también para admirar las antigüedades y las ruinas de Roma. Este es el caso del autor de un pequeño volumen, escrito muy probablemente entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII, titulado *De mirabilibus quae Romae quondam fuerunt vel adhuc sunt* (Sobre las maravillas que alguna vez estuvieron en Roma o que aún existen). Esta obra sobrevive en un único manuscrito que data del final del siglo XIII. El autor, que dice llamarse Magister Gregorius, fue britá-

nico, pero no sabemos nada de él, salvo que era miembro de una escuela de teología. Él también, como el autor de los *Mirabilia*, lee la ciudad como el gran libro de la historia de Roma. Pero para el Maestro Gregorio, Roma es algo más que un libro de historia: Roma, la Roma pagana, es una entidad sobrehumana y un espacio sobrenatural. Toda la primera parte de sus *Maravillas* es una descripción de estatuas, todas paganas: el lector se queda con la impresión de que estas estatuas fueron los verdaderos, eternos habitantes de Roma. Leamos, por ejemplo, la descripción de una estatua de Venus:

Esta imagen fue hecha de mármol de Paros con tal habilidad maravillosa y misteriosa, que se parece más a un ser vivo que a una estatua: como una chica que tiene vergüenza de su desnudez, ha impregnado la cara de un color rojo, y los que la miran de cerca tienen la impresión de que la sangre fluye en la cara de nieve de la imagen. Debido a su maravillosa belleza y algún hechizo mágico que no puedo entender, me vi obligado de nuevo tres veces a volver a mirarla, a pesar del hecho de que estaba a dos estadios de distancia de mi posada.⁵

Hechizo mágico (*magica persuasio* en el texto latín) es la palabra clave: casi todas las estatuas y la mayoría de los edificios que el Maestro Gregorio describe aparecen como el fruto de las artes mágicas. Como de costumbre, la magia permite una explicación de lo que es racionalmente incomprensible, y las estatuas aparecen como un fragmento de una realidad más amplia que ha sido por ahora perdida para siempre.

Todas las descripciones medievales de Roma adolecen de una visión artística. Pero sí se da ese dualismo del que acabamos de hablar: o proporcionan listas exhaustivas e identificaciones e ilustraciones de la Antigüedad dando sus interpretaciones por ciertas (los *Mirabilia*); o se dan cuenta de que no pueden comprender el sentido de aquellas antigüedades y entonces acuden a expedientes sobrenaturales como la magia.

⁴ *Mirabilia Rome*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di G. Valentini e R. Zucchetti, vol. III, Roma 1946, pp. 43-44.

⁵ C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio*, Roma 2007², pp. 162 y 164.

Estos modelos entraron en crisis al final del Trecentos. La novedad del Trecentos consiste en un hecho muy concreto: la investigación onomástica. La prioridad resulta ser ahora recuperar los nombres auténticos de los lugares, de los edificios y de los monumentos. Giovanni Cavallini de Cerronibus, un romano que vivió entre Roma y Avignon, donde trabajaba en la curia pontificia, escribió en los años Cuarenta del Trecentos la *Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum* (Historia múltiple de las virtudes y prendas de los romanos). La obra es una enciclopedia medieval de la Roma antigua. El objetivo de Cavallini es demostrar la perfecta continuidad de la Roma pagana y de la cristiana, y reivindicar para los romanos el derecho de nombrar al papa y al emperador: eran temas nostálgicos, en una época en la que los papas residían en Avignon y los emperadores llegaban a Roma, cuando llegaban, armados hasta los dientes. Tres libros de los diez de la obra están dedicados a la ciudad de Roma. En el comienzo de esta sección de la *Polistoria*, hablando de los fundadores de la ciudad, Cavallini plantea inicialmente la cuestión de los nombres, poniendo de relieve los límites que ningún historiador puede saltar:

*De aquí que no me atrevo a condenar ni a los historiadores ni a los comentadores que dicen cosas dispares, porque la misma antigüedad creó el equívoco. Y por eso hay que tener en cuenta que algunos [nombres] han sido cambiados de tal manera por la edad que difícilmente hombres muy doctos, escrutando las más antiguas historias de la ciudad [de Roma], pudieron encontrar el origen de algunos de esos [nombres], no de todos, a causa del paso del tiempo; y nadie tiene memoria de ellos. Y así, si lo consideramos en conjunto, más son los nombres de pueblos y lugares que aparecen cambiados que los que permanecen inalterados.*⁶

Pier Paolo Vergerio, en la carta antes citada, afirma que el modo en el que el pueblo de Roma hace estrago de la propia memoria es en primer lugar la corrupción de los nombres

de las cosas hasta volverlos irreconocibles: "... las cosas en sí envejecieron por la edad; pero el vulgo, inventándose fábulas sobre ellas, corrompió de tal manera los nombres, que apenas podía entenderse nada; por lo que yo diría en verdad que 'nunca se ha conocido menos a Roma que en Roma' [Petrarca, *Fam.* 6, 2, 14]". Solo en un segundo momento Vergerio lamenta que los romanos destruyeran físicamente los monumentos.

Esta atención a los nombres está en la base de otra gran novedad de las descripciones de Roma en los orígenes del Humanismo: el interés por las inscripciones. Si el nombre es el baluarte más seguro de la memoria histórica, la inscripción es el cofre que conserva intacto el nombre, y con él la historia auténtica del monumento. Pier Paolo Vergerio, hablando de la pirámide que está junto a la Puerta Ostiense, en la Edad Media identificada como el sepulcro de Remo porque se encontraba sobre la muralla aureliana y Tito Livio decía que Remo había sido matado sobre el perímetro de los muros (pensando, además, en el Medievo que los muros del emperador Aureliano, que son del siglo III, fueran los mismos que los de Rómulo), podrá describirla de esta forma:

*En los muros próximos [esto es, a la puerta Capena u Ostiense] hay a la derecha un gran monumento, pirámide cuadrangular revestida de mármoles, que el vulgo llama sepulcro de Remo. Pero quienes leyeron las letras inscritas en el mármol lo niegan. Ahora es muy difícil leerlas a causa de los arbustos que han nacido en la comisura de los mármoles.*⁸

Unos decenios después, Poggio Bracciolini, en la descripción de Roma contenida en su libro *De varietate fortunae* (Sobre la variedad de la fortuna), transcribirá el texto de la inscripción, identificando así la pirámide como el sepulcro de Caio Cestio Épulo, uno de los siete sacerdotes que tenían a su cargo los banquetes públicos en honor de Júpiter en el tiempo de Augusto. Así pues, Poggio continúa su texto criticando nada menos que a

⁶ Ioannis Caballini de Cerronibus *Polistoria di virtutibus et dotibus Romanorum*, recensuit M. Laureys, Stuttgartiae et Lipsiae 1995, p. 162.

⁷ Vergerio, *Epistolario* ..., p. 96.

⁸ Vergerio, *Epistolario* ..., p. 98.

Francesco Petrarca:

*Lo que más me admira, estando íntegra todavía la inscripción, es que el doctísimo varón Francesco Petrarca escriba en una carta suya [Fam. 6, 2, 7] que ese es el sepulcro de Remo. Creo que al seguir la opinión del vulgo no le dio importancia a buscar la inscripción, cubierta de matorrales. Los que a continuación poco después la leyeron mostraron menos erudición pero mayor diligencia.*⁹

Los arbustos seguían todavía allí, cubriendo la inscripción, pero el historiador debía tener la paciencia de leerla, además del coraje de trepar hasta arriba. Poggio señala ahí la diferencia entre el literato y el historiador (o, al menos, el historiador de la ciudad): en el historiador la *diligentia* (diligencia) es todavía más importante que la *doctrina* (erudición); y la *diligentia* es una virtud filológica y fue una palabra muy importante en la filología de los humanistas.

Poggio debió de ser un gran andador: su Roma es una ciudad toda explorada directamente y verificada *de visu*, a partir del circuito de los muros ("Yo lo he medido con mucha atención, contando las torres hasta cada puerta y anotando el espacio entre cada una"). Al término de esta exploración minuciosa, el retrato que Poggio dibuja es el de una ciudad "que muestra solamente con ruinas su antigua dignidad y grandeza", en la que la ruina de los edificios, que "habían sido considerados superiores a las fuerzas de la fortuna", parecía una pérdida mayor que la del imperio.

16

Poggio puede ser considerado con todo derecho el iniciador de aquel sentimiento elegíaco de la ruina que caracterizará tanta parte de la literatura sobre Roma en edad moderna. Este sentimiento se basa en la imagen de Roma como espacio vacío, que recorre en todo el texto de Poggio, desde el inicial "veámos con frecuencia los lugares desiertos de Roma" hasta el panorama que precede al largo final sobre los muros, en el cual el Campidoglio está "tan desolado y cambiado ... que las viñas salían en los escaños de los se-

nadores, convertido en lugar de basuras y suciedades". Sobre el Palatino la *domus* de Nerón (el palacio de Nerón), adornada de jardines, lagos, obeliscos, pórticos, colosos, teatros, mármoles variopintos, ha sido tan golpeada por la Fortuna "que no quedaba ninguna imagen de cada cosa de la que pudieras decir algo seguro más que grandes cascotes"; sobre las otras colinas "verás todo vacío de edificios, lleno de ruinas y viñas"; el Foro y el Comicio, en otro tiempo lugares principales de la actividad política, están sucios y desiertos por obra de la fortuna, uno es una guarida de puercos y bueyes, el otro utilizado para cultivar hortalizas¹⁰. La culpa de todo esto se atribuye a los romanos del periodo anterior, sobre los cuales Poggio, que es también un gran narrador, no ahorra anécdotas, como aquella de la cabeza colosal de mármol encontrada por un vecino en su jardín y vuelta a enterrar de inmediato para evitar la visita de los curiosos¹¹. Pero lo que da vida a las páginas sobre Roma del *De varietate fortunae* no es tanto la polémica como la elegía: si de hecho las ruinas identificables son un testimonio histórico, las ruinas no identificables son una gran metáfora de la fragilidad del hombre, una fragilidad ontológica, de la cual los acontecimientos históricos son solo la corteza exterior.

El diálogo poggiano, iniciado poco después de la muerte de Martín V (1431), vio finalmente la luz a comienzos de 1448. En septiembre de 1446 Biondo Flavio había terminado su *Roma instaurata* (Roma renacida), iniciada en 1444. Si Poggio pinta un retrato, Biondo dibuja una *forma urbis* (diseño de la ciudad): el primero es un curioso, el segundo es sistemático, pero los dos se mueven desde un mismo punto de partida, esto es, de una idea de discontinuidad entre pasado y presente, una discontinuidad tan fuerte que acaba en oposición.

En la base de la Roma instaurata hay por tanto un sentimiento de pérdida, de decadencia, de alteración. Es un sentimiento que se encarna en la imagen de Roma como lugar desierto, que Biondo repetidamente destaca, siguiendo a Poggio. Basta leer lo que Biondo escribe del Campidoglio: donde

⁹ Le Pogge [P. Bracciolini], *Le ruines de Rome. De varietate fortunae liber I*, per J.-Y. Boriaud et M. Coarelli, Paris 1999, p. 19.

¹⁰ Le Pogge, *Le ruines de Rome ...*, p. 39.

antiguamente surgían más de sesenta edificios sagrados, no hay ninguno, si exceptuamos la iglesia franciscana del Araceli, edificada sobre los fundamentos del templo de Júpiter Feretrio, y el famoso palacio senatorio, que Biondo no obstante define como una *domus latericia* (casa de ladrillos) hecha construir por Bonifacio IX sobre ruinas, para que la usasen los senadores y los abogados, una domus que en la Antigüedad habría sido despreciada incluso por un romano de condición media¹². Del mismo tenor es lo que Biondo escribe sobre la llanura del Campo de Marte, en la que hubo “muchas cosas, de las que es un milagro que hoy queden pequeños restos o casi ninguno”. Por ejemplo, Biondo recuerda que Suetonio no se tomó la molestia de describir el Mausoleo de Augusto porque pensaba que duraría eternamente. Casiodoro no fue del mismo parecer, e hizo acopio de datos sobre el monumento; por suerte –dice Biondo–, porque del Mausoleo quedaba solo un túmulo que no servía para otra cosa que para dar pronto recurso alimenticio a los herbívoros abandonados a la búsqueda de pastos: “tan lleno de hierba estaba que nunca le faltaban animales abandonados para pastar”¹³.

No parece que para Biondo las ruinas sin nombre hayan tenido la especial fascinación que tuvieron para Poggio, sino que constituyen más bien un problema historiográfico abierto. Biondo no duda de utilizar expresiones como *ignoramus, non invenimus, nescimus* y similares; cuando el camino al conocimiento está cerrado, obstinarse en querer comprender y saber no daría lugar a otra cosa que a leyendas, historias sin fundamento, como aquellas que aparecían en la tradición de los *Mirabilia* (detestados por Biondo).

La consciencia de la pérdida y el consiguiente sentido de vacío son por tanto el punto de partida de la *Roma instaurata*, no de otra manera que para Poggio; pero la capacidad de dar una dimensión a aquel vacío y de medir la pérdida representan la gran novedad de la obra de Biondo. La ciudad es un

organismo en continua transformación; cada cambio conlleva una destrucción, total o parcial, de las fases precedentes; el trabajo del historiador es recoger, ordenar, conservar los testimonios de esas fases. De todas las fases: Biondo es claramente consciente de que la historia de Roma no es solo la historia de la pérdida de los edificios antiguos, sino también de los medievales. Por ejemplo, Biondo reconstruye la extraordinaria obra de restauración dirigida por Adriano I sobre los acueductos Sabatino y Giovio, recordados en el *Liber Pontificalis*, haciendo notar que de aquellas obras, aunque fueran mucho más recientes que las antiguas, no había sobrevivido nada: “y es admirable que en seiscientos años, poco más o menos, los que han pasado hasta hoy, no quede ninguna huella de tan gran obra ni en el Gianicolo ni en el Vaticano”¹⁴.

Un pasaje fundamental de la *Roma instaurata* es aquel en el que Biondo afirma que, si el cambio del rostro de la ciudad visible sobre el Palatino, sobre el Aventino y sobre el Campidoglio es grande y asombroso, todavía más grandes son los cambios ocurridos en “la virtud y las costumbres de los hombres” y en el “gobierno público y privado”. Descubre por tanto que “es muy parecida a la desnudez de sus montes la excesiva carencia de trabajadores que ahora tenemos en cada parte de Roma”, y cita algunos pasajes de Juvenal que describían con vivas pinceladas el ambiente ajetreado y las increíbles aglomeraciones en que se desarrollaba la vida cotidiana en la ciudad antigua. Más dolorosa todavía que la pérdida de los edificios es la de la vida que en ellos se desarrollaba, de la cual los edificios, o sus restos, quedan como testimonio silencioso, que puede eventualmente volver a hablar solo entre las manos del historiador, y solo en la medida en que el historiador dispone de fuentes escritas. En efecto, la *Roma instaurata* se puede también leer como una larga reflexión y una continua puesta en escena de los límites de la historiografía.

Tanto Poggio como Biondo eran secretarios papales. Su calificación de Roma como un

¹¹ Le Pogge, *Les ruines de Rome ...*, p. 25.

¹² Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. I, livre I – *liber I*, par A. Raffarin-Dupuis, Paris 2005, p. 85.

¹³ Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. II, livres II-III – *libri II-III*, par A. Raffarin-Dupuis, Paris 2012, p. 55.

¹⁴ Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. I, livre I – *liber I ...*, pp. 49 y 51.

espacio vacío, abandonado al vandalismo de los romanos, tenía también un valor político: ese espacio vacío resultaba un ámbito abierto para el mecenazgo de los papas, una ocasión que se les ofrecía para transformar la ciudad en un escenario de su poder. El motivo dominante de la historia de Roma en el Cuatrocientos son las hostilidades entre la curia, vuelta a Roma, y la vieja clase dirigente romana que había gobernado la ciudad en el Trescientos, durante la cautividad de Avignon. Bajo este punto de vista es significativo que en la segunda mitad del Cuatrocientos los papas comienzan a presentarse no solo como los salvadores, sino como los refundadores de la ciudad.

El año 1471 vio la elección del Papa Sixto IV, un teólogo franciscano que era el más remoto desde cualquier espíritu humanista, pero se dio cuenta de inmediato que el humanismo, y en particular, el culto de la antigüedad romana, era un extraordinario, y ahora necesario, medio de propaganda política e ideológica. Unos meses después de su elección, en diciembre de 1471, Sixto dio a la ciudad las estatuas que habían sido mostradas a lo largo de la Edad Media en el Campo Lateranense (con la excepción de Marco Aurelio), moviéndolas al Palacio Senatorial en el Capitolio. Eran esculturas tales como la Loba, el Spinarius, la cabeza y el brazo del coloso de Constantino, el llamado Camillo. Una inscripción solemne se puso en el palacio de los Conservadores, para conmemorar el evento. La inscripción todavía se lee hoy en los Museos Capitolinos:

18 *Sixto IV, el santo pontífice, por su inmensa bondad decidió que las nobles estatuas de bronce, monumento de la excelencia y virtud de los antiguos, debían ser devueltas y donadas al pueblo romano, de quien tomaron sus orígenes.*

El regalo tenía un propósito inmediato, es decir ganar el afecto muy incierto, o más bien superar la hostilidad, de los romanos por el Papa. En realidad, con este gesto se inició un proceso completado sólo en la segunda mitad del siglo XVI, de gran valor político e ideológico, así como artístico y urbanístico: la

metamorfosis del Capitolio desde el centro de la vida política urbana en un museo. La condición necesaria, y el supuesto ideológico, de esta metamorfosis había sido, precisamente, aquella percepción del Capitolio como un espacio abandonado, en el que los recuerdos de la antigüedad, mudos y no reconocidos, estaban esperando por alguien que podría darles una nueva vida. Sixto IV asututamente declaró en el texto de la inscripción que había devuelto y donado las estatuas como monumenta de la gloria de la gente romana, pero este fue el verdadero momento en que se inició la transformación del Capitolio en un monumento gigante a la gloria de los papas.

En el 1480 Sixto IV hizo grabar en la vía Sixtina, una calle realizada por él, probablemente para conectar el puente de Sant'Angelo a la iglesia de Santa María del Popolo, una inscripción que terminaba con estas palabras: "Roma ahora ya puedes llamarla Sixtina: / menos mérito tiene fundar que renovar"¹⁵. Ven Vds. cómo aquí Roma resulta ser una *civitas Xystina* (una ciudad Sixtina): tener cuidado de la ciudad es más importante que fundarla, esto es, el papa Sixto IV es más importante que Rómulo, la *Roma renovata* de los papas vale más que la antigua.

Conocemos esta inscripción gracias a haber sido reproducida por Francesco Albertini en su libro *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (Manual de las maravillas de la ciudad de Roma, nueva y antigua). Albertini fue un florentino que llegó a Roma en 1502, donde fue capellán del cardenal de Santa Sabina, hasta su muerte, ocurrida entre el 1515 y el 1520. Albertini es por tanto un hombre de curia, y publica su *Opusculum* en 1510, esto es, en los años del papa Julio II. Su obra está basada, ya desde su título, sobre la yuxtaposición de la Roma antigua y la de los papas del Humanismo y del primer Renacimiento. Leemos el pasaje sobre el Belvedere del Vaticano:

Entre el palacio apostólico y el palacio del papa Inocencio VIII, en el lugar que se llama Belvedere, construiste, Santidad [Julio II], un edificio continuo, de gran en-

¹⁵ F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. IV, Roma 1953, p. 536. El epígrafe también se publica en Kajanto, *Papal Epigraphy in Renaissance Rome*, Helsinki 1983, p. 83.

vergadura, adornado con piedras variadas y estatuas de bronce y mármol. No voy a detallar los lugares hermosamente pintados, en los cuales se ven dibujadas las más famosas ciudades de Italia. No voy a detallar tampoco los espacios amplísimos y agradables, contruidos en orden dórico, con torres, bañeras y acueductos. Hay allí bosques de fieras y aves, con zonas soleadas y pequeños jardines, lugares en los que los hombres para su solaz pueden pasear y corretear. No detallaré los lugares lujosísimos, contruidos según el modelo de las termas (...) con la máxima comodidad de los pontífices y los cardenales, a la vez que con utilidad y belleza¹⁶.

Así, muy poco antes de la catástrofe, el humanista continuaba poniéndose como intermediario entre lo antiguo y lo moderno y por tanto como base de una cultura que había hecho de esa mediación su punto de apoyo.

El Belvedere tiene todas las cualidades de los edificios antiguos, es un edificio que se inspira en lo antiguo, lo imita, lo contiene (las estatuas citadas por Albertini son estatuas antiguas: Apolo, Venus, Hércules que levanta a Anteo, el Laoconte), y de esta forma compite con la antigüedad, según la misma dinámica que encontramos en la literatura del Renacimiento maduro, en la que la relación con los autores antiguos parte de la *imitatio* (imitación) para llegar a la *aemulatio* (emulación, competencia). La última de las descripciones renascimentales de Roma es el libro *Antiquitates urbis Romae* (Antigüedades de la ciudad de Roma) de Andrea Fulvio, publicado en febrero de 1527, pocos meses antes del Saco de Roma. Esta obra se abre con una imagen que llegará a ser famosa, aquella en la que Rafael, pocos días antes de morir, diseña con un lápiz las regiones de Roma y los monumentos contenidos en ella *Fulvio indicante* (bajo la indicación de Fulvio):

Entretanto, ayudado por tus óptimos auspicios, me he dedicado a salvar de la destrucción las ruinas de la Urbe y a restaurarlas en los monumentos literarios, porque permenerían en la oscuridad si no se les acercase la luz de las letras. Y he investigado las zonas antiguas por las regiones que Rafael de Urbino (a quien nombro para honrarlo) dibujó según mis indicaciones con un pincel pocos días antes de morir¹⁷.

¹⁶ Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae ...*, p. 533.

¹⁷ Andreae Fulvii antiquarii Romani *Antiquitates Urbis, Romae*, per A. Mazochium, 1527, f. B 2r.



Colabora:



THE ENGLISH CENTRE
FOUNDED 1969