

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

***MAPAS-PAISAJE: "EL RETRATO DE LOS LUGARES" EN LA
CARTOGRAFÍA ITALIANA DEL RENACIMIENTO***

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
HISTORIA**

PRESENTA:

RAQUEL ROSALES BAEZA

ASESOR: Dr. GERARDO BUSTOS TREJO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo tuvo su origen en el seminario dirigido por el Dr. Enrique Delgado, donde adquirí la inquietud de indagar sobre temas cartográficos; le agradezco que a pesar de la distancia y mi falta de tenacidad, en algún momento, siguiera considerándolo. Mi gratitud y reconocimiento también para el Dr. Gerardo Bustos por su paciencia y amable disposición en la lectura y seguimiento de esta tesis que hicieron posible llevarla a buen término. También agradezco los comentarios y sugerencias del sínodo a propósito de la misma.

La guía académica es siempre importante pero no más que el apoyo que mis seres más cercanos me ofrecieron, por eso en estas breves líneas que no podrán expresar completamente mi sentir le agradezco, a cada una de mis hermanas; Carina, Edith, Blanca, por la motivación y ayuda. A mi sobrina Elena, por darme la alegría cotidiana que tanta falta hace; a mi Padre por proporcionarme el sustento y comprensión necesarios para finalizar. A Juan Carlos por la compañía, la afectuosa solidaridad y por recordarme con tenacidad el sentido de este esfuerzo. Asimismo a Linda por prodigarme su generosa amistad; a Juan, Hidekel, Sandra y demás amigos que aún sin nombrar a cada uno, mostraron su interés en este proyecto y en mi persona.

Para la mujer más valiente que he conocido: mi madre, Francisca Baeza Peña, por siempre creer en mí y darme la confianza de seguir, por brindarme amor incondicional, por ser mi aliciente, mi apoyo más firme y estar conmigo, aunque no todo el tiempo que hubiese querido. Gracias.

“...el verdadero panteón no existe, que los que parten al silencio, charlan de nuevo en el vecindario de la memoria que allá se les puede nuevamente tocar, fortalecer el alma, en los cubículos de un abrazo por donde nunca puede entrar el frío.”

Pino Paez.

INDICE

Introducción	5
I.-Nociones teóricas iniciales.	11
1.-Definiendo el mapa-paisaje.	11
1.1.- Concepto de mapa.	11
1.2.- El término paisaje y su concepción en el Renacimiento italiano.	18
1.3.- El mapa-paisaje y la Corografía.	24
2.- La perspectiva.	43
2.1.- La presencia e interés de la cuantificación y las matemáticas.	46
2.2.- Nacimiento, teoría y desarrollo de la perspectiva en el siglo XV.	56
2.3.- La perspectiva en el siglo XVI.	66
II.- La visión italiana del paisaje en los siglos XV-XVI	74
1.- El paisaje en la pintura italiana.	76
1.1.- “Los primeros paisajes”, la pintura paisaje en el siglo XV.	77
1.2.- “El paisaje ideal”, la pintura de paisaje en el siglo XVI.	92
2.- La cartografía italiana	105
2.1.-La ciencia cartográfica y la Corografía en Venecia.	114
2.2.- La cartografía de los Estados Papales y el desarrollo de la Corografía en la obra Egnatio Danti.	125
3.- La ciudad ideal.	136
3.1.- Las formas de representación de la ciudad.	141
3.2.- Las ciudades italianas en la <i>Geografía</i> de Ptolomeo.	149
3.3.- Las mapas de ciudades en el arte de viajar.	158
3.4.- Los mapas y vistas de Venecia, Roma y Florencia.	163
4.- La villa italiana: El contacto con la naturaleza.	174
4.1.- El renovado interés por el campo.	174
4.2.- Las características de la villa italiana.	181
4.3.- La villa Medici en la Toscana.	191
4.4.- Las villas palladinas.	200
Conclusiones	212
Bibliografía	222

INTRODUCCIÓN

El estudio del paisaje dejó de ser una tarea exclusiva de quienes tradicionalmente lo realizaban convirtiéndose en una materia de interés para una gran variedad de disciplinas entre ellas: la geografía, la historia, la historia del arte, la psicología. Ésta nueva manera de ver al paisaje más allá de su análisis físico, como producto social del pensamiento y actividad del hombre, que se traduce en valores culturales y artísticos, comenzó aproximadamente en la década de los ochentas del siglo pasado debido a una redefinición surgida de los geógrafos culturales. Así, el paisaje comenzó a ser estudiado tanto en los Estados Unidos como Europa, donde Italia juega un papel importante, como es de esperarse, si se considera el papel primordial que desempeñó en la creación y desarrollo del término desde sus inicios en el Renacimiento.

La forma en que se analizaba la cartografía sufrió cambios en los trabajos de John Brian Harley¹ alrededor de 1990, quien concibió que los mapas son más que registros del espacio pues permiten, al ser una mezcla de ciencia y arte, notar el cambio en las mentalidades, ya que conllevan parte de la subjetividad del cartógrafo que los realiza y del tiempo y circunstancias en que se dieron. Esta idea se complementó con los trabajos de Denis Cosgrove, otro de los estudiosos que se ha dedicado a la investigación, principalmente del paisaje, como también su relación con la cartografía en la zona del Véneto.

Con lo que se establece, de esta forma, el estudio de lo que he considerado mapas-paisaje, término en español establecido por Miguel León Portilla² y que define esta mixtura de cartografía y pintura de paisaje y de la que me he servido para darle nombre a este tipo de cartografía.

¹ John Brian Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*, [comp.] Paul Laxton, [trad.] Leticia García Cortés, Juan Carlos Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

² Miguel León Portilla, Carmen Aguilera, *Mapa de México- Tenochtitlán y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986.

La presente investigación temporalmente va desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI, en los que se desarrolló el Renacimiento y espacialmente se centra en las principales ciudades que encabezaron el desarrollo de la pintura y la cartografía como fueron Venecia y Florencia. Es entonces cuando se dan las condiciones para poder inventar el concepto de paisaje, el cual conserva muchas de sus características hasta nuestros días. Atendiendo a las particularidades que el contexto puede brindar como es su mezcla con una serie de disciplinas científicas siendo un período en que despunta el estudio por separado de las mismas.

En el texto se trata de distinguir si estos mapas eran producto de conocimiento o simples objetos de ornato para los estratos más altos de la sociedad, al tratar de resolver ésta cuestión se reveló un contexto de incipiente ciencia en contacto directo con el arte y un aumento en el interés por el conocimiento del mundo natural, reflejando la forma en que estas personas se acercaban y relacionaban con la naturaleza.

Si bien los mapas de que me sirvo no los consulté directamente en archivos, muchos de ellos ya han sido impresos o fotografiados de libros, principalmente de habla inglesa e italiana. El estudio de estos temas relacionados con el paisaje y la cartografía europea, no ha sido muy desarrollado en español y es útil para conocer la tradición cartográfica que los europeos cultivaban en la época de su arribo a América, particularmente los italianos, por su influencia en el resto del continente por las nuevas técnicas que inventaron y los adelantos en la cartografía en estos siglos.

Asimismo hice el esfuerzo por encontrar textos de la época sobre este temática que complementaran lo que reúne el mapa, muchos de ellos de difícil acceso, no obstante, siempre hubo ocasión de que, a través de otro autor o autores, conociera el contenido que era de mi interés e incluso de que se pudiera comparar las visiones de un mismo texto.

Así esta investigación será una posible herramienta para los interesados en la evolución e historia de la cartografía y en la importancia de la descripción de los lugares, en un momento de transición hacia una labor más científica, en que se configuraba una nueva idea del mundo, del espacio y consecuentemente de la naturaleza y desde luego del hombre. También permitirá ver un panorama en que los instrumentos topográficos, astronómicos y las técnicas pictóricas colaboraron a hacer del arte paisajístico una ciencia fundamentada en la técnica.

El presente trabajo inicia con una primera parte dedicada a la definición de lo que se conoce como mapa, además se puede ver más claramente las relaciones entre el arte y la ciencia cartográfica. El mapa será visto como un documento histórico que nos revela mucho de la época y de las personas que lo realizaron, permitiendo recordar que los mapas son también una expresión espiritual del hombre al ser una imagen procesada por el autor y no una copia fiel de lo que se ve.

Se referirá el concepto de paisaje desde su origen hasta su uso al final del siglo XV así como su presencia en varios idiomas con una explicación similar a partir de una perspectiva cultural. Por último se definirá el mapa-paisaje y su relación con la Corografía, tercer nivel de conocimiento geográfico, según la teoría de Ptolomeo.

Se considera un capítulo dedicado a la perspectiva como una teoría y técnica básica en la creación y el surgimiento del paisaje, al dar la posibilidad de erigir una nueva forma de concebir el mundo de vertical a horizontal. Al lograr esto, se dieron las condiciones para inventar y teorizar la técnica que permite la sensación de espacio y profundidad, apoyándose en un reconocimiento de las matemáticas.

Cabe decir que no pretendo hacer un análisis profundo de los personajes que renovaron e hicieron posible el mejoramiento de esa técnica, sino sólo de la unión existente entre el renovado interés por las matemáticas, que hizo posible el surgimiento

de la teoría y práctica de la perspectiva, su influencia y aplicación en las herramientas que compartían tanto la agrimensura como la pintura así como en las proyecciones utilizadas en la cartografía.

La segunda parte se dedicará al paisaje italiano y a sus diferentes manifestaciones en las que se muestran una serie de hechos y actitudes que reflejan cómo el mundo natural adquirió valor y trascendencia al ser el escenario donde el hombre actúa y domina, motivando a su vez la representación en diversas disciplinas en las que se reflejó su importancia.

En la pintura, la representación del paisaje, funcionaba en sus comienzos, como un simple fondo, pero con el paso del tiempo fue adquiriendo su emancipación como un género independiente. Sin embargo, logró una gran autonomía en el grabado, el verdadero medio de popularización del paisaje, al estar más al alcance de la población, puesto que las grandes pinturas se hallaban en los palacios y casas de gente acaudalada aunque muchos de los grabados se hicieron copiando las pinturas.

Los cuadros que incrustaban un paisaje en lontananza denotaban tanto la habilidad del pintor lo cual hacía que aumentara su valor monetario, como el cambio para el nuevo disfrute de la naturaleza. No pretendo profundizar en la historia de la pintura del paisaje o en los pintores paisajistas, sino sólo esbozar el contexto pictórico como cuna del paisaje en Europa, indispensable para comprender estos documentos.

El siguiente tema a estudiar es la cartografía italiana, en este apartado se observa que existía una cartografía cultivada y desarrollada, siendo un momento de auge en que había personajes destacables en las ciudades italianas que exportaban su conocimiento trabajando para otras ciudades de Europa. También se observa cómo muchos de los cartógrafos italianos estaban interesados en los estudios de Ptolomeo y de otras fuentes clásicas como Plinio o Estrabón, las cuales fomentaban la curiosidad y el estudio de

temas geográficos que en este momento estuvieron relacionados a la labor artística en la descripción de lugares como ciudades. Asimismo este interés por el conocimiento geográfico estuvo presente en los gobernantes, quienes se convirtieron en promotores de mapas y reconocimientos topográficos. También aquí se revisa la corografía, tercera rama en que Ptolomeo divide el conocimiento geográfico.

La revisión de la corografía, que se refiere al ejercicio de la cartografía de los lugares y es la justificación clásica de esta labor, nos conecta con uno de los temas más empleados por la corografía: la ciudad. Las formas en que se le representó la muestran como un paisaje en el que intervienen los ideales que de ella se tenían así como la visión que se quería transmitir al exterior.

Siguiendo esta cuestión se presentan los primeros mapas de ciudades italianas incluidas en la *Geografía* de Ptolomeo como iniciadoras de una tradición que continuó con el *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg quienes tenían la intención de mostrar a la ciudad y ayudar a su reconocimiento, lo que las relaciona con el *ars apodemica* o el arte de viajar.

Las vistas de ciudades fueron un tema muy recurrido en los palacios y villas, algunas elaboradas con un afán de apropiación de una zona o con la intención de señalar, por medio de la imagen, el poder ejercido, otras, aplicando las técnicas topográficas de este periodo, pretendiendo fines bélicos, lo que manifiesta la nueva consciencia del espacio y el mundo natural.

Finalmente, un apartado dedicado a la villa italiana como un signo más del gran desarrollo del paisaje, no sólo teóricamente, sino también, adaptado al disfrute casi directo de la naturaleza y la vista de la misma al acercarse a través de la construcción de villas en el campo, lo cual también implicó considerar en ésta investigación las vistas de ciudades y mapas, como un tema digno de los altos estratos sociales, también representó

ganancias monetarias para los propietarios que supieron explotar adecuadamente la tierra al presentarse un nuevo interés por la labor de la agricultura como una tarea digna de los estratos altos de la sociedad como se verá en las villas construidas por Palladio en el Véneto.

Como todo trabajo dedicado a esta época hay mucho terreno por explorar, sin embargo, el que presento intenta esclarecer una parte minúscula de este universo que fue el Renacimiento italiano, aunque los fundamentos fueron limitados se aspira a otorgar y ordenar los elementos esenciales para una mejor comprensión de estos documentos europeos.

Los dos ejes por los que el hombre se explica son el espacio y el tiempo, la Cartografía revela esta necesidad del hombre de ubicarse en un lugar determinado mostrando sus características. En la cartografía del siglo XVI, se puede ver como se reúnen ambos ejes al introducir en la información geográfica del medio, ideales y momentos de la historia de quienes habitan esa zona, es decir, la cartografía sirvió como el escenario en el que el hombre se desenvolvía.

Además de representar las características físicas de un espacio en un momento dado, le dieron valor histórico al establecerlo como el escenario de hechos históricos o como ilustraciones de libros con temática histórica. Esta relación entre la Cartografía y la historia se ha conservado aunque con las modificaciones que el avance tecnológico ha dado a la cartografía como una ciencia que se ha desligado de su parte artística al desarrollar más su parte científica y tecnológica alcanzando mayor precisión y exactitud en la medición, abstracción, delineación y ubicación de un lugar sobre la tierra.

I.- NOCIONES TEÓRICAS INICIALES

1.- DEFINIENDO EL MAPA-PAISAJE

1.1.- El concepto de mapa.

Para dar principio a la cuestión que centra el presente trabajo, considero prudente precisar, en primer lugar, lo que en esta investigación se entiende como mapa.

El mapa¹ es más que el producto de fríos principios científicos que resulta de la aplicación de las escalas, la medición de latitud y longitud, el empleo de las herramientas técnicas como el astrolabio y métodos matemáticos que ayudan a calcular las distancias. Así, por una parte, Crone considera en su libro, que el objeto de un mapa es el de representar las relaciones recíprocas de los puntos y rasgos de la superficie de la Tierra². Pero por otro, señala que “un mapa puede ser considerado desde varios aspectos; como un reporte científico, como documento histórico, una herramienta de investigación y un objeto de arte.”³

Uno de los conceptos más difundidos de mapa, del latín, *mappa* (mantel, lienzo), es el referido a una representación del área geográfica, país o terreno, dibujada o impresa en una superficie plana⁴; otra definición lo apunta como “la representación convencional generalmente plana, de fenómenos concretos o abstractos localizables en el espacio, que se efectúa mediante diversos sistemas de proyección establecidos matemáticamente y según diferentes escalas”.⁵ Como se ha observado muchas veces, no se toma en cuenta la parte subjetiva, pero para los mapas del siglo XVI se debe

¹ En este trabajo se usará el término documento cartográfico o imagen cartográfica como sinónimo de mapa, si bien estos dos términos tienen diferencias los considero como similares, porque me ayuda con la investigación al no ser repetitiva con una sola palabra. Teniendo presente que la cartografía es el conocimiento teórico y práctico que sirve para la construcción de mapas.

² Gerald Roe Crone, *Historia de los mapas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. 9.

³ Gerald Roe Crone, *Maps and Their Makers: An introduction to the History of Cartography*, 1ª ed. (London: Hutchinson University Library, 1953, ix en J.B. Harley and David Woodward [ed.], *The History of Cartography*, v.1., Chicago, University of Chicago, Chicago and London, 1987, pág. 4.

⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 1126.

⁵ *Enciclopedia Hispánica*, v. 4., 2ª. Edición, México, Bansa Internacional, Publishers, 2003, pág. 1.

considerar que son realizados a partir de incipientes principios matemáticos, no sólo reflejan los cambios en la visión del mundo y de la naturaleza en ésta época, sino también en la propia concepción del hombre, se transforma comenzando de tal manera su noción moderna.

En el ámbito de la geografía circulan definiciones como la de Erwin Raisz para él, el mapa se define como una “representación convencional de la superficie terrestre, vista desde arriba, a la que se agregan rótulos para la identificación de los detalles más importantes.”⁶ Por su parte Fernand Joly menciona que el mapa es: “una representación geométrica plana, simplificada y convencional, de toda o una parte de la superficie de la Tierra, con una relación de similitud proporcionada a la que se llama escala.”⁷

Al respecto se dice que es la representación plana, puesto que esta es la forma del material en el que se plasma la superficie curva de la tierra, es simplificada y convencional ya que nunca se logra reflejar por completo las características y accidentes del terreno como en una fotografía, además se selecciona los aspectos para su composición, Joly: apunta, “el mapa es una construcción subjetiva sometida a normas preestablecidas, tanto de selección como de representación.” Se dice esto pues no se representan los objetos tal como son, sino con símbolos o signos que los describen. De manera que se obtiene una imagen simplificada de la realidad, pero no se consigue por omitir detalles, pues, tanto los cartógrafos así como los artistas, crean algo nuevo de lo que observan y, a la vez, también buscan que lo plasmado en el papel sea equivalente a lo que se les presenta en la naturaleza.

El cartógrafo y el artista, se diferencian por el objetivo de sus creaciones. Mientras el pintor de paisajes, aún transmitiendo información del lugar, busca esencialmente un efecto estético no así para quien se propone realizar un documento

⁶ Erwin Raisz, *Cartografía General*, 7ª. Edición, Barcelona, Ediciones Omega, 1985, pág. 6.

⁷ Fernand Joly, *La Cartografía*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1979, pág. 1.

cartográfico, ya que atendiendo la idea de David Buisseret, el mapa es una “imagen situacional” su función principal es traspasar información situacional.⁸ Es decir, en un determinado momento y circunstancias.

Utilizando la relación de semejanza que se construye entre las dimensiones reales de la Tierra y las de su imagen sobre el papel se puede representar toda su superficie o sólo una parte, puesto que, en general, se solicitan mapas que tratan solo una parte limitada como ciudades, regiones o continentes.

De esta forma, el cartógrafo en el proceso de construcción de un mapa, ya sea del siglo XVI, ya de nuestros días, tiene que seleccionar tanto el lugar que será el objeto de su labor, la proyección en que se presentará, la escala, la orientación, entre otras cosas. Además se debe considerar el contexto en el que está inmerso, pues siempre estará influido por su tiempo y espacio dando como resultado de esto un mundo visto a través de su selección y organización según desee o se le haya encargado, tiene todo de quien lo hace.

En este tipo de documento se revela la concepción que de cada porción de tierra tiene quien lo realiza, basta recordar que tiene por objeto en cualquier cultura representar diversos puntos y accidentes de la Tierra y la que entre ellos establece el hombre. Estas relaciones se determinan, principalmente, por la distancia y la dirección, y si representar es presentar dos veces esas relaciones que mencionamos, tienen que haber pasado por toda la carga de la cosmovisión del realizador del mapa, incluidos los sentimientos del artista.⁹ Esto es lo que hace posible que los mapas tengan la capacidad de transmitir experiencias significativas, dicho en otras palabras, “la principal tarea de un artista, ya se trate de un pintor o de un cartógrafo, consiste en el hecho de traducir los

⁸ David Buisseret, *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800, la representación de los mundos en la Europa del Renacimiento*, [trad.] María Tabuyo y Agustín López. Barcelona, Paidós, 2004, pág. 15-16.

⁹ Carmen Liter, *et. al., Geografía y Cartografía renacentista*, Akal, Madrid, Historia de la Ciencia y de la Técnica 13, pág. 7.

aspectos relevantes del mensaje a las cualidades expresivas del medio, de manera que la información se transmita como un impacto directo de fuerzas perceptivas”¹⁰

Así, el documento cartográfico es el espejo en que se refleja la imagen de nuestro planeta,¹¹ aunque en nuestro tiempo los aspectos prácticos de la misma nos han hecho a menudo olvidar que existen dos elementos que la desarrollan históricamente: su indudable vínculo con el desarrollo científico y su evidente relación con las corrientes artísticas de la época; pues son documentos producidos por una sociedad en un determinado momento, por lo que son sociales y políticos realizados por las instituciones gubernamentales o reconocen su existencia, pueden ser también, como ya se ha dicho, ideológicos y por supuesto retóricos.¹²

La relación entre la cartografía y el arte, especialmente aquella que se da en la pintura de paisajes, se presentó con mucha fuerza durante el siglo XVI, pues en este momento sus practicantes tuvieron concepciones comunes de la Tierra y del Cosmos y enfrentaron los mismos problemas de representación coherente en una superficie plana.¹³ Asimismo, fueron las propuestas y los productos de pintores y cartógrafos quienes conformaron los conceptos, ya que hasta el Renacimiento había una amplia terminología en común para designar tanto a mapas y pinturas, todos reflejaban la naturaleza gráfica de estos documentos. Así, se introdujo la palabra *pictura* se acompañó o fue sustituida por el término *descriptio* que a su vez derivan del latín *scribo*, equivalente al griego *graphos* de tal manera el término *ekphrasis* (descripción)¹⁴ fue usado para referirse a la evocación verbal de personas, lugares, edificios u obras de

¹⁰ Rudolf Arnheim, “La percepción de los mapas” en *Nuevos ensayos sobre psicología del Arte*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 199.

¹¹ Miguel León Portilla, *Cartografía y Crónicas de la Antigua California*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pág. 10.

¹² J.B. Harley, *Op. Cit.* págs. 50-51.

¹³ Ronald Rees, “Historical links between Geography and Art,” *Geographical Review*, vol.70, num. 1, 1980, pág. 61.

¹⁴ Svetlana Alpers, *El arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, [trad.] Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, pág.198-199.

arte. Sin embargo, entre los geógrafos esta palabra designaba la forma en que la imagen, transcrita en dibujo, queda consignada como un escrito, por esta razón se utilizaba para titular tratados de nuevas técnicas de agrimensura, atlas o mapas, en otras palabras, lo relacionado a la medición y representación de la superficie terrestre.

Esta relación se ve claramente en los pintores que eran a la vez cartógrafos, por ejemplo Leonardo da Vinci y Durero quien escribió tratados de medición de la Tierra y otorgó a la cartografía en el siglo XVI, la técnica. Por su parte, el primero anticipó las concepciones y diseños en tal área de estudio. Este enlace se refleja además en las capitales del arte renacentista que fueron también centros de publicación y cartografía como Venecia y Amberes.¹⁵

La más obvia relación entre estas dos disciplinas es “la muy evidente alma” o sentimiento que los cartógrafos vierten en sus mapas, pues ya han servido como objetos estéticos así como utilitarios.

Con todo lo escrito anteriormente, podemos darnos cuenta que los mapas no sólo son útiles para los cartógrafos y geógrafos, ya que en el caso de los historiadores revelan la concepción del mundo de una determinada época, además como testimonios de la geografía y el paisaje de una zona en el pasado; hay que recordar que estas cartas incluyen datos de todo tipo: botánicos, zoológicos, antropológicos, asimismo inscripciones y explicaciones con la utilidad de precisar algunos detalles del lugar que se está representado.

La importancia de estos documentos se refleja en su antigüedad pues ya desde tiempos remotos se realizan en Europa, aunque no propiamente como los conocemos y concebimos actualmente; los pueblos cazadores comenzaron a utilizarlos con un fin

¹⁵ Ronald Rees, *Op.Cit.* pág. 62.

práctico, y es que, en cada cultura, de cada época, son necesarios para organizar la tierra donde se vive.

Los mapas ya no son vistos sólo como objetos que nos ayudan a ubicar lugares, la noción actual de estos documentos los define como herramientas del pensamiento, puesto que son bancos de memoria de información espacial, son “...mediadores entre un mundo interior y el mundo físico exterior. Los mapas son herramientas fundamentales que ayudan a la mente humana a sentir el universo en varias escalas. Más aún, son indudablemente una de las más viejas formas de comunicación humana.”¹⁶ Es decir, son textos gráficos, dado que tienen la capacidad de transmitir información a través de componentes visuales lo que los convierte en imágenes icónicas, ofreciéndonos tipos de información iconográfica.

La primera revelación es la de consulta, pues todo su contenido está relacionado con su contexto, mostrando así los detalles de su entorno, lo que hace que siempre ofrezcan más de lo que se busca, además motivan a “mirar las cosas” pues por los colores y formas “los mapas deben ofrecer espontáneamente las cualidades perceptivas que lleven las respuestas visuales a las preguntas explícitas o implícitas del usuario. Esto será posible sólo si el cartógrafo posee algunas de las capacidades del artista.” Estas formas y colores tienen a su vez una expresión dinámica, como es la relación entre lo pequeño y lo grande, permitiendo la comunicación sensorial indispensable para el aprendizaje.¹⁷

Con esto, a los documentos cartográficos no se les puede negar su lugar dentro de la historia del pensamiento, puesto que son “indicadores sensitivos del cambio en el pensamiento humano, y un excelente espejo de la cultura y la civilización.”¹⁸

¹⁶ John Brian Harley and David Woodward, *Op.Cit.* pág. 1.

¹⁷ Rudolf Arnheim, *Op. Cit.* pág. 198.

¹⁸ Norman J.W Thrower, *Maps and Man: An Examination of Cartography in Relation to Culture and Civilization*, New Jersey, Prentice Hall, 1972, pág. 1, en Harley and Woodward, *Op Cit.* pág. 4.

Esta es la idea de la que se parte para lograr ver el cambio en la noción de la naturaleza y el universo a través de los mapas-paisaje, herramientas íntimamente relacionadas con el mundo natural. No sólo se puede percibir esta transformación, habrá otras de las que nos pueden dar razón estos documentos, también nos ejemplifican el uso que tienen como instrumentos teleológicos, al personificar lo sagrado y lo mítico del espacio, como se puede constatar en el uso que se le da a los mapas en los pueblos indígenas de Mesoamérica hasta la fecha.

Así como nos brinda la definición de mapa, Fernand Joly también lo hace con el concepto de cartografía, ya que manifiesta la teoría que sustenta este trabajo, es decir, que la cartografía y los mapas son más que construcciones del conocimiento objetivo de la Tierra en que habita el hombre. Así, en palabras de Joly, este conocimiento dedicado a realizar mapas, es a la vez una ciencia, un arte y una técnica, y es todo esto porque “exige del cartógrafo un conocimiento profundo de los métodos de estudio del objeto a cartografiar, aptitud para concebir una expresión gráfica que sea a la vez precisa, clara y armoniosa y, finalmente, el uso de los procedimientos modernos de reproducción de mapas.”¹⁹ Ubica a la cartografía como una forma de expresión gráfica y, como tal, no puede ser separada de un conjunto más amplio en general. Incluso propone que sea concebida como un lenguaje, ya que es uno de los medios fundamentales empleados por el hombre para registrar y comunicar a otros sus observaciones y reflexiones.

Tomando en cuenta que la imagen ha precedido a la escritura como uno de los sistemas de intercambio entre los hombres, el lenguaje gráfico se constituye como “un medio para almacenar, tratar y difundir la información” además resulta benéfico por la simplicidad de su manejo, haciéndolo accesible a todos por la percepción directa e inmediata con que se presenta. Por otro lado cabe apuntar que así como la imagen puede

¹⁹ Fernand Joly, *Op.Cit.* pág. 5.

servir de repertorio o de inventario, también puede constituir un proceso de manipulación de la información. En resumen, la cartografía, considerándosele como una expresión gráfica, tal como lo hace Joly, “constituye una herramienta en la transmisión del pensamiento bajo la forma de una percepción visual fácil de memorizar....Pues el mundo de las imágenes tiene sobre el de las palabras la enorme ventaja de una fuerza incomparable de integración...”²⁰.

1.2.- El término paisaje y su concepción en el Renacimiento italiano.

El otro elemento que conforma el objeto de estudio de ésta investigación es el paisaje. Para la geografía contemporánea éste se concibe como una visión global que incluye, tanto la vista “fisiológica como la panorámica” pudiendo reunir elementos más o menos complejos que van desde paisajes puramente naturales, hasta paisajes humanos o culturales.²¹ Los geógrafos han llegado a tomarlo como un objeto material propio, al punto de que Vilá Valentí considera a la Geografía como la ciencia del paisaje. Sin embargo, esto no significa que sea sólo del interés de los geógrafos, pues el paisaje denota, en palabras de Denis Cosgrove; “el mundo externo mediado a través de experiencias humanas subjetivas en una vía donde ni una región ni un área inmediatamente sugieren. El paisaje no es solamente el mundo que se ve, es una construcción de un mundo. El paisaje es una vía para ver el mundo.”²²

Por lo tanto, el paisaje puede ser un objeto de estudio para una gran cantidad de ciencias humanísticas, y no sólo para las llamadas ciencias exactas dado que tiene una gran carga subjetiva reuniendo “razón y sensibilidad”. El paisaje se puede ver desde diferentes ángulos, por ejemplo, desde el punto de vista geográfico, pueden analizar sus elementos físicos, así como los cambios hechos por el hombre, pero siempre habrá que

²⁰ *Ibid.* pág. 31.

²¹ Joan Vilá Valentí, *Introducción al estudio teórico de la Geografía*, v.1, *Objetivos, contenidos y enfoques*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, pág. 204.

²² Denis Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1998, pág.13.

tener en cuenta de que se trata de una imagen cultural a la cual se accede de muy diversas formas, y a partir de la cual se puede acercarse a los humanos que lo construyeron, pues siempre refleja una ideología, es decir, un conjunto de estructuras y sistemas de significación y dominación; de esta forma, el paisaje, condensa en sus representaciones, tres de las principales características de la ideología: el *orden* que asevera la *autoridad* para un proyecto de *totalización*. Así, como una visión simplificada del mundo, ofrece, además un orden intelectual, una vista del mundo.²³

Según, el geógrafo cultural, Stephen Daniels el paisaje es:

“una imagen cultural, un camino pictórico de representación, estructurizando o simbolizando los alrededores. Esto no quiere decir, que el paisaje sea inmaterial. Pueden ser representados en una variedad de materiales y en muchas superficies-pintados en lienzos, escritos en papel, en tierra, roca, agua y vegetación en un plano. Un paisaje de un parque es más palpable pero ninguno es más real ni menos imaginario que un paisaje pintado o un poema”²⁴

El término paisaje, como es entendido hoy no se utilizó antes del surgimiento del hombre moderno, pues en tiempos medievales la palabra refería “a una red apropiada por un señor o habitada por un particular grupo de gente,”²⁵ aproximándose al concepto de región. El uso moderno comienza a finales del siglo XV, cuando los pintores italianos y holandeses lo utilizan como escenario.

Por supuesto, para ser tomado como un género en la pintura antes tuvo que emanciparse completamente de la ilustración literaria, la edificación religiosa y la decoración que eran sus funciones principales durante la Edad Media y principios del siglo XVI, tiempo en que aún no se daba una aproximación a la naturaleza constituyendo un periodo de transición, además, debió abandonar las formas

²³ Alan R. H. Baker and Gideon Biger, *Ideology and Landscape in historical perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, págs. 3-4.

²⁴ Denis Cosgrove and Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Historical Geography, 1988, pág. 1.

²⁵ Ian D. White, *Landscape and history since 1500*, Londres, Reaktion Books, 2002, pág. 13.

convencionales de representación, para ceder a transcripciones más naturalistas y llegar así a la unificación de la naturaleza en la percepción y representación del paisaje.²⁶

Aunque en la época existía una gran cantidad de definiciones, surge la connotación actual del término paisaje principalmente en el ambiente humanista del Renacimiento, pues es en Venecia donde por vez primera en 1521 se utiliza la palabra *paessagio* para designar a una pintura suelta. En tal entorno, se encuentra cercano a apropiaciones prácticas de espacio a partir de levantamientos y la cartografía, ambos requeridos en el mundo emergente del capitalismo europeo; Por otro, se presenta en el arte y el diseño de jardines, alcanzando visual e ideológicamente lo que en términos prácticos -la dominación del espacio- fue conseguido por la cartografía.

La idea de paisaje surgió, como opina Denis Cosgrove, “como una dimensión de la conciencia de la elite europea en un periodo identificable en la evolución de las sociedades europeas: donde fue redefinido y elaborado sobre un largo tiempo el cual expresó y soportó un rango de asunciones políticas, sociales y morales y llegó a ser aceptada como un aspecto significativo de gusto”²⁷

Los siglos XVI y XVII, fueron de gran importancia en la evolución y representación del paisaje, sin lugar a dudas; Fue el momento en que el hombre emprendió la tarea de imponer orden y belleza a su espacio, expresando así una nueva relación del hombre con la naturaleza, haciéndolo aparecer como dominador de su medio y colocándolo a la vez en un lugar central por medio de la ilusión del espacio.

Durante este periodo la definición de paisaje, según el *Diccionario de autoridades*, estuvo asociada a la de país, el cual tradicionalmente fue empleado para referirse a una región, un reino, una provincia o un territorio, así como a la pintura en

²⁶ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pág. 12.

²⁷ Denis Cosgrove, *Social Formation...* pág. 1.

que están representados, villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas²⁸. La voz *paisaje* fue empleada para nombrar “pedazo de país en la pintura” que lo representa,²⁹ se refirió principalmente a la representación de las campiñas. Hacia 1632 el término se aproximó más a su noción moderna cuando significó la vista o el panorama que podría captarse de una sola mirada desde un punto de observación.³⁰

En alemán, la expresión *landschaft* se emplea para designar a la vez al paisaje y a la región. Concretamente para el pintor Alberto Durero (figura 1), dicho término implica una porción de la tierra firme y la imagen que ha sido plasmada en la tela o en el papel por el pintor o el dibujante. Durero llega a esta definición después de un viaje a los Países Bajos y la realización de varios cuadros, fue entonces cuando se definió como pintor de paisajes.

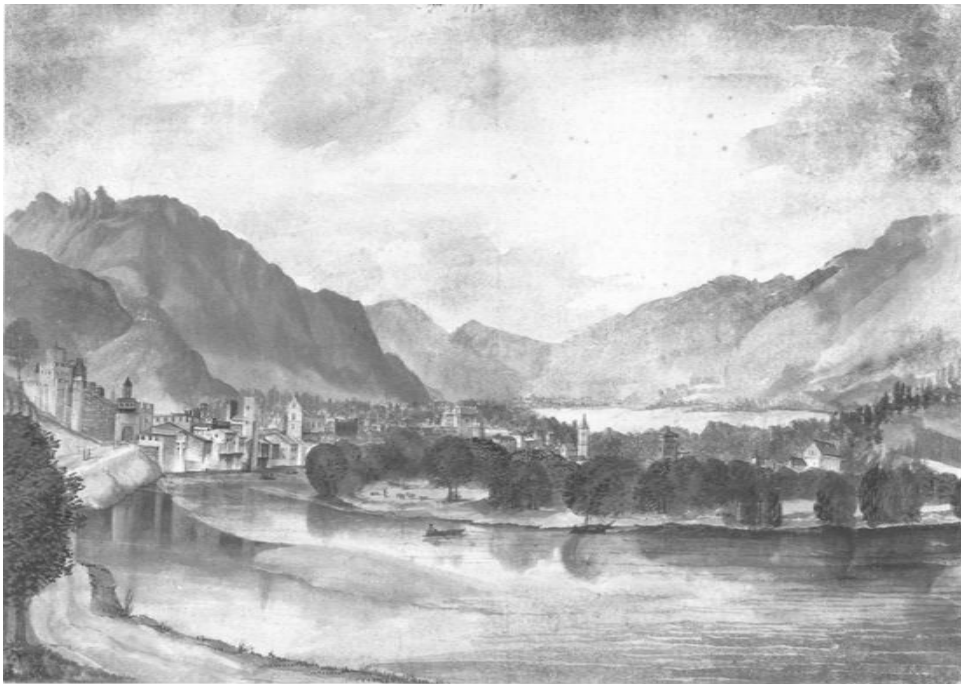


Figura 1. Alberto Durero, *Acuarela del Valle de Trento*, (pérdida durante la Segunda Guerra Mundial). Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa 1400-1800...* lamina I

²⁸ *Diccionario de autoridades*, edición facsimilar 1737, v.3, Madrid, Gredos, 1976., pág. 80.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ José Mateo Rodríguez, *Apuntes de Geografía de los paisajes*, La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Geografía, 1984, pág. 64.

No obstante, en alemán la palabra no fue originalmente una visión de naturaleza sino un área geográfica definida por límites políticos, sólo al final del siglo XV la tierra alrededor de una aldea fue referida como paisaje. De ahí que en los grabados de ciudades como el *Chronicle* de Hartmann Schedel de 1493 se muestran, además de la ciudad, sus zonas próximas y su territorio rural;³¹ no obstante, lo que se convirtió en la forma más excelsa de paisaje cultural sobre la tierra fue la urbe.³²

Los paisajes italianos contenían una gran presencia de lo agreste, pero nunca de manera que se reflejara la naturaleza pura, siempre existían elementos que recordaban la labor del hombre sobre la tierra -aunque sin dominar la escena- como lo son: el olivar, la viña y las propias ruinas, (Figura 2.) pues estos elementos incrementan la belleza del lugar. Con ello se observa que lo que les interesa no es el entorno, hasta este momento, sino la combinación de ciudad y campo, la huella de la acción del hombre, saber que en ese lugar existió un pasado humano.

³¹ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press, 1999, pág. 28. *apud.* Charles Talbot "Topography as Landscape in Early Printed Books", S. Hindman [edit.] *The Early illustrated Books*, Washington DC, Library of Congress, 1982.

³² Horacio Capel, *La morfología de las ciudades, I sociedad, cultura y paisaje urbano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pág. 19.



Figura 2. Niccolò dell' Abate, *Paisaje*, Bolonia, Biblioteca dell' Università. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 102.

Más aún, se puede decir que en el paisaje está contenido lo cultural y lo subjetivo, pues no sólo se le puede explicar, también se le contempla, se le mira y se le capta, como dice Nicolás Ortega: “... a través del paisaje, además, se abre una fecunda vía por la que el conocimiento geográfico puede adentrarse y participar en la sensibilidad cultural de su tiempo: con las geográficas se encuentran en el paisaje otras experiencias y manifestaciones intelectuales, vitales y artísticas.”³³ A lo cual habrá que añadir las estéticas, que van más allá del dominio científico, siendo siempre parte de las cualidades del paisaje.

³³ Nicolás Ortega Cantero, *Geografía y Cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 118-119.

1.3.-El mapa-paisaje y la Corografía.

Los documentos objeto de este estudio son considerados como una imagen del mundo, que, al ser realizados por alguien deben ser hechos en el terreno que representa sobre el papel. Esto explica muchas de las peculiaridades del mapa-paisaje, pues éstos se centran en una pequeña porción de tierra, ya sea una parcela, un pueblo o una ciudad; que comúnmente, aunque no siempre, es el lugar donde habitan, razón por la cual son los encargados de realizar los documentos cartográficos. Esta es la manera de hacer suyo el espacio que proyectan sobre el papel, pudiendo plasmar numerosos detalles de esta porción del universo que se apropian.

“...a través de imágenes, domesticamos el mundo y lo hacemos nuestra casa... hacemos un mapa de nuestra experiencia, un modelo de nuestro mundo y lo usamos para organizar nuestra vida.”³⁴

Estas últimas palabras contienen sucintamente la idea que se intenta transmitir sobre la subjetividad en el mapa. Al realizarlo hay un sentimiento de posesión de la región que se representa. Viene al caso señalar la figura de los conquistadores españoles, quienes a través de los documentos cartográficos, intentaban apropiarse y dar a conocer el mundo que les parecía lejano y completamente ajeno. Hay que tener presente que tales documentos se realizan idealizando su universo y creando una imagen del mismo para, a partir de ello, establecer un tipo de relaciones entre este mundo y el hombre, haciéndolas así parte de su vida.

Los mapas que son de interés para el desarrollo de esta investigación tienen también la característica de ser funcionales, no importando que muchos de ellos, sean a su vez obras de arte, ya que no sólo se considera por lo estético de su hechura, sino

³⁴ Enrique Delgado López, *Rasguños en el papel*, Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, Pág. 88, *apud.* en Ronald Rees, “landscape in art”, *Dimensions of human geography: essays on some familiar and neglected themes*, Chicago, The University of Chicago, 1978, pág. 61.

también que el mundo que se representa ya no es una simple copia de lo que observa sino una construcción del autor, donde hace uso de su capacidad creadora; pues como se ha dicho anteriormente el paisaje es, muchas veces, una construcción humana y no sólo una copia fiel de lo que ve, un autor indica:

El paisaje o, más aun, el concepto de mapa-paisaje está referido a esa esquematización, a ese juego de trazos en el que intervienen los elementos cartográficos con apreciaciones pictóricas del entorno. El verdor de la flora se combina con lo abrupto del relieve y con las novedades de la fauna; pero también la figura humana, en cuanto a centro del aprovechamiento y de la transformación de la naturaleza, está en este tipo de documentos. La viveza de los colores cobra lugar y si bien la fantasía ha cedido su sitio a una realidad, el color y la forma juegan roles preponderantes en la percepción del paisaje. La imagen elaborada en el cerebro humano pasa lentamente a una imagen viva de la naturaleza como sistema. El hombre es el sujeto que aprovecha y transforma ese territorio y además quiere saber que tan benéfico le resulta poder poseerlo.³⁵

Esta cita resume con precisión la idea que hasta el momento se ha explicado sobre el concepto de mapa-paisaje, visto como un conjunto donde intervienen varios factores que ayudan a recrear la imagen de vida, entre estos, como bien lo apunta el autor, la flora, la fauna y, por supuesto, el ser humano como parte del paisaje donde juega un papel principal en la transformación del mismo. Sobre todo se hace presente, porque es el elemento que constituye la ciudad, pues ésta no es sólo la fábrica material o *urbs*, es también, y sobre todo, la comunidad o *civitas*.³⁶

Estas características no pudieron haberse logrado si no se hubiera originado esta actitud empirista del Renacimiento, a diferencia del poco interés medieval por la realidad objetiva; y, desde luego, se debe al incremento en las habilidades para describir desarrolladas en esta misma época.

Las características de los mapas-paisaje no se pueden tomar como únicas, cada documento tiene sus peculiaridades. Sin embargo, hay algo que todos comparten, reflejan la vida de una ciudad o comunidad, la vida en común, son imágenes de las actividades cotidianas, centradas en una región, dado que no se realizan en grandes

³⁵ *Ibid.* Pág. 105-106.

³⁶ Esta es una de las ideas con que da introducción a su texto Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, con la colaboración de Fernando Marías, Ediciones el Viso, [s.p.], [s.f.]

espacios, sino en lugares con distancias no muy amplias. Hay que tomar en cuenta que se apoyan en una gran serie de detalles que ayuden a crear en la imagen la sensación de vida, ya no se trata sólo de crear planos de la ciudad, sino de describir cómo eran sus plazas y edificaciones, son como fotografías tomadas desde cierta perspectiva. Así, hay mapas que parecen haber sido creados mientras se observaba al pueblo desde lo alto de un cerro localizado frente a la población. Habrá que puntualizar que estos documentos son híbridos, pues se utiliza para su realización tanto la experiencia visual como la memoria.

Unos usan la vista ortogonal pues se realiza a noventa grados de elevación (Figura 3), según la clasificación de Kagan, como si se estuviera volando sobre el entorno; otros utilizan el uso de la perspectiva, el punto de fuga y la superposición de planos, aunque todavía no están perfectamente logrados. También se emplearon las vistas de perfil (Figura 4), pero no para este tipo de mapas, en vista de que no permiten la recreación de la vida en comunidad, que como ya se ha mencionado, es una de sus principales características, solamente pudiéndose observar en tales algunos edificios o construcciones al ser tomadas al nivel del terreno.



Figura 3. Leonardo da Vinci, *Plano de Imola*, 1503, Dibujo, Colección de su majestad la Reina Isabel II de Inglaterra (RL 12284). Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 23.



Figura 4. *Vista de Delft*, ca. 1660-1661, Óleo sobre lienzo, Mauritshuis, La Haya. Extraído de Ricahrd Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 19.

Asimismo, se recurre a la perspectiva en forma circular la cual permite apreciar lo que el autor observaba a la redonda, con una vista ideal para quien requiere situarse como un observador real.

El hecho de que la mayoría de las representaciones estén en perspectiva o vista a ojo de pájaro (Figuras 5 y 6), responde a la necesidad de representar con mayor fidelidad los rasgos de la superficie terrestre, como montañas y valles; De esta manera se hace uso de sombras y luces, de técnicas pictóricas tradicionales de los dibujantes y pintores, además de principios pedagógicos, pues se creía que era más fácil de comprender un mapa utilizando las vistas, como lo hacía Pfizing (Figura 7) quien, cabe mencionar dibujó los mapas más interesantes de la región de Nuremberg. La característica de la Escuela de este lugar era, precisamente, la de rodear la vista con detalles del medio, como lo hace Pfizing.



Figura 5. Cornelius Anthonisz, *Vista de Amsterdam*, 1545, Grabado, Londres, The British Library.
Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 21.

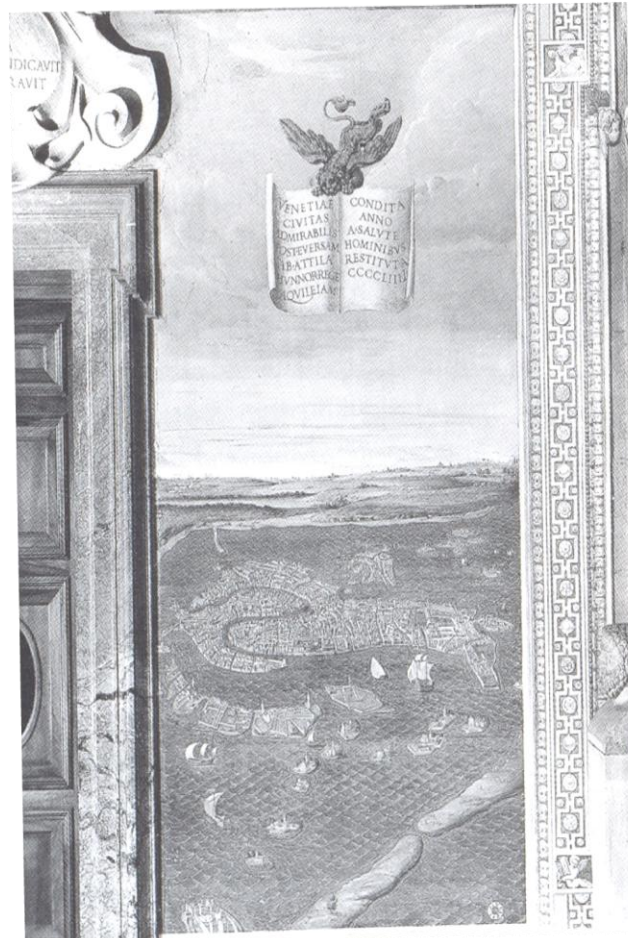


Figura 6. Egnazio Danti, *Vista de Venecia*, ca. 1580, fresco, Galería de los mapas, Vaticano. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 175.



Figura 7. Paul Pfizing, *Landtafel of Hennenfeld*, 1585. Extraído de David Buisseret, *Rural Images, Estate maps in the old and new worlds...* pág. 17.

La ventaja de las altas vistas de ojo de pájaro (Figura 5), elevadas entre treinta y sesenta grados es que muestran características en parte en elevación y en parte a la altura del plano, atributo que hizo a este tipo de mapas particularmente atractivos y populares en vistas y mapas de ciudades hasta el siglo XVIII. En el siglo XVI esta vista tuvo denominaciones como *disegno*, *descriptio* e *iconographia* teniendo como uno de sus principales rasgos la representación de la ciudad en conjunto.

Retomando la tesis de Kagan, debe decirse que para conseguir dicho efecto, el artista necesitaba utilizar un punto de vista totalmente imaginario, generalmente más elevado de lo que podría permitirle una colina o loma adyacente, además de que también debía colocar la ciudad de lado, fundamentalmente hacia adelante, para que las partes más alejadas tuvieran el efecto de verse más altas que las del primer plano.³⁷

Existieron también las llamadas vistas de “ojo de pez” que aparecieron en muy diversas zonas de Europa, principalmente durante la primera mitad del siglo XVI, las más conocidas quizá sean: *Asedio de Viena* de 1529 atribuida a Hans Sebald Beheim y la *vista de Estrasburgo* de 1548 de Honrad Morant³⁸ (Figura 8). Asimismo aparecieron las vistas oblicuas cuya característica principal es su elevación a treinta grados (Figura 9). Estos mapas tiene poco lenguaje cartográfico, en otras palabras, no incluyen escalas y muchas veces no indican, por medio de signos, la orientación del mismo, lo que no quiere decir que no esté orientado, pues cualquier mapa la posee; en este sentido, es cierto que muchos no contienen estos elementos con una indicación gráfica, aunque debemos considerar que por lo general su propósito principal no era el contener todos los de una carta geográfica.

³⁷ *Ibid.* pág. 20-22.

³⁸ *Ibid.* pág. 25.



Figura 8. Konrad Morant, *Vista de Estrasburgo*, 1548, Grabado, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. (INV. SP. 3224). Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo Hispánico...* pág. 25.

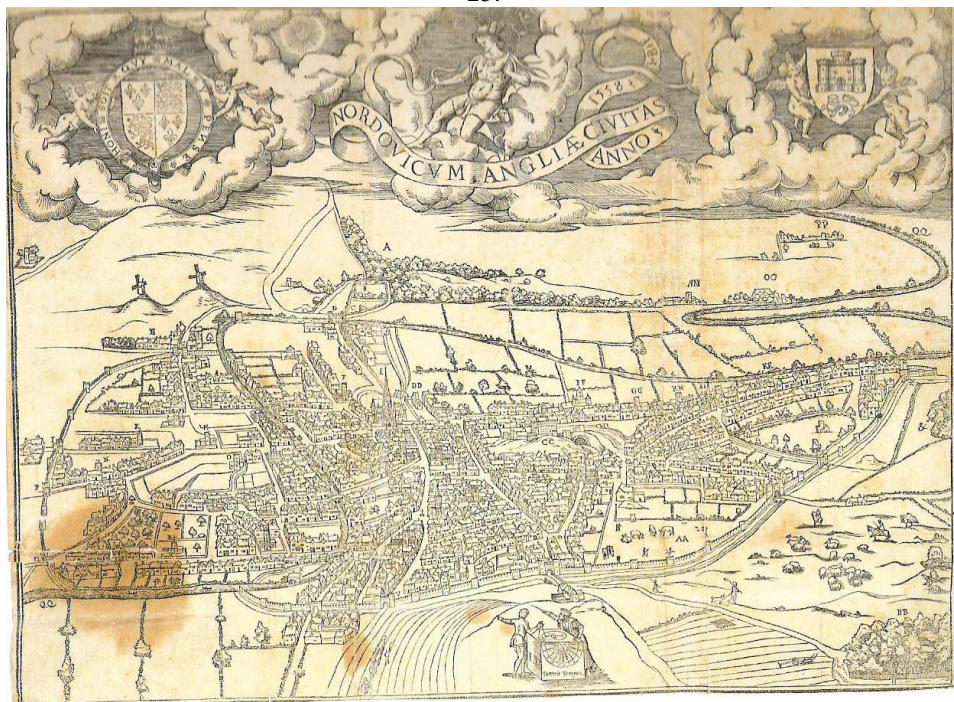


Figura 9. *Vista de Norwich*, 1558, Grabado, Frontispicio de *The cosmographical Glasse*, (Londres 1559), The British Library, Londres. Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 20.

Carmen Litér tiene interesantes aportaciones sobre el tema³⁹ del concepto de mapa-paisaje del siglo XVI, ya que refiere con precisión la dualidad del mapa, entendido como elemento de utilidad y de ornato, es decir, no sólo era un instrumento dirigido a un fin concreto, sino también una imagen, y es, igualmente, símbolo e ilustración. Tales particularidades son las que hacen a los documentos cartográficos objetos muy interesantes y muy apreciados para el estudio, del paisaje y del espacio.

Litér ubica la tradición de los mapas renacentistas a partir del siglo XV, como también Crone quien precisa que existe una carta en la que se traza Verona y sus territorios, hacia 1440, sobre ella dice que “está cuidadosamente dibujada y coloreada, las montañas son de color café, los ríos de un azul verdoso, la vegetación verde claro, los caminos amarillos y los nombres rojos (...) se hizo tomando como base las distancias y direcciones radiales a partir de Verona; a lo largo de los caminos principales, y cerca del centro, el mapa es bastante exacto, pero en cambio las distorsiones aumentan cerca de las márgenes, sobre todo en lo que se refiere a zonas no atravesadas por caminos.”⁴⁰

Otros ejemplos son cuatro amplias vistas de ciudades, grabadas en madera y producidas en Florencia por Francesco Roselli entre los años 1480 y 1490. En este tiempo se utilizaban perspectivas aéreas para proporcionar el efecto de distancia en una zona lejana, dando la sensación de amplitud, aunque con una gran cantidad de detalles dispersos, lo cual las hace descriptivamente difusas.⁴¹

Si bien es cierto que los mapas-paisaje surgieron en el ambiente Renacentista, también lo es que conservaron su concepción medieval en algunos detalles, pues en tal época se entendía al mapa como “*orbis imago*” o “*pictura*” y sobrevivió como

³⁹ Carmen Litér, *Op. Cit.*

⁴⁰ Geral Roe Crone, *Op. Cit.* pág. 116-117.

⁴¹ J. Schulz, “Jacopo de’Barbari’s View of Venice: Map Making, City views, and moralized Geography before the year 1500”, *Art Bulletin*, New York, 60, 1978, pág. 429-430.

“pictures” aún bien entrada la era de la cartografía científica.⁴² Lo que definitivamente no sobrevivió de la época medieval fueron los paisajes cercanos y cerrados por lo cual los mapas renacentistas resultaron su antítesis, baste comparar por ejemplo, un mapa T en O (Figura 10) con un mapa-paisaje que ya tiene elementos más realistas (Figura 11).



Figura 10. Mapa del mundo de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, Augsburgo, 1472. Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa...* pág. 20.



Figura 11. Jacopo de' Barbari, *Vista de Venecia*, 1504, Xilografía, British Museum, Londres. Extraído de *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 53.

⁴² Ronald Rees, *Op. Cit.* pág. 65.

La tradición de los mapas-paisaje se remonta al final de la Edad Media y al siglo XV, cuando comenzaron a tener detalles más naturalistas y se realizaron planos de ciudades italianas mucho más elaborados, como los de Francesco Roselli (Figura 12) ya que al principio sólo consistían en la estilización de vistas oblicuas de ciudades amuralladas, representándolas con sus más distintivos monumentos. Las vistas oblicuas tienen desventajas, como la posibilidad de que no todos los lugares pueden verse, suelen ser inexactos, como consecuencia de que los ortogonales se reducen creando errores de escalas, que aumentan acorde con el área.⁴³



Figura 12. Lucantonio Degli Uberti, *Vista de Florencia con cadena*, ca. 1470 **dibujo original de Roselli**, Xilografía, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín. Extraído de *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, pág. 52.

A finales del siglo XV, las vistas a ojo de pájaro ya son usadas con frecuencia para establecer pueblos y ciudades en mapas regionales, no obstante de que también fueron insertados en portulanos. Para el siglo XVI, además de los signos convencionales utilizados desde 1473 en las impresiones, comenzaron a añadirse montañas, bosques, recursos naturales, ocupaciones humanas y leyendas inclusive reemplazando el vocabulario de signos que hasta entonces se empleaba.⁴⁴

⁴³ *Ibid.* pág. 69

⁴⁴ Helen M. Wallis, Arthur H. Robinson, *Cartographical innovations: An International Hand book of Mapping Terms to 1900*, Tring Hertfordshire, Map collector Publications, 1987, pág. 42 y 212.

La cartografía comienza en este momento a representar ciudades de ambiente rural o pastoral, con la intención de lograr una fidelidad topográfica, al tiempo que quedaba como un registro documentado de los lugares representados aunque idealizados. En la Europa del siglo XVI hubo una explosión en la producción, entendimiento y comprensión de mapas, los cuales fueron tanto una causa como un efecto de las percepciones del paisaje; en el transcurso del 1500 al 1600 los mapas se convirtieron en objetos muy familiares en la literatura de la elite.

Los mapas-paisaje fueron muy populares lo cual hizo que tuvieran gran demanda, llegándose a presentar en crónicas y libros de viajes, pero siempre en perspectiva con la intención de que resultaran una imagen familiar para quienes los consultaran o apreciaran, además de que, este tipo de vista, resultó fácil de reproducir por las incipientes industrias que se dedicaban a comercializarlos, como es el caso del gremio de los impresores.

Los mapas de esta centuria tuvieron otras funciones además de las representaciones del paisaje, pues también articularon valores simbólicos, así como enfatizaron el crecimiento del control del territorio y los lugares dentro de éste por el desarrollo de los estados nación.⁴⁵

Así, agrega Liter que “el mapa- imagen es un modelo convencional del universo, pero necesariamente centrado sobre el mundo de quien lo construye”, aunque al realizarlo un nativo de ese lugar lo especifica. Al respecto debe considerarse que el espacio implica más que un objeto, lleva consigo un significado, pues se interpreta y se ve de acuerdo a la concepción del universo en el que el sujeto esté envuelto; no se ve el espacio sin que éste no exprese nada, se puede apreciar como propio o ajeno y se vive en él, además tiene un centro, un exterior y, si está habitada, se le parangona con un

⁴⁵ Ian D. White, *Op. Cit.* pág. 54.

microcosmos, donde el exterior es la región desconocida.⁴⁶ Todo esto nos puede significar un espacio, habitado o no.

Liter señala son una representación convencional, en virtud de que no se desligan de la tradición cartográfica que hasta este momento se estaba realizando para representar al universo, además de que tal área del conocimiento fue utilizada como modelo de los muchos que necesita el hombre para vivir y crear nuevas concepciones de las cosas.⁴⁷

Las imágenes cartográficas en sus inicios en Europa, son representadas a partir de una panorámica circular, imitando la visión natural del horizonte, en un afán de reflejar la naturaleza con gran realidad, porque al verse el horizonte desde cualquier punto, éste parece curvo, es como posarse en el mapa y observa la imagen como si se estuviera dentro, asumiendo de tal manera la perspectiva del autor del documento. Apunta Lítér que el mapa del Renacimiento es ilustración “imagen”⁴⁸, en el sentido más general del término, resume conocimientos, y a la vez es una obra de arte, la dualidad antes señalada.

Los elementos decorativos e informativos corresponden a un evidente “horror al vacío” y sirven para rellenar “los blancos” del mapa o para enmascarar las carencias técnicas del cartógrafo, pero, aclara Liter, se caería en un error si sólo se viera en ellos elementos puramente imaginarios; un gran número de las representaciones dan muestra, por el contrario, de grandes cualidades de observación y de cierto realismo.

Por otro lado, son testimonio de la función política que tiene el documento basta recordar que para este momento los mapas ya son considerados como un instrumento de poder y, al igual que muchas de las crónicas de reconocimiento de las nuevas tierras,

⁴⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, 2ª. Edición, Madrid, Taurus, 1974, págs. 42-46. Ver también del mismo autor, *Historia de las Religiones*, el capítulo referente al espacio sagrado.

⁴⁷ Carmen Liter, *Op. Cit.* pág. 8.

⁴⁸ *Ibid.* pág. 22.

servían para delimitar posesiones, como registros administrativos o jurisdiccionales, para defensa o como obras de referencia topográfica.

Ya en sentido práctico, ya en sentido simbólico, la cartografía ayudó al levantamiento de nuevas adquisiciones y así impulsó los estados comerciales en manos de la burguesía urbana, mientras que los levantamientos militares, ayudaron al diseño de las fortificaciones.⁴⁹ Entre tales componentes se encuentran las efigies de los soberanos, los escudos de las ciudades que en el siglo XVI se representan con una vista a “vuelo de pájaro”, las naves, que son muy comunes en estos documentos, notas, leyendas; además, y, principalmente, paisajes y escenas de género. De ahí que para el siglo XVI el estudio de tales documentos se haya convertido en la “ciencia de los príncipes”.

Una de las causas que Liter expone como determinantes para la explosión en la manufactura de los mapas de este tipo en el Renacimiento, fue que la gente culta reclamaba una información más exacta, motivo por el cual adquirieron gran importancia las cosmografías, que eran textos de geografía, astronomía e historia natural ordenados por regiones o ilustrados con mapas. El realismo con el que representan a la naturaleza en ellos es consecuencia, siguiendo la teoría de Liter, del retorno al estudio de los clásicos. Así apareció un neoplatonismo que indujo a los hombres del Renacimiento a examinar a la naturaleza con intención de dominarla. Sobre esta cuestión se abundará en páginas adelante.

El neoplatonismo renacentista dio una nueva ambición, un nuevo objeto para el conocimiento: el poder, y es que en ésta época se pensaba que la naturaleza está vinculada entre sí, formando todo parte de una misma sustancia, de manera que, al descubrir las reglas generales que se aplicarían a la totalidad de la naturaleza, se podría entenderla y dominarla. A más que los mapas y las cosmografías de la época eran el

⁴⁹ Ian D. White, *Op. Cit.* pág. 23.

lugar donde “los diversos órdenes de conocimiento se entremezclan: lo raro, lo maravilloso, prima sobre el caso general; lo imposible y lo real se interfieren sin pudor”.⁵⁰

Sin embargo, no se debe olvidar la otra cara de estos mapas, en que se puede ubicar lugares y ciudades concretos, no son universales ya que se enfocan en una sola parte de la superficie terrestre, ya sea una sola comarca, región o estado, y no representan a todo el mundo dado que para ello requerirían de un gran número de dibujos detallados, el hecho de que reflejen la vida en comunidad, responde a una colectividad que a través de estos documentos, manifestaba el gran orgullo que existía por sus ciudades.

Volviendo a Líter, explica que estas ciudades están representadas tal y como se le aparecen al viajero en la medida en que se acerca a ella. Así tales cartas son el resultado de dirigir la mirada, primero, hacia fuera pues inicialmente la mirada se centra hacia lo ajeno, siendo éste un primer paso para la ocupación militar o política y después hacer un reencuentro con lo suyo; de esta forma surgió la geografía corográfica, volviendo la mirada a sus propios países.

La corografía, se define por la escala de descripción, es la imagen de la ciudad, o mejor dicho, información acerca del propio país, en palabras de Richard Kagan: estudio de los lugares; tiene motivaciones pedagógicas y patrióticas, ésta última incluye la conciencia de un territorio y de la comunidad que está enraizada en esa determinada área; su representación tiene el objetivo de “exportarse”, es decir, de darse a conocer hacia fuera, por eso se describe tan detalladamente, pues se trata de enviar una descripción que sea lo más parecido a la real, sin limitarse a la urbe, incluyendo también los alrededores de la misma, para mostrar así la región en que está inserta. Estas

⁵⁰ Carmen Líter, *Op. Cit.* pág. 59.

características las podemos encontrar en el mapa de Augsburgo de 1521 (Figura 13); el texto de la izquierda indica el ofrecimiento del impreso como un regalo para todos los que nostálgicamente han sido atraídos por su fama e independientemente de que no sea una mirada neutral de la región, intenta abarcar la ciudad por entero.

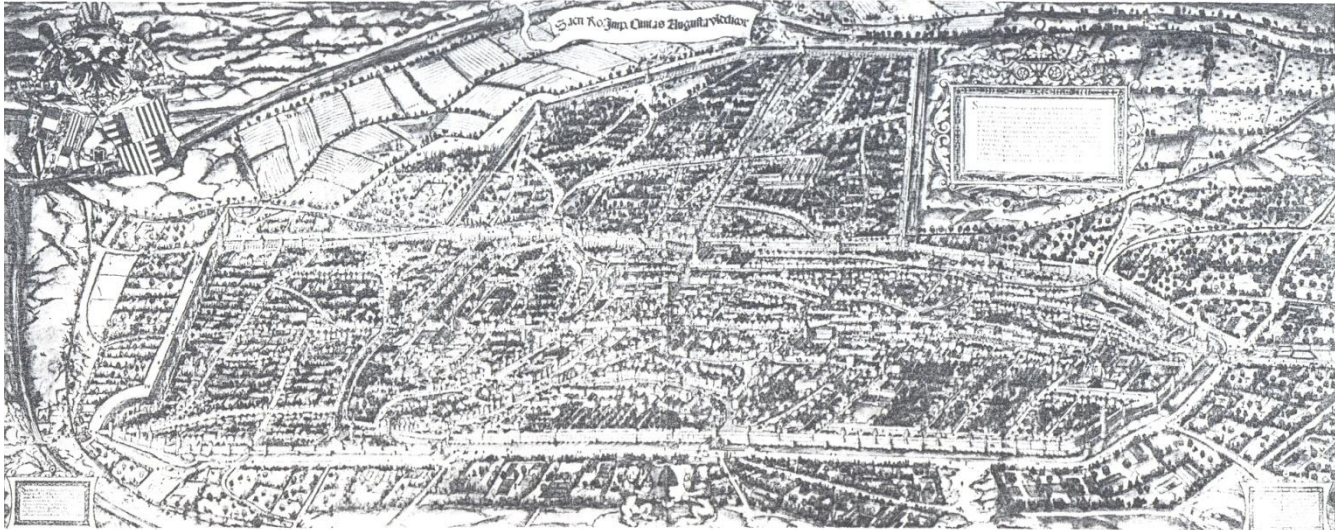


Figura 13. Hanz Weiditz, *Vista de Augsburg*, 1521, grabado, Maximilianmuseum, Augsburg. Extraído de Schulz J., “Jacopo de Barbari’s View of Venice: Map Making, City views, and moralized Geography before the year 1500,” *Art Bulletin*...pág. 469.

La tarea que encierra la corografía y la geografía de la época es brindar una representación visual comprensiva de un mundo total, permitiendo de esta forma interpretarlo como una unidad articulada.⁵¹ Ptolomeo lo expone al señalar que la corografía era uno de los tres métodos diferenciados, aunque solapados- a decir de Kagan- que existían para el estudio científico del mundo natural. El primero de ellos era la cosmografía, le seguía la geografía y por último la corografía, término derivado del vocablo griego “*chros*”, lugar.⁵²

Para Ptolomeo la tarea de la corografía era “describir los detalles más pequeños de los lugares así como “pintar una semblanza fiel de los lugares que describe”, la misma explicación aunque con otras palabras tiene de la corografía Pietro Apianus un estudioso del siglo XVI. Tal definición se resume en que la geografía se encarga de

⁵¹ Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1993, pág 234.

⁵² Richard Kagan, *Op. Cit.* pág. 33.

regiones amplias, mientras que la corografía, se centra en una parte del mundo detallándolo, y aunque ambas, como ya se refirió, se dedican al estudio del mundo natural, sus métodos son diferentes.

Tomaso Garzoni, estudioso veneciano que vivió hacia 1580, lo concluye de la siguiente forma: “Los corógrafos atienden más a las cualidades de los lugares, representando sus verdaderas figuras (*vere figure*) y formas mientras que los geógrafos, en cambio, atienden más a la cantidad, describiendo distancias, sitios, y localizaciones relativas.”⁵³ A partir de lo anterior se entiende que, para Garzoni, el geógrafo tenía y necesitaba conocimientos matemáticos, mientras que los corógrafos podían saber sólo pintar y dibujar ya que su materia no precisaba de mediciones.

Cabe mencionar, que aún con lo que expone el estudioso veneciano, en varios mapas dedicados a lugares, como lo son los mapas-paisaje, existieron intentos de elaborar levantamientos por el método de triangulación a la vez que se ejecutaba un mapa lleno de color y “realismo”, incluso en mapas ya más envueltos en la geografía y cartografía científica, hechos a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, se ve esta intención de conjugar tanto intelecto, reflejado en la idea de que a través de las imágenes se conocía la variedad del mundo, como los sentidos, pues, a través de la descripción detallada, ya sea de la ciudad como de su alrededores, se alcanzaba la perfección, al ir más allá de la copia pasiva de la realidad y se infundía placer al espectador.

El pintor flamenco Antón Van den Wyngaerde, (Figuras 14 y 15) quien pintó durante su estancia en España los últimos diez años de su vida, fue muy claro en cuanto a lo que era su trabajo, en virtud de que se dedicó a realizar “vistas “de ciudades españolas, llamadas por él “descripciones” importantes por su exactitud en comparación

⁵³ *Ibid.* pág. 33-34.

con las otras vistas de pintores-cartógrafos del siglo XVI, de allí que me atreva a incluirlos entre los documentos que he propuesto como mapas-paisaje.



Figura 14. Antón van den Wyngaerde, *Vista de Granada*, 1562. Extraído de Carmen Añon, José Luís Sancho, *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II...* pág. 366.



Figura 15. Antón van Wyngaerde, *Vista de Madrid*, ca. 1560. Biblioteca Nacional, Viena. Extraído de Carmen, Añon, José Luís Sancho, *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II...* pág. 405.

La función utilitaria de los mapas se refuerza con el hecho de que dichos documentos se realizaron por la convicción de la época, en que la ciudad posee cualidades especiales y constituye, por tanto, un tema digno de ser representado artísticamente.

Como se ha visto, los mapas son más que documentos de uso exclusivo de geógrafos. Son una forma de comunicación humana, el reflejo del cambio en el pensamiento humano. Una muestra palpable de la transformación de nuestra visión del mundo o del hombre y un objeto de arte; así lo muestran los mapas-paisaje que, siendo productos del Renacimiento, ahora se proponen representar el espacio en que este nuevo hombre se desenvuelve, incluyendo desde luego a la naturaleza y sin dejar de lado el espacio creado por él, la ciudad.

2.-LA PERSPECTIVA

Todas las expresiones que surgieron del paisaje en el Renacimiento y sobre todo en la rama cartográfica y agrimensura que se indagarán a lo largo de este trabajo se presentaron gracias al desarrollo de la perspectiva a partir del siglo XV. La perspectiva ha sido analizada desde el punto de vista de la teoría del arte así como de la ciencia. La definición de Panofsky, por ejemplo, nos dice: “la perspectiva es, en sentido pleno, la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión.”¹

La perspectiva para Annuziata Rossi, representa “aquella parte finita del espacio abierta hacia el infinito, en la que el hombre se mueve, se relaciona con los otros hombres, actúa, hace historia”² y es que el hombre a partir del *quattrocento* intenta explicarse el mundo y así mismo, comenzando con el espacio como el lugar en el que actúa, pues la representación y análisis del espacio le muestra el sitio que ocupa.

La palabra viene del latín *perspicere* que significa ver a través. Es la ciencia que muestra a los objetos de la realidad tridimensionales, en cierto modo una “ventana” a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio ilusorio del cuadro cuya superficie es bidimensional. De manera que la imagen en perspectiva y la que da la visión directa coincidan. Esto se logra desde luego por las reglas de la geometría de relaciones proporcionales en conjunción con la luz o luminosidad y los colores que ayudan a dar una mayor profundidad a los espacios ilusorios. Por consiguiente, las leyes de la

¹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999, pág. 100 nota 5.

² Annuziata Rossi, *Ensayos sobre el Renacimiento Italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pág. 72.

perspectiva y la proporción son conceptos matemáticos y estéticos que se aplican a la ciencia como al arte, uniendo de esta forma estas dos disciplinas.

La perspectiva lineal fue vista como la solución para la construcción de un espacio real en la pintura. Se inventó en la forma en que actualmente la conocemos en Florencia a principios del siglo XV, y fue el método para “imitar el espacio mensurable en una superficie plana.”³ Se debe tomar en cuenta que este sistema es teórico y de alguna forma deja de lado la sensibilidad y el juicio del ojo del pintor, aunque no se llevó a cabo al pie de la letra, haciendo uso conjunto de la teoría y lo empírico; Sin embargo esta rigidez también hizo posible elevar la categoría del humilde oficio de pintor a la categoría de las artes liberales e incluso el arte alcanzaba a la “ciencia” luego que se intentaba racionalizar la impresión visual de un sujeto por medio del uso y fundamentación matemática.

El crear un único punto de perspectiva, presupone un observador con el ojo en una posición determinada a una distancia y una dirección fija con respecto a la escena que tiene ante él. Da como consecuencia una nueva sensibilidad para ver, aumentando así la claridad y la dependencia de observar como un medio para conocer la verdad, pues se debe tener presente que la perspectiva lineal es un “método para registrar la configuración de los rayos de luz en un plano según se proyectan en una estructura piramidal de un objeto al ojo”⁴

En esta nueva forma de mirar existe un sujeto que puede ser el autor o el espectador, participando como creador o controlador que actúa a través de la perspectiva, pero también tiene la dificultad de que para observar correctamente tiene que estar en la misma posición en la que el pintor construyó su obra por lo que no toma en cuenta la visión normal binocular, no obstante, esto mismo ayuda a detallar por la

³ Martin Kemp, *La ciencia del Arte, la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2000, pág. 17.

⁴ *Ibid.* pág. 362.

gran observación puesta en este pedazo organizado de realidad que se toma, donde la indeterminación no tiene lugar.

Para Gulio Cardo Argan, “Lo que interesa no es ya la calidad intrínseca de los objetos, la esencia que preocupa a los hombres de la Edad Media, sino su relación en el espacio. Más aún: el espacio representado por el artista será un espacio más verdadero que el real, en cuanto que el artista elimina de él todo lo que es casual [...] igual que la historia [...] la perspectiva cuatrocentista, es pues, “forma simbólica” el signo sensible e intelectual de la nueva visión espiritual que sitúa al hombre en posición privilegiada y libre de la tutoría divina, en el espacio concreto de la tierra.”⁵

El espacio, siempre está contextualizado por un tiempo y una sociedad, el creado por los florentinos del siglo XV, está basado en la antigüedad clásica. No obstante su visión difería de los renacentistas pues los antiguos lo veían como vacío en el que los cuerpos se encontraban aislados y en oposición logrando la ilusión de espacio al emplear la disminución de los cuerpos; mientras que el espacio medieval rechaza el vacío como una posibilidad, por su parte el espacio humanista es un *continuum* en el que los objetos se relacionan en un todo unitario. Para Panofsky el primer paso hacia el “espacio sistemático” se logró al verlo como algo homogéneo, compuesto de luz, sin embargo, no mensurable y falto de dimensiones durante la Edad Media.

De la imagen clásica de un mundo estable y sereno se va a la florentina, que si bien buscaba la medida y la serenidad en ellos ya se presenta la inquietud de un mundo infinito, lleno de movimiento.⁶ Esta nueva forma de ver y construir el espacio no olvidó su antecedente clásico, pues en Bizancio se conservaron elementos constitutivos del antiguo espacio perspectivo y los transmitió al Renacimiento, como sucedió también en el caso de Ptolomeo.

⁵ G.C. Argan, *Brunelleschi*, Milan, Biblioteca Modena Mondadori, 1995.

⁶ Annunziata Rossi, *Op. Cit.* págs. 69-70.

2.1.- La presencia e interés en la cuantificación y las matemáticas.

De la visión matematizada de la naturaleza surge esta teoría que influyó la pintura occidental y por tanto funcionó como puente entre las distintas etapas del desarrollo del arte. Éste no fue un surgimiento espontáneo, la perspectiva fue un desarrollo que tiene sus antecedentes desde el último cuarto del siglo XIII con la construcción oblicua (Figura 16) y subsecuentes mejoras y cambios que la hicieron posible. También a partir del siglo XIII se comenzó a dar gran importancia a la visualización como medio predilecto para percibir la realidad y la verdad de ésta en la mente occidental. La perspectiva, una división de la geometría en la Edad Media, hizo posibles la producción de pinturas exactas que sostenían el espacio en sí mismas.



Figura 16. *Perspectiva oblicua.* Extraído de *Enciclopedia de Arquitectura Plazola...* pág. 282.

Para que la perspectiva se lograra tuvo que comenzar un cambio en la forma de ver el mundo, a partir del siglo XIII tomó prioridad enseñar lo que se ve, es decir, obtener un conocimiento preciso, sobre un ideal preconcebido del mundo. Ya en el siglo XIV comienza un cambio de mentalidad en donde la cuantificación del tiempo y el espacio en el ámbito europeo adquirió gran importancia, pues comprendían la realidad como un compuesto de cantidades, las cuales podían y deberían ser contadas. La medida llegó a ser muy destacada en la práctica de la navegación, comercio y prácticas militares, como se refleja en el uso cada vez más común de aparatos de

medición para el ejercicio de la agrimensura. Incluso el vacío era medible, con lo que se puso fin a la división en compartimentos y al realismo medieval.

Aunado a esto, el *quadrivium*, (el estudio de cuatro disciplinas, cómo su nombre lo indica: aritmética, geometría, astronomía y música) estuvo enfocado a la reevaluación de Euclides y la evaluación de la geometría,⁷ piedra angular de la fabricación de la representación tridimensional del espacio.⁸ La importancia dada a las matemáticas y su estudio es evidente a lo largo del Renacimiento por el florecimiento suscitado en las actividades de los comerciantes, banqueros y los altos estratos sociales y especialmente en estudios de Euclides, leídos en latín durante el siglo XV y sus *Elementos* traducidos al italiano por Nicolò Tartaglia en 1543 en Venecia.

Arquímedes, Ptolomeo y Teodosio en astronomía, Apolonio, Pappus y Proclus en geometría⁹ además de que los textos y manuscritos matemáticos estuvieron siempre presentes en muchas bibliotecas renacentistas como las Medici y la Biblioteca Marciana, así como en la educación de los estratos altos de la sociedad del siglo XV en Venecia como la *Scuola di Rialto* y las escuelas del ábaco donde se enseñaban las matemáticas prácticas, las que eran útiles para agrimensores y otros oficios. Lo que hizo posible la idea de que ver y hablar sobre temas matemáticos o relacionados como es la astronomía y la cartografía fueron temas aceptados en las conversaciones de esta sociedad.¹⁰

⁷ Denis Cosgrove, "Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea", *Transactions, Institute of British Geographers*, Londres, Institute of British Geographers, 1985, vol.10, no. 1, pág. 46

⁸ Aunque en un principio se veía a las teorías euclidianas como base de la perspectiva, a medida que se analizaban estos temas se percataron de las desavenencias entre las dos, pues la geometría euclidiana depende del ángulo visual y no en triángulos proporcionales.

⁹ Paul Lawrence Rose, *The Italian Renaissance of Mathematics, Studies on humanist and mathematicians from Petrarca to Galileo*, Geneve, Librairie Droz, 1976, pág. 2.

¹⁰ Estos intereses fueron captados por Alberti por lo que en su *Ludi matematici*, o juegos matemáticos, se enfocó en mostrar elegantemente ejercicios matemáticos propios de comerciantes como pasatiempo de la élite.

El pensamiento neoplatónico fomentó el estudio de las matemáticas durante el siglo XVI, como también ideas filosóficas, como las ejemplifica Pico della Mirandola, quien creía que el universo estaba estructurado matemáticamente como una expresión de la racionalidad de Dios,¹¹ no sólo Pico sino también Marsilio Ficino veían a las matemáticas cómo una expresión de la divinidad, las autoras de la armonía universal que permitían el acceso hacia “la más alta contemplación de la metafísica”.

Un texto muy popular encaminado a la comprensión y creación de habilidades matemáticas en varios aspectos económicos como la agricultura y navegación, y muy acentuado en la agrimensura y cartografía fue la *Summa di Arithmetica, Geometria, Proporcione et Proporcionalità* de Luca Pacioli en 1494¹² y Francesco Feliciano con su *Scala Grimaldella; libro d'arithmetica* de 1518 que se publicaron en Venecia en el siglo XVI por agrimensores practicantes como Cosimo Bartoli y Silvio Belli,¹³ mientras que la aplicación práctica de la geometría en la astronomía fue enseñada a través del texto de la *Esfera* de Sacrobosco y el *Almagesto* de Ptolomeo.

Las ideas neoplatónicas estuvieron presentes también en la concepción del universo renacentista, lleno de armonía y unidad, reflejado en la creación pictórica paisajista así como en el pensamiento de que el hombre ocupó el centro del universo renacentista y su razón, era un regalo divino que le permitía acceder por un lado, a *la vita contemplativa*, con la que llevaba a cabo la contemplación y podría aspirar a un mundo espiritual, por otro lado, *la vita activa* que fue la responsable del énfasis en estudios seculares, encaminados a los estudios científicos de la naturaleza del hombre, de su medio y sobre todo a lo que nos interesa en este momento: la búsqueda por la

¹¹ Paul Lawrence Rose, *Op Cit.* pág. 9.

¹² Denis Cosgrove, “Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea”, *Transactions...*, pág. 50.

¹³ Denis Cosgrove, “Mapping New Worlds: Culture and Cartography in Sixteenth-Century Venice”, *Imago Mundi, The Journal Of The International Society For The History Of Cartography*, Londres, 44, 1992, pág. 69.

regularidad, orden y proporción en todas las cosas.¹⁴ También durante el siglo XVI las artes mecánicas como la agrimensura y la ingeniería al introducir más conocimiento teórico del *Quadrivium* permitieron ser más valoradas al verificar su poder transformador en la naturaleza.

Se debe hacer énfasis en el destacado papel que jugó la geometría en el ambiente intelectual del Renacimiento, no sólo para el trabajo puramente especulativo sino también en la pintura, pues siendo la naturaleza “un vasto sistema geométrico” la geometría era la verdad y la clave para descifrarla y entenderla; incluso para Alberti era un requisito para el pintor conocer de geometría. Piero della Francesca, quien también fue pintor y en *De Prospettiva Pingendi* marcó una fuerte relación entre pintura y perspectiva muestra que el mundo visible podía ser reducido a un orden matemático haciendo uso de la geometría y por supuesto de la perspectiva.¹⁵

En la pintura -para Pierre Francastel- se trató con panoramas con perspectiva caballera,¹⁶ (Figura 17) que no es un sistema resultante de la visión del mundo real, lo que indica un paso hacia la abstracción; aunque se continúa creando trabajos que no reflejan la utilización de un sistema establecido de reglas geométricas sino empírico basado en las habilidades heredadas como la observación y la intuición.¹⁷ Por lo que la sensación de unidad se rinde a través de la utilización del color, un estilo de composición coherente, la luz, que siempre cae en la arquitectura sobre la izquierda y la meticulosa observación de la unidad espacial.¹⁸

¹⁴ Denis Cosgrove, “The Euclidian Ecstasy” en *The Palladian Landscape...* pág. 193-196.

¹⁵ Suzi Gablik, “Chapter Seven, The Renaissance” en *Progress in Art*, Nueva York, Rizzoli, 1976, pág. 70.

¹⁶ Pierre Francastel, *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990, imagen 7.

¹⁷ Esta técnica es parecida a lo que se realizaba en el Norte, más precisamente en los Países Bajos.

¹⁸ John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza editorial, 1994, pág. 81.

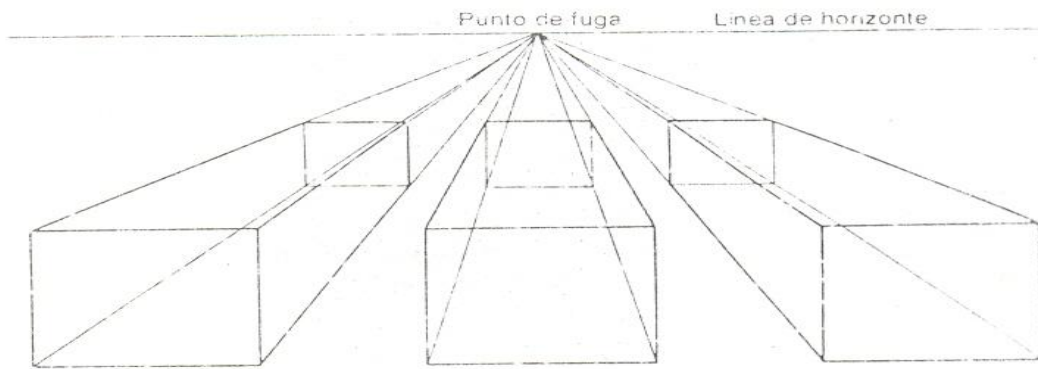


Figura 17. *Perspectiva caballera.* Extraído de *Enciclopedia de Arquitectura Plazola...* pág. 282.

La obra que mejor logra la unidad espacial en la época es *La entrada en Jerusalén* de Duccio de Buononsegna (Figura 18), quien adopta la disposición frontal escorzada utilizada también por Simone Martini, no abandona las normas convencionales; lo que hace es ensanchar las construcciones y les brinda un soplo de realidad por lo que se toma a Giotto y Duccio como los primeros en presentar interiores cerrados, con lo que se inicia el cambio.



Figura 18. Duccio de Buononsegna, *La entrada en Jerusalem*, Siena, Opera del Duomo, Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 10.

Este primer intento, según John White, estuvo basado en la observación natural y da como ejemplo la obra de Giotto, pues a partir de su trabajo en la capilla de Arena (Figura 19) en Padua aparecen innovaciones más continuamente.¹⁹ Éste pintó sus frescos con gran organización, dando indicaciones de la tercera dimensión “como si cada una fuera una escena vista por un único observador en un único momento”; en este lugar Giotto hizo una serie de frescos (Figuras 20 y 21) como si el observador viera todo desde la mitad de la capilla o estuviera en la plaza de una ciudad de forma que al voltear a su alrededor viera las calles. Para Alfred Crosby sus frescos “nos recuerdan a los portulanos” ya que estos indican direcciones más exactamente que distancias.²⁰

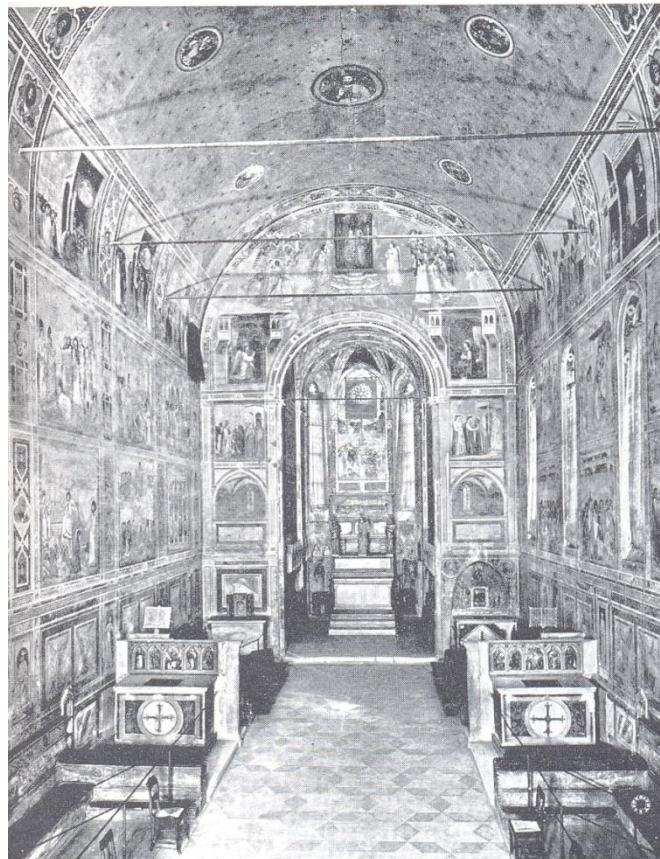


Figura 19. Giotto, *interior de la capilla de la Arena*, Padua. Extraído de John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico...* Ilustración 13.

¹⁹ Ibid. pág. 69.

²⁰ Alfred Crosby, *The measure of reality, Quantification in Western Society 1250-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 176.



Figura 20. Giotto, *Las bodas de Caná*, Capilla de la Arena, Padua, fresco. Extraído de John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico...* Ilustración 16 a.



Figura 21. Giotto, *Cristo ante los sumos sacerdotes*, Capilla de la Arena, Padua, fresco. Extraído de John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico...* Ilustración 16 b.

En 1344, cuando Ambrogio Lorenzetti estaba dedicado a problemas de perspectiva, crea *La Anunciación*, (Figura 22) que no es ya la superficie de base de una caja espacial a derecha e izquierda sino ilimitada hacia los lados y lo que es aun más

importante, la superficie de base sirve desde ahora para apreciar más claramente tanto las medidas como las distancias de los diferentes cuerpos que sobre ella se ordenan, incluso permite ver el número de baldosas en el suelo por el uso de un único punto de fuga, por lo que este es un gran avance si se considera, como nos dice Panofsky, el primer ejemplo de un sistema de coordenadas. Además ilustra el moderno “espacio sistemático”²¹ con lo que permite reconocer que el espacio abstracto medible no fue producto puro de la labor matemática sino de la geometría en manos de los artistas.



Figura 22. Ambrogio Lorenzetti, *La anunciación*. Extraído de la siguiente dirección electrónica: <http://www.painting-palace.com/es/paintings/33953>

Los hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti fueron dos de los innovadores del siglo XIV, como se ha visto en el caso del primero, no se debe dejar de lado su obra de 1339, *La ciudad del buen y mal gobierno*, (Figura 23) donde se nota la percepción del mundo natural, pues a través de medios compositivos logra infundir un soplo de realidad. Esta obra está construida en disposición oblicua y a partir del centro por lo que

²¹ Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica...* pág. 39.

es la forma en que debe observarse. De Pietro, *El nacimiento de la Virgen* (Figura 24) fue la muestra de los interiores mejor logrados por ambos. Con este muy breve esbozo del antecedente pictórico al siglo XV se puede comentar que los cambios en la construcción del espacio pictórico se adelantaron en la práctica a la aparición de la teoría matemática de Alberti.



Figura 23. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del buen y mal gobierno*, 1337-1340, Fresco, Ayuntamiento, Siena. Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo Hispánico...* pág. 42.

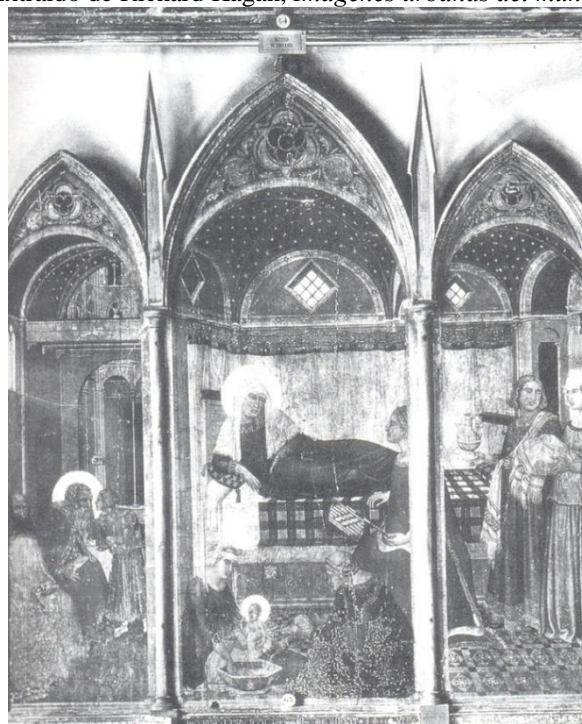


Figura 24. Pietro Lorenzetti, *El nacimiento de la Virgen*, 1342, Siena, Museo dell' Opera del Duomo. Extraído de Martin Kemp, *La ciencia del Arte...* pág. 19.

Desde el momento en que los artistas enfrentaron sus inquietudes respecto al espacio y su construcción desde el siglo XIV no se detuvieron ya que se encontraban en un momento de transición, un momento de creación, donde ya no aceptaban o no los satisfacía el mundo representativo de la tradición, pero aún no pueden reemplazarlo por uno completo como el anterior en donde estas inquietudes y experiencias estén expresadas plenamente, además de que muchos de sus contemporáneos no pueden entenderlas del todo.

El espacio tanto para los medievales como para el temprano Renacimiento, aunque ya surgían ideas que se encaminarían a pensar en un mundo infinito y medible, fue visto como finito, esférico y cualitativo que sostenía un orden y movimiento circular perfectos, lo mutable e innoble se presentaba en la zona sublunar donde la movilidad era recta y alterable sólo por violencia, por lo que el universo europeo de la Edad Media fue un mundo cualitativo no cuantitativo y así también, la geografía.²² En este periodo lo que hoy conocemos cómo óptica se denominaba en latín, *perspectiva*, una mezcla de teoría filosófica y matemáticas que estudiaba por completo la visión. Retomando entre sus saberes la naturaleza y comportamiento de la luz, anatomía y funcionamiento del ojo humano, por ende, en la Edad Media como en los tiempos antiguos, los filósofos estuvieron de acuerdo con que la visión era un proceso activo.²³

Lorenzo Ghiberti, fue uno de los artistas que se dispuso a la teorización de la óptica, en sus *Comentarios*, escritos al final de su vida, más no concluidos al término de la primera mitad del siglo XV; su *Tercer Comentario* no se ocupa de problemas sobre perspectiva propiamente dicha, sino de lo que se ha llamado perspectiva natural u óptica. Este texto a decir de Kemp es un logro de su autor puesto que significa un avance hacia la armonización de la ciencia medieval y el sistema de los artistas; corta

²² Alfred Crosby, *Op.Cit.* pág. 37

²³ J. V. Field, *The invention of infinity, Mathematics and Art in the Renaissance*, New York, Oxford, 1997, pág. 6-7.

con habilidad, compiló y reordenó el material de las fuentes para dar un cuadro coherente del proceso visual...²⁴

2.2.-Nacimiento, teoría y desarrollo de la perspectiva en el siglo XV.

Con todos estos cambios en el ambiente, Brunelleschi aparece con su aporte en la formación de un nuevo espacio, ya que fue el primero que materializó las consecuencias de una teoría “la perspectiva artificial” que aún no ha sido expresada en un texto. Para Pierre Francastel el trabajo de Brunelleschi refleja “la relación que existe entre la evolución de las técnicas artísticas y el movimiento general de las ideas.” La demostración fue realizada en dos cuadros, que describen el Palazzo della Signoria y las iglesias de San Lorenzo y Santo Spirito en Florencia en la década de 1420 o probablemente más temprano²⁵ son notables por su muestra de proporciones matemáticas y al correcto punto de vista de un solo ojo.

Sin embargo, es probable que desde antes fuera un inventor de construcciones geométricas básicas, en las que se apoya la nueva perspectiva ya que en los cuadros realizados dibuja primero con laboriosidad las plantas y alzados de todos los elementos compositivos y los combina en las tablas finales. Por supuesto, tal procedimiento refleja los intereses de un arquitecto -aunque Brunelleschi fue tratado en su tiempo como un orfebre lo que le brindó el conocimiento de las matemáticas prácticas- además para lograr la perspectiva se ajusta a lo instituido por Vitrubio en los pocos comentarios del sistema antiguo. Por tanto, “este método fue abreviado posteriormente por la nueva construcción de Alberti, que consistía en establecer un sistema tridimensional o de

²⁴ Martin Kemp, *Op. Cit.* pág. 32 *Cfr.* con John White, *Op. Cit.* pág. 134. Donde dice :” el texto no es más que una ensalada de citas y referencias de tratados antiguos y medievales como Vitrubio, Alhazen, Peckham y Bacon”

²⁵ En el texto de Martin Kemp, *Op.Cit.* pág. 17 se hace mención el hallazgo de una carta de 1413 que asocia a Brunelleschi con la perspectiva y por tanto su descubrimiento en tal fecha, además considera el comentario de su primer biógrafo, Antonio Manetti, que coincide en fechar más temprano la perspectiva.

coordinadas en escorzamiento que permitía al artista determinar las magnitudes relativas de todos los objetos que deseaba representar.”²⁶

Las potencialidades de la perspectiva lineal fueron la recreación de la realidad, la organización de la composición y la armonización de la nueva realidad con la superficie pictórica plana²⁷ aunque también existe una desventaja en esta nueva técnica y es que no funcionan para las imágenes no desarrollables mediante subdivisiones, multiplicaciones, delimitaciones, circuncripciones o sobre alzado, como puede ser el cuerpo humano o el de los animales. No obstante éstas se desarrollaron en conjunto, el cálculo cuando fuera posible y el ojo del artista, por lo que muchas veces a lo largo de esta época la perspectiva no fue aplicada al pie de la letra.

Pese a lo revolucionario de este sistema es preciso decir que los renovadores de la construcción del espacio en el siglo XV no descubrieron una ley común a la mente humana y a la naturaleza de manera que ambas coincidieran en una exacta y absoluta representación del mundo. Lo que sucedió, según Pierre Francastel, fue la adaptación de su arte al estado del saber matemático de su tiempo²⁸ de manera que alcanzaron el dominio en lograr la apariencia natural y este logro de dar la impresión de realidad, permitió que se pensara que habían descubierto la clave para interpretar y representarla. Esto lo podemos verificar por el desarrollo posterior, pues se crearon diversas formas de elaborar y presentar el espacio, incluso las propias técnicas de este siglo se realizaron adecuando la teoría matemática, intuición del pintor y su propia experimentación.

Este procedimiento hizo posible la creación de la perspectiva como muchos otros que contribuyeron y son comentados por Martin Kemp²⁹ como es el aprovechamiento de la planimetría medieval que tomaba en cuenta, como ya se dijo,

²⁶ John White, *Op.Cit.* pág. 131.

²⁷ *Ibid.* pág. 205.

²⁸ Pierre Francastel, *Op.Cit.* pág. 58.

²⁹ Martin Kemp, *Op. Cit.* pág. 22.

alzados a escala y plantas de edificios; también es posible la utilización de instrumentos científicos como el astrolabio para la medición de ángulos visuales, probablemente también adaptaron las fórmulas geométricas de la ciencia óptica medieval (perspectiva), asimismo se plantea la posibilidad de que transformó las técnicas proyectivas que empleaba Ptolomeo para hacer mapas de la Tierra y los cielos por lo cual se pudo haber usado todos reforzando, complementando o aclarándose entre sí.

Esto es destacable pues se ve cómo estas técnicas planimétricas medievales que al final fueron la fuente de los modernos levantamientos topográficos y la producción cartográfica estuvieron relacionados con la creación de la perspectiva en el siglo XV y ciencias medievales como la óptica, astronomía, gnómica y geografía. A pesar de todo lo que del contexto “científico” hay en esta invención fue algo revolucionario ya que hasta mediados de la década de 1420 se registran ya obras aplicando esta técnica. Además de que se presentaba difícil utilizarla en las necesidades cotidianas de los artistas, ya que al principio era más fácilmente aplicada a la representación de edificios reales que aún no se acostumbraba y reconocían como escenarios aceptados para una escena religiosa, como si se hizo más adelante por ejemplo con Rafael.

Por otro lado, el esfuerzo de realizar la proyección de un edificio real se podía lograr por otros medios más sencillos de la época, por lo que el inconveniente de la perspectiva en este momento era la capacidad de adoptar el procedimiento a la creación de espacios imaginarios para hacer posible utilizarla como auxiliar de las necesidades de los artistas.³⁰

A partir de esta problemática surge el primero en discutir la teoría de la perspectiva lineal creada por Brunelleschi; León Battista Alberti, en la *costruzione leggitima* en *Della Pittura*, entre 1435-1436, la resume en que los rayos pasan desde el

³⁰ *Ibid.* pág. 23.

ojo a la superficie del objeto visto por lo que se puede calcular geoméricamente el triángulo visual obtenido desde diferente ángulos, o mejor dicho, el cuadro era el resultado de “la intersección de la pirámide visual a un distancia dada con un centro fijo y una posición definida de luz que el arte representa con líneas y colores sobre una determinada superficie.”³¹

La contribución de Alberti, tan importante como la de Brunelleschi, consistió en haber conciliado el método lógico-abstracto con el uso tradicional, y con ello haber facilitado su utilización práctica al reducir al mínimo las operaciones matemáticas. Al mismo tiempo, le brindó una mayor rigurosidad matemática; sin embargo, ambos procedimientos concuerdan en el principio de que el cuadro es la *intercissione della piramide visiva*, que primeramente permiten la construcción de espacios cerrados, el desarrollo de una escenografía paisajística libre y finalmente una “correcta” medida y distribución de los diversos objetos que en ellos se disponen.”³²

Alberti también recomendaba la utilización del *velo*,³³ un dispositivo destinado a hacer una imagen matemáticamente certera de cualquier motivo, mirándolo a través de una red transparente (Figuras 25 y 26). Incluso como bien lo señala J. V. Field en su introducción hecha para *De la Pintura* de Alberti, el proceso de realización de ortogonales en un cuadro es similar al que realizan los agrimensores que toman medidas mediante un instrumento provisto de una mira con cada una de las líneas de observación (o de visión) que corresponden a una de las líneas de Alberti.³⁴

³¹ *Ibid.* pág 29.

³² Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica...*pág. 45.

³³ León Battista Alberti, *De la Pintura*, [trad.] J. Rafael Martínez-E, México, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias UNAM, 1996, págs. 108-109.

³⁴ *Ibid.* pág. 12.

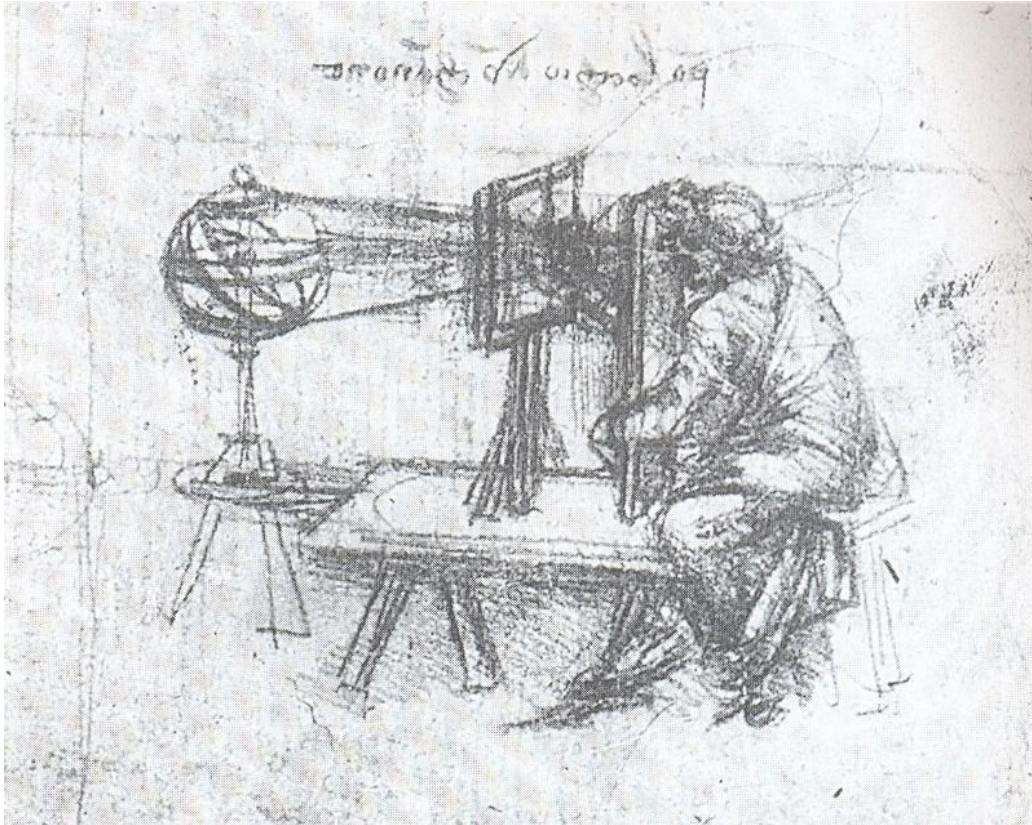


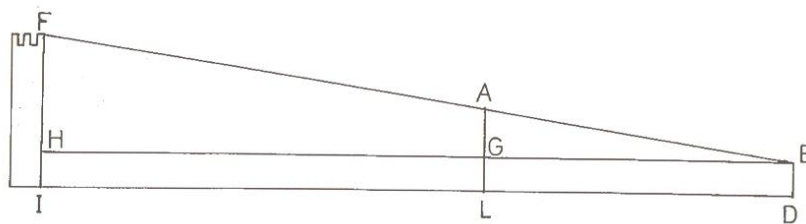
Figura 25. Leonardo da Vinci *Dibujante utilizando un plano transparente para representar una esfera armilar*, c. 1510, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códice atlántico, Ira (nuevo 5). Extraído de Martin Kemp, *La ciencia del Arte...* pág. 185.



Figura 26. Alberto Durero, grabado de *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1538, dibujante utilizando una retícula para representar la imagen de una mujer desnuda en escorzo. Extraído de Martin Kemp, *La ciencia del Arte...* pág. 185.

Mientras que para la delineación de una ciudad, se proponía una solución fundamentada matemáticamente. El cartógrafo debía medir los ángulos desde una posición central elevada, y luego, habiendo medido a pasos las distancias, debía

transferir esas figuras a un mapa.³⁵ Incluso existe una relación entre los triángulos creados de la pirámide visual y el método de la triangulación utilizado por los agrimensores pues ambos basan sus cálculos en Euclides, por ejemplo, en el cálculo de la altura de una torre permite observar la clara relación que existe entre la proporcionalidad de los triángulos y de las formas en la intersección, según el sistema de Alberti, donde la escala humana es la base de la construcción de la perspectiva del cuadro (Figura 27).



321. La regla utilizada para calcular la altura de una torre.

IF- Torre AL- Regla ED- Observador

HF- Altura de la torre superior a la altura de la regla

GE- Distancia del ojo a la regla $FH = AG \times \frac{HE}{GE}$

AG - Medida de DE en la escala de la regla

Figura 27. Regla para calcular la altura de una torre. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...* pág. 182.

Asimismo Martin Kemp describe otros métodos utilizados en la época que buscaban lo mismo, formar triángulos ópticamente y obtener el cálculo de una dimensión desconocida. Fue amplio el uso de éstas técnicas como queda registrado en el texto de Cosimo Bartoli, *Del Modo di misurare*, de finales del siglo XVI (Figura 28) y

³⁵ David Buisseret, *La revolución cartográfica en Europa...* pág. 53.

está relacionado con las técnicas albertianas ya que Bartoli fue el primer editor de *Della pittura*, dentro de los *Opuscoli morali di L. B. Alberti* de 1568. Además aparatos de perspectiva de la época están muy relacionados con los utilizados en la medición terrestre y astronómica, pues muchos de los primeros tienen sus bases en los segundos.

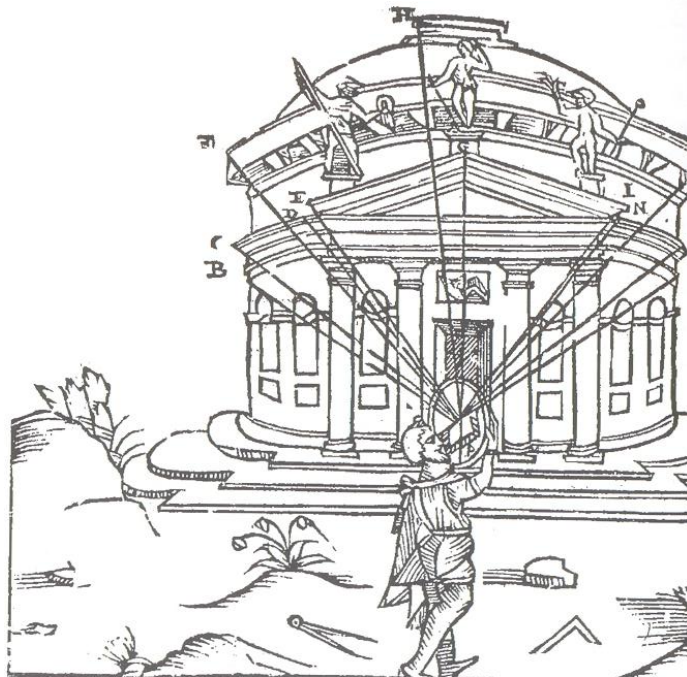


Figura 28. Cosimo Bartoli, *Del Modo di misurare*, Venecia, 1589, astrolabio utilizado para la medición de un edificio. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...*pág. 182

El método de Alberti, pretende que las imágenes se inscriban en el interior de la “ventana” como si estuvieran dentro de un cubo abierto por un lado, “este cubo podría fungir como universo reducido, todas las partes son medibles y a la misma escala, los lugares geométricos y los objetos se encuentran asimismo en el punto de intersección de coordenadas geométricas determinadas por la doble ley de la conservación de las horizontales y las verticales cualesquiera que sea el alejamiento.”³⁶

Alberti desarrolló un nuevo modo de cartografiar fundado sobre principios científicos que refleja su visión de un mundo basado en el orden matemático, por lo que utilizó la *Geografía* de Ptolomeo para su propia tarea cartográfica y de agrimensura. Por

³⁶ Pierre Francastel, *Op. Cit.* pág. 34.

tanto, la geografía y el arte del Renacimiento pudieron unirse en intereses en un momento en que las matemáticas abrieron la inquietud de los hombres de la época.

La *camera obscura* fue una invención de Alberti que permitía imágenes que eran llamadas “milagros de pintura” donde se podía ver panoramas vastos y variados. Esta caja necesitaba un punto de vista elevado pues la imagen se obtenía de la propia naturaleza mediante fenómenos ópticos.

Otro método muy solicitado para la representación del paisaje, durante el siglo XV fue el de la segregación de planos, el cual hacía posible el observar grandes extensiones, a través de la reducción de algunos planos seleccionados y escalonados pero logrando que la mente las unificara. Además por tener la intención de ser realista enuncia una idea de control, pues reconoce una realidad universal al ser una imagen estática y, al reconocer un único espectador con un único ojo, es de alguna manera un medio de apropiarse del espacio ya que la realidad se congela en un momento determinado.³⁷

La perspectiva fue una herramienta para los pintores del siglo XV, pues adquirieron un sistema que puso al mundo físico en orden. Inicialmente esta herramienta fue usada para “descubrir la verdad”³⁸ y después fue condenada al separarse más de las cuestiones matemáticas y utilizarse sólo para la creación artística, pero en su momento podía ser utilizada en ambos campos con la misma validez. Esta armonía lograda a través de la perspectiva no sólo en mapas, sino también en paisajes y corografías de los palacios residenciales italianos como la Villa Maser, donde Veronés expresó su arte, pretende según Denis Cosgrove, eliminar la tensión y el conflicto

³⁷ Denis Cosgrove, *Social Formation...* pág. 21.

³⁸ Pierre Descargues, *Perspective*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1977, pág. 11.

dentro de los grupos sociales y dentro de las relaciones humanas en el ambiente³⁹ pero también refleja la búsqueda de la armonía ideal, y de la belleza perfecta.

Leonardo da Vinci incluso empleó un instrumento utilizado en la agrimensura, el “báculo de Euclides”-un bastón para medir en forma de cruz- en el arte; (Figura 29) Se le nombra también como “báculo de Jacob” que se usaba para determinar los triángulos semejantes, perfeccionándose su uso en el siglo XVI con el nombre de *radio astronómico* por Gemma Frisius (Figura 30). También para da Vinci la perspectiva era una herramienta muy eficaz que le permitía al pintor producir, casi acercándose a lo divino por su creatividad, espacio, paisajes y seres. Avances en la técnica de la perspectiva fueron contemporáneos a Leonardo como también Alberti; sin embargo, en la obra de Leonardo se aligera las restricciones al observador, al atender una construcción suficientemente amplia que permita al observador cierta libertad y sobre esto se hace una diferenciación en varios tipos de perspectiva.

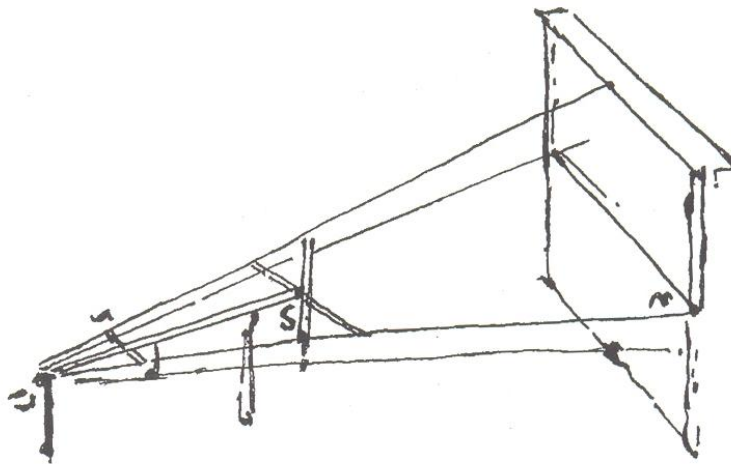


Figura 29. Leonardo da Vinci, “el báculo de Euclides” midiendo un plano, basado en Códice Atlántico 148v b. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...*pág. 183.

³⁹ Denis Cosgrove, “Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea,” *Transactions...* pág. 58.

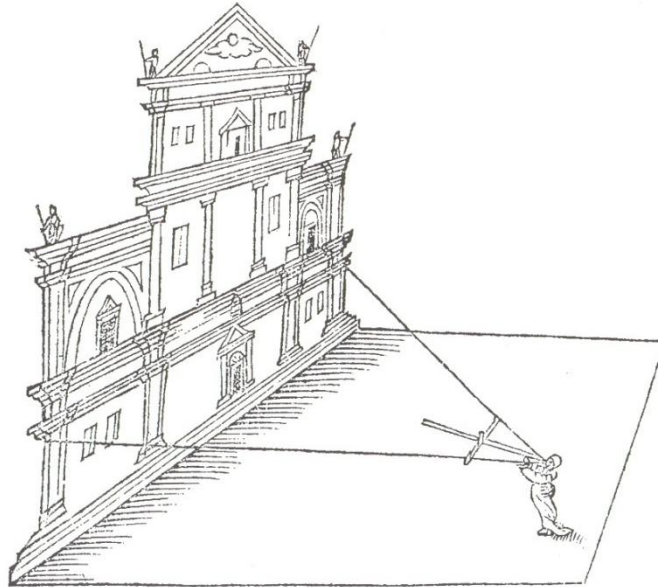


Figura 30. Gemma Frisius, *De Radio astronomico*, Amberes, 1545. El radio astronómico utilizado para medir el ancho de una fachada. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...* pág. 183.

La primera, de las principales, es la llamada “perspectiva compleja” o *prospettiva composta*⁴⁰ en la cual el ángulo de visión es amplio; la “perspectiva natural” o *prospettiva naturale* o los trabajos de visión natural, los cuales son necesarios para corregir los defectos creados por el amplio ángulo de visión. Por lo que Leonardo, ya al final de su carrera, se ha separado de Brunelleschi en la idea de que el observador debería tener mayor libertad al mirar.

A decir de John White, Leonardo no dio importantes aportaciones a la perspectiva artificial, se enfocó en sus implicaciones filosóficas de la armonía universal y a analizar sus debilidades técnicas. Con todo, sus investigaciones le habilitaron para llevar a cabo la teoría de la perspectiva completa o sintética⁴¹ que si bien ya la habían ido desarrollando Uccello y sus predecesores del siglo XIV, Leonardo pudo concretarla en un trabajo cartográfico como el mapa de Imola (Figura 3) ya que aplicó aquí la visión

⁴⁰ Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art, The Rebirth of Continuous narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pág. 45.

⁴¹ John White, *Op.Cit.* pág. 213.

ortogonal. Podemos suponer que lo hizo, porque ésta permitía un escorzo no sólo dentro del plano pictórico, sino también horizontal y verticalmente en él; lograr esto sólo es posible en un sistema basado en curvas en lugar de líneas rectas, lo que comprueba las diferentes vertientes en que se estudió y diversificó la perspectiva con el afán de encontrar un método perfecto en el cual no haya ningún tipo de distorsión al realizarla.

2.3.- La perspectiva en el siglo XVI

En el siglo XVI Daniele Barbaro escribe *La Practica della Perspectiva* (Figura 31) y comenta a la perspectiva aérea,⁴² diferenciándola de la perspectiva lineal, pues la base de la primera se encuentra en la luz y la sombra por tanto difumina líneas, moldea formas y suaviza tonos del color. Esta perspectiva es ideal para la construcción de escenografías, especialmente las recomendadas para la sátira, es decir, paisajes rurales, sin embargo llevar a cabo la perspectiva aérea es una tarea ardua.

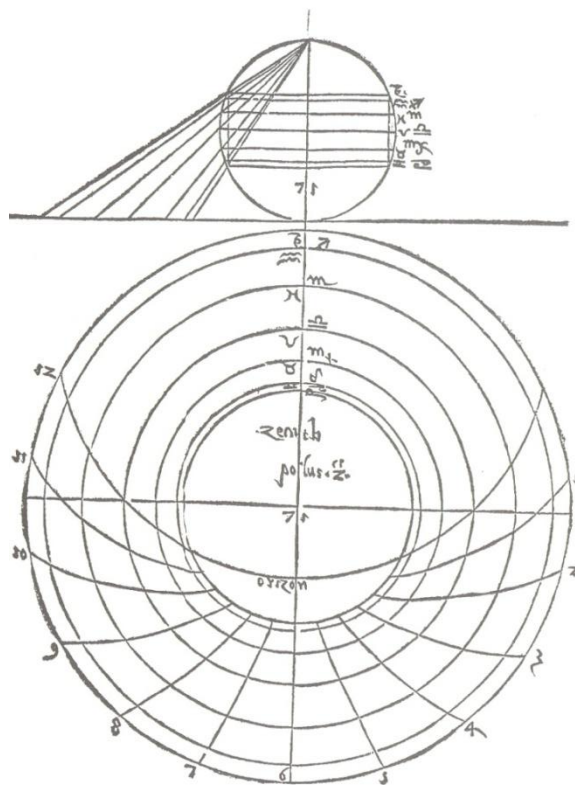


Figura 31. Daniele Barbaro, *La practica della perspectiva*, Proyección de la esfera celeste. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...* pág. 88.

⁴² Denis Cosgrove, "The Euclidian Ecstasy" en *The Palladian Landscape...* pág. 202.

Para la creación de paisajes urbanos, vistas de ciudades y mapas-paisaje fue importante la construcción adecuada de un espacio pese a que no se podía adaptar las líneas rectas a la naturaleza, sin embargo se logró por otros medios. El contexto de ideas y cambios que hicieron posible la perspectiva lineal permitieron ver al mundo en términos horizontales.

Se tiene conocimiento que, durante el siglo XVI, utilizaron para la creación de paisajes, máquinas de perspectiva; aparatos surgidos del intenso interés por el perfeccionamiento y reducción de ésta técnica que de alguna forma automatizaban y ayudaban a la realización de estas imágenes. Los grabados de la época nos informan del uso dado a estas máquinas. Al mismo tiempo, ésta técnica comenzaba a dirigirse por dos caminos: el primero hacia al arte y el otro hacia las matemáticas.⁴³

Hacia la mitad del siglo, muchos perspectivistas italianos manifestaron su interés en la construcción de estos aparatos creadores de imágenes que ya rebasaban el *velo* o el cristal. Pues para esta fecha, la perspectiva ya se había establecido como una técnica dominada, contrario a lo que pasa con la producción de textos con esta temática que hasta la primera mitad del siglo era muy escueta. En la segunda mitad se dirigió este método hacia un ilusionismo extremo, lo que produjo más textos explicativos⁴⁴ de las nuevas formas de realización retomados por los matemáticos que ya se ocupaban de la geometría tridimensional.

Uno de estos teóricos que produjeron textos sobre perspectiva en el siglo XVI fue el ya conocido Egnatio Danti con su *Le Due regole* de Vignola, editada por él en

⁴³ En las matemáticas se fue hacia la geometría proyectiva por Gerard Desargues y geometría avanzada por Blaise Pascal, como nos dice Alfred W. Crosby *Op Cit.* pág. 191.

⁴⁴ Martin Kemp, *Op Cit.* pág. 79. Rafael y su grupo más cercano fueron los representantes de la decoración ilusionista basada desde luego en la perspectiva, Baldassare Peruzzi en la Villa Farnesina aplicó a toda una habitación un sistema ilusionista, llamada *Sala delle Prospettive* con lo que influyó a Serlio y Vignola. El principal ayudante de Rafael, Giulio Romano, extendió y manipuló las técnicas de Rafael por los interiores mantuanos y fue también un estímulo para los decoradores venecianos como Veronés.

1583. Danti por ser cartógrafo, se interesó en temas como la medición terrestre e instrumentos matemáticos, pero también en la práctica artística que como sabemos ambas cuestiones estuvieron muy relacionadas. Lo podemos ver en la Sala Bolonia (Figuras 32 y 33) donde la decoración hace una clara asociación entre las observaciones de astrónomos, pérgolas geométricas, mapas y vistas aéreas de la ciudad de Bolonia, y por tanto una relación entre la ciencia perspectiva, las técnicas de proyección cartográfica y procedimientos afines de la geometría terrestre y aérea mostrando las muchas posibilidades de utilizar la perspectiva tanto en mapas del cielo como en pinturas.⁴⁵

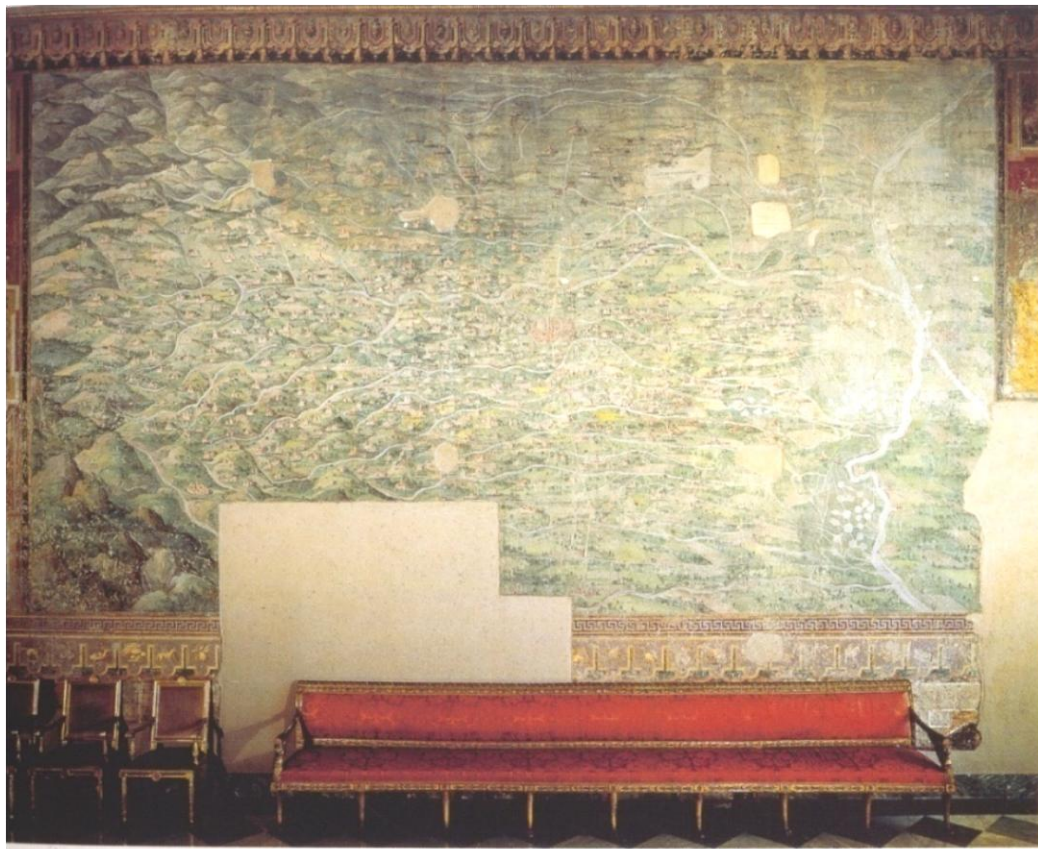


Figura 32. *Mapa del Territorio de Bolonia*, 1575, fresco, Vaticano, Sala Bolonia. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 147

⁴⁵ *Ibid.* pág. 86



Figura 33. *Vista de la ciudad de Bolonia*, 1575, fresco, Sala Bolonia, Vaticano. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 146.

Danti antes de estar a las ordenes del Papa Gregorio XIII había ya construido un cuadrante sobre la fachada de Santa María Novella y una meridiana con la que trazaría el recorrido del sol por el suelo de la iglesia, los datos le ayudarían en el proyecto de corregir el calendario juliano tarea para la que había sido llamado, además realizó una traducción al italiano de *La prospettiva di Euclide*, trabajos ópticos de Euclides en 1573.⁴⁶ Esta experiencia contribuiría a los comentarios hechos a su edición de Vignola que fue “el libro más inteligente, útil y exhaustivamente informativo sobre construcción de perspectiva que hubiera aparecido en aquella fecha y bien puede soportar la

⁴⁶ *Ibid.* pág. 89 ss.

comparación con cualquier libro posterior que intentara el equilibrio entre procedimientos prácticos y análisis matemático.”⁴⁷

Un aparato que fue registrado e ilustrado en *Le Due regole*, mezclaba la práctica pictórica y la matemática a través de la agrimensura. Es uno que se cree formó parte del aparato universal expuesto en el Museo della Scienza en Florencia (Figura 34). Éste utilizó un sistema alternativo a la perspectiva clásica de punto único y produce imágenes panorámicas sobre la superficie que hay que dibujar en forma de cilindro.

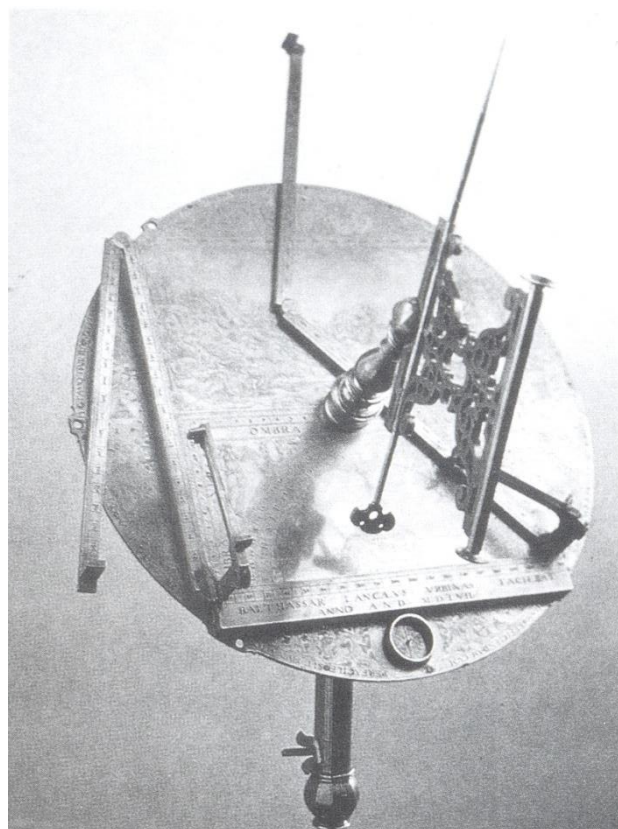


Figura 34. Baldassare Lanci., *instrumento universal para topografía y perspectiva*, 1557, Florencia, Museo di Storia della Scienza. Extraído de Martin Kemp, *la ciencia del Arte...* pág. 189.

Como herramienta de topografía se utilizan sus dos brazos con mirilla, para dibujar, el círculo de este aparato se orienta horizontalmente y el cuerpo central se atornilla en su sitio y si se mira la imagen producida en su forma curvada da el efecto de panorama que no contradice la forma de ver en la forma tradicional pero al desenrollar y

⁴⁷ *Ibid.* pág. 94.

observarlo plano se observa oblicua, pues como explica Danti, los espacios entre objeto equidistantes en el plano perpendicular al eje de la mirada disminuyen hacia los bordes.⁴⁸

Además de Danti, hubo otros italianos interesados en la perspectiva que se avocaron en el estudio más profundo de Euclides como Daniele Barbaro, quien como mecenas colaboró con Giovanni Zamberto, otro editor de los *Elementos* y la *Óptica* de Euclides. También podemos ver cómo se insistió en la utilización de la perspectiva en el campo de la proyección de Ptolomeo.

Sobre este camino continuó Danti, Barbaro y Federico Commandino quien en 1558 en el comentario que hizo para sus ediciones de los tratados sobre el *Planisferio* de Ptolomeo y Jordanus consiguió una integración⁴⁹ al resolver la proyección de las orbes de una esfera en un plano por medio de la proyección perspectiva, en otras palabras, trato de la proyección estereográfica. Un tipo de proyección cónica en la cual se establecen puntos y círculos en la esfera y el centro de la proyección es el Polo celeste sur, aunque el plano sobre el cual las estrellas y varios círculos celestes son proyectados desde el Ecuador. También fue un destacado editor de otros tratados de matemáticas griegas como Arquímedes, Apollonius de Perga y Pappus.

Otro cartógrafo-pintor que unió estas dos disciplinas en un método común para utilizarlas fue Cristoforo Sorte quien en sus *Osservazioni*, específicamente al final presenta dos métodos de determinación de la distancia: uno es por la construcción geométrica y el otro es por medio de un espejo y una cuadrícula. Como bien lo apunta Cosgrove, Sorte utiliza técnicas usadas en la creación de profundidad del espacio, es

⁴⁸ *Ibid.* pág. 188-189.

⁴⁹ *Ibid.* pág. 98.

decir, comunes para el pintor y el cartógrafo en su trabajo alrededor del Véneto (Figura 35) mientras hacia los levantamientos para el estado veneciano.⁵⁰

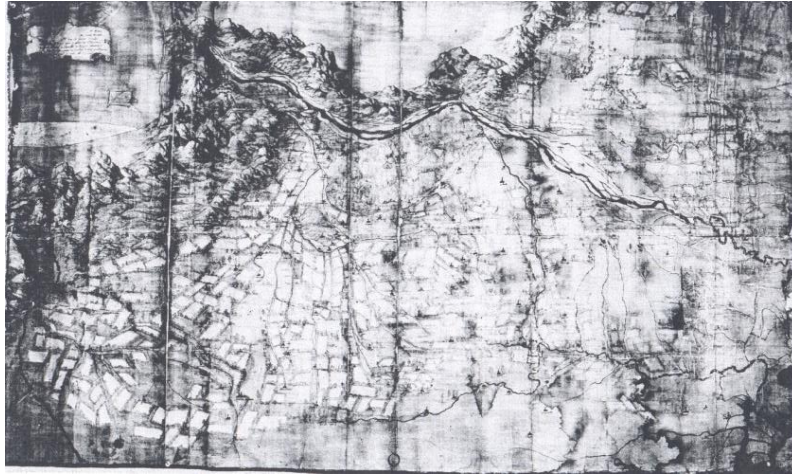


Figura 35. Cristoforo Sorte, *Disegno* para la irrigación de la provincia de Treviso, 1556. Acuarela sobre papel, Archivo di Stato di Venezia: Savi ed esecutori alle acque, Diversi 5. Extraído de Denis Cosgrove y Stephen Daniels, *The Iconography of landscape...* pág. 258.

Este vínculo entre la disciplina cartográfica y la perspectiva se vio claro porque los mapas dibujados en concordancia con el sistema de Ptolomeo fueron “geoméricamente consistentes y académicamente útiles descripciones de la superficie de la tierra, pero no ayudaban a los marineros que no buscaban un curso en un mar sino en un océano.”⁵¹ Pues el método de Ptolomeo presentaba cómo pasar de una superficie curva, como un globo, a un plano, es decir un mapa, a través de una red de latitudes y longitudes.

A través del uso de habilidades matemáticas y máquinas con base en instrumentos de agrimensura, el paisaje permitió la garantía de certeza en la concepción

⁵⁰ Denis Cosgrove, *Measuring and picturing the land* en *The Palladian Landscape...* pág. 174.

⁵¹ Alfred W Crosby, *Op Cit.* pág. 234.

del espacio representado ya que cómo hemos visto, manuales y técnicas eran compartidas en varias ramas del conocimiento, esta mezcla permitía la apropiación por completo de un lugar se podía defender frente algún riesgo, ya que el levantamiento del agrimensor lo hacía prácticamente al delimitarlo y medirlo haciendo posible manipularlo y valorarlo; Mientras que la observación de su paisaje permitía mostrar quien era el dueño por la vista y la memoria ante todo el que lo observaba. Mientras que al propietario le daba la posibilidad de inspeccionarlo teniéndolo a la mano como fue hecho en las villas donde se acostumbraba pintar paisajes, que aludían a los alrededores o a la villa misma.

II.-LA VISIÓN ITALIANA DEL PAISAJE EN LOS SIGLOS XV-XVI.

El paisaje, en la Italia renacentista estuvo ligado a la pintura, al teatro, la jardinería, la literatura, la arquitectura, la cartografía, entre otras, demostrando así su importancia en tal espacio y tiempo, donde, como ya se había mencionado, se conformó la nueva connotación del término paisaje o *paessagio*. Antes de entrar a la definición de las características del paisaje italiano, me permitiré considerar algunos factores materiales que propiciaron su descubrimiento.

Entre 1560 y 1600 se llevó a cabo un proceso de reclamo de tierras, principalmente en Venecia, que abarcaban, más de 150 mil hectáreas consiguiéndose mejorar mediante la irrigación, muestra ello del interés que comenzaba por la tierra y su aprovechamiento. Además, por la mitad del siglo XVI, la población comenzó a expandirse nuevamente después de las epidemias que padeció Europa, motivo por el cual, la comercialización urbana creció y con ella, la ciudad, como consecuencia sobrevino un cambio en el paisaje del Norte de Italia, el Sur de Francia y los Países Bajos, impulsado también por los avances en la agricultura.

Denis Cosgrove analiza el paisaje italiano en esta misma época. Dicho autor ha propuesto explicar la explosión renacentista del arte del paisaje, en virtud de la transición del sistema feudal al capitalista en el lapso de 1450 a 1650, donde se presenta la recuperación de tierras de pantanos y al mar; así como el cercado de bosques, por lo que se ve a la tierra como una mercancía, además de esto, existen otros aspectos, desarrollados posteriormente que influyeron en dicho cambio como son las nuevas doctrinas filosóficas, de la misma manera que la incipiente ciencia de la época, ambas conectadas dado su interés directo con el paisaje.

Las transformaciones presentadas en las ciudades italianas se dieron principalmente por las condiciones urbanas; así, la zona lombarda, para el siglo XV, fue la más avanzada región agrícola en Europa, presentando importantes avances en la ciencia hidrológica, además de que los levantamientos fueron bien desarrollados allí; por otra parte, a finales del siglo XVI, el Estado veneciano dirigió trabajos de drenaje a gran escala, así como la mencionada recuperación e irrigación. En el mismo periodo los viajes menguaron en Venecia y la Terraferma asumió un crecimiento importante, en particular, como fuente de alimentos, al encontrarse obstruidos los accesos a los granos más allá del mar por la expansión del Imperio Otomano.

En vista de tal situación, los nobles venecianos comenzaron a comprar fincas fuera de la ciudad para construir villas, donde se hicieron más conscientes de su estatus y clase, trayendo como consecuencia el inicio del humanismo y las lecturas neoplatónicas. De esta manera, la tierra fue mejorada y organizada, lo que llevó en 1556 al establecimiento de un ministro de supervisión y regulación de tierra, drenaje e irrigación. Cada nuevo proyecto, considerado por el *Provveditori ai Beni Inculti* debía ser acompañado por un levantamiento detallado. Consecuentemente, los avances técnicos en levantamiento y en cartografía fueron de la mano con la creación de planeados paisajes geométricos pues así lo requería la producción agrícola comercial que aumentó con los nuevos cultivos, tales como arroz, maíz y cereales.¹

Todo este ambiente llevó a un mejor conocimiento del mundo físico que, al ver un mundo más accesible, animó a los pintores a realizar pinturas del entorno e idealizar el paisaje urbano; esto, aunado al impulso humanista que centraliza la atención en la complejidad emocional y física del hombre, podría haber extendido este interés al grado de darse una compleja igualdad entre el hombre y el ambiente físico, lo cual en el

¹ Todos los datos del contexto han sido tomados de Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape...* págs. 42-57.

caso de los italianos, fue más evidente, pues la respuesta artística estaba en relación con su percepción de la tierra.²

1.-El paisaje en la pintura italiana.

Una de las áreas en que fue más evidente el desarrollo de los mencionados campos fue la pintura surgida a finales del siglo XV. Hay que tener presente que el término paisaje nació del ambiente humanista de esta época, el cual marca los momentos por los que, a su vez, ha pasado el concepto de la naturaleza.

En la Edad Media se pensaba que “si nuestra vida terrestre no es más que un breve y miserable interludio, el medio físico en que transcurre no necesita absorber nuestra atención. Si las ideas son divinas y las sensaciones viles, nuestra expresión de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza, que percibimos a través de nuestros sentidos, se convierte en positiva fuente de pecado.”³

El contraste es bien señalado por Cosgrove quien dice que: “El *paessaggio* italiano más comúnmente *bel paessaggio* denota precisamente la apreciación de la belleza del mundo externo que puede ser capturado en pintura o poesía...”⁴. El *bel paessaggio* era una extensión de espacio urbano, en un cuerpo ajardinado asociado con las escuelas de arte del centro y norte de Italia, donde el paisaje fue desarrollado con gran claridad teórica ya que siempre estuvo sustentado por el conocimiento de los textos clásicos.

De ahí que Svetlana Alpers crea que el nacimiento del paisaje puro no surgió en Italia, sino en los Países Bajos o en el Norte, ya que ellos no necesitaron justificar sus creaciones con textos por lo que no es un arte narrativo,⁵ como el italiano. No obstante, es cierto que a los nortehijos les interesó reflejar el entorno más que tomarlo como

² Malcolm Andrews, *Op.Cit.* pág. 49.

³ Kenneth Clark, *El Arte del Paisaje*, [trad.] Laura Diamond, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, pág. 14

⁴ Denis Cosgrove, *Social formation...* pág. 69.

⁵ Svetlana Alpers, *Op. Cit.* pág. 20-21.

escenario, pero no se puede ser determinante diciendo que dichas representaciones surgieron exclusivamente en esa zona, pues si se remite al nacimiento de la palabra paisaje, ésta reúne las situaciones presentadas en el contexto italiano, además de que las mencionadas obras siguieron la tradición sin intentar teorizar sobre ellas ni cuestionarlas, pasado el tiempo, se acercaran a las teorías italianas, como lo hizo Durero.

Las dos principales escuelas de arte paisajístico eran la florentina y la veneciana; con la formación de estas escuelas se refleja un interés más formal por la pintura, así como un argumento intelectual dentro del diseño de su trabajo. La característica principal de la escuela florentina fue el diseño, mientras que las de la veneciana fueron el color, el uso controlado de la luz y el terminado.⁶

1.1. “Los primeros paisajes”, la pintura de paisaje durante el siglo XV.

En un primer momento se empezó con la percepción individual de los objetos naturales, luego se le colocó como fondo de la pintura, pues se consideró que formaban parte de un todo y se llenó con sujetos de la naturaleza, surgiendo a partir del siglo XVI, la tradición de pintura “*il vero*”. Lo que denota esto es la creación de un espacio ilusorio, en el cual se moldean figuras anatómicamente correctas, puestas firmemente en el campo, como bosques iluminados por una luz desde una fuente identificable, como se ve en el estilo de Giotto (Figura 36) y sus contemporáneos.⁷

⁶ Denis Cosgrove, *Social Formation...* pág. 103.

⁷ *Ibid.* pág. 88.

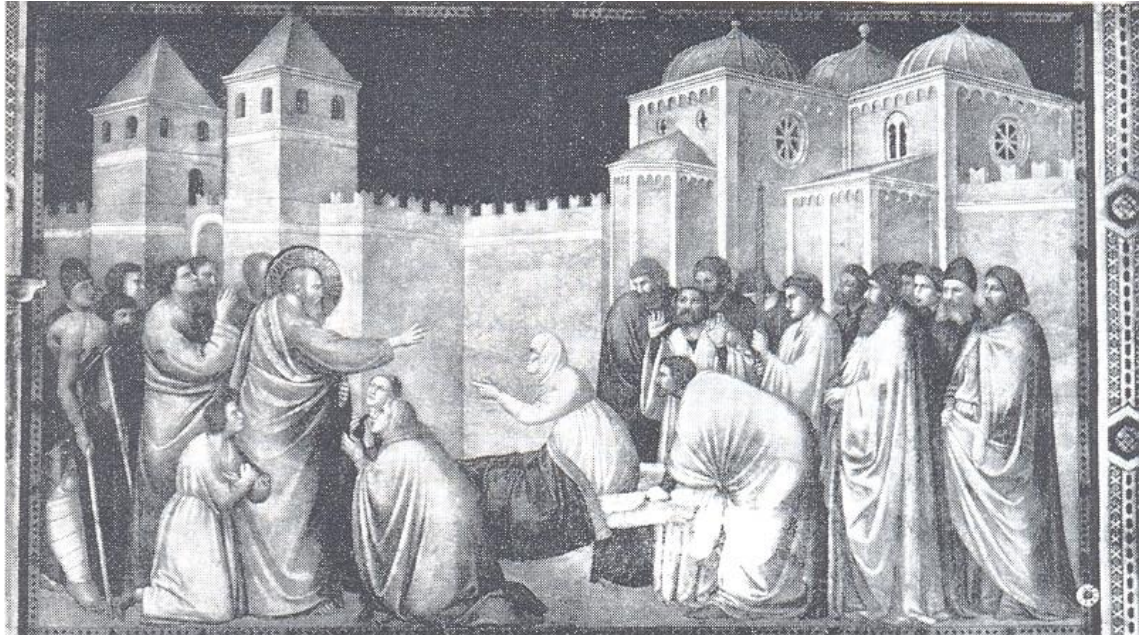


Figura 36. Giotto, *La resurrección de Drusiana*, Santa Croce, Florencia. Extraído de John White, *Nacimiento y Renacimiento del espacio pictórico...* pág. 82.

Al concluir el siglo XV, evolucionó la forma en que se pensaba sobre la naturaleza y, de esta forma, se brindó una mayor libertad a los artistas quienes pudieron demostrar su virtuosidad técnica e imaginación en el trabajo, creando así el espacio dentro de la pintura y la ilusión de un lugar con gran realismo. Entonces, el valor del cuadro ya no se establecía por el costo de los materiales empleados, sino por la habilidad que demostraban los autores en sus creaciones; así, consecuentemente, se apreció más la pintura que en el fondo contuviera paisajes o elementos exigentes de más destreza y maestría del pintor que las de fondos dorados.⁸

Poco a poco la nueva forma de ver al ser humano se transmitió al medio físico donde se desenvuelve. Sólo cuando los artistas paulatinamente, comienzan a concibir la escena como un evento que poco a poco es experimentada por gente real, siendo momento propicio para que se les provea de un lugar en el cual se desarrollen; además, ahora se permiten experimentar las sensaciones que éste les produce. Entonces los

⁸ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, [trad.] Homero Alsina Thenevet, 2ª. Edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 40.

artistas renacentistas abandonan las desconfianzas y miedos medievales hacia el entorno, llegando a apreciar completamente las posibilidades expresivas del paisaje dentro de una pintura, por la perfecta unión de figuras y espacio sugerentes de una atmósfera.

La ciudad donde se puede identificar mejor esta tradición pictórica es Siena. En ella ya se buscaba la belleza natural como lo muestra la obra de Simone Martini y de los Lorenzetti. Ambrogio Lorenzetti crea uno de los primeros paisajes modernos titulado, *El buen y mal gobierno* (Figura 23), donde el paisaje es la expresión de una idea, el orgullo cívico; Así junto a los eventos humanos se encuentran los inicios del paisaje. En el siglo XV, Antonio Pisano ya mostraba una gran curiosidad por la naturaleza (Figura 37), su obra implica la realización de cambios trascendentales como son: una nueva percepción de la luz y una moderna idea del espacio, la cual aparece paralelamente en los italianos y flamencos,⁹ aunque por caminos diferentes.



Figura 37. Antonio Pisano, *La visión de San Eustaquio*, Extraído de la siguiente dirección electrónica: www.1st-art-gallery.com/.../100101/size3.jpg

⁹ Kenneth Clark, *Op. Cit.* pág. 30. Véase también el texto de Svetlana Alpers, *Op. Cit.*

Masaccio en sus trabajos (Figura 38) construye un todo realista y coherente, el espacio es racionalmente definido, la luz y la atmósfera llenan el espacio y el detalle es depuesto a los intereses de la generalización. A diferencia de sus predecesores este artista amplió la presencia de la ilusión del espacio, siendo su tarea primordial¹⁰ lo cual marca la tarea del pintor como constructor de un espacio. El problema de la representación de la luz sería tratado por Piero della Francesca pero no es sino hasta Fra Angelico con quien esto llega a su culminación.

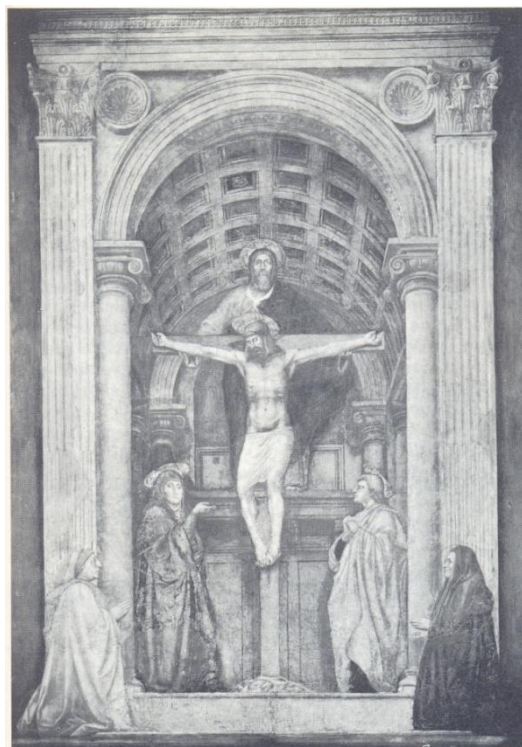


Figura 38. Masaccio, *La Trinidad con la Virgen y San Juan*, 1425, Fresco, Santa María Novella, Florencia. Extraído de Michael Baxandall, *Pintura y Vida cotidiana en el Renacimiento...* pág. 151.

Una característica de los primeros paisajes, producto de la percepción, es su tamaño pequeño, dado que resulta más fácil abarcar con detalle lo que se puede comprender de un vistazo. Algunos paisajes de observación los podemos aún ver en la obra de Giorgione, Tiziano y del Veronés, aunque ninguno pensó que la representación visual de la naturaleza fuera suficiente fin en sí misma.

¹⁰ Richard Turner, *The vision of Landscape in Renaissance Italy*, New Jersey, Princeton University Press, 1966, pág. 5-6.

El paisaje no llegó a ser un género de la pintura durante el *quattrocento*; primero se presenta como una especialidad en el Norte de Europa, donde los pintores flamencos comienzan a exportarse a Italia, siendo recibidos con creciente entusiasmo a partir del año 1500, generándose una gran explosión de paisajes relacionada con su llegada, aunque aún con los prejuicios que se adjudicaba al arte que producían. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de dicho siglo, el deseo por los paisajes topográficos se hizo cada vez más fuerte llegando incluso a establecerse convenciones.

Al respecto cabe referir la producción de paisajes del Valle del Arno (Figura 39) en la ciudad de Florencia, nacidos de la experiencia, así como los primeros dibujos de Leonardo da Vinci, la pintura titulada *La adoración del niño* de Alesso Baldovinetti (Figura 40) o *El martirio de San Sebastián* de Antonio Pollaiuolo (Figura 41) también la obra de Piero de Cosimo (Figuras 42 y 43) consagrada especialmente a plantas y criaturas de la naturaleza, en la que incluso se permite representar un jardín salvaje, quizá porque en dos de sus principales obras, *La caza* y el *Retorno de la caza*, representa al ser humano en un nivel prehumano, intentando encontrar el estado del mundo en los albores de la vida del hombre; cuando no alcanza un grado de humanidad siendo él quien infunde orden a la naturaleza, ésta no podía ser armoniosa.



Figura 39. Leonardo da Vinci, *Paisaje, Valle del Arno*, 1473. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 80.



Figura 40. Alesso Baldovinetti, *Adoración del niño* (detalle), Florencia, Annunziata. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 14.

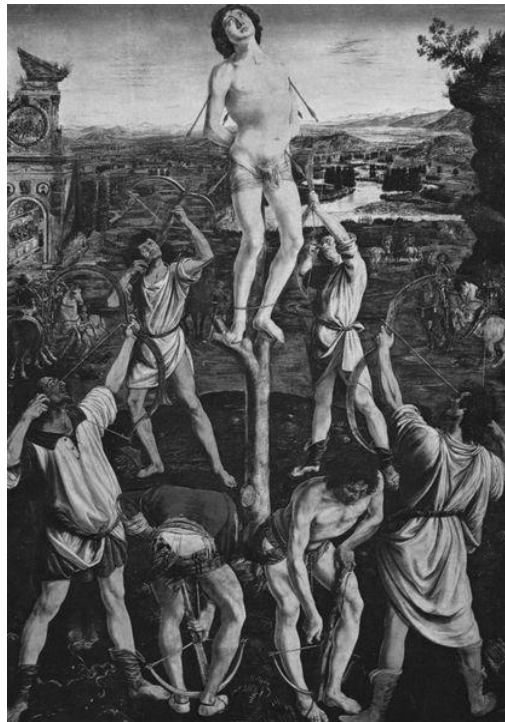


Figura 41. Antonio Pollaiuolo, *El Martirio de San Sebastián*, 1475, National Gallery, Londres. Extraído de la siguiente dirección electrónica: www.pdulcofrade.com/.../pollaiuolo.jpg



Figura 42. Piero de Cosimo, *La Caza*, New York, Metropolitan Museum. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 27.



Figura 43. Piero de Cósimo, *El Regreso de la caza*, New York, Metropolitan Museum. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 28.

Así lo exponen las pinturas que representan a la Arcadia, aunque Richard Turner cree que podía ser una evocadora analogía de los sentimientos humanos, dada la fragilidad e impermeabilidad de la vida. Piero de Cosimo plasma en sus cuadros una mezcla de lo siniestro y lo ingenuo, en los cuales quizá se nos permite ver la misma

paradoja que se planteaba entre los primeros modernos acerca de cómo vivían la naturaleza: una combinación de temor, placer y dominio.

Leonardo da Vinci coterráneo y contemporáneo de Piero de Cosimo, consideró que la apariencia, la estructura y el funcionamiento de la Tierra tenían una gran relevancia frente al sujeto narrativo; esto en virtud de su interés por la cartografía, que era una forma más de entender a la Tierra y, por qué no, al universo, de ahí que los hechos de la Historia cristiana y los misterios del alma humana formaran parte en los temas de su obra, pues fueron parte del sistema cósmico. A Da Vinci le preocupaba explicarse lo que se hallaba detrás de la apariencia, ya que tenía la convicción esencial de la unidad entre el hombre y el mundo donde corren las fuerzas de la vida de un lado al otro, como un microcosmos y un macrocosmos.¹¹

Turner considera que para Leonardo, el aspecto poético de un paisaje, fue mucho más importante que la verosimilitud topográfica, residiendo su modernidad como paisajista en el descubrimiento de un humor como contenido del mismo, puesto que a un pintor de esa época le interesaba la presentación de las acciones y emociones del hombre, y lo demás, resultaba sólo accesorio.

Tal vez las inquietudes científicas de Leonardo en la búsqueda de la precisión no se presentaron tan claramente en los paisajes igual que como lo hizo en la construcción de mapas o en sus propias investigaciones que giraron en torno a la naturaleza, o, como señala Turner, sí se mostraron en sus dibujos y en escritos.

En los primeros logró grandes paisajes que al principio siendo diseñados estáticos, pero con el tiempo para satisfacer su pasión imprimió en ellos movimiento; lo cual manifiesta su capacidad de transcribir con impecable exactitud los elementos del entorno en sus trabajos y la curiosidad que sentía por los asuntos de la naturaleza. Ésta

¹¹ *Ibid.* pág. 31.

se hizo más notoria en otros tipos de trabajo; no obstante muchas de sus investigaciones en otras disciplinas, como sus estudios de estratos geológicos que demuestran un entendimiento real de las fuerzas que llevaron a la estructura de cadenas de montañas, se encaminaron a descubrir los principios de la naturaleza que le ayudarían en su labor como pintor.

De esta forma, cambió la tradición de copiar el arte por la elaboración de retratos de la naturaleza, al inspirarse a partir de modelos vivos, inclusive llegando a ser un “imitador de la naturaleza”. Baxandall opina sobre éste que: “es el pintor que se aparta de los libros de dibujo con sus fórmulas y soluciones preparadas y se aproxima a la apariencia de los objetos reales, se dedica a estudiar y a representar tales apariencias particularmente por su perspectiva y su relieve: una “realidad” controlada y una “naturaleza” selectiva.”¹²

Consecuentemente, Leonardo meditó sobre las relaciones entre visión, conocimiento y representación, pues además de los estudios ya citados, se interesó por el ojo como instrumento, llegando a reconocer a la vista como una vía de conocimiento de la realidad. Para Alpers el objetivo de Leonardo fue: “ofrecernos el improbable híbrido de un espejo selectivo, Leonardo en determinado momento intenta negociar, como hizo en sus obras [pictóricas], entre dos modelos de arte” los cuales son definidos como el modelo del Sur (italiano) y el del Norte (Países Bajos), es decir, reflejar la realidad como un espejo o construir una segunda realidad.¹³

No obstante, la segunda de estas posturas fue una de las características del paisaje italiano en cualquiera de las disciplinas en las que se expresó, como se observa en la definición de un cuadro de Alberti: “Una superficie o tabla enmarcada a cierta

¹² Michael Baxandall, *Op.Cit.* pág. 152.

¹³ Svetlana Alpers, *Op. Cit.* pág. 87-89.

distancia del espectador, que a través de ella, contempla un segundo mundo, sustituto del real.”¹⁴

El interés por las cuestiones naturales es otra característica del pensamiento moderno, pues, el pintor renacentista se sentía con un gran poder, al saberse creador de pinturas que representaran lugares bellos, proporcionados y armoniosos de modo que sean vistos en una sola mirada; mostrando en ellas un entorno lleno de elementos naturales ordenados; siendo así, una mezcla de valores estéticos e intenciones científicas, así como piensa Turner, Leonardo reflejó sus ideas científicas en sus escritos, en los que también define a la pintura como una ciencia a la cual le corresponde el lugar de nieta de la naturaleza.¹⁵

“Leonardo convierte al propio artista en creador [...] pero en la visión de Leonardo, el artista, en lugar de abandonarse a las obras de la naturaleza, toma entre sí, como Próspero, la tarea de hacerlas. Todo se convierte entonces en criatura de sus ojos.”¹⁶

Kenneth Clark, complementando la idea de Turner, explica que, por el año 1483 Da Vinci aún no tenía como interés primordial a la ciencia. Ello con base en sus primeras notas científicas escritas años más tarde, de esta forma se puede concluir que Leonardo llega a dicho pensamiento a partir del arte y de una mente inquisitiva y curiosa.

La transición de lo medieval a lo moderno, se puede vislumbrar en muchas obras de esta época que no han podido abandonar por completo las creencias del pasado. Al respecto existen dibujos de Leonardo donde sintetiza todos sus conocimientos de las formas rocosas y de hidrodinámica, unidos a un paisaje de fantasía donde las fuerzas de la naturaleza se rebelan contra él, quien absurdamente ha pretendido ignorarlas o

¹⁴ *Ibid.* pág. 20.

¹⁵ Richard Turner, *Op. Cit.* pág. 21.

¹⁶ Svetlana Alpers, *Op. Cit.* pág. 90.

utilizarlas para su propio beneficio. De esta manera se mezcla la precisión topográfica con la imaginación, el conocimiento con el miedo.

Hablando de la pintura del paisaje en Venecia se pueden enumerar entre sus más importantes exponentes durante el siglo XV a Lorenzo Lotto, Giovanni Bellini, y el pupilo de éste: Giorgione. Maestro y alumno inclinan la escena veneciana por la tierra firme, imprimiéndole un humor, la evocación es su ocupación, logrando fundir las figuras y el paisaje para acceder a la contemplación.

Esta cualidad de llenar el paisaje presente del humor de toda la pintura tiene para Bellini un valor religioso, inclusive plasmado en sus pinturas ampliamente cristianas¹⁷, sus obras contienen una gran espiritualidad que emana de su amor por los objetos observados, producto a su vez, de su particular sentimiento por la naturaleza, reflejado en el detalle con el que la describe, sin embargo, no lo hace en abundancia sino en “selectivo aislamiento,” es decir, Giovanni pudo conciliar la visión microscópica con la moderación llevando a buen término la disputa entre la generalización y la búsqueda de detalles, como declara Turner; así, cumple con la visión italiana del paisaje que exige la selección y no la atención de las individualidades. Los paisajes de Bellini muestran que cada detalle estuvo sujeto al escrutinio de una mente ordenada.

Por otra parte, Turner, considera que otra de las habilidades de Bellini radica en glorificar lo aparentemente insignificante; las figuras son objetos silentes que encuentran su lugar natural dentro del paisaje, tal como se ve en sus más grandes pinturas: *San Francisco* (Figura 44), *Getsemaní* y la *Virgen de la pradera* (Figura 45) En el *San Francisco* no se ve la tortura del aislamiento sino el júbilo de un mundo domesticado, en palabras del mencionado especialista: “este es el mundo de Bellini como paisajista, cultivadas tierras en el occidente de Venecia donde siglos de cuidado

¹⁷ Richard Turner, *Op.Cit.* pág. 58.

han llevado a una estable unión entre los trabajos del hombre y de la naturaleza, él no debió explorar ninguna otra región, al parecer aquí encontró la completa expresión de su sentimiento por ésta.¹⁸



Figura 44. Giovanni Bellini, *San Francisco en el Desierto*, 1480. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 33.



Figura 45. Giovanni Bellini, *Virgen de la Pradera*, Londres, National Gallery. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 43.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 60.

La naturaleza que plasma en sus cuadros es humanizada, por lo que cumple una función más allá que la decoración. Inclusive cree que la visión de Bellini es desde un punto de vista panteísta. Desde luego que dicho pintor poseyó habilidades y conocimiento sobre composición, así como en la capacidad para construir espacios, por ejemplo, en *La adoración del niño* (Figura 46); asimismo, también para fundir los detalles, previamente seleccionados, en un todo por medio de la luz.



Figura 46. Giovanni Bellini, *La adoración del niño*, Pesaro, Museo Civico, Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 39.

Giorgione, como ya se adelantó, fue discípulo de Bellini, en consecuencia, existen similitudes en ambos, como el efecto que muestran en sus paisajes de no pasar nada físicamente, mientras las figuras moran en una contemplativa unión con la naturaleza. También sus trabajos comparten la importancia por la luz, al respecto se pueden contrastar el *San Francisco*, y los *Tres filósofos* (Figura 47), donde la luz revela al hombre la presencia divina. Además tiene en común la idea del paisaje como un

simpático lugar para la contemplación, donde el espíritu puede expandirse,¹⁹ Por otra parte, en sus obras, no existen las descripciones de una hora del día ni la indicación de una estación en particular, asimismo, para los dos el paisaje es un lugar silencioso, el *Getsemaní* y la *Tempestad* (Figura 48) son un buen ejemplo de ello ya que están en un estado de suspensión. Así Turner concluye: “en la pintura de ambos artistas las figuras parecen una emanación natural del paisaje en sí mismo como muchos hijos e hijas de la tierra como piedras y flores que la cubren,”²⁰ en otras palabras, sus cuadros presentan la perfecta unión entre el hombre y la naturaleza.



Figura 47. Giorgione, *Tres Filósofos*, Viena, Kunsthistorisches Museum. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 48.

¹⁹ *Ibid.* Pág. 83-87.

²⁰ *Ibid.* pág. 104.



Figura 48. Giorgione, *Tempesta*, 1505-1510. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 64.

1.2. “El paisaje ideal”, la pintura de paisaje en el siglo XVI.

En el siglo XVI se produjo un arte del paisaje más ideal, contrario a lo que ellos creían que se hacía en el Norte: un arte realizado sin razón, al ser más empírico, sin cuidado en realizar una selección, es decir, sin tener alguna simetría u orden. Este razonamiento lo obtuvieron gracias a que los flamencos lograron un arte del paisaje casi fotográfico y, a decir de los italianos, sin sustento teórico.

Así como se ensanchó el mundo en la época de los descubrimientos, y más adelante el universo por la teoría de Copérnico, asimismo se ampliaron los panoramas en la pintura, creando productos para la imaginación, motivados más por la emoción que para saciar la curiosidad. Sin embargo, no podemos dejar de lado que la simple creación de representaciones del mundo físico sugiere una gran curiosidad por la naturaleza, como se ve en Leonardo da Vinci, pero también la presencia de los temores, herencia del pasado medieval; no obstante, las vistas, obras de observación o

representaciones de un lugar concreto y real, se dieron junto con éstas, ya en formato más pequeño o en grabado.

Este arte ideal utilizaba elementos de la naturaleza sin tener una observación directa de un lugar real al momento de pintarlo, aunque debió existir alguna referencia de elementos de la naturaleza para recrearlos, quedando todo subordinado a un ideal: elaborada de acuerdo a las reglas matemáticas y la armonía, es decir, domesticándola al representar el sueño de la perfecta armonía entre el hombre y la naturaleza, como señala Turner: “Este domesticado mundo da sustancia a las necesidades físicas y anhelos espirituales del hombre quien habita en éste. En amplio sentido el paisaje es humanizado”²¹ Este tipo de arte fue utilizado como decoración interior, por ejemplo, como se verá más adelante, la ornamentación utilizada en la villa construida por Andrea Palladio en Maser.

Para lograr que el paisaje fuera un género, o un fin en sí mismo, tuvo que pasar por ser un arte ideal. Entonces comienzan a surgir paisajes cada vez mayores que ya no son sólo el fondo de pinturas donde domina el ser humano, ahora el mundo natural le brinda fuerza metafórica y lo contextualiza, pues los paisajes sólo se mostraban como parte del fondo estando en primer plano colocado un santo, una virgen o un pasaje bíblico; los cuales pasan a ser sólo una narración.

Leonardo expresa en su *Ut pictura poesis*, que aquello que crea el artista es importante, no en virtud de su relación con un tema relevante, sino que, como la música, refleja la armonía del universo mismo.²² De esta forma, las pinturas se llenan de escenas de la vida diaria, figuras, ciudades, montañas, rocas, animales y el propio ser

²¹ *Ibid* pág. 3.

²² E. H. Gombrich, “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo,” *Norma y forma estudios sobre el arte del Renacimiento*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1984, pág. 230-231.

humano en su contexto. Ahora, el paisaje es el que infunde espíritu al cuadro, sin marcar la diferencia entre un tema pagano o sagrado.

Tiziano fue la figura más prominente en Venecia durante el siglo XVI. Con él se plantea el problema de la pintura pastoril (Figura 49) y su relación con la Arcadía, la Edad de Oro, y el lugar ameno (*locus amoenus*), tema de los poetas arcadios. Una visión de deidades desnudas y semideidades que respiran al ritmo del paisaje y habitan en este encantador mundo de escape, donde la nostalgia del hombre civilizado por la natural simplicidad se reaviva, pues ahora, se encuentran completamente en momentos de ensueño. Este *locus amoenus* no sólo se presentó en la ciudad de Venecia, pues en la Florencia de finales del siglo XV ya había referencias, aunque más literarias que pictóricas, contrario a lo que sucedió en Venecia, del siglo XVI.



Figura 49. Tiziano, *Escena pastoril*, c. 1565. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 58.

Dos textos importantes de esta tradición son *Gli Asolani* y *L'Arcadia* y dado que el tema pastoril se formula primero en la literatura que en las artes visuales, las personas de las más altos estratos y con posibilidad de adquirir estos libros, ya estaban

educadas para aceptar este tipo de asuntos, en consecuencia, los interesados en leer la *Arcadia* de Sannazzaro impresa alrededor de 1490, fueron atraídas también por su representación en pinturas como lo fue, por ejemplo, en la obra de Giorgione. La *Arcadia* se relacionó directamente con el ideal pastoril al llegar una edición apócrifa impresa en Venecia de *L'Arcadia* de Jacopo Sannazzaro.

El arte de Tiziano se caracteriza por la expresión de calma, silencio que motiva la contemplación y sugiere la fecundidad de la tierra, tal como se percibe en *su amor profano* (Figura 50) en la cual se dota a las formas de la naturaleza de juicios vitales que animan a sus figuras. Turner opina que su pintura consistía en romper la luz del sol en el follaje, montañas envueltas en niebla y nubes soleadas.²³ El mundo que describe es más tangible que el de Giorgione, pero a su vez comparte con éste y con Bellini el sentimiento de que las figuras y el paisaje deberían de glosar significativamente uno sobre otro.



Figura 50. Tiziano, *Amor sagrado y profano* (detalle), Roma, Galeria Borghese. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 59.

²³ Turner, *Op. Cit.* pág. 108-109.

Esta actitud se da con fuerza en Venecia en sus dos principales vertientes de pintura paisajista: el santo ermitaño en un paisaje y las variedades pastoriles, que si bien no fueron los únicos temas, fueron los más logrados. Turner considera que “estas dos cuestiones incorporaron dos temas recurrentes de los artistas de occidente: la búsqueda por una intersección de Tiempo y Eternidad en un sitio silencioso de la creación de Dios, y el deseo de descubrir en la naturaleza incontaminada, la inocencia de cuerpo y espíritu que el hombre poseyó por un breve momento después de su nacimiento.”²⁴ El lugar santo en el paisaje se expresa como placentero, aunque llega a representarse con lugares escabrosos, despojándolos de los elementos que pudieran significar peligros, siendo así como ideales para su contemplación ejemplo de ello son las cañadas y los barrancos, presentes en los paisajes de Girolamo Muziano (Figura 51).



Figura 51. Girolamo Muziano, *Paisaje*, Florencia, Uffizi. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 69.

La gran cantidad de grabados de santos penitentes, surgida en esta época permitió la popularización del paisaje y las imágenes pastoriles, haciéndolo más

²⁴ *Ibid.* pág. 112.

cercano a todos los grupos sociales, por la facilidad para conseguirlas. Fue el grabado, y no la pintura, pues se encontraban aisladas en interiores donde sólo un cierto grupo de personas podía observarlas, el medio por el que la mayoría de la población de la época, pudo familiarizarse con el paisaje, ya que, al ser impreso, hubo una mayor difusión hasta llegar a tomarse como un arma para la Reforma Católica, dado el valor pedagógico de las imágenes, entre las que se incluían cuadros y mapas. Los primeros de estos eran herramientas lúcidas, vívidas, que servían para la meditación sobre la Biblia y la vida de los Santos, por lo que se debe tener siempre presente que los grabados fueron realizados con base en las pinturas.

Al volver a los dos grandes motivos del paisaje veneciano, cabe resaltar que el tema del santo ermitaño no tuvo tanto arraigo entre los venecianos como las pinturas con tema pastoril. Entre las particularidades de estas últimas se pueden enlistar: las imágenes de pastores con sus manadas y los rebaños acompañados por semidioses en placenteras arboledas. Este mundo es entendido como la Edad de Oro, siendo las *Geórgicas* de Virgilio una de sus fuentes principales de este género, aunado con otros textos de Ovidio.

En este simple e inocente mundo los pastores eran personajes contemporáneos, como nos cuenta Turner, en el caso del texto de Sannazzaro, aquel a quien se llama el pastor Sincero no es más que el propio autor. El informe del paisaje va desde el mundo imaginario de la Arcadia hasta el registro sin compasión, desprecio o idealizaciones de la vida rural y campesina veneciana, que era una realidad en la segunda mitad del siglo XVI o una mezcla de ambas, pues muchas veces, se consignan representaciones topográficas extraídas de las formas básicas de la geografía física del Véneto como son los llanos cultivados, las colinas adornadas o las montañas nevadas, como tela de

fondo.²⁵ Un ejemplo de la vida campesina se manifestó en la obra de Domenico Campagnola (Figura 52) y Jacopo Bassano (Figura 53).



Figura 52 Domenico Campagnola, *Paisaje con una familia deambulando*, Florencia, Uffizi. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 80.

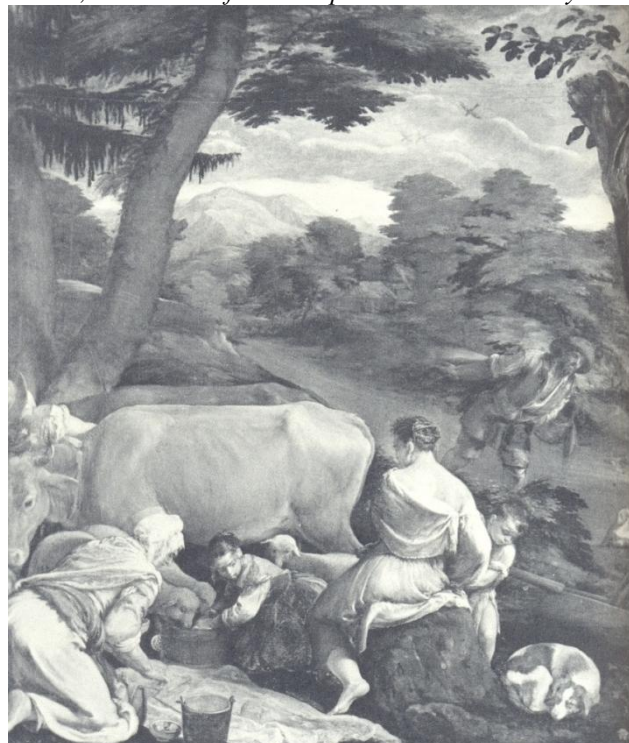


Figura 53. Jacopo Bassano, *Familia campesina*, Lugano, Colección Thyssen. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 84.

²⁵ Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape...* pág. 180.

La escena pastoril tuvo mayor aceptación entre las personas que vivían en la laguna, ya que aquellos que trabajan en el campo o en contacto directo con la naturaleza no la veían como sinónimo de placer, sino de grandes trabajos. De tal manera, sólo los que no estaban en relación directa con una naturaleza en proceso de ser domesticada creían en las ensoñaciones de un lugar de placer, o si la disfrutaban, era porque significaba un escape a la realidad. Cuando los venecianos aumentan su interés en la Tierra Firme los vínculos con ésta cambian haciéndose presente el registro de la realidad como sucede en las tareas cotidianas del campo. Por otra parte, el surgimiento del paisaje estuvo relacionado con la vida urbana, pues se le tenía como un refugio que le permitía tener contacto con el medio sin ser visto directamente: ²⁶

“La experiencia veneciana del paisaje en el siglo XVI fue una en la cual las figuras y el paisaje fueron cercanamente relacionadas tanto en forma como en significado. Donde nosotros encontramos puro paisaje, es casi siempre en un contexto especial, tales como el dibujo, impresos, frescos de las villas o pinturas fácilmente reproducidas por extranjeros residentes en el Véneto. Si mi interpretación es justa, el paisaje veneciano tiene estos finos momentos como una extensión, o reflejo de las necesidades y aspiraciones humanas. Este paisaje es un medio para soñar o contemplar un pasado dorado. Es visto más característicamente en dos temas, tocados ya aquí, el santo ermitaño en el paisaje y el paisaje pastoril. Lo que ellos comparten en común es la cualidad del lugar agradable, usualmente, intacto por la crueldad de la naturaleza y la mano del hombre.”²⁷

El testimonio de Turner permite advertir su desconfianza en el establecimiento de un género de paisaje en la pintura veneciana en esta época, supone que disfrutaron de la naturaleza sólo cuando la controlaban y ordenaban a través del arte. El paisaje puro se tuvo en baja estima por los pintores, cuando se presentó sólo, fue en un dibujo o en un

²⁶ La teoría de vista-refugio es expuesta por Jay Appleton en, *The experience of landscape*, Chichester-New Cork, John Wiloy and Sons, 1975. El autor concibe que el gusto por el paisaje surge de la nostalgia del hombre por el medio natural que ha abandonado la vida agreste. Aunque para reconfortarse este paisaje tiene que asegurarse que estará a salvo, por eso una parte del paisaje ya sea pictórico o arquitectónico, debe combinar una vista panorámica con un refugio que puede ser un árbol, una cueva o una construcción que esté en medio del campo para armonizar con él, pero dando siempre la sensación de seguridad. En resumen, la mezcla de una buena visibilidad y una efectiva ocultación al mismo tiempo.

²⁷ Turner, *Op. Cit.* pág. 129.

impreso, por lo cual se menospreciaba al grabador por su composición falta de originalidad.

En la última parte del siglo XVI arribaron a Venecia dos personajes del norte conocidos como especialistas en el paisaje, Paolo dei Franceschi llamado Paolo Fiammingo y Ludovico Toeput Il Pozzoserrato. Paolo se venecianizó y adoptó el paisaje forestal que dominaba en ese momento, probablemente por la influencia de Bassano, asimismo la gente real fue conservada aunque su mundo se idealizó. Una de las diferencias del norteño con el pintor veneciano, fue su visión del paisaje como una arena para la actividad humana.²⁸

Ya se ha descrito el papel de la ciudad italiana de Siena dentro del desarrollo de la pintura de paisaje durante el siglo XV, ahora toca el turno a otras ciudades como Bolonia y Ferrara. Esta última se convirtió en uno de los centros de pintura de paisaje a través de los siglos XV y XVI y a esta ciudad llegaron un gran número de norteños como el famoso pintor Roger van der Weyden quién ayudo a reafirmar la simpatía que los habitantes, no sólo de esta ciudad, sino de varias ciudades italianas, sentían por las cosas nórdicas, llegando a su clímax en la década de 1520-1530 cuando la ciudad de Ferrara obtiene una Duquesa francesa, Renata, hija del Rey de Francia, esposa de Hércules II Duque de Ferrara, lo que llevó a abrir las puertas a Clement Marot y Juan Calvino.²⁹

La mejor expresión del gusto por lo norteño es, precisamente, el entusiasmo por la pintura de paisaje, y es paradójico que al mismo tiempo que los italianos consumen este arte lo consideren menor. Un libro muy leído en toda Italia y Europa de la época como fue *El cortesano* de Baldassare Castiglione, es un ejemplo de lo significativo de la pintura en Italia y especialmente de paisaje no sólo como arte sino también como

²⁸ *Ibid.* pág. 128.

²⁹ *Ibid.* pág. 133-134.

registro topográfico. Para Castiglione, pintar tenía muchos beneficios y especialmente en la guerra, para dibujar los países, plataformas, [es decir, fortificaciones] ríos, puentes, plazas, fortalezas y otras cosas semejantes, las cuales aunque un hombre pudiera recordarlas (y que es cosa difícil de hacer), no puede mostrarlas a otros, la pintura, añade, es menos permanente que la escultura, pero puede transmitir mucho mejor una información topográfica.³⁰

Sin embargo, es necesario recalcar que la pintura del paisaje tuvo un desarrollo distinto en las ciudades del Norte en comparación con otras regiones de Italia. La popularidad del arte flamenco quedó documentada en registros de 1535 del Duque de Mantua, Federico Gonzaga, en los cuales está asentada la compra de pinturas norteñas al por mayor, además por estos mismos años comenzaron a aparecer pequeños paneles de paisajes, el tipo de pinturas realizadas por Joaquim Patinir y sus seguidores, de ahí que para Turner “en la mente italiana una pintura de paisaje era identificada como un producto de gusto norteño.”³¹

Por su parte, la ciudad de Bolonia vio el florecimiento del fantástico punto de vista de Niccolò dell’ Abate de Módena (Figura 2) y Annibale Carraci. El primero hace principal uso en esta imagen de una representación topográfica exacta, aunque no fue esta característica lo que interesó al norte de Italia, pues se distinguieron por su fascinación por las ruinas muchas veces nacida de la imaginación, lo que no significa que no sean muchos de estos cuadros reflejo de la influencia de los nuevos descubrimientos arqueológicos del momento, como lo fue el *grottesche*. Les interesó a los norteños, enfatizar lo decorativo a expensas de la ilusión; el arte de Niccolò tendió a

³⁰ Meter, *los avatares de El Cortesano, lectura e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998 en David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa...* pág. 39-40.

³¹ Turner, *Op. Cit.* pág. 135.

crear un mundo de fábula en vez de seguir con sus representaciones topográficas de lo que los ojos ven en la naturaleza.

El tema por las ruinas fue recurrente en las representaciones gráficas italianas pues creían que expresaban su atracción y sensibilidad por la antigüedad. El paisaje de Roma, lleno de ruinas, el cual Caravaggio (Figura 54), quien se inclinó por un arte más naturalista, ayudó a fundar desde su viaje a esta ciudad hacia 1589, es el encuentro de la arquitectura y la *campagna*; Caravaggio hace que estos paisajes de Roma entren en el repertorio de la decoración de la iglesia cristiana, evocando un solemne mundo antiguo repleto de templos, obeliscos y galerías con grandes columnas, por supuesto ligado a una estructura racional del espacio.



Fig. 54. Polidoro de Caravaggio, *Paisaje con escenas de la vida de Magdalena*, Roma San Silvestro al Quirinale. Extraído de Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy...* imagen 107.

El hecho de estar presentes en la decoración de las iglesias significó un paso más hacia la conformación y aceptación del paisaje como un género, pues además de pinturas de paisaje se incluyeron mapas-paisaje donde la presencia de personajes estaba

reducida, pero difícilmente anulada. Por otro lado, esta integración no sólo se dio en el Norte de Italia, también se presentó en los Estados Papales, que tomaban estas representaciones como un arma de la Iglesia contra la herejía pues encaminaban al espectador hacia la contemplación.

Este intercambio y movimiento de los pintores con sus respectivas tradiciones paisajísticas, hacia el resto de Italia, se presenta porque el paisaje fue enmarcado como un objeto cultural que se vendía o compraba en el nuevo arte burgués mercantil al igual que la tierra. Y se engendró en las zonas más altamente urbanizadas y avanzadas económicamente como Flandes y el Norte de Italia, además de Florencia. Los italianos son los primeros que encuentran un goce en la contemplación, buscaban las cosas más bellas, la ropa más cómoda. Buscaban la perfección. Esto corresponde naturalmente a una época en la que había dinero para gastar en objetos producto del intelecto humano, es decir, cosas que iban más allá de las necesidades básicas como objetos ostentosos que aumentaban la impresión de bienestar físico, social e intelectual.

Como se ve durante los siglos XV y XVI, conforme se mejoró la técnica, se llegó a un nivel de virtuosismo y realismo en la representación que logró ese nivel de idealización, pero también esta tendencia hacia el naturalismo y mayor presencia del entorno lograron por un lado, definir mejor los rasgos de los lugares y, por otro, la función propagandística que todas las vertientes del paisaje italiano presentaron: la exaltación de los lugares. El paisaje, es a su vez resultado de la fascinación renacentista por los clásicos, pero también un signo de modernidad, puesto que refleja la nueva visión de la naturaleza y la importancia que asume como el lugar donde vive el hombre.

La idea de paisaje envuelve la apropiación de la escena visual por sentido e intelecto. Aunque el paisaje y la poesía pastoril fueron tomados como temas inferiores, las buenas vistas brindaban un poder restaurador y un vistazo de la belleza del mundo

natural, dando a las vistas un valor gracias a sus beneficios estéticos, dejando de lado las materias consideradas de seriedad. El aire fresco o la luz no se pueden tocar pero se pueden representar por formas materiales en un paisaje. Por supuesto que estas virtudes dadas a los paisajes tuvieron como antecedente una nueva actitud estética que sostenía la noción de que la pintura tiene efectos psicológicos en la persona que la contemplaba. Por otro lado, la pintura de paisaje, en opinión de Kenneth Clark, logró por medio del intelecto el control visual del espacio y de las acciones humanas que ocurrían dentro de ésta.

2.- LA CARTOGRAFÍA ITALIANA

Durante la Edad Media no se dio el auge en la utilización y realización de mapas como en el Renacimiento; existían por supuesto los mapas T en O (Figura 10) y las cartas portulanas, que en Italia durante el siglo XIV, fueron realizadas por el veneciano Pietro Visconte¹ (Figura 55). Avanzando en el tiempo, la cartografía italiana también estuvo atenta, como la pintura y el teatro, de las representaciones paisajísticas, recordemos que las escuelas italianas de pintura también fueron escuelas de producción cartográfica; sin embargo, las ciudades italianas fueron las primeras en Europa en impulsar la ciencia cartográfica durante el siglo XV y, para el siglo XVI, en opinión de David Buisseret, ya no hubo una gran producción original porque se quedaron rezagados en la expansión allende el mar, incluso sus principales cartógrafos se pusieron a las órdenes de los imperios marítimos como fue Colón, los hermanos Caboto de Génova o los Vespucci y Verrazano de Florencia.²

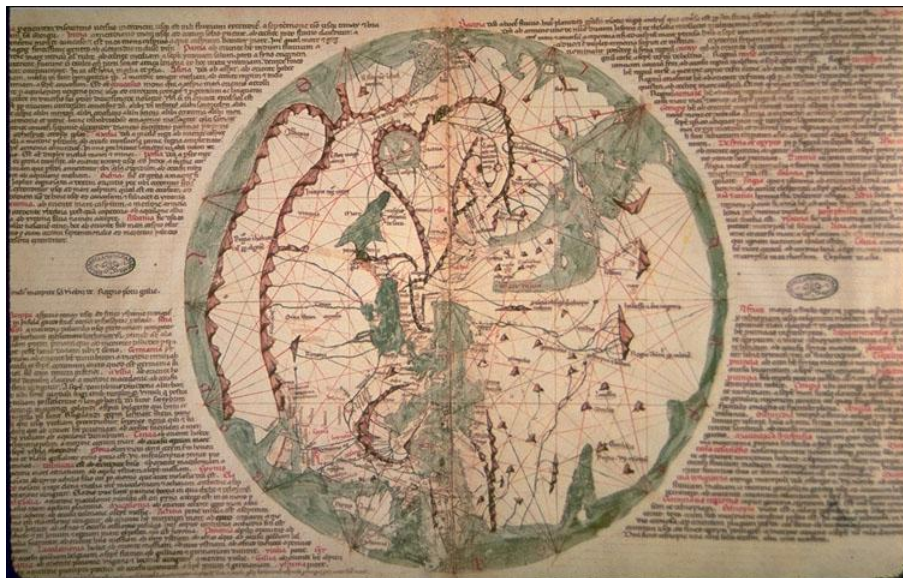


Figura 55. Pietro Vesconte, *Mapa del mundo*, 1321, de Marino Sanudo, *Liber secretorum fidelium crusis* (orientado con el Este arriba). Extraído de <http://www.henry-davis.com/MAPS/LMwebpages/228A.html>

¹ Denis Cosgrove, "Mapping New Worlds: Culture and Cartography in Sixteenth-Century Venice"..., pág. 67.

² David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa...* pág. 81. cfr. con una obra editada por el mismo autor, *Monarchs, Ministers and Maps, The emergence of a Cartography as a tool of government in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago, 1992, pág. 5.

Aunque beneficiaron a la cartografía al popularizar los descubrimientos ibéricos a través de mapas impresos en centros como Venecia, Florencia y Roma, no obstante, se concentraron en mapas locales y realizaron Atlas al estilo de los portulanos (Figura 56), es decir, las costas delineadas y la presencia de rosas de los vientos, pero también produjeron algunos que retomaban los planteamientos cartográficos de Ptolomeo en donde incluían los descubrimientos recientes. Si bien estos mapas no eran para la gran difusión pues se destinaban a las bibliotecas regias. Los cartógrafos italianos fueron reconocidos por sus mapas del mundo, que para R. V. Tooley estos eran “fastidiosos, severos, cultos y politizados casi modernos en su desprecio por los detalles innecesarios.”³

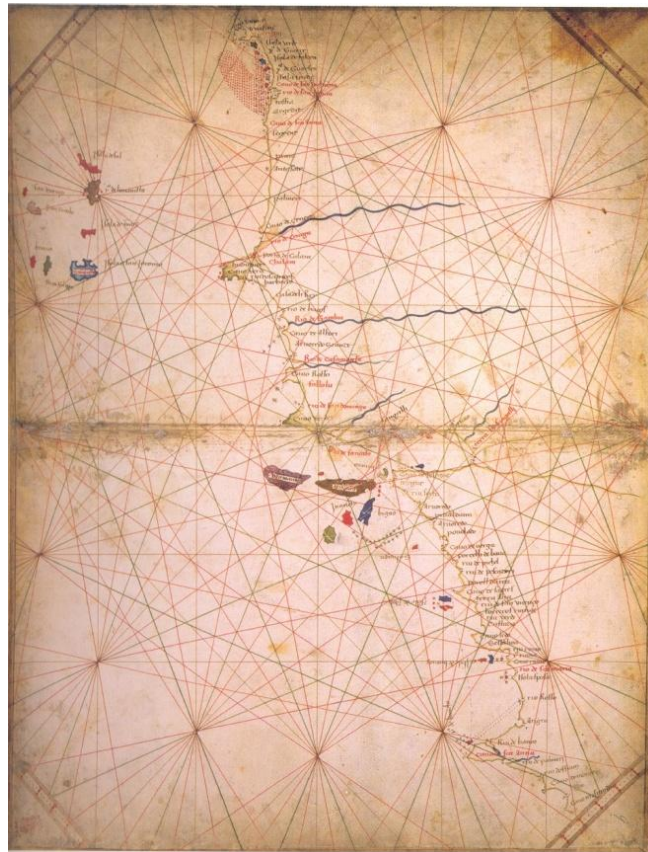


Figura 56. Próspero Camulio de Medicis, *Carta portulana de las costas del Occidente de África, sur de Cabo Blanco con las islas de Cabo Verde*, 1498. Extraído de Michael Swift, *Mapping the World*, Londres, Chartwell Books, 2006, pág. 19

³ R. V. Tooley, *Maps and mapmakers*, Londres, B.T. Batsford, 1949, pág. 2.

Los italianos comprendieron la trascendencia del mapa como instrumento para ordenar o facilitar la administración durante el siglo XVI. Una época de gran elaboración de documentos cartográficos y más logrados en técnica y arte que el siglo XV, intentando siempre mejorar los métodos para lograr mayor exactitud a través de una observación directa de la naturaleza.

Si bien es cierto que mucha de la cartografía italiana está dedicada a las ciudades, como se verá en el siguiente apartado, no fue en su totalidad, por lo que no tiene por qué desdeñarse respecto de la cartografía que tiene rasgos paisajistas, ya que en la época, ambas se valoraban gracias a que la representación de la naturaleza ocupó un lugar significativo. Además si se considera el hecho de que las innovaciones en esa pintura influyeron en la cartografía es reflejo claro del cambio en la visión del mundo que tuvo como consecuencia los adelantos en esta disciplina.

Toda la cartografía italiana expresa “la necesidad emergente de comprender y controlar el mundo, produciendo imágenes situacionales de él.”⁴ En esta rama del conocimiento como en el resto de las materias estudiadas durante esta época, siglos XV y XVI, la influencia por la traducción o descubrimiento de textos clásicos se hizo sentir con fuerza, entre estas obras se encuentra la *Geografía* de Estrabón, *Los diez libros de Arquitectura* de Vitrubio, Plinio el Viejo y su *Historia Natural* en la que de los libros II al VI se ocupan de la geografía y el tratado militar de Vegetius, compilado en el siglo IV d. C. e impreso por primera vez hacia 1475.⁵ Inclusive muchos textos clásicos fueron ilustrados o acompañados con mapas como fue la *Geografía* de Ptolomeo cuya lectura fue determinante para la cartografía.

Los cambios en el pensamiento hicieron énfasis en la cuantificación y la medida, por lo que la cuestión de medir u ordenar la tierra, a través de los mapas, resultó de vital

⁴ David Buisseret, *Revolución Cartográfica...* pág. 16.

⁵ *Ibid.* pág. 32-33.

importancia para los gobernantes. Por tanto, se trataba también de un asunto de importancia política y militar, sobre todo después de las innovaciones en las técnicas de guerra y armas los mapas se volvieron herramientas esenciales en la estrategia del combate al necesitar información detallada del campo de batalla, de ahí que se llegará a solicitar información local para complementar los mapas levantados en otras escalas

La arqueología, otra de las tareas que motivó la explosión cartográfica, además de dar motivos a la pintura, como ya se ha señalado al revisar la pintura del norte de Italia, dio la oportunidad de crear mapas, como fue el caso de León Battista Alberti, quien en la década de 1440, llevó a cabo una investigación arqueológica que fructificó en la *Descriptio urbis Romae*⁶ (Figura 57), un pequeño tratado en el que explicaba cómo trazar un mapa de Roma, en la escala correcta, utilizando un sistema de medidas de ángulos y pasos que se conoce con el nombre de método de radiación.⁷

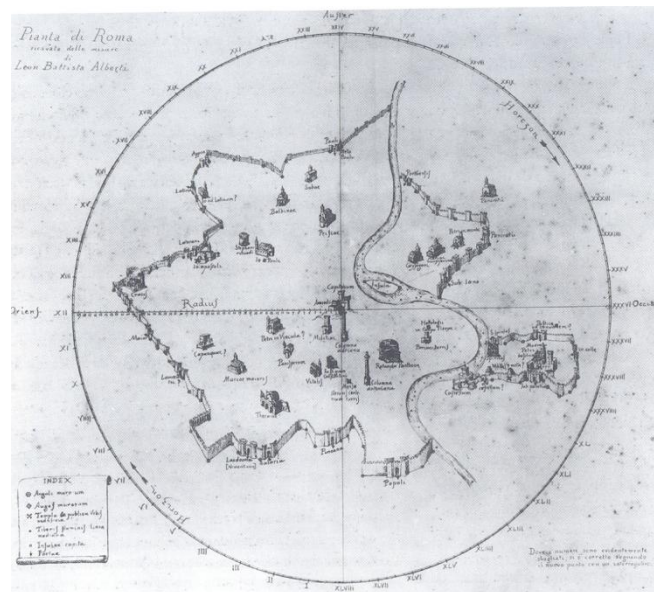


Figura 57. Leon Batista Alberti, *Plano de Roma* realizado según las instrucciones de su *Descriptio urbis Romae*, c. 1440. Extraído de David Buisseret, *La revolución Cartográfica en Europa 1400-1880...*pág. 42.

⁶ *Ibid.* pág. 43.

⁷ Federico Arévalo, *La representación de la ciudad en el Renacimiento, levantamiento urbano y territorial*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003, pág. 110. *cfr.* con Naomi Miller "Two, Mapping the city: Ptolemy's *Geography* in the Renaissance" en David Buisseret, *Envisioning the city, six studies in urban cartography*, Chicago, The University Chicago Press, 1998, pág. 48, ya que para la autora este documento se realizó con ayuda de los principios griegos de levantamiento, usando instrumentos tales como el astrolabio y el cuadrante y combinando las tablas de coordenadas de Ptolomeo con los modelos náuticos de cartas de navegación.

Aunque no hay pistas de que tal método se haya llevado puntualmente a la práctica, sus tratados *Ludi Matematici* y *Uomo Universale* son una muestra de que Alberti se cuestionaba sobre el papel de las matemáticas en el ejercicio cartográfico. En *Ludi Matematici* discute la manera de medir el circuito o circunferencia de un territorio, esto es, la construcción de un plano urbano sobre bases matemáticas, lo que da pauta a pensar que Alberti no lo realizó para la divulgación, ya que no todos podían tener el conocimiento para interpretar la vista ortogonal pero, en cambio, si iba dirigida a personas ilustradas, como el Papa Nicolás V, quien tenía interés en la información contenida en tal documento cartográfico.

En Florencia, durante la segunda mitad del siglo XVI, el Duque Fernando I de Toscana se interesó particularmente por la cartografía, llenando una habitación de su Palacio Uffizi con mapas e instrumentos para la medición y producción cartográfica. Entre 1560- 1570 los cuerpos administrativos encargaron mapas detallados en centros como Milán y Florencia, lo que coincide con la investigación de archivos italianos de David Buisseret donde dice que no existen muchos mapas realizados antes de estas fechas tanto en Milán como en Florencia.⁸

La ciudad de Florencia, como en el resto de la península, se prefirió usar en la representación de un lugar, la vista ojo de pájaro y la vista ortogonal; el espacio lo componían por la distancia y permitían así un “sentido placentero de reconocimiento.” La primera, les da la oportunidad de constituir a la ciudad como un espacio unitario coloreado de acuerdo con la apariencia del mundo externo, más aún son ideales de la vida social y el orden. Dos ejemplos claros de tal preferencia son los tempranos experimentos de Alberti y Leonardo da Vinci con sus mapas de Roma o Imola igualmente eran concernientes con proyectos para asegurar a la ciudad como un único

⁸ David Buisseret, *La Revolución cartográfica...* pág. 73, para los datos exactos de la revisión en Archivos de Buisseret, *vid* David Buisseret, [edit.], *Monarchs, Ministers and Maps...* pág. 10.

orden socio-territorial, uno de los intereses de gobernantes, comandantes militares y ciudadanos.

Leonardo da Vinci fue a la vez pintor y cartógrafo, para él el naturalismo y el levantamiento geográfico eran aspectos de una única mente inquisitiva. En 1501-1502 nos brinda ejemplos de su teoría a través de mapas de Italia central hechos para Cesar Borgia (Figura 58). La mitad de estos dibujos son vistas a ojo de pájaro y el resto mapas de relieve.



Figura 58. Leonardo da Vinci, *Mapas de Italia Central (Toscana)*, ca. 1502. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 81.

El mapa de Imola de Da Vinci (Figura 3) y el de Roma de Alberti (Figura 57) se lograron por abstracciones de observaciones a nivel del terreno, entonces, podemos decir que “la abstracción crucial para el desarrollo de la cartografía, parecería haber sido un producto de imaginación creativa.” El mapa de Imola, en la Romagna, rechazó completamente la perspectiva de ojo de pájaro y está hecho de vistas imaginarias que reflejan el esfuerzo por alcanzar exactitud.⁹ Representando, de esta forma, su ideal de ciudad renacentista, con traza radial, localizando *piazzas* y portones, basado en la simetría, jerarquía y armonía entre sus partes, sin olvidar una coloración determinada para cada elemento con acuarela.

Este modelo fue la principal influencia para la imagen de la ciudad al ser reflejo del ánimo por mostrar la realidad a través de un gran número de detalles. Fue dibujado con una escala, lo cual es raro para la época, y orientado con ocho radios en las que se puede ver con escritura invertida los siguientes nombres: *septentrio*, *grecho*, *levante*, *scirocho*, *libeccio*, *ponente* y *maestro*. La posición de la ciudad respecto a los lugares vecinos como el Castillo de San Pietro, Faenza, Forlì, Forlimpopoli y Bertinoro es establecida en una nota escrita al lado derecho del plano.¹⁰

Este plano fue uno de los varios trabajos que da Vinci realizó para Cesare Borgia a partir de 1502 año en que entra a su servicio y comienza a levantar planos de la región bajo su dominio como Urbino, Pesaro, Rimini y Cesena. También trabajó el territorio de Milán del cual dejó un esbozo (Figura 59) y huellas de cálculos para la elaboración de uno más preparado, donde se puede observar con mayor claridad la iniciativa de descentralizar Milán en diez ciudades satélite.

⁹ Al respecto Federico Arévalo, *Op. Cit.*, cree que esta exactitud se logró por algún tipo de referencias respecto al Norte de cada uno de los lados de los polígonos y la toma de ángulos como lo hizo en los levantamientos de Cesaen y Urbino.

¹⁰ Eugen Obberhammer, “Leonardo da Vinci and the art of the Renaissance in its relations to geography”, *Geographical Journal*, vol. 33, no. 5, 1909, págs. 540-569, pág. 547. La nota traducida por el autor dice: “Imola vede Bologna a 5/8 de ponente inverso maestro (cinco puntos desde el Oeste hacia el Noreste) con distancia di miglia 20, etc.”

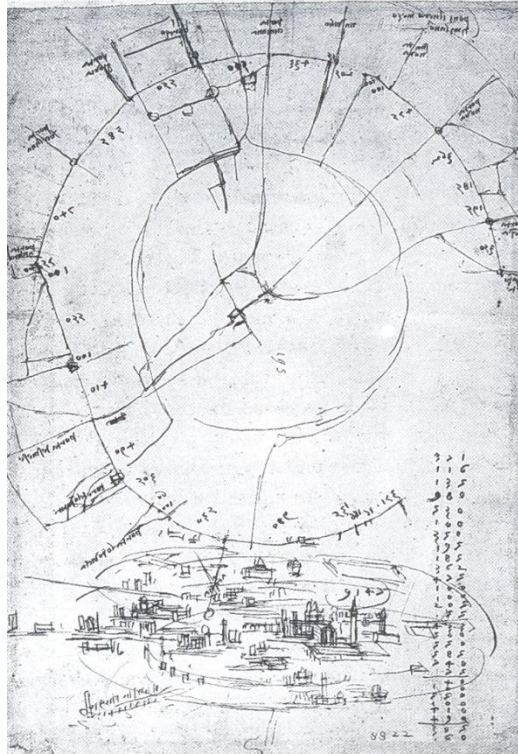


Figura 59. Leonardo da Vinci, *Plano y alzado de Milán*, c. 1500. Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa 1400-1800...* pág. 56.

Al sur de la península, en Nápoles, bajo el dominio de los reyes de Aragón, fue otra de las ciudades que tuvo contacto con el conocimiento musulmán y bizantino durante el siglo XV. Alfonso de Aragón gobernó entre 1416-1458, amplió el contenido de la Biblioteca de Nápoles adquiriendo en 1454 una copia de la *Geografía* de Ptolomeo. El uso de los mapas antes de 1563 es escaso pues perduraba la tradición de enlistar distancias y relacionarlas con imágenes de los lugares.

Por el poder político y el conocimiento militar que proporciona la cartografía, la italiana fue muy celosa de sus producciones; por ejemplo, la ciudad de Nápoles que a finales del siglo XVI, guardaba sus mapas en secreto y prohibía su publicación, por los peligros que representaba para los intereses españoles. De esta forma, contrariaba la manufactura que se hacía de mapas topográficos y su difusión por medio de la imprenta, algunos estados y sus príncipes siguieron la misma política con sus producciones cartográficas. En la cartografía de la época se mezclaba poder, conocimiento y placer, lo

cual dotaba a tal mezcla de arte de la representación del mundo natural y de valores filosóficos.

El principal cartógrafo de esta ciudad en el siglo XVI fue Mario Cartaro (Figura 60), a las órdenes del virrey español, de 1583 a 1594. Sus mapas de la península destacaron por la exactitud alcanzada. Con ello logró una imagen notable del reino al crear un mapa general y doce suplementarios en los que mostraba cada provincia en detalle, los cuales llegaron a ser considerados dignos de copiarse; También realizó, en vista a vuelo de pájaro, *La citta di Napoli Gentile*.

Cartaro se asoció con otro científico napolitano también interesado en los mapas, Nicola Antonio Stigliola, juntos produjeron un mapa de Nápoles siguiendo el ejemplo del realizado en 1561 por Gastaldi, quien cambió el eje norte-sur y estableció a la península diagonalmente con la bota en posición de patear en vez de horizontalmente como fue establecida en vistas tempranas.¹¹ Cartaro es el testimonio de la difusión del uso de levantamientos cartográficos para propósitos civiles y administrativos en el sur de Italia.

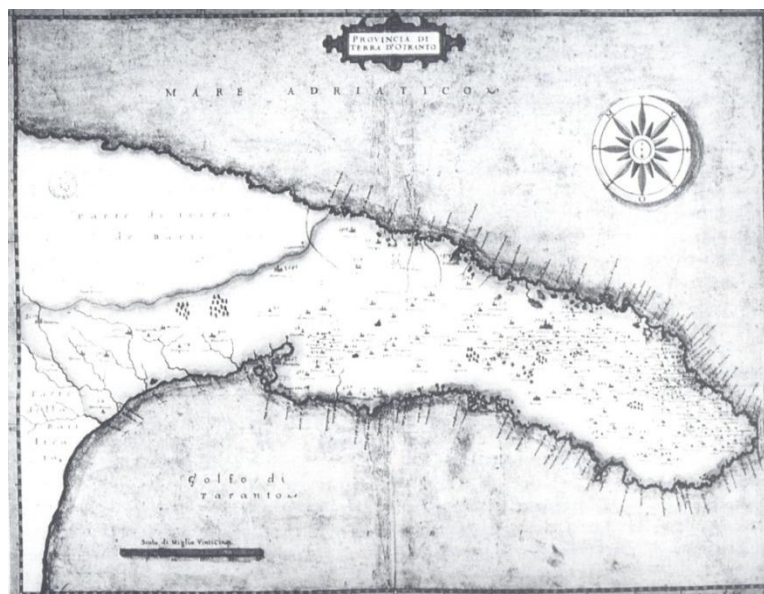


Figura 60. Mario Cartaro, *Mapa de la Provincia de Otranto*, ca. 1590. Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa 1400-1800...* pág. 72.

¹¹ David Buisseret, *Monarchs, Ministers and maps...* pág. 13.

2.1. La ciencia cartográfica y la Corografía en Venecia.

Las ciudades del norte impulsaron la elaboración de mapas al final de las guerras italianas; La paz de *Cateau Cambrésis* en 1559, permitió el aumento en la demanda, crédito y producción de mapas llegando a ser uno de los bienes producidos por esta reactivación en el comercio. Igualmente la industria de publicación de libros comienza a emplear nuevos expertos en composición de mapas como fueron los agrimensores.

A finales del siglo XV la mayoría de los mapas territoriales italianos, ya con menos rasgos esquemáticos, por tanto, con más detalles topográficos, fueron encargados por el Consejo de los Diez de Venecia aproximadamente en 1460, requiriendo a las principales ciudades que proveyeran con mapas de los territorios bajo su administración, de esta forma, se realizaron documentos de la ciudad de Padua (1465) (Figura 61), Brescia (1469-1470), Parma y Verona (1479-1483).¹²

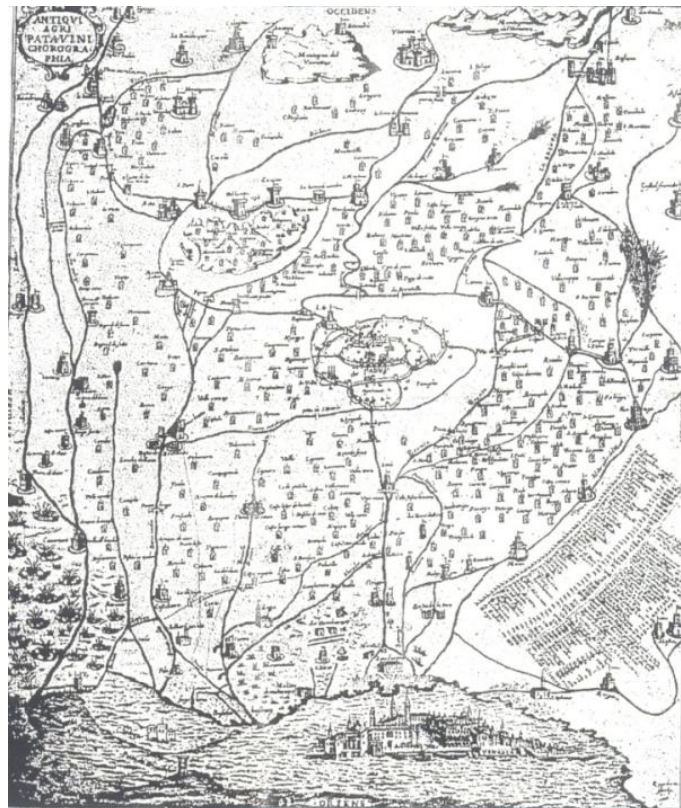


Figura 61. Francesco Squarcione, *Padua y el territorio a su alrededor*, 1465, Museo Cívico, Padua. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city...* Pág. 74

¹² *Ibid.* pág. 6 y Juergen Schulz *Op.Cit.* pág. 444, nota 54.

A principios del siglo XVI en Venecia, los mapas fueron elaborados por organismos especializados, como la Oficina Rural del País y la Oficina de los Comisionados de Fronteras, que podían ser los *provi* o *periti*, con lo que vemos el énfasis que el gobierno veneciano y las distintas ciudades italianas asentaron en las imágenes cartográficas. Este siglo se caracterizó por la obra de Cristoforo Sorte y Giacomo Gastaldi, ambos habían trabajado como ingenieros hidráulicos para la Sala del Senato en el Palacio Real, interesados en ampliar la red de canales que regulaba la vida en la *Terraferma* y el resto del imperio.¹³

En la tradición cartográfica italiana surgieron varias escuelas dedicadas tanto a la producción de mapas, como a la creación de las técnicas para hacer una ciencia cartográfica cada vez más exacta, en estos centros, como Venecia, el mapa que abarcaba una región fue un dispositivo clave en la administración y era una mezcla de arte del paisaje y medidas.

Existieron grandes obras cartográficas italianas como las de Giacomo Gastaldi, conocido por sus mapas del mundo como el de 1546 (Figura 62), donde aparecen muchos nombres de lugares de América por primera vez; otros ejemplos son: el *mappae mundi* de Fra Mauro (Figura 63) y el Giovanni Laerdo de 1440. Respecto a la publicación de tratados geográficos, el final del siglo XVI, atestiguó la publicación de la *Geografía* de Livio Sanuto ilustrada por su hermano Giulio con mapas grabados, el *Ptolomeo* de Girolamo Ruscelli (Rucelli) (Figura 64) y su Atlas de 1561, el gran mapa mural de Giuseppe Rosaccio, *Universale Descrittione di tutto il mondo* publicado en 1597 (Figura 65), así como el atlas de Magini de 1596 (Figura 66).

¹³ David Buisseret, *La Revolución Cartográfica...* pág. 71. Ver también Denis Cosgrove, "Mapping New Worlds..."



Figura 62. Giacomo Gastaldi, *Universale*, Venecia, 1546. Extraído de la siguiente dirección electrónica: http://lazarus.elte.hu/~zoltorok/Cartartweb/cartart_gastaldi.htm



Figura 63. Fra Mauro, *Mapa del mundo* de 1459. Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa 1400-1800...*pág. 92.

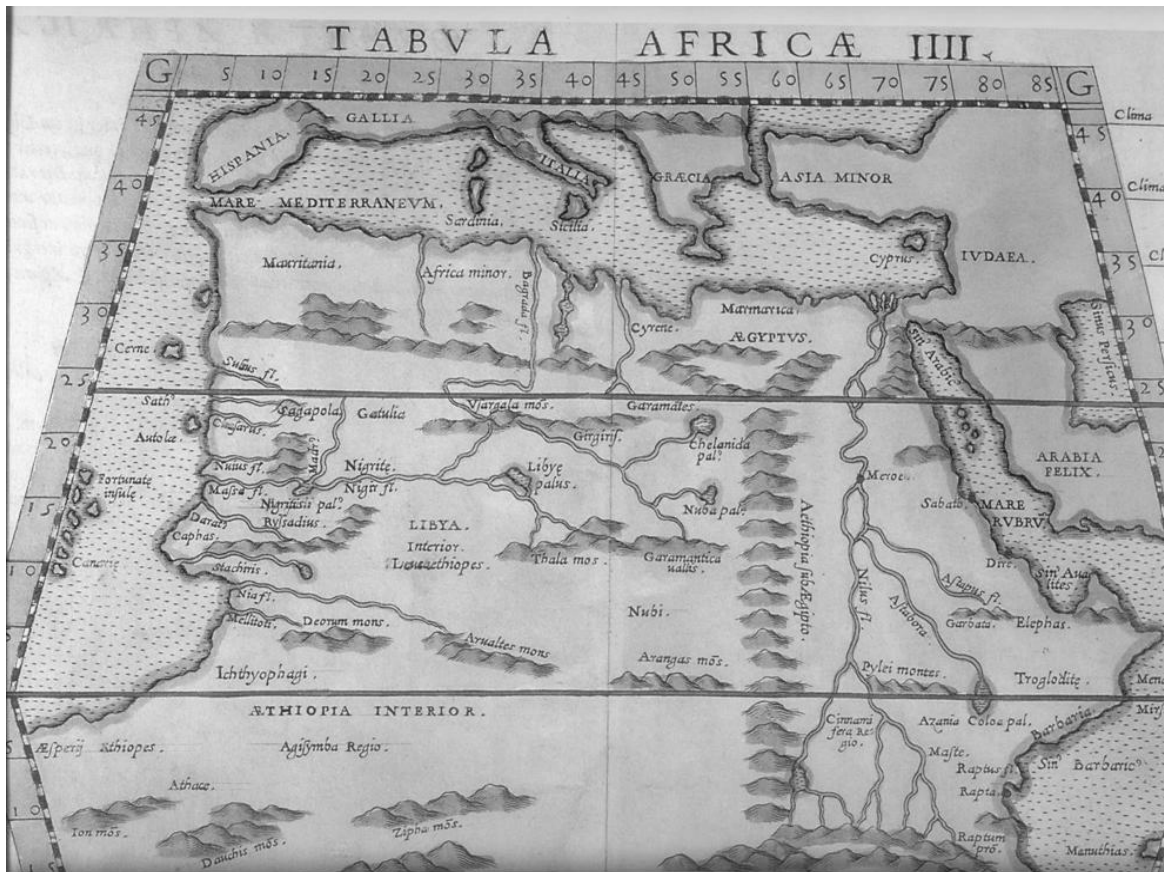


Figura 64. Girolamo Ruscelli, *África Tabula III*, apareció en su Atlas de 1561. Extraído de Michael Swift, *Mapping the World*, Londres, Chartwell Books, 2006, pág. 92.



Figura 65. Giuseppe Rosaccio, *Universale Descrizione di tutto il mundo*, 1597, ésta edición es de c. 1645. El detalle muestra Norte América, Universidad de Texas. Extraído de Denis Cosgrove, "Mapping New Worlds..." pág. 76.



Figura. 66. Giovanni Antonio Magini, *Universi Orbis Descriptio ad usum navigantium*. Geografía de Claudio Tolomeo, Venice, 1596. Extraído de la siguiente dirección electrónica: www.thetreasuremaps.com/.../Magini,World1596.jpg

Gastaldi fue cosmógrafo aunque hoy día sea recordado como cartógrafo del siglo XVI. Se caracterizó por realizar mapas de gran escala y continentales los cuales eran terminados con listas de antiguas y modernas toponimias, posiblemente compiladas con la ayuda de su amigo, Giovanni Battista Ramusio, con lo que estos documentos, a decir de Francesca Fiorani “reconcilian lo nuevo y lo tradicional, lo racional y lo imaginario, lo maravilloso y lo científico”,¹⁴ Gastaldi realizó la traducción de la *Geografía* de Ptolomeo en 1548 y escribió su cosmografía *Descripción Universal del mundo* en 1562, éstas son sus obras mejor conocidas, aunque también dibujo mapas para ilustrar la popular colección de reportes de viaje reunidas por su amigo Giovanni Battista Ramusio, titulada *Delle Navigazioni et viaggi*. (Figura 67).

¹⁴ Francesca Fiorani, *The marvel of maps, Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, págs. 103-104.



Figura 67. Giacomo Gastaldi, *Mapa de la Isla de Sumatra* en Giovanni Battista Ramusio, *Navigattioni et Viaggi*, 1556, Biblioteca Marciana, Venecia. Extraído de Denis Cosgrove, “Mapping New Worlds...” pág. 74.

La culminación de su obra cartográfica es un grabado de nueve hojas que representa el globo terrestre dentro de un óvalo, en este mapa se trazó el mundo sin mayores distorsiones laterales, fue organizado alrededor de la ciudad de Venecia, la cual fue simbolizada a través de un león y una personificación alegórica en los medallones en la parte inferior del mapa.¹⁵ Gastaldi realizó trabajos que ejemplifican la concepción ptolemaica del conocimiento geográfico el cual es dividido en tres niveles: Cosmografía, Geografía y Corografía.

La Cosmografía representa el conocimiento de los cielos: desde la esfera de las estrellas fijas, a través de los siete planetas, el Sol, la Luna y la Tierra. Con estos cuatro elementos establece al mundo en el gran esquema universal de la naturaleza, Ptolomeo habló de ésta en su *Almagesto* más que en la *Geografía*. La cosmografía se relaciona con la cosmología y la cosmogonía, las teorías del orden universal de la creación y de este modo, para los venecianos, la concepción de *natura*. Igualmente, la cosmografía, se vincula a la geografía, la cartografía global de gran escala, segundo nivel en la jerarquía

¹⁵*Ibid.* Pág. 107.

de Ptolomeo, ya que a través del estudio de los cielos se ubican los sitios en la tierra por la determinación de latitud y longitud, en la geografía, el lenguaje fundamental es la Geometría Euclidiana, básica para la producción de mapas geográficos estandarizados.¹⁶

La tradición ptolemaica fue muy bien recibida en Venecia gracias al contacto estrecho que tuvo con Bizancio; al caer esta ciudad, se convierte en la heredera de la sabiduría de Ptolomeo, además de ser uno de los principales centros de impresión en el siglo XVI. Este conocimiento con sus tres categorías relacionan a la gran representación del universo, la máquina del mundo, y las pequeñas porciones de la superficie de la Tierra. Ésta relación fue ampliamente difundida entre los humanistas e hizo posible comprender el mapa de Cremona de 1583 (Figura 68) realizado por Antonio Campi para acompañar su texto de 1585 *Cremona Fidelíssima Citta*,¹⁷ en él se observa la relación entre la cosmografía, geografía y corografía, al representar el orden de las esferas, escala y paisaje.

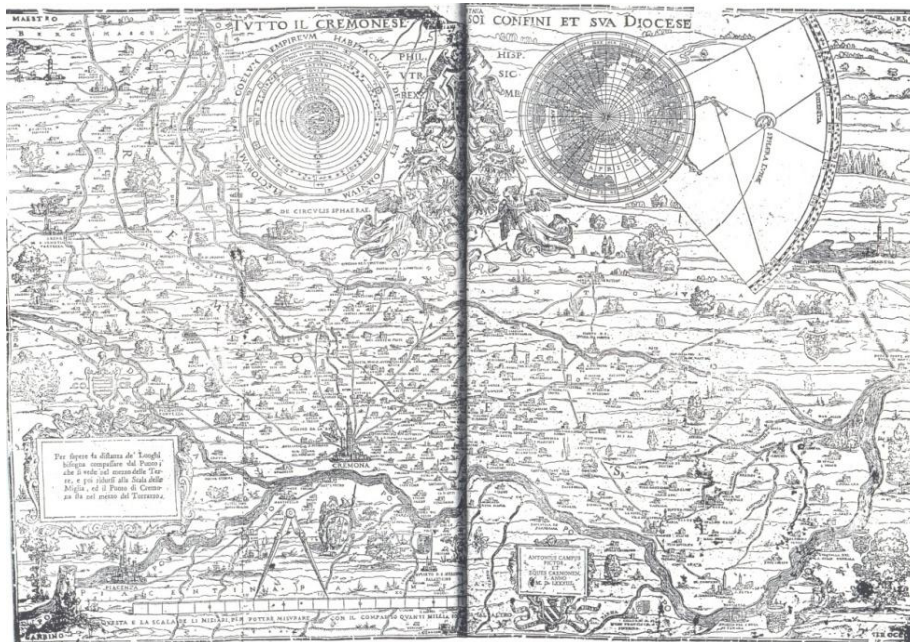


Figura 68. Antonio Campi, *Mapa de la Provincia de Cremona*, 1571, grabado, Università degli studi di Bologna, Instituto di geografia. Extraído de Denis Cosgrove y Stephen Daniels, *The Iconography of landscape...* pág. 266-267.

¹⁶ Denis Cosgrove, "Measuring and picturing the land" en *The Palladian Landscape...* págs. 182-185.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 186-187

A partir del redescubrimiento de Ptolomeo en el siglo XV y la lectura de su *Geografía* (que incluye un atlas y un índice geográfico) se justifica la creación de mapas regionales o locales con fuertes características paisajistas. Al considerar los postulados teóricos de la Corografía en el libro I, se dice que el tercer nivel del conocimiento geográfico se lleva a cabo al “seleccionar ciertas partes del todo, tratando más de las particularidades, incluso de las localidades más pequeñas como puertos, granjas, cursos de ríos”, así establece también la diferencia entre geografía y corografía por el uso de las matemáticas en la primera.¹⁸

La corografía fue otro ejemplo de la inquietud por la representación de la Tierra que sólo pretende describir una parte, no el todo, lo secundario en vez de lo primario, calidad en vez de cantidad.¹⁹ Para Lucia Nuti, lo que provocó la mezcla de geografía y pintura en el siglo XVI fue una interpretación incorrecta del texto ptolemaico²⁰ pero, más que una mala lectura hubo en la época muchas interpretaciones de los conceptos geográficos de Ptolomeo como los de Pedro Apiano, cuyas definiciones de geografía y corografía fueron muy populares durante el siglo XVI. De esta forma muchos cartógrafos como Sebastián Münster, Giacomo Gastaldi, Girolamo Ruscelli y Egnatio Danti basaron sus propias concepciones en las de Apiano.

En el libro de la *Cosmografía* de Pedro Apiano (Figura 69) a la letra dice “Chorografía es la misma cosa que topografía, la cual se puede decir traza del lugar, describe y considera particulares lugares por su parte, sin consideración ni comparación

¹⁸ Claudius Ptolemy, *The Geography*, traducción de Edgard Luther Steveson, New York, Dover Publications, 1991, xvi, ca.121 pp. Edición de 1460 códice Ebnerianus preparado por Nicolás Germanus, págs. 25-26. Se utilizó esta edición al no poder consultar una en castellano.

¹⁹ Lucia Nuti, “Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance”, pág. 90, en Denis Cosgrove [ed.] *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999.

²⁰ *Ibid.* Aquí Lucia Nuti explica cuál fue la frase que se interpretó con mucha libertad y que llevó a la asociación de pintura y geografía.

de sí mismos [...] El fin de la chorografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre.”²¹

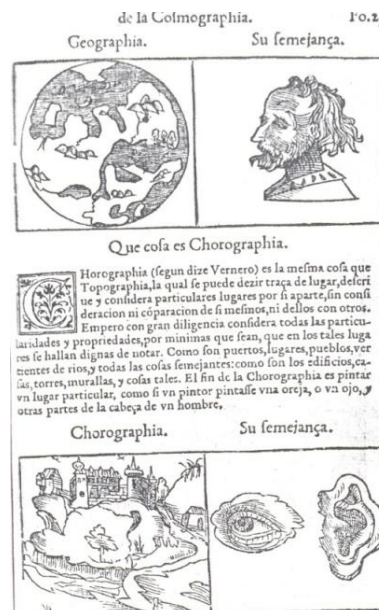


Figura 60. Petrus Apianus, *Corografía y Geografía*, 1533, grabado de su *Cosmographicus Liber*. Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 33.

La corografía siempre fue delimitada a ciudades o pequeñas regiones, condados, castillos o una construcción individual, sólo ocasionalmente, fue extendida a grandes regiones, pues este era el campo de la geografía, ciencia que se vio superior intelectualmente por el uso de las matemáticas frente a la corografía, que hacía uso de lo pictórico y del conocimiento sensual por esta razón se pretendió darle certidumbre y validez midiendo el espacio a través del uso de instrumentos y métodos topográficos,²² esto llevó a desvanecer la línea divisora entre geografía y corografía y a que tales documentos los elaboraran tanto geómetras como pintores de esta manera es difícil

²¹ Pedro Apiano, *Libro de Cosmografía*. en Federico Arévalo, *Op. Cit.* pág. 44.

²² Sobre este tema el texto de Federico Arévalo, *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, es muy completo pues hace un seguimiento de los variados tratados, instrumentos de medición, la forma y casos en que se usaban, además de los métodos utilizados por los agrimensores durante ésta época. Entre los instrumentos se cuenta el anillo astronómico, báculo mensorio o de Jacob, cuadrado geométrico, cuadrante de círculo, escala altimétrica, escuadra móvil, espejo, groma o escuadra de agrimensor, horizonte graduado, niveles, plancheta, planisferio, radio astronómico, tavoletta pretoriana, teodolito, trigómetro y vara. Esta lista deja ver una parte de la revolución en el desarrollo y el avance de los instrumentos de medición que se da en distintas actividades aparte de la agrimensura como la navegación o la artillería en el siglo XVI.

definir con precisión qué mapas correspondían a una u otra disciplina pues compartían los sistemas de representación y descripción. Sin embargo, la extensión del lugar que se decidía trazar y su relación con otros documentos cartográficos es lo que marcaba la diferencia.

Incluso la clave métrica o escala, cuando se incluyen, se muestra como una regla grabada en una roca o en un bloque de madera a la vez que el autor ayudado por sus asistentes es retratado en primer plano, lo que permite apreciar los avances que se dieron en la agrimensura de la época. Estas innovaciones produjeron la divulgación de textos de esta materia como son el ya citado *Ludi Mathematici* de Alberti, que a decir de Arévalo, fue una recopilación de saberes que -a pesar de su escasa difusión- pertenecían al acervo “científico” de finales de la Edad Media. Se publicaron tratados específicos sobre un método de levantamiento, ya sea el de rodeo, uso de la brújula, radiación o triangulación óptica como es el caso de Francesco de Giorgio Martini y su *Trattati di architettura civile e militare*; B. Reisch *Margarita Philosophica*, impresa en Estrasburgo en 1512; J. Stoffer, *Elucidatio Fabricae usque astrolabii*, Tubinga, 1513; P. Apianus, *Cosmographicus Liber*, Amberes, 1533.²³

Retomando el término corografía debe decirse que fue discutido en textos geográficos y aplicado a producciones localizadas dentro de este contexto, aunque algunas fueran hechas con un carácter celebratorio, existieron obras locales que surgieron de “delimitar propiedades, manejar la tierra firme, la laguna y el agua, para ilustrar y clarificar despachos de embajadores, para defensa y diseño de fuertes así como para resolver disputas.”²⁴ Con el surgimiento de este tipo de cartografía, iniciaba para

²³ Continúa la lista de publicaciones en la nota 53 de Lucia Nuti, “The Perspective Plan In The Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language”, *The Art Bulletin*, New York, vol. LXXVI, no. 1, Marzo de 1994, pág. 121.

²⁴ David Buisseret, [edit.], *Monarchs, Ministers and Maps...* pág. 6.

Italia la búsqueda de una vista que cubriera todo desde un elevado punto de vista a la distancia.

La ciudad de Venecia fue una de las que presentaron una gran tradición de mapas geográficos, impulsada tanto por asuntos marítimos, como corográficos además como ya se ha dicho, la industria de la edición de libros floreció en el siguiente siglo, en el caso de los atlas y de los mapas en general, pues los talleres estaban bien organizados en los cuatro pasos para la creación de un mapa; compilación-diseño el cual incluía recopilar información y trazado en un plano; grabado en madera o cobre impresión y publicación,²⁵ razón por la cual esta ciudad fue reconocida como uno de los principales centros de impresión cartográfica y difusora de mapas.

Un claro ejemplo de la corografía veneciana es la obra de Cristóforo Sorte la cual se caracteriza por la adopción de un gran arte y perspectiva de ojo de pájaro en sus creaciones. Como ya se había aclarado, los mapas en la Venecia del siglo XVI surgieron por la necesidad de cartografiar los cambios que se daban en la tierra. En consecuencia, Sorte realizó un mapa que ilustraba la irrigación en la Provincia de Treviso (Figura 35) en el que aplicaba la calidad de una pintura paisajista, por lo que estaba familiarizado con las teorías ptolemaicas y las innovaciones en la pintura de su tiempo, al ser aprendiz del pintor de Giulio Romano en Mantua, también trabajó como *perito ordinario* para el ministro de reclamación en 1556-1564 y 1589-1593. En 1578 realiza un mapa mural de la Terraferma para la República que fue pintado en la Sala del Senato en el Palacio Ducal, también manufacturó un mapa general de todo el Imperio y de las principales provincias en la década de 1580.²⁶

En este mismo año escribió su texto *Osservazioni nella pittura*, a petición de su patrón Bartolomeo Vitali que es, en esencia, una guía técnica para la elaboración de

²⁵ Denis Cosgrove, "Mapping New Worlds..." pág. 69.

²⁶ *Ibid.* pág. 72-74.

mapas corográficos, sin hacer énfasis en los términos y preparación del levantamiento, sino en el diseño y color como lo expresa Ptolomeo en su *Geografía* donde declara que la corografía se relaciona a la pintura.²⁷ En consecuencia, el libro de Sorte fue visto como uno de los más tempranos tratados de pintura paisajística.

Esta preocupación la reflejó en su trabajo pues trataba de elegir colores que reflejaran la naturaleza de los objetos, usando rojo-café para las construcciones, negro para los caminos, azul para los ríos y cuerpos de agua; utilizando diferentes tonos de verde los para mostrar la calidad de la tierra.²⁸ En efecto, Sorte reclama que la pintura debería ayudar al reconocimiento de un área sin colocar letreros con sus nombres, es decir, que se entienda a primera vista como en una pintura, limitando el uso de lenguaje cartográfico, lo contrario a lo que presentó en sus trabajos como *perito* donde se hizo patente y quizá necesario la utilización de palabras y texto.

Con esto, se puede comprender que Sorte estuvo más influido por la pintura que por las técnicas de medición del terreno, pero no fue excepcional ya que los venecianos apreciaron el gran naturalismo de estas nuevas técnicas y su capacidad para alcanzar la “directa interpretación de la realidad.”²⁹

2.2.-La cartografía de los Estados Papales y el desarrollo de la Corografía en la obra de Egnatio Danti.

La cartografía de los Estados Papales, no muestra que hayan sido precoces en la utilización de mapas. Sin embargo, fueron parte importante de la vida cultural renacentista como se ve en el mecenazgo ejercido por el papa Nicolás V en la segunda mitad del siglo XV con humanistas como León Battista Alberti, quien sentó las bases para la realización de un mapa de Roma, como arriba se explicó, y Guarino de Verona un helenista que tradujo la *Geografía* de Estrabón.

²⁷ Claudius Ptolemy, *The Geography...* págs. 25-26.

²⁸ Denis Cosgrove, *The Palladian landscape...* pág. 172.

²⁹ *Ibid.* pág. 173.

El papa Pío II también impulsó la cartografía por ejemplo encargó un *mappaemundi* para la catedral de su ciudad natal, Pienza, y para el palacio de su ciudad el *Palazzo Venezia* de Roma, además fue considerado “un geógrafo excelente” debido a que escribió varios tratados sobre la obra de Ptolomeo.

A finales de 1480 Inocencio VIII hizo que la villa Belvedere, en el Vaticano (Figura 70), fuera decorada con vistas de Florencia, Génova, Nápoles, Roma y Venecia. A principios del siglo XVI, el papado de Julio II, se distinguió por ser mecenas de artistas y arquitectos como Miguel Ángel y Rafael, conjuntamente se pintaron series de mapas murales en la galería conocida como *Loggia della Cosmografía*; Este entusiasmo cartográfico continuó con Pío V, Gregorio XIII y Sixto V, entre estos, destaca la pasión que por las ciencias naturales, particularmente la cartografía, mostró Gregorio XIII.³⁰

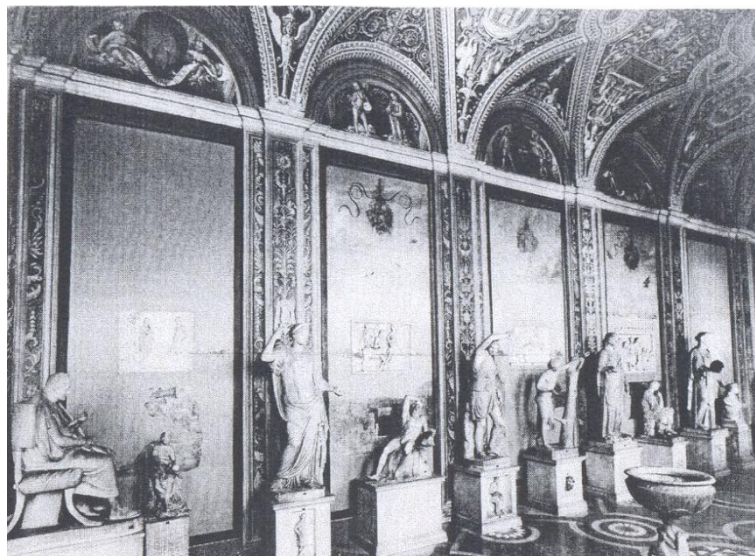


Figura 70. *Villa Belvedere*, restos de la decoración con vistas de ciudades de 1484-1487, Ciudad del Vaticano, Gallerie della Statue. Extraído de Juergen Schulz “Jacopo de Babari’s View of Venice”...pág. 465.

³⁰ David Buisseret, *La Revolución cartográfica...* Pág. 69-70.

La ciencia cartográfica en los Estados Papales produjo pocos mapas generales del centro de Italia, la gran producción se da a finales del siglo XVI, momento en que comienzan las publicaciones en Venecia y Roma entre 1565 y 1570, según las fechas de edición de atlas venecianos.

Un testimonio de la corografía en los Estados Papales es la Sala Bolonia (Figuras 32 y 33), nombre que se le dio al comedor del Palacio de San Dámaso en el Vaticano. En sus muros se celebra la cartografía de la ciudad natal del Papa Gregorio XIII, pero no es la única razón por la que este tema absorbió la decoración, pues el Papa era un recién llegado a la aristocracia boloñesa, por lo que tenía que engrandecer sus raíces, además, Bolonia era la segunda ciudad más importante del territorio bajo el dominio del Papa quien dedicó un espacio a vistas de la ciudad de Roma y su campo.

La iconografía está hecha de mapas, vistas en perspectiva, cartas de los cielos, que manifiestan los intereses culturales del Papa, así como su visión de la utilidad de la cartografía y astronomía para la espiritualidad de la iglesia universal; en palabras de Francesca Fiorani, se convirtió en su “retrato intelectual,”³¹ ya que se involucró en todos los pasos de su realización, como la elección del cartógrafo, el contenido de los mapas, las fuentes cartográficas, además de ordenar un nuevo levantamiento de la ciudad. Sin embargo, todas las pretensiones del Papa en cuanto a la exactitud de las representaciones no pudieron llevarse a buen término por la premura de terminarlo para el año sagrado de 1575, en que se celebraba un año del fin del Concilio de Trento y marcado como un año de renovación espiritual para la fragmentada Iglesia Católica.

Con todo, la cartografía de esta sala fue la más exacta de la ciudad de Bolonia en su tiempo y es la muestra de la síntesis visual de ciencias mezcladas tan socorrida durante este siglo: cartografía, perspectiva y astronomía, llamada la *scientiae mediae*, la

³¹Francesca Fiorani, “The Sala Bologna of Gregoy XIII”, *Op Cit.* pág. 148.

que hizo posible transferir los principios abstractos de la geometría euclidiana a la práctica.³² Esta ciencia, que adquirió mucha importancia en la explicación del medio natural, fue requerida para las intenciones de renovación espiritual.

La decoración de la Sala Bolonia se usó como arma de la Iglesia Católica contra la Reforma. De tal manera, este espíritu renovador emergido del Concilio de Trento, contenía el menosprecio por las cosas terrenales, la rígida observación de la doctrina, el reforzamiento de la disciplina, la represión de la herejía, la evangelización del mundo y por último, pero no menos importante, el ejercicio de la contemplación individual a través del estudio del mundo natural. Estas reglas motivaron la producción de mapas y otras imágenes científicas que ayudaban al católico a la contemplación, para a partir de allí acceder al conocimiento de lo divino; ésta fue la idea de un grupo de católicos, como Gabrielle Paleotti, Cardenal y Obispo de Bolonia, una figura relevante en la corte de Gregorio XIII.

Este personaje compartió muchos intereses con Gregorio XIII pues como Obispo también impulsó el uso de los mapas y mandó realizar en su palacio en 1572, tres grandes mapas de la ciudad de Bolonia. Escribió el texto titulado, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, escrito entre 1578 y 1582 pero no terminado, en el cual crea la teoría de una relación positiva entre las imágenes científicas y la metafísica dando una explicación de cómo los mapas, que forman parte de la ciencia, fueron vistos como imágenes sagradas.³³ Frank Lestringant cree que el ejercicio de comentar un mapa

³² *Ibid.* pág. 149.

³³ Sobre la teoría de Paleotti, *Ibid.* Págs.152-153. El Cardenal expone que las imágenes tienen la capacidad de “deleitar, instruir y mover” al espectador. Estas tres características se corresponden con los tres niveles de conocimiento: sensual, racional y espiritual. Para Paleotti el fin último de las imágenes sagradas es el imitar el mundo real en orden a persuadir a las personas a practicar piedad y moverlas hacia el conocimiento de lo divino. También cree que algunas imágenes profanas como los mapas pueden volverse sagradas, porque pueden contribuir a la contemplación metafísica entre las que se encuentran: mapas geográficos, mapas que ilustran la navegación a las Indias, descripciones de los cielos y las estrellas, dibujos de ciudades y campos (países), asaltos o fortalezas, grandes victorias contra los infieles, imágenes de animales, plantas, rocas. En resumen, todos los temas que enseñan en las academias públicas. En otro pasaje indica que las buenas imágenes son las representaciones de lugares,

además de ser uno espiritual, ofreció la ventaja de no separar las reflexiones interiores del creyente de su actividad práctica en el mundo, pues el mapa causaba admiración al ser “el espectáculo de la creación miniaturizada”³⁴

Los mapas podían enseñar, de acuerdo con Paleotti, la naturaleza efímera de las cosas terrenales, así como evitar abusos en la creación de imágenes sagradas. Por supuesto, el uso de este tipo de ilustraciones se estaba dirigido a espectadores educados, pues son los que están más familiarizados con la ciencia de los mapas. Con todo lo anterior, se puede entender que las imágenes en la Sala Bolonia se dirigen en este mismo sentido, es decir, como símbolos de renovación religiosa, ya que “como los largos y bellos frescos monumentales, estas pinturas deleitan, como las imágenes exactas del mundo, instruyen, como las imágenes bellas y científicas mueven a la cultivada corte papal a la contemplación del divino orden de las cosas”³⁵

Egnatio Danti, fraile dominico que tuvo por ciudad natal, Florencia, estudia en la Universidad de Bolonia, donde se instruye, este camino lo lleva a ser cartógrafo del Papa. Se encuentra con Gregorio XIII en el verano de 1577. Danti para este momento ya contaba con una gran experiencia en la cartografía, puesto que ya había trabajado con otros miembros de la familia papal y en la resolución de disputas terrenales. Su obra se caracteriza por una maestría en el manejo del color y el diseño para lograr una mejor comprensión del mapa el cual reunía una exacta estructura geográfica y conocimiento enciclopédico.

Además de saber utilizar el arte del diseño y el color, Danti manejó las técnicas de medición topográficas con lo que lograba mapas exactos y fáciles de entender gracias a su habilidad como dibujante. Para Danti las ciencias mixtas “elevan el intelecto y

regiones y provincias porque se representan sin vicios, supersticiones o misterios, lo que se alcanza sólo con la directa observación y conocimiento de la naturaleza y sus mecanismos.

³⁴ Frank Lestringant, *Mapping the Renaissance World; The geographical imagination in the age of discovery*, traducción del francés David Fausset, Berkeley, University of California, 1994, pág. 6.

³⁵ Francesca Fiorani, *Op. Cit.* pág. 154.

agudizan la inteligencia al contemplar las cosas divinas”. Estas habilidades en la agrimensura se manifiestan en su *Trattado dell’ uso et della fabbrica dell’ astrolabio* de 1578, en el que explica que sus levantamientos fueron realizados por medio del método de triangulación, además aconseja el uso de instrumentos astronómicos como el astrolabio y el cuadrante.³⁶

En su libro *Le scienze matematiche ridotte in tavole* impreso en Bolonia 1577, divide la descripción de la Tierra en cuatro grandes ramas: geografía, hidrografía, corografía y topografía por lo que se percibe el inicio de una división más clara de las ciencias que estudian la Tierra. Por otro lado, los mapas encomendados a Danti no sólo responden a la renovación católica, pues el Papa también es gobernante de un territorio, el cual era necesario cartografiar para saber sus límites, recursos, servicios, puntos que custodiar por los soldados. En otras palabras, eran una herramienta para la administración.

Uno de los primeros mapas regionales que Danti levantó fue el de Perugia a petición de Pietro Ghislieri, el gobernador papal de esa región, en el cual registró castillos, fortalezas, puentes, la red de obispados y arzobispados; con ello trata de proporcionar todo lo necesario para tener un amplio conocimiento de su territorio y que fuese útil a la administración local. Desgraciadamente, el mapa no sobrevivió, pero se conoce a través del grabado de Mario Cartaro *Descrittione del Territorio di Perugia* de 1580 (Figura 71).

³⁶ *Ibid.* Pág. 161.

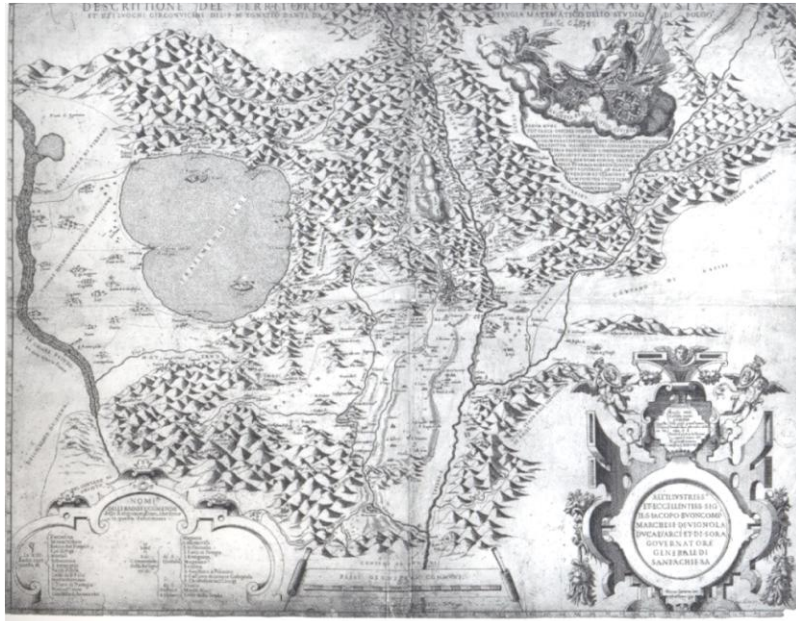


Figura 71. Mario Cartaro, *Descrittione del Territorio di Perugia*, Mapa del territorio de Perugia, 1580, Biblioteca Nacional de Francia. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 161

El mapa de Danti, en efecto, fue un éxito y dada su utilidad Giacomo Boncompagni, hijo de Gregorio XIII, gobernador de los Estados Papales, le encomendó cartografiar todos sus territorios. Es entonces cuando hace uso de sus conocimientos en agrimensura así como en diplomacia pues existía una disputa por los límites; en su *Trattado* revela que utilizó el *radius latinus*, en el levantamiento de la Romagna, parte de Umbria y en los territorios completos de Perugia (Figura 72) y Bolonia.³⁷ De esta manera, inicia sus trabajos en los alrededores de Bolonia, el mapa fruto del levantamiento, fue usado en el informe económico de Giovanni Ghislieri; sin embargo, el original no sobrevivió y se conoce por los murales *Bononiensis Ditio* (Figura 73) y *Flaminia* (Figura 74) en la Galería de los Mapas.³⁸ El resto de los mapas levantados

³⁷ *Ibid.* pág. 163-165.

³⁸ La Galería de los Mapas es el lugar donde Gregorio XIII hizo exponer una representación de Italia inspirada por las descripciones de la península de Estrabón y Columela traducidas en corografías hechas por Danti de los diferentes territorios de la Península italiana, las principales islas del Mediterráneo (Malta Corfú, Tremiti y Elba), cuatro importantes puertos, Génova, Venecia, Ancona y Civita Vecchia y el

están perdidos. Además de estas corografías, el Papa encarga al mismo cartógrafo el diseño de doce mapas de África, Asia y América (Figura 75) para la *Terza Loggia*.³⁹



Figura 72. Egantio Danti, *Perusinus ac Tifernas*, Mapa del territorio de Perugia, c. 1580, fresco, Galería de los Mapas, Vaticano. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 161.

condado de Aviñón. En estas corografías Gregorio XIII pretendía exaltar la primacía de Italia y sus pretensiones de ampliar su poder político hacia toda la península. El condado de Aviñón está representado en diez mapas pues pertenecía a Roma y sólo uno es designado para la representación de Milán bajo la dominación española.

Estos mapas fueron ubicados como si se recorriera este territorio en la realidad, mostrado en su actual localización y están ordenados de lo general a lo particular, pues se incluyen dos mapas generales de Italia, *Italia antiqua* e *Italia nova*. Cada mapa está provisto de una escala, rosa de los vientos, coordenadas de latitud y longitud así como una pequeña leyenda que explica las peculiaridades e historia del territorio y sus habitantes. Por supuesto que el paisaje tiene un lugar preponderante en estas corografías, pues además de los mapas se pintaron en el techo una gran cantidad de imágenes de la historia cristiana que también se introdujeron en las corografías pero la historia que cuentan no fue organizada de acuerdo con la cronología sino con la geografía. Por la premura de su realización los mapas muestran incongruencias cartográficas y errores en las medidas astronómicas, además de que resultaron obsoletos a los pocos años de su terminación, sin embargo se distinguen por su detalle en la exposición de características geográficas y la cantidad de toponimias que hacen manifiesto el triunfo de la diplomacia papal. Otra de sus virtudes es que resulta ser el primer atlas de Italia y el complemento perfecto a la descripción verbal de la misma llevada a cabo por Flavio Biondo, *Roma restaurata et Italia Illustrata*, Raffaello Maffei *Commentarium urbanorum* y Leandro Alberti, *Descrittione di tuttal l' Italia isole pertinente ad essa*, aunque este último si utilizó imágenes. Igualmente debe considerarse la integración de milagros y hechos piadosos a la descripción de notables características geográficas con lo que Italia es retratada como el teatro ideal para la afirmación de la cristiandad. Este tema es llevado con más amplitud en Francesca Fiorani, *Op. Cit.* págs 171-255.

³⁹ En la *Terza Loggia* se pretendía representar el mundo moderno con el orden de Ptolomeo del mismo modo que en la Galería de los mapas, van acompañados de vistas y planos de importantes ciudades; asimismo, refleja las preocupaciones papales por la supremacía religiosa e incluye el mapa del mundo de Danti dividido en dos hemisferios, el cual el propio autor consideraba su más grande logro cartográfico. *Ibid.* págs. 237-243.

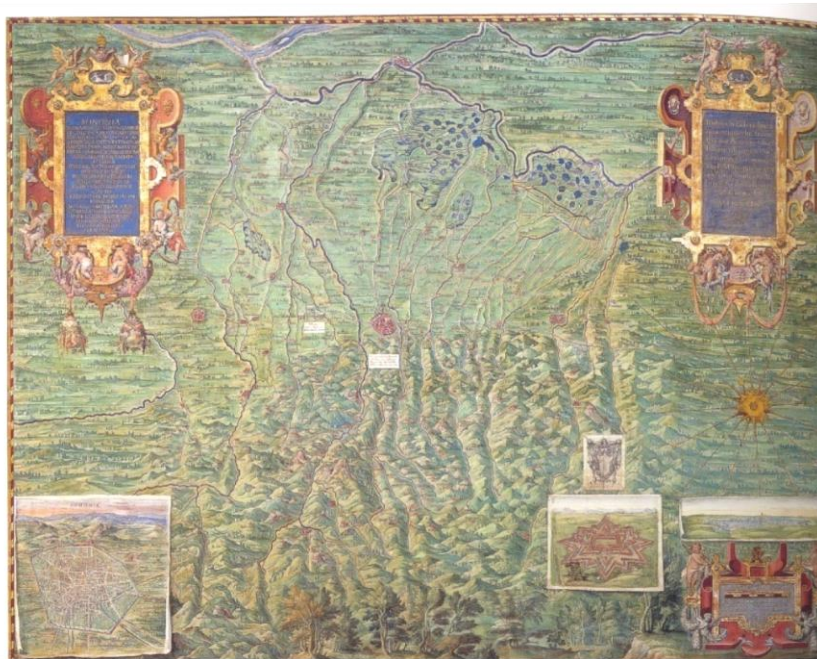


Figura 73. Egnazio Danti, *Bononiensis Ditio*, Mapa del Territorio de Bologna, c. 1580, fresco, Galería de los Mapas, Vaticano. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 162.



Figura 74. Egnazio Danti, *Flaminia*, c. 1580, fresco, Galería de los Mapas, Vaticano. Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...* pág. 163.



Figura 75. Egnazio Danti, *Mapa del Hemisferio Occidental*, 1583, fresco, Terza Loggia, Vaticano.
Extraído de Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps...*pág. 240.

Entre los trabajos previos de Danti, diferentes vistas se unifican para lograr el mapa de Bolonia, se encuentran una serie de dibujos *dal naturale* muy meticulosos donde se registran castillos, palacios, paisajes, distancia y orientación de cada lugar, pero sin hacer ninguna medición astronómica de coordenadas de latitud y longitud.

Esta mezcla de medidas y paisaje pretendía ser una proyección enciclopédica en donde todo tipo de datos se incluyeran en la proyección de un lugar, esta técnica, la expone en su *Delle osservazioni de' viaggi* en el que se hacían preguntas a resolver cuando visitaba otros lugares, que incluía la descripción de sus principales construcciones y habitantes. Debido a todos los elementos incluidos en su trabajo,

Danti, logró exitosamente llevar a los mapas a los Estados Papales⁴⁰ y deja claro que la corografía fue usada para fines más elevados que la sola decoración de palacios.

La tradición cartográfica italiana la define Lucia Nuti como la pretensión de “capturar a la comunidad como una totalidad trayendo así a su momento la reencarnación de la antigua *polis* griega como un único orden social y espacial. Para esta autora los mapas o vistas –como ella las define- a vuelo de pájaro de fines del siglo XVI, representan los comienzos de una búsqueda de conocimiento global de un pueblo o región la cual debería eventualmente producir moderna cartografía urbana-social y científica.”⁴¹ La autora antes citada de ningún modo desdeña la producción cartográfica que no cumpla con la medición científica y geométrica, pues recalca que éstas son una de las dos fuentes de la que beben estos documentos, además de ofrecer una muestra de habilidad artística, ofrecen “las oportunidades y placeres cartográficos de localidades circunscritas, tierra y vida como un microcosmos de un gran orden.” Y al mismo tiempo la exactitud era algo que los cartógrafos del siglo XVI pretendían alcanzar.

⁴⁰ Obberhummer, *Op. Cit.* Pág. 569. Refiere que Danti también realizó mapas en la *Salla delle corde geografiche* del Palazzo Vecchio en Florencia.

⁴¹ Lucia Nuti, “Mapping Places: Cosmography and vision in the Renaissance” (...) pág. 20.

3.- LA CIUDAD IDEAL

La ciudad ideal, envolvió varias concepciones tanto del hombre como de la construcción material que la conforma. Se considera dentro de esta exposición del paisaje, porque tal concepto fue necesario para la creación de estas imágenes que llenaron las paredes de palacios y villas así como fondos de muchas pinturas renacentistas

Una de las principales particularidades, es que la ciudad ideal es concebida como un espacio unitario, una totalidad arquitectónica que no es mutable en forma, eran el intento por vencer los límites de lo que un observador real puede mirar y así fijar un momento en el tiempo. Con ello se pretende lograr un “retrato total del microcosmos urbano.” Por eso a la afirmación humanista de que la apariencia de una persona, revelaba mucho acerca de su carácter, se le asemejó la creencia de la urbe, construcción material de la ciudad, como símbolo de la organización política de los ciudadanos; se tenía que representar a la ciudad lo más bella que se pudiera. Se convirtió, en palabras de Jürgen Schulz, en “geografía moralizada”.

Esta costumbre de pintar las ciudades, en el momento del Renacimiento, tenía ya un camino recorrido con los romanos y sus planos de ciudades, continuando con Carlo Magno que poseía planos de Constantinopla y Roma, pero la mayor influencia fue la que ejerció la obra de Ptolomeo, al incluir mapas de diferentes ciudades, como expone a profundidad Naomi Miller¹ y explica que estos planos, aunque podrían ser también vistas, mapas y pinturas son la manifestación de una visión del mundo en expansión, que servían a las demandas crecientes para el comercio, viajes y eran útiles para los objetivos militares así como guías para la peregrinación religiosa.

¹Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture of cartography in the Renaissance*, Londres, New York, Continuum, 2003.

A principios del siglo XV estas vistas de ciudades eran rudamente delineadas estableciendo los límites en los muros de la ciudad, se destacaban las principales construcciones dentro de toda el área establecida sin proporción y armonía o se demarcaban circularmente aludiendo a una simbólica perfección cósmica (Figura 76). La circularidad remite a la ciudad de Jerusalén, y a mediados del siglo XV, a Roma como la ciudad de Dios, la prueba tal afirmación está en *Laudatio Florentinae* escrito por Leonardo Bruni en 1402 que describe a la ciudad de Florencia como una ciudad circular perfecta.²



Figura 76 Los hermanos Limbourg, *Plano de Roma* de las *Tres riches heures*. Extraído de David Buisseret, *La Revolución Cartográfica en Europa 1400 -180...* pág. 51.

En la centuria siguiente, la circularidad se debía también a principios más prácticos ya que era la manera de darle una imagen racional, al ser el límite impuesto por los instrumentos utilizados para la medición, sin olvidar, desde luego, las implicaciones neoplatónicas del caso. Al mismo tiempo, el nuevo concepto de ciudad asumía tanto la tradicional forma en que se concebía el mundo y las arraigadas ideas

² *Ibid.* pág. 134.

medievales sobre las relaciones cosmológicas de las figuras con lo que la sola forma y configuración funcionaba como un talismán que la protegía.³

Por tanto, los pensamientos sobre el círculo, como la perfecta forma geométrica expresaba la armonía del mundo, enraizados en la geometría euclidiana. Tal idea no se dejó atrás pues se produjeron, ya en el Renacimiento, una serie de ciudades utópicas que consideraban como un elemento importante la forma que adquirirían.⁴ Paso a paso se avanzó hacia un mayor naturalismo atendiendo a los espacios en blanco y representando la traza, calles y monumentos que experimentaban en la vida cotidiana.

Los mapas actúan principalmente, en el caso de las vistas de ciudades, como una glorificación y metáfora visual de los valores más importantes de los lugares que representan “el plano de una ciudad o una visión aérea es un emblema o icono legible de la comunidad, inscribe valores en un espacio cívico y subraya los sitios de creencias religiosas, ceremonias, rituales y autoridad.”⁵ La ciudad ideal es la expresión de la *virtú* y *razón*; la arquitectura refleja estas cualidades, de ahí que esté delineada por un muro fortificado, de forma circular o poligonal. El centro es un amplio espacio abierto rodeado de los principales edificios administrativos: el palacio del príncipe, el edificio de justicia, la iglesia principal, generalmente referida a términos clásicos como un templo y muchas veces una prisión, la guarnición militar y el tesoro.⁶

El diseño responde al ejercicio de la administración y justicia, pero sobre todo a la vida cívica, por tanto, regulan y determinan relaciones entre estratos sociales en vez de la producción o intercambio, así pretendían que la *urbs* descubriera el significado de la *civitas*, la cual representaba el poder político que un gobernante tenía sobre un territorio. Los mapas de ciudades significaban para los humanistas “la impartición de un

³ Federico Arévalo, *Op.Cit.* pág. 67.

⁴ Ejemplos de ciudades utópicas, plantas y tratados sobre el tema, *vid. Ibid.* pág.62.

⁵ J.B. Harley, *La nueva Naturaleza de los mapas...*pág. 76.

⁶ Denis Cosgrove, *Social formation...*pág. 94.

conocimiento específico del mundo más allá de sus dominios inmediatos; para el hombre de estado, el potencial para futuras conquistas; para los comerciantes, presentaban la existencia de oportunidades en expansión; para los viajeros los medios de perseguir aventuras excitantes; incluso para los miembros de la corte aristócrata los mapas servían para un importante propósito: exhibir su riqueza y sensibilidad artística.”⁷

En resumen, estas imágenes, son una mezcla de ideal y experiencia ya que combinan, implicaciones morfológicas e integran la teoría proporcional, se muestran ordenadas geoméricamente y con construcciones monumentales que simbolizan dos cosas: el orden simbólico del humanismo y la autoridad también simbólica de la nobleza italiana.⁸ Igualmente bosquejan la visión de un espacio dominado por la habilidad del hombre de controlar su medio, en consecuencia, la ciudad ideal no está separada del espacio rural, pero sí es un producto del ojo renacentista italiano que modeló la forma de ver según la geometría. Más aún, el campo es separado de su incivilizada naturaleza, pues existía la idea de que la “ciudad formaba buenos ciudadanos y el campo buenas bestias.”⁹

Los mapas que ahora estudiamos, son descriptivos, pero tampoco pretendían ser una copia fiel, pues el espacio urbano, es un lugar, o *locus* que “entrelaza la memoria, la historia y la experiencia colectiva.”¹⁰ Al seguir esta idea, se puede decir, que estos documentos procuraban la idea de ciudad, según el lugar que proyectaban, impregnada de las nociones y asociaciones compartidas por muchos de sus habitantes, incluidos los estratos dirigentes mostrando el orgullo cívico sentido por su ciudad. Sin embargo, este carácter gráfico de los mapas, planos o dibujos de las ciudades jugaron un rol muy

⁷ Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* pág. 129.

⁸ R. H. Baker y Gideon Biger, *Op. Cit.*, pág.4.

⁹ Denis Cosgrove, *Social Formation...* pág. 98-99.

¹⁰ Richard Kagan, *Op. Cit.* pág. 41.

importante, pues hicieron posible su difusión y fueron entendidas como una fuente confiable de presentar información de la realidad.

De esta forma, “estas imágenes llegan a ser realmente el primer intento de confluir observación directa, sistema de perspectiva, control de los instrumentos de medición y de la correcta relación espacial entre conocidas marcas del paisaje”,¹¹ en otras palabras, en estas vistas que muestran un lugar “como se ve” se funden en ellas las dos más grandes pasiones del siglo XVI: el amor a la medida y a las imágenes, además representaban dos de las ramas del conocimiento geográfico según Ptolomeo, la geografía y la corografía. Todo lo anterior se puede constatar con el auge que de éstas se dio durante el Renacimiento.

Sem Dresden expone que Brunni tenía la creencia de que el hombre era, en primer lugar un ciudadano, “su gloria se alcanzaba principalmente a través de la labor que realizara en nombre del estado, [esto es, la ciudad] a la que pertenecía.”¹² Por lo que la ética de los humanistas, englobaba una forma de nacionalismo: por ejemplo, orgullo por la riqueza, extensión y belleza de Florencia, Roma o Venecia. Estas representaciones de ciudades son en sí, un signo de prestigio, ya que, muchas de ellas son de grandes dimensiones debiendo significar cuantiosos costos para quien encargara la obra.

Reflejo de lo anterior, es el hecho de que se propagaba también entre los autores la idea de que era más importante la lealtad a la ciudad a la que pertenecían, incluso, frente a la patria, aunque para la época no estaban perfectamente constituidas. Baste recordar que el proceso de lo nacional en el resto de Europa comenzó a integrarse hacia 1500 por lo que se necesitaban inicialmente imágenes de la urbe, incluso su país era la imagen que plasmaban de su ciudad. De ahí la importancia de representarla, pero a su vez mostrarla como ideal, “populosa, autosuficiente y próspera; saludable y limpia,

¹¹ Lucia Nuti, *The Perspective plan...* pág. 115.

¹² Sem Dresden, *Humanismo y Renacimiento*, [trad.] Agustín Gil Lasierra, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, pág. 83.

piadosa, bien gobernada, llena de edificios públicos y de iglesias de noble diseño y habitada por ciudadanos trabajadores, nobles y virtuosos.”¹³

Por estas características, tales documentos, fueron utilizados en libros de historia, ya que servían como ilustraciones que mostraban a la ciudad como un escenario en el cual se desenvolvían los personajes de los eventos descritos, ayudando a memorizar los sucesos y características topográficas, pero también daban información a sus enemigos.

Durante esta época se llegó a pensar que las corografías eran producto del espionaje como se ve en el modelo que mandó realizar Clemente VII de la ciudad de Florencia y también el plano en tres dimensiones que en 1529 este mismo Papa dictó realizar a Benvenuto della Volpaia y Niccolò Tribolo, llevándose seis meses en el levantamiento topográfico ya que se realizó de noche.¹⁴ Igualmente, proporcionaban información útil para el *ars apodemica*,¹⁵ el arte de viajar, pero más valiosa que la que se adquiere de lecturas pues es vivida como en un viaje. No obstante, los múltiples usos de estas vistas se puede notar que hacia mediados del siglo XVI se dio un auge en su confección sin tener una audiencia específica, es decir, sólo para el disfrute que se encontraba en admirar trabajos producto de la mano del hombre y obra de la naturaleza.

3.1.- Las formas de representación de la ciudad

El anhelo de una visión total, impulsó a los artistas a buscar y ensayar formas para solucionarla en diferentes representaciones de la ciudad, entre las que se encuentran la vista oblicua, plano en perspectiva (Figura 77) y a vuelo de pájaro. Aunque para Thomas Frangerberg, las más populares eran las dos primeras, lo cual

¹³ J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas...* pág. 55.

¹⁴ Este mapa como producto de espionaje es mencionado tanto en Thomas Frangerberg, “Chorographies of Florence, The use of city views and city plans in the sixteenth century”, *Imago Mundi, The international Journal for the History of Cartography*, Londres, 46,1994, págs. 41-64, como en el texto de Buisseret, *Envisioning the city...* Pág. 125 y en el de Lucia Nuti, *The Perspective plan...* pág. 121.

¹⁵ Para ver más sobre este tema, Thomas Frangerberg, *Op. Cit.*

considero incompleto pues la última también fue una forma muy socorrida de representación, como lo muestra la vista de Barbari (Figura 11) y la de Norwich (Figura 9). Sin embargo, hubo un auge de la vista oblicua que se manifiesta a través de textos geográficos europeos de la década de 1550-1560, como es el trabajo de Sebastián Münster, *Cosmographie* de 1550; *Epitome de la Corographie d'Europe* de Guillaume Gueroult en 1552-1553 y *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et fortresses* de Antoine du Pinet en 1564.¹⁶ También existieron compendios en los que se exponen vistas al natural como el *Supplementum chronicarum* de Jacopo Foresti y la *Crónica de Nuremberg* de Hartman Schedel.



Figura 77. Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia acuratissime delineata*, 1584, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia. Extraído de Thomas Frangerberg, “Chorographies of Florence, The use of city views and city plans in the sixteenth century” ... pág. 53.

Se refería a ellas con una variedad de nombres que no necesariamente era corografía, pues se usaba topografía, diseño o descripción, imagen, vista o retrato, pero

¹⁶ *Ibid.* pág. 41.

tenían aspectos en común como era el punto de vista elevado, la visión panorámica del territorio y se diferenciaba del plano de tierra o “typus” en latín o “pianta” en italiano, que no tiene ninguna vista en tres dimensiones y de la vista de perfil (Figura 4) que no fue común durante los siglos XV y XVI.

La “pianta” proyecta una vista como si se viera desde arriba y está relacionada con el análisis del lugar para la función pública y la formación del autor; y la de perfil, es una manera de ver muy enraizada en las culturas cercanas al mar, como son los Países Bajos, en donde hubo una gran producción tanto en pinturas como en libros de navegación de los siglos XVI y XVII; su poca popularidad se debió a que no logra forjar la imagen total de la complejidad de la ciudad por lo que se le utilizaba como una más de las variadas vistas que los norteños utilizaban en conjunto para construir la imagen de la ciudad.

La vista oblicua, tiende a ser alargada y sólo está obstruida por las construcciones, la visibilidad de las calles depende de la altura que se le pretenda dar a la vista, se representan los principales monumentos y edificios tanto sagrados como seculares. En algunos casos deteniéndose poco en los alrededores, es decir, la campiña, logrando una visión total del interior y en otros se logra una intención cartográfica al registrar detalles de los accidentes topográficos del territorio en relación con la ciudad que se represente.

Este punto de vista a la distancia, crea un desequilibrio entre las diferentes partes comprimiendo algunas internas, sin embargo, una de las ventajas al usar esta proyección es que puede ser aplicada en cualquier situación, es decir, en todo tipo de ciudades, tanto en las que pueden ser caminadas y vistas desde una colina como en las que no, como Venecia. Por supuesto, que para lograr esta imagen es necesaria información de la

experiencia como de la que es procesada por la mente, es decir, ordenar lo visto a través de una organización geométrica.

El plano en perspectiva (Figura 77), como el nombre lo dice, es una vista vertical y delineada pero con la característica de que las construcciones son dibujadas tridimensionalmente, elevadas y en algunos casos son escorzados, y traza de las calles es visible, sin embargo, su apogeo se dio a partir de la segunda mitad del siglo XVI cuando ya se daba una tendencia por separar lo pictórico en este tipo de documentos inclinándose hacia una forma más abstracta de representar, ejemplo de este caso es el plano de Florencia de 1584, realizado por Stefano Bonsignori.

En testimonio de Lucia Nuti: la realización del plano en perspectiva, comenzaba con el trabajo en el taller donde el dibujante-cartógrafo delinea un plano del terreno, que algunas veces se sustentó, con un previo levantamiento topográfico. El cartógrafo podía escorzar y manipular el plano según conviniera para estimular la vista estableciendo un ángulo entre treinta y sesenta grados. En el momento en que se dibujan las construcciones con volumen, requería de una observación de los edificios, por lo menos de los principales para después llenar los espacios en blanco con construcciones dibujadas en serie para presentar las casas comunes.

El plano en perspectiva se diferencia de los modelos medievales por el naturalismo y detalle en la representación así como por la actitud hacia el paisaje. Éstos podían ir acompañadas con una explicación sumaria, lo que da a entender, una preparación anticipada al dibujo. Su apogeo se da durante el siglo XVII cuando logró desbancar a las vistas a vuelo de pájaro y perspectiva y afianzarse la vista ortogonal.

Estos retratos, especialmente, la forma del plano en perspectiva y la vista a vuelo de pájaro, cumplen el sueño de volar, y logran que, a través de la mirada, se dominara la realidad entera y no sólo en dos dimensiones, con estos tipos de perspectiva se aprecian

detalles ya que se observa en tres dimensiones, desde luego, producto de la razón y la experiencia pues no se podría adquirir esta visión en ningún lado; en otras palabras, se vencieron los límites de las condiciones topográficas. La vista a vuelo de pájaro o *a volo d' uccello*, designa la mirada desde arriba, busca ver la tierra por encima de ella. Venecia en la vista de Barbari (Figura 11) y el mapa de Florencia inspirada en la versión de Francesco Roselli o también llamado el *mapa de la cadena* (Figura 12), ensayaron dos soluciones del problema; la de Florencia es interrumpida entre treinta y sesenta grados, mientras que la de Venecia se caracteriza por crear su propio punto de vista.

Este sueño fue lo que motivó la formación de una de las principales compilaciones de mapas paisaje del Renacimiento: *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun y Franz Hogenberg (Figuras 78-81). Ver pueblo tras pueblo, pero tener más información que un mapa convencional, es decir, en imágenes pues el sentido de la vista brinda información con mayor rapidez que si se explicara en palabras. Braun se encargó de lo escrito mientras que Hogenberg, quien había sido empleado por Ortelius como grabador, de lo visual, por lo que el texto fue del interés para los seguidores de la geografía y de la historia.

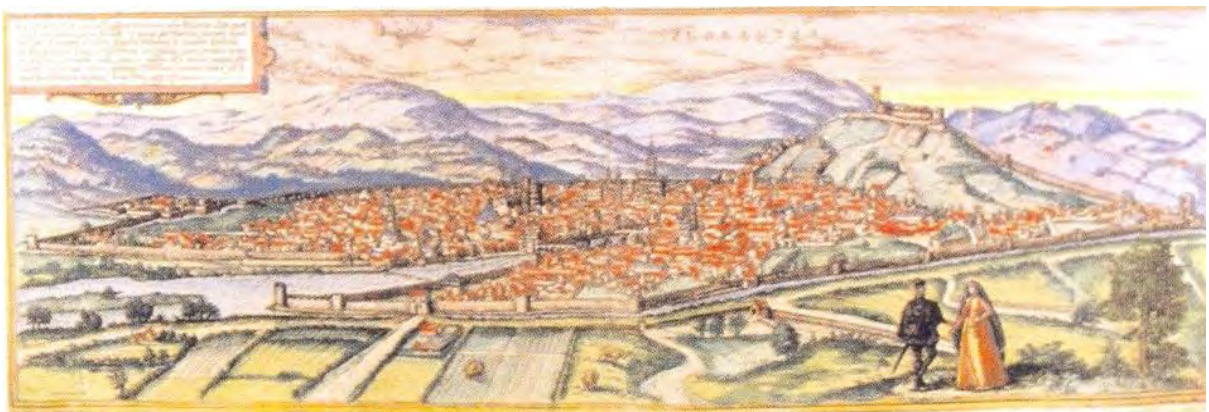


Figura 78. *Vista de Florencia*, 1582, *Civitates Orbis Terrarum*. Extraído de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo...* pág. 129.



Figura 79. Horis Hoefnagel, George Braun, *Roma*, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572. Extraído de Michael Swift, *Mapping the World...* pág. 20.



Figura 80. *Vista de Venecia*, 1582, *Civitates Orbis Terrarum*. Extraído de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo...* pág. 150.



Figura 81. Vista de Urbino, siglo XVI, *Civitates Orbis Terrarum*. Extraído de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo...* pág. 45.

El primer volumen fue publicado en 1572 y el último en 1618¹⁷ con lo que contribuyeron a la divulgación de las corografías. En estos libros se encuentran vistas oblicuas, planos en perspectiva y vistas de perfil, intentando así cumplir con la compilación de las diferentes formas de representar una ciudad; sin embargo, el texto tuvo sus detractores como el geógrafo Girolamo Ruscelli. Para él la obra no cumplía al pie de la letra la definición de geografía que Ptolomeo promulgaba, pues se debían crear trabajos “que fueran usados en la ciencia y no para satisfacer la curiosidad”, por lo que Braun reconoce el rol corográfico de su obra, pero también aclara que ésta es

¹⁷ En el Texto de Richard Kagan, *Op. Cit.*, especifica que son tres volúmenes en edición facsimilar de Raleigh A. Skelton, Amsterdam, 1965. Aunque varía en otros autores como en el libro de Arévalo, *Op. Cit.*, donde enlista los años en que se editó esta obra los cuales son: 1572, 1575, 1581, 1588, 1589, 1617, en su amplia Bibliografía.

complementaria en lugar de subordinada a lo estrictamente geográfico como podría ser el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (Figuras. 82-84).¹⁸



Figura 82. Abraham Ortelius, *Italia Novissima, Thetrum Orbis Terrarum*, pág. 332. Extraído de la edición de Ámsterdam, 1964.

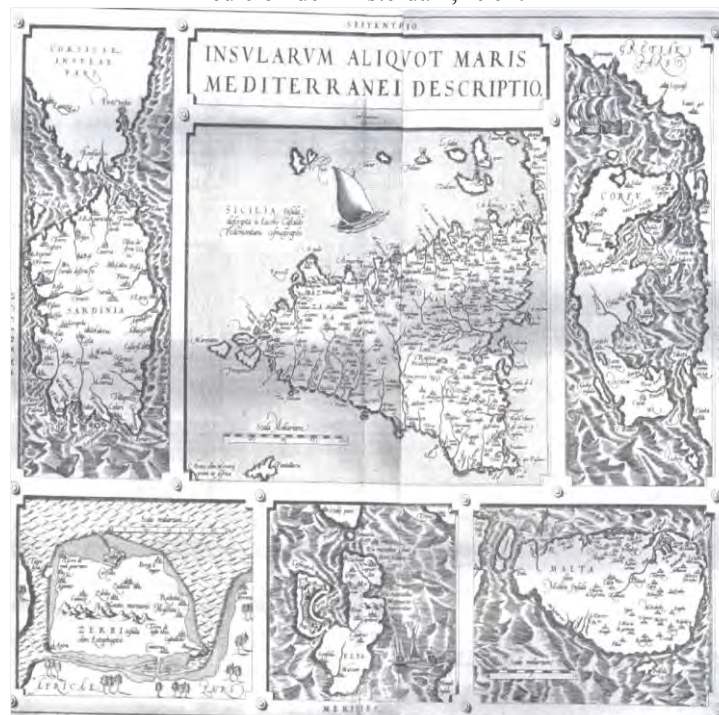


Figura 83. Abraham Ortelius, *Insularvm Aliqvot Maris Mediterranei Descriptio*, Islas italianas de Sicilia, Cerdeña, Elba, Marta, Corfú, *Theatrum Orbis Terrarum*, pág. 38. Extraído de la edición de Ámsterdam, 1964.

¹⁸Lucia Nuti, *The perspective plan...* Pág. 107.



Figura 84. Abraham Ortelius, *Territorie Romani Descriptio*, Roma, *Theatrum Orbis Terrarum*, pág. 35. Extraído de la edición de Amsterdam, 1964.

Braun, aún con las críticas, especifica que las imágenes contenidas en su compendio son producto de una observación directa de los pintores, no son un producto secundario de narraciones escritas, ni de una idea abstracta, todas se realizan tomando el mundo real como punto de partida.

3.2.-Las ciudades italianas en la *Geografía* de Ptolomeo.

No menos importantes, son los mapas que aparecen en la *Geografía* de Ptolomeo ya que son la colección más temprana de mapas de ciudades, específicamente los que se presentan en tres manuscritos de esta obra,¹⁹ producidos en Florencia hacia la segunda mitad del siglo XV, en los que se incluyen urbes italianas así como musulmanas. La Biblioteca del duque de Urbino contenía uno de los más antiguos manuscritos griegos

¹⁹ Los tres manuscritos son: Paris BN 4802 ca. 1456 del Rey Alfonso de Nápoles; Vat. Urb. Lat. 277 1472, hecho para Federico da Montefeltro de Urbino; Vat. Lat. 5699 1469 Nicolo Perotti, Naomi Miller, *Op.Cit.*

preservados de la *Geografía* de Ptolomeo fechada al final del siglo XII o XIII cuando inician las traducciones del griego.

Este códice fue hecho en Constantinopla y adquirido por Emmanuel Chrysoloras a nombre de la ciudad de Florencia en 1397, ésta versión fue la fuente para la traducción del griego al latín de Jacopo d' Angelo,²⁰ quien fuera secretario de la Curia Papal, completada en 1406, tarea que fue asignada por Emmanuel Chrysoloras, mientras que los dibujos son obra de Pietro de Masaccio quien incluye los mapas de ciudades en la *Geografía* mientras que el dibujante fue el copista francés Ugo Comminelli d' Mezières. El *Atlas* de Ptolomeo, como fue transmitido en el *Códice Urbino*, consta de veintisiete mapas; un mapa del mundo, veintiséis regionales, diez de Europa, cuatro de África y doce de Asia, hechos de acuerdo a la tabla de distancias de latitud y longitud.

Los mapas del *Códice Urbino*, son principalmente, la manifestación de una visión de un mundo que se ensancha, como ejemplifica la proliferación de manuscritos ptolemaicos en el Renacimiento, que representa la vía en que se buscó satisfacer la demanda de conocimiento derivado de una era de viajes y exploraciones. Estos mapas realizaron la unión entre el conocimiento geográfico antiguo con actividades más cercanas a la ciudadanía como eran las guías de peregrinaciones religiosas o con aspectos más específicos como las cartas creadas para propósitos militares.

Pietro de Masaccio proyectó estos mapas con una orientación improvisada, aunque con más detalles basados en la utilización de un más preciso instrumental de observación y conocimiento geográfico. En su época este personaje fue tratado como un pintor, probablemente hábil en cartografía matemática y conocedor del sistema de proyección ptolemaico, presumiblemente trabajó a partir de los viejos modelos y bajo la supervisión de humanistas y mecenas ya que se observan elementos del nuevo arte de la

²⁰ Para los mapas de la *Geografía* de Ptolomeo me he basado en Naomi Miller, "Two Mapping the city: Ptolemy's *Geography* in the Renaissance" en Buisseret, *Envisioning the city...* págs. 34-68 y *Mapping the city, the language and culture...*

perspectiva, pone énfasis en la medida y la proporción, realiza claras descripciones de edificios individuales y más exactas relaciones entre las construcciones y sus alrededores.

Estos documentos están realizados con una vista a vuelo de pájaro, coloreados en acuarela y tinta sobre fino papel de vitela. Son una mezcla de observación actual y prototipos; sirvieron como puentes entre la tradición medieval y los primeros mapas del siglo XV. Cada región es proyectada con su región inmediata, cuerpos de agua, mares y ríos son pintados en violeta profundo, colinas y montañas son mostradas en sepia con ausencia de calles y red de caminos, la estructura de la ciudad es medieval, se muestran muros, portones, torres y las principales construcciones cívicas y religiosas de la ciudad, dibujadas en la misma escala.

Algunas veces se demuestra la jerarquía por el tamaño concedido a los edificios, éstos iluminados en azul y dorado. Ciertas construcciones pudieron haber sido dibujadas de una observación directa y otras ser representaciones convencionales que buscan lograr mayor profundidad. Los techos y muros son pintados en rosa o azul al igual que los domos con esferas doradas, iglesias y torres son coronadas por destellos que pueden ser brillos, globos o formas piramidales, los espacios abiertos son vagamente indicados con pocos árboles ya que la presencia de flora en estos es casi nula, teniendo una mayor presencia hasta el siglo XVI.

Cada ciudad es identificada por su nombre en latín o italiano escrito sobre el mapa en mayúsculas doradas, en sí mismo, iconos de honor y gloria, es seguido por una o dos páginas de texto explicatorio. La descripción de la ciudad y los nombres de los lugares son caprichosos y varía en los diferentes códices, por ejemplo se mezcla el latín y el italiano.

Entre los mapas contenidos en el citado Códice los de Milán y Venecia (Figuras. 85 y 86) recuerdan a los viejos modelos, los de la segunda, se caracterizan por estar orientados hacia el Sur, mientras que en los mapas de Florencia (Figura 87) y en menor grado Roma (Figura 88) parece como si el dibujo de cada construcción es levantado sobre un sistema de coordenadas sin estarlo, ya que estos mapas no están basados en el establecimiento de longitud y latitud.

Los de las ciudades italianas, tienen más detalles que las orientales, pues se caracterizan por ser un compendio de los más importantes monumentos en vez de una comprensiva vista del todo, incluidas en las vistas encomiásticas. Constantinopla (Figura 89) y Jerusalén (Figura. 90) son representadas de manera sumaria, es decir, con pocas construcciones y rúbricas igualmente Damasco (Figura 91), Alejandría (Figura 92) y el Cairo (Figura 93), no hay un alto grado de exactitud en los límites y delineación topográfica general, pero sí se muestran sitios específicos y las construcciones son limitadas.

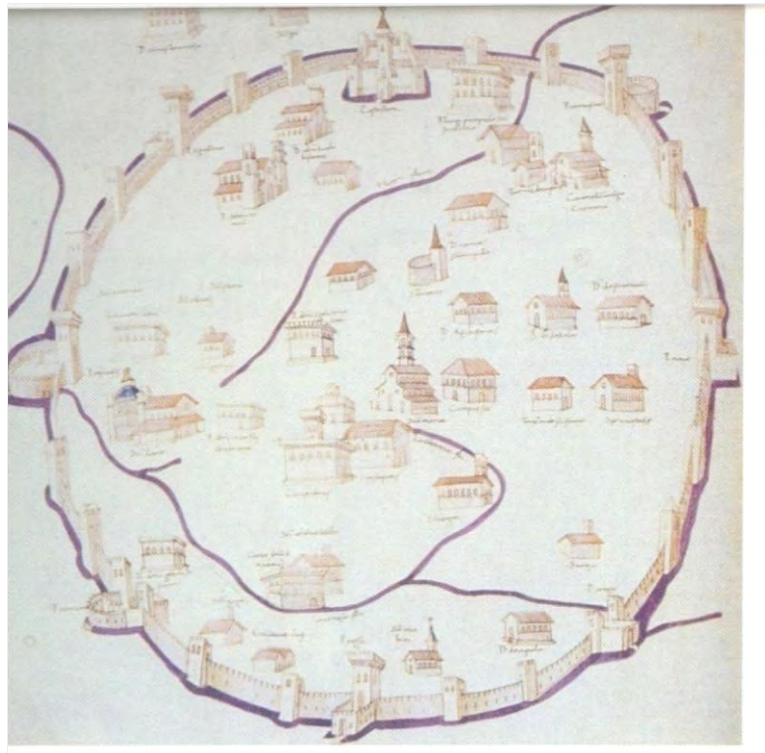


Figura 85 Milán, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 129v. Biblioteca Apostólica Vaticana.
Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 5



Figura 86. *Venecia y las islas de alrededor*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 130r. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 6.



Figura 87 *Florenzia*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 130v. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 7



Figura 88. *Roma*, Urb. Lat. 277, fol. 131r. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 8



Figura 89. *Constantinopla*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 131v. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 9.



Figura 90. *Jerusalem*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 132r. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 26.

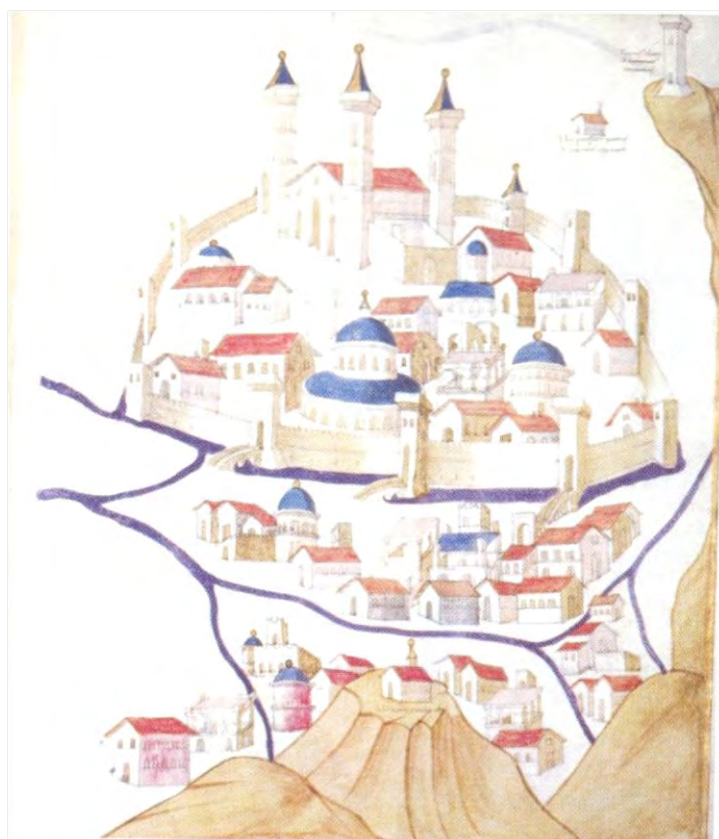


Figura 91. *Damasco*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 132v. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 11.



Figura 92. *Alejandro*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 133r. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 12.



Figura 93. *Cairo*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 133v. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 13

Para Naomi Miller éstos no son mapas modernos porque las construcciones aún son mostradas como islas, aunque dibujadas en una perspectiva oblicua más correcta; además la semblanza de un panorama más allá de los muros recuerda a las vistas de ciudades de los siglos XIV y XV, sin duda estos documentos no pueden repentinamente perder lo que los liga a su tradición; sin embargo, el hecho de la utilización de la perspectiva para la obtención de profundidad y el intento de medir y proyectar esta información de una manera correcta los hace parte de algo nuevo. Asimismo, el panorama que se extiende más allá de los muros de la ciudad se siguió utilizando en los siglos posteriores cuando ya se puede decir, según las características de las vistas y mapas, que son modernos.

Uno de los mapas del *Códice Urbino* que no responde a una copia de un prototipo anterior, sino representa el estado de ese lugar en su tiempo, que además incluye la flora y territorios circundantes, es el mapa de Volterra (Figura 94), en el suroeste de Florencia, está retratado a la usanza de fines del siglo XV. Hace uso de “perspectiva aérea y paralela” y contiene características de un plano; en comparación con los otros mapas, no está compuesto por una serie de edificios aislados pues todos están relacionados unos con otros y exhibe un paisaje de colinas fuera de los muros de la ciudad, mostrando así, los detalles topográficos necesarios para planear una estrategia militar, por lo que es un avance en la cartografía de las ciudades al exhibir elementos más artísticos que se utilizarán en el siglo XVI, por tanto, se ve a este mapa como un retrato de la ciudad, contemporáneo de los dibujos del Valle del Arno de 1473 y un adelanto de los levantamientos que Da Vinci realizará de los territorios de la Toscana para César Borgia a inicios del siguiente siglo. Asimismo, demuestra el poderío de Florencia, ya que el mapa es producto de la reciente captura de la fortaleza de Volterra por Federico Montefeltro en 1472.



Figura 94. *Volterra*, Vat. Urb. Lat. 277, fol. 134v-135r. Biblioteca Apostólica Vaticana. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 14.

3.3.- Los mapas de ciudades en el arte de viajar.

A lo largo de esta exposición se apuntó que el realismo es una de las diferencias importantes entre las representaciones medievales y las renacentistas. Esta innovación precisamente fue explotada por los autores de *Civitates* para dar mayor valor a su obra. Durante el siglo XVI el reclamo por reflejar la realidad llegó a ser fundamental para las vistas topográficas, como lo ejemplifica el comerciante germano Kolb en el año 1500 cuando solicita al Senado de Venecia un permiso para la impresión de un grabado presentado como el “verdadero dibujo de la ciudad”. De aquí en adelante, el adjetivo “verdadero” en las principales lenguas de Europa fue asociado con palabras tales como retrato, descripción, en el caso nórdico, pintura o picture.²¹

El hecho de que la vista fuera realizada a partir de un modelo del natural o “ad vivum” fue resaltado por Braun, pues sabía que en la época se pretendía alcanzar un

²¹ Lucia Nuti, *The Perspective Plan...* pág. 108.

conocimiento obtenido de la realidad; sin embargo, Lucia Nuti nos cuenta que años atrás Du Pinet ya había expresado el rol del ojo como un destinatario de la imagen y él introdujo el concepto de “muy real” “que parece vivo” como una especial característica de las vistas.

En este orden de ideas, la corografía reclama “mostrar exclusivamente al ojo de manera realista tanto como sea posible, la forma, posición y los alrededores del lugar que está pintado”²² por lo que los conceptos “realista” y “verdadero” fueron usados en la época como sinónimos y podían ser intercambiados para definir un número de retratos, en donde, sirviéndonos de nuevo del testimonio de Nuti, el retrato sólo captura un breve momento de la experiencia humana por lo que en su opinión no se deberían incluir las vistas de ciudades. Sin embargo, existen vistas como la de Ámsterdam de Asthonisz (Figura 5) que llegan incluso a captar un momento del tiempo en el movimiento de las nubes.

Considerando estas razones se entiende que Braun descalifique a los mapas de dos dimensiones tanto pictóricos y con escala, ya que no creía posible fijar todo lo que era el complejo cuerpo de la ciudad, y, conservar una memoria visual, con un solo punto de vista específico y un rayo central visual, por lo tanto se comprueba la idea de que a Braun en realidad, le interesaba el producto final más que de dónde o cómo se obtenía. No obstante durante los siglos XV y XVI se intentó lograr retratos de las ciudades como obra de la observación directa de la realidad hasta el punto de impresionar.

Esta pretensión de realismo en la creación de imágenes urbanas lleva a relacionarlas con el *ars apodemica*²³ o el arte de viajar, un género literario que surge alrededor de 1574 con el texto de Hieronymus Turler *De peregrinatione et agro*

²² *Ibid.*

²³ Esta relación entre las vistas de ciudades y el arte de viajar, es planteada por Thomas Frangerberg en el artículo “Chorographies of Florence...” Págs. 41-64 y David Buisseret, *La Revolución cartográfica...* pág. 196.

neopolitano libri II, donde ya se ve que emprende algo nuevo, y es el primer análisis comprensivo del “arte de viajar,” aunque ya existían textos que hacían recomendaciones de dieta y comportamiento durante los viajes, como el de Hieronymus Cardanus y Guilhelmus Gratarolus *De regimine iter agentium* de 1561.

Estas recomendaciones ayudaban a la familiarización con el paisaje y la traza de la ciudad a la que se iba a dirigir, se podría pensar que algunas acompañaban al viajero, pero las compilaciones como *Civitates* sólo se utilizaban en un lugar fijo debido a sus dimensiones, pues muchas de estas imágenes, están en formato mural en las paredes de palacios y villas lo que hace difícil poder contrastar la imagen del libro con la que los viajeros tenían ante sus ojos, a menos que fueran pequeños grabados.

En la mayoría de los casos, se tenía que hacer este ejercicio sólo en la memoria o al regreso, lo que lleva a pensar, que éstas se usaban para preparar el viaje, quizás el itinerario del mismo o lo contrario, es decir, que eran producto del viaje, como es el caso de Erhard Etzlaub y su itinerario de viaje *Romweg* realizado cerca de 1500 el cual muestra un número de rutas a la ciudad papal.

Aun cuando las vistas responden a los intereses del *ars apodemica*, según las conclusiones de Frangerberg, no hay muestras claras de la utilización y demanda de éstas en los viajeros de la época, una razón podría ser su poca practicidad para llevarse en las caminatas por la ciudad a visitar. Además, en el caso específico de Florencia, la vista que se da a su imagen no es la que se necesita para entender la traza de la ciudad, un elemento necesario para el viaje. También plantea Frangerberg que ninguna guía de viaje del siglo XVI contiene una corografía como apoyo, por ejemplo, el trabajo de Francesco Albertino *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di florentia* de 1510; será hasta fines del siglo XVI y principios del XVII cuando las guías de viajeros incluyan o hagan uso de las corografías.

Por tanto, la conexión entre la corografía y los viajes se encuentra más allá de una guía o mapa para ubicarse en un lugar extraño, sirven como una forma gráfica de entregar al viajero información, esto se ve en textos que surgieron desde el siglo XV que contienen diálogos imaginarios entre extranjeros y florentinos como el de Doni Francesco en *Marmi* de 1552, que solicitaba se tuviera en mente la imagen de la urbe para poder entender las preguntas y respuestas entre ambos personajes, para de esta forma, obtener detalles que sólo una corografía presentaría de la ciudad que describe.

Otra razón por la que no se incluían las vistas en las guías para viajeros o libros de viaje podría ser que eran lo suficientemente populares al grado que, quien leyera estos textos, tuviera ya en mente la imagen que se requería, es posible, si se considera que los mapas y vistas de ciudades eran divulgados a través de grabados como los incluidos en el texto *Peregrinatio in terram Sanctam* de 1486 escrita por Bernhard von Breydenbach, uno de los primeros libros con contenidos gráficos de ciudades donde destacan Jerusalén, Venecia y Rodas.²⁴

Esta inquietud por adquirir conocimiento geográfico de los hombres renacentistas fue la que dio el impulso a los viajes y a través de ellos se accedía a un conocimiento que no se podía obtener por libros. Significaban para el gobernante datos para facilitar la administración o conocer por sí mismo las ventajas o desventajas de su territorio y el de sus ciudades vecinas, enemigas o aliadas o simplemente para ganar conocimiento general o experiencia profesional. Estas observaciones ya habían sido apuntadas en *El Príncipe* de Maquiavelo y por Francesco Patrizi, *De regno et regis institutione libri IX* de 1567. En el Libro de Hieronymus Turler, *De peregrinatione et agro neapolitano libri ii* de 1574, expone cinco puntos para obtener información

²⁴ Federico Arévalo, *Op. Cit.* pág. 184.

geográfica además de guiar la atención del viajero, estos son: nombre, forma, capacidad, jurisdicción y emplazamiento.²⁵

El interés geográfico se reflejó en la gran cantidad de textos surgidos alrededor de la segunda mitad del siglo XVI tal fue el caso de *Descrittione di tutta Italia* de Leandro Alberti en 1550 que logró ocho ediciones italianas en veinticinco años y dos en latín en 1566 y 1567,²⁶ gracias a su reproducción de material biográfico, histórico y topográfico de las ciudades-estado italianas, provincia por provincia, inspirado en autores antiguos como Estrabón y modernos como Flavio Biondo. Cabe resaltar, que el texto de Alberti, no incluye ningún mapa hasta finales del siglo XVI, cuando se le suman vistas a vuelo de pájaro, de igual forma se hace con las guías de viaje. Otro libro de este tipo es el de Theodor Zwinger, *Methodus apodemica*, el cual también da consejos para los viajeros, entre los que se encuentra, la recomendación de tomar notas y hacer dibujos o pinturas y adquirir corografías, para la contemplación previa del viaje que incluirían también mapas.²⁷

Egnatio Danti, fue el primer geógrafo y corógrafo que se preocupó por la elaboración de una obra sobre observaciones de viajes, en *Le scienze matematiche ridotte in tavole* de 1577, Danti establece un lugar para las corografías y mapas geográficos en el viaje. Divide su argumento en veintiséis puntos, como son el tamaño del lugar visitado, la distancia desde otros lugares, su apariencia, el número de habitantes y casas, la posición geográfica así como las características de los alrededores, fortalezas militares y destrezas, el sistema político, alianzas políticas, riqueza, la fuente de la riqueza, construcciones e importantes trabajos de arte. Cabe recordar, que el viajero al que se dirigen es el de los estratos más altos, interesados en estos datos, que

²⁵ Thomas Frangerberg, *Op. Cit.* pág. 49.

²⁶ David Buisseret, *Monarchs, Ministers and Maps...* pág. 22.

²⁷ Theodor Zwinger, *Methodus apodemica in forum gratiam, qui cum fructu in quocunque tandem vital genere peregrinari cupiunt*, Basilea, 1577, pág. 46. La cita completa en latín se localiza en la nota 69 de Thomas Frangerberg, *Op. Cit.*

más que ser de cultura general, se sospecha como de espionaje. Tal geógrafo intenta llenar sus corografías con todos los requerimientos anteriores de aquí que creyera que estas obras eran viables para el comercio.

3.4.-Los mapas y vistas de Venecia, Roma y Florencia.

Los mapas renacentistas para la República de Venecia no son abundantes por el énfasis en la importancia de la laguna, lo que marcó la preponderancia de líneas costeras. No obstante, se crearon mapas como el que está en el *Códice Urbino*, (Figura 86) orientado hacia el sur. En éste el agua es penetrante separando los distritos de la ciudad representándolos puntualmente como islas. A través de la vista de Barbari (Figura 11) se pretendía, la exaltación de la imagen ideal del país y de sus grupos dirigentes que se traduciría en “dominio de la tierra y de la historia, del espacio y del tiempo,”²⁸ Es observada desde un punto de vista superior, imparcial, que intenta englobarla en armonía con todas sus partes. Cabe considerar que fueron las familias aristócratas venecianas las que exaltaron la noción de ciudad ideal.

Como se puede apreciar, la forma en que se realizan estas representaciones es en perspectiva, pues de esta manera funcionaban como escenarios para la narración y se añadiría, de los hechos llevados a cabo por los nobles venecianos. Los dioses Mercurio y Neptuno están presentes pero, no son meras decoraciones, sino la expresión de que Venecia es la primera en el comercio y el poder marítimo en Europa. Así se exhortaba, al retorno de un gobierno más comprometido a revivir el interés por los viajes y el comercio marítimo, que se perdió después de la Crisis de Cambrai y la expansión de portugueses y españoles en el Atlántico²⁹ Así también se refleja la intención de limitar el creciente interés en la tierra firme.

²⁸ Carmen Añón y José Luís Sancho [editores], *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [s.p], Unión FENOSA Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V 1998-2000, pág. 143.

²⁹ Denis Cosgrove, *Social Formation...* pág. 113-118.

El mapa de Barbari, celebra cartográficamente, el mito de Venecia “explotando el valor simbólico del ritmo de todos los días dentro del contexto de las leyendas venecianas para legitimar las instituciones del estado.”³⁰ En consecuencia, este mapa es un paisaje simbólico, aunque sirvió de modelo para otros de la misma ciudad.

Por un lado, Venecia era vista como una segunda Roma, Bizancio o Jerusalén, pues todas estas ciudades eran eternas y sagradas, *axis mundi*, alrededor de las cuales la *armonía mundi* gira,³¹ por tanto, la apariencia de la urbe tenía que reflejarla apoyada en aspectos como la perspectiva y la presencia de dioses clásicos, ya que la ciudad es laberíntica y sin propiedades geométricas que la embellecieran. Por otro lado, es preciso mencionar, que para finales del siglo XV Venecia gobernaba un imperio comercial, como quedó ya apuntado, pero no tenía homogeneidad geográfica, lingüística y étnica, como indica Denis Cosgrove, lo que lleva a sospechar que el mapa trataba de brindar esta unidad que le daba el comercio antes de su decadencia.

El mapa de Venecia de Barbari, es un producto de estudio, aunque no se puede dejar de pensar que representa con gran naturalidad la ciudad de aquella época y el autor tuvo que haber hecho uso de sus dibujos con base en vistas cotidianas de la ciudad, desde puntos altos y de dibujos pormenorizados de los edificios, considerando lo anterior es difícil precisar que se haya hecho por la técnica del paseo o caminar por ella, ya que Venecia está llena de calles laberínticas e interrumpida por caminos de agua, además es una vista que en la época no se puede tener sino es a través del intelecto, por lo que tuvo que hacer uso de una planta de la ciudad.

Jürgen Schulz ha dejado claro que las propósitos de la vista de Jacopo d'Barbari es sólo satisfacer la curiosidad, pues no ubica a una persona poco familiarizada con este territorio, como si lo estuvo Jacopo quien nació en Venecia, además el tamaño no la

³⁰ *Ibid.* pág. 111.

³¹ Denis Cosgrove, “*Mapping New Worlds...*” pág. 83.

hacen objeto fácil de portar al estilo de una guía moderna. En consecuencia, para Schulz éste no es un mapa, sino un objeto de arte, no obstante páginas adelante, aclara que tales representaciones de ciudades tuvieron un contexto artístico y no técnico teniendo de esta forma, un desarrollo paralelo con los ‚mapas artísticos’.³²

La ciudad se proyecta con una gran unidad tanto totalmente, como en los detalles topográficos, geográficos y de las construcciones, aunque la imagen se hizo ajustándola a una red de paralelos y meridianos para así poder cumplir las exigencias del espacio. Si por un lado Schulz enfatiza que el trabajo de Jacopo es artístico, no deja de tomar en cuenta, por otro, el lado técnico que en menor o mayor grado, poseen estos mapas, ya que resalta en su elaboración la presencia de un grupo de agrimensores y una brújula magnética. La prueba de tal adelanto está en que descubrió unas marcas de compás fuera de la composición, lo que llevaría a pensar que este trabajo fue una innovación en las técnicas de levantamiento empleadas a finales del siglo XV y principios del XVI. Además da motivos para sospechar que las técnicas de triangulación, de paseo y la medición de ángulos fueron utilizadas para el levantamiento de las torres en la obra de Jacopo.

En esta representación de la ciudad de Venecia el autor se abstiene de colocar fortificaciones para lograr la imagen de impenetrabilidad que buscaban exportar, ya que la centra en la laguna lo que hace difícil adentrarla y responde a los peligros militares que enfrentaban las ciudades, no sólo en Venecia.

También en Roma se da el caso de un plano de 1577 donde la ciudad es representada fortificada en un tiempo en que el Papa Paulo IV se preparaba para la guerra con España. También el trabajo de Giulio Ballino *De' disegni delle piu illustri città*, (Figura 95) una vista oblicua que enfatiza las fortificaciones; incluso muchas de

³² Jürgen Schulz, *Op. Cit* pág. 454.

las corografías de ciudades se titulan de acuerdo con los eventos militares que se desarrollaron en ellas, llegando a presentarlas con despliegues de soldados y cañones con lo que se muestra otra pista para ver un retrato de la ciudad, puesto que enfatiza un solo momento en la historia de estos lugares.

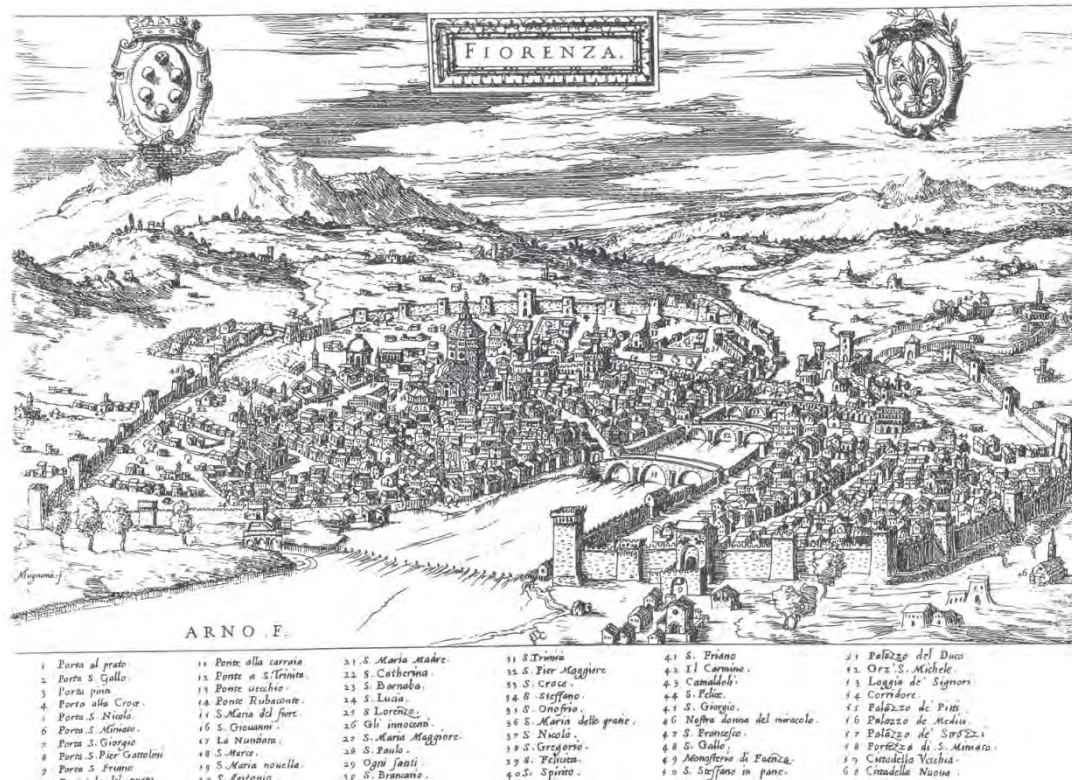


Figura 95. Giulio Ballino, *Corografia de Florentia, De' disegnidelle piu illustri città*, Venecia, 1569. Extraído de Thomas Frangerberg, "Chorographies of Florence, The use of city views and city plans in the sixteenth century"...pág. 46.

La ciudad de Roma, inspiró muchas representaciones como vistas, planos y mapas desde la Edad Media, cuando básicamente eran una colección de lugares sagrados y monumentos clásicos útiles para ubicar a los peregrinos siguiendo las descripciones de textos como *Mirabilia Urbis Romae* o *Roma Instaurata* de Flavio Biondo escrita en 1444-1446.³³ Con respecto al mapa que de esta ciudad se muestra en el *Códice Urbino*, además de la gran claridad en la representación se pueden observar

³³ En este texto se hace una descripción topográfica basada en documentos, monedas e inscripciones de cómo sería la antigua ciudad indicando su superioridad frente a la moderna Roma. Naomi Miller, *Mapping the city, the language...* pág. 45.

un gran número de detalles como son las colinas que dominan Roma; el río Tíber en su curso marca un eje de norte a sur además se incorporan monumentos clásicos, pero no palacios privados y, como es característico de estos mapas, los caminos están ausentes excepto la Vía triunfalis. Esta costumbre continuó en el siglo XVI aunque algunos fueron arcaicos como el mapa realizado por Flavio Calvo (1527); el realizado por Pirro Ligorio (1552-1561), el cual ya incluye la Vía Sacra y la Vía Triunfalis y el Plano de Leonardo Bufalini de 1551 (Figura 96), el primer mapa de Roma dibujado a escala.



Figura 96. Leonardo Bufalini, *Plano de Roma*, 1551. Extraído de la siguiente dirección electrónica: www.iath.virginia.edu/waters/bufalini.jpg

Por tanto, los mapas de esta ciudad sí desarrollaron un avance en las relaciones espaciales donde cada monumento está relacionado con el resto y no aislados, además de incluir el paisaje. Rafael también produjo un mapa de la antigua Roma alentado por el Papa León X en el que se muestran ruinas, que para su representación fue necesaria la

mezcla de evidencia arqueológica y literaria basados además en un levantamiento, probablemente, haciendo uso del compás magnético.³⁴

El *Códice Urbino* incluye también un mapa de Florencia (Figura 97), que a decir de Naomi Miller, es el más correcto y coherente mapa de este conjunto; dominado por las iglesias y los principales palacios de la ciudad medieval, se observa además la ausencia de calles donde cada construcción es vista como una entidad aislada. De la ciudad de Florencia, existe además un mapa del siglo XV que cumple con las convenciones visuales establecidas en el siglo XVI. Este es atribuido a Francesco Roselli, grabador que se especializó en mapas y que llegó a considerarse cartógrafo, que antes de realizar el mapa llamado “de la cadena” (Figura 12), fechado cerca de 1470.³⁵



Figura 97. Anónimo, *Vista de Florencia*, 1443-1444, Dibujo, Biblioteca Apostólica Vaticana, (CODEX URB. LAT. 491). Extraído de Richard Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico...* pág. 51.

³⁴ *Ibid.* pág. 197.

³⁵ Aunque Naomi Miller en *Mapping the city...* lo fecha entre 1480-1485.

Roselli había ya proyectado descripciones de Pisa, Roma y Constantinopla; el que se le nombre de esta forma al mapa de 1470 se debe a que la versión en grabado es enmarcada con una cadena y un candado. El énfasis dado a los muros de la ciudad como al marco de cadena fue deliberado pues es conveniente a la noción de impenetrabilidad que se le quería dar a la ciudad, como una forma de protección y demarcación del territorio ya que las cadenas fueron asociadas con la delimitación del Estado. El mapa sirvió también para enaltecer la ciudad a través de una imagen, aunque tal labor fue completada con textos como el *Le belleze et chasati di Firenze* escrito por Bernardino di Firenze y publicado en 1500.³⁶ Esta importante urbe también fue vista como una ciudad ideal, incluso fue concebida como un rival de Roma.

El mapa “de la cadena” es una vista a ojo de pájaro donde la ciudad es representada desde el suroeste y contiene la imagen del cartógrafo o pintor haciendo su trabajo. En éste ya existe la relación de todas sus partes incluyendo monumentos, edificios y caminos, es decir, un plano de la ciudad con vista panorámica, toma en cuenta el arte de la perspectiva, lo que da como resultado una imagen más racional de la ciudad y su territorio que en algún momento de su preparación debió hacer uso de observaciones empíricas y un método o instrumento de agrimensura. La representación de personas pescando o en cualquier otra actividad al exterior de la ciudad, se desvanecerá, como lo veremos en los planos en perspectiva de finales del siglo XVI y principios del XVII.

La costumbre de realizar planos de Florencia que la representaran en perspectiva, fue introducida en su territorio en el año 1584, principalmente dirigida a los viajeros que visitaba la ciudad, mostrando los edificios principales en tres dimensiones. Se apunta esta fecha, porque fue la misma en la que Stefano Bonsignori, cosmógrafo de

³⁶ Thomas Frangerberg, *Op. Cit.* pág. 43.

la corte medicea bajo el Duque Francesco I y Fernando I de Medici, publicó su *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia acuratissime delineata*³⁷ que es considerada la más detallada y amplia corografía de Florencia hasta ese momento, ésta es la descripción de una ciudad del siglo XVI que se basa en un plano iconográfico pues la vista es ortogonal, pero con las construcciones en una paralela, lo que hace posible observar con claridad la traza mientras las calles se estrechan.

Se muestra además a un monje sosteniendo un instrumento de medición (que no está representado claramente como para identificarlo) (Figura 98) lo que indica la manufactura matemática del plano, cuya función principal, era la adquisición y comunicación de conocimiento corográfico. Con todo, Frangerber cree que difiere de las técnicas que se requieren para producir una vista, como es el caso del mapa con cadena, donde está representado el dibujante,³⁸ como para indicar que se realizó desde la observación directa en un punto de vista alto, sin ninguna implicación técnica contrariamente, en el plano de Bonsignori se presenta un instrumento que seguramente un agrimensor solía utilizar en el proceso de un levantamiento, lo que indica el manejo de habilidades matemáticas.

³⁷ *Ibid.* pág. 52.

³⁸ En Lucia Nuti "The perspective plan..." pág. 113 cree que justamente esta característica, la de mostrar un personaje esbozando la vista desde el lugar donde se tomó, probablemente indica la contribución de una mano flamenca en su realización puesto que es una tradición en los Países Bajos.



Figura 98 Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia acuratissime delineata*, 1584,(detalle), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,Florencia. Extraído de Thomas Frangerberg, “Chorographies of Florence, The use of city views and city plans in the sixteenth century”...pág. 53.

Ambas capacidades, la matemática y la artística, son necesarias para producir las corografías y como se ha apuntado, muchas veces, eran combinadas para lograrlas, como es la obra de Vasari titulada, *Florenxia bajo el sitio de 1530* (Figura 99) del *Palazzo Vecchio*; aquí el autor utilizó la observación directa desde un punto superior que se alargó por el uso de instrumentos de medición como la brújula, aunque finalmente el ojo fue el juez de la composición total y quizá esta fue la misma técnica que produjo el mapa con cadena (Figura 12) y la *vista de Norwich*, (Figura 9) donde también se ve el retrato del autor, William Cunningham, trabajando y explicándole a su aprendiz cómo medir con un compás sobre una mesa en la que hay una brújula y una circunferencia, en cuyo lateral ha dibujado un reloj de sol vertical.³⁹

³⁹ El nombre exacto del instrumento que aparece en la imagen no lo menciona Arévalo, *Op.Cit.* quien de igual manera solo describe esta herramienta de cálculo, mientras que Lucia Nuti en “the Perspective



Figura 99. Giorgio Vasari, *Sito de Florencia 1530*, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florencia, 1567. Extraído de Naomi Miller, *Mapping the city, the language and culture...* grabado 26

Detrás del impulso al arte del paisaje, hubo una producción literaria de exaltación a Venecia y Nápoles, de la primera se puede citar a autores como Sabellico, Giustianini de finales del siglo XV y más adelante aparecen Marín Sanudo, Gasparo Contarini o Paolo Paruta quienes representan el mito de Venecia como la perfecta forma de constitución en *de magistratibus et republica venetorum*.⁴⁰

Estos dos últimos usaron escritos históricos para justificar, mediante la retórica, la permanencia y perfección de las instituciones venecianas como herederas de la virtud y grandeza de Roma. De la ciudad de Nápoles, se encuentran la *descripción* de Benedetto di Falco de 1549; la de Giovanni Tarcagnota en 1556; en 1569 se presenta el diálogo sobre *La Nobiltá di Napoli* de Luigi Cantorini.

Plan..." pág. 117 lo llama "table playne", cuya definición no he encontrado. Por otro lado, en E. G. R Taylor, *The Tudor Geography 1485-1583*, New York, Octagon Books, 1968, pág. 154, resume que este instrumento es un teodolito con una base plana.

⁴⁰ Denis Cosgrove, *Social formation...* pág. 109.

Para finalizar debo indicar que el interés que mostraban los italianos, en particular, los venecianos, por el espacio urbano en el que se desenvolvían, lo reflejaron también en el espacio que podemos llamar rural a través de la lectura de textos clásicos que los motivaban a aprovechar y disfrutar los beneficios de la tierra firme. Entre los más citados están textos romanos de agronomía y Virgilio, así como la *Arcadia* de Sannazaro, también poemas pastoriles modelados según las églogas de Virgilio, acompañados por paisajes en prosa muy elaborados. Este libro de Sannazaro gozó de una gran popularidad puesto que su primera aparición autorizada fue en 1504 y en promedio cada dos años se hacía una nueva edición, a lo largo de la vida del autor que muere en 1530.⁴¹

⁴¹ Malcolm Andrews, *Op.Cit.* pág. 66.

4.-LA VILLA ITALIANA: EL CONTACTO CON LA NATURALEZA.

4.1.-El renovado interés por el campo.

Las villas italianas fueron una forma más de expresar la atracción de sus propietarios por el paisaje. Surgieron gracias al interés que los nobles depositaron en la tierra, por ejemplo, la Terraferma, al comenzar el saneamiento de este territorio en largas extensiones que no se creían aptas para el cultivo ya que eran pantanosas. A decir de James Ackerman la villa “inevitablemente expresa la mitología de las causas para ser construida: la atracción de la naturaleza ya sea en franco compromiso o en fría distancia; la dialéctica de naturaleza y cultura; las prerrogativas de privilegio y poder; y el orgullo de clase, regional o nacional. El rango de significados desde el establecimiento y la forma de la construcción como un todo con los detalles y características individuales.”¹

De esta forma se trasladó el interés marítimo a la agricultura para intentar ser autosuficientes en la producción de grano en épocas difíciles y de guerra. Además, para motivar la compra de las tierras y con ello la inversión para la producción agrícola, el comprador de un feudo en el véneto adquiriría un título nobiliario, lo que estimuló la compra de los dirigentes venecianos que de ser sólo ciudadanos podían acceder a la nobleza. Asimismo el gobierno de Venecia apoyaba concediendo créditos y ventajas fiscales a los nuevos nobles emprendedores.²

Esta virtud es lo que marca la diferencia entre las villas venecianas, siempre buscando la utilidad práctica, de las de Florencia y Roma en las que la labor agrícola era menos importante, y obedecía más a un entusiasmo por el disfrute de lugares placenteros y tranquilos para olvidarse por unos días de las preocupaciones producidas

¹ James Ackerman, “The villa as paradigm”, *Perspecta 22, The Yale Architectural Journal*, New York, Rizzoli International Publications, 1986, pág. 29.

² Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580, Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, [trad.] Carlos Caramés, Köln, Taschen, 1999, pág. 126.

por el ambiente urbano que, ya desde la segunda mitad del siglo XV, provocó el éxodo de las clases elevadas al campo y un fluir de las clases bajas a la ciudad, por lo que al tiempo que la población urbana crecía, se explotaban las vistas y villas rurales. La gran fascinación por las fincas surge, como ya se ha señalado, por la idealización del mundo rural a raíz del crecimiento de las ciudades, pero también era útil en un sentido práctico pues servían como refugios a los ataques de las plagas.³ Lo que confirma que las villas respondieron a la practicidad y a la estética al ordenar la naturaleza.

La idealización del campo se mostró además en la literatura con un nuevo género literario: el drama pastoril. *La Arcadia* de Sannazaro (1504) muestra la nostalgia por la edad de oro donde no existía el materialismo y la intriga de la vida urbana.⁴ La visión de la Arcadia surgida en el Renacimiento sigue las ideas de Virgilio, que incluía entre sus características la vegetación exuberante, eterna primavera e inagotable ocio para el amor y una profunda nostalgia, lo que no poseía la región griega en la realidad. En resumen, una utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo, un lugar de protección contra la realidad que posee un presente incierto.⁵ Esto es lo que atraía tanto a los patricios de Venecia y Florencia, pues también se le asociaba con la juventud eterna que sirvió como una imagen de autoridad estable.

Sin embargo ésta no era una realidad, en un primer momento, ya que la tierra requirió de avances tecnológicos para obtener un beneficio de ellas, además de que, junto con las villas y su mundo idílico, llega la pobreza de los campesinos y la riqueza de los terratenientes que los obliga a dirigirse a la ciudad aumentando la demanda de grano para las zonas rurales. Por otro lado se comienza a ver de diferente manera a los campesinos, pues de “villanos” y mentirosos se les ve como instrumentos que

³ Malcolm Andrews, *Op. Cit.* pág. 57.

⁴ Annunziata Rossi, *Op. Cit.*, pág. 25.

⁵ Erwin Panofsky, “et in Arcadio ego”, en *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970, pág. 326 ss.

participaran en la salvación de la República en la guerra, viéndolos como nobles y sensibles, es decir, son humanizados.

La necesidad de mantener al día la limitación y medidas de sus propiedades a través de un levantamiento de precisión matemática fue aumentando en importancia a medida que crecía el interés por la tierra. En el siglo XV después de conquistarse el Véneto, se procedió a la creación de magistraturas que vigilaron y planearon el desarrollo de estos nuevos territorios donde, poco a poco, la República veneciana y otras ciudades importantes de tierra firme como Padua y Verona se harían representar en este territorio por las villas que construirían fijando así la actividad a la que se encaminarían, pues la competencia por el mar estaría muy reñida.⁶

El verdadero dominio del Véneto por Venecia comienza cuando se da por terminada la guerra de Cambrai y con ello se reconoce por completo la posesión de Venecia de todas las provincias del interior, a las que arribaron artistas y literatos huyendo de Roma y Florencia que habían sucumbido a las invasiones extranjeras, mientras que Venecia conservó su libertad; basta recordar que ésta ciudad fue una ciudad medieval que conservó un estilo abierto en la arquitectura doméstica y permitió un contacto con el medio natural. Conjuntamente en esta ciudad adquirió gran importancia la costumbre de *villeggiare* o vacaciones, lo que también alentó el traslado y acercamiento al campo en que se construía con portales, logias y ventanas abiertas reflejando la seguridad que sentían.

La isla de Murano fue uno de los primeros lugares visitados por los venecianos hacia el fin del siglo XV, además de la Giudecca donde se crearon las primeras villas suburbanas rodeadas por huertos y jardines.⁷ A inicios del siglo XVI creció su popularidad gracias a la *villeggiatura*. Sin embargo, las villas construidas aquí no

⁶ Para la información del contexto, Michelangelo Muraro, Paolo Marton, *Las villas del Véneto* [trad] Monserrat Gallart y Pepa Capell. Colonia, Könemann, 1999, págs. 32-36.

⁷ *Ibid.* pág. 27-28.

fueron destinadas solamente al ocio, puesto que los jardines en ellas rápidamente llegaron a ser centros de reunión para los humanistas y centro de la vida intelectual y académica donde se logró un estudio analítico serio de la horticultura expresando el deseo por entender el orden natural.⁸ Sin embargo, en la Terraferma la nobleza terrateniente inicialmente tuvo su residencia en la ciudad, y dejaba incluso la supervisión de sus propiedades a un administrador o *gastaldo*.

Por ello, estas villas no eran sólo una casa de campo que se dedica al ocio y el descanso, eran una mezcla de inversión de capital, ocio, reposo, recogimiento y estudio. Aunado a la necesidad de poseer un trozo de tierra en donde se tenga contacto con la naturaleza en una ciudad rodeada de agua como es Venecia. Primeramente las villas se mostraron como copias de las casas urbanas de los patricios venecianos y poco a poco adoptaron su estilo propio.

Entre los aspectos ideológicos de la villa destaca una necesidad psicológica del contacto medido con la naturaleza, que en la época se manejó como complemento de este cambio en la visión del campo y sus habitantes, surge la idea de la ciudad como un lugar de vicios y defectos que es contrario a las bellas vistas que exponían en las paredes de sus villas donde muestran las ciudades ordenadas pretendiendo, a través de la imagen cambiar la realidad de una ciudad intrincada, sucia y dividida. De esta forma trataban de lograr el sentimiento colectivo por su ciudad. Agostino Gallo desarrolla esta idea negativa de la ciudad en el siguiente párrafo:

“¿Qué libertad y comodidad hay que pueda compararse con la nuestra? En la ciudad se espera que vayamos bien vestidos y atendidos por criados, y llenos de cortesías, mostrando deferencias de todas clases hacia personas en absoluto dignas de respeto. [...] Mientras que aquí se puede andar sin criados, sin sombrero, sin capa, vestido como se quiera. En la ciudad la gente os mira mal si no os comportáis como ellos, pero aquí nadie os envidia, se burla, os critica u os dice cómo os debéis vivir. [...] Aquí la gente no es envidiosa, ni orgullosa o solapada; no es desleal,

⁸ Richard J. Goy. *Venetian vernacular architecture, traditional housing in the venetian lagoon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pág. 205-206.

iracunda, vengativa o criminal; [...] Aquí estáis a salvo de los vociferantes en las calles, de los basureros...”⁹

Sin embargo, a pesar de la negativa imagen que de la ciudad se tenía dentro de la ideología de las villas, éstas se convirtieron en el contrapeso de la urbe sin actuar autónomamente y su crecimiento o decadencia estaban vinculados al de la metrópoli.

Se promulgaban las ventajas de la vida en el campo como lo hizo Daniele Barbaro quien se había instruido con los textos agronómicos de Columela, Varrón y Catón; en su traducción comentada de Vitrubio, *I dieci architettura di M. Vitrubio tradotti & commentati da Mans, Daniele Barbaro electo patriarca d' Aquileia* editado en Venecia 1556,¹⁰ describe la agricultura y horticultura como ocupaciones dignas de caballeros e incluso capaces de promover su mejoría moral; inclusive Alvise Cornaro acuñó el término *santa agricultura* y creía que la mano del hombre era la benefactora de la naturaleza y, como muchos ricos de provincia, sentó las bases de una forma de vida apegada al campo y a la agricultura como el ideal; con su influencia, experimentos y experiencias positivas en sus propiedades motivó a otros a invertir en el campo y a la creación del *Magistrado sopra beni inculti* en 1556 (magistratura sobre bienes incultos) por la República, asimismo fue promotor del saneamiento de territorios.

También fue impulsor de la cultura de las villas, a través de la iniciativa de ordenar racionalmente el territorio y el control de ríos, que daría como resultado la publicación del *Piano generale per la sistemazione e regularizzazione di tutte le acque scorrenti fra; Colli berici e gli Eiganei*.¹¹ Consecuencia de sus ideas fue el tratado

⁹ Agostino Gallo, Conversación entre el noble caballero Messer Giovanni Battista Avogadro y Messer Cornelio Ducco en mayo de 1553 sobre las delicias de la villa y sobre por qué es mejor vivir en ella que en la ciudad, *Le dieci giornate della vera agricultura e piaceri della villa, día VIII*, Venecia, Giovanni Bariletto, 1566, fols.138 r. 151 v. Apéndice del texto de J. S. Ackerman, *La villa forma e ideología de las casas de campo*, [trad.] Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 1997, pág. 152-153.

¹⁰ James S. Ackerman, *La villa forma e ideología de las casas de campo...* pág. 109.

¹¹ Michelangelo Muraro, *Op. Cit.* pág. 41.

*Dicursi in torno alla vita sobria.*¹² Este tratado motivó un auge en la edición de libros, ensayos y cartas sobre la vida en las villas a lo largo del siglo XVI,¹³ que se inicia hacia 1540, inspirado en los tratados romanos de agricultura, y en los de Bembo y Poliziano y declina en el siglo XVII cuando se produce una depresión de la economía agraria. A finales del siglo XV (1483) aparece un libro que describe los bocetos de Marin Sanuto en *Itinerario a través de la Terraferma veneciana*, donde se exhibe la traza de la villa Castello (Figura 100).¹⁴

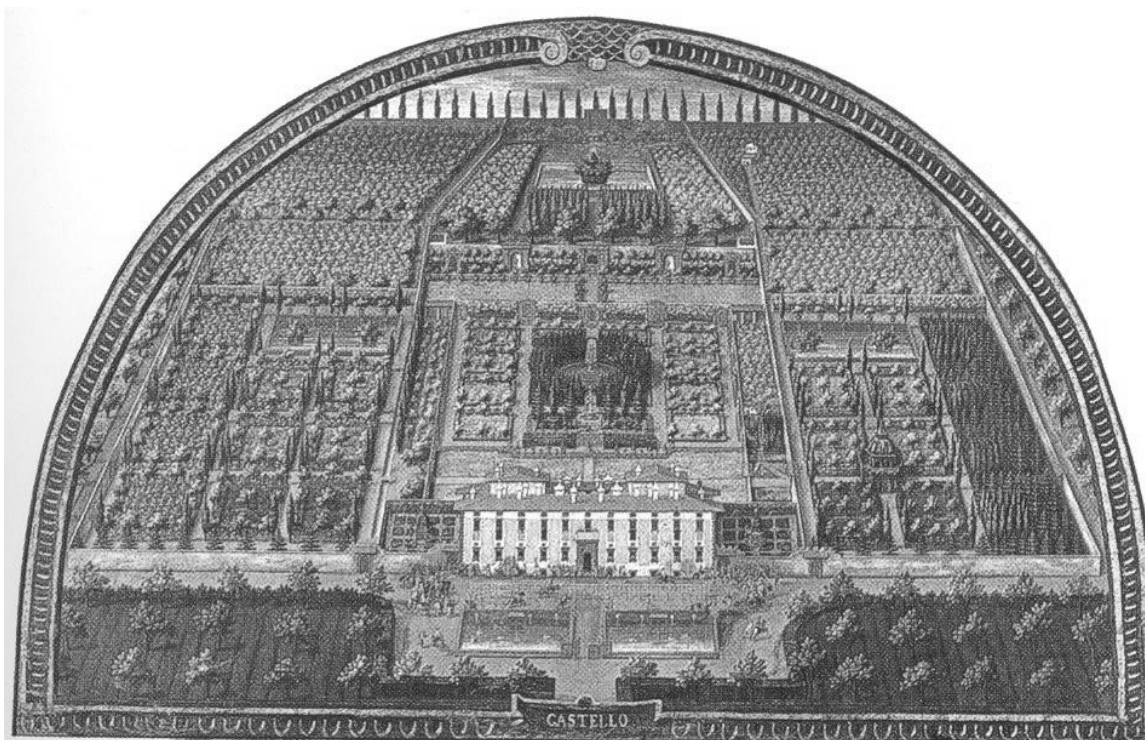


Figura 100. Augusto Utens, *Villa Castello*, 1598. Extraído de Daniela Mignani, *The medician villas by Augusto Utens...* pág. 49.

La literatura sobre agricultura se basaba en las *Georgicas* de Virgilio que fue muy popular y frecuentemente impreso. Agostino Gallo, por ejemplo, inicia su tratado,

¹² Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Op.Cit.* pág. 126.

¹³ Entre estos se encuentran: Giuseppe Falcón, *La nuova vaga, et dile ttevole villa*, Brescia, 1559; Alberto Lollio, *Letrera... nella...egli celebra la villa e lauda molto l' agni coltura*, Venecia, 1544; Antón Francesco Doni, *Le ville del Doni*, Bologna, 1566. Una lista más amplia se puede encontrar en J. S. Ackerman, *La villa forma e ideología...* Pág. 129, nota 6.

¹⁴ J. S. Ackerman, *Palladio*, Middlesex. England, Penguin Books, 1966, pág. 45.

Le dieci giornate della vera agricultura a piacere della villa, 1564,¹⁵ con una celebración de su propia provincia, Brescia, y elogia su habilidad en el noble arte de la agricultura, expresa la impresión de la villa como un centro económico y de organización de la comercialización del campo.

En el libro ocho, ya arriba citado, Gallo, expone las delicias de la villa, habla de las bellezas del paisaje y del disfrute de amplias perspectivas sobre jardines y montañas. En este texto, estructurado en forma de diálogo, Gallo expone las actividades al aire libre como la pesca y la caza, realizadas en la villa y las ensalza como dignos pasatiempos de príncipes, además describe ampliamente el amanecer y el atardecer del cual nos dice “ver ese inefable esplendor que lo ilumina todo sobre la tierra, el agua, las montañas y las nubes, haciéndolas aparecer de colores muy diversos y enrojeciéndolos de tal modo que parece que arda todo el cielo. Ésas son cosas que poca gente o nadie de la ciudad puede ver [...] porque las casas de alrededor son demasiados altas y porque tampoco les interesan esas cosas como si ocurre con los del campo.”¹⁶ A esto Messer Ducco contesta con

“... mi propiedad en el Piamonte que, como sabéis, tiene una vista espléndida por hallarse en la cima de una colina; desde ella puede obtenerse una maravillosa visión de los tesoros del amanecer, que he podido disfrutar cuando buscaba el frescor en época de calor. En esos tiempos obtuve placer observando detenidamente la variedad de colores que aparecía en el cielo y que brillaban como el más claro cristal sobre nuestras colinas, que parecían pintadas del más bello azul, entremezcladas con los cegadores rayos del sol. Verdaderamente no puedo expresaros ni un centésima parte del gozo que sentía y alegraba mi espíritu.”¹⁷

Petrarca fue un gran defensor de la vida en el campo y aconsejaba retirarse a éste siempre que fuera posible e incluso vivir allí, como él lo hizo en Arquá (Figura 101). Allí construyó una villa, en la que disfrutaba de bellas vistas, pues en su época la naturaleza “es una arena para la contemplación, para la actividad intelectual y ofrece un

¹⁵ Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape...* Pág. 110-111.

¹⁶ Agostino Gallo, *Le dieci giornate ...* pág. 151.

¹⁷ *Ibid.*

justo balance para la existencia urbana.”¹⁸ Por ello no la describe como un lugar de ocio sino de estudio interno que ofrece la oportunidad de trabajar la agricultura y la caza.



Figura 101. *Casa de Petrarca en Arquá, Padua, Frescos del siglo XVI, extraído de Michelangelo Muraro, Las villas del Véneto...pág. 78.*

4.2.-Las características de la villa italiana.

Entre las características de las villas es la correcta elección del lugar de su establecimiento, considerando la naturaleza para utilizar diseños abiertos y colores que reflejen los entornos, se imitan formas naturales mediante elementos artificiales, se hace notorio la antítesis de lo natural y lo artificial o de lo natural y la cultura para disminuir las barreras entre ambas. En las primeras villas renacentistas la expresión de poder y aspiración de clase es evidente tomando el repertorio de los castillos medievales como en la villa Medici de Cafaggiolo (Figura 102) aunque también podría ser un estilo surgido de la transición de la tradición medieval a la renacentista.

¹⁸ Richard Turner, *Op. Cit.* pág. 194.

Entre los elementos que conformaban una villa se encuentran: la residencia del dueño, su familia y supervisores, capataz, empleados; los elementos no residenciales fueron el pajar, granero, establo para los animales, implementos para la agricultura, cámaras frías para el almacenamiento de vinos y pueden sumarse un horno, palomar y cuartos de forja para los trashumantes.¹⁹

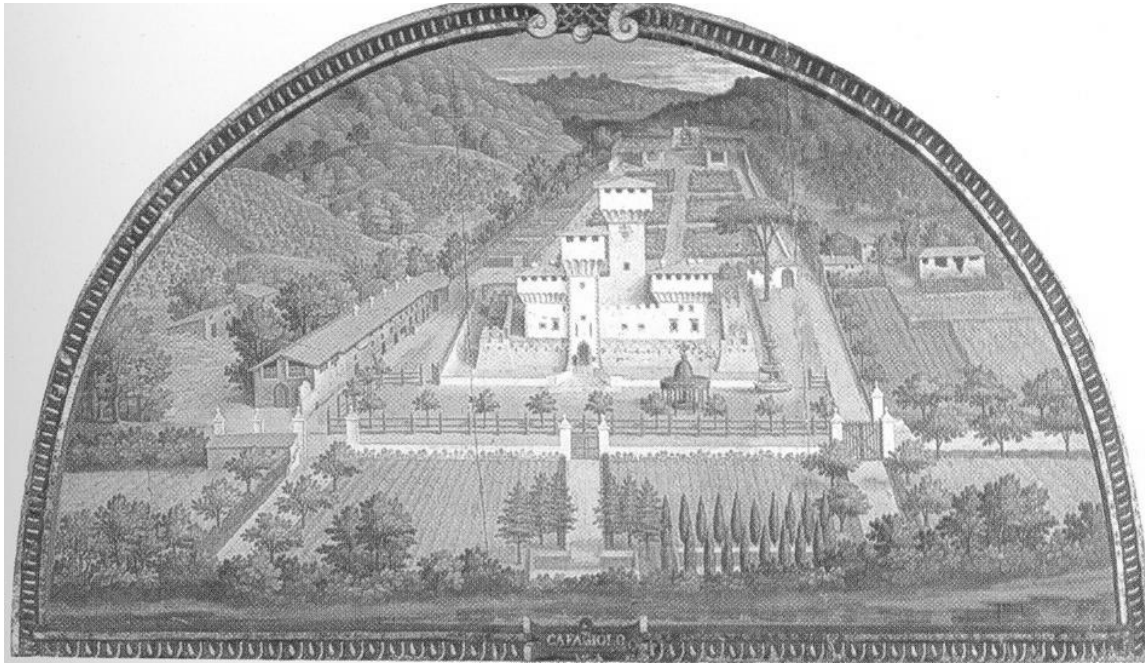


Figura 102. Augusto Utens, *Villa Cafaggiolo*, 1598. Extraído de Daniela Mignani, *The medician villas by Augusto Utens...* pág. 25

En la Terraferma la forma peculiar de construcción fue la cerrada con un bloque central (Figura 103) en parte defensiva con la vista al patio, en una posición prominente comandando una vista al campo, que permite la supervisión de la producción y amenazas, después se abrió al terminarse los peligros de la guerra entre las facciones locales, y se mezcló el estilo indígena de la Terraferma con el de la laguna, lo que dio como resultado el estilo del siglo XVI. Sin embargo, a partir de 1527 con la llegada de arquitectos de Roma como Jacopo Sansovino (Figura 103), originario de Florencia y el

¹⁹ Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape...* pág. 94.

veronés Michele Sanmichele, se realizaron durante los años treinta contribuciones innovadoras al diseño de villas además de ser tracistas de la República.²⁰



Figura 103. *Villa Garzoni* en Padua, el edificio es obra de Sansovino. La familia Garzoni estuvo comprometida con el saneamiento de la zona. Extraído de Michelangelo Muraro, *Las villas del Véneto...*pág. 116.

Existían dos tipos de villa: el cúbico compacto (Figura 104) y el extendido abierto que se identificaba con el entorno natural y descanso, se expande en bloques y pórticos asimétricamente extendidos y niveles cambiantes e interactúa con la naturaleza y asume colores y texturas naturales, mientras que el cúbico compacto suele constituir un contraste con el entorno natural como Poggio a Caiano de los Medici (Figura 104) que procura que el contacto con la naturaleza no sea muy íntimo sino removido y en perspectiva.²¹ La villa también es el escenario teatral para la vida patricia, el escenario para la vida rural desde la perspectiva del terrateniente que es una mezcla de “relajación

²⁰ James S. Ackerman, *La villa forma e ideología...*pág. 107.

²¹ James S. Ackerman, “The villa as paradigm” ...pág. 20.

filosófica, placer físico y rusticidad simulada” pero estas virtudes escenográficas sólo se entienden si se les relaciona con la naturaleza circundante, es decir, el paisaje donde esté asentada.²²



Figura 104. *Poggio a Caiano, Villa Medici, 1485.* Extraído de James Ackerman, *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture...* pág. 310.

La vida en la villa, como ya se expuso, es el complemento para la vida urbana y fue además otra forma de revivir y renovar el pensamiento agrícola romano, sobre todo en Venecia, pues se guiaron en escritores como Plinio el Joven, Horacio, Cicerón y los ya mencionados Catón, Varrón y Vitrubio, que consideraban el trabajo de la tierra como purificación de la contaminación de la ciudad; pero no tienen la misma actitud pues los pensadores renacentistas vieron el disfrute de la naturaleza sin ningún motivo moral, aunque en el caso del paisaje y el estudio de la naturaleza sí hubo teóricos sobre los valores morales de su contemplación como ya antes se apuntó.

La villa comenzó como un tipo de granja con un objetivo puramente utilitario y evolucionó hacia una casa de placer, como fueron las primeras villas del Véneto en el

²² Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape...* pág. 102.

siglo XV. Se consideró lo necesario para la comodidad y disfrute del dueño, un lugar de Buena Vida por lo que el estudio junto con los paisajes en las paredes, que de forma atenuada describía las funciones de la villa, y los paseos por las pérgolas, amenizaban su estancia dónde la soledad y la contemplación dan frutos. La *villegiatura*, dio origen a la coincidencia de necesidad práctica e idealización de la vida retirada en el campo, en el pensamiento humanista que hacía también inclinar a los propietarios por una u otra función en el momento de la construcción de sus villas.

Para tener un mayor acceso a las villas y enviar con facilidad las mercancías y cosechas se buscó la cercanía de los ríos, por esta razón fueron localizadas en las riberas y, si no había la posibilidad de ubicarla en estos sitios, se tenía la precaución de llevar un torrente hasta la villa, así como un canal (Figura 105) y una cisterna pues además de funcionar como un ornamento regaban los cultivos.

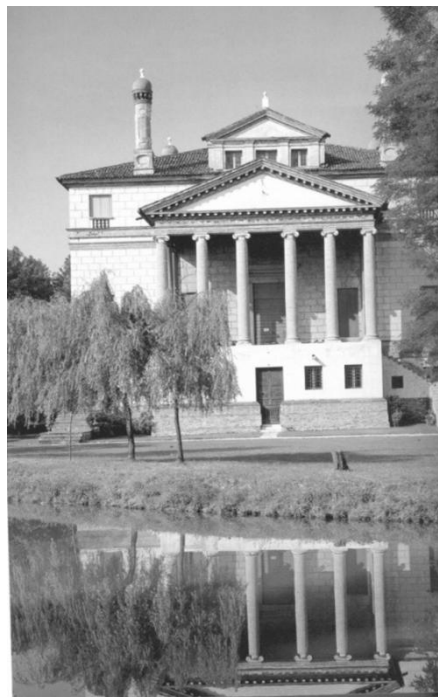


Figura 105. Fachada principal de la Villa Malcontenta, desde el canal, Gambarte di Mira, Venecia. Extraído de Bruce Boucher, *Andrea Palladio, the architect and his time...* pág. 144

La provincia de Treviso, fue la única que siempre le fue fiel a Venecia y en ella se experimentaron los sistemas de administración y gobierno que se adoptarían en el

resto de las provincias del interior, por lo que se hace uso de las villas como el emblema del poder veneciano en estos territorios. Se inicia el saneamiento de estas tierras el veintidós de marzo 1436 y se convierte así en “el jardín de Venecia”, lugar favorito de los humanistas del Véneto como Francesco Barbaro, enviado por Venecia como corregidor a Treviso.²³ A este respecto Ackerman nos dice que;

“la villa aparece frecuentemente en un contexto colonial, en el que un poderoso imperio controla territorios distantes cuyos productos proporcionan los beneficios suficientes para compensar los gastos y cargos de su defensa y comunicaciones. Las villas coloniales suelen diferenciarse en tipo y escala de la tierra de origen: al estar aisladas, deben funcionar por sí mismas como unidades sociales y administrativas, sirviendo en ocasiones como sustituto a las ciudades. Su economía es típicamente dependiente de la producción de su territorio.”²⁴

Estas villas eran complementadas con jardines diseñados (Figura 106) o se ubicaba la construcción en lugares estratégicos, para obtener bellas vistas reales del campo circundante que eran mejoradas con los paisajes pintados dentro, esto daba como resultado una mezcla de lo doméstico y lo salvaje, arte y naturaleza, que hacen del paisaje una experiencia cultural.²⁵ Esta interacción entre naturaleza y cultura se vio también en la arquitectura y el jardín: dos formas en que el medio podía ser dominado y sus barreras disueltas por el artista, pues se controlaba el crecimiento, formas, plantas y agua. De la misma forma en que las casas fueron diseñadas geométricamente los jardines y sus follajes fueron hechos con base en formas geométricas. Aunque también se permitía una pequeña zona en estado “salvaje” generalmente destinada a la caza como se puede ver en la villa Lante en Bagnaia en la esquina baja derecha (Figura 107).

²³ Michelangelo Muraro, *Op. Cit.* pág. 29-30.

²⁴ J.S Ackerman, *La villa forma e ideología...* pág. 12.

²⁵ Malcolm Andrews, *Op. Cit.* pág.61.



Figura 106. *Jardin de la Villa Gisuti*, segunda mitad del siglo XVI, Verona, Italia, Extraído de Torsten Olaf Enge, *Arquitectura de jardines en Europa...*pág. 27.

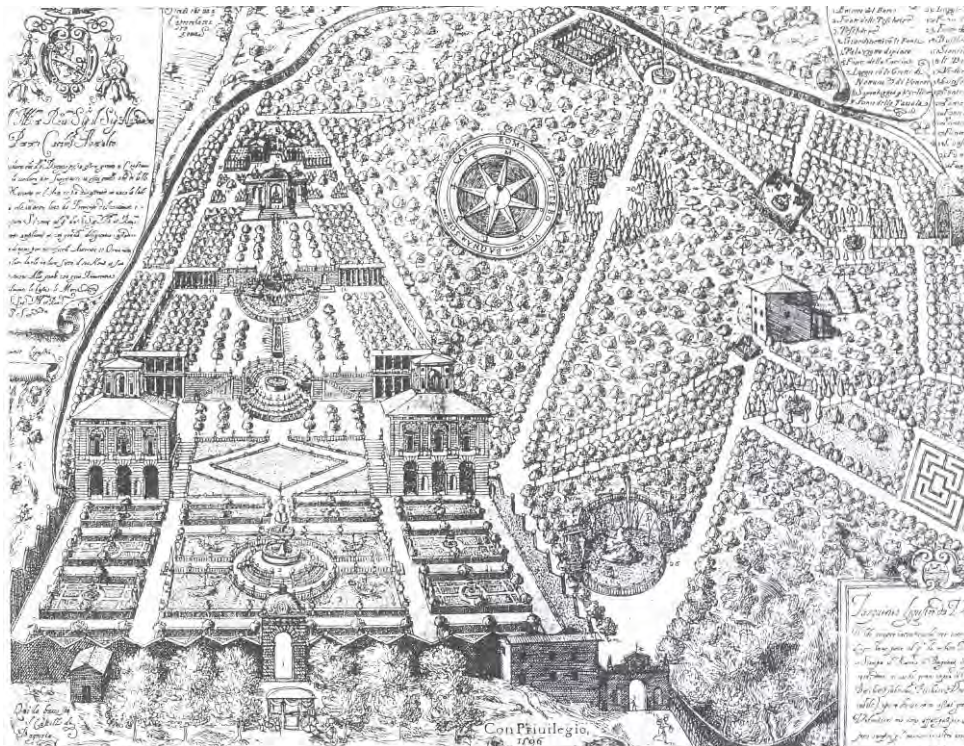


Figura 107. T. Ligustri, *Vista de la Villa Lante*, Bagnaia, 1596, Biblioteca Nacional de París. Extraído de Claudia Lazzaro “Rustic Country House to Refined Farmhouse: The Evolution and Migration of an Architectural Form”, *Journal of the Society of Architectural Historians...*pág. 351.

Entre los pensadores renacentistas que se preocuparon por estas construcciones está Alberti, quien le presta una especial atención y sugiere que su organización espacial debe ser acorde con los principios urbanísticos y arquitectónicos de la geometría y la proporción, sólo que en éstas se recalca el lujo y el confort sin dejar de lado lo importante de las pinturas o *pictures* de paisaje en la villa. Así nos dice “la vida campesina [...] será la ornamentación más adecuada para los jardines, por ser la más alegre de todas. Lo que más nos alegra el espíritu es la contemplación de pinturas en las que figuren comarcas agradables, puertos, viveros, cotos de caza, estanques, juegos campestres, paisajes exuberantes de flores y vegetación.”²⁶

Las pinturas que se plasmaban en las villas estaban influidas por los gustos pictóricos de los griegos y romanos y uno de los personajes, a los que intentaron imitar, es el romano Vitrubio, quien recomendaba estas pinturas naturalistas en los largos pasillos (Figura 108). A la vez que estas construcciones eran el escape de una realidad urbana, la pintura de paisaje estuvo muy ligada al crecimiento de la ciudad, pues gracias al desarrollo de una economía más compleja, pudieron surgir los grandes paisajistas.



Figura 108. Frescos de Paolo Veronese en Villa Barbaro, 1560-1562. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and western art...* pág. 60.

²⁶ León Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, [trad.] Javier Fresnillo Nuñez, Madrid, Akal, 1991, pág. 373.

León Battista Alberti expuso en 1485 en su *De Re Aedificatoria* que el mejor sitio para construir una villa, era sobre una colina, lo que era conveniente pues muchos castillos fueron construidos en condiciones similares y podían servir para la reconstrucción de una villa, además representa la dominación simbólica de los alrededores; aunque la más importante condición de Alberti fue que el sitio elegido estuviera “en armonía con la naturaleza”, con una parte dedicada a la agricultura. El suelo debía ser fértil y preferentemente cerca de un bosque poblado y se elegirá con base en lo placentero del aire de campo, el clima en general, la dulzura de los campos y la salud del vecindario.²⁷ Sobre todo hace hincapié en que

“hay que huir de un clima desapacible, de una tierra desmenuzable; ha de edificarse en medio del campo, a los pies de una montaña, en una zona con agua en abundancia, soleada y saludable, y en el lugar más sano de la zona [...] creo que la casa de campo debe ser construida en la parte de la campiña que más hermosamente se adecue con las estancias que el dueño posee en la ciudad”²⁸

No obstante se debe evitar estar demasiado cerca de la ciudad o una calzada militar y su bullicio, por lo demás

“las casa de los señores deben ocupar en mi opinión, no el lugar más fértil del campo, sino el más adecuado en otros aspectos, que procure con enorme generosidad la más absoluta comodidad y el más completo placer en punto a brisa, sol y paisaje. Una cosa tal procura fáciles accesos desde las cercanías, regalará al huésped espacios bellísimos a su llegada; estará a la vista, y desde ella se divisará una ciudad, fortalezas, el mar o una amplia pradera y tendrá ante su mirada las cimas familiares de las colinas y los montes, el placer de los jardines, los encantos de la pesca y la caza.”²⁹

En el Véneto por ejemplo, la Villa Monte Imperiale en Pesaro, es un intento de modernizar la arquitectura cerrada, con la pintura de paisajes ilusionistas en sus paredes (Figura 109). Luigi Cornaro poseía dos villas (Figura 110) que se distinguían por su uso aunque ambas fueron planeadas con gran cuidado en el control y domesticación del ambiente, la establecida en la colina fue trazada como un lugar ameno (*locus amoenus*) mientras que la del valle fue hecha para la labor agrícola, con lo que en ambas la

²⁷ Mirka Benes, Dianne Harris, *Villas and Gardens in early modern Italy and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pág. 12.

²⁸ León Battista Alberti, *Op. Cit.* Pág. 225.

²⁹ *Ibid.* Pág. 231.

naturaleza fue civilizada, además fue decorada con bellos paisajes similares a los que la rodean.



Figura 109. Dosso and Battista Dossi *Camera delle Cariatide*, Villa Imperiale, c. 1530. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 61.



Figura 110. *Villa Cornaro*. Extraído de James Ackerman, *Palladio...* pág. 60.

4.3.-La villa Medici en la Toscana.

Otra de las regiones donde se dieron a la tarea de construir villas fue en la Toscana. En la villa toscana todos sus elementos fueron organizados jerárquicamente alrededor de la casa principal como son: capilla, terrazas, parterres,³⁰ fuentes, pérgolas, huertos, construcciones anexas, casa de labranza, patios, bosques y la tierra arable, y hubo decisiones de los gobernantes que permitieron la emigración al campo y la activación de la economía agrícola. Al igual que en la región del Véneto, se brindaron tierras y títulos a los hombres que invirtieran en el campo y no en los negocios o aventuras hacia las nuevas tierras. En estos sitios aumentó el número de villas y se asentaron algunas de la familia Medici como fue en Trebbio (Figura 111) y Cafaggiolo, que sirvieron como centro de recolección y distribución de la producción agrícola de las granjas colindantes que la familia se apropió a lo largo del siglo XV.

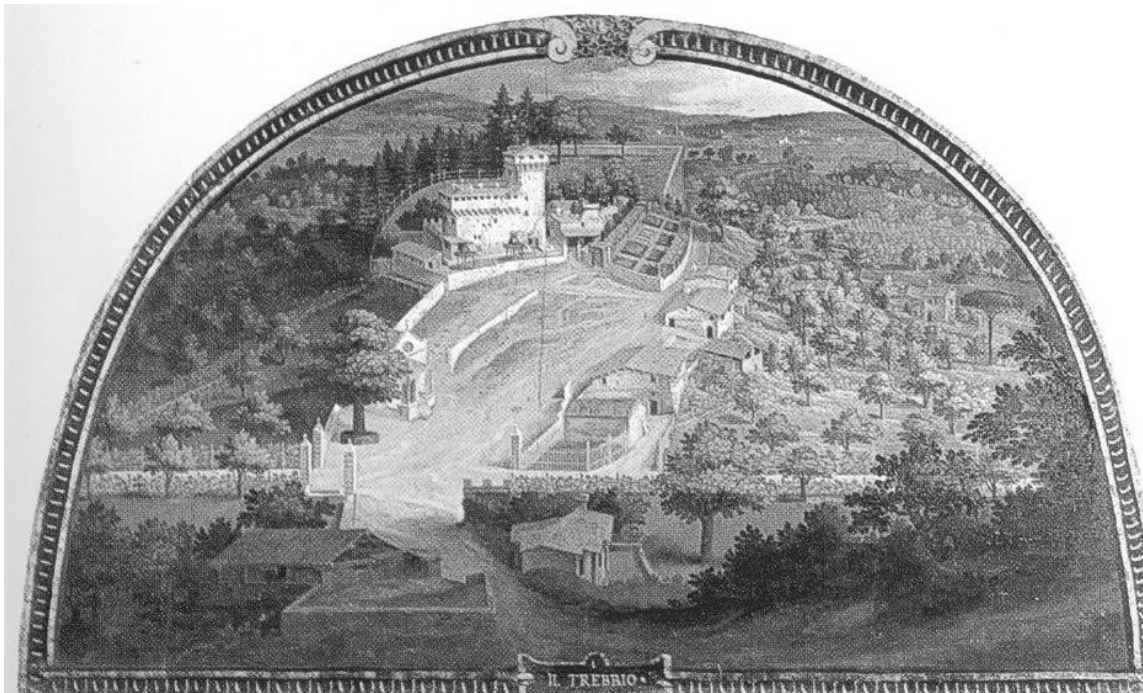


Figura 111. Augusto Utens, *Villa Il Trebbio*, 1598. Extraído de Daniela Mignani, *The medician villas by Augusto Utens...*pág. 26.

³⁰ *Parterre*, palabra francesa que literalmente significa por tierra, en este caso, un jardín o parte de él con césped, flores y amplios paseos dispuestos con simetría. Esta definición es usada comúnmente en este tipo de temática por lo que para precisarla sólo fue necesario utilizar obras de consulta como *Lexipedia, Diccionario enciclopédico*, v. 3, Kentuchy, editorial Borsa Planeta, 2001-2002.

Aunque Cosimo de Medici y sus antecesores no las vieron como un símbolo de poder y prestigio, aún tenían la apariencia de fortalezas ya que no había un pleno conocimiento de los precedentes romanos, por lo que se reinterpretó al no tener un conocimiento preciso, gráfico y técnico de cómo construirlas. La teoría extraída de los autores romanos fue lo que fundó esta inquietud por la cultura de las villas y no un edificio que sirviera como ejemplo; no obstante, fueron utilizadas como un escape de la vida citadina y un lugar en donde pasaban gran parte de su vida como fue el caso de Lorenzo el Magnífico y su villa de Cafaggiolo de la cual también mostró intereses agrícolas.³¹ Il Trebbio está al norte de Florencia y desde la torre se ve el valle de Mugello. Cafaggiolo está a la entrada del citado valle y después de la renovación de la fortaleza por Michelozzo, la villa se convirtió en un centro de dominio agrícola y una casa de verano.

La villa Fiesole (Figura 112) se caracteriza por ser utilizada para las labores intelectuales, sólo un poco más alejada de Florencia que Careggi (Figura 113); no tenía relación con la agricultura y su ubicación fue escogida con base en la panorámica por lo que es una villa completamente abierta. En ésta los valores económicos no fueron la función principal, sino los valores estéticos y humanísticos; la exaltación del paisaje como algo distinto del entorno natural, como un escenario de la vida cotidiana. Se consideraba el control visual que se tenía de la ciudad desde la lejanía y era también el disfrute de un lugar no para las labores agrícolas sino para el entretenimiento y símbolo del status social que continuó en los siglos XVI y XVII.

³¹ J.S. Ackerman, *La villa forma e ideología...* pág. 73.



Figura 112. Michelozzo, *Villa Fiesole*, vista desde el sudoeste. Extraído de James Ackerman, *La villa forma e ideología de las casa de campo...*pág. 85.



Figura 113. *Villa Medicea de Careggi*, fachada al jardín. Extraído de James Ackerman, *La villa forma e ideología de las casas de campo...*pág. 81.

Estas tres villas arriba citadas y Careggi fueron puestas al día por Michelozzo Michelozzi por encargo de Cosimo I. Pero quien le agregó a las villas la decoración

teatral, sistemas hidráulicos y autómatas fue el arquitecto e ingeniero Bernardo Buontalenti que diseñó las villas de Pratolino (Figura 114), La Petraia (Figura 115), Artimino, Ambrogiana y Leppeggi para los Médicis, quienes convirtieron estas villas en puntos de reunión donde hacer alarde de su riqueza. Las villas para los Medici fueron construidas entre 1451 y 1591.

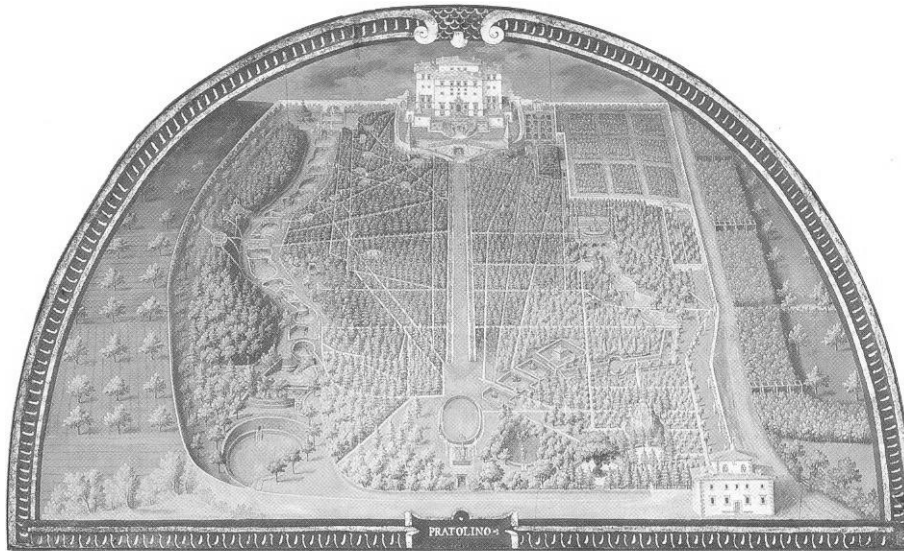


Figura 114. Augusto Utens, *Villa Pratolino*, 1598, Daniela Mignani, *The medician villas by Augusto Utens...*pág. 55.

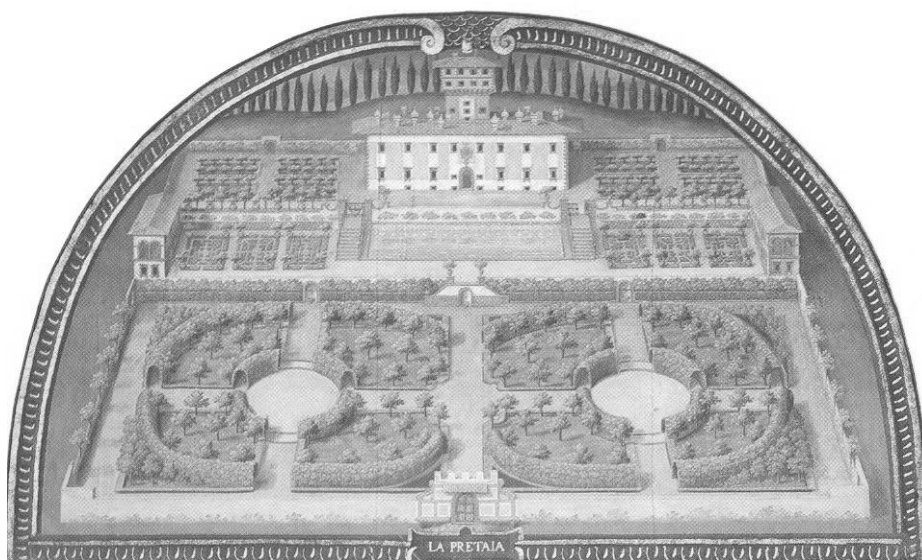


Figura 115. Augusto Utens, *Villa La Petraia*, 1598. Extraído de Daniela Mignani, *The medician villas by Augusto Utens...*pág. 63.

Careggi es dueña de una serie de lunetas que tienen por tema paisajes bucólicos, otras villas Medici, jardines y escenas míticas. Pratolino rompió con la tradición de los jardines geométricos al ser diseñada como un amplio paisaje donde la regla fue la naturaleza artificial en la que la casa fue construida sobre muros con grutas a las que se agregaron fuelles hidráulicos, por lo que el plan total de la villa consideraba un homenaje a las fuerzas de la naturaleza las cuales se domaron para hacer un lugar placentero.

Como ya se hizo mención Il Trebbio y Cafaggiolo fueron de las primeras, ya que en Mugello se localizan los orígenes de la familia y ya al final del siglo XV adquirieron propiedades más distantes de Florencia como Poggio a Caiano y Castello, así cada Medici fue anexando propiedades en otros lugares hasta que, en el siglo XVI, su corte se movía de una propiedad a otra de acuerdo con el tiempo y estaciones de caza. Las villas también se expandieron hacia la región de Lucca donde se separaron por completo de las características medievales, su estructura ya es completamente renacentista sin nada de elementos de granja, fueron diseñadas por Benedetto Saminiato para los nobles de la ciudad.

La elección del lugar donde su establecerían las villas fue de gran importancia y se tenía que considerar el paisaje, pues es casi como sujetar la naturaleza a las reglas del diseño. Por tanto no siempre se cumplió pues los constructores de estas villas estaban limitados por la topografía, flora y fauna del lugar donde se debía construir; sin embargo se intentó modificar la tierra para hacer viable la propiedad. La villa d'Este en Tívoli (Figura 116) ofrece el ejemplo de un agradable panorama ya que no se localiza en la cima de una colina o montaña sino en la inclinación, lo que permite obtener un amplio panorama del campo y las montañas y quizá la ciudad. Ejemplo de estas villas situadas en un lugar alto es Poggio a Caiano situada al Oeste de Florencia sobre una

loma, la cual ofrece un panorama del valle circundante. Esta villa fue reconstruida por la familia Strozzi y después fue adquirida por Lorenzo el Magnífico de Medici, quien comisionó a Giulio da Sangallo para renovarla tomando en cuenta los principios de Alberti

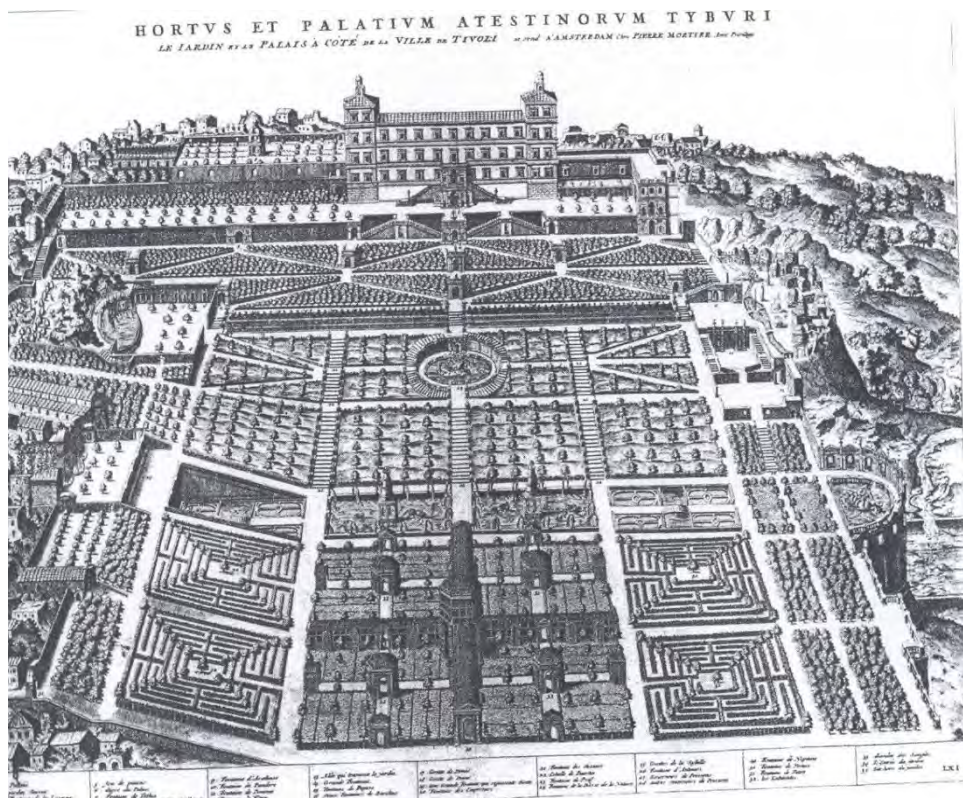


Figura 116. Etienne Dupérac, *Villa d' Este Tivoli*, 1573, reimpresso c. 1700, Dumbarton Oaks, Studies in Landscape Architecture, foto de archivo. Extraído de Mirka Benes, Dianne Harris, *Villas and Gardens in early modern Italy and France...* pág. 33.

Estas villas también fueron producto de un cambio en el pensamiento de la clase comerciante que, al adquirir un nuevo status comenzó a dedicarse al arte como a la arquitectura en la renovación de las casas. Esto trajo como resultado fama y gloria, además de ser una nueva forma de expresar las nociones y valores de aquellos días. Una de esas ideas era profundizar en el conocimiento del hombre, y al buscar la perfección individual dedicaron gran parte de su vida a labores espirituales, por medio de la contemplación en medio de sus jardines secretos. Esta concepción de la vida ideal y

sana en el campo la expresó Lorenzo el Magnífico a través de su poema titulado *Nencia de Barbero*.³²

Contrariamente la villa Poggio a Caiano, cuyo diseño cúbico compacto la hace sobresalir del campo circundante y permite un contacto distante con la naturaleza, conservó características de la arquitectura medieval quizá como defensa. Este tipo de villas, como en el caso del Véneto, evolucionó a una mayor apertura al exterior en los jardines, pues conservaron el estilo cúbico. Por otro lado, las villas romanas no agrícolas como en la villa d'Este en Tívoli, los jardines fueron el centro y eje de la composición y no el edificio.³³

Las villas italianas siempre recurrieron a un motivo en su decoración: la pintura ilusionista de paisajes al fresco, trampantojo³⁴ (Figuras 117 y 118) o pinturas ilusionistas, y escenas míticas. Estos temas se consideraron apropiados junto con la referencia a ciclos naturales como el zodiaco, estaciones y elementos acompañados de sus respectivas divinidades griegas y romanas.

³² Mirka Benes, *Op. Cit.* pág. 10.

³³ J.S. Ackerman, *La villa forma e ideología...* pág. 26.

³⁴ *Trompe-l'oeil*, en español trampantojo o trampa ante ojo, es una ilusión o engaño para hacer ver lo que no es, en este contexto se refiere a las pinturas que creaban ilusiones al ojo en la perspectiva en un paisaje o los personajes localizados en lugares que dan la impresión de estar vivos o en sus actividades cotidianas. Esta definición fue tomada de obras de consulta general y de Ramón García Pelayo, *Dictionnaire Général Français-espagnol*, París, Larousse-Bordas, 1999.

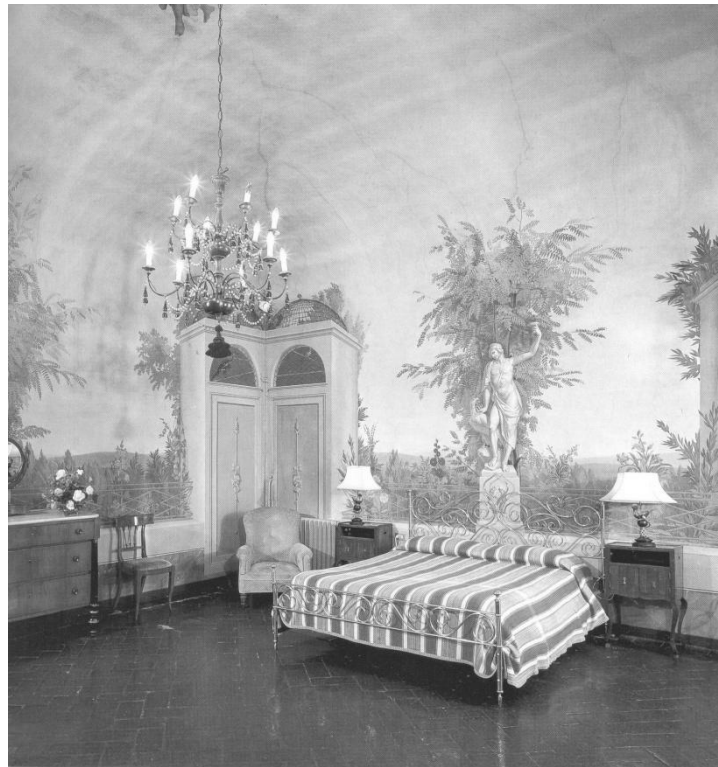


Figura 117. Decoración de trampantojo en Villa Villoresi en la Toscana. Extraído de Sophie Bajard, *Villas and gardens of Tuscany...* pág. 83.



Figura 118. Sala de Villa Barbaro. Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 130.

Esta armonía de la naturaleza se refleja como ya se ha explicado en los paisajes que la villa en sí misma crea. Las representaciones de la naturaleza y el paisaje circundante dentro de la villa son complementadas con pinturas de personas en tamaño real (Figura 119) y escenas de la vida cotidiana local en el siglo XVI, por lo que la villa no sólo muestra escenas de la antigüedad. Para Richard Turner, la pintura de paisaje en la villa tenía dos funciones: localizar su ubicación geográfica y de esta forma intentar la representación de una topografía específica y vanagloriarse de las tierras poseídas por el dueño, como se ve en la Villa Farnese en Caprarola o la Villa Lante en Bagnaia que dan un registro de otras villas como la de Tívoli.³⁵



Figura 119. *Pintura Villa Godi*, Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 19.

La Villa Farnesina, construida por Baldassare Peruzzi, recrea Roma como se vio en esa época. Da la sensación de que los muros se abren para permitir ver las tierras más

³⁵ Richard Turner, *Op.Cit.* pág. 198-199.

allá de la villa (Figura 120) por lo que los paisajes ilusionistas fueron el principio de la decoración intentando establecer la villa dentro de un jardín. Además de paisajes rurales, se pintaron en los muros perspectivas panorámicas de las ciudades de la época como es el caso de la villa Belvedere de Inocencio VIII en el Vaticano obra de Pinturiccio, donde más que perspectivas es un ciclo de mapas que representa las capitales de las ciudades estado italianas como son: Roma, Milán, Génova, Florencia, Venecia y Nápoles.³⁶



Figura 120. Baldassare Peruzzi, *panorámica de Roma*, c. 1517-1518, fresco, Villa Farnesina, Salla della Prospettive, Roma. Extraído de Carlo Tresti, *Villas y Palacios de Roma...* pág. 106.

4.4.- Las villas palladinas.

En la construcción de las villas se intentaba la integración de la arquitectura y el paisaje como lo pretendió Andrea Palladio, arquitecto italiano que diseñó las villas de la zona de Terraferma y palacios en Vicenza (donde se usó la perspectiva matemática para lograr una vista ideal), por esta razón era muy importante el lugar en que se decidía

³⁶ Naomi Miller, *Mapping the city...* Pág. 158.

ubicar la villa, pues el valor estético del paisaje era algo que se tomaba en cuenta en el costo comercial de la finca. Andrea Palladio fue uno de los arquitectos que contribuyó a las artes a través del paisaje que creaba en la construcción de las villas, pues fue un tema íntimamente ligado a la noción de naturaleza. El paisaje palladino, a decir de Denis Cosgrove, unificó las dos afluentes de la ideología aristocrática veneciana que construyó esta visión de vida humana y paisaje; humanismo racional, la aristocracia y poesía pastoril.

Palladio era poseedor de un gran talento para unificar el diseño y la estructura utilitaria en sus creaciones. Nace en Padua en 1508, pero crece en Vicenza y tiene la oportunidad de leer a Alberti, Vitrubio y Bramante, además realizó varios viajes a Roma en compañía de Trissino, su tutor, donde le estimularon los monumentos antiguos que fue midiendo, esta experiencia quedó reflejada en su trabajo.³⁷

En la década de 1550 comienza a trabajar para los círculos de la nobleza de Verona y Venecia, periodo en el cual se consolida como uno de los principales arquitectos de Venecia, donde realiza sus últimas obras, aunque su encargo final fue el Teatro Olímpico en Vicenza (Figura 121). Sus villas, la mayoría agrupadas al este del Véneto, se adaptan al ambiente natural llegando a formar parte del paisaje, al mismo tiempo que son solemnes y muy armoniosas, por lo que Palladio entendió la villa como algo bello y saludable en donde el arte era entendido como “el símbolo del hombre que domina la naturaleza”³⁸

³⁷ Fruto de este viaje fueron las guías para viajeros publicadas en Roma en 1554. Una de ellas titulada *Le antichità di Roma*, contiene las descripciones de las ruinas que analizó con sus historias correspondientes, ordenadas por grupos para brindar una mejor información a los viajeros y reemplazaban a las medievales *Mirabilia urbis Romae*. Información extraída de Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, [trad.] Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1995, Pág. 90.

³⁸ Michelangelo Muraro, *Op.Cit.* Pág. 47.



Figura 121. Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*. Extraído de Bruce Boucher, *Andrea Palladio, the architect and his time...* pág. 254.

Ya se ha dicho lo importante que resultaba elegir el lugar correcto para la localización de la villa; sin embargo, Ackerman³⁹ aclara que en un primer momento la elección del lugar en las villas de la Terraferma, estuvo condicionado a lo lucrativo del sitio, principalmente pantanos y lugares aislados, en donde se obtuvieran mayores beneficios. No obstante, muchas de estas villas palladinas se asientan en ruinas de villas o construcciones antiguas sin existir, por esta razón, un prototipo o modelo de la obra de Palladio que no sea la armonía arquitectónica al usar un estilo muy sencillo, sin grandes intenciones de ostentación económica en la construcción y el uso del pórtico (Figura 122), que se adaptó a la estructura de la villa, primero por Sangallo en Poggio a Caiano, pero Palladio lo usó como el sello de su trabajo ya que permitía un contacto con el entorno. El éxito de Palladio responde al equilibrio entre utilidad, estética y el cumplimiento de las demandas económicas y culturales de sus patrones, sus villas eran a la vez un paisaje y un terreno para cultivar.

³⁹ J.S. Ackerman, *Palladio...* Pág. 54.



Figura 122. Andrea Palladio, *Villa Emo*, c. 1564. Extraído de James Ackerman, *La villa forma e ideología de las casas de campo...*pág. 34.

En *Los cuatro libros de Arquitectura*, Palladio dedica cinco capítulos del segundo libro a las villas en los que examina el lugar, principios, planeación y descripción, y pone énfasis en la integración de arquitectura y paisaje. Del sitio nos dice:

“se escogerá el sitio más adecuado posible y en el centro del predio, para que el propietario sin mucho trabajo pueda ver la obra y mejorarla por todos lados y para que los trabajadores lleven a sus casas los frutos de la manera más fácil.

Si fuera posible construir cerca de un río, será no sólo conveniente sino bello, pues en todo tiempo y con poco gasto se pueden enviar los productos por lancha a la ciudad y será útil para el uso de la casa y el ganado. Además de enfriar bastante en el verano proporcionará una hermosa vista y es posible regar satisfactoriamente la propiedad y los huertos que es la única y principal distracción en una villa.

Pero si no se puede tener ríos navegables, uno debe esforzarse por construir cerca de alguna otra corriente de agua y, sobre todo, alejarse de las aguas estancadas, ya que provocan malos olores, los cuales pueden evitarse con facilidad si construimos en lugares elevados y agradables donde por el continuo vaivén de los vientos, el aire se mueve, y la tierra por su declive, se ve libre de vapores enfermizos y de humedad [...] No se debe construir entre valles encerrados entre montañas, pues los edificios están escondidos en esos valles y no tienen vista a gran distancia, ni pueden verse ellos mismos[...] cuando es preciso construir en una montaña, debe elegirse una orientación hacia una parte templada del cielo y que no esté continuamente sombreada por montañas más altas, ni con un calor abrasador (como si hubiera dos soles) por la reverberación del sol en alguna roca cercana, pues en cualquiera de estos casos rebasará los límites de la habitabilidad.

Por último, para la construcción de una residencia de campo, debe tomarse en cuenta todos aquellos considerandos que son necesarios en una residencia urbana, ya que la ciudad es como si fuera una gran casa y por el contrario, una residencia campestre es una pequeña ciudad.”⁴⁰

También abarca el tema de la correcta distribución de la villa a la que divide en dos partes: la primera destinada a la residencia del dueño y otra dedicada al manejo y cuidado de los productos y animales de la villa, siempre con el cuidado que se pueda recorrer y supervisar todo y estar cubierto en cualquier lugar. Para esta tarea el pórtico es la herramienta ideal, pues además de servir como adorno, actúa como la unión de todos los elementos sin amurallar la propiedad, y también permite permanecer abierto al paisaje, integrándose a éste visto en perspectiva desde la elevada posición del bloque residencial, con ello se recalca el disfrute de las vistas en la vida rural.

Palladio ejemplifica sus ideas con sus propias obras; sin embargo no se detiene en la decoración a excepción de la Villa Fanzolo; de las pertenecientes a los caballeros de Terraferma explica que la Villa Godi, (Figura 123) dedicada al cultivo, fue decorada con pinturas de Gualtiera Padovano, Battista del Moro Veronese y Battista Venetiano.⁴¹ Es el diseño más temprano de Palladio, y está establecida en una colina que tiene un bello prospecto (Figura 124), cerca de un río, con lo cual contiene muchos elementos que presentarán sus futuros proyectos.

⁴⁰ Palladio Andrea, *Los cuatro libros de la Arquitectura*, [trad. al español] Arq. Carlos Pérez Infante, de la versión en inglés de Isaac Ware (1738), México, Limusa-UAM Azcapotzalco, 2005, pág. 124-125.

⁴¹ *Ibid.* pág. 145.



Figura 123. *Villa Godi*, Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 10.



Figura 124. Vista desde villa Godi, Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 14.

Una de las villas representativas de la obra de Andrea Palladio fue la conocida como *La Rotonda* (Figura 125) en Vicenza. Situada en un promontorio en el monte Berico, reconocido anteriormente por la belleza de su paisaje (Figura 126), ya que el montículo es de “fácil acceso, que está por una parte bañado por el Bacciglione, río navegable, y por la otra circundado por altas colinas de vegetación abundante, que le dan un aspecto escenográfico.”⁴² La villa está muy relacionada con el paisaje ya que da la impresión de surgir de éste. Tiene cuatro fachadas iguales con pórticos por todos lados y una cúpula central que da la impresión de redondez; los pórticos proporcionan la vista del paisaje circundante.



Figura 125. Andrea Palladio, *La Rotonda*, inicios de 1550. Extraído de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art...* pág. 57

⁴² Michelangelo Muraro, *Op.Cit.* pág. 50-51.



Figura 126. *Vista desde la Rotonda.* Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 192.

Esta villa no está dedicada a la agricultura pues no fue hecha para un caballero granjero, sino para un nuncio apostólico retirado, Paolo Almerico, quien la usó para sus fiestas ya que está muy cerca de la ciudad, es decir, se dedicó por completo al disfrute de la naturaleza. Ackerman la considera un *Belvedere*.⁴³ También está decorada con pinturas que se refieren a escenas clásicas con evocaciones a la labor eclesiástica del propietario, e incluso en los cuatro libros está colocada en el apartado dedicado a los palacios.

La villa Barbaro en Maser (Figura 127), construida a inicios de 1560⁴⁴ es otro ejemplo de la obra de Palladio y de la integración de utilidad y arte, pues funciona como una granja, y es muy bella en la arquitectura pues se realizó de acuerdo con un plan inicial. Esta villa para Muraro significa “la síntesis de todos los ideales de la cultura

⁴³ J.S. Ackerman, *Palladio...* Pág. 68. La palabra *Belvedere* es italiana y se refiere a una terraza ajardinada para el puro disfrute del contacto de la naturaleza. Puntualmente significa mirador. Laura Tam, *Dizionario spagnolo-italiano, Dizionario italiano-español*, Milán, Ulrico Hoepli, 1997.

⁴⁴ Manfred Wundram, *Op. Cit.* pág. 126 plantea que la construcción inicio entre 1557 y 1558.

veneciana de las tierras del interior en el siglo XVI.”⁴⁵ Está ligeramente elevada para dar una vista de huertos y campos de los alrededores, pero no separada de los campos adaptándose horizontalmente a las ondulaciones de las colinas.

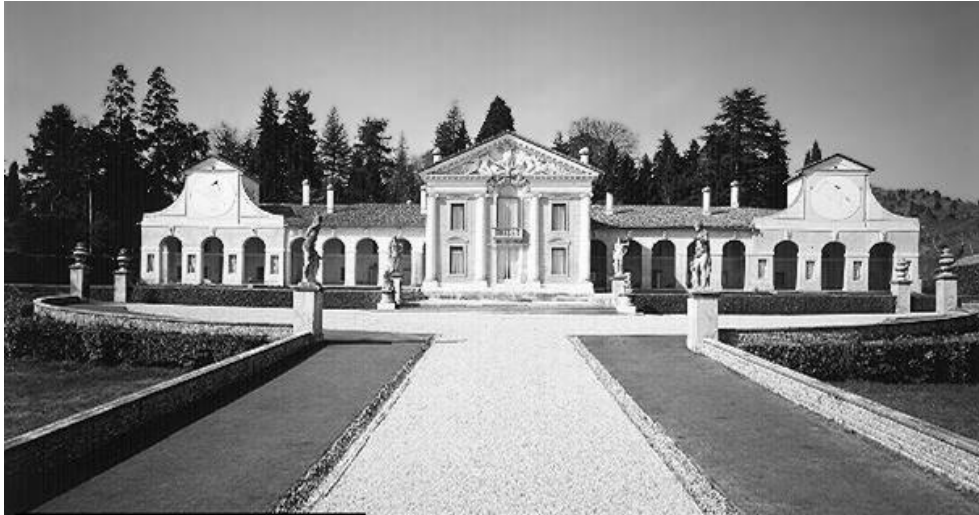


Figura 127. *Villa Barbaro*, Extraído de Michelangelo Muraro, *Las villas del Véneto...* pág. 48.

Los dueños fueron los hermanos Daniele y Marcantonio Barbaro; aristócratas venecianos y no caballeros granjeros; sin embargo Daniele Barbaro se interesó en ingeniería, lo que permitió la instalación de sistemas de suministro de agua (Figura 128). Además, los dueños de esta villa se interesaron por la astrología revelada en los relojes de Sol, símbolos que reflejan la intención de dar un carácter sagrado a la villa.



Figura 128. *Nymphaeum de Villa Barbaro*, Extraído de Bruce Boucher, *Andrea Palladio the architect in his time...* pág. 135.

⁴⁵ Michelangelo Muraro, *Op.Cit.* pág. 151.

En el nivel superior de la zona residencial se puede apreciar la decoración hecha por Paolo Veronese, dedicada a escenas mitológicas y a la vida en el campo de la aristocracia y muchos paisajes imitando la naturaleza detrás de los muros sobre balcones pintados que proporcionan vistas panorámicas y frescos que retratan a miembros de la familia entrando al espacio de los cuartos, es decir, decoración ilusionista (Figura 129 y 130) que pretendía crear un mundo ideal en un ambiente real. Ahí aparecen ruinas antiguas que muchas veces, según Turner, son arqueológicamente exactas pues Veronese poseía grabados de ruinas romanas adquiridas en su viaje de 1551, realizados por Hieronymus Cock y que fueron usados en la realización de las pinturas.⁴⁶ Esta decoración, de acuerdo con las ideas de Vitrubio, tenía que representar las cosas como están.



Figura 129. Decoración de la parte noble, Villa Barbaro. Extraído de Manfred Wundram, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 132.

⁴⁶ Richard Turner, *Op.Cit.* pág. 207-208.



Figura 130. *Decoración de la parte noble, Villa Barbaro.* Extraído de Wundram Manfred, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco...* pág. 133

Toda la decoración gira en torno al tema de la armonía universal y la proporción según la teoría de Pitágoras reevaluada en el siglo XVI, pues la geometría expresa tanto la armonía musical (Figura 131) que significa tanto la armonía de las esferas y la armonía de los instrumentos, dividiendo en estratos que van del microcosmos al macrocosmos. Por esta razón los muros están decorados con paisajes que significarían el microcosmos en donde se refleja la armonía de las esferas, es decir que representan las relaciones entre los movimientos temporales como las estaciones y los eventos de los cielos.⁴⁷ Todo esto reunido en un misticismo astrológico. En la parte de arriba, en las bóvedas, elabora la metafísica. Mientras que la figura central de la decoración del *Salone* es interpretada como Venecia ya que está acompañada por un león. En los muros

⁴⁷ La geometría como la forma de ordenar el universo y su simbolismo esta el texto, Robert Lawlor, *Sacred Geometry, Philosophy and practice*, Londres, Thames and Hudson, 1982. pág. 4-23.

se representó la villa Barbaro que indican la idea de la villa como un paraíso en la Tierra.⁴⁸



Figura 131 Paolo Veronese, frescos en la Villa Maser, instrumentista que refleja la armonía. Extraído de Michelangelo Muraro, *Las villas del Véneto...* pág. 49.

⁴⁸ Inge Jackson Reist, "Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro", *The Art Bulletin*, New York, vol. 67. núm. 4, 1985, págs. 614-634.

CONCLUSIONES

En estos mapas se concentra conocimiento no sólo geográfico sino también matemático e ideas filosóficas del momento, a través de la aplicación de la perspectiva en su hechura así como en el intento de algunos de ellos de basar la representación en levantamientos topográficos realizados con instrumentos utilizados por cartógrafos, agrimensores y en algunas ocasiones pintores, donde los primeros fueron los encargados de mantener el interés en la labor, de hacer a tales instrumentos más precisos, fáciles de portar y prácticos en su utilización. Por tanto, estos mapas ejemplifican un momento peculiar en la cartografía, es decir, en transición justo al tiempo en que era un arte que aspiraba a ser ciencia,

La perspectiva hizo posible ver el mundo en términos horizontales y sobre todo por su logro: la invención de espacio, también logró la creación de paisajes en la pintura. Este método al establecerse como una rejilla en la que se ubicaban los objetos, se relaciona con el sistema usado por Ptolomeo de meridianos y paralelos. Ambas cuestiones se dirigían hacia una explicación más racional del mundo.

El surgimiento de la perspectiva lineal, basada en las matemáticas, más específicamente en la geometría y el uso de coordenadas, permitió medir el espacio e hizo posible que a la pintura se le diera el carácter de ciencia liberal al utilizar el intelecto en su creaciones. Esta misma característica permitió que la perspectiva fuera usada en la cartografía, como se intentó establecer y destacar. La relación entre la perspectiva, pintura y cartografía se manifiesta en los aparatos y las técnicas de Euclides que compartían pintores, matemáticos, cartógrafos y agrimensores. Éstos le brindaban rigurosidad a todas estas disciplinas al intentar automatizar y facilitar el proceso así como los cálculos necesarios para la creación de espacio en una pintura o en la medición del mismo.

Las disciplinas que usaban la perspectiva como el sustento del espacio creado, expresaban orden en sus obras ya que el neoplatonismo, filosofía relacionada con la visión matemática del mundo, conectaba tal visión con la inmanencia de Dios en el Universo por lo que las imágenes del mundo natural tanto, pinturas como mapas y levantamientos topográficos, tenían detrás la idea de armonía y proporción en todos los niveles de la creación, entre el microcosmos y el macrocosmos. Esta filosofía identificaba a la geometría como la clave para entender el mundo natural, lo que permitía infundir orden y armonía al espacio representado que se traducía en la capacidad de controlarlo y transformarlo.

El paisaje tuvo su nacimiento en el contexto pictórico, siendo un signo del cambio en el pensamiento que la época inauguraba como es la importancia dada al hombre y al medio como espacio en el que actúa. En un inicio, ya teniendo la fórmula para poder crear este espacio la pintura mostró intenciones de ser un registro de realismo en la descripción de lugares aunque sólo se le permitiera un pequeño espacio en lontananza dentro del cuadro.

Los pintores italianos, como Leonardo da Vinci, pretendían realizar un segundo mundo, nacido de su capacidad creadora, realizar un cuadro de la naturaleza humanizada, no en estado salvaje o una copia fiel, en lo que se observa una vez más el deseo de darle orden y seleccionar los elementos que se incluirán en el cuadro. Esta característica indica que su arte tenía un argumento intelectual, uno era la pretensión de seguir a los clásicos por el renovado interés en éstos gracias a su redescubrimiento, otro era la aplicación de las matemáticas y la observación de los elementos naturales y no del arte como Leonardo lo llevó a cabo en sus dibujos, en los cuales se revela su inquietud científica.

En el siglo XVI la pintura de paisajes llegó a ser más idealista. Se estableció un mayor orden y proporción por el dominio en la aplicación de la perspectiva permitiendo también ampliar el tamaño de los panoramas. Ahora las pinturas presentan un ambiente lleno de armonía con el ser humano, reflejo de la armonía del Universo, como se ve en la pintura pastoril. Si bien era una naturaleza idealizada no se dejaron de representar en estas obras características topográficas de la zona del Véneto con lo que no se abandonaron las inquietudes por incluir información topográfica ya que se minimizó la presencia de figuras en los cuadros.

El establecimiento de la pintura paisajista como un género comenzó al aumentar el espacio dedicado al paisaje y el consecuente abandono de personajes dentro de ella, también colaboraron a su independencia las ideas que la Iglesia Católica depositaron en las representaciones del mundo natural como una vía para la contemplación ya que reflejaban la presencia de Dios, de ahí que se consideraba un tema digno de admirar y representarse no sólo porque los inducía a la tradición clásica. Sin embargo, no era ya la misma visión de los medievales que creían que sin importar los esfuerzos del hombre la naturaleza, impregnada del espíritu divino, no podía compararse con el arte que la representaba.

Para los renacentistas, se estableció la superioridad del arte en la naturaleza, de ahí que siguieran actitudes ambivalentes respecto a su contacto directo. Este nuevo disfrute de la contemplación del paisaje no se quedó sólo en el ámbito pictórico pues se extendió a todas las disciplinas que colaboraban a alcanzar un mayor conocimiento del medio.

Una de estas disciplinas fue la cartografía ya que ayudaba a brindar una explicación de la Tierra y el Universo. La cartografía en un sentido más práctico, pretende controlar un lugar al poder representarlo pues debido a las innovaciones en la

pintura, fue posible la representación de lugares más realistas, además de medirlos y limitarlos. También esta ciencia se apoyó en los clásicos como Ptolomeo, no sólo en su argumento intelectual, sino además en los métodos de levantamiento.

La construcción de la visión moderna de la cartografía se revela en la capacidad de tener control sobre un área, poder entender y dar información de ésta con la sola representación, sin incluir listas o textos explicatorios. Tal característica fue útil para los gobernantes quienes utilizaron los mapas con intenciones militares, administrativas y políticas, debido a la posibilidad de medir la tierra. Esta actividad fue realizada por los cartógrafos y agrimensores, quienes se encargaron del mejoramiento de técnicas y herramientas para lograr levantamientos más precisos que ayudaran al reconocimiento de un lugar como se vio en el caso del Consejo de los Diez de Venecia.

La división en tres niveles del conocimiento geográfico pronunciada por Ptolomeo también pretendía dar conocimiento del Universo y su relación con la Tierra, es decir macrocosmos y microcosmos, al incluir a la Cosmografía, la Geografía y por último la Corografía, que pretendía ser una vista que envolviera todo y, al igual que un mapa, debía dar información únicamente con la imagen, como lo intentó Sorte quien al estar más inclinado hacia lo pictórico buscaba que los colores elegidos reflejaran la naturaleza de los objetos y esta fue una cualidad para los venecianos ya que estimaban la habilidad de alcanzar un mayor naturalismo en la representación de un lugar.

La utilidad de la Cartografía, más específicamente de la Corografía en el ejercicio de gobierno se vio también en el caso de los Estados Papales, con el mapa de Perugia; pero además reflejaba el gusto cultural del Papa y le agregaba otro propósito: la práctica de la contemplación individual. Las imágenes del mundo natural tenían ahora otra utilidad más espiritual, la de acceder al conocimiento de lo divino, ya que tales imágenes mostraban la presencia de Dios en el mundo y evitaban el abuso en las

imágenes sacras, por lo cual las imágenes del medio natural se llenaron también de un carácter sagrado.

Así como Sorte en Venecia se volcó hacia la naturaleza pictórica de la Corografía, Danti, en los Estado Papales, realizaba dibujos previos a la elaboración de un mapa, al tiempo que reflexionaba sobre la técnica topográfica, con lo que infundió de cierta rigurosidad científica a su obra y la hizo más integral. También la Corografía colaboraba con una función política: la exaltación, que en el caso de Danti, se expresó en la Galeria de los Mapas donde a través de vistas de ciudades se pretendía exaltar a Italia y su intención de ampliar su poder político.

Esta intención de ensalzar a través de la representación de lugares se advierte principalmente en las vistas de ciudades, obras corográficas muy populares durante el Renacimiento. El orgullo cívico por la ciudad fue una inquietud de la aristocracia, pues reflejaba la ciudadanía que habitaba en ella y eran la glorificación de los valores más importantes de la misma. De esta forma reflejan una especie de incipiente nacionalismo, por lo que la urbe era presentada según el ideal que se tenía de ella y que se pretendía enviar al exterior, además de ser un pretexto para mostrar la riqueza y sensibilidad artística de sus habitantes.

Las vistas de ciudades no eran producto únicamente de los ideales ya que incorporan en ellas la experiencia colectiva de un espacio, habilidades artísticas y matemáticas. También son reflejo de los nuevos y acrecentados intereses geográficos de los estratos más altos de la sociedad de ese tiempo en que se expande la visión del mundo por las exploraciones y descubrimientos. Las descripciones de lugares, brindaban conocimientos geográficos que eran demandados como se ve en la cantidad de ediciones que *Descrittione di tutta Italia* de Leandro Alberti tuvo a partir de 1550.

El realismo en la descripción de las ciudades fue una cualidad que se pretendía alcanzar y se lograba con los avances en la pintura y desde luego en la agrimensura, como se ha dicho ya, esta unión de técnicas las hacían útiles para los gobernantes, comerciantes y viajeros. Los mapas de ciudades contenidos en la *Geografía* de Ptolomeo fueron de gran influencia ya que a partir de su integración en este texto muchos otros tomaron su ejemplo.

Los mapas del *Códice Urbino* son de los primeros intentos que aspiraban a una delineación más precisa de una ciudad y ya presentan conocimiento geográfico, como se ve en el mapa de Volterra que consigna las características topográficas de la zona, suficientes para planear estrategias militares, precisamente este mapa, se hizo a propósito de un acontecimiento: la captura de la fortaleza de esta ciudad por Federico Montefeltro en 1472, por lo que es un registro de un momento en la historia de la misma.

La visión unitaria en estos mapas y vistas, se logró al superar la visión real por la forma en que fueron presentadas, desde la vista a vuelo de pájaro, el plano en perspectiva o las más abstractas como la vista ortogonal de los experimentos de León Battista Alberti y Leonardo da Vinci. El caso de la vista de Venecia de Jacopo de Barbari, es un ejemplo de cómo se logró unidad entre sus partes, por la aplicación de paralelos y meridianos que ordenaron el espacio donde se conjugaron los detalles topográficos, geográficos y las construcciones al interior de la ciudad; el avance en las relaciones espaciales se desarrolló hasta lograr el primer mapa de Roma con escala realizado por Bufallini.

La colección de Braun y Hogenberg también aspiraba a una visión total que brindara información integral de un lugar a simple vista, además ofrecían referencias de interés para los inclinados por la historia como por la geografía. *Civitates Orbis*

Terrarum fue otra muestra de la disposición renacentista por el conocimiento de otros lugares como lo fue el *ars apodemica* o arte de viajar.

Las corografías ayudaban a familiarizar al viajero con otras ciudades o bien a preparar su itinerario. Su inserción en los libros de viaje fue en el siglo XVI; la información obtenida de los viajes también era valiosa porque satisfacía la reciente inquietud por conocer otros lugares por lo que un cartógrafo y corógrafo como Egnatio Danti le dedicó una parte de su texto, *Le scienze matematiche ridotte in tavole* de 1577.

El interés en el paisaje y por ende, en el mundo natural, que se mostró en los mapas con un contacto indirecto, se expresó materialmente en la construcción de villas por los señores italianos, donde ya se da un contacto más directo, aunque medido, con la naturaleza, primeramente surgió una inclinación hacia el campo y sus beneficios como consecuencia de esta nueva manera de ver el mundo que poco a poco se fortalecía, donde el florecimiento del paisaje es una más de las formas en que se reveló.

Por un lado el campo es exaltado mientras que la ciudad es vista como un lugar de vicios, contrariando de esta forma, las vistas que de ellas se realizaban, sin embargo para los caballeros que poseían tierras y construían villas no sólo representaban lugares para el ocio, para el disfrute de la naturaleza, el estudio y la contemplación, sino además significaban ganancias por las actividades agrícolas que se llevaban a cabo en las villas, sobre todo las construidas por Palladio en la Terraferma, que supo conjugar la casa de placer y la granja, dicho en otras palabras, alcanzó un equilibrio en ambas actividades.

Por todo lo anterior, estaban interesados en mostrar sus beneficios para que la República diera más incentivos a esta actividad. La agricultura se vio como una tarea digna de la aristocracia veneciana, principales protagonistas en revivir el pasado agrícola romano, como lo vemos en las iniciativas impulsadas por Alvise Cornaro, pero además la clase comerciante al comenzar a relacionarse con el campo y la construcción

de las villas adquirirían un nuevo estatus social ya que se acercaban al arte y la arquitectura.

Como muchas de las expresiones del paisaje en el siglo XVI y el disfrute del paisaje mismo, el acercamiento a la naturaleza a través de las villas fue fundamentado y justificado por la influencia de los autores clásicos, tanto en la arquitectura de las villas y la inclinación por la agricultura.

Estas construcciones iniciaron como granjas y evolucionaron cada vez más hacia crear las condiciones para disfrutar la naturaleza sin sufrir peligros; por esta razón el lugar elegido para su ubicación y la naturaleza circundante eran muy importantes por lo que Alberti y Palladio le dieron mucho peso a su elección ya que debía tener bellas vistas, es decir, un paisaje que contemplar, pero también cumplir con las condiciones para un correcto funcionamiento de las labores de la villa. Palladio para lograr esto utilizó el pórtico que permitía al dueño supervisar las labores en la villa sin dejar de protegerse.

La villa tenía que brindar también la oportunidad de acercarse a la naturaleza sin peligro, es decir, servía también de resguardo, con lo que vemos que aún los temores hacia ésta están presentes, sin embargo, se comienzan a abandonar al adquirir la habilidad de tener control sobre ella. A pesar de que en estas construcciones se localizan en el campo, cuando era posible se elegía el lugar de la construcción y la vista desde la casa, cuando no era posible, se trataba de crear la vista deseada por medio de dar orden y armonía a la naturaleza circundante.

La capacidad de ordenar y dominar a la naturaleza ya es un signo de la visión moderna de la misma, como se ve en la intención de inyectar armonía y proporción al conjunto total de la villa tanto al interior de la casa por la arquitectura y la pintura paisajista en los muros, como hacia afuera de manera que en cualquier dirección hacia

donde se observara estuvieran presentes, es decir, que había una interacción entre la naturaleza y la cultura.

También en la pintura de las villas se vio la intención de apropiarse de la tierra al ser un registro topográfico del paisaje de la época como se puede ver en algunas pinturas que representan otras villas del mismo propietario, para vanagloriarse de sus posesiones, o a la villa misma como es el caso de la villa Farnese o villa Lante.

La armonía universal reflejada en el microcosmos era un tema recurrente para estas construcciones y principal en la decoración de la villa de los hermanos Barbaro, donde la villa era vista como un paraíso en la tierra al ser contagiada de esta armonía universal lograda por la teoría de Pitágoras y la geometría. Con lo que se ve que todos estos temas referentes a la naturaleza se conjugaban perfectamente en la villa.

Finalmente debo añadir que la Cartografía, como el espacio en el que se plantean los hechos humanos, es un buen indicador de los cambios en la concepción de la Tierra, del mundo natural y de las actitudes que hacia estos tiene el hombre, pues los documentos estudiados en esta investigación, permiten ver como los estratos sociales altos de esta época veían sus alrededores y pretendían a través de estos documentos cartográficos concentrar en una mirada todo el conocimiento que se tuviera de este lugar. La forma que elegían para representar el sitio les permitía infundir realismo de manera que la imagen que se observara se reconociera como la “verdadera”.

El cartógrafo del siglo XVI reunía en su quehacer los tres niveles de conocimiento geográfico dictados por Ptolomeo, más que separarlos tajantemente, como se pudo ver en los mapas de los Estados Papales realizados por Egnatio Danti o el mapa de Antonio Campi. Esta inquietud por alcanzar el conocimiento total no fue abandonada a través de los siglos, aunque las distintas disciplinas utilizadas para alcanzarlo se separaron unas hacia el ámbito científico y otras hacia el artístico.

Con el paso del tiempo el desarrollo y aplicación de las matemáticas hicieron posible la abstracción en la manera de representar los lugares, es decir, alcanzar la capacidad de entender y realizar la vista ortogonal y el plano como algo comprensible no sólo para las personas con una educación especializada, sin embargo, en la actualidad, se retoma la representación de una vista más realista para presentar los resultados de un levantamiento topográfico que detrás de la imagen en tercera dimensión contiene todos los datos e información surgida de la aplicación de la ingeniería.

Los tres niveles en que Ptolomeo dividió el conocimiento geográfico hoy son usados por un geógrafo o cualquier otro especialista en la delineación de la Tierra o la limitación y ubicación de lugares en la misma. Sin embargo, en el presente gracias a la tecnología los datos obtenidos se concentran en un Sistema de Información Geográfica, la laborosa ubicación astronómica ahora se ha convertido en un Sistema de Posicionamiento Global; estas herramientas aunadas a la moderna percepción remota auxilian al cartógrafo en su labor facilitándole la obtención de un conocimiento muy completo de las dimensiones de la Tierra y de una parte de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman J. S., *Palladio*, Middlesex, Penguin Books, 1966, 194 pp. The Architect and Society.
- , *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Institute of Technology, 1991, XXVII+561 pp.
- , *La villa forma e ideología de las casas de campo*, [trad.] Isabel Balsinde, título original *Form and ideology of Country Houses*, Madrid, Akal, 1997, 349 pp.
- Alberti León Battista, *De Re Aedificatoria*, [trad.] Javier Fresnillo Nuñez, Madrid, Akal, 1991, 475 pp. Fuentes de arte 10. Del original de Florencia 1550.
- , *De la Pintura*, [trad.] J. Rafael Martínez-E, México, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias-UNAM, 1996, 147 p.p. Colección MATHEMA.
- Alpers Svetlana, *El arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, [trad.] Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, 354 pp.
- Andrews Lew, *Story and Space in Renaissance Art, The Rebirth of Continuous narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, xiv+188 pp.
- Andrews Malcolm, *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press, 1999, 248 pp.
- Añon Carmen, José Luís Sancho [editores], *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [s.p], Unión FENOSA-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V 1998-2000, 669 pp.
- Appleton Jay, *The experience of landscape*, Chischester-New York, John Wiloy and Sons, 1975, xiii+293 pp.
- Arévalo Federico, *La representación de la ciudad en el Renacimiento, levantamiento urbano y territorial*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003, 251 pp. Colección Arquithesis núm. 13.
- Arnheim Rudolf, *Nuevos ensayos sobre la psicología del Arte*, trad. Ma. Condor Ordon, Madrid, Alianza, 1989, 319 pp.
- Bajard Sophie, Raffaello Bencini, *Villas and garden of Tuscany*, París, Terrail, 1993, 223 pp.
- Baker R. H. y Gideon Biger, *Ideology and Landscape in Historical Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, XIV+356 pp.

- Baxandall Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, [trad.] Homero Alsina Thenevet, 2a. edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 201 pp.
- Bender Barbara, *Landscape, Politics and Perspectives*, Rhode Island, Berg Publishers, 1993, VIII+356 pp.
- Benes Mirka, Dianne Harris, *Villas and Gardens in early modern Italy and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, xx+ 428 pp.
- Black Jeremy, *Maps and History*, New Haven, Yale University Press, 1997, 267 pp.
- Bolos i Capdevila de María, *Manual de ciencia del paisaje, Teoría, Métodos y aplicaciones*, Barcelona, Masson, 1992, 273 pp. Colección de Geografía.
- Boucher Bruce, *Andrea Palladio the architect and his time*, New York, Abbeville Press, 1998, 320 pp.
- Buisseret David [editor], *Envisioning the city, six studies in urban cartography*, Chicago- Londres, The University Chicago Press, 1998, 181 pp.
- [editor], *Monarchs, Ministers and Maps, The emergence of a Cartography as a tool of government in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago, 1992, ix+189 pp.
- , *La Revolución Cartográfica en Europa, 1400-1800, la representación de los mundos en la Europa del Renacimiento*, [trad.] María Tabuyo y Agustín López. Barcelona, Paidós, 2004, 255 pp.
- [editor], *Rural Images, Estate maps in the old and new worlds*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, XII+184 pp.
- Capel Horacio, *La morfología de las ciudades, I sociedad, cultura y paisaje urbano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, 544 pp. Colección Estrella Polar 37.
- , *Geografía Humana y Ciencias Sociales, Una perspectiva histórica, 2ª. Edición*, Barcelona, Montesinos, 1989, 139 pp. Biblioteca de Divulgación Temática /38.
- Cartografía mexicana tesoros de la nación S. XVI-XIX*, Archivo General de la Nación, México, 1983, 193 pp.
- Clark Kenneth, *El Arte del Paisaje*, [trad.] Laura Diamond, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, 206 pp.
- Claudius Ptolemy, *The Geography*, traducción de Edgard Luther Steveson, New York, Dover Publications, 1991, xvi, c.121 pp. Edición de 1460 códice ebnerianus preparado por Nicolás Germanus.
- Cosgrove Denis, *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999, VIII+311 pp.

- , *Social formation and symbolic landscape*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998, XXXVII+293 pp.
- , *The Palladian Landscape*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1993, XV+270pp.
- Cosgrove Denis, Stephen Daniels [editores], *The Iconography of landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 318 pp. Cambridge Studies in Historical Geography.
- Crombie, A.C. *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo*, vol. 2. La ciencia en la Baja Edad Media y comienzos de La Edad Moderna s. XIII-XVII, versión española de José Bernia, Madrid, Alianza Editorial, 1974, Alianza Universidad 77.
- Crone Geral Roe, *Historia de los mapas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 207 pp.
- Crosby W. Alfred, *The measure of reality, Quantification and Western Society 1250-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, xii+245 pp.
- Delgado López Enrique, *Rasguños en el papel, un proceso histórico-geográfico de la imagen del Mundo, de América y de la Nueva España*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, Tesis para obtener el título de Maestro en Historia de México, 1996, 195 pp.
- Descargues Pierre, *Perspective*, [trad.] Mark Paris, New York, Harry N.Abrams Publishers, 1977, 176 pp.
- Diccionario de autoridades*, edición facsimilar 1737 O-Z, v.3, Madrid, Gredos, 1976.
- Dresden Sem, *Humanismo y Renacimiento*, [trad.] Agustín Gil Lasierra, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, 256 pp. Biblioteca para el hombre actual.
- Elíade Mircea, *Imágenes y símbolos*, 2ª. Edición, Madrid, Taurus, 1974, 196 pp.
- Enciclopedia Hispánica*, v. 3., México, Borsa Internacional, Publishers, 2000.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo XXXII, XLII, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 y 1994.
- Field J. V., *The invention of infinity, Mathematics and Art in the Renaissance*, New York, Oxford, 1997, 250 pp.
- Fiorani Francesca, *The Marvel of Maps, Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, ix+347 pp.
- Francastel Pierre, *Pintura y Sociedad*, [trad.] Elena Benarroch Madrid, Cátedra, 1990, 172 pp. Ensayos Arte.
- Gablík Suzi, *Progress in Art*, Nueva York, Rizzoli, 1976, 192 pp.

- García Pelayo Ramón, *Dictionnaire Général Français-espagnol*, París, Larousse-Bordas, 1999.
- García Romero Arturo, *El paisaje en el ámbito de la geografía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, 2002, 137 pp.
- Gombrich E. H., *Norma y forma estudios sobre el arte del Renacimiento*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1984, 439 pp.
- Goy Richard J., *Venetian vernacular architecture, traditional housing in the venetian lagoon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, XXI+360 pp.
- Hale John, *La Civilización del Renacimiento en Europa*, Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1996, 608 pp.
- Harley J.B., *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*, [comp.] Paul Laxton, [trad.] Leticia García Cortés, Juan Carlos Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 398 pp.
- Harley J.B. and David Woodward [editores.], *The History of Cartography*, vol. 1. Chicago and London, University of Chicago, 1987.
- Joly Fernand, *La Cartografía*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1979, 133 pp.
- Kagan Richard, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*; con la colaboración de Fernando Marías, Ediciones el Viso, [s.p.], [s.f.], 346 pp.
- Kemp Martin, *La ciencia del Arte, la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, [trad.] Soledad Monforte Moreno, Jose Luis Sancho Gaspar, Madrid, Akal, 2000, 381 pp.
- Lawlor Robert, *Sacred Geometry, Philosophy and practice*, Londres, Thames and Hudson, 1982, 112 pp.
- Lawrence Rose Paul, *The Italian Renaissance of Mathematics, Studies on humanist and mathematicians from Petrarca to Galileo*, Geneve, Librairie Droz, 1976, xiii+316 pp.
- León Portilla Miguel, *Cartografía y Crónicas de la antigua California*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación de Investigaciones Sociales, 1989, 207 pp.
- León Portilla Miguel, Carmen Aguilera, *Mapa de México-Tenochtitlán y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986, 109 pp.
- Lestringant Frank, *Mapping the Renaissance World; The geographical imagination in the age of discovery*, traducción del francés David Fausset, Berkeley, University of California, 1994, XVII+ 197 pp. Serie the new historicism: 32.

- Lexipedia, Diccionario enciclopédico*, v. 3, Kentuchy, editorial Borsa Planeta, 2001-2002.
- Liter Carmen, *et.al., Geografía y Cartografía renacentista*, Madrid, Akal, Historia de la Ciencia y de la Técnica 13.
- Mignani Daniela, *The medician villas by Augusto Utens*, Florencia, Arnaud, 1991, 116 pp.
- Miller Naomi, *Mapping the city, the language and culture of cartography in the renaissance*, Londres, Continuum, 2003, xviii+ 271 pp.
- Mínguez Víctor, Inmaculada Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo, arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castellò de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2006. 415 pp.
- Mitchell W. J. T., [editor.], *Landscape and Power*, 2a. Edición Chicago, University of Chicago Press, 1994, XII + 376 pp.
- Muraro Michelangelo, Paolo Marton, *Las villas del Véneto*, título original: *Civiltà delle ville venete*, [trad] Monserrat Gallart y Pepa Capell, Colonia, Könemann, 1999, 359 pp.
- Olaf Enge Torsten, Carl Friedrich Schröer, *Arquitectura de jardines en Europa, 1450-1800 desde los jardines de las villas del Renacimiento italiano hasta los jardines ingleses*, Berlin, Benedikt Taschen, 1992, 238 pp.
- Ortega Cantero Nicolás, *Geografía y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 123 pp. Alianza Universidad 481.
- Ortelius Abraham, *Theatrum Orbis Terrarum*, Amberes, 1570, edición de Amsterdam, Meridian Publishing, 1964, First Series, volume III.
- Palladio Andrea, *Los cuatro libros de la Arquitectura*, [trad. al español] Arq. Carlos Pérez Infante, de la versión en inglés de Isaac Ware (1738), México, Limusa- UAM Azcapotzalco, 2005, 333 pp.
- Panofsky Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970, 301 pp.
- , *La perspectiva como forma simbólica*, 2ª. Edición Barcelona, Tusquets, 2003, 169 pp. Colección Fábula.
- Pierre George, *los métodos de la geografía*, Barcelona, Oikos-tau ediciones, 1973. ¿qué sé? No. 96, 119 pp.
- Plazola Cisneros Alfredo, *Enciclopedia de Arquitectura Plazola*, vol. 9, México, Plazola editores y Noriega Editores, 2001.
- Raisz Erwin, *Cartografía General*, 7ª. Edición, Barcelona, Ediciones Omega, 1985, 436 pp.

- Rodríguez José Mateo, *Apuntes de Geografía de los paisajes*, La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Geografía, 1984, 469 pp.
- Rossi Annunziata, *Ensayos sobre el Renacimiento Italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 277 págs.
- Swift Michael, *Mapping the World*, Londres, Chartwell Books, 2006, 256 pp.
- Tam Laura, *Dizionario spagnolo-italiano, Diccionario italiano-español*, Milán, Ulrico Hoepli, 1997.
- Taylor E.G. R., *The Tudor Geography 1485-1583*, New York, Octagon Books, 1968, IX+290 pp.
- Thrower, Norman J.W., *Maps and civilization, Cartography in Culture and Society*, Chicago and London, Chicago University Press, 1972, XIII+326 pp.
- Tooley R. V., *Maps and mapmakers*, London, B.T. Batsford, 1949, 140 pp.
- Tresti Carlo, Carlo Rendina, *Villas y Palacios de Roma*, [trad.] Carme Franch Ribes. Rosa Solà Maset, título original *Ville e Palazi di Roma*, Köln, Könemann, 1999, 398 pp.
- Turner Richard, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, New Jersey, Princeton University Press, 1966, 219 pp.
- Vilá Valentí Joan, *Introducción al estudio teórico de la Geografía*, v.1., *Objetivos, contenidos y Enfoques*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983.
- Villefosse René Herón de, *La naturaleza en el Arte, de la prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1973, 334 pp.
- Wallis M. Helen, Arthur H. Robinson, *Cartographical innovations: An International Hand book of Mapping Terms to 1900*, Tring Hertfordshire, Map Collector Publications, 1987, 353 pp.
- Warnke Martin, *Political Landscape, The Art History of Nature*, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, 165 pp.
- White D. Ian, *Landscape and History since 1500*, Londres, Reaktion Books, 2002, 256 pp.
- White John *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, [trad.] Esther Gómez, Madrid, Alianza editorial, 1994, 305 pp. Alianza Forma.
- Wilford John Noble, *The Mapmakers. The history of great pioneers in cartography from antiquity to the space age*, Londres, Pimlico, 2002, 495 pp.
- Wittkower Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, [trad.] Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1995, 231 pp.

Wundram Manfred, Thomas Pope, Paolo Marton, *Andrea Palladio, 1508-1580 Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, [trad.] Carlos Caramés, Köln, Taschen, 1999, 248 pp.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Ackerman James, "The Villa as paradigm", *Perspecta* 22, *The Yale Architectural Journal*, Rizzoli international Publications, New York, 1986, págs. 10-31.

Andersen Kristi, "The Central projection in one Ptolemy's map constructions", *Centaurus, International magazine of the History of Mathematics, Science and Technology*, Copenhagen, Institute of History of Science, Aarhus University, Munksgaard publishers vol. 30, 1987, no. 2, págs. 106-113.

Bialostocki Jan, "Renaissance concept of nature and Antiquity", *The Renaissance and Mannerism, Studies en Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, Princeton University Press, vol. 2, 1963, págs 19-30.

Cosgrove Denis, "Mapping New Worlds: Culture and Cartography in Sixteenth-Century Venice", *Imago Mundi, The Journal Of The International Society For The History Of Cartography*, Londres, 44, 1992, págs. 65-87.

-----, "Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea", *Transactions, Institute of British Geographers*, Londres, Institute of British Geographers, 1985, vol.10, no. 1, págs. 45-62.

Frangerberg Thomas, "Chorographies of Florence, The use of city views and city plans in the sixteenth century", *Imago Mundi, The international journal for the History of Cartography*, Londres, 46,1994, págs. 41-64.

Jackson J. B. "Landscape as theatre", *Landscape*, Berkeley, California, vol. 23, núm. 1, 1979, págs. 3-7.

Jackson Reist Inge, "Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro," *The Art Bulletin*, New York, vol. 67, núm. 4, 1985, págs. 614-634.

Lazzaro Claudia, "Rustic Country House to Refined Farmhouse: The Evolution and Migration of an Architectural Form", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Filadelfia, vol. XLIV, no. 4, Diciembre, 1985. Págs. 346-367.

Nuti Lucia, "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language", *The Art Bulletin*, New York, vol. LXXVI, no. 1, Marzo de 1994, págs. 105-128.

Obberhummer Eugen, "Leonardo da Vinci and the art of the Renaissance in its relations to Geography", *Geographical Journal*, vol. 33, no. 5, 1909, págs. 540-569.

Rees Ronald, "Historical links between Geography and Art" *Geographical Review*, vol. 70, núm. 1, año 1980, January, pág. 60-78.

Russo Alessandra, "Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada" la invención de la pintura del paisaje en la cartografía novohispana, siglos XVI-XVII," *Terra Brasilis, cartografías Iberoamericanas*, Rio de Janeiro, números 7, 8 y 9, 2005, 2006, 2007. Págs. 99-120.

Schulz Juergen, "Jacopo de'Barbari's View of Venice: Map Making, City views, and moralized Geography before the year 1500", *Art Bulletin*, New York, 60, n.3. 1978, págs. 425-474.

Steinberg Arthur, Jonathan Wylie, "Counterfeiting nature: artistic innovation and cultural crisis in Renaissance Venice", *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 32, núm. 1, 1990, págs. 54-88.