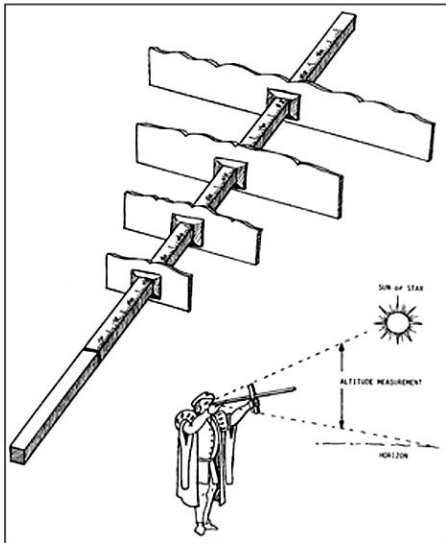


LA ICONOGRAFÍA DE LA CIUDAD DE NÁPOLES Y DE LOS CENTROS MENORES DE LA CAMPANIA ENTRE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV Y EL XVI

Anna Grimaldi

Segunda Universidad de Nápoles



Recibido: 3 de noviembre de 2009 / Aceptado: 30 de marzo de 2010

RESUMEN

La tradición, común fin dal Trecento a tutta la cultura europea, di produrre *ritratti* di città, ha coinvolto anche il Regno di Napoli, fin dalla metà del Quattrocento, fornendo un repertorio di immagini di grande rilievo storico e documentario. Tra la seconda metà del XV e XVI secolo è soprattutto la veduta incisa e il rilievo cartografico a rappresentare il settore più prolifico. La produzione propriamente pittorica di vedute di città –riprese frontalmente, dal mare o dall’alto, «a volo d’uccello»–, anche se più esigua rispetto a quella cartografica, dà prova di una realtà urbana, quella di Napoli e dei centri minori della Campania, che lentamente si va trasformando in rapporto alle vicende politiche, economiche, sociali e culturali. La *Tavola Strozzi* (1472), oggi conservata al Museo di San Martino di Napoli, la tavola del *Martirio di San Sebastiano* (1468) del Museo Diocesano di Aversa, la xilografia di Capua (1535), inserita nel *Supplementum Chronicarum* di Jacopo Filippo Foresti, costituiscono le più complete e dettagliate rappresentazioni di alcuni paesaggi urbani della Campania tra Quattro e Cinquecento.

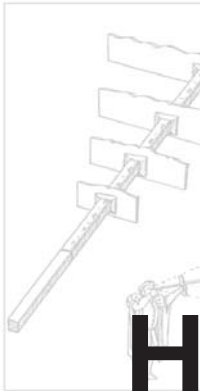
Palabras clave: Pittura del XV e XVI secolo; Napoli, Aversa, Capua.

THE ICONOGRAPHY OF THE CITY OF NAPLES AND OF MINOR CENTRES IN CAMPANIA BETWEEN THE SECOND HALF OF FIFTEENTH AND THE SIXTEENTH CENTURY

ABSTRACT

Shared since the fourteenth century by all European cultures, the tradition of creating *portraits* of cities has pertained to the Kingdom of Naples since the middle of the fifteenth century, providing a repertoire of images of great historical and documentary relevance. Prints and cartographic surveys were the most prolific areas between the second half of fifteenth and the sixteenth century. A properly pictoric production of horizontal, from the sea or bird’s-eye views of cities, while more limited when compared to the cartographic one, reveals a urban reality for Naples and Campania’s minor centres that is slowly transforming in response to political, economic, social and cultural events. The *Tavola Strozzi* (1472), today at Museo di San Martino in Naples, the plate of *Martirio di San Sebastiano* (1468) of Museo Diocesano in Aversa, the xylograph of Capua (1535), included in the *Supplementum Chronicarum* of Jacopo Filippo Foresti, constitute the most accurate and detailed representations of urban landscapes of Campania between the fifteenth and sixteenth century.

Key words: Pictoric production XV and XVI century; Napoli, Aversa, Capua.



«Fra tutti quei piaceri che la dilettevole & artificiosa pittura ha in sé non / c'è niuna che più io stimi: che la descrizione del luochi: con cio sia che / la no deba solamente conoscere la proporzione humana, anzi de cogno/scere la prospettiva, scultura & architettura, per saper rilevare l'altezza dei monti, la depressione delli valloni, l'ubraggi di grotte, la fertilità delle campi / e l'ude [onde] delle fiumare torrenti & della marina»¹.

Hace referencia a la inscripción colocada sobre el título de un paisaje de la ciudad de Génova, pintado en 1553 por Anton van de Wyngaerde, pintor flamenco que llega a Italia en la mitad del quinientos trabajando en Génova, Roma y Nápoles, donde deja un dibujo de la vista de la ciudad partenopea.

Es interesante notar cómo, ya en el curso del siglo XVI, el pintor fija la vista en las cumbres de los géneros pictóricos, a pesar de que estos llegaron solamente a su ápice de desarrollo en el transcurso del siglo XVIII. Esta inscripción es importante, según mi opinión, sobre todo en la indisoluble unión entre las Artes y la Geografía.

Para el artista del cuatrocientos la condición indispensable es pensar y organizar una realidad externa, como el ambiente natural o la ciudad, para interpretar útilmente los mensajes y los sentidos, entender de ello las estratificaciones y las modificaciones, es ante todo la correcta percepción de ella. Para realizar una vista, pues, era necesario que el artista tuviese un conocimiento de todos los artificios de las artes canónicas, entre ellos el conocimiento de la perspectiva matemática, concebido como un «sistema» para determinar una nueva visión razonable². Es aquí exactamente donde se produce la interrupción entre la vista prerrenacentista y la moderna, que como se ha dicho, se desarrollará plenamente en el curso del Setecientos, cuando se convertirá en un género pictórico completamente independiente. La primera se presenta como una descripción de la realidad urbana, a través de espacios particularmente emblemáticos y simbólicos: iglesias, torres, edificios, y para connotar más precisamente un lugar se recurre a la función simbólica de un edificio famoso, de un monumento, generalmente coincidente con un lugar de culto. La vista moderna nace en cambio de

las primeras tentativas de reemplazar la realidad a través de la perspectiva artificial, sus partidarios –como el mismo Brunelleschi– con intentos también de ilusiones, y demostraciones de la irrefutable validez del nuevo método. En ambos casos es indispensable para el pintor de vistas el conocimiento geográfico del territorio, que le permita leer y por lo tanto representar montes, corridos de agua, cultivos agrícolas, apenas afuera de la ciudad representada.

La tradición, común desde el Trescientos a toda la cultura europea, de producir retratos de ciudades, también ha implicado a Nápoles, desde la mitad del Cuatrocientos, con un rico repertorio de imágenes de grandes relieves, histórico y documental. Entre la segunda mitad del siglo XV y XVI es sobre todo la vista incidiendo y el relieve cartográfico el sector más prolífico representado, siendo por otra parte la producción específicamente pictórica la más exigua, salvo algunos ejemplos sobre los cuales pondré especial atención, que dan prueba de una realidad urbana, aquella de Nápoles y de los centros menores de Campania que se van transformando lentamente en relación a los hechos políticos y económicos, sociales y culturales.

La iconografía de la ciudad –vistas retomadas frontalmente, del mar o de lo alto, «a vuelo de pájaro»– en el curso del Cuatrocientos y en parte del siglo siguiente no se desarrolló como género independiente de vista realista, fuera de los intereses si no de las posibilidades técnicas ya adquiridas por los artistas renacentistas. La vista pictórica queda sustancialmente atada a la conspicua serie de vistas cartográficas, incididas y reproducidas en estampas. No debe entonces sorprendernos que en los últimos veinte años la iconografía de la ciudad de Nápoles haya sido objeto de estudios por parte de históricos de la cartografía, de la arquitectura y del urbanismo, justo por aquella unión, absoluta y natural, que existe entre la vista de ciudad –o también el paisaje– y la geografía del territorio, en su sentido más amplio.

Es de 1987 el catálogo de la exposición de *la ciudad de Nápoles entre vedutismo y cartografía*, entre los primeros trabajos sistemáticos conducidos por Giulio Pane y Vladimiro Valerio sobre el repertorio de vistas de la ciudad, grabadas en cobre y madera del XV al XVII siglo³.

¹ HAVERKAMP-BEGEMANN (1986), citato in DE SETA (1990), p. 27.

² Sobre estos argumentos aún es válido, bien fechado, el indispensable trabajo de SUSINNO (1974).

³ PANE - VALERIO (a cura di) (1987).

Como historiadora del arte me interesa presentar en esta disertación una exposición sobre la iconografía de la ciudad de Nápoles entre la segunda mitad del siglo XV y XVI con referencias a algunos centros de la provincia de Caserta, núcleo de la antigua provincia de Tierra de Trabajo, aprovechándome de fuentes pictóricas y, más en general, iconográficas, algunas ya publicadas en un reciente trabajo sobre la *iconografía de las ciudades en Campania*, a cura de Cesare de Seta y Alfredo Buccaro⁴.

La primera vista pictórica de la ciudad de Nápoles es la bien conocida, Tabla Strozzi de 1472 (Fig. 1), conservada en el Museo de San Martino de Nápoles, que constituye la más completa y detallada representación del paisaje urbano de la capital del reino de Ferrante de Aragón.



Fig. 1. Francesco Rosselli (attr.), *Tavola Strozzi* (1472). Napoli, Museo di San Martino.

Con una grandiosa escenografía, que recuerda todos los símbolos del poder de la dinastía aragonesa, los que se imponen a la mirada del observador, el cual queda atraído por las ordenadas y geométricas maniobras de la flota real, colocada en primer plano, y de todas las fortificaciones; el Castillo del Ovo, la bastia de Pizzofalcone, la torre San Vincenzo, el Castel Nuovo, el Belforte angioino y el Castillo Capuana.

Espalderas de una cama dibujado por Benedetto de Maiano, tabla que probablemente fue pintada entre el 1472 y el 1473; imagen que recuerda la entrada triunfal de la flota real después de la batalla de 1465 contra Giovanni de Angiò a lo largo de la isla de Ischia. Fue hallada en el palacio de Strozzi en 1901 por

Corrado Rizos y estudiada por Benedetto Croce en 1904. De la obra se ocupó sucesivamente Raffaello Causa, quien subrayó la fidelidad documentaria de la vista, atribuyendo el lado izquierdo de la tabla a Colantonio y fechándola alrededor de 1480⁵.

Sobre la datación y paternidad de la obra, por varios años, muchos estudiosos han expresado pareceres muy diferentes y hasta contrastantes. Ferdinando Bologna en 1977 ha identificado en Francesco Pagano al autor, y ha insertado por primera vez la tabla en un coherente contexto figurativo, examinando de ello el lenguaje pictórico y reconduciendo la pintura a la nota templada hispano-flamenca, que constituye la cifra de la pintura napolitana de la segunda mitad del Cuatrocientos. El estudioso, además de localizar la mano de un pintor, y no de un miniaturista de escuela florentina, hipotetizó una datación *ante* 1487, separando la datación de la obra con respecto al acontecimiento representado, referente al 1465⁶. La atribución del Bologna no ha sido aceptada universalmente: ya en 1979 Roberto Pane ha confirmado con fuerza su tesis⁷: la pintura, un templo sobre una tabla, fue ejecutado según el estudioso en Florencia y no en Nápoles, por un miniaturista, en los años siguientes al hecho contado, es decir al 1465.

El origen florentino de la tabla llegó, algún año, más tarde confirmado con nuevas argumentaciones de Cesare de Seta, que en 1988 propuso el nombre del cartógrafo, miniaturista y orfebre florentino Francesco Rosselli, del cual queda en colección privada inglesa una vista de Florencia pintada sobre tabla. Sus tesis se basan esencialmente sobre la factura toda florentina de la pintura y sobre la particular pericia en el relieve topográfico y arquitectónico atribuido al artista, que también tuvo que poseer particulares conocimientos de instrumentos técnicos, tales como el conocimiento del espacio urbano y su perspectiva rendición, que en la segunda mitad del siglo pocos artistas poseían⁸.

Más recientemente Mario Del Treppo ha afrontado de nuevo y más difusamente el tema, reafirmando la atribución a Francesco

⁴ DE SETA - BUCCARO (2006); DE SETA - BUCCARO (2007).

⁵ CAUSA (1973).

⁶ BOLOGNA (1967), pp. 195-201.

⁷ Cfr. *El rencimiento en la Italia meridional* (1975), vol. I, pp. 143,144; PANE (1979), pp. 3-10.

⁸ DE SETA (1988), pp. 105-117; DE SETA (1990), pp. 27-44; DE SETA (1994), in MILON - MAGNANO LAMPUGNANI (a cura di), pp. 363-370; DE SETA (1990), *op cit.*, p. 28.

Rosselli y adelantando a 1472 el año de ejecución de la pintura⁹.

Recientemente Stefano Palmieri, en un artículo aparecido sobre «Napoli Nobilissima», después de un esmerado informe historiográfico de las muchas tesis sobre la datación y paternidad de la tabla, han propuesto para la misma el título, según él más apropiado, *Triunfo de la flota aragonesa en la rada de Nápoles después de la batalla de Ischia*, para insertar la pintura en una tradición consolidada y para abandonar definitivamente el apelativo de *tabla Strozzi*, demasiado restrictivo y atado sustancialmente a las primeras adquisiciones ciertas de la obra, hallada en casa Strozzi.

Miremos en detalle la vista, que es representada por el mar, y descrita detalladamente en los elementos constitutivos del paisaje, en la morfología del territorio y en los caracteres de las arquitecturas monumentales. Instrumento fundamental para el estudio del ambiente urbano, la tabla describe la ciudad desde Castel del Ovo hasta la plaza del Carmine, definiendo con minucia científica las emergencias arquitectónicas. Se reconocen a la izquierda el Castel del Ovo en las formas anteriores a la transformación ocurrida en la edad virreal, la torre de San Vincenzo con cerca, la homónima iglesia y atrás el monte Echia. Se destaca enseguida, al ojo la mole de Castel Nuovo, perfectamente definido con sus torres angulares; el Muelle grande, abarrotado de figurillas que hacen vivaz y «verdadera» la vista y luego las paredes costeras con las puertas de entrada a la ciudad. En el interior de este se leen perfectamente algunas emergencias arquitectónicas, evidenciando el relieve asumido por las fábricas angevinas. Entre este se reconocen la iglesia de Santa Chiara, San Domenico, San Lorenzo, la Catedral, San Giovanni y Carbonara, Sant'Eligio y Castel Capuano. En segundo plano son descritas las colinas de Nápoles, Pizzofalcone, Sant'Elmo con el Belforte angevino y la certosa de San Martino y luego todavía la colina de Capodimonte. La vista parece definida por un punto de vista situado en el golfo, sitio de frente a la ciudad. En realidad la imagen es dibujada adoptando dos diferentes puntos de vista: el primero situado sobre el litoral oriental, en proximidad de la marina de San Giovanni en Teduccio, es

utilizado para definir la zona occidental y el centro (hasta la Catedral aproximadamente); el segundo es colocado en correspondencia del Muelle Grande de modo que represente toda la parte izquierda del casco antiguo. De tal modo es devuelta una imagen de la ciudad en la que aparece deformada la línea de costa, abierta y rectificadora, a modo de ofrecer una visión completa de la ciudad¹⁰, describiendo todos los elementos paisajísticos, morfológicos y arquitectónicos.

Es, pues, bastante evidente por qué en el transcurso de la segunda mitad del 400 existía una biunívoca coincidencia de intereses entre cartógrafos y vedutisti: tras las representaciones urbanas y paisajísticas siempre hay un relieve o una fuente específicamente topográfica de la cual el artista se abastece. Y entonces el pintor o el grabador que a menudo se vuelve también cartógrafo, más bien en algunos casos es intencionalmente cartógrafo, esto al menos hasta los principios de lo Setecientos, cuando la vista y el paisaje se imponen como sobre un plano internacional como géneros pictóricos completamente autónomos.

Otra vista quattrocentista es la tabla del *Martirio de San Sebastián*, obra de Angiolillo Arcuccio de 1468 (Fig. 2), que representa en el fondo otra ciudad campana, Aversa, colocada al límite entre la provincia de Nápoles y la de Caserta, núcleo de la antigua Tierra de Trabajo.



Fig. 2. Angiolillo Arcuccio, *Martirio di San Sebastiano* (1468). Aversa, Museo Diocesano.

⁹ DEL TREPPO (1994), in MACRY - MASSAFRA (a cura di), pp. 483-515.

¹⁰ FURNARI (1991), in DE SETA (1991), pp. 18-38.

En el curso de los siglos con tal término se ha distinguido un amplio territorio que también ha comprendido asentamientos urbanos, hoy pertenecientes a la región de Lazio (me refiero a Gaeta y Cassino), algunos en el beneventano y en el nolano. La unidad administrativa de este territorio se fue desmembrando a partir de la unidad de Italia y en gran parte en el Novecientos.

La iconografía de Tierra de Trabajo está ausente en toda la Edad Media, con algunas excepciones. Esta «laguna iconográfica» también continúa en la primera edad moderna para luego prolongarse hasta el período español, cuando el control militar del reino se traduce de hecho en una ausencia de producción cartográfica. Sólo un extraordinario episodio pictórico semeja romper este «silencio». Me refiero al *Martirio de San Sebastián*, tabla cuatrocentista que representa al fondo la vista de Aversa.

Fundada en el 1030 por Rainulfo Drengot, caudillo normando, Aversa conserva su singularidad en la trama urbana típicamente normanda, en cuánto connotada, en correspondencia del núcleo de fundación, de planos anulares y radiales y de una notable variedad de iglesias y complejos conventuales presentes en las proximidades de la catedral. La tabla del San Sebastián se constituye en un instrumento fundamental para el estudio de las ciudades medievales, primera fuente iconográfica de la ciudad de orígenes normandos, que será retirada de nuevo sólo dos siglos más tarde en la bien conocida vista de el *Reino de Nápoles en perspectiva*, obra del setecientos de Pacichelli y en el *álbum* con las imágenes del reino preparadas para el conde Daun de Francesco Cassiano de Silva, que al final del siglo XVII produjo una representación más actualizada.

La pintura reproduce la compuesta y solemne figura del santo traspasado por flechas y circundado de arqueros y en el fondo la vista de Aversa realizada con gran rigor científico. Muchas perplejidades sobre la autenticidad de la indicación fueron expresadas justamente en el pasado por Raffaello Causa. Estudioso que manifestó dudas importantes acerca de la datación impresa sobre el título: «l'esistenza di una ridipintura sul numero, confermata dall'esame della superficie, insieme alla sicura notizia di un

restauro settecentesco (sullo stesso dipinto, in basso, un vistoso cartiglio reca *Restauratus an 1782*)» legitimava –secondo lo studioso– l'ipotesi di una datazione successiva al 1483, anno di datazione del dipinto dell'*Annunciazione*, sempre dell'Arcuccio, al Museo di San Martino»¹¹.

Ya Gaetano Parente, histórico local, creyó no tanto al cuadro «prezioso non tanto per l'arte, quanto per la topografia e la storia della città»¹² e hipotetizó uniones del pintor con la escuela florentina, justo por la atención y la construcción rigurosa de los contextos urbanos, típica de la nueva sensibilidad renacentista de cultura toscana.

Al examinar la pintura se debe tener en cuenta la intención de Arcuccio de realizar una representación científica de la realidad urbana; voluntad, que aparece perfectamente en línea con las elecciones de Alfonso y de Ferrante de Aragón de encaminar con nuevas instrumentaciones científicas el análisis, punto crucial para el conocimiento completo del territorio del reino.

La ciudad del cuatrocientos es encerrada por el cinturón mural angevino en el que son insertadas las torres circulares. El núcleo urbano aparece caracterizado por un espeso tejido residencial del que emergen numerosos edificios religiosos: la Catedral, que sobresale al fondo con su conglomerado imponente, a la derecha de esta la iglesia de San Domenico y, en correspondencia con el ábside, la iglesia de Santa Maria de la Plaza, todas orientadas según el eje este-oeste. El punto de vista del pintor se coloca en correspondencia de una de las siete puertas de la ciudad, la de San Biagio. Los edificios, cubiertos en bloque, presentan las fachadas recalcadas por amplias aberturas de ventanas germinadas, todavía hoy visibles en algunos ejemplos de origen medieval que han sobrevivido al paso del tiempo; los desvanes, peculiaridad de las residencias aversanas, utilizado para conservar el trigo, garantizaron una adecuada ventilación con las aberturas integradas en los muros de apoyo de los mojonetes. El castillo, representado en la tabla, siempre ha sido identificado por fuentes históricas locales como fortificación de origen aragonés, ampliada y transformada sucesivamente por deseo de Carlos III de Borbón en el cuartel militar. En los recientes estudios con-

¹¹ CAUSA (1950), p. 105. Sul dipinto dell'Arcuccio si veda anche: PIROZZI (1970), pp. 57-59; CHIANESE-TORRIERO (a cura di) (1990), p. 74.

¹² PARENTE (1857-58), vol. II, p. 80.

ducidos por Giosi Amirante, el castillo ha sido identificado con el normando y no con el aragonés realizado entre el 1456 y el 1457¹³. La hipótesis de la estudiosa considera dentro de su argumentación que el castillo aragonés no podía ser visible, porque desde el punto de vista utilizado por el artista resultó cubierto por la figura del santo.

El aspecto, sin embargo, más interesante que emerge del análisis de la tabla de Arcuccio es la atención que viene reservada a la representación de la Catedral medieval (Fig. 3), completamente reestructurada a principios del Setecientos por voluntad del cardenal Innico Caraccilo, obispo de Aversa entre 1697 y 1703. Es descrita esmeradamente la estructura arquitectónica medieval en todos sus elementos: la cobertura en declive, la división de ventanas medievales con arco de medio punto, el antiguo acceso por el cruce lateral, luego cerrado durante los trabajos de reestructuración en el setecientos. En la pintura es visible también la cúpula octogonal recalcada por arquitos y columnitas con cerca, el sutil y esbelto campanario, reconstruido en 1492 junto a la fachada principal y unida a ella con un arco.

La pintura de Arcuccio constituye, pues, una fuente iconográfica de gran relieve para la reconstrucción histórica y artística de la Catedral, en cuanto es la única pintura que representa el transepto lateral de la Catedral en su forma todavía medieval, antes de la reconstrucción integral en el setecientos¹⁴. También existe otra pintura del setecientos, de un pequeño altar de la Capilla del Capítulo de la misma Catedral, que representa la fachada medieval. Se trata de la *Virgen con el Niño y a los lados los SS. Pietro y Paolo y el obispo Carlo I Carafa*, cuyo estudio ha aparecido por primera vez en un anterior aporte mío¹⁵.

En el fondo la parcial representación de la ciudad de Aversa es realizada de modo mucho más limitado con respecto de las tradicionales representaciones de ciudades, debido a que el

autor se propuso resaltar la figura del cliente y visualizar solamente el núcleo de la vivienda normanda, haciendo emerger con fuerza la Catedral y el campanario. Estamos bien lejanos, de la atención al dato topográfico y a la descripción detallada del tejido urbano de la cultura renacentista; en las representaciones del setecientos la atención es puesta sobre el cliente de la obra, generalmente un religioso, con la intención de exaltar, a través de su personificación, los ideales de la iglesia contrarreformada¹⁶. Más allá del dato topográfico, sobre el cual no deseamos centrar nuestra atención en este espacio, la tela constituye un precioso testimonio, en cuánto –de otra manera la tabla de Arcuccio– es la única obra pictórica, hasta ahora localizada, en la cual se representa la fachada principal de la Catedral medieval. La representación de la ciudad de Aversa, aunque muy parcial con respecto a los ejemplos anteriores, encuentra otro testimonio iconográfico en el *Traslado de la casa Santa de Loreto*, obra de fin del 500 a la iglesia de Sant'Antonio en Aversa (Fig. 3). Debe ser dicho que la representación de la ciudad, referida en particular al burgo S. Andrea, como en casi todas las pintu-



Fig. 3. Ignoto fine XVI secolo, *Traslazione della Santa Casa di Loreto*, particolare. Aversa, chiesa di Sant'Antonio.

¹³ AMIRANTE (1998), p. 6; AMIRANTE (2007), in DE SETA – BUCCARO (a cura di) (2007), pp. 131-134.

¹⁴ Para un análisis sobre las transformaciones de la Catedral de Aversa en la edad moderna cfr. GRIMALDI (2005), in GAMBARDILLA (a cura di), pp. 639-647; GRIMALDI, in corso di preparazione.

¹⁵ Cfr. GRIMALDI (2007), in CONTI (a cura di) [in corso di stampa].

¹⁶ En el período de la Contrarreforma la verdadera pintura de historia será la pintura de la historia sagrada en relación a los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento o a la hagiografía católica; el intento didascálico se vuelve el objetivo principal de la iglesia contrarreformada que utiliza las imágenes como medio directo entre el fiel y Dios. La realidad más contingente tiene que ser reducida a un papel accesorio, en suborden con respecto de la realidad dominante del mensaje cristiano. Este hecho se define a una escala jerárquica, que ve como el ápice la pintura sagrada y en orden descendiente siguen las otras representaciones especializadas, entre las cuales la vista, que ocupa un intervalo la «escalera de los géneros», gracias a la compleja técnica de la perspectiva, presupuesto de una correcta visión del mundo. Sobre la relación entre arte y Contrarreforma, cfr. De Maio (1983).

ras tardías del quinientos y del seiscientos de carácter sagrado, atiende a exigencias de iconografía religiosa y por lo tanto la principal intención del artista no es representar una vista de la ciudad del quinientos, o por lo menos no lo único, pero sí de hacer emerger con claridad la iglesia en su contexto urbano tal como se encontró en la época de su fundación. El burgo representado en la pintura es antedatado en época angevina, en los años de la fundación del complejo monástico de Sant'Antonio: se reconocen, más allá de las paredes y de la puerta S. Andrea –hoy no existente–, la iglesia de Sant'Antonio en primer plano y al fondo la Catedral, fácilmente identificable por la gran cúpula octogonal y San Domenico, otro importante complejo monástico de la ciudad.

Volvemos a la iconografía de Nápoles y en particular a aquel repertorio de vistas que incidieron, de las que se dijo en abertura, que constituyen de hecho las únicas representaciones de la ciudad del cuatrocientos, si excluimos las vistas integradas en una serie de los ciclos pictóricos, realizada en la segunda mitad del siglo, pero perdidas.

Las más antiguas representaciones en estampas de la ciudad de Nápoles son insertadas en dos obras, entre las primeras en acoger una rica serie de vistas de ciudad: el *Supplementum Chronicarum* de Jacopo Filippo Foresti y el *Registrum huius operis libros cronicarum* de Hartmann Schedel. En las dos crónicas la representación urbana, definidas segundos esquemas restrictivos, aluden sólo simbólicamente a las ciudades representadas; la misma vista de Nápoles, por ejemplo, es utilizada, en ambas obras, también por otros centros urbanos, conformando la misma representación con contextos ambientales y paisajísticos diferentes.

El *Supplementum Chronicarum*, en su tercera edición en 1486, se ha enriquecido con 67 vistas, muchas de las cuales utilizadas para la representación de ciudades diferentes: Roma y Génova, por ejemplo, son representadas con la misma madera, sin embargo representa inequívocamente la ciudad de Génova. Es evidente que Foresti no dispuso de imágenes reales de todas las ciudades y fue obligado a repetir algunas de ellas. Solo de 1490, Foresti logra obtener una representación verosímil de Nápoles (Fig. 4), la cual también utiliza para Constantinopla.



Fig. 4. *Neapolis Civitas Campaniae* (1490), in J. F. Foresti, *Supplementum Chronicarum*.

La pequeña vista perspectiva de Nápoles, incidida en madera, aparece por primera vez en la edición de 1490 de la obra del padre agustino Filippo Foresti. El desconocido autor enseña una ciudad tapiada que se asoma en el golfo. Son delineados simbólicamente también el muelle, las paredes, con torres cuadradas, la torre de S. Vincenzo y por fin el Castel Nuovo y el cinturón fortificado de Belforte, sobre la cima del monte, de lado a un edificio con campanario que simboliza la certosa de San Martino. En esta monumental obra de Foresti hallamos vistas y estampas de otras ciudades campanas.

Me refiero en particular a la xilografía de Capua, ciudad de orígenes antiquísimos. Fundada en el 856 por el pueblo de la antigua ciudad de Capua (que surgió sobre el lugar de la actual Santa María Capua Vetere) con el nombre de *Capua Nova* sobre el sitio del antiguo puerto fluvial romano de Casilinum, sobre el río Volturno, Capua se convirtió durante el siglo X en la capital del Principado de Capua, estado autónomo extenso sobre toda la Tierra de Trabajo hasta el confín Norte distinguido por el río Garigliano, dominando sobre ciudades y burgos estratégicos como: Caserta, Teano, Sessa, Venafro y Carinola; potenciándose ulteriormente, llegó también a dominar sobre el Ducado de Nápoles, sobre Montecassino, sede de una importante Abadía, y sobre Gaeta, opulento puerto tirrenico¹⁷.

También la vista de estampas de la ciudad de Capua, así como para la de Nápoles, pre-

¹⁷ De 1807 a 1818, Capua es capital de la Provincia de la Tierra de Trabajo en el territorio del Reino de Nápoles, durante la regencia de Giuseppe Bonaparte y Gioacchino Murat.

senta elementos simbólicos y poco razonables para una puntual lectura de la estructura urbana (Fig. 5).

La otra vista de Nápoles es la de Hartmann Schedel de 1493 (Fig. 6) integrada en el *Registrum huius operis liber cronicarum cronicarum*, impreso en Norimberga, conocido también como «Crónica de Nuremberg». La representación no puede creerse una imagen de Nápoles, incluso constituyendo a una de las primeras etapas obligadas por su digresión sobre las imágenes de la ciudad entre el

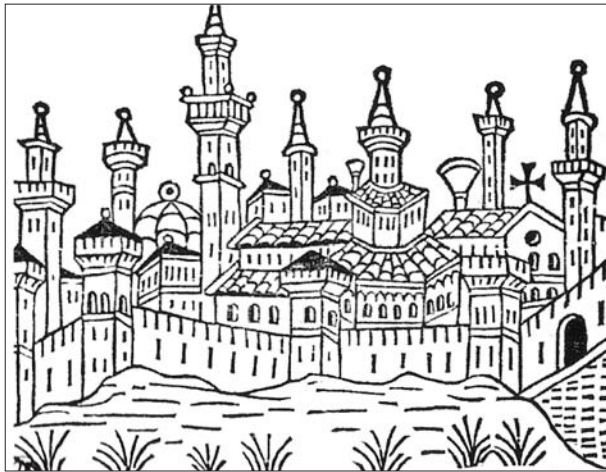


Fig. 5. Capua (1535), in J.F. Foresti, *Supplementum Chronicarum*.

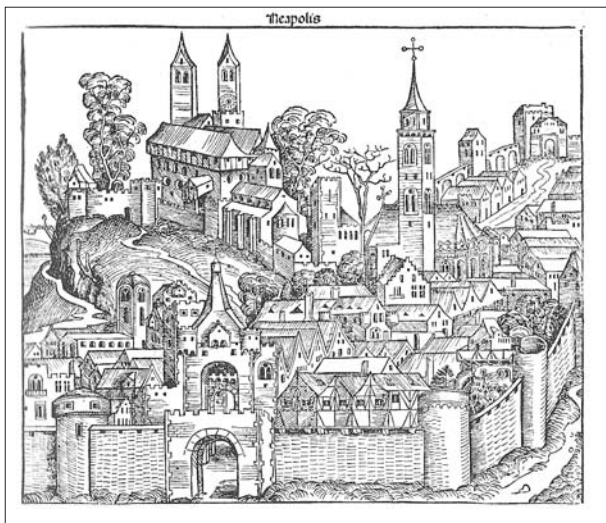


Fig. 6. Neapolis (1493), in H. Schedel, *Registrum huius operis libri cronicarum*.

Cuatrocientos y el Quinientos. Debe ser subrayado que la misma madera, como ocurre con bastantes imágenes de la «Crónica», es utilizada para representar otras ciudades, como Adamasco, Mantua, Verona, Ferrara¹⁸.

La pequeña vista perspectiva nos enseña una ciudad de las características arquitectónicas norteñas, con techos en declive, torrini en salto, fachadas en mellas, estructuras murales en armadura leñosa y campanarios muy altos. Las paredes con torres cilíndricas que nos recuerdan las estructuras defensivas aragonesas. Destacan algunos particulares como las ventanas en cruz güelfa, numerosas ventanas germinadas superados por un ojo abierto en el arco de enredo. Como Giulio Pane ha observado ya, estos detalles de la incisión de Schedel nos proyectan a esquemas arquitectónicos florentinos y senesis, otorgando un sentido más simbolista que estrechamente descriptivo.

En tal sentido el vedutista aquí se vuelve cartógrafo, en el sentido que utiliza símbolos para hacer reconocible la ciudad, no para sus habitantes sino más bien para los extranjeros a través de un lenguaje fácilmente reconocible. Tal vista en estampas es de gran interés desde un punto de vista artístico y arquitectónico por la presencia de edificios puntualmente descritos, pero no es una representación real la de ciudad, verosíblemente sólo los edificios se acercan a lo justo de la ciudad de Nápoles.

Destacan en particular tres edificios: el primero, a mano izquierda, muestra una gran sala cubierta con techo, iluminado por otras ventanas medievales y una fila de ventanas arqueadas, que se enchufa en un elemento alto poligonal con nervaduras y extradosis, con dos órdenes de aberturas, ventanas medievales y ventanas germinadas. El segundo edificio, en alto, tiene dos torres campanario con ventanas germinadas y reloj con una sobre elevación leñosa, con puente cubierto y contrafuertes, formas parecidas a un castillo o monasterio fortificado, como un recuerdo de la Certosa de S. Martino.

El tercer edificio, finalmente, es constituido por un empinado campanario y ventanas germinadas con un amplio conglomerado, como de una catedral, con ábside almenado, probablemente una alusión simbólica a los bordados de la iglesia de San Domenico y al campanario de San Lorenzo. «En la pequeña vista de Hartmann, Giulio Pane ha observado – que es muy probable que sea el resultado de la libre

¹⁸ Cfr. PANE-VALERIO (a cura di) (1987), pp. 30-33.

composición de notas de viaje, de parte de un artista que tuvo un conocimiento muy fugaz de la ciudad representada, quizás también indirecta, con tal de recoger por lo menos alguna incidencia más significativa»¹⁹.

En el curso del siglo XVI la vista no cambia mucho con respecto del siglo anterior, lo que se modifica es la armadura de la imagen, el campo perspectivo que implica la organización de los materiales figurativos. Desde aquí no más visiones totalizadoras de la ciudad, el artista tendrá que elegir un único punto de vista, en el cual hace converger todos aquellos «elementos significativos recaídos en el rayo de una vista limitada»²⁰.

En el Quinientos la producción pictórica de la vista de Nápoles es atada a precedentes cartográficos ya elaborados por grabadores, cartógrafos y perspectivos. Más allá de la rendición topográfica no atenta siempre y analítica del paisaje urbano, las más célebres vistas del quinientos, se refieren en particular a las de Pietre Bruegel il Vecchio, sobre el cual me detendré al final de esta disertación, son concebidas como *retratos* de la capital virreal, por tanto llave conmemorativa y solemne²¹. Data de 1516 el fresco del zaguán de la iglesia de San Pietro y Aram en Nápoles (Fig. 7), en la cual San Pietro



Fig. 7. Girolamo da Salerno (attr.), *San Pietro celebra la messa assistito dai SS. Candida e Aspreno* (1516 ca.). Napoli, chiesa di San Pitero ad Aram.

es representado en el acto de la consagración entre Aspreno y Cándida. En el fondo se observa el escorzo de la vista de Nápoles. En primer plano es representada una simplificación de las paredes aragonesas con dos imponentes torres laterales; sobre la izquierda Castel Nuovo, que presenta el antiguo arsenal de marina de origen angevino ampliado luego por los aragoneses. El centro de la ciudad es representado de modo resumido: en primer plano probablemente la iglesia del Carmine con su campanario y sobre el fondo la certosa de San Martino y el Belforte angevino.

De Nápoles también se mantiene un fresco de 1535-39 de la sala conciliar del Edificio Municipal de Anguillara Sabazia (Fig. 8), ciu-

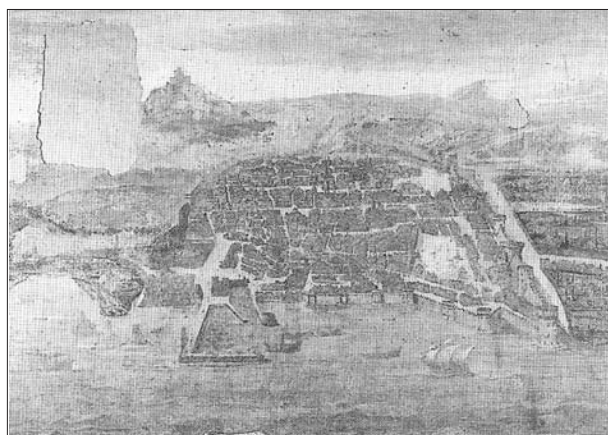


Fig. 8. Bottega di Giulio Romano, *Napoli. Veduta a volo d'uccello* (1535-39). Anguillara Sabazia (Roma), Palazzo Comunale.

dadano laziale sobre el lago de Bracciano, parte de un ciclo encargada por el conde Gentil Virginio Orsini²². La vista a vuelo de pájaro es retomada por el mar: la atención del pintor es puesta en particular sobre el desarrollo medieval en primer plano, mientras que el núcleo antiguo de la ciudad queda secundario a causa de la progresión de la perspectiva. La obra da cuenta de la transformación urbana obrada por los aragoneses antes del gobierno del virrey Pedro de Toledo (1532-1553). Entre las principales intervenciones recordamos la ampliación de las paredes, aquí representados con abun-

¹⁹ Cfr. scheda a cura di G. Pane, in PANE-VALERIO (1988), p. 32.

²⁰ SUSINNO (1974), p. 5.

²¹ SPINOSA (1990), in DE SETA (a cura di), p. 3.

²² Cfr. IACCARINO (2006), in DE SETA-BUCCARO (a cura di), p. 115, fig. 6.

dancia de detalles con tres torreones situados al final de los decumanos. Al interior del muro se pueden reconocer el Castel Capuano, –residencia habitual de Alfonso de Aragón–, el Edificio Gravina y en particular el edificio Sanseverino antes de la intervención de transformación estructural en iglesia del Jesús Nuevo.

También es muy significativa la xilografía integrada en el *Cosmographia* del teólogo y cartógrafo basilense Sebastián Münster (1489-1552), obra geográfica entre las más prósperas y populares del siglo XVI. De ella se cuentan decenas de ediciones en alemán, en latín, en francés y en italiano. La planta axonométrica de Nápoles se presenta por primera vez con mucha probabilidad en la edición alemana de 1567 y en las siguientes ediciones de 1569 y del 72 y en la edición francesa de 1568²³. Es el más directo antecedente del mapa de Lafréry, y denota los estudios de cartografía histórica. La ciudad es representada con el cinturón mural entero, con las torres cilíndricas sobre el extenso oriental y –como incluso es visible en la tabla Strozzi– cuadrangulares sobre el extenso mar. Sobre el frente septentrional el anónimo artista representa el curso en zig-zag hacia la calle Foria, mientras en la puerta romana se encuentra una calle serpentina que sale hacia Castel Sant’Elmo y enseguida en bajo es representado «Carthusia de S. Martinus», la actual Certosa. Es representado el Castel del Ovo sobre el mar con puente levadizo y torre cilíndrica con cerca, el islote de S. Vincenzo con la torre bordada, que recuerda aquella delineada en la tabla de Strozzi. En el centro de la ciudad es representado S. Lorenzo, y luego más a mano izquierda la gran fuente de la plaza Mercado.

Todavía una vista de Nápoles en el siglo XVI es representada por una pintura del pintor flamenco Pieter Brugel il vecchio (1554-62), que representa una vista de Nápoles desde el mar y que constituye la más ilustre representación de la ciudad en la edad renacentista (Fig. 9). La tabla representa Nápoles durante el virreinato de Pedro de Toledo, de la colina de Posillipo hasta el puente de la Maddalena, que señala la frontera con el campesinado. Más allá



Fig. 9. Pieter Brughel il Vecchio, *Napoli. Veduta dal mare* (1554-62). Roma, Galleria Doria Pamphilj.

de la cuestión sobre la autenticidad de la representación urbana, la pintura quiere, como se dijo, celebrar la ciudad marítima en su grandiosidad, ampliando la mirada sobre todo el golfo hasta el Vesubio en erupción, que cierra la figuración sobre la izquierda. Sujeto principal de la representación es el nuevo cinturón mural con el Castel Nuovo, pero la atención del pintor también es proyectada sobre el Muelle Grande, representado con una marcada curvatura, y sobre las obras portuarias; los arsenales de marina, la Aduana, la Linterna, resaltando todos aquellos elementos de la ciudad que van a simbolizar tangiblemente la potencia marítima de Nápoles. Para concluir, o abrir la representación, son los barcos en primer plano con las velas hinchadas del viento, que en base a una reciente interpretación podrían aludir más que a una batalla a un regreso triunfal de la flota real, probablemente al día siguiente de la victoria cristiana contra los turcos en 1550. También un modo para exaltar las virtudes militares de la capital del virreinato español.

Concluyo esta panorámica sobre la iconografía de las ciudades en Campania con otra referencia a la ciudad de Capua. En el Museo Diocesano de esta antigua ciudad de Tierra de Trabajo es conservada una pintura del quinientos, poco conocida por los estudios²⁴, que representa Sant’Agata y San Stefano y sobre el fondo la ciudad de Capua. Aunque parcial la vista nos devuelve la imagen de los campanarios de las iglesias y el puente sobre el río Volturno.

²³ Cfr. scheda a cura di V. Valerio, in PANE-VALERIO (1988), p. 46.

²⁴ Una referencia se encuentra en IULIANO (2007), en DE SETA-BUCCARO (a cura di), p. 231.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIRANTE G. (1998), *Aversa dalle origini al Settecento*, Napoli 1998.
- AMIRANTE G., (2007), *Iconografia di Aversa dal XV al XVII secolo*, in DE SETA C. – BUCCARO A. (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Napoli 2007, pp. 131-138.
- BOLOGNA F. (1967), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1967.
- CAUSA R. (1950), *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», III, 1950.
- CAUSA R. (1973), *L'arte nella Certosa di S. Martino, Cava dei Tirreni* 1973.
- CHIANESE U. – TORRIERO G. (a cura di) (1990), *La cattedrale nella storia 1990. Aversa 1090-1990 nove secoli d'arte*, Catalogo della mostra (Aversa, 13 novembre- 8 dicembre 1990), Caserta 1990.
- DE MAIO R. (1983), *Pittura e Controriforma a Napoli*, Napoli 1983.
- DE SETA C. (1988), *L'immagine di Napoli nella Tavola Strozzi e Jean Bruegel*, in LEONE DE CASTRIS P. (a cura di) (1988), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988.
- DE SETA C. (1990) *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth*, in DE SETA C. (a cura di), *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (1990), Catalogo della mostra (Napoli, 12 maggio-29 luglio 1990), Napoli 1990.
- DE SETA C. (1990), *La struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà*, in MILON H. - MAGNANO LAMPUGNANI V. (a cura di) (1994), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994.
- DE SETA C. - BUCCARO A. (2006), *L'iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Napoli 2006
- DE SETA C. - BUCCARO A. (2007), *L'iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Napoli 2007.
- DEL TREPPO M. (1994), *Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi*, in MACRY P., MASSACRA A. (a cura di) (1994), *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, Bologna 1994, pp. 483-515.
- FURNARI M. (1991), *La costruzione dell'immagine della città*, in DE SETA C., *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991.
- GRIMALDI A. (2005), *La decorazione in stucco del Duomo di Aversa: l'attività dei Porciani tra Roma e Napoli (1709-1712)*, in GAMBARDELLA A. (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Atti del Convegno Internazionale *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Caserta 2005, pp. 639-647.
- GRIMALDI A. (2007), *Il contesto territoriale di Aversa: la città nel rapporto tra il Duomo e il tessuto urbano*, in CONTI S. (a cura di), *Città e sedi fondate tra realtà e utopia*, Atti del Convegno di Studi del Cisge (San Leucio 14-16 giugno 2007) [in corso di stampa].
- GRIMALDI A., *Il Duomo di Aversa. La produzione pittorica dal XVII al XIX secolo*, in corso di preparazione.
- HAVERKAMP-BEGEMANN E. (1986), *Las vistas de Espana de Anton van den Wyngaerde, in Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas espanolas del Anton van den Wyngaerde*, a cura di KAGAN R.L., Madrid 1986.
- IACCARINO M. (2006), *L'evoluzione dell'iconografia di Napoli dal XV al XIX secolo* in DE SETA C. – BUCCARO A. (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri minori della provincia*, Napoli 2006, 99-112.
- Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, 2 voll.
- IULIANO M. (2007), *La terra di Lavoro e fortuna cartografica di Capua*, in DE SETA C. – BUCCARO A. (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Napoli 2007, pp. 219-223.
- PANE G.- VALERIO V. (a cura di) (1987), *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, Catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli 16 gennaio-13 marzo 1988), Napoli 1987.
- PANE R. (1979), *La tavola Strozzi fra Firenze e Napoli*, in «Napoli Nobilissima», vol. XVIII, fasc. I, gennaio-fabbraio 1979, pp. 3-10.
- PARENTE G. (1857-58), *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, 2 voll., Napoli 1857-58.
- PIROZZI A. (1970), *Il Martirio di San Sebastiano di Angiolo Arcuccio*, in «Arte in Aversa», 3-4, 1970, pp. 57-59.
- SUSINNO S. (1974), *La veduta nella pittura italiana*, Firenze 1974.