



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Besse, Jean-Marc
EL VIAJE, EL TESTIMONIO, LA AMISTAD: ABRAHAM ORTELIUS Y GEORG HOEFNAGEL EN
ITALIA (invierno de 1577-78)
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 11, 2012, pp. 37-59
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65328802004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL VIAJE, EL TESTIMONIO, LA AMISTAD: ABRAHAM ORTELIUS Y GEORG HOEFNAGEL EN ITALIA (invierno de 1577-78)

Jean-Marc Besse

CNRS (Centre national de la recherche scientifique), París

RESUMEN

Desde el siglo XVI, la geografía contribuyó a definir nuestra cultura visual y la manera en la que vemos y representamos el mundo. En el presente artículo se analiza, por una parte, el descubrimiento en ese momento de los lugares mediante el desplazamiento, y, por otra, el cambio que esta manera de conocer produjo en las representaciones del territorio, fundamentalmente, de escala y punto de vista. Para ello, se analizan los dibujos y grabados resultantes del viaje por Italia de los flamencos Abraham Ortelius, erudito geógrafo, marchante de arte y antigüedades, y Georg Hoefnagel, artista. El corpus fruto de sus esfuerzos da forma al considerado primer gran atlas urbano de Europa, el *Civitates orbis terrarum*. Se trata de vistas frontales que se centran en lo singular, corografías que presentan dos tipos de mirada hacia el territorio: el de la gente local que se integra en su entorno, formando parte del mismo; y el de los viajeros que se representan como observadores de una realidad concreta. Las imágenes de G. Hoefnagel se convierten en demostración de lo experimentado en el viaje y soporte para su narración.

Palabras clave: paisaje, experiencia geográfica, viaje a Italia, siglo XVI, Abraham Ortelius, Georg Hoefnagel

ABSTRACT

Geography has defined our visual culture and the manner in which we see and depict the world since the 16th century. This article analyses the discovery of places at this time as a result of travel and the change that this way of acquiring knowledge brought about in depictions of the landscape, essentially in terms of scale and viewpoint. The paper will thus study the drawings and etchings resulting from the trip to Italy made by the learned Flemish geographer and art and antiques dealer Abraham Ortelius and the Flemish artist Georg Hoefnagel. The body of work they produced gave rise to what is regarded as the first great urban atlas of Europe: the *Civitates orbis terrarum*, which comprises frontal views that focus on the exceptional, arrangements that offer two types of view of the landscape: that of the local people who form part of it, and that of the travellers themselves, who are portrayed as observers of a specific reality. Hoefnagel's images are a demonstration of what has been experienced on the journey and a device employed for narrating it.

Keywords: landscape, geographical experience, travel to Italy, 16th century, Abraham Ortelius, Georg Hoefnagel

Cuando uno se pregunta por el papel jugado por la geografía en la formación de las culturas visuales del siglo XVI, el análisis de las relaciones entre las formas de mirar y los tipos de representaciones del espacio supone un momento decisivo. Conocemos las relaciones que existen entre, por un lado, la aparición de un género

concreto de pinturas paisajistas (especialmente aquellas que han sido bautizadas como «paisajes del mundo» por los historiadores del arte) y, por otro, la emergencia de un nuevo concepto de globo terráqueo en los conocimientos geográficos del siglo XVI, más concretamente el desarrollo de un nuevo concepto geográfico de la

Tierra: la Tierra universal.¹ Las representaciones pictóricas del paisaje (Brueghel, Patinir, Met de Bles) expresan a su manera esta modificación del marco espacio-temporal de la vida humana. Más concretamente, lo que está en juego, conjuntamente, en los registros de la cosmografía y la pintura –unos registros que no son tan distintos a fin de cuentas– es una transformación de las condiciones espacio-temporales de la experiencia geográfica. Se trata de una transformación de notable importancia en el sentido de que tiene un alcance que podríamos calificar de antropológico, que se corresponde con un enriquecimiento, decisivo para la época moderna, de la idea de mundo. Lo que se ofrece en estos momentos a la vista y al pensamiento, tanto en los mapamundis como en los «paisajes del mundo», es el espacio abierto, la horizontalidad de ese espacio, por decirlo así, su capacidad de recorrido infinita, sus pliegues ocultos y por descubrir, y, sencillamente, su positivismo narrativo.

Tanto en la cartografía como en la representación del paisaje, observamos entonces una misma voluntad de dejar constancia de la profusión del mundo y de las experiencias que ahora resultan posibles. Ante todo, observamos una voluntad análoga, en el campo gráfico, de conjugar los distintos aspectos del mundo dentro de un espacio unificado, el espacio terrestre pensado como un todo. Es la circulación –el desplazamiento tanto de personas como de cosas– la que establece esta relación general de los aspectos y de los lugares del mundo. En estos panoramas todo nos habla de los viajes. Las aves y otros animales, los navíos de todo tipo, los vehículos, los peatones y los caballeros... se trata de toda una población que parece atravesar la superficie terrestre en todas direcciones. El mundo es un espacio en el que se circula. Y ese propio mundo está animado por movimientos reales y posibles, como lo demuestran las nubes, los ríos, los caminos que atraviesan las montañas y el horizonte abierto.

La presencia simultánea dentro de la serie de *Grandes paisajes* de Brueghel de dos tipos de personajes ubicados en dos partes claramente separadas de la imagen –y cuyas actitudes y miradas aparecen contrapuestas pero también relacionadas– es, en este sentido, muy signifi-

cativa. Entre estos personajes, unos observan el mundo exterior, el paisaje, y otros se vuelven para sumirse en la contemplación de un discurso y de una historia ultramundanos, aunque, en el fondo, ni unos ni otros pertenecen al mundo en el que son vistos, ya sea porque simplemente están de paso (peregrinos, mercaderes, soldados), ya sea porque se excluyen de él para permanecer en el desierto. Todos ellos parecen encarnar de forma ejemplar, en su propia distinción, un interrogante acerca de las transformaciones antropológicas y psicológicas de los marcos de la experiencia geográfica. En todo caso, permiten plantearse una serie de preguntas: ¿por qué habría que observar el mundo terrestre?, ¿qué habría que ver?, ¿cómo podemos verlo? Son preguntas que pueden parecer un poco genéricas, pero da la impresión de que son asumidas por los propios personajes mientras seguimos su evolución, mientras observamos su descanso y, sobre todo, mientras podemos seguir su mirada en la imagen.

En su *A lo largo del camino*, Julien Gracq se topa con un interrogante equivalente mientras hojea una selección de grabados de Durero.² Es casi imposible, escribe, imaginarse

lo que eran entonces [en el siglo XVI] las carreteras, los caminos; no tanto su disposición técnica sumaria [...] sino su relación viva con las ciudades, con los pueblos que unían, con los paisajes que atravesaban, con los setos y las cercas, los bosques, los cursos fluviales, el movimiento también de sus usuarios... (p. 147).

«¿Cómo –se pregunta entonces Julien Gracq– se veía la Tierra a lo largo de esos caminos cuando uno la recorría?» (p. 148), añadiendo que probablemente nunca la tierra de Europa fue tan hermosa como en esa época en la que «los caminos profanos están por primera vez abiertos en todas partes» (p.148). Y concluye: «¡Cómo me hubiera gustado hacer el camino de uno de esos pintores holandeses o alemanes que bajaban embriagados hacia Italia...!» (p. 148).

Es una embriaguez análoga la que nos gustaría seguir aquí, la de un dibujante y de un geógrafo, Joris (o Georg) Hoefnagel y Abraham

Ortelius, ambos flamencos, ambos amigos de Brueghel y admiradores de Durero (Ortelius ha reunido dos selecciones con varias decenas de dibujos y grabados del «viejo maestro alemán», como lo llama Julien Gracq), ambos grandes viajeros por Europa, ambos huyendo en cierta medida de Amberes o, en todo caso, deseando alejarse de allí (de manera definitiva en el caso de Hoefnagel), tras el saqueo de la ciudad por los españoles en noviembre de 1576, para ir hacia una tierra, Italia, que tiene para ellos, como para muchos otros, el aspecto de un lugar ideal.³

Este viaje hacia Italia y en Italia tiene lugar entre finales de septiembre de 1577 y finales de marzo de 1578 y lleva a los viajeros desde Fráncfort hasta los alrededores de Nápoles. Sin embargo, lo que sabemos de este viaje coloca al historiador un poco en la posición de Julien Gracq con respecto a Durero: dan testimonio de ello apenas una veintena de grabados, publicados en Colonia a partir de 1580 en los volúmenes del *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun y Franz Hogenberg, que se puede considerar el primer auténtico atlas urbano de la época moderna en Europa. Los dibujos de Hoefnagel no son los únicos que representan las ciudades italianas en la recopilación de Braun y Hogenberg (ésta incluye varias decenas de perspectivas de ciudad, publicadas en seis volúmenes en 1572 y 1618). No obstante, presentan dos rasgos característicos: por un lado, son vistas frontales y, por decirlo así, peatonales, y no imágenes a vista de pájaro como la mayoría de las demás imágenes de ciudades que contiene la recopilación; y, por otro, las vistas dibujadas por Hoefnagel contienen, como los paisajes de Brueghel, personajes ocupados en actividades diversas, de las que el artista se presenta en varias ocasiones como testigo ocular. Sin embargo y ante todo, entre estos personajes que pueblan las imágenes, dos individuos aparecen en varias ocasiones y llaman la atención: se trata de los propios Ortelius y Hoefnagel, designados como tales en la leyenda de las imágenes, que atraviesan los paisajes italianos en su camino hacia el sur. ¿Qué hacen en la imagen? ¿A qué se dedican? ¿Qué observan los dos viajeros en el paisaje? Esas son las preguntas que nos gustaría plantearle a esta serie de grabados.

I. Atravesar Italia

Antes de nada, comentemos brevemente la realidad de este viaje y de sus protagonistas.⁴ De hecho, las situaciones respectivas de Ortelius y Hoefnagel no son en absoluto comparables. En 1577, Abraham Ortelius ya ha logrado una notoriedad considerable por diversos motivos. En primer lugar, es el autor de una obra que ha tenido un gran éxito comercial, especialmente en Italia: el *Theatrum orbis terrarum*, generalmente considerado el primer atlas de forma moderna. Pero además es un gran comerciante de obras de arte y de mapas, un erudito anticuario y un coleccionista aplicado en varios campos: el de la numismática (su colección es un modelo para muchos de sus coetáneos), el de las artes del dibujo (es amigo de Brueghel y de muchos otros artistas flamencos) y, por último, el de la toponimia antigua (realiza tres diccionarios considerados como fundamentales por sus contemporáneos, concretamente Juste Lipse o John Dee). Es muy probable además que la estancia en Italia, durante el otoño y el invierno de 1577-78, sea para él la ocasión de avanzar en sus investigaciones en estos diversos terrenos. La situación de Joris (o Georg) Hoefnagel en esa misma época es bastante diferente. Hoefnagel pertenece a una de esas familias amberinas de confesión protestante a las que la *Furia española* (El saqueo de Amberes) de 1576 ha arruinado en parte y les ha obligado a emigrar, hacia Alemania o Inglaterra principalmente. Según Karel Van Mander, es en ese momento cuando decide irse para instalarse en Venecia.⁵ Sin embargo, el viaje a Italia en compañía de Ortelius va a resultar decisivo para el pintor y dibujante amberino y le va a conducir finalmente a otro lugar, a Múnich primero, a la corte del duque de Baviera Alberto V, y a la corte del emperador Rodolfo II después (Fráncfort y posteriormente Viena). Será después del período del viaje en Italia cuando la carrera de Hoefnagel como miniaturista e ilustrador de manuscritos realmente avance.

Sea como fuere, el desplazamiento hacia Italia va a permitir que nuestros dos viajeros visiten algunas de las grandes colecciones europeas de la época: en Augsburgo la del banquero bibliófilo Marx Fugger y la importante colección de monedas de Adolf Occo, en Múnich la colección

de obras de arte del duque de Baviera (gracias a una carta de presentación de Fugger y de Occo) y la de Alessandro Farnese en Roma. Existen testimonios de la presencia de Ortelius en Ferrara el 30 de octubre de 1577, cuando conoce a Pirro Ligorio. También se habla de que pasan por Florencia. Asimismo, no parece imposible que pasasen por la colección del archiduque Fernando II en el castillo de Ambras de Innsbruck ni que visitasen Caprarola.

A excepción del relato de Van Mander, sigue siendo difícil establecer la realidad concreta del trayecto y la estancia. Desde luego, disponemos de algunas fechas que permiten enmarcar las hipótesis: Ortelius se encuentra el 20 de septiembre en Fráncfort, el 7 de octubre en Augsburgo y el 30 en Ferrara (según las inscripciones de su *Album amicorum*), Hoefnagel está el 24 de diciembre en Pesaro y el 20 de abril de 1578 de vuelta en Múnich (algo que anota él mismo en los dibujos preparatorios de los grabados).⁶ Los dos hombres visitan juntos Tívoli el 1 de febrero de 1578, si creemos la inscripción que aparece en el grabado publicado en el *Civitates orbis terrarum*.

A fin de cuentas, la principal fuente en la que uno puede basarse para seguir el viaje está formada por la serie de grabados publicada en la recopilación de Braun y Hogenberg. Una serie que presenta evidentemente un sesgo: el orden en que se presentan las imágenes dentro de la recopilación no se corresponde en absoluto con el desarrollo real del desplazamiento, concretamente en la parte relativa al norte de Italia, sobre la que existen muchas incertidumbres: ¿Fueron juntos nuestros dos viajeros hacia Roma siguiendo la Vía Flaminia? ¿O acaso se separaron (ténase en cuenta que Hoefnagel indica, en la parte baja del grabado que representa el incendio del Palacio de los Dogos de Venecia, que lo presentó; puesto que este incendio se produjo el 20 de diciembre de 1577, esto otorgaría cierta coherencia a la fecha del 24 de diciembre para la vista de Pesaro)? ¿O acaso aún podemos decir que Hoefnagel aprovechó su estancia en Roma para acercarse (lo que parece más probable, especialmente porque las ciudades que se representan están situadas en rutas distintas y parece inverosímil que nuestros viajeros hubiesen adoptado un comportamiento tan errático)? Dicho de otra forma, hay que distinguir entre el viaje real y el

viaje imaginario que está ordenado por la sucesión de imágenes del *Civitates orbis terrarum*. La lógica geográfica que en él se despliega es, ante todo, una lógica editorial y descriptiva bajo la que subyace una concepción del espacio centrada en el norte de Europa, desde la que se supone que parte el lector, para ir, en el caso de Italia, hacia el sur. El único «momento» en el que el viaje real y el viaje de las imágenes parece que se superponen es cuando Ortelius y Hoefnagel van de Roma a la región napolitana siguiendo la Vía Apia. Es además el único momento en que vemos, de manera significativa, a nuestros viajeros dentro de las imágenes, realizando actividades diversas relacionadas con el paisaje. Volvamos entonces a nuestras preguntas: ¿Qué hacen Ortelius y Hoefnagel en la imagen?, ¿a qué se dedican concretamente?, ¿qué observan en el paisaje?

Para afrontar estas preguntas podemos apoyarnos, en un primer momento, en una distinción bastante superficial entre dos categorías de personajes presentes en las imágenes: por un lado, los personajes vistos por los viajeros, que se nos muestran como objetos bajo las miradas de los viajeros, y, por otro, los propios viajeros, en este caso los viajeros amberinos, que se nos muestran como observadores, sujetos que observan. Una distinción entre el observado y el observador, entre el objeto y el sujeto, que acompaña y expresa quizás otra distinción: la del interior y el exterior. Dicho de otra forma: una distinción entre personajes que son vistos como parte del paisaje, con independencia de la actividad que desarrollen, y los personajes que no encajan en él, que vienen de otro lugar, del exterior, y que solo están de paso.

II. Observar Italia

¿Qué vemos en las imágenes de Hoefnagel? ¿Cuáles son los personajes que, en la imagen, están en el lado del que es observado, como si perteneciese a los lugares atravesados? Podemos realizar rápidamente el inventario tipológico: son marineros, pescadores, porteadores, pastores, campesinos, mujeres que se ocupan en actividades diversas (ir o volver del mercado, recoger aceitunas, ir a los baños), mendigos, viajeros, lo más habitual personas que circulan por el territorio con o sin animales, turistas quizás, escenas

galantes o un poco enigmáticas, vendedores de objetos arqueológicos... (Figuras 1).

Estos diversos grupos humanos ayudan a animar y, ante todo, a caracterizar los paisajes en los que se les ve. Una precisión: a todos estos personajes, con la excepción de Venecia, no se les ve en la ciudad, que sin embargo constituye el centro de la imagen y la razón de ser de los grabados. Salen o llegan a ella, están ocupados en diversas tareas en torno a la ciudad. Pertenecen al territorio. En este sentido, podemos hablar de una especie de «naturalización» de las actividades humanas en las descripciones gráficas realizadas por Hoefnagel. Habría sin embargo que precisar el sentido de esta expresión. De hecho, se ha mencionado con frecuencia, tras el artículo de Ernst Kris sobre Hoefnagel y el naturalismo científico, el realismo y el didactismo de las vistas topográficas del dibujante flamenco.⁷ La dimensión de la autopsia, del testimonio visual, de la «toma del natural», de la experiencia vivida, está con frecuencia presente en las leyendas de los

dibujos de Hoefnagel, que, durante sus viajes, como escribe Van Mander, había recopilado «un gran volumen de todo aquello que le chocaba: escenas rústicas, lagares, obras hidráulicas, escenas de costumbres: bodas, bailes, fiestas, etc.» (p. 62). Es lo que sucede en Italia. También es lo que ocurre en los numerosos dibujos realizados en España que igualmente encontramos en el *Civitates orbis terrarum*.

No vamos a entrar aquí en el comentario del significado de la divisa *Natura sola magistra* (la naturaleza es mi única maestra) utilizada por Hoefnagel.⁸ Querríamos sobre todo volver a colocar las imágenes del dibujante flamenco en el contexto del proyecto intelectual y editorial en el que se hicieron públicas, tras haber sido encargadas en la mayoría de los casos (es decir, el contexto del *Civitates orbis terrarum*). Este proyecto es enunciado muy explícitamente por el diseñador de la obra (Georg Braun) en referencia al *Theatrum orbis terrarum* de Ortelius en primer lugar, pero principalmente en el marco de una



Figuras 1. Ilustraciones del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, 6 vol. (ejemplar de la Biblioteca Municipal de Lille, signatura: 44403).



Figuras 1. Ilustraciones del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, 6 vol. (ejemplar de la Biblioteca Municipal de Lille, signatura: 44403).

distinción conceptual que sigue siendo la de Tolomeo: la distinción entre *geografía* y *corografía*. El atlas de Ortelius es una obra de geografía, en el sentido de que su objetivo es la representación del mundo terrestre a pequeña escala, el objetivo del mapamundi. Al pretender colocarse junto al *Theatrum orbis terrarum*, y en una especie de paralelo con él, la obra de Braun y Hogenberg (*Civitates orbis terrarum*) aspira a encargarse de la representación del mundo a gran escala, es decir, al nivel de los lugares. Esta escala es la de la corografía y la topografía (ambos términos se solapan parcialmente). Dicho de otra forma, si Ortelius es geógrafo o cosmógrafo, Hoefnagel será corógrafo o topógrafo.

La distinción entre geografía y corografía (o topografía) no es únicamente una distinción de escala (lo global frente a lo local).⁹ Remite también a un principio de método y a una práctica diferenciada de la representación. El enfoque geográfico, se dice entonces tras la aportación de Tolomeo, es geométrico, se preocupa por la exactitud de las localizaciones, las distancias y los lugares, y por la conformidad en el dibujo de los límites y las formas de los territorios. Según el vocabulario de la época, todo esto plantea una inquietud, la de la cantidad. El enfoque corográfico es diferente. Éste aspira a representar las cualidades características de un lugar, sus propiedades singulares, siguiendo el método del *retrato* mediante la «exposición concreta –como dice Braun en el prefacio del libro III– de la historia de determinadas partes del mundo, [...] poniéndolas ante los ojos de los observadores, como si observasen los propios lugares»,¹⁰ o bien, como dice un contemporáneo, Antoine du Pinet,

*mostrando únicamente al ojo, lo más próximo a la realidad posible, la forma, el emplazamiento y las dependencias del lugar que describe: cómo serían las fortalezas, las ciudades, los templos, las calles, las plazas, los coliseos, las plazas de toros, los canales, los viveros, los puertos, los malecones y otras edificaciones simbólicas que podrían estar en una ciudad, con el paisaje colindante y sus idas y venidas.*¹¹

Si el geógrafo o el cosmógrafo consideran el globo terráqueo de lejos, desde el cielo, por

decirlo así, el corógrafo procura ver los lugares de cerca.

Volvamos a los personajes de Hoefnagel. Pero, para volver a ellos y comprender su presencia, detengámonos en la expresión «paisaje colindante» de una ciudad, utilizada por Du Pinet. Él mismo, poco después, hablará del «paisaje de un lugar» y del «paisaje de un país». El término «paisaje» no tiene aquí una significación especialmente artística, incluso aunque pueda ser asumido por el dibujo y la pintura. Designa un espacio visible o, con más precisión, el aspecto o más bien los aspectos visibles del país, del lugar o del territorio que rodea la ciudad, el *ager* y quizás el *saltus* por oposición a la *urbs*. Remite a lo que un viajero y un observador pueden encontrar cuando recorren el lugar o el país: una geología, accidentes del terreno, colores, campos cultivados, carreteras, ciudades, casas, vestigios del pasado, seres humanos. Señalemos, aunque no nos podamos parar en ello, que las imágenes de Hoefnagel están acompañadas de un texto que aporta una explicación de lo que vamos a descubrir en ellas. Es un texto que normalmente está compilado a partir de la descripción de Italia de Leandro Alberti y que otorga al lugar representado una especie de profundidad histórica o mitológica.¹²

El paisaje dibujado por Hoefnagel es por tanto un espacio vivido, trabajado, construido, atravesado, en resumen, el espacio de un conjunto de vidas ordinarias: un paisaje humano y no solo una topografía natural o un espectáculo grandioso. Los personajes representados forman parte del paisaje, pero porque habitan y caracterizan un espacio (el de Italia en este caso) que también es vivido por el dibujante que lo recorre.

Dicho de otra forma, las imágenes de Hoefnagel desarrollan una concepción del espacio (y del paisaje) que podemos denominar corográfico (más que geográfico en el sentido estricto del término): no se trata, como en el caso de la cosmografía o de la geografía de una mirada que domina la tierra, sino más bien de una visión o una construcción del espacio terrestre que se hace de cerca, a ras de suelo (por así decirlo), a partir de los lugares atravesados y vistos de cerca por el *homo viator*. El espacio de los paisajes de Hoefnagel es una colección de lugares, acciden-

tes y singularidades. Los personajes que allí se encuentran forman parte de esas singularidades que otorgan al paisaje su densidad particular.

III. ¿Criticar Italia?

¿Qué sucede entonces con los personajes que en las imágenes se nos muestran como ajenos a los lugares y paisajes en los que los vemos? ¿Qué sucede con los que están de paso? ¿Qué sucede concretamente con los viajeros que son Abraham Ortelius y Joris Hoefnagel? Como ya hemos señalado, Hoefnagel documenta sobre todo el trayecto entre Roma y Nápoles y la estancia en Campania. Volvamos una vez más a nuestras preguntas iniciales que ahora es posible realizar a las imágenes que los representan: ¿qué hacen los viajeros flamencos en estas imágenes?, ¿qué hacen en Italia?

Una primera respuesta sería la siguiente: se dedican a cosas muy diversas (Figuras 2). Dibujan (Verona), charlan (Velletri, Nápoles), admiran (Pozzuoli, Gaeta), realizan observaciones y acumulan experiencias (lago de Agnano) o conmemoran (Tívoli). Ambos viajeros flamencos visitan Italia con la actitud del placer erudito, propia quizás de los anticuarios del siglo XVI. Sin embargo, la mirada que Ortelius y Hoefnagel ofrecen de Campania es más compleja de lo que podría parecer.

De hecho, es una mirada doble, que mezcla los recuerdos de lecturas y las observaciones sobre el terreno; unas lecturas y unas observaciones que en ocasiones se contradicen. Por consecuencia, es una mirada ambivalente en la que, al placer de recorrer concretamente una tierra legendaria, la propia experiencia de los lugares añade el argumento de una toma de distancia crítica.

Por tanto, por un lado está la alegría de estar allí que expresan las imágenes (la admiración e incluso la adoración que se ve en las actitudes de los personajes) y las leyendas que las acompañan. Ortelius y Hoefnagel se incluyen sin ambages en el *topos* de la *Campania felix* (Fig. 3), como indica el texto que da título a la vista de Bayas: *Nullus in Orbe Locus Baijs praelucet amoenis* (la edición en francés de 1618 lo traduce: «No existe otro lugar mejor en el mundo que la agradable Bayas»).

No obstante, por otro lado, la mirada se vuelve más inquisitiva, más observadora, más experimental, marcando así una especie de toma de distancia crítica con las tradiciones de la antigüedad. Lo vemos concretamente en la plancha que presenta dos vistas, el lago de Agnano por una parte y Cumas por otra, conocida por acoger la cueva de la Sibila (Figuras 4).

En el marco superior, el texto indica que el nombre del lago viene del griego *aorgnon*, que significa «sin pájaros». Según Virgilio, la ausencia de aves se debe a los vapores mortales que emanan del lago, donde se creía que estaba la entrada a los infiernos, vapores que tendrían el poder de matar a los pájaros que sobrevolaban el agua.¹³ En el centro de la imagen se encuentran los dos viajeros, uno señalando con el dedo a los pájaros que nadan en el lago, mientras que el otro toma notas, quizás aquellas que leemos a su derecha o en el comentario que acompaña a la plancha: Ortelius y Hoefnagel «han sabido por cierta experiencia que este lago no es *aorgnon*». La observación sobre el terreno entra en contradicción con el texto de Virgilio.

Sin duda, habría que relacionar esta doble mirada con la actitud adoptada por Ortelius en el terreno de la historia y de los conocimientos anticuarios. Ahí encontramos el mismo tipo de ambivalencia con respecto al pasado tal y como lo leemos en los textos antiguos.

Por un lado, de hecho, el mapa (y más generalmente la imagen geográfica) se define como un instrumento que permite leer y comprender las historias (es el sentido de la fórmula de Ortelius que se encuentra al comienzo del *Theatrum orbis terrarum* o en el frontispicio del *Parergon*: la geografía es el ojo de la historia). En este sentido, la imagen geográfica, puesto que es una herramienta de visualización de la historia, es un soporte para el testimonio del relato. La imagen da fe de lo que dice el texto. Encontramos esta concepción de las relaciones entre imagen, geografía e historia en la obra, por ejemplo en la vista que representa a Ortelius y Hoefnagel de espaldas, delante del golfo de Gaeta, en la que Ortelius señala con el dedo a su compañero una tarjeta en la que se lee una frase extraída del comienzo del libro 7 de la *Eneida* de Virgilio: *Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix, aeter-*



Figuras 2. Ilustraciones del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, Biblioteca Municipal de Lille.



Fig. 3. Ilustración del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, Biblioteca Municipal de Lille.





Figuras 4. Ilustraciones del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, Biblioteca Municipal de Lille.

nam moriens famam, Caieta, dedisti («Tú también, ¡oh, Cayeta!, nodriza de Eneas, diste con tu muerte eterna fama a nuestras playas» –trad. de E. de Ochoa–: al salir de los infiernos, Eneas abandona Campania y fondea en un puerto del sur del Lacio al que da el nombre de Cayeta, en honor a su nodriza que acaba de morir) (Fig. 5). La imagen muestra el lugar que se menciona en el texto, depende del texto histórico-poético de Virgilio, con el que, en cierta forma, Ortelius y Hoefnagel le piden al lector que se conforme en su imaginación.

Sin embargo, por otro lado, Ortelius recurre a otras estrategias iconográficas en las que asistimos más bien a un verdadero reconocimiento de la imagen como soporte específico, incluso exclusivo, de la información histórica.¹⁴ Esta «liberación» de la imagen se realiza, en primer lugar, aunque no en exclusiva, en el terreno de la numismática. El Ortelius numismático,

pero también editor de mapas históricos, está comprometido, con otros, en la labor de la ampliación del terreno de las fuentes históricas. De hecho, las monedas permiten comprender el sentido de una palabra, de una actividad o de cualquier otra cosa, por comparación del texto en que se han leído con la imagen que la representa. Son como huellas o vestigios del pasado que, en ese momento, se puede garantizar que no son una simple ficción. Además, puesto que muestran los objetos descritos en los textos antiguos, las monedas reaniman la memoria perdida y las devuelven, por así decirlo, al terreno de la experiencia posible. No obstante, ante todo, las monedas, así como las imágenes grabadas que las representan y las ponen en circulación en el mundo erudito, aportan al historiador información que no encuentra en ningún otro sitio. Si, como ha indicado Momigliano en un artículo clásico, «la idea de que podamos escribir una historia de Roma capaz de sustituir a Tito Livio

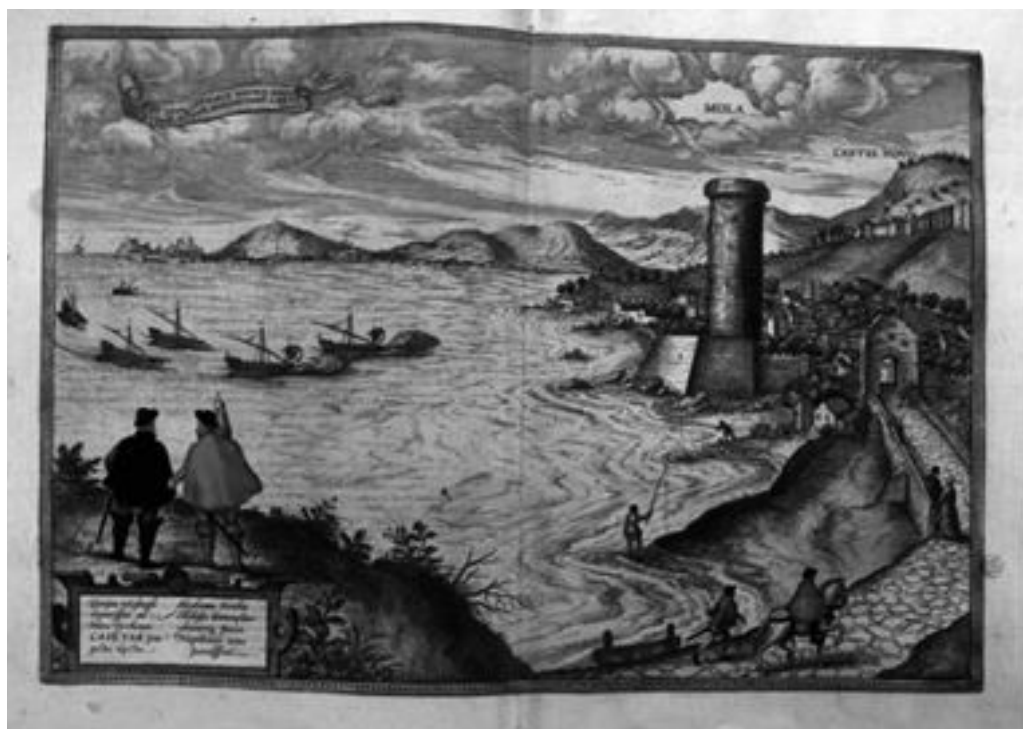


Fig. 5. Ilustración del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, Biblioteca Municipal de Lille.

y Tácito todavía no ha nacido» en esta época,¹⁵ sí que es cierto que no resulta imposible trabajar en los márgenes de los textos antiguos e insertar en ellos nuevos datos obtenidos de la observación sobre el terreno. Igualmente, no resulta imposible demostrar audacia y libertad con respecto al pasado. Podemos preguntarnos si no es lo que indican las actitudes de los personajes de la plancha que los muestra inspeccionando el lago de Agnano, acumulando experiencias y desafiando la amenaza que se erige ante la puerta de la cueva de la Sibila (véase la figura 4).

En cualquier caso, el puñado de imágenes que presentan a Ortelius y Hoefnagel en los paisajes de Campania indican que la relación que mantienen con los lugares y los paisajes de la antigüedad ya no es tan sencilla: sin duda, hay que ir a ver y se alegran de encontrarse allí, pero, al mismo tiempo, aparece una distancia entre lo que ven y lo que saben, entre lo que los libros les habían enseñado y lo que los propios lugares les dicen ahora directamente.

IV. Haber ido a Italia

Sin embargo, las imágenes que estamos contemplando nos muestran también otras miradas.

Así, en ellas vemos, por ejemplo, a Hoefnagel, que se observa a sí mismo, por así decirlo, o más bien que se muestra en la reivindicación de su identidad de artista, concretamente en su relación con Brueghel, en Tívoli.¹⁶ Estos grabados no hablan, por tanto, solo de la Italia del siglo XVI, ni de un determinado tipo de relación que se deba establecer con el pasado antiguo, sino que hablan también de amistad y de la definición de un cierto tipo de *ethos* erudito, encarnado aquí por Ortelius frente a Hoefnagel.

La vista de Velletri es, a este respecto, muy significativa (Fig. 6). Esa vista muestra a Ortelius y Hoefnagel acercándose a la ciudad, durante la primera jornada del viaje de Roma a Nápoles (según se indica en el dibujo original). Ambos hombres, que en ese momento no observan el paisaje



Fig. 6. Ilustración del *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun, Colonia, 1578-1618, Biblioteca Municipal de Lille.

sino que se han vuelto el uno hacia el otro, están aparentemente en una discusión acalorada. Uno (que parece mayor, Ortelius sin duda) señala al cielo con el dedo índice de la mano izquierda, el otro con el dedo índice de la mano derecha señala el suelo, o para ser más exactos, el camino que están siguiendo. ¿Hay que ver en esta imagen, por parte del dibujante (es decir, Hoefnagel), una alusión a la discusión filosófica entre Platón y Aristóteles representada por Rafael en el Vaticano y que ellos quizás hayan conocido? ¿Hay que ver un debate, en esta carretera que se acerca a la ciudad, relativo a las indicaciones que hay que dar con respecto al pensamiento? ¿El cielo o la tierra? ¿Una reflexión sobre la fabricación y el orden del cosmos, o bien un interrogante sobre las reglas de la vida que hay que seguir

en la Tierra? ¿Una meditación cosmográfica o una deliberación ética? ¿Qué camino seguir, a fin de cuentas?

No es seguro que haya que elegir. Es posible que sea la coexistencia entre estas dos direcciones la que dota de sentido exacto a la situación humana y, ante todo, a la situación cognitiva que se trata en esta imagen. En efecto, es chocante que se relacione lo que se dibuja o se discute mediante estos movimientos de brazos y de miradas en el paisaje italiano con las reflexiones contemporáneas acerca de la situación y la práctica de la propia geografía. Y es que, efectivamente, en juego está el establecimiento en la cosmografía de una relación entre el cielo y la tierra, en el plano matemático y físico, en las definiciones que se le da en el siglo XVI. Una

mirada unificadora que consiste en una mirada alternada, que primero sube al Cielo y después vuelve a descender a la Tierra para determinar la figura exacta precisa. Henry Hondius ha definido el espacio de trabajo de la cosmografía resumiendo, a su manera, la alternativa que se nos presenta ante Velletri:

*Dios nos ha colocado sobre la Tierra y debajo del Cielo; tanto para que al bajar la cabeza observemos la Tierra, como para que al levantar la mirada contemplemos el Cielo. Al mirar hacia arriba y tomar atentamente en consideración esta admirable máquina de esferas celestes, nos convertimos en astrónomos. Al bajar nuestra mirada a la Tierra y ocuparnos de medir su extensión, somos geógrafos. Mediante estas dos ciencias, el hombre se vuelve digno habitante del mundo...*¹⁷

La misma necesidad de pensar conjuntamente el cielo y la tierra, en el marco de la cosmografía, se expresa también en el frontispicio de la edición de Tolomeo realizada en 1578 por Gérard Mercator. Consideremos de hecho los gestos efectuados por Tolomeo, el príncipe de los geógrafos, a la izquierda de la imagen, tal y como está representado por aquel que denominaremos el Tolomeo moderno (Fig. 7).

La mano izquierda señala abajo el globo terráqueo con un compás que lo mide. El índice de la mano derecha está elevado hacia las alturas y señala muy claramente el globo celeste (con las imágenes de las constelaciones), que es el fundamento de las medidas terrestres. Estos dos brazos son como dos miradas. El cosmógrafo es el que conecta, como un intercesor, en el espacio mismo abierto por sus brazos, los dos globos. El propio cuerpo del cosmógrafo, en la imagen, es el lugar en el que se inscribe para la mirada del futuro lector el espacio perceptivo e intelectual de la cosmografía.

¿Cómo comprender, a fin de cuentas, esta actitud de Ortelius y Hoefnagel ante Velletri? ¿Por qué ha decidido Hoefnagel representar así a su compañero?

La hipótesis que vamos a proponer, a modo de respuesta, es la siguiente: Hoefnagel está le-



Fig. 7. Frontispicio de *Tabulae geographicae Cl. Ptolemaei ad mentem autoris restituae et emendatae per Gerardum Mercatorem...*, Colonia, 1578 (reimpresión en facsímil, Bruselas, Culture et civilisation, 1964, ejemplar de la B.M. de Lille, signatura: 51495).

vantando, en esta imagen y en la serie que expone la estancia en Campania, un monumento a la amistad para Ortelius.¹⁸ Varios indicios refuerzan esta hipótesis. En primer lugar, los propios textos, colocados por Hoefnagel sobre los retratos de Ortelius. En Gaeta, Ortelius, descrito como un compañero de viaje muy agradable, es, ante todo, *studiosus contemplator*, una expresión que determina aquí el tipo de mirada que Ortelius dirigiría a los paisajes atravesados y al mundo en general, y que habría que relacionar indudablemente con las analogías presentadas por otros amigos del geógrafo flamenco para dibujarlo, especialmente con la imagen de Apolo. Esta imagen apolínea es utilizada con frecuencia para representar el trabajo del cosmógrafo del

siglo XVI y el propio Ortelius la usará en el *Parergon*, su recopilación de cartografía histórica.

La plancha que representa a Bayas, enviada como regalo en marzo de 1580 por Hoefnagel a Ortelius, contiene en su parte central un texto que merece un largo comentario (véase la figura 3). En efecto, más allá de la afirmación de la amistad que une a Hoefnagel con Ortelius (*tu solus, tu primus, tu postremus mi Ortelii*), conviene quedarse con la evocación de la unión de

Mercurio y Minerva, del arte y la sabiduría, en una alusión típica a la espiritualidad neoestoica a la que ambos se adhieren. Ortelius, presentado como *sunautopton*, es el que, en el gozo del viaje por tierras italianas, ha mostrado a Hoefnagel dónde estaba su destino. El dibujante, en la serie de grabados que realiza para el *Civitates orbis terrarum*, deja constancia del recuerdo y se lo regala a su amigo.

NOTAS

¹ Para este tema me permito remitir al lector a mi libro, *Les Grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.

² Julien Gracq, *A lo largo del camino*, Barcelona, Acatilado, 2007, trad. de C. Yepes [*Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992].

³ Cornelis Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum orbis terrarum*, Lausana, Sequoia, 1964; Giorgio Mangani, *Il «mondo» di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1998; Pierre Cockshaw y Francine de Nave (ed.), *Abraham Ortelius (1527-1598), cartograaf en humanist*, Museum Plantin Moretus- Koninklijke bibliotheek van België, Turnhout, Brepols Publishers, 1998; Tine Meganck, *Erudite Eyes: Artists and Antiquarians in the circle of Abraham Ortelius (1527-1598)*, Princeton University, 2003.

⁴ Véanse entre otros, Teresa Colletta, «Il 'Theatrum urbium' e l'opera di Joris Hoefnagel nel Mezzogiorno d'Italia (1577-1580)», *Archivio storico per le provincie napoletane*, vol. CII, 1984, pp. 45-102; Lucia Nuti, «The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye», *Word and Image*, vol. 4, n° 2, 1988, pp. 545-570.

⁵ Karel Van Mander, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, vol. 2, 2002 (Haarlem, 1604), ppp. 61-66.

⁶ Algunos de estos dibujos se encuentran en el Albertina de Viena (reproducidos en Otto Benesch (ed.), *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Wien, A. Schroll, 1928).

⁷ Ernst Kris, «Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique», en *Le style rustique*, Paris, Macula, 2005, pp. 169-191.

⁸ Véanse Lee Hendrix, *Joris Hoefnagel and the «Four éléments»: A Study in Sixteenth-Century Nature Painting*, Ph.D., Princeton, 1984, y Theodora Wilberg Vignau-Schuurman, *Die Emblematischen Element im Werke Joris Hoefnagels*, tesis, Leiden, 1969.

⁹ Véase Jean-Marc Besse, «Vues de ville et géographie au seizième siècle: concepts, démarches cognitives, fonctions», en F. Pousin (dir.), *Figures de la ville et construction des savoirs*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp. 19-30.

¹⁰ Georg Braun, *Livre troisième des villes principales du monde*, Koöln, 1580, prefacio (no paginado).

¹¹ Antoine du Pinet, *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses...*, Lyon, 1564, p. 14.

¹² Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine et le Signorie delle Città et delle Castelli...*, Bologna, 1550. Véase Giancarlo Petrella, *L'officina del geografo. La «Descrittione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004 (sp. pp. 157 y ss.).

¹³ Véase Jean D'Amato, «Cicero's villas in the Phlegraean fields: the de-

velopment of a historical and cultural myth», *Viator*, 24, 1993, pp. 385-419. Consúltese también el sitio web del proyecto Campania Felix (www.nsula.edu/campaniafelix/), desarrollado por Jean D'Amato y Richard Monti.

¹⁴ Véanse J.-M. Besse, «*Historiae oculus géographia*: cartographie et histoire dans le *Parergon* d'Ortelius», *Ecrire l'histoire*, 2009, 4, pp. 137-146; Id., «Philologie et cartographie au XVIe siècle: la critique de l'histoire dans le *Parergon* et le *Thesaurus geographicus* d'Abraham Ortelius», en *las actas del 3er Simposio Iberoamericano de Historia da Cartografia*, São Paulo, 2010.

¹⁵ Arnaldo Momigliano, «L'histoire ancienne et l'antiquaire», en *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 244-293.

¹⁶ Nina Eugenia Serebrennikov, «Imitating nature/Imitating Bruegel», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1996*, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1997, pp. 222-246. [También de J.-M. Besse, «La tierra como paisaje: Brueghel y la geografía» en *La sombra de las cosas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 47-82].

¹⁷ Henri Hondius, *Nouveau Théâtre du Monde...*, Amsterdam, 1639, prefacio para el lector.

¹⁸ Véase acerca de esta cuestión los estudios recopilados en Perrine Galand-Hallyn, Sylvie Laigneau, Carlos Lévy, Wim Verbaal (dir.), *La société des amis à Rome et dans la littérature médiévale et humaniste*, Turnhout, Brepols, 2009.