



ARQUITECTURA

La Pianta Grande Di Roma de Giambattista Nolli, 1748

Interesante conjunción entre ciencia y arte

FERNANDO ROBERTO CHIAPA SÁNCHEZ

TEORÍA Y ANÁLISIS

UAM-XOCHIMILCO

MAESTRÍA EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES INMUEBLES

ENCRYM-INAH

fernando_chiapa@yahoo.com.mx

PALABRAS CLAVE

Documento histórico

Obra de arte

Valor histórico

Valor estético

Estudio de la arquitectura y el urbanismo
de Roma

Fuente de conocimiento y aprendizaje

KEYWORDS

Historic document

Artwork

Historical value

Aesthetical value

Study of Roman architecture and town planning

Source of knowledge and learning

RESUMEN

Hablar de la *Pianta Grande di Roma*, obra del topógrafo italiano Giambattista Nolli, implica la doble tarea de analizar un objeto que tiene la condición de documento histórico y obra artística a la vez. Interesante conjunción entre ciencia y arte, el plano constituye una fuente de inestimable valor para el estudio del origen y la evolución de una ciudad que, con todo lo que representa, fue la capital del imperio más poderoso del mundo: Roma. Hoy en día, entender el significado y reconocer los valores de este tipo de objetos nos lleva a situarlos como verdaderas fuentes de conocimiento y aprendizaje.

ABSTRACT

The commentary about the *Pianta Grande di Roma*, drawn by the Italian topographer Gianbattista Nolli, implies the double duty of analyzing an object that is simultaneously an historic document and also an artwork. An interesting mixture between art and science, the plan displays a source of the highest value for the study of the origins and evolution of a city that was the capital of the most powerful empire of the world: Rome. To grasp the meaning and recognize the values of this kind of documents leads us now to consider them valuable sources of knowledge and learning.

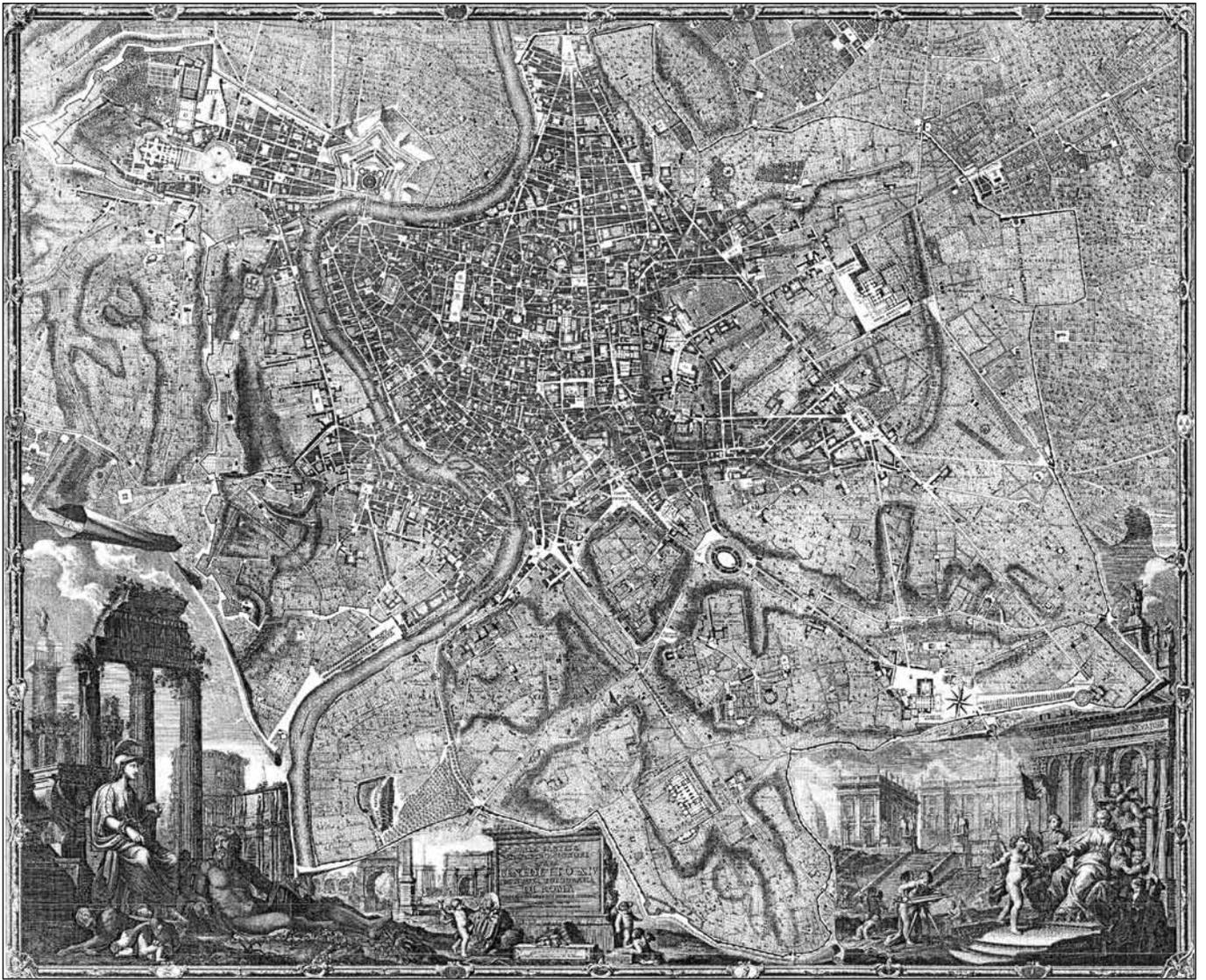


Figura 1. *Pianta Grande di Roma*, Giambattista Nolli, 1748. Fuente: The Interactive Nolli Map Website, en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>.

En Eudoxia, que se extiende hacia arriba y hacia abajo, con callejas tortuosas, escaleras, callejones sin salida, chabolas, se conserva un tapiz en el que puedes contemplar la verdadera forma de la ciudad. Pero si te detienes a observarlo con atención, te convences de que a cada lugar del tapiz corresponde un lugar de la ciudad y que todas las cosas contenidas en la ciudad están comprendidas en el dibujo, dispuestas según sus verdaderas relaciones que escapan a tu ojo distraído por el trajín, la pululación, el gentío.

Italo Calvino, 2006.

Considerado uno de los planos más exactos y detallados de la antigua capital del imperio romano, *La Pianta Grande di Roma*, obra del arquitecto

y topógrafo italiano Giambattista Nolli, constituye uno de los referentes más importantes en la historia de la producción cartográfica. Asimismo, de inestimable valor documental debido a la cantidad y exactitud de la información que contiene y sobresaliente por su indudable calidad artística, hoy en día representa un objeto de excepcional valor para la historia y el arte. (Figura 1)

Giambattista Nolli, originario de Como, ciudad ubicada al norte de Italia, se traslada a Roma gracias al mecenazgo de las familias patricias Albani y Corsini. Años después de establecer su residencia en esta ciudad comienza a trabajar como arquitecto en las iglesias de San Alessio durante 1743, ubicada en Monte Aventino, y en Santa Dorotea

entre los años 1751 y 1756, en el tradicional *rione*¹ del Trastevere (Faccioli, 1966).

Según algunas fuentes (Bernardini, 1978; Faccioli, 1966) es durante 1736 que, por encargo del Papa Benedetto XIV, Nolli comienza la elaboración de este plano, que tendría

¹ Derivado del latín *regio* [región], es el nombre dado a los distritos barriales de muchas ciudades de Italia. Durante la Edad Media la palabra latina evolucionó a *reiones*. Los más conocidos son los *Rioni* de Roma. A diferencia de un *quartiere* (palabra que en italiano también se traduce como *barrio*), el *rione* se caracteriza por ser el resultado de una subdivisión administrativa oficial.

como objetivo ayudar a definir gráficamente los límites de la nueva distribución de la ciudad, a partir de 14 *riani* o distritos. Cabe destacar que, por su similitud en cuanto a forma y composición, existen dos referencias significativas que influyeron notablemente en la obra de Nolli. Una de ellas la podemos identificar en los vestigios de la que fuera la representación más antigua de Roma, titulada *Forma Urbis Romae*, fechada entre 203 y 211 d. C. La segunda se refiere a un plano de 1551, que se conoce como *Roma*, elaborado por el cartógrafo italiano Leonardo Bufalini. (Ceen, 2005) (Figuras 2 y 3).

De acuerdo con diversas descripciones (Levoy y Trimble, 2002) que dan nota de la historia y posible influencia de estas obras en la elaboración de la *Pianta Grande*, se tienen noticias de que la primera de ellas, también conocida como *Forma Urbis Severiana* o *Forma Urbis Marmorea*, fue situada por el emperador Septimio Severo en uno de los muros del Aula del Foro de la Paz, que funcionaba como oficina del prefecto urbano y registro catastral en Roma.

Compuesta por 150 placas de mármol cinceladas con gran detalle y precisión, su dimensión total alcanzaba los 18 metros de ancho por 13 de alto. La *Forma Urbis* representaba la planta de cada edificio y monumento en la ciudad imperial a una escala de 1:240, ubicando, como era costumbre, el sureste en la parte superior. No obstante, es durante la Edad Media cuando se decide desmontar muchas de las placas de mármol para ser utilizadas como material constructivo y para fabricar cal. El daño irreversible que sufrió la obra, al poco tiempo habría resultado en la pérdida total de su *unidad potencial*, como diría Brandi (2000).

Con respecto a la descripción cronológica de Najbjerg (2002), es hasta 1562 cuando el escultor Giovanni Antonio Dosio descubre algunas placas fragmentadas en las inmediaciones del Foro Romano, muy cerca del jardín de la Iglesia de los santos Cosme y Damián. Este hecho, sin duda, despertó el interés de algunos estudiosos de la época, siendo la familia Farnese quien adquiere los fragmentos y los resguarda en su palacio, aproximadamente hasta el año 1600.

La convergencia en el tiempo entre la *Forma Urbis Romae* y la *Pianta Grande di Roma* ocurre en 1741, cuando el papa Benedicto XIV ordena trasladar los fragmentos rescatados de uno de los sótanos de la Villa

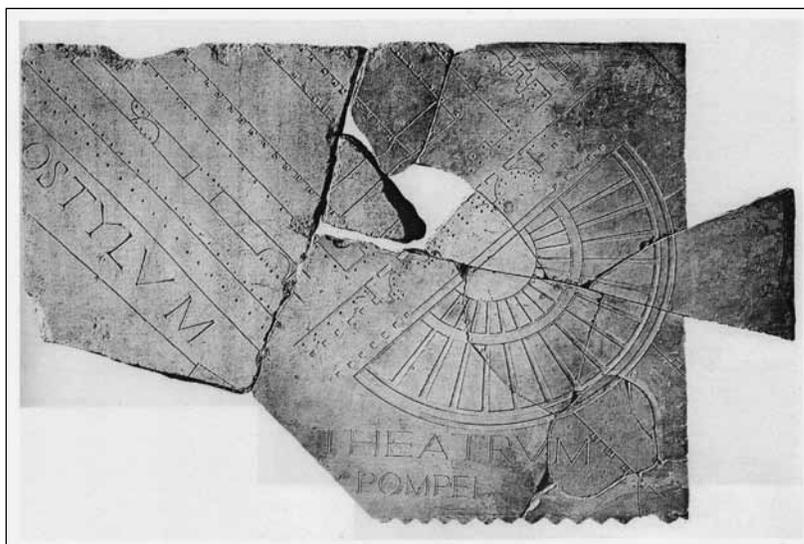


Figura 2. Fragmento de la *Forma Urbis Romae*, 203-211 d. C. (Teatro de Pompeyo).

Fuente: www.formaurbisromaeueroide.it

Farnese a los depósitos del Museo Capitolino. Durante los siguientes años, Pietro Forrier –curador del Museo– y Giambattista Nolli llevan a cabo la reintegración de algunas zonas del plano, montándolas en marcos de madera para exhibirlas a lo largo de las escaleras principales de la recién fundada Pinacoteca Capitolina.²

Motivado por el beneficio que supone reintegrar la *Forma Urbis* para utilizarla como fuente documental de primera mano, Nolli continúa con la elaboración de su obra, promoviendo, al mismo tiempo, el reconocimiento y revaloración de la obra cartográfica más antigua de Roma.³

Como ya mencionamos, el plano de Bufalini de 1551 también significó una fuente de inspiración importante para la elabora-

² A manera de hipótesis, es posible que la fundación de la Pinacoteca Capitolina, por el papa Benedetto XIV entre 1748 y 1750, haya constituido un importante motivo para llevar a cabo la reintegración de la obra, y posteriormente su exposición, sobre todo si pensamos en el tipo de documento del que se trata.

³ Al respecto, vale mencionar el interesante trabajo que, desde 2002, los Departamentos de Ciencias de la Computación y de Estudios Clásicos de la Universidad de Stanford, en coordinación con la Sovraintendenza ai Beni Culturali di Roma desarrollan sobre la recomposición virtual de los 1186 fragmentos que representan entre 10 y 15% de la *Forma Urbis Romae*. Para más información consultar <http://formaurbis.stanford.edu>.

ción del que se convertiría en el plano más detallado y exacto de la ciudad. Su relevancia radica en ser la primera representación iconográfica de Roma, en la que se dibujan las plantas bajas de las edificaciones públicas más importantes a escala. Este recurso es adoptado y perfeccionado por Nolli; no obstante, a diferencia de Bufalini, él decide hacer el levantamiento no sólo de los edificios romanos más importantes, sino de la totalidad de los espacios públicos de las diferentes épocas, incluyendo la suya (Ceen, 2005).

Inmerso en el ejercicio documental y obteniendo grandes beneficios gracias a la complementariedad de su doble formación como arquitecto y topógrafo, fueron identificados, medidos y trazados más de 11 000 elementos de las diferentes épocas de la ciudad. Desde los vestigios de la primigenia muralla defensiva del primer asentamiento romano en la colina del Palatino, pasando por edificios públicos emblemáticos como termas, templos y basílicas –algunos de ellos integrados notablemente a la dinámica de la época por arquitectos como Miguel Ángel y Bernini–, hasta plazas y jardines, incluyendo sus elementos decorativos y su vegetación.

La influencia del trabajo de Bufalini, pionero en lo que respecta a la documentación precisa de la arquitectura y el urbanismo, da como resultado la publicación oficial conjunta de la gran obra de Nolli, junto con otros dos planos a menor escala. El primero es el desarrollado en colaboración con el famoso

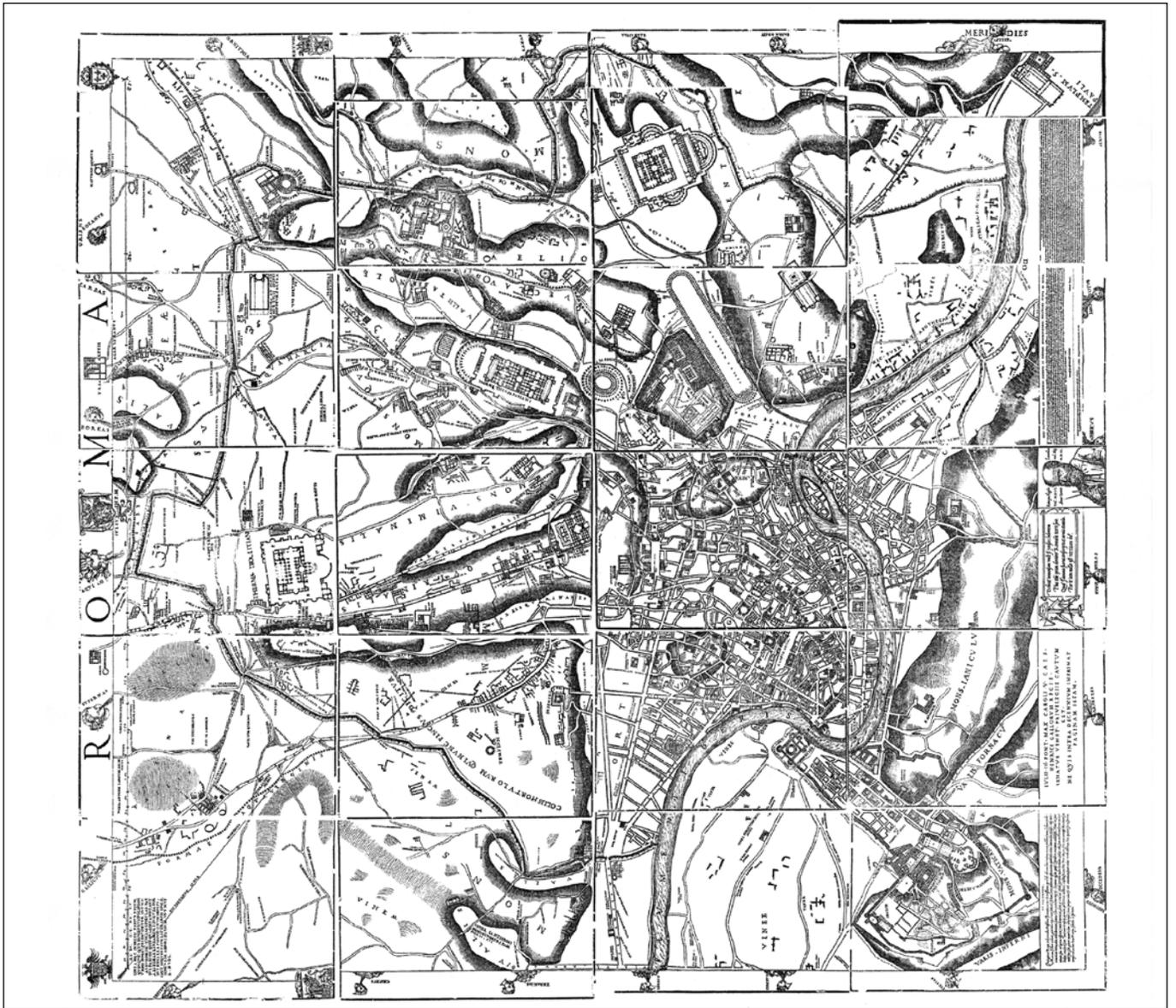


Figura 3. Roma, Leonardo Bufalini, 1551, en www3.iath.virginia.edu/waters/bufalini.html.

grabador Giovanni Battista Piranesi,⁴ y el segundo, la reedición de la obra de Bufalini casi doscientos años después de su primera impresión (Ceon, 2005).

Este acto, en lo general, fue entendido como un homenaje al cartógrafo del siglo XVI, no obstante, es posible que para Nolli también haya significado una excelente oportunidad para comparar la calidad de su trabajo con respecto al de Bufalini.

⁴ Para ese entonces Piranesi es quien se encarga de llevar a cabo el trabajo de impresión del gran plano de Nolli, en el que también participa su maestro Giuseppe Vasi.

Durante el siglo anterior a la elaboración de la *Pianta Grande* fueron desarrollados otros ejercicios importantes en el ámbito de la cartografía: Antonio Tempesta, 1612; Giovanni Battista Falda, 1663; De Rossi, 1668 y Barbey, 1697 que, a pesar de mostrar avances significativos en lo que a producción cartográfica de la época se refiere, ninguno de ellos alcanza el nivel de contenido y manufactura logrado por Nolli.

No obstante, la mencionada influencia de Bufalini, Giambattista Nolli introduce en su plano una serie de innovaciones en cuanto a la orientación, los métodos y las técnicas aplicadas. Este hecho dio como resultado que *la Pianta Grande di Roma* se convirtiera

en el referente más importante de la época para la elaboración de planos de otras ciudades europeas y, que al interior de Italia, fuera utilizado para definir y detallar *Il nuovo ripartimento* de la ciudad de Roma, al tiempo de ser considerado como “plano base” para la elaboración de levantamientos y propuestas de planeación urbana hasta la década de los setenta del siglo pasado (Ceon y Tice, 2005).

PARTICULARIDADES DEL PLANO

A primera vista, resulta importante destacar que gracias al perfecto conocimiento y uso de un instrumento como la brújula, Nolli reorienta la ciudad desde el Este, posición convencional en la época, hacia el Norte

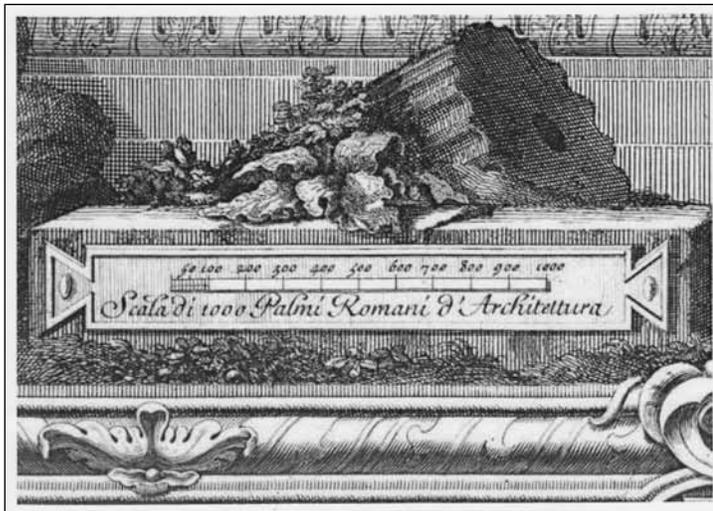


Figura 4. Detalle Escala Gráfica (1000 Palmos Romanos).
Fuente: en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>.

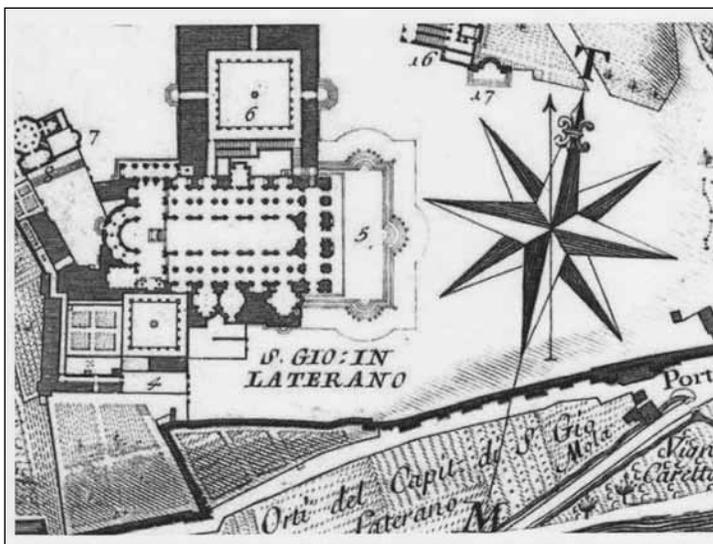


Figura 5. Detalle Rosa de los Vientos, indicando el Norte Astronómico.
Fuente: en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>.

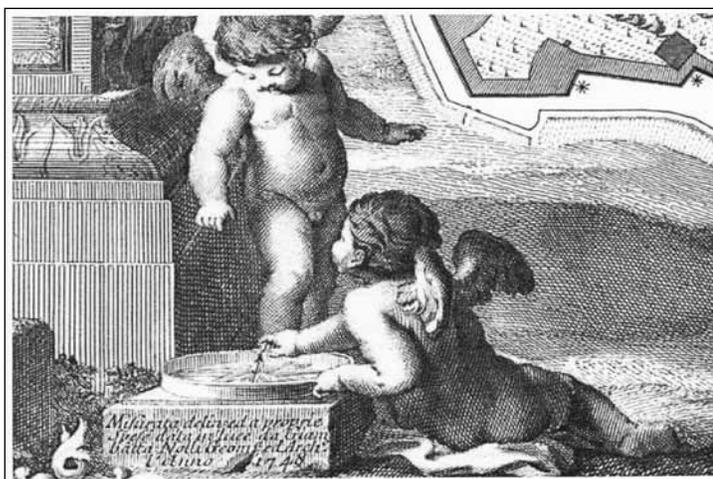


Figura 6. Ángeles observando el Norte Magnético que marca la brújula.
Fuente: en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>.

Magnético. Este hecho no sólo reflejó su amplio conocimiento sobre los métodos y las técnicas propias de la topografía, sino que además mostró el alto grado de comprensión que tenía de las sucesivas transformaciones de una ciudad de más de 2500 años de historia, producto del valor atribuido al estudio histórico de la arquitectura y el urbanismo.

Asimismo, el plano estableció una innovadora manera de representar la arquitectura de la ciudad, sobre todo si pensamos que en aquella época la perspectiva, específicamente la llamada "vista de pájaro", era la utilizada comúnmente en el ámbito de la cartografía.

Las doce placas de cobre de 80 x 54 cm que componen la imagen alcanzan una dimensión total de 1.76 x 2.08 m. La superficie total, trazada a una escala aproximada de 1:2900, representa unos 20 km², 2000 ha aproximadamente, que corresponden a la ciudad construida y a su entorno inmediato. Cabe destacar que en las esquinas superiores de cada una de las placas se ubica un número identificativo que, posteriormente, fungiría como número de página de una publicación independiente, que nunca se llevó a cabo (Ceen y Tice, 2005).

La escala gráfica está representada a partir del *Palmo Romano*, unidad tradicional de medida de la época correspondiente a 223.4 mm. Además encontramos que, en las inmediaciones de la iglesia de San Giovanni in Laterano aparece una *rosa de los vientos* indicando la orientación del plano. La descripción de este aspecto que se ubica en la esquina inferior derecha del plano, detalla a manera de *avvertimento* o advertencia, la distinción gráfica entre el norte astronómico o verdadero de la rosa de los vientos y el magnético de la brújula⁵ (Figuras 4, 5, 6).

La estructura del plano y las referencias de cada uno de los elementos documentados está directamente relacionada con las regiones geográfico-administrativas –i rioni– de la ciudad identificadas como Monti, Trevi, Colonna, Campo Marzo, Ponte, Parione,

⁵ La inscripción dice: *Avvertimento. La linea T.M. nella Stella dei Venti indica la linea Meridiana Astronómica. La piccola Saetta nota la linea Meridiana della Bussola.*

Lo que se traduce como: Advertencia. La línea T.M. en la Estrella de los Vientos indica la línea Meridiana Astronómica. La flecha pequeña señala la línea Meridiana de la Brújula.

Regola, S. Eustachio, Pigna, Campitelli, S. Angelo, Ripa, Trastevere y Borgo (Cuadro 1).

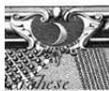
Cada una de las referencias numéricas de dichos elementos cuenta con una breve descripción que, a manera de ficha técnica, se incluye en una publicación por separado. Esta ficha contiene el número y el nombre establecido por Nolli para cada elemento identificado (1-1320); nombre por el que comúnmente se le conoce; tipo de construcción; *rione* al que pertenece y su localización; autoría y año de las diferentes etapas constructivas, y finalmente, un campo destinado para notas.

Asimismo, vale la pena destacar las 19 categorías que Nolli establece con respecto a los tipos de construcción identificados: antigüedades existentes en general, acueductos y arcos modernos, capillas, iglesias seculares con monasterios, conventos y hospicios; colegios y seminarios; conservatorios y monasterios de mujeres sin iglesia; fuentes, lugares públicos; oratorios, hospicios regulares sin iglesia; hospicios seculares; hospicios seculares nacionales, palacios, plazas, hospitales, hospitales nacionales, calles, torres y por último, pequeños callejones peatonales. (Steiner y Tice, 2005)

De igual manera, resulta interesante el análisis y significado de los elementos iconográficos y decorativos, situados a manera de medallones sobre el borde que enmarca el área trazada. Tres ubicados en los extremos este-oeste (6) y otros cuatro en los norte-sur (8), suman un total de 14 símbolos que representan el distintivo gráfico de cada uno de los distritos de la ciudad durante el siglo XVIII (Cuadro 1).

El grabado calcográfico barroco es la técnica de la que deriva el plano. No obstante, Nolli perfecciona los criterios de utilización de la textura recordando el uso de las variables gráficas de dibujo utilizadas por Guarino Guarini (1737) en su tratado de *Architettura civile*,⁶ publicado por su discípulo Bernardo Vittone, años después de su muerte (Figura 7).

Nolli recurre a dicha técnica para definir las manzanas construidas, con lo cual se diferencian los espacios cerrados de los

Símbolo	Número Nombre	Numeración edificios Referencia plano Nolli (1-1320)	Elementos documentados
	(I) MONTI	NN 1-205	205
	(II) TREVI	NN 206-302	96
	(III) COLONNA	NN 303-385	82
	(IV) CAMPO MARZO	NN 386-509	123
	(V) PONTE	NN 510-602	92
	(VI) PARIONE	NN 603-660	57
	(VII) REGOLA	NN 661-756	95
	(VIII) S. EUSTACHIO	NN 757-836	79
	(IX) PIGNA	NN 837-907	70
	(X) CAMPITELLI	NN 908-995	87
	(XI) S. ANGELO	NN 996-1035	39
	(XII) RIPA	NN 1036-1099	63
	(XIII) TRASTEVERE	NN 1100-1235	135
	(XIV) BORGO	NN 1236-1320	84

⁶ A la muerte de Guarini dicho tratado queda incompleto, por lo que años más tarde, su discípulo Bernardo Vittone lo publica en 1737.

Cuadro 1. Los *Rioni* o áreas geográfico-administrativas de Roma durante el siglo XVIII. Fuente: Elaboración propia a partir de Steiner, Erik y Jim Tice, 2005.



Figura 7. *Tratado de Arquitectura Civil*, 1737. A la izquierda, la portada del Tratado; a la derecha autorretrato de Guarini en donde podemos identificar la implementación de la técnica del rayado unidireccional.

abiertos. En cuanto al espacio interior de los edificios públicos, traza a detalle las plantas bajas, preocupándose por definir cada uno de los detalles espaciales del edificio, recurso que, como ya mencionamos, adoptó de la técnica de Bufalini. La claridad y abstracción de esta manera de representar la arquitectura de la ciudad contribuyó a comprender la intención de *continuidad*, representativa de la arquitectura y el urbanismo barrocos. Para este momento, el espacio no se limita a la suma de edificios, calles y plazas, sino a esa *continuidad* que, a través de recorridos, parece alcanzar a la ciudad en su totalidad.

Sorprende el avance significativo en relación con la exactitud de cada uno de los detalles que podemos percibir en los cientos de manzanas dibujadas. Apoyado por las mejores técnicas topográficas, por sus croquis de trabajo y sus grabados, Nolli logra plasmar con rigor absoluto hasta el último detalle de

su interés. Al respecto, C. Faccioli (1966) relata, a manera de anécdota, acerca del pase que le fue enviado a Nolli para acceder a todos los claustros de la ciudad de Roma.

Claro ejemplo de detalle lo encontramos en la zona del Foro Romano, justo en los límites de los *rioni* Monti y Campitelli, en donde traza cada uno de los vestigios romanos hasta las más recientes edificaciones cristianas. Tal es el caso de las construcciones religiosas que se desplantan sobre antiguos vestigios de época romana sobre la llamada Via Sacra. Desde los conjuntos religiosos de Santa María Nuova y Santa Francesca Romana sobre las ruinas del Templo de Venus y Roma, hasta la de San Lorenzo in Miranda de época barroca, *reutilizando físicamente* la estructura del antiguo Templo de Antonino y Faustina, construido en el año 141 a. C. Por ahora, cabe mencionar que es justo esa visión adelantada de Nolli por *documentar* al máximo

posible los interiores y exteriores *intervenidos*, lo que hoy nos permite continuar entendiendo el concepto al que Brandi (2006) se refiere cuando habla de la *historicidad* (primera y segunda historias) de las obras de arte, incluyendo a la arquitectura y el urbanismo que han alcanzado esta condición (Figuras 8 y 9).

Conscientes de que esta situación no compromete en lo absoluto la comprensión del plano sorprende encontrar una inconsistencia en cuanto a la identificación de dos construcciones públicas de gran relevancia. Nos referimos al número 74, Nolli la identifica como el *Tempio della Pace*, cuando en realidad, de acuerdo a su estructura tipológica y a levantamientos posteriores (Touring Club Italiano, 1960) corresponde a las ruinas de la Basílica de Constantino o Majencio (Figura 10).

En cuanto a la representación de elementos topográficos se refiere el Palatino, el Capitolio, el Celio, el Esquilino, el Viminal, el

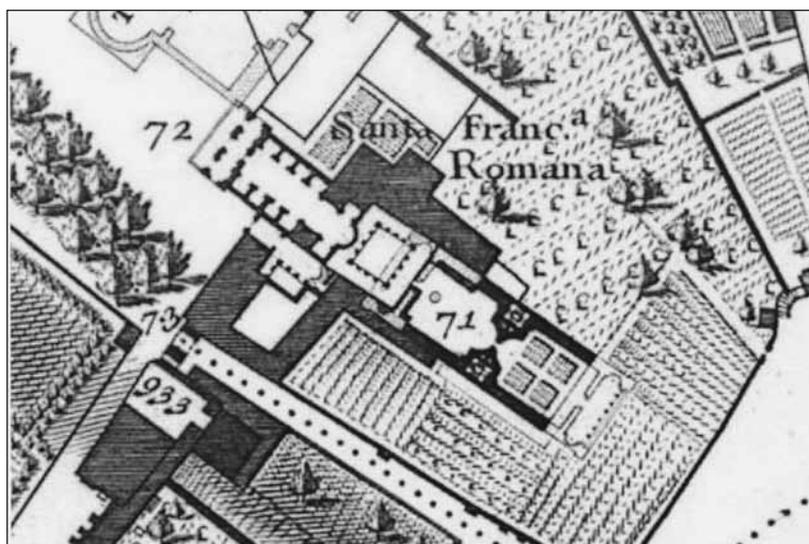


Figura 8. Detalle de las Iglesias de Santa Francesca Romana y Santa Maria Nuova, en la zona de los vestigios romanos del Templo de Roma y Venus (No. 72 y 71, respectivamente)
Fuente: The Interactive Nolli Map Website en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>

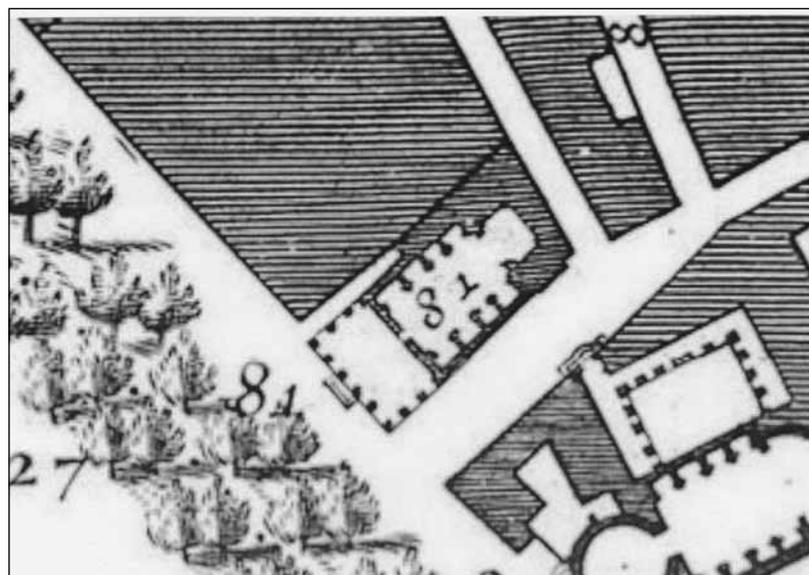


Figura 9. Detalle de la Iglesia de San Lorenzo in Miranda edificada sobre el antiguo templo romano de Antonino y Faustina (No. 81).
Fuente: The Interactive Nolli Map Website en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>

Quirinal y el Aventino, conocidas como las siete colinas que, a decir de Morris (1984), en realidad no son más que “montículos bajos de abruptas laderas”, están representados a partir del mismo rayado unidireccional, no obstante, en este caso aumenta la separación *entre rayas* para disminuir –cuando es observado a distancia– su intensidad y diferenciar así los elementos naturales del espacio construido.

En torno a este sistema de montículos están representadas las murallas defensivas, en la actualidad elementos de gran valor his-

tórico y estético debido a su función en la conformación de la ciudad. Desde los vestigios de la más antigua en el Palatino, hasta la de mayor longitud construida durante el imperio de Aureliano, todas las podemos identificar gracias a la diferenciación en cuanto al grosor de su composición. Inclusive, debido al detalle logrado –casi fotográfico– es posible notar aquellos tramos que fueron modificados en alguna época y *reintegrados* o *integrados* en otras con la finalidad de *restablecer* su uso. Aquí nuevamente resulta oportuno destacar la utilidad del plano para

el reconocimiento de algunas intenciones ahora históricas –a nuestro modo de ver oportunas– en el ámbito de la *intervención urbano-arquitectónica*, específicamente de las tan mencionadas, poco entendidas y mucho menos practicadas, *actividades de la restauración*.⁷

Por último, en la parte inferior de la ciudad dibujada por Nolli observamos una *veduta* o vista realizada por el pintor Stefano Pozzi. Esta ambientación trazada a los pies de la ciudad barroca representa, por un lado, las construcciones y vestigios más sobresalientes de la Roma Antigua, entre los que destacan la Columna de Trajano, las ruinas del Foro Romano y el Coliseo, además de las personificaciones de la diosa Roma, del dios Tevere y de las ruinas de la triada de la mitología romana (la Loba, Rómulo y Remo);⁸ mientras que, por el otro lado, aparece la diosa Roma Moderna, quien recibe de uno de los ángeles que la acompañan la tiara papal en torno a las construcciones más prominentes de la época: la Plaza del Campidoglio, la Iglesia de San Giovanni in Laterano y la Basílica de San Pedro, entre otros.

Otro aspecto importante a resaltar en la obra de Pozzi es la representación de las actividades que desarrollan otros personajes en el contexto de dicha ambientación. Por un lado, ubicados en torno a la brújula se puede identificar a dos ángeles observando la marca del norte magnético proporcionada por dicho instrumento. Otro más, el primero de la izquierda en torno al pedestal de Antonino Pío, se ocupa del tallado

⁷ Para mayor precisión sobre los *términos* en materia de conservación del patrimonio cultural destacan los trabajos de Salvador Díaz Berrio (2002) referentes a la conceptualización de la terminología que conviene utilizar.

⁸ Roma, con su leyenda de Rómulo y Remo –dos hermanos gemelos recién nacidos abandonados en el Tíber, en una cesta que encalló al pie de la Colina del Palatino y que fueron amamantados por una loba, siendo adoptados por pastores, para convertirse finalmente en los fundadores de Roma–, es una entre las varias ciudades a las que se han atribuido orígenes místicos y míticos. Al respecto, resulta interesante la comparación de Morris (1984) referente a las leyendas acerca de Atenas y Venecia. Aquí añadimos la correspondiente a la Ciudad de México.

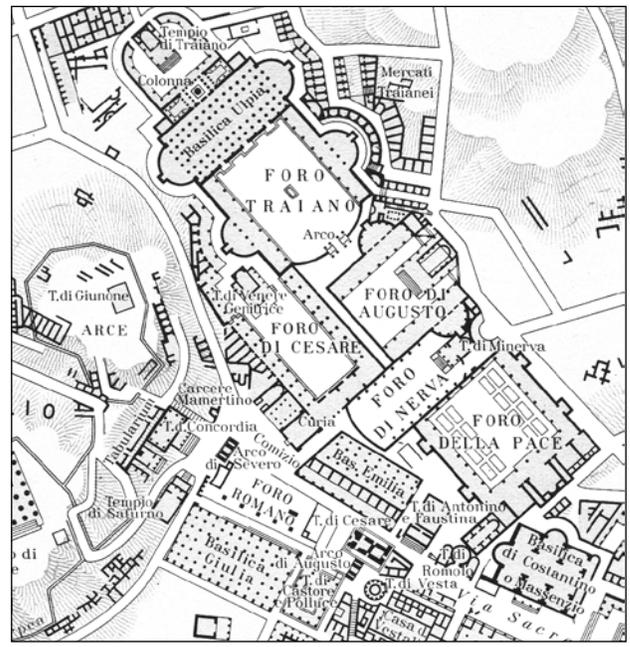
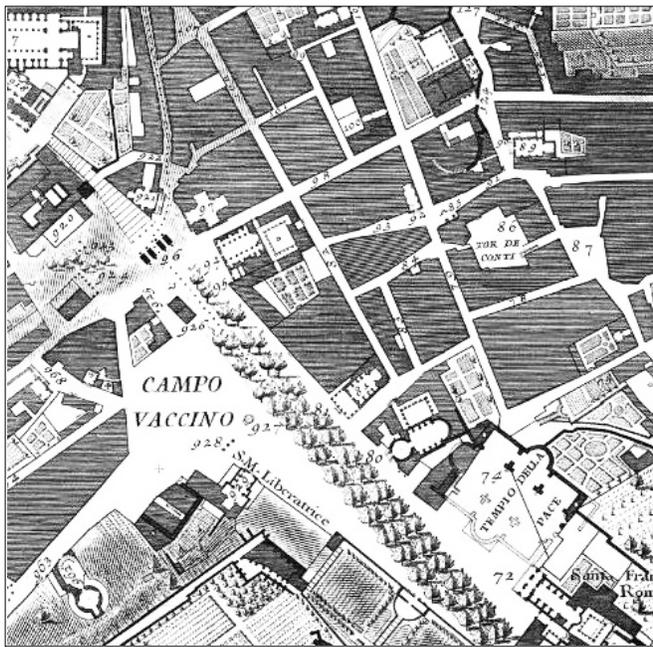


Figura 10. Inconsistencia en cuanto a la identificación del Tempio della Pace y de la Basílica de Constantino o Majencio. A la izquierda, fragmento de la *Pianta Grande* de Nolli, 1748; a la derecha, levantamiento del Touring Club Italiano, 1960.

del escudo papal de armas de Benedetto XIV; finalmente, el grupo de la derecha se muestra ocupado en el levantamiento topográfico de la ciudad, utilizando los mismos instrumentos que Nolli usó para calcular distancias a partir del método de la triangulación (Figura 11).

Según algunas interpretaciones (Cenn y Tice, 2005), esta yuxtaposición entre las Romas Antigua y Moderna es posible que sea el resultado, por un lado, de la conciencia alcanzada entre *el presente y el pasado*; mientras que, por el otro, los restos de la Roma pagana, en contrapartida con las florecientes obras tanto materiales como intelectuales del Cristianismo, sugieren la imagen de una iglesia católica-cristiana triunfante sobre un paganismo representado en ruinas.

Al centro de la ambientación, encontramos el pedestal de Antonino Pío con una inscripción que dice: *“Alla sanità di nostro signore papa Benedetto XIV la nuova topografía di Roma ossequiosamente offerisce e dedica l’umilissimo servo Giambattista Nolli Comasco”*.⁹

La simbología utilizada para representar una gran variedad de situaciones y elementos se caracteriza por su gran abstracción

y fácil entendimiento. En este sentido, las manzanas que componen el tejido moderno edificado aparecen en gris oscuro, negro para las plantas bajas de las edificaciones públicas más importantes –incluyendo vestigios romanos–, mientras que el espacio abierto es representado a manera de fondo blanco. Asimismo, observamos un trabajo detallado en cuanto a la identificación de fuentes, obeliscos y escalinatas en plazas y jardines, además de sus elementos vegetales, logrando identificar incluso hasta los patrones de cultivo utilizados en áreas destinadas al uso agrícola.

Finalmente, otros aspectos identificados son los desagües tanto abiertos como cerrados; los límites entre distritos definidos con línea punteada; diversos tipos de embarcaciones situadas en torno al Río, y hasta molinos de agua en las inmediaciones de la *Isola Tiberina*.

A MANERA DE REFLEXIÓN FINAL

LOS VALORES DEL PLANO EN LA ACTUALIDAD

Partiendo de que el plano constituye una interesante conjunción entre ciencia y arte, vale la pena comentar algunos detalles sobre su condición como documento y obra artística a la vez. Para ello, será oportuno partir de las ideas que Cesare Brandi (2000) escribe sobre la *doble polaridad, estética e histórica*, de las obras respecto a sus valores.

Conviene decir que, a pesar de que Brandi define ambos conceptos para fijar fundamentos y límites en cuanto a la restauración de las obras de arte, por ahora resulta interesante centrar nuestro análisis en los valores que resultan del estudio de esa doble condición identificada en la obra de Nolli.

En primer lugar, nos referiremos a los valores resultantes de su condición estética. Sin duda alguna, podemos apreciar en el plano un alto grado de calidad artística que, por un lado, resulta de la innovación en cuanto a las técnicas de representación en el ámbito de la pintura y el grabado; mientras que, por el otro, es precisamente el interés y la dedicación por detallar con extraordinaria exactitud y detalle la situación que enriquece la obra. Así, innovación y destreza resultan cualidades relacionadas con el trabajo de Nolli.

En lo que respecta a su valor histórico-documental, hoy en día no sólo representa una fuente de información inestimable para la comprensión de las diferentes épocas de la ciudad, sino que además constituye un insumo didáctico de primera mano para la identificación y el estudio de casos interesantes en materia de conservación y restauración del patrimonio.

Asimismo, creo oportuno enfatizar que, a pesar de que el plano fue elaborado hace ya más de dos siglos y medio, valdría la pena rescatar el enfoque y las cualidades

⁹ Lo que se traduce como: “a la salud de nuestro señor papa Benedetto XIV la nueva topografía de Roma respetuosamente ofrece y dedica el humilísimo siervo” Giambattista Nolli Comasco.



Figura 11. Detalle de la ambientación correspondiente a la Roma Moderna (inferior derecha). Grupo de ángeles llevando a cabo tareas de levantamiento de la ciudad a partir de los métodos y técnicas utilizados por Nolli.

Fuente: *The Interactive Nolli Map Website*, <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>

de este tipo de referentes, sobre todo pensando en la urgente necesidad de continuar desarrollando las tareas de documentación del patrimonio edificado de nuestras ciudades con miras a su conservación.

Finalmente, es importante mencionar el extraordinario trabajo desarrollado en torno al análisis, conservación y difusión de dicha obra, llevado a cabo desde 2005 por los Departamentos de Arquitectura y Geografía de la Universidad de Oregon, en Estados Unidos.

Se trata de un sitio web titulado *The Interactive Nolli Map Website* (2005), en donde es posible consultar la composición digital del plano en alta resolución. Asimismo, resulta interesante mencionar que dentro de los objetivos de este proyecto destacan los de recuperar la integridad del plano, mejorar su calidad visual a partir de medios digitales y permitir a los investigadores y estudiantes el fácil acceso a este tipo de fuentes documentales de gran valor.

FUENTES DE CONSULTA

Bernardini, Bernardino, (1978), *Descrizione del Nuovo Ripartimento de'Rioni di Roma fatto per ordine di N.S. Papa Benedetto XIV (1744)*, Roma, reimpresión Insubria, Milán.

Brandi, Cesare, [1963] (2006), *Teoría del restauro*, Nuova Serie, Torino, Italia, Piccola Biblioteca Einaudi.

Ceen, Allan y Tice Jim, (2005), *The Nolli Map as Artifact*, Departamentos de Arquitectura de la Universidad Estatal de Pensilvania/Universidad de Oregon, *The Interactive Nolli Map Website*, Universidad de Oregon, EUA en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>, consultado en enero-febrero de 2012.

Calvino, Italo, (2006), *Las ciudades invisibles*, España, 13a. ed., Siruela.

Ceen, Allan, (2005), *Nuova Pianta di Roma data in Luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII*, Departamento de Arquitectura de la Universidad Estatal de Pensilvania, *The Interactive Nolli Map Website*, en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp> Consultado en enero-febrero de 2012.

Díaz Berrio Fernández, Salvador, (2002), "Terminología en materia de conservación del patrimonio cultural", en *Revista Diseño y Sociedad*, núm. 13, otoño, México, CyAD, UAM-Xochimilco.

Faccioli, Clemente, (1966), *Giovanni Battista Nolli (1701-1756) e la sua Gran Pianta di Roma del 1748*, en *Studi Romani*, xiv, Roma.

Guarini, Camillo Guarino, (1737), *Architettura civile, del padre D. Guarino Guarini, cherico regolare, opera postuma dedicata a sua sacra reale maestà*, Torino, Italia.

Levoy, Marc y Trimble, Jennifer, (2002), *Stanford Digital Forma Urbis Romae Project*, Departamentos de Ciencias de la Compu-

tación y de Estudios Clásicos, University of Stanford/Sovraintendenza dei Beni Culturali del Comune di Roma, en <http://formaurbis.stanford.edu>, consultado en enero-febrero de 2012.

Morris, A. E. J., (1984), *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, Arquitectura/Perspectivas, España, Gustavo Gili.

Najbjerg, Tina, (2002), *The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae)*, Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Stanford, en Levoy, Marc y Trimble, Jennifer, *Stanford Digital Forma Urbis Romae Project*, en <http://formaurbis.stanford.edu>, consultado en enero-febrero de 2012.

Steiner, Erik y Tice, Jim, (2005), *The Interactive Nolli Map Website*, Universidad de Oregon, en <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>, consultado en enero-febrero de 2012.

Touring Club Italiano, (1960), *Conosci l'Italia. Arte e Civiltà nell'Italia Antica*, Vol. IV, Roma.