

# АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ЕДНО МАЛКО ПОЗНАТО ГРАДСКО ИЗОБРАЖЕНИЕ НА АДРИАНОПОЛ В ПРЕПИС НА ЛАТИНСКИЯ ПРЕВОД НА ГЕОГРАФИЯ ОТ КЛАВДИЙ ПТОЛЕМЕЙ

**Тодор Тодоров, докторант**

Институт за балканистика с

Център по тракология

Българска академия на науките

e-mail: [todortdrv2@balkanstudies.bg](mailto:todortdrv2@balkanstudies.bg)

Received: August 13, 2024

Processed: October 1, 2024

Approved: October 31, 2024

Published: November 7, 2024

DOI 10.6276/OB2024TT



*Todor Todorov, Doctotal Candidate*

**Abstract.** *The article examines a city view of Adrianople, dating to the second half of the XV century. The image is a part of a manuscript with reference number Latin 4802, actually a Geography by Ptolemy produced by Piero del Massaio and Ugo Comminelli, currently held at the Bibliothèque nationale de France. The goal of the article is to approach the city view of Adrianople from a historical perspective, both analysing it as a monument of its time, as well as a source of information. The text is divided into several subheadings, all dealing with different issues. An overview of the reception of Ptolemy's Geography in Renaissance Italy is followed by a discussion on the possible reasons why such an image might be included in a manuscript. Last but not least, the content of the image itself is analysed and aspects of it are finally, conclusions are drawn as to several key points. Following the work of other scholars, the article concurs that the city view of Adrianople conforms to the established norms of Renaissance art. The image provides very little in terms of actual information about the city in this period, however Massaio seems to have had at least second-hand knowledge of Adrianople at the time, as some city landmarks are clearly depicted, such as the Macedonian tower.*

**Keywords:** *Ptolemy's Geography, Latin 4802, Piero del Massaio, city view, Adrianople*

## Увод

Ренесансът бележи началото на един производствен бум на градски изображения, чиято ключова особеност е тяхната отличителност. Докато по-ранните образи

често предават градовете като нещо идеално и конвенционално, ренесансовите се стараят да удовлетворят един нарастващ интерес към топографска точност и пространствени детайли, които се дължи на осъзнатото разбиране за града като мрежа от разнообразни за-

Тодор Тодоров, „Анализ и интерпретация на едно малко познато градско изображение на Адрианопол в препис на латинския превод на География от Клавдий Птолемей“, *Obscured Balkans* 1 (2024), pp. 191–203. DOI 10.6276/OB2024TT, ISSN 3033-1331

бележителности (Ballon & Friedman, 2007, p. 680; Rombai, 2007, p. 932).

Градските изображения от периода могат да се разделят на две условни категории – хвалебствени и административни. Както се подразбира, докато първият вид изображения е предназначен за практическата употреба, идеята на втория е да представи тези особености на града, които свидетелстват за неговата мощ и слава. Съвсем естествено, най-подходящата художествена форма за възхвала на града е изгледът, който дава възможността отделни сгради с голямо значение да се представят в перспектива и бързо добива огромна популярност (Ballon & Friedman, 2007, p. 687; Rombai, 2007, p. 931).

Нарастващият интерес към градските изображения донякъде съвпада хронологически с този към на т.нар. *География*, произведението на древния астроном и математик Клавдий Птолемей (100–170). Първият латински превод на *Географията* от Якопо Анджелио да Скарперия (1360–1401) е посрещнат възторжено от италианските хуманисти и много скоро се появяват десетки копия.

Някои учени погрешно определят трактата на Птолемей, като един от основите двигатели за развитието на ренесансовите визуални и графични изкуства (Lippincott, 1996, pp. 135–136), в това число и градските изображения. Подобна формулировка е много проблемна и се дължи на смесването на диаграмите в *Географията* с тези за линейна перспектива (Dalché, 2007, pp. 285–287; Woodward, 2007, p. 9; 13–14). Всъщност, в своето произведение, Птолемей прави съществена разлика между географията и т.нар. *хорография*. Докато първата дисциплина изисква най-вече математически познания и обхваща целия свят, втората се опира на топографски умения, отнася се до регионалното и се свързва с работата на художника. (Kent & Elam, 2015, p. 73; Woodward, 2007, p. 8; Maier, 2012, p. 718).

Все пак, образованите италианци от XV в. асоциират донякъде *Географията* с градските изображения. В процеса на „осъвременяването на Птолемеевия труд“ се появяват няколко копия на латинския превод, които съдържат

едни от първите сбирки с изгледи към разнообразни градове. (Ballon & Friedman, 2007, p. 689; Rombai, 2007, p. 931–932; Miller, 1998, p. 39).

Любопитно е, че в един от гореспоменатите преводи, сред образите на известни европейски градски центрове, като Рим, Венеция и Милано, се появява и изглед към Адрианопол. Настоящото изложение ще се занимае именно с изображението на балканския град. Въпросният превод на *Географията* е ръкопис, който понастоящем се съхранява в Френската национална библиотека под сигнатура Latin 4802. Според описанието предоставено от библиотеката, той съдържа стари карти, включително карта на света и двадесет и шест регионални карти, поредица от седем „съвременни“ карти и десет градски плана (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/03.05.2024/>). Ръкописът от Френската национална библиотека е и останалите копия на латинския превод, които съдържат сбирки с градски изображения, са почти идентични, защото са дело на едни и същи майстори – флорентинския художник Пиетро дел Масайо и писаря Уго Коминели (Kent & Elam, 2015, pp. 65–66; Rombai, 2007, pp. 931–932).

Макар интересът към градските изображения да е голям, той добива истински размах едва след края на XV в. (Ballon & Friedman, 2007, p. 680; Woodward, 2007, p. 11). С оглед на това, градското изображение на Адрианопол заема интересно място в процеса на развитие на тази популярна художествена форма. От значение е и голямата вероятност това да е най-старото изображение на града и един от малкото планове от XV в., в които е изобразен балкански град различен от Константинопол. Именно по тези причини настоящото изследване си поставя за задача да разгледа и осмисли значението на градския план на Адрианопол, както от гледна точка на историческия период, така и като свидетелство и източник на информация за града през Средновековието. За целта изложението ще се раздели на няколко части, в които последователно ще се разгледат определени проблеми. Първо, изображението ще се постави в контекста на рецепцията на *Географията* сред

италианските хуманисти през XV в. Второ, ще се проследят потенциалните причини за включването на Адрианопол в сбирката от градски изображения. Трето, ще се анализират основните художествени елементи на изображението, като топографски особености и пиктограми, както и потенциалните източници, които художникът използва. Накрая, изводите от отделните части ще се поставят в общо заключение.

### Рецепцията на Птолемеевата *География* в Италия през XV в.

Събитията около появата на *Географията* във Флоренция не са съвсем ясни (Dalché, 2007, pp. 287–290). Традиционно се приема, че Мануил Хризолорас и Якопо Анджеоло донасят копие от труда на Птолемей, когато пристигат във Флоренция през 1397 г. (Ророва, 2004, pp. 150–51). Независимо от обстоятелствата, ръкописът предизвиква значителен интерес сред флорентинските хуманисти от кръга на Колучо Салутати, като Николо Николи и Пала Строци (Ророва, 2004, p. 147). Авторството на първия превод също е проблемно. Счита се, че Якопо Анджеоло довършва превода, започнат от Мануил Хризолорас, но има податки, че гръцкият дипломат превежда значително повече текст, отколкото се предполага (Dalché, 2007, pp. 290–292). Изглежда също така, че латински варианти на Птолемеевите карти, които се появяват през първата половина на XV в., са въз основа на вече налични гръцки образци (Dalché, 2007, pp. 292–295).

Географията като дисциплина не заема централно място в заниманията на хуманистите (Danova, 2010, p. 76). Първоначално интересът към труда на Птолемей е изцяло езиковедски, като основната му употреба е като справочник с древни имена. Нито картите от периода стават някак „по-добри“, нито методът за изработката им се променя особено (Dalché, 2007, pp. 285–286; 359–360). Промяна в отношението към *Географията* настъпва едва със събора във Флоренция от 1439–1441 г., когато в тосканския град се стичат видни образовани личности от много и далечни места. Появата на толкова много чужденци стимулира разнообразни географски дискусии

за размерите и границите на света. В рамките на тези разговори става ясно, че данните на Птолемей не просто са непълни, а понякога дори са неправилни. Така в годините след събора е налице стремеж сред някои хуманисти<sup>1</sup> за осъвременяването на античния трактат (Dalché, 2007, pp. 309–312; Veneri, 2022, p. 24).

Докато в средата на XV в. Флоренция окончателно се утвърждава като едно от водещите средища на географски познания, фигурата на Птолемей добива култов статус и се превръща в неоспорим авторитет в очите на образованите и четящи западноевропейци (Dalché, 2007, pp. 319–321; Danova, 2010, pp. 78–79). Огромният интерес към „точността“ на *Географията* съвсем естествено създава подходящи условия за появата на луксозни копия на текста, предназначени за богати клиенти. Авторите на тези ръкописи са първите, които добавят т.нар. *tabulae modernae*, като претендират, че по този начин допълват работата на Птолемей, но естествено запазват точността на неговия модел<sup>2</sup> (Dalché, 2007, pp. 319–321).

Именно в контекста на разрастващата се търговия с Птолемееви ръкописи изпъква и фигурата на Пиетро дел Масайо. Той е роден е през 1420 г. във флорентинския квартал Олтарно. Свидетелствата за живота му го представят като художник с по-скромни способности, който се занимава основно с реставрация и позлата, боядисването на пластични отливки, релефи от метал, олтари и т.н., макар че последните изследвания разкриват една много по-комплексна личност. Масайо вероятно е част от обкръжението на известните художници Бичи ди Лоренцо и Нери

1 В това отношение ярко изпъкват заниманията на Флавио Биондо (1392–1463), Николо де Конти (ок. 1395–1469) и най-вече Чириако от Анкона (1391–1453/55).

2 Един от успешните картографи, които успяват да се възползват от фиксацията за „точност“, е Николаус Германус (ок. 1420 – ок. 1490). Немският картограф ясно осъзнава, че докато богатите му клиенти настояват за точност, познанията им по математика не са особено широки. Германус осигурява успеха си сред „големите“ на своето време, а и сред много историци на картографията днес, като представя картите си като „точни“, докато самият той показва впечатляващо слабо разбиране за концепциите на Птолемей (Dalché, 2007, p. 321).

ди Бичи. Нещо повече, някои изследователи идентифицират фигурата на Масайо с т.нар. Маестро ди Синя, анонимен художник, чиито творби се откриват в околностите на Флоренция (Kent & Elam, 2015, p. 66; 85–86).

Данъчните декларации на Масайо показват, че той значително се замогва през 60-те години на XV в. Към 1469/70 г., Масайо разполага с три къщи, лозе, ферма, на стойност 465 флорина, и работилница в центъра на Флоренция, която държи под наем (Kent & Elam, 2015, pp. 87–88). Именно в този период Масайо започва да се занимава с изработката на луксозни ръкописи на *Географията*, заедно с писаря Уго Коминели. Коминели сам по себе си също е интересна личност. Родом от Мезие, дейността на този френски писар е сравнително добре документирана. Той работи за флорентинското търговско съдилище, т. нар. *Мерканция*, а почеркът му се свързва с поне една дузина ръкописи (Kent & Elam, 2015, p. 74).

Макар първото споменаване на Масайо във връзка с Птолемеева *География* да е в началото на 60-те години на XV в., съвместната дейност между него и Коминели започва през средата на десетилетието. Между 1465 и 1480 г., двамата работят в тясно сътрудничество. Масайо изработва картите, докато Коминели отговаря за нанасянето на топонимите и изготвянето на преписите. Също така е много вероятно двамата да поддържат работни взаимоотношения с известния флорентински продавач на книги Веспазиано да Бистичи, който несъмнено има възможността да осигури подходящи клиенти (Kent & Elam, 2015, p. 82; Dalché, 2007, pp. 321–322).

От всичко изказано дотук става ясно, че рецепцията на *Географията* и нейния латински превод сред италианските хуманисти от XV в. е многопластова и комплексна. Популярността на труда създава условията за изработка на луксозни ръкописи, дейност с която се заемат Пиеро дел Масайо и Уго Коминели. Показателно е, че Масайо няма сериозен опит с географските идеи от периода. Както посочва Далше: „Масайо е повече художник, специализиран в производството на картографски модели, отколкото картограф...“ (Dalché, 2007, p. 323). Съвсем логично

изглежда предположението, че ръкописите дело на двамата сътрудници са изработени изцяло с комерсиална цел.

### Причини за включването на Адрианопол в сбирката от градски изображения в Latin 4802.

Ако се допусне, че ръкописите изработени от Масайо и Коминели са изработени като скъпи и луксозни предмети, предназначени за богати клиенти, естествено възникват няколко въпроса. Защо изображението на Адрианопол е прибавено точно към сбирката в Latin 4802? Възможно ли то да е добавено, за да увеличи цената на ръкописа? Ако целта е да се увеличи комерсиална стойност на ръкописа, защо изображението липсва в предходните ръкописи? Потенциални отговори ще се потърсят в следващите редове.

По отношение на първия въпрос, за съжаление, няма ясен и конкретен отговор, макар че един малко по-задълбочен преглед на историята на ръкописите и тяхната изработка, а и на самите сбирки с градски планове, може да доведе до определени предположения. Както вече се спомена, Масайо и Коминели изработват общо три копия на *Географията*<sup>3</sup>. Най-ранният ръкопис е Vat. lat. 5699. Изготвен е за Николо Перотти (1429–1480), архиепископ на Сипонто<sup>4</sup>, през 1469 г., като сбирката с градски карти съдържа изображения на Милано, Венеция, Рим, Флоренция, Константинопол, Йерусалим, Дамаск, Кайро и Александрия (<https://digi.vatlib.it/10.05.2024/>). Вторият ръкопис, Vat. urb. lat. 277, е изработен през 1473 г. за Федерико да Монтефелтро (1422–1482). Градските изображения поместени в този ръкопис са същите, но към тях е добавена една карта на Волтера, която е разположена на две страници (<https://digi.vatlib.it/10.05.2024/>). Третият ръкопис, Latin 4802 е

<sup>3</sup> Има още един ръкопис, който се приписва на Масайо и Коминели. Това е атлас, който съдържа Птолемееви карти и таблици, но не и основния текст. Първоначално част от колекцията на графове на Пембрук, понастоящем се съхранява в Библиотеката Хънтингтън, Сан Марино, Калифорния (Kent & Elam, 2015, p. 76)

<sup>4</sup> Сипонто се намира в Апулия, Южна Италия, близо до съвременния град Манфредония.

изработен през втората половина на XV в. за Алфонсо д'Арагона (1458–1494), херцог на Калабрия и бъдещ неаполитански крал. Подобно на Vat. lat. 5699, в Latin 4802 са включени вече изброените градски планове, но към сбирката е прибавен и изглед към Адрианопол (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/10.05.2024/>).

Прави впечатление, че в оригиналната серия от изображения, всеки един от градовете има голямо политическо и културно значение. Това са места, които със сигурност са добре познати на образованата публика от периода. Паралел може да се потърси с поемата *Sphera* на Горо Дати<sup>5</sup>, изработена през първата половина на XV в., в която се споменават някои от същите градове (Miller, 1998, p. 45). От друга страна, Волтера е малко градче, което открай време е под флорентински контрол, чието значение не е съизмеримо с градове като Рим и Константинопол. Последните изследвания показват, че присъствието на Волтера в сбирката на Vat. urb. lat. 277 по всяка вероятност е заради фигурата на поръчителя – Федерико да Монтефелтро.

През 1472 г., Волтера е обсадена от флорентинските войски начело с графа (по-късно херцог) на Урбино, Федерико да Монтефелтро. Междувременно Пиеро дел Масайо е нает от флорентинската управа, за да нарисува планове на обсадената крепост. Тези карти със сигурност служат на Масайо като прототип при изработката на образа на Волтера от Vat. urb. lat. 277. Логично изглежда също Масайо да приложи изглед към Волтера в ръкописа предназначен за Федерико да Монтефелтро, мястото на голямата му победа. Нещо повече, възможно е тази добавка да е по негово собствено желание (Kent & Elam, 2015, pp. 66–71).

Случаят с изображението на Адрианопол е значително по-сложен. Макар да изглежда напълно логично то да е добавено към ръкописа, за да се хареса на Алфонсо д'Арагона или дори да е поръчано от самия него, няма конкретни сведения или събития, както при случаят с

Волтера, които да обвържат калабрийския херцог с балканския град.

Въпросите за комерсиалната стойност на ръкописа, за съжаление, също не могат да получат конкретен отговор поради липсата на информация. Присъствието на изображението на Адрианопол обаче може да се обясни с широко разпространения интерес към османските турци през Ренесанса, който се проявява по най-различни начини.

На първо място, османската експанзия на Балканите и падането на Константинопол са катализатор за появата на голямо количество хуманистична кръстоносна литература. Една от основните характеристики на ренесансовата кръстоносна идея е нейната цел, а именно отвоюването на византийската столица и борбата срещу османците. Също така, призивите на хуманистите са насочени именно към ренесансовите владетели и тяхното обкръжение. (Hankins; 1995, pp. 112–113) Освен апели за война, налице излизат и най-различни литературни произведения, които са съчетания от сведения за Османската империя, исторически и пътни бележки, т.нар. жанр *turcica* (Danova, 2010, p. 18, note 4;).

Извън книжнината, османците предизвикват интерес сред италианската аристокрация със своя външен вид и порядки (Setton, 1976, p. 207). Една от многото чудатости, с която е известен маркизът на Мантуа, Франческо II Гондзага (1466–1519), е поръчката на един тюрбан, като тези които се носят в Турция (Bourne, 2011, p. 1). Нещо повече, същият владетел на Мантуа, в двореца си близо до Мармироло разполага със специална стая, която е наречена *camera graeca*. Макар че дворецът е унищожен към края на XVIII в., според единственото оцеляло описание, това помещение е украсено с разнообразни изгледи от Балканите, включително и на Адрианопол (Bourne 1999, pp. 61–63).

Тони Венери също успешно аргументира концепцията, че от XV в. насетне, Балканите не са просто периферия, а значим регион, който е обект на различни картографски инициативи, както от страна на Европейската, така и на Османската картография (Veneri, 2022, p. 15). Допустимо е становището на Венери да се отнесе и към градските изображения, тъй като първите екземпляри се появяват именно

<sup>5</sup> Авторството на поемата е спорно. Традиционно поемата се приписва на Горо (Грегорио) Дати (1363–1435), но някои изследователи приемат за автор по-малкия му брат, Леонардо Дати (1365–1424) (Danova, 2010, pp. 69–79).

в контекста на „новите“ карти, т.нар. *tabulae modernae*.

На второ място, трябва да се вземе предвид и състоянието на неаполитанския двор, към който принадлежи Алфонсо д'Арагона. Наоми Милър предлага хипотезата, че градските изображения в ръкописите са „кръстоносни пътеводители към Светите земи“, като приема, че Latin 4802 по-скоро е изготвен за крал Алфонсо V (1396–1458) (Miller, 1998, p. 67). Амбициите на този неаполитански владетел за военно и политическо надмощие в Средиземно море са добре засвидетелствани. Папството също така вижда в негово лице подходящ водач, който да оглави нов кръстоносен поход. Самият Алфонсо V приема кръста на 1 ноември 1455 г., макар че не предприема конкретни действия срещу османските турци и дори оказва помощ на кондотиера Якопо Пичино във войната му срещу папата и Сиена (Abulafia, 2022, pp. 30, 33–34; Denize, 2005, p. 88; Popova, 2006, pp. 93–94).

Подобна теория предлага и Густина Скалия. Италианската изследователка отнася Latin 4802 към два ръкописа от 1453 и 1456 г., закупени от Антонио Бекадели (Панормита) за неаполитанския крал. Скалия приема, че Latin 4802 е ръкописът от 1453 г., като посочва, че е малко вероятно изображение на Адрианопол да се появи в ръкопис след тази година, поради драматичните събития около обсадата на Константинопол (Scaglia, 1964, p. 140).

За съжаление, Милър и Скалия основават твърденията си на една грешна датировката на ръкописа, направена от Джузепе Мазатини. Според Далше, Latin 4802 е изработен между 1465–1480 г. (Dalché, 2007, p. 321), като този времеви диапазон отговаря хронологически на сътрудничество между Масайо и Коминели. Каролин Елам поставя датата на изработка през 70-те години на XV в., вероятно 1472 г., поради наличието на градините на Лоренцо ди Медичи в изгледа към Флоренция, нещо което липсва в другите ръкописи (Elam, 1992, pp. 44–45). Присъствието на моста на Сикст (Ponte Sisto) в изгледа към Рим обаче поставя най-ранната дата за изработка между 1473–1475 г. Тъй като Масайо вероятно умира преди 1480 г., най-подходящия период за изработка се явява

1475–1478 г. (Kent & Elam, 2015, p. 66, note 2). Естествено има и вероятност тези детайли да са добавени впоследствие. Сред майсторите на ръкописи съществува практиката ръкописите да се оставят недовършени, докато се появи купувач (Dalché, 2007, p. 321).

Макар да няма почти никакво съмнение, че поръчителят на ръкописа не е Алфонсо V, кръстоносната идея присъства в политиката на неговия наследник Феранте I (1458–1494). Неаполитанският владетел често използва титлата крал на Йерусалим, както и герба на кралството. Неаполитански пратеници също участват и на събора в Мантуа от 1459 г., който папа Пий II (1458–1464) свиква с надеждата за организирането на кръстоносен поход (Abulafia, 2022, p. 31), макар че целта на Феранте е по-скоро да получи подкрепа срещу анжуйските амбиции (Setton, 1997, p. 206, 231; Popova 2006, pp. 142–143).

Отношенията между Феранте I и Османската империя са противоречиви. В десетилетието след обсадата на о-в Евбея през 1470 г., османският военен успех бележи нова вълна от кръстоносна реторика в Италия (Hankins, 1997, p. 112; Meserve, 2006, p. 442). Макар Феранте да подкрепя привидно кръстоносните инициативи, по всичко личи, че той прави внимателни опити да се сближи с османския двор (Babinger, 1978, p. 337; Meserve, 2006, p. 450, note 40). Изглежда, че първото неаполитанско пратеничество до Константинопол е през 1467 г. в контекста на борбите между османците и албански военнопочалник Скендербег. Детайли от това пратеничество не са известни. По-късно, художникът Констанцо да Ферара по всяка вероятност пребивава в османския двор с препоръката на Феранте, а през 1477/8 г. има нова размяна на пратеници между двете страни (Babinger, 1978, p. 259, 267, 359, 380).

Управлението на Феранте обаче е твърде нестабилно, за да му позволи да се отдаде на кръстоносни инициативи. Той се стреми много повече да осигури властта си в Неапол и да разшири влиянието си на Апенините (Abulafia, 2022, pp. 30–31). Това не му пречи обаче да подкрепя кръстоносните инициативи, макар и само на думи.

Възможно е икономическите, дипломатическите и военните интереси на неапо-

литанското кралство също да са причина за интерес към Адрианопол. След неуспешната обсада на Отранто през 1480 г., Феранте поддържа активни отношения с Османската империя. През 1487 г., той осведомява двора на султаните за папските планове относно принц Джем (Gürkan, 2010, pag. 27). Малко по-рано, през 1485 г. Алесандро Корсели посещава Адрианопол. Докладът му е запазен в държавния архив в Модена, като в него той набляга на военните приготовления на Баязид (Caselli, 2010, pp. 784–785). За съжаление, не са известни подобни мисии преди 1480 г., но действията на крал Феранте са показателни за значението на Балканите в неговата политика.

Накрая, но не последно място, трябва да се отчете и ролята на Алфонсо д'Арагона в културния живот на кралството. Неустойчивите позиции на Феранте го принуждават да търси средства, чрез които да легитимира своята власт. Едно от тези средства е интелектуалната продукция на хуманистите в обкръжението на Алфонсо д'Арагона, като Джовани Понтано (Hersey, 1969, pp. 1–2; 18).

В общи линии, макар че не могат да се дадат точни причини за появата на образа на Адрианопол в Latin 4802, интересът към Османската империя безспорно изглежда като най-логичното обяснение. Макар Наоми Милър да го обвързва пряко с кръстоносната идея през периода, няма конкретни податки, които да подкрепят подобно твърдение, освен общата тенденция за пропагандирането на подобни настроения. Една по-безопасно предположение би било, че изображението изглежда е плод на по-широкия интерес към османските турци, подобно на този, който проявява маркизът на Мантуа няколко години по-късно. Възможно е също политическите интереси на кралството да повлияват върху популярността на балканския град, макар че неаполитанските и османските отношения стават по интензивни едва след 1480 г.

### **Описание и анализ на градското изображение на Адрианопол от Latin 4802**

Настоящият анализ ще използва за отправна точка изследването на Наоми Милър върху сбирката с градски изображения в Vat.

urb. lat. 277. При своя анализ, Милър първо разглежда съдържанието на самите изображения, а след това коментира техните характеристики. Според Милър, източните градове са предадени по по-абстрактен начин. Върху изображенията са нанесени значително по-малко обозначения в сравнение с италианските градове, като фокусът е не толкова върху отделни градски забележителности, колкото върху града като цяло. Милър посочва също, че на места визуалните елементи в изображенията на източните градове се дублират с тези в италианските. Специално внимание се отделя на източниците и сведенията, които са използвани при изработката на изображенията, които според Милър са „разкази за поклонения и кръстоносни легенди“ (Miller, 1998, p. 67). В този ред на мисли, първо ще се пристъпи към един общ преглед на изображението на Адрианопол, а след това поотделно ще се разгледат тези визуални елементи, които представляват интерес.

Изображението е разположено на една страница с размер 500 на 390 милиметра, а ориентацията му е в източна посока. За съжаление, няма нанесени топоними с изключение на имената на две реки – Марица и Тунджа, които са изписани с малки черни букви (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/03.05.2024/>). Градската мрежа заема по-голямата част от пространството, като големият брой на постройките и тяхната гъстотата създават усещането за голямо и многолюдно селище. Сградите са подредени във вертикални и хоризонтални редици, които създават илюзията за улици, макар такива да не са изобразени. Силно изпъкват градските стени в средата, които много точно предават почти правоъгълната форма на старата римска отбранителна система. На стените ясно могат да се различат девет кули и четири порти, като една от кулите е изобразена по начин, който е изцяло различен от останалите. Зад стените има множество здания, които са толкова плътно скупчени, че отделните сгради са трудно различими. В горната част на изображението има кръгло ограждение, в което се вижда една по-голяма и една по-малка сграда. По-малко сферично ограждение има и вътре в крепостта, като в него е разположена цилиндрична

сграда с купол. В долната половина са видими няколко градини, както и едно здание, което прилича на базилика. Реките, които опасват града са разположени в периферията. Видими са три ръкава, като два от тях са ясно наименувани. Трети безименен речен ръкав идва от запад. По протежението на единия ръкав са разположени няколко дъбрави, както и един мост, който е се намира близо до десния горен ъгъл на крепостта. Отвъд реките е видимо още едно малко скупчване на сгради, което е разположено в десния на ъгъл на листа.

Започвайки отзад напред, изобразяването на реките Тунджа и Марица е от особен интерес. Речната система изглежда сравнително точно предадена, но един по-критичен поглед бързо открива няколко несъответствия с действителността. Добре известно е, че през Средновековието градът всъщност е разположен на коляното на р. Тунджа (Gökbilgin, 2010, p. 683; Gagova, 1995, pp. 123–125), а не на Тунджа и Марица, както е представено на изображението. Естествено е допустимо, че това просто е опит от страна на Масайо да предаде по по-абстрактен начин идеята, че градът е разположен там, където двете реки се сливат. Също така не става ясно какво трябва да изобразява третият речен ръкав. В крайна сметка обаче, приблизителната точност, с която са изобразени двете реки, по-скоро допринася за недвусмислената идентификация на изображението с действителния балкански град (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/03.05.2024/>).

Тук е подходящ момент да се отдели внимание и на моста над р. Марица, който е видим в изображението. В Одрин са известни общо четири моста на р. Тунджа (с изключение не мостовете около новия дворец) и един мост на р. Марица (Gökbilgin, 2010, p. 686) Ако за момент приемем интерпретацията, че изобразяването на реките е абстрактно, достигаем до несъответствие, тъй като не е известен мост от втората половина на XV в., който да е разположен там. За съжаление, единственият мост над р. Марица, т.нар. Йени Кьопрю, е построен едва през 1843 г. и няма как да присъства на изображението. Показателно е също, че приблизително 45 години по-рано, когато Бертрандон дьо ла Брокиер

прекосява р. Марица, това става посредством кораба<sup>6</sup> (Broquière, 1968, pp. 84–85).

Друга възможна интерпретация е, че този визуален елемент по-скоро е вдъхновен от мостовете, които се намират на р. Тунджа. Както вече стана ясно, градът всъщност се разполага изцяло на тази река, но подобно твърдение също е несъстоятелно. Мостът, чието местоположение най-точно отговаря на изображения в градския план, е този на Екмекчизаде Ахмед Паша, който е построен в началото на XVII в. Единственият подходящ мост от хронологическа гледна точка обаче е този на Гази Михал, който всъщност надстроен върху по-стар византийски мост от XIII в, построен от Михаил VIII Палеолог (Freely, 2011, p. 87). Този мост обаче се намира по-нагоре по течението на Тунджа, и реално трябва да е разположен някъде в долната част на листа, около сградите с градини.

Вторият визуален елемент, който изпъква осезаемо е градската укрепителна система. За съжаление, липсата на топоними възпрепятства всякаква идентификация. От османския период на града са известни имената на общо четири кули и девет порти (Gökbilgin, 2010, p. 686). Знаем например, че кулата в северозападния ъгъл на стените се нарича Йели Бургас, кулата в югозападния ъгъл Герме Капъ Кулеси, а кулата в югоизточния ъгъл Зандан Кулеси (Özdeş, 1951, p. 33). Едно причудливо съвпадение е, че в изображението се появяват точно тринадесет пиктограми, но броят на кулите и портите е разменен. В това не бива да се влага твърде голямо значение, тъй като липсата на всякакви детайли не позволява кулите и портите да се идентифицират с определени елементи от крепостната стена.

Изключение прави пиктограмата на кулата, разположена в североизточната част на крепостта, която е изобразена по коренно различен начин от останалите. Мястото ѝ, както и нейния външен вид, недвусмислено свидетелстват, че това е т.нар. Голяма кула или

<sup>6</sup> Брокиер описва следната случка: „Тръгнах от Одрин заедно с господин Бенедето, за да отидем при Великия турчин, който се намираше в Серес, голям град в Епир, где то е станала битката при Фарсала между Юлий Цезар и Помпей. На излизане от града преминахме Марица на корабчета и стигнахме едно село край реката...“ (Broquière, 1968, pp. 84–85).



Македонска кула, която и до днес може да се види в град Одрин. В пътеписа на Евлия Челеби, тази кула е наречена Обшитата кула, тъй като в този период върхът и се състои от дървена конструкция. Според Гюндюз Йоздеш, в този район се намира старото седалище на византийския градския управител, а по-късно, след османското завоевание, кулата започва да се използва като оръжеен склад (Özdeş, 1951, pp. 32–33). Макар сведенията на Евлия Челеби да са значително по-късни, може да се предположи с голяма доза сигурност, че Голямата кула е значима градска забележителност и през XV в. За това свидетелства не само нейното име, но и нейното разположение. Кулата също се намира близо до новия център на града, където първоначално се намират най-големите джамии и разнообразните търговски средища.

Внимание заслужават и пиктограмите на някои от изобразените сгради, като сред тях се различават няколко различни типа. Най-многобройни изглеждат зданията със скосен покрив, следвани от такива с плосък покрив. Сред тях се открояват градежи, с широки отворени пространства под покривите. Някои сгради се повтарят само няколко пъти, като кръглите ограждения и цилиндричните постройки с купол. Няма податки въз основа на които да се изкажат предположения какво точно трябва да представляват тези сгради.

Накрая, трябва да се разгледа и становището, което е изразено в описанието на фолио 133v, според което в изображението не се открояват образци на ориенталска архитектура (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/03.05.2024/>). През втората половина на XV в., Одрин вече несъмнено има ислямски облик. В периода между завладяването на града от османците и създаването на парижкия ръкопис, в града са налице редица османски архитектурни паметници, които заемат централно място и изпълняват важни обществени функции. През 1403 г. започва строежът на т.нар. Ески Джамии, който завършва през 1414 г. Близо до Ески Джамии в приблизително същия период е построен и безистенът на Мехмед I. Малко по-късно през 1438 г. започва строежът на втора джамия, Уч Шерефели Джамии, който завършва през 1447 г. (Godwin, 1971, p. 55, 97).

Безспорно, в градския план на Адрианопол няма пиктограма, която може да се иден-

тифицира с гореспоменатите паметници. Мнението, че изгледът „...не прави никакъв опит да предизвика усещане за ориенталска архитектура“ обаче не е съвсем коректно (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/03.05.2024/>). На първо място, като източник на твърдението се посочва именно вече неколккратно цитираната статия на Наоми Милър. Трябва да се отбележи обаче, че американската изследователка отделя внимание на някои от пиктограмите в градските планове на Дамаск и Кайро, като ги определя като изображения на сгради с лоджии. Според нея, това е възможен опит да се представят медресета (Miller, 1998, p. 60, 62, 64). Сгради от този тип има и в изображението на Адрианопол.

Също така, Милър посочва, че Масайо използва пиктограмата на Палато Векио с някои вариации, за да предаде неназовани дворци в изгледа към Кайро. Макар Милър да заключава, че „...насред един екзотичен пейзаж, виждаме изолиран и обграден от стени ориенталски град, но един по-внимателен поглед разкрива сгради от римската древност да съжителстват с тези на Ренесансова Флоренция“, самата тя посочва, че въпреки очевидната вестернизация на архитектурата, Масайо все пак отделя известно внимание на местните особености (Miller, 1998, p. 61, 64). За това свидетелства и присъствието на Голямата кула, за която вече стана дума.

В общи линии, изображението на Адрианопол в Latin 4802 споделя повечето характеристики, които Наоми Милър определя в рамките на своето изследване, и се придържа към модела на Масайо, по който са изградени плановете на Александрия, Дамаск и Кайро, както във парижкия ръкопис, така и в неговите предшественици. Докато изображенията на Милано, Флоренция и Рим успяват да действат като своеобразни пътеводители, които показват местата на най-важните културни забележителности, образът на Адрианопол е по-скоро абстрактен градски изглед, при който урбанистичната мрежа се слива в едно общо цяло.

Има още два проблема, които заслужават внимание. На първо място, това е дилемата с потенциалните източници, които Масайо използва при изработката на изображението.

Веднага трябва да се уточни, че няма сведения художникът да посещава Одрин или въобще да напуска Италия (Kent & Elam, 2015, pp. 84–88). Това също противоречи до известна степен на комерсиалните цели на Масайо, който несъмнено се стреми да изработи ръкописите по-най икономичния възможен начин. Густина Скалия предполага, че е възможно Чириако от Анкона изготвя скици на Адрианопол по време на пътешествията си през 1432 и 1444 г., които по-късно Масайо да използва (Scaglia, 1964, p. 140), но подобна теза, за съжаление, не може да се потвърди. Тъй като не са известни по-стари образци, които да послужат за модел, това практически ограничава възможностите до писмени или устни описания.

По отношението на писмените описания, списъкът е сравнително кратък. Макар Адрианопол често да се споменава в най-различни извори, това обикновено е мимоходом. Единствените описания на града, които отговарят хронологически на периода, в който работи Масайо, са запазени в разказите на Бертрандон де ла Брокиер<sup>7</sup> и Перо Тафур. За съжаление, и двата наратива предоставят скромни детайли, а значими градски постройки дори не се споменават (Popova, 2018, pp. 50–51, 160–162; Orlandi, 2020, pp. 8–9; Broquière, 1968, pp. 84–85; Letts & Tafur, 2004, pp. 126–130).

Макар да е възможно Масайо да се възползва от някое неизвестно писмено описание, много по-вероятно изглежда художникът да се осведомява за особеностите на Адрианопол от разказите на някой негов съгражданин. Пасажите в текстовете на Брокиер и Тафур свидетелстват за значимо италианско, а и флорентинско, присъствие в града. Това се потвърждава и от сведенията на по-късни пътешественици, като Бернардо Микелоци и Бонсиньоре Бонсиньори. Важно е да се посо-

<sup>7</sup> Според Брокиер, Одрин е „...много хубав град – най-хубавият, който турците владееят в Гърция. Той е твърде голямо, оживено търговско средище с многобройно население. В него султанът пребивава повече отко лкото във всеки друг град в Гърция. Той е разположен на двата бряга на много голяма река на име Марица. В Одрин има множество търговци: венецианци, каталонци, генуезци, флорентинци. Там живее и управителят на Гърция, когото ние бихме нарекли губернатор, който бил султанов роб“ (Broquière, 1968, pp. 84–85).

чи също, че Одрин е редовна спирка в маршрута на флорентинските търговци по пътя към Константинопол (Popova, 2018, pp. 160–162; Devî, pp. 11–14)

Имената на реките, изписани върху изображението, също подсказват по-скоро съвременен източник. В деветата карта на Европа от Latin 4802, в която се вижда Тракия, р. Марица е предадена като *Ebrus fluvius*, а не със специфичното име *Mareça fluvius*, което се появява на f. 133v. Тунджа също е изписана с турското си наименование, вместо с античното *Tonsus*. (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/03.05.2024>).

На второ място, от особено значение е проблемът за изгледа на Адрианопол, като исторически извор. Въпросът, който трябва да получи отговор е може ли съдържанието на изображението да се използва като източник на информация относно града през XV в. Особено полезна в това отношение е статията на Джесика Майер, която ясно илюстрира развитието на градското изображение през XV в. и неговата тясна връзка с ренесансовата концепция за портрета.

В Ренесансова Италия, думата *ritratto* или портрет се употребява с най-голяма последователност относно портрети на личности и на градове. Изискванията към портрета от XV в., в сравнение с предходни периоди, са по-голяма прилика с външните особености на индивида, както и с неговия характер. Както посочва Майер, един портрет трябва да направи „невидимото видимо“. Художникът обаче трябва да ограничи своят стремеж към имитация на действителността с известна доза идеализъм. Казано другояче, моментното състояние на обекта на портрета се пренебрегва за сметка на неговите трайни качества. Друга противоречива особеност на ренесансовия портрет е, че не е необходимо художникът да види обекта на своята работа, за да му придаде необходимите „реалистични“ качества. Майер изтъква, че за ренесансовия човек не е нужно един портрет да имитира действителността, за да се приеме като реалистичен. Нещо повече, изображението може да бъде „живо“ без художникът да е виждал неговия първообраз. Целта на ренесансовия портрет не е подражание на

действителността, а подобие на живото (Maier, 2012, pp. 713–715).

Подобно на портретите, концепцията за градското изображение през XV в. се развива по начин, който набляга на правдоподобността, основана на предполагаемия опит на очевидеца. *Градските портрети* илюстрират именно идеалите на градското общество. Сбирките на Пиеро дел Масайо са точно такъв пример и както при портретите те са израз на идентичността в своята същина, а не просто обикновени картини, които предават физически характеристики. Майер акцентира върху връзките между *хорографията* и портрета, които според нея са по-дълбоки отколкото изглежда. *Хорографията* набляга на неуловимите характеристики на мястото, нещо което само художник може да изобрази. В ренесансовите представи, истинската прилика между изображение и действителност се намира много по-дълбоко от това, което е видимо за окото. Това е характеристика, която не може да се измери и не подлежи на механично пресъздаване. От друга страна, тенденцията през периода е все повече да се набляга на визуалната точност при градското изображение, което се стреми да покаже един определен град (Maier, 2012, pp. 716–718; 720).

Възпоменателният характер на градските изображения, означава, че както при портретите, реализмът трябва да бъде ограничен. В този смисъл работата на Пиеро дел Масайо се явява преходен момент в един развиващ се художествен жанр. Според Майер, макар работата на флорентинския художник споделя някои характеристики със средновековните градски изображения, но съдържа много повече местни специфики. Предоставени са точно толкова детайли, че изображеният град не може да се сбърка с никой друг, но ангажиментът към точност приключва дотам. Елементи, които не се считат за важни, изцяло отсъстват. Всеобхватността естествено не е целта на Масайо, нито е и нещо, което се очаква от ренесансовите наблюдатели. Градският портрет разчита точно на тази предпазлива илюзия, за да превърне обикновеното *ritratto* в *imitazione*. Артистичната намеса не е просто неизбежна, а дори е желана. Наблюдателите на

карти, като тези на Масайо, са част от културния елит, който вижда в тях израз на собствена си (или на чужда) сила. Взирайки се в образите на тези градове, ренесансовите владетели се чувстват като техни господари (Maier, 2012, pp. 724–725).

## Заклучение

Както несъмнено стана ясно, проблемите около изображението на Адрианопол в Latin 4802 са много и някои от тях, за съжаление, не могат да бъдат напълно изяснени. Въпреки това настоящият текст направи опит да разгледа изображението, доколкото това е възможно.

Планът на Адрианопол, а и самият ръкопис Latin 4802, са изработени с комерсиална цел. За това свидетелстват както кариерите на създателите – Масайо и Коминели, така и характерът на произведението. Прибавянето на Адрианопол към сбирката в Latin 4802 по поръчка на Алфонсо д'Арагона не може да се потвърди със сигурност, но подобен сценарий изглежда много възможен. Изгледът със сигурност е част от тенденциозния интерес към Османската империя, който е засвидетелстван сред редица италианци от периода. Относно съдържанието на изображението, то е разнообразно. Някои детайли, речната система, стените и най-вече Голямата кула отразяват действителни градски особености, но художникът не смята за необходимо да добави други по-значими забележителности. Човек на своето време, Масайо, се придържа към ренесансовите концепции за такъв тип изкуство, особеност която клиентите му със сигурност оценяват. Грешно би било в изображението на Адрианопол да се търсят допълнителни детайли, пиктограми да се идентифицират с определени сгради и т.н. Много по-ценна е информацията, че съвременниците на Масайо приемат Адрианопол за място от особена значимост, дотолкова че да проявят интерес към един портрет на града. Точно както ренесансовите хора, така и днес на изображението трябва да се гледа като на един идеален образ на Адрианопол, който свидетелства много повече за периода чрез своята въображаема топография, отколкото с каквато и да е мнима точност.

**БЛАГОДАРНОСТИ /  
ACKNOWLEDGEMENTS**

Авторът желае да изкаже голямата си благодарност на Боян Бешевлиев, който насочи вниманието му към въпросното изображение на Адрианопол и съпътстващия го ръкопис.

**ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА /  
REFERENCES**

*Електронни извори / Digital sources*

Vat. lat. 5699 – <https://digi.vatlib.it/mss/detail/95469>

Vat. urb. lat. 277 – <https://digi.vatlib.it/mss/detail/214211>

Latin 4802 – <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc63677b>

*Литература / Secondary Sources*

Abulafia, D. 2022. 'The Aragonese Kingdom of Naples in Its Mediterranean Context', in: A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350–1600). Brill, Leiden, pp. 29–41.

Babinger, F. 1978. Mehmed the Conqueror and His Time. Princeton University Press, Princeton.

Ballon, H. & Friedman, D. 2007. 'Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Plannin', in: The History of Cartography, Vol. 3: Cartography in the European Renaissance, Part 1, University of Chicago Press, Chicago & London, pp. 680–704.

Bourne, M. 1999. 'Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua', *Imago Mundi* 1, pp. 51–82.

Bourne, M. 2011 'The Turban'd Turk in Renaissance Mantua: Francesco II Gonzaga's Interest in Ottoman Fashion', in: *Mantova e Il Rinascimento Italiano. Studi in Onore Di David S. Chambers*, pp. 53–64.

Broquière, B. 1968. *The Voyage to Outremer, Otechestven front*, Sofia. / [Брокиер, Б. 1968. *Задморско пътешествие, Отечествен фронт*, София.]

Caselli, C. 'An Italian spy in the Ottoman Empire: Antonio Corselli's Deposicio (1485) is preserved in the State Archive of Modena', *Studi medievali* 51.2, pp. 779–816 / [Caselli, C. 2010. 'Spie italiane nell'imperio ottomano:

la Deposicio Antonii de Corsellis (1485) conservata presso l'Archivio di Stato di Modena', *Studi medievali* 51.2, pp. 779–816.]

Dalché, P. 'The Reception of Ptolemy's Geography (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)', in: *The History of Cartography, Vol. 3: Cartography in the European Renaissance, Part 1*, University of Chicago Press, Chicago & London, pp. 285–364.

Danova, P. 2010. Bulgaria and the Bulgarians in the Italian geographical literature of the 14th-16th centuries. *Paradigma*, Sofia. / [Данова, П. 2010. България и българите в италианската географска книжнина XIV-XVI в., *Парадигма*, София.]

Denize, E. 2005. 'The Crusade at Varna and the Relationship between John Hunyadi and Alfonso V of Aragon, King of Naples. Reality and Ideology', in: *Varna 1444: Reality and tradition. Collected papers*. Slavena, Varna, pp. 87–98. / [Дениз, Е. 2005. 'Кръстоносният поход при Варна и отношенията между Янош Хуняди и Алфонс V Арагонски, крал на Неапол. Действителност и идеология', в: *Варна 1444. Действителност и традиция*, Славена, Варна, pp. 87–98.]

Devi, R. 2009. *Glass Bridges: Cross-Cultural Exchange between Florence and the Ottoman Empire*. Diss. MA Thesis, University of Edinburgh, .

Elam, C. 1992. 'Lorenzo de' Medici's sculpture garden', *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1/2, pp. 41–84.

Gagova, K. 1995. *Thrace in the Bulgarian Middle Ages*, Arges, Sofia. / [Гагова, К. 1995. *Тракия през българското Средновековие*, Аргес, София.]

Godwin, G. 1971. *A history of Ottoman architecture*. London,

Gürkan, E. 2010. 'Christian Allies of the Ottoman Empire', in: *European History Online (EGO)*, Institute of European History (IEG), Mainz. <<https://www.ieg-ego.eu/gurkane-2010-en>>, 11.05.2024

Hersey, G. 1969. *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485–1495*. Yale University Press, New Haven.

Kent, F. & Elam, C. 2015. 'Piero del Massaio Painter, Mapmaker and Military Surveyor.', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*

- in Florenz 1, pp. 64–89.
- Letts, M., & Pero Tafur. 2015. *Travels and Adventures: 1435–1439*. Routledge, London.
- Lippincott, K. 1996. 'The Art of Cartography in Fifteenth-Century Florence,' in: Mallett, M. & Mann, N. (eds.) *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, Warburg Institute, University of London, London, pp. 131–43.
- Maier, J. 2012. 'True Likeness': The Renaissance City Portrait', *Renaissance Quarterly* 65.3, pp. 711–752.
- Meserve, M. 2006. 'News from Negroponte: Politics, Popular Opinion, and Information Exchange in the First Decade of the Italian Press?', *Renaissance Quarterly* 59.2, pp. 440–80.
- Miller, N. 1998. 'Mapping the city: Ptolemy's geography in the Renaissance', in: Buisseret, D. (ed.) *Envisioning the city: six studies in urban cartography*. University of Chicago Press, pp. 35–74.
- Orlandi, L. 2020. 'Travelers in the Ottoman Balkans. Descriptions and comments on the architectural and urban environment in the Thrace region between 15th and Early 20th century', UBT International Conference. 347, <[https://knowledgecenter.ubt-uni.net/conference/2020/all\\_events/347](https://knowledgecenter.ubt-uni.net/conference/2020/all_events/347)> 26.04.2024 г.
- Özdeş, G. 1951. *Edirne: imar planına hazırlık etüdü*. İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Popova, I. 2004. *Byzantium - Italy: Some Aspects of the Cultural Interaction 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries*, Faber, Veliko Tarnovo. / [Попова, И. 2004. *Византия-Италия: Аспекти на културните взаимодействия през XIV–XV в. Фабер, Велико Търново.*]
- Popova, I. 2006. *Aeneas Silvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Balkans in the 15<sup>th</sup> century*, Faber, Veliko Tarnovo. / [Попова, И. 2006. *Енеа Силвио Пиколомини (Папа Пий II) и Балканите през XV в., Фабер, Велико Търново.*]
- Popova, I. 2018. *The Medieval Balkans through the Eyes of European Travelers (14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)*, BAS, CMRC, Sofia. / [Попова, И. 2018. *Средновековните Балкани през погледа на европейските пътешественици (XIV–XV в.), БАН, КМНЦ, София.*]
- Rombai, L. 2007. 'Cartography in the Central Italian States from 1480 to 1680,' in: *The History of Cartography, Vol. 3: Cartography in the European Renaissance, Part 1*, University of Chicago Press, Chicago & London, pp. 909–939.
- Scaglia, G. 1964. 'The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, pp. 137–163.
- Setton, K. 1978. *The Papacy and the Levant, 1204–1571. Vol. 2*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- Veneri, T. 2022. 'Between Land and Sea: Cartographic Modernities and the Balkan Peninsula (15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries)', *Revue des Études Sud-Est Européennes* 60.1–4, pp 11–44.
- Woodward, D. 2007. 'Cartography and the Renaissance: Continuity and Change,' in: *The History of Cartography, Vol. 3: Cartography in the European Renaissance, Part 1*, University of Chicago Press, Chicago & London, pp. 3–24.