

## DESGODETZ Y LOS ORÍGENES DEL LEVANTAMIENTO MODERNO

Flavio Celis D'Amico

La historia del dibujo arquitectónico, como toda sucesión de procesos, supone un goteo de pequeñas aportaciones, que se van sumando y superponiendo hasta convertirse en criterios o modelos aceptados por el uso o el consenso. Quizás por su importancia real, quizás por su fortuna historiográfica o quizás por la necesidad humana de generar iconos, algunos de estos hechos han pasado a la categoría de mitos en el ámbito de nuestra disciplina. Los dibujos de Rafael del interior del Pantheon, diferenciando el sistema perspectivo de la proyección plana, o la publicación de Monge, fundando la moderna Geometría Descriptiva, son ejemplos de algunos de estos hitos.

Menos definido, o menos relacionado con un hecho histórico determinado, se encuentra la génesis del levantamiento entendido como disciplina científica. El presente artículo pretende indagar sobre el hecho que, a mi entender, marca un antes y un después en el modo de afrontar históricamente el género del levantamiento arquitectónico: la publicación en París, en 1682, de *Les Edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés tres exactement* por Antoine Babuty Desgodetz, que supuso un giro radical a la hora de representar la arquitectura construida, tanto por su ruptura con respecto a la tradición anterior, repre-

sentada por la tratadística de origen renacentista, como por la metodología que marcó en el modo de representar los restos de la arquitectura histórica, convirtiéndose en un texto recurrentemente citado por todos los dibujantes que afrontaron la tarea de la recuperación gráfica de las arquitecturas del pasado durante los siglos XVIII y XIX y en un libro de referencia en todas las Academias y Escuelas de Arquitectura de Europa.

### La cultura clásica y el problema de la representación de la antigüedad

El siglo XVII había supuesto el abandono de los estudios específicos sobre antigüedades arquitectónicas realizados por los arquitectos, en beneficio del debate sobre los órdenes como sistema de composición. La investigación gráfica que se venía realizando en el Renacimiento sobre los monumentos de la Antigüedad clásica, se había trasladado desde la arquitectura al campo de la representación pictórica y al de la ilustración topográfica y paisajista, no relacionadas directamente con la especificidad de la disciplina arquitectónica. Los textos utilizados en el debate arquitectónico seguían siendo los tratados renacentistas, o las recopilaciones en donde se comparaban órdenes



1 / Entre las más conocidas, por su difusión, cabe destacar la realizada por Freat de Chambray, Roland, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, savoir: Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L.B. Alberti et Viola, Bullant et de Lome, comparez entre eux*. Ed. Martin, París 1.650  
 2 / Werner Szambien, *Symetrie, gout, caractère*. Ed. Picard, 1986. Edición española, W. S., *Simetría, gusto, carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica (1550-1800)*. Ed. Akal, Madrid 1993. Pág.53.  
 3 / Ver Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures*, París 1673 y *Ordonnance des cinq espèces des*

*colonnes selon la methode des Anciennes*, París 1683. Para una bibliografía sobre el tema ver Wolfgang Hermann, *The Theory of Claude Perrault*, Londres, 1973.  
 4 / Los dibujos de las ruinas romanas de Serlio databan de 1540, y los de Palladio, en su libro IV, de 1570.  
 5 / Ver Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*, París, 1688-97.

6 / Patrick Céleste, *Dessins D'Architecture et techniques de reproduction, de la gravure sur bois à l'Offset*, en AA.VV., *Images et imaginaires D'Architecture. Dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinema en Europe aux XIXe et XX siècles*, Catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, 1984.

arquitectónicos provenientes de los mismos tratados 1. La aparición, a finales del XVI, de estas publicaciones, exclusivamente dedicadas a los órdenes arquitectónicos entendidos como un lenguaje cerrado caracterizado por unas reglas propias que emanan de la razón y excluyen toda comprobación empírica, significaron el abandono de la Antigüedad como fuente directa de los modelos de imitación. Como señala W. Szambien 2, la época clásica estaba tan profundamente convencida de la existencia de dichas reglas, que no se consideraba necesaria una ulterior verificación de las mismas, a parte de las ya realizadas por los tratadistas. Esta concepción de la Antigüedad se manifiesta claramente en el último de los grandes tratados del XVI, el *Regole delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola* (Roma, 1562), que reduce toda la investigación sobre el repertorio clásico a cinco órdenes fácilmente componibles e independientes por completo del legado arquitectónico romano, con el que no se comparan de modo directo.

Esta falta de correspondencia entre teoría vitruviana y práctica constructiva romana, consistente precisamente en evitar dicha correspondencia prescindiendo del recurso a la comprobación empírica, se demostró, a la larga, como un problema insostenible. Las aportaciones de Claude Perrault en el sentido de introducir como categoría estética un principio de arbitrariedad en la composición arquitectónica 3, especialmente en lo relativo a la proporción, haciéndola dependiente no de normas o leyes positivas, sino del conceptos tan relativos como el uso y la costumbre (principios definidores del gusto), eran

las únicas vías de salida a una teoría universal de los ordenes, cuya legitimidad se apoyaba en los dibujos de unos textos que tenían más de un siglo de antigüedad 4. La argumentación de Claude Perrault era además la única que permitía utilizar la falta de correspondencia entre los edificios romanos y sus levantamientos históricos en beneficio propio, invocando el principio de variabilidad de las proporciones. El principio de la belleza arbitraria, desarrollado por su hermano Charles Perrault 5, permitía además justificar las variaciones habidas históricamente dentro de la arquitectura, y diferenciar entre "antiguos" y "modernos" en base a este principio. La posición antagonista de Blondel, defensor de la constancia de determinadas leyes compositivas como la proporción, determinó un conflicto que sólo podía resolverse dentro de un nuevo y detallado análisis histórico, a la vista de las graves incoherencias y deficiencias de las representaciones renacentistas.

El nivel del debate teórico que se instala en la Academia no permitía ya el continuado y manido recurso a las representaciones anteriores. Dos eran las principales deficiencias que se podían encontrar en las representaciones renacentistas, que condicionaban drásticamente sus contenidos: la escasa calidad técnica de las mismas y el sistema de representación empleado. El método de estampación utilizado en el XVI, la xilografía, resultaba ya del todo anticuado a finales del XVII. Se trataba de un procedimiento laborioso y poco preciso, que no permitía la línea fina (perdiendo definición en la reproducción de detalles) e imposibilitaba un adecuado sombreado de alzados y seccio-

nes. Obligaba a la simplificación y geometrización de los trazos, impidiendo una adecuada degradación de los distintos planos de profundidad, esencial para resaltar muchas de las cualidades espaciales de la arquitectura, primando el concepto sobre el detalle y, como recuerda P. Céleste, adquiriendo de este modo un estatus de modelo teórico 6. Si a ello se le suman los cambios realizados en el paso de la toma de datos a la puesta en limpio y entre ésta y el traslado definitivo a la imprenta, puede hacerse una idea de lo difícil que resultaba admitir los levantamientos renacentistas como precisos, y de lo difícil que resultaba la comparación entre ellos. Además, durante mucho tiempo, los criterios de medida y sus unidades no fueron coincidentes, y la representación en proyección ortogonal, único sistema posible de medida a escala, era utilizado en muy pocos tratados al ser una conquista muy tardía de finales del XVI. Los ensayos que intentaron establecer ciertas leyes mediante la comparación entre las distintas representaciones renacentistas, como el realizado por el propio Blondel en el *Cours D'Architecture enseigné dans l'Academie Royale D'Architecture* (1ª parte, París, 1675, 2ª-5ª parte, París 1698), no conseguían resolver el problema de partida de la inexistencia de un lenguaje gráfico común a todas las representaciones contenidas en los tratados.

Por otra parte, las recopilaciones de antigüedades publicadas en colecciones de grabados, libros de viajes o libros de imágenes, no suponían un material utilizable en el debate académico. La gran mayoría de las ilustraciones contenidas en estas publicaciones eran vistas pers-



pectivas carentes de medidas, y por tanto inservibles en un análisis comparativo, que debía realizarse mediante levantamientos ortogonales. A pesar de ello, la influencia de estas imágenes en la mirada de la cultura arquitectónica hacia la Antigüedad y, sobre todo, hacia su legado, las ruinas arquitectónicas, fue determinante en el desencadenamiento de una revisión pormenorizada de la arquitectura romana.

La interrupción durante un centenar de años (el tiempo que separa la publicación del tratado de antigüedades de Palladio del de Desgodetz) de la publicación de libros específicos sobre la arquitectura de la Antigüedad realizados por y para arquitectos y dentro de un sistema de representación exclusivamente arquitectónico significó, por mediación de las imágenes contenidas en los libros de vistas, una valoración de la Antigüedad que transcendía lo disciplinar (centrada exclusivamente en el valor del edificio como modelo de imitación), para incidir, de modo indirecto, sobre toda otra serie de cualidades relativas al valor de las ruinas como objetos artísticos, iniciando el largo camino que desembocaría, como diría Riegl, en el culto moderno a los monumentos.

A través de las representaciones contenidas en las publicaciones no específicamente arquitectónicas, se planteaba el legado arquitectónico como un elemento singular, conformado por imágenes específicas y sugerentes. Inicialmente estas imágenes eran definidoras de lugares singulares, como en el caso de Roma, convirtiéndose en símbolos o metonimias de la ciudad. Su característica común era representar a las ruinas como formas insólitas que caracte-

rizaban un lugar, pero poco a poco se fueron convirtiendo en auténticos modelos estéticos: si las primeras imágenes de la Roma del XVI buscan el contraste entre el edificio deteriorado y la ciudad medieval, las últimas representaciones de los pintores y dibujantes del XVII centran su discurso en el fragmento como objeto de contemplación.

La representación arquitectónica, sin embargo, había siempre obviado el entendimiento de la ruina como algo más que el vestigio de un modelo formal. Los dibujos que realizaban Serlio, Palladio y los tratadistas del XVI de los edificios romanos respondían a un planteamiento en el que la arquitectura era objeto de estudio en tanto en cuanto era portadora de unos valores universales e inmutables (y por tanto atemporales), constituidos por unos elementos y unas relaciones que definían un lenguaje. La representación por los arquitectos de estos arquetipos debía responder a misma concepción atemporal que se tenía de la arquitectura y de la belleza, según la cual la obra de arte clásica, debía ser entendida como un conjunto armónico, cerrado y acotado. Esto llevaba a representar reconstruidos todos los edificios de la antigüedad clásica, obviando los deterioros producidos por el paso del tiempo que solo entorpecían el entendimiento unitario del objeto artístico.

A finales del XVII, estos criterios de representación arquitectónica generados en el período renacentista, ya no podían sostenerse. A la necesidad imperiosa de la Academia por obtener un repertorio detallado, medido y fiable del lenguaje clásico, para poder así establecer unos criterios firmes de composición, corroborados por la práctica constructiva romana, se añadió la

7 / La edición de consulta para este artículo es la de París de 1779, conservada en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la ETSAM, que puede considerarse prácticamente una reedición de la original.

conciencia de la ruina como una realidad material, que competía, en su caprichosa singularidad labrada por el deterioro del tiempo, con su significado como ideal de arquitectura. Ambas inquietudes implican necesariamente un cambio en la representación arquitectónica: del apriorismo conceptual que dominaba el dibujo arquitectónico, consistente en la utilización del grafismo como método de reconstrucción intelectual de una Antigüedad ideal, se pasa gradualmente a un procedimiento empírico en donde el interés se desplaza hacia el análisis de la arquitectura y no hacia su interpretación. La utilización para ello de una metodología científica basada en la observación y la experimentación, marca la línea de las nuevas representaciones de la Antigüedad. El lenguaje arquitectónico se ciñe a una iconografía que prima lo testimonial sobre lo deductivo, la realidad a la reconstrucción, incorporando también el valor del tiempo como materia y como cualidad, que se identifica con los propios desgastes y desperfectos del material “antiguo” que conforma la ruina.

### “...dessinés et mesurés tres exactement”

El punto de inflexión de este cambio en la representación arquitectónica de la Antigüedad se encuentra claramente expresado en la publicación ilustrada de Antoine Babuty Desgodetz, *Les Edifices antiques de Rome*, (1ª edición, París, 1682) 7. Su condición realmente novedosa se encuentra definida en su subtítulo: *dessinés et mesurés tres exactement*. Enviado por la Academia real de arquitectura dentro de la política de



8 / Sobre las relaciones entre la Academia y Desgodetz puede verse W. Herrmann, *Antoine Desgodetz and The Académie Royale D'Architecture*, en *Art Bulletin*, XL, Marzo, 1958.

9 / Desgodetz, Prefacio, traducción del autor.

10 / *Ibid.*, Prefacio, T. d A.

Colbert de investigación sobre los orígenes de la Antigüedad, los levantamientos que realiza suponen una revolución dentro de lo que había significado la representación arquitectónica de los edificios romanos. Su publicación puede ser entendida como la última de las publicaciones de tratados al uso y la primera de las recopilaciones “modernas” de monumentos. Esta coexistencia entre planteamientos tradicionales y nuevas aportaciones la convirtió tanto en una obra denostada por ciertos sectores muy ligados a los planteamientos más dogmáticos de la Academia 8, como en una obra imprescindible en la formación de los arquitectos hasta principios del siglo XX, y en cualquier caso, en una obra admirada por todos los autores que realizaron en años sucesivos una investigación sistemática de la Antigüedad, y que se remitieron reiteradamente, a lo largo de todo el XVIII y XIX, a su modelo gráfico y a su metodología científica.

El planteamiento que sigue la Academia al enviar al joven Desgodetz en 1674 a Roma, tras un accidentado viaje, era el desbloqueo del debate sobre el clasicismo, que se hallaba enquistado en el problema de la sistematización de los órdenes. Ya se ha visto como los tratados anteriores no podían, por toda una serie de cuestiones ligadas a la reproducción de la escala y de las dimensiones, a los sistemas de representación y a las técnicas de reproducción, seguir siendo utilizados como textos fiables para construir una teoría unificada de los órdenes. Desgodetz debía verificar las medidas de los monumentos romanos contenidas en la tratadística renacentista, ampliándolas y modernizándolas al utilizar unas técnicas gráficas que, como el grabado, permi-

tían una mayor definición del detalle. Pero lo que en un principio debía ser una mera ratificación de los tratados y de las medidas que se habían tomado como canónicas en la Academia, se reveló como una muestra de los errores de los levantamientos anteriores sobre los que se había formado el sistema clásico de proporción:

*“Mi primera intención fue, después de medir con precisión las Antigüedades de Roma, saber cuales de los autores conocidos merecen ser distinguidos por su fiabilidad en las medidas. Pero estando en el lugar y empleando todas las fuentes necesarias para esclarecer esta duda, cual fue mi sorpresa al constatar algo que no buscaba, que ninguno de todos aquellos que habían medido hasta entonces los edificios antiguos, lo había hecho con precisión, y que en todos y cada uno de los dibujos que nos habían llegado, podían encontrarse defectos y omisiones muy considerables.”* 9

El problema de partida era complejo, pues se estaba pidiendo desde la Academia una respuesta en términos empíricos (la comprobación directa) a unas cuestiones que se habían abordado siempre desde Serlio desde otros paradigmas filosóficos, en los que la idea de Antigüedad prevalecía sobre la realidad de esa misma Antigüedad, pretendiendo legitimar con procedimientos científicos unas teorías generadas desde el apriorismo neoplatónico. Evidentemente, Desgodetz no pudo resolver el problema, y en el fondo, toda la obra no es sino una demostración de la incapacidad de conciliar ambas concepciones filosóficas. La novedad de su aportación consiste precisamente en evidenciar este contraste desde los nuevos modos del racionalis-

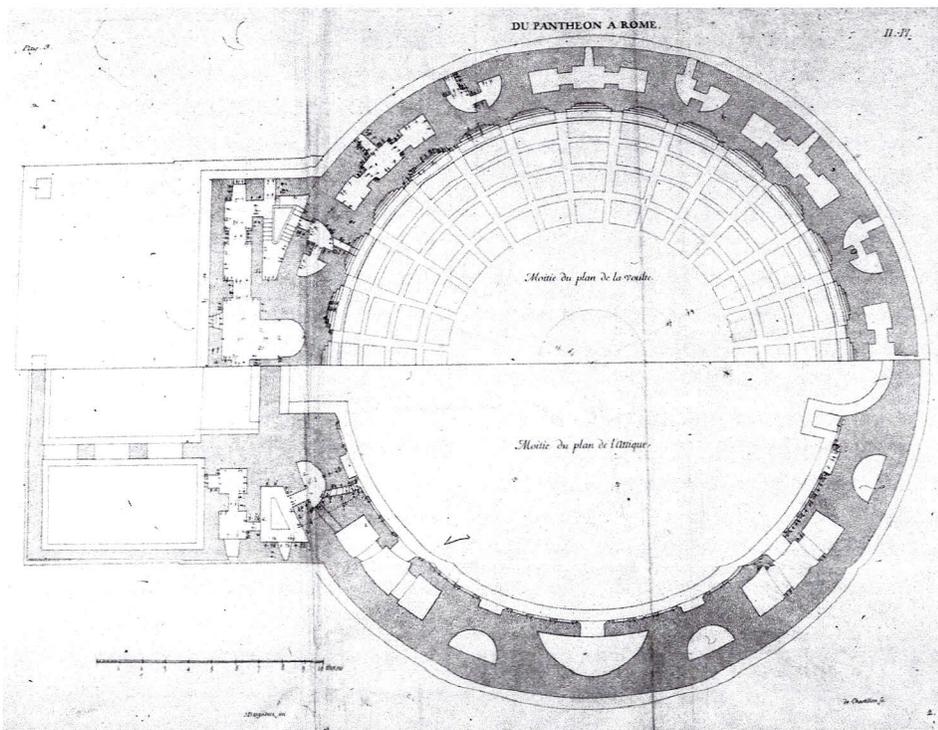
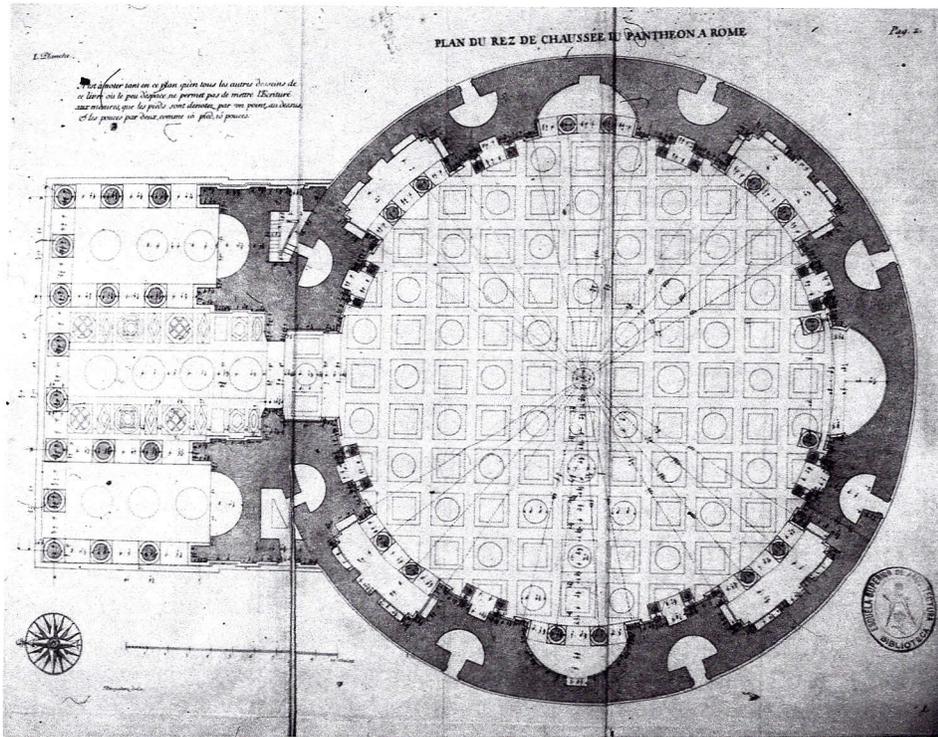
mo científico a través de su instrumento, el método científico, que se convierte en el verdadero protagonista de la publicación. El mismo determinismo cartesiano que pretendidamente utilizaba como sistemática la Academia para definir las leyes y los principios universales de los fenómenos físicos y naturales, es utilizado por Desgodetz para establecer un método analítico universal fundamentado en la comprobación, la medida y la comparación. No se trata ya de utilizar los levantamientos como excusas para legitimar un universo formal que acaba siendo ajeno a la realidad de la que parte. El propio levantamiento es lo que se convierte en objetivo, y el objetivo de la ciencia es el conocimiento científico:

*“Puede ser que alguien encuentre inútil o exagerada la gran precisión de las medidas que nuestro (...) pero por evitar el más ligero reproche a una vaga exactitud, yo no he dudado en explorar todo aquello tal y como lo he encontrado, porque esa misma exactitud es la única cosa que aquí importa.”* 10

En sus críticas a los levantamientos anteriormente realizados por otros autores, Desgodetz tampoco se limita a la habitual y reiterada crítica sobre la precisión ligada a las técnicas de representación o a la falta de unidad en las medidas empleadas (como sugiere Freat de Chambray), sino que reprueba directamente la metodología y el espíritu de dichos levantamientos. Para Desgodetz los edificios representados anteriormente contienen tantos errores precisamente por el interés puesto en la proporción y no en la medida. No se trata de criticar a los autores clásicos por su presunta ignorancia o incompetencia en el proceso de ejecución

1. Desgodetz, planta de acceso del Pantheon, Cap.I, grabado I de *Les Edifices...*
2. Desgodetz, plantas de techos del Pantheon, Cap.I, grabado II de *Les Edifices...*

3. Desgodetz, sección longitudinal del Pantheon, Cap.I, grabado VI de *Les Edifices...*

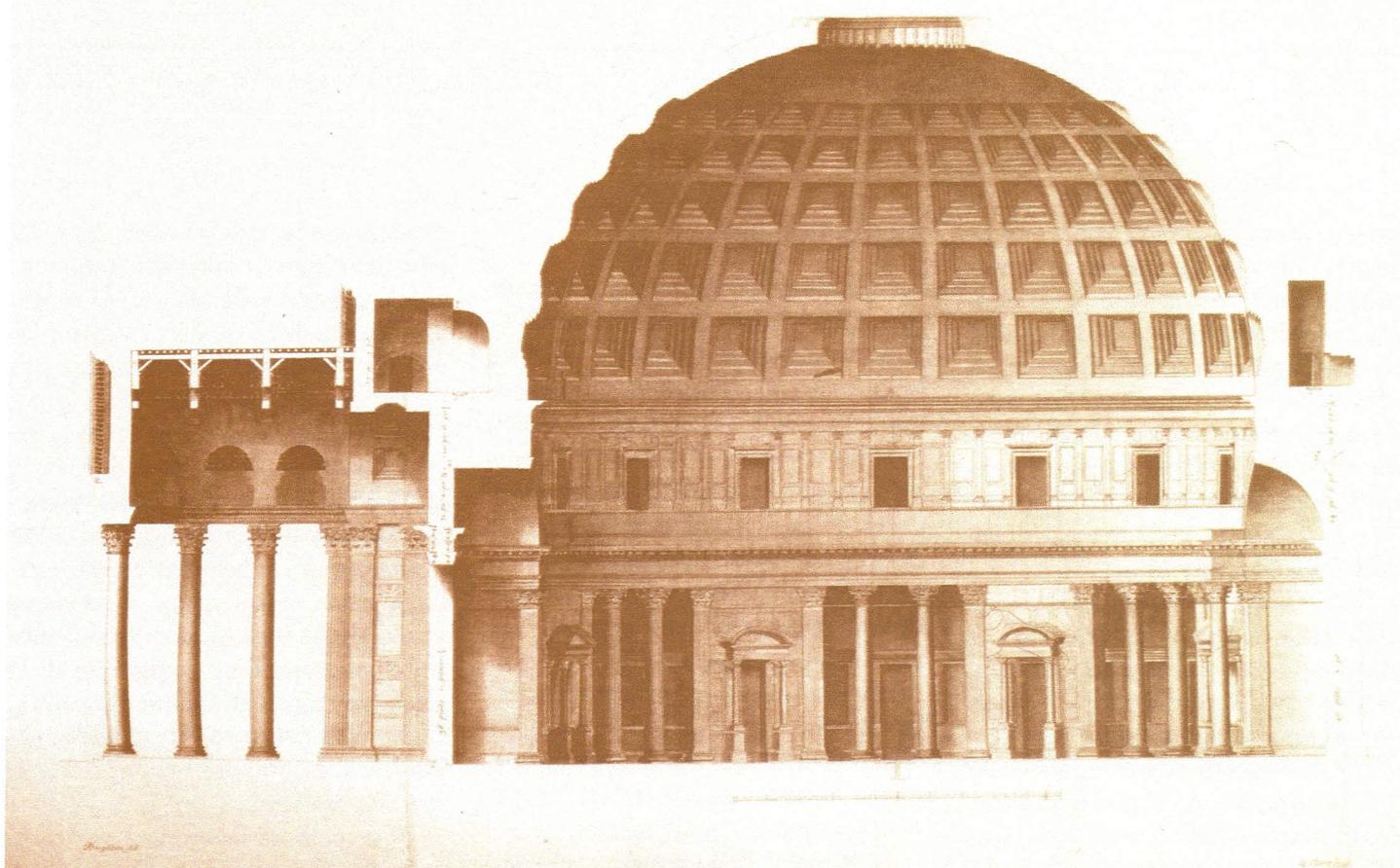


o representación, se trata de diferenciar entre dos concepciones del levantamiento arquitectónico, una que tiene como principio un canon de belleza predeterminado basado en la proporción y otra, que prefiere la escrupulosa restitución de las medidas con independencia de las relaciones que pudieran establecerse entre ellas. En el primer caso el levantamiento está condicionado por la búsqueda de las relaciones geométricas entre los elementos arquitectónicos, en el segundo caso por la definición de esos elementos. En el análisis de los tratados anteriores, Desgodetz explica las diferencias entre unos y otros precisamente por esta disparidad de criterio que distingue la búsqueda de la proporción (Serlio) de la comprobación de la medida (Palladio, Labacco, Chambrey).

A pesar de las críticas y polémicas que Desgodetz establece con respecto al tratado normativo, la concepción formal de la obra sigue siendo muy similar: representación de los edificios mediante varios planos, generales y de detalle, primacía absoluta de los dibujos sobre el texto y utilización exclusiva del sistema de representación ortogonal. Dentro de las novedades que aporta, se sitúa su concepción como obra independiente y cerrada en si misma, unitaria y sistemática, lo que no sucedía con los tratados Tercero y Cuarto de Serlio y Palladio, enmarcados dentro de obras más generales sobre la teoría de arquitectura. De hecho, la publicación de Desgodetz puede considerarse el primer libro específico de levantamientos arquitectónicos de la Antigüedad romana, pues todas las demás publicaciones monográficas anteriores, como las de Pirro Li-



PROFIL SUR LA LONGUEUR DU PANTHEON, A ROME.



gorio, Marliani, Du Pérac o Scamozzi, utilizaban una combinación no sistemática de representaciones ortogonales, perspectivas y axonometrías, y se dirigían a un público más amplio, no exclusivamente formado por arquitectos.

Las diferencias principales que se establecen con las publicaciones precedentes son las relativas a la técnica y al contenido. La utilización del grabado, ya empleado en las ilustraciones de los libros de órdenes, significa la posibilidad de mejorar considerablemente la definición de las láminas frente a la xilografía. Las reproducciones de las detalladísimas y exhaustivas mediciones del autor no hubieran sido posibles sin la utilización de esta técnica más precisa. Además, éste sistema permitía un mayor virtuosismo en los

tonos del claroscuro, consiguiendo una mayor precisión a la hora de definir profundidades en alzados y secciones. En cuanto a la representación de los edificios, la cantidad de láminas es mucho mayor que la contenida en otros textos precedentes.

Dos son los niveles en los que se mueve la representación de los edificios: el de los planos generales, plantas alzados y secciones, y el de los detalles de ornamentación, generalmente centrados en los órdenes arquitectónicos. Cada edificio es representado en estos dos niveles, que responden también a dos concepciones teóricas distintas. Los planos generales incorporan en los muros los deterioros y desgastes producidos por los hombres y por el paso del tiempo, levantando los edificios con sus imperfecciones y convirtiendo a la

comprobación y a la medición en los únicos elementos que determinan la formalización del edificio (lo que no existe no puede ser reproducido). La característica fundamental es evitar las reconstrucciones especulativas y reproducir de modo fidedigno los edificios en sus reales condiciones de conservación. Criticando las descripciones anteriores, Desgodetz restituye los edificios con las imperfecciones y desperfectos existentes. Introduce la idea de realidad en la representación arquitectónica, y con ello el concepto de ruina frente al ideal de reconstrucción. De hecho se cuida mucho de reconstruir edificios allá donde no existen indicios suficientes para ello.

En el segundo nivel de representación, referido a los órdenes y a los detalles de ornamentación (basas, co-



lumnas, capiteles, entablamentos y cornisas), todos los elementos se representan reconstruidos. Aunque Desgodetz consideraba imposible determinar con exactitud la reconstrucción de un edificio sin datos suficientes, los detalles arquitectónicos de ornamentación, constituidos por elementos repetitivos, eran mucho más fáciles de reproducir y reconstruir, incluso encontrándose muy deteriorados:

*“Los dibujos de los edificios que represento se encuentran en el estado en el que están y no he imitado aquellos autores que los representan restaurados, componiendo un gran templo a partir de los restos de tres columnas; y si he completado algún particular, como unas volutas o unas hojas que faltan de algún capitel, no he hecho nada más que reconstruir algunos detalles a partir de aquellos otros similares que podían comprobarse.”* 11

Desde nuestra óptica actual, los dibujos más interesantes de Desgodetz son precisamente los relativos al levantamiento de las ruinas, sin embargo, lo que realmente interesaba al debate arquitectónico de la época no era esta obsesión por la correcta representación tipológica y morfológica de los edificios, sino la utilización que en ellos se hacía del sistema compositivo de los órdenes arquitectónicos. El debate arquitectónico, como ya se ha visto, hacía tiempo que se había desplazado desde los problemas de la mimesis tipológica de la Antigüedad hacia los temas de composición y uso de los órdenes. La presentación de una obra en cuyos dibujos estos órdenes no estuvieran perfectamente definidos, excluiría a la publicación de ser considerada como parte de dicho debate.

## Realidad y ficción

La selección de edificios que se representan en la obra de Desgodetz no se aleja mucho del catálogo habitual de la tratadística, y se refiere fundamentalmente a edificios de Roma, aunque también aparecen la Arena de Verona y el Templo de la Sibilla en Tivoli. El orden de presentación de los mismos es muy parecido al utilizado por Serlio y Palladio, y responde a un criterio de tipológico, combinado con una cierta jerarquía que se inspira de la tradición de las representaciones anteriores. En primer lugar aparecen los edificios de planta circular, posteriormente los templos, los arcos, los teatros y anfiteatros y las termas.

El primer edificio tratado es el Pantheon, del que se realizan 23 ilustraciones, el mayor número de toda la obra, tratándose del edificio más detallado. Se reproducen varios niveles de plantas (fig. 1), incorporando muchos detalles hasta el momento ignorados, como los entrantes y huecos interiores de los muros de la rotonda, los niveles de galería superiores o la planta y divisiones de los techos del pórtico y de los casetones de la cúpula (fig. 2). Tanto en los alzados como en las secciones (fig. 3), se introducía un suave y efectista tratamiento de claroscuro que, con características geométricas y abstractas (no se corresponde con el efecto real de la luz natural que incide en el Pantheon), proporcionaba cualidades volumétricas y profundidad espacial al edificio. El concepto de levantamiento que subyace tras estas representaciones era, evidentemente, el de conseguir unas reproducciones que supusieran un máximo de fidelidad y

de respeto a la realidad construida del edificio. Llama la atención la diferencia de calidad y detalle de las representaciones de Desgodetz comparadas con las realizadas anteriormente por Serlio (fig. 4) y por Palladio (fig. 5), pero también llama la atención la escasa desviación de sus mediciones con las realizadas en la actualidad con modernos métodos de medida por la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Roma (fig. 6). Aunque el arquitecto francés modificó las proporciones interiores y exteriores de la cúpula en beneficio de un espacio esférico más rotundo, sus medidas generales resultan aún muy aproximadas a la realidad.

El respeto de Desgodetz por el estado real del edificio fue, sin embargo, selectivo: mientras dibujaba los deterioros de la piedra producidos por la eliminación de los bronceos del pronaos por Urbano VIII en 1632, o las curvaturas reales (no simétricas) de los arcos de descarga de los muros de la rotonda, evitó en cambio dibujar los campanarios simétricos situados sobre el frontón realizados a partir del proyecto de Bernini, que sí recogieron en numerosas vistas varios de los “vedutistas” contemporáneos. En este sentido, se puede afirmar que las representaciones de Desgodetz suponían también una cierta modificación de las condiciones reales del edificio, pero con diferencias sustanciales con respecto a los tratamientos precedentes: mientras en la tratadística anterior dichas modificaciones respondían a una idealización del edificio, Desgodetz realizaba, con novedosos criterios de riguroso análisis arqueológico, una

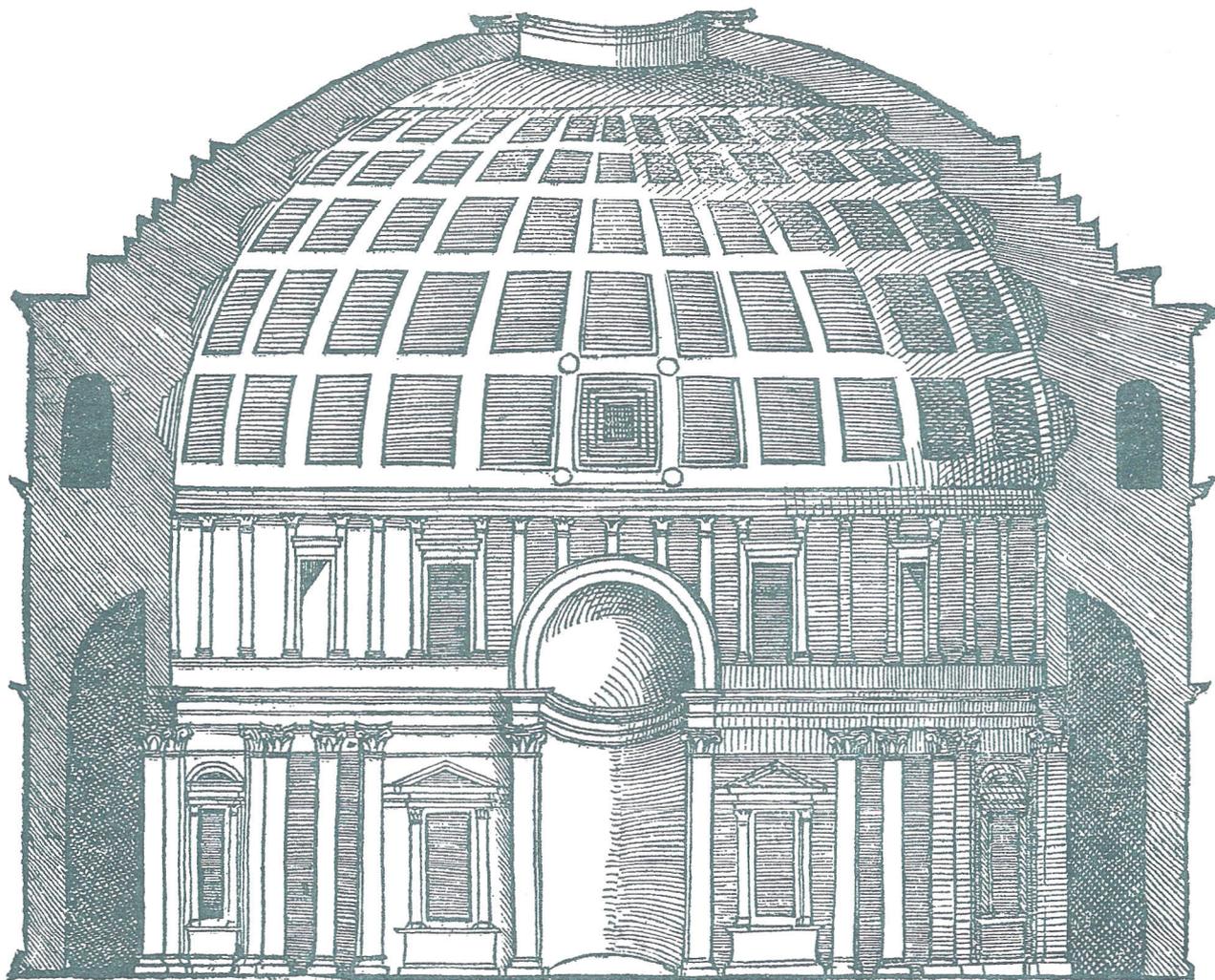
LIBRO TERZO.  
LA PARTE DI DENTRO DEL TEMPIO.

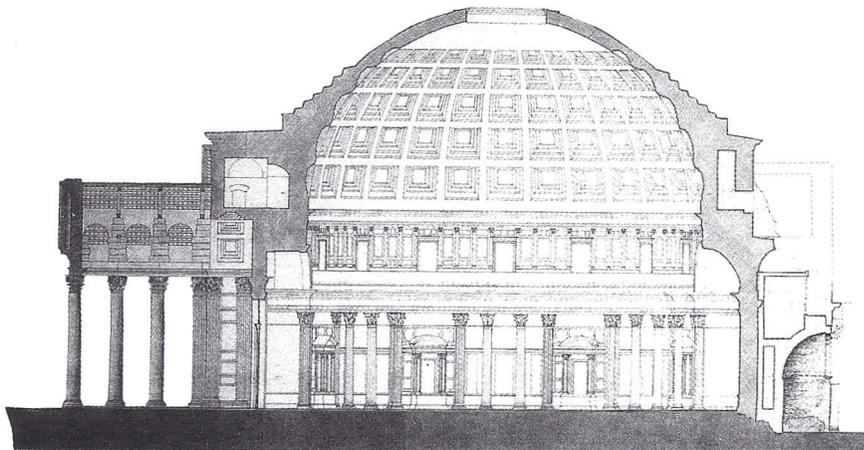
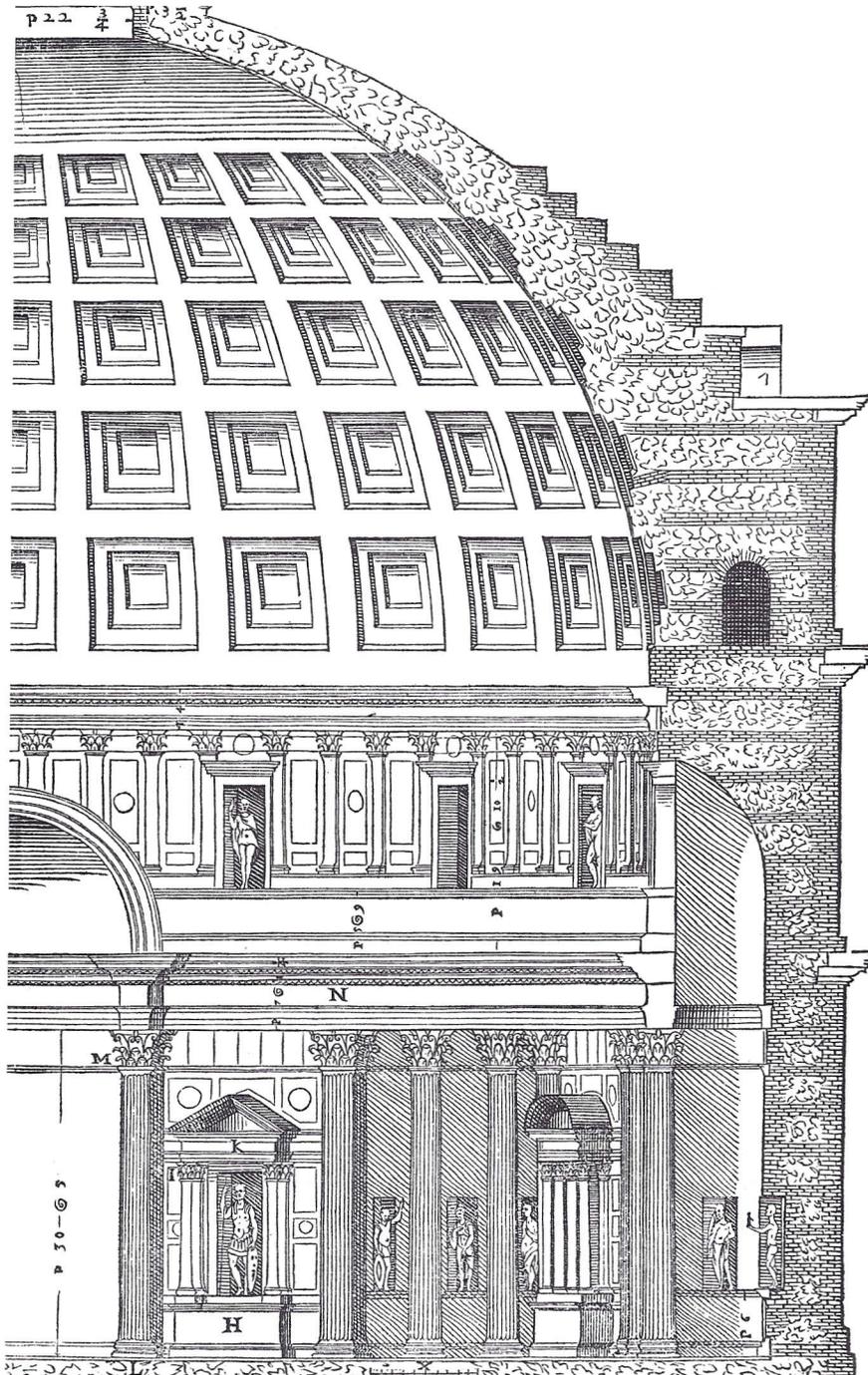
52

Questa seguente figura dimostra la parte di dentro del Pantheon, la qual forma è tolta dalla rotondità perfetta: per cioche tanto è la sua larghezza da muro a muro, quanto è dal pavimento fin sotto l'apertura, che come ho detto piu adietro, è per diametro palmi cxciiij. & è tanto dal pavimento alla sommità dell'ultima cornice, quanto da quella alla sommità della volta doue è l'apertura. Le riquadrature che sono in essa volta, o vogliam dire Cielo, sono tutte nel modo ch'è quel di mezo, & è opinione che fossero ornati di lame di argento lauorato, per alcune vestigie, che ancora si veggono: perche se di bronzo fossero stati tali ornamenti, per le ragioni dette piu adietro, sariano stati spogliati gli altri bronzi, che ancor sono nel portico.

Non si marauigli alcuno se in queste cose che accennano alla prospettiva, non vi si vede scorcio alcuno, nè grossezze, nè piano: per cioche ho voluto leuarle dalla pianta dimostrando solamente le altezze in misura, accioche per lo scorciare le misure non si perdino per causa de i scorci: ma ben poi nel libro di prospettiva dimostrerò le cose ne' suoi veri scorci in diuersi modi, in superficie, & in corpi, in varie forme, & gran copia di varij casamenti pertinenti a tal arte: ma nel dimostrare queste antichità per seruare le misure non vserò tal arte. Dalla cornice in giù non dirò hora le misure delle cose, perche piu auanti a parte per parte dimostrerò le figure, & ne darò le misure minutamente.

La capella di mezo ancora ch'ella sia benissimo accompagnata con tutta l'altra opera; nondimeno è opinione di molti che non sia antica: perche l'arco di essa viene a rompere le cinque colonne, cosa che non vfarono li buoni antichi. ma che al tempo de' Christiani ella sia stata cresciuta, come si conuiene a i Tempj de' Christiani di hauer vn' altar principale, & maggior de' gli altri.





5. Palladio, sección transversal del Pantheon, pag.81, del *Quarto Libro dell' Architettura*....1570.  
6. Sección del Pantheon por la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Roma.

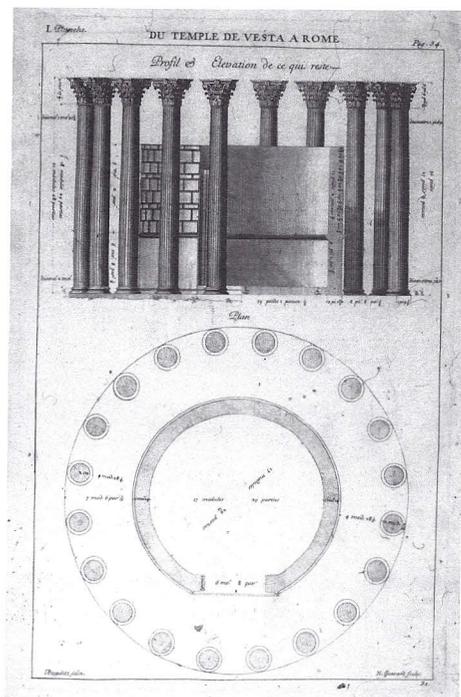
auténtica anastilosis por supresión, eliminando únicamente los añadidos claramente definidos y detectables que entorpecían o alteraban la percepción de los restos originales del edificio.

Los ejemplos de esta actitud, fuertemente crítica y analítica con la historia, son múltiples. En la representación del templo de Vesta en Roma, en una lámina que expresivamente se define como "*Profil et Elevation de ce que reste...*", eliminó del dibujo la cubierta de madera del peristilo circular y el remate superior del interior del cilindro, realizados durante el siglo XII (fig. 7). Cuando representó la Basílica Antonina (fig. 8) eliminó las construcciones medievales que la invadían y a la que se adosaban, reproduciendo únicamente las partes conservadas del templo, las columnas y las ruinas del muro de la cella existente tras ellas, anticipando en tres siglos la imagen que se puede comprobar en la actualidad tras las sucesivas intervenciones de restauración. Por el mismo motivo, realizó una sutil operación de análisis arquitectónico, separando gráficamente los restos correspondientes al templo de Antonio y Faustina en los Foros, de las fábricas más modernas utilizadas en el siglo XII para la construcción en su interior de la iglesia de San Lorenzo en Miranda.

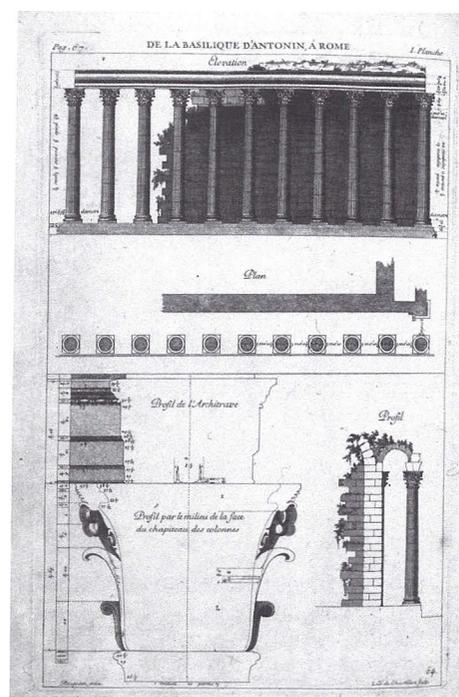
En algunos casos se dan muestras de complejas interacciones entre el respeto a las ruinas existentes, la restitución original del edificio y la reconstrucción completa del mismo. Un caso emblemático de esta combinación de actitudes es su representación del Colosseo. A partir de una planta dividida en cuatro cuadrantes a distintos niveles (según un esquema ya



7. Desgodetz, Templo de Vesta, Cap.IV, Grabado I de *Les Edifices...*



8. Desgodetz, Basílica Antonina, Cap.XIV, grabado I de *Les Edifices...*



utilizado por Serlio), Desgodetz realiza un tratamiento diferenciado del exterior y del interior del edificio. Mientras el interior, muy deteriorado, como muestra en una significativa sección, es levantado con todos sus desperfectos (fig. 9), la fachada exterior es reproducida, en la misma lámina, reconstruida íntegramente a partir de la repetición modular de las numerosas partes que aún se conservaban (fig.10). Hay que deducir, por tanto, que el recurso de Desgodetz a la reconstrucción original del edificio es asumida plenamente y con total normalidad, y que seguramente sigue siendo entendida como el modelo ideal de representación de la Antigüedad, pero esta idealización se supe-  
 pedita (y ésta es su principal novedad) a la cantidad de información disponible, y sólo se produce cuando el margen de error es asumible, como en el caso del Pantheon o del Colosseo. Si los elementos que quedan intactos y la propia constitución del edificio permiten las reconstrucciones, éstas se realizarán por un orden jerárquico que prima la planta y el alzado, y que muy raramente, como se demuestra en el caso del Colosseo, se extiende a la sección.

En los casos de los monumentos que presentaban muchas dificultades para poder ser dibujados en su estado original y ser reconstruidos gráficamente de modo fiable, por falta de datos o de información suficiente, el autor realizó exclusivamente un trabajo de levantamiento sistemático de lo existente. El ejemplo más significativo, por el grado de definición de todos los detalles y por la cantidad de información suministrada, es el correspondiente al

Templo della Pace o Basílica de Masenzio, en donde las ruinas eran dibujadas en planta, alzado y sección, incluyendo detalles ornamentales a mayor escala (fig. 11). Planteamientos muy similares, en donde solo de representaban los restos conservados, se dan en los levantamientos de planta y alzado de las ruinas del Templo de la Concordia en el Foro Boario (fig. 12), y de otros muchos, como el Templo de la Sibilla en Tivoli del Templo de Marte en el Foro de Augusto y de los restos del Templo de la Minerva en el Foro de Nerva. Aunque en algunos casos se intente la reconstrucción de ciertos elementos desaparecidos, como los apoyos de las bóvedas en la planta de la Basílica de Masenzio, se trata en general de actitudes muy tímidas y grá-

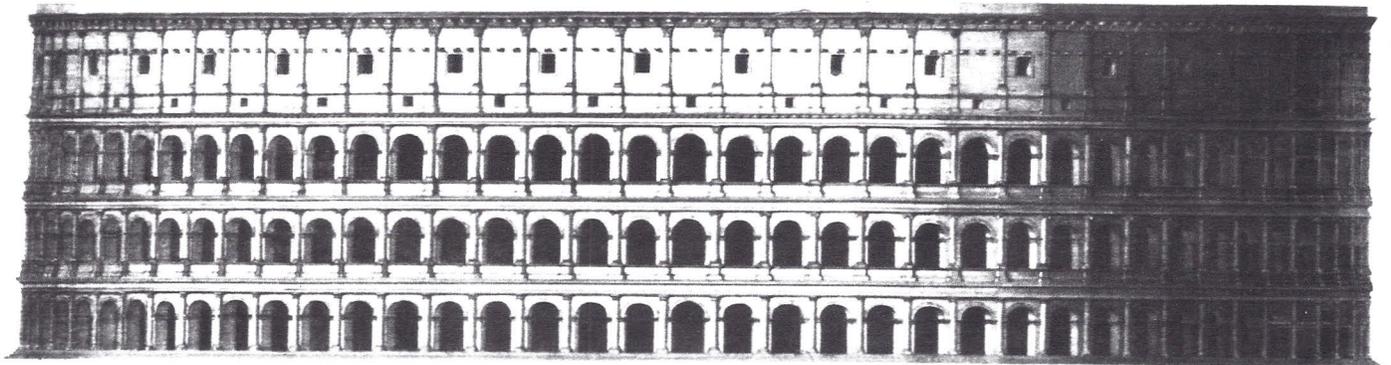
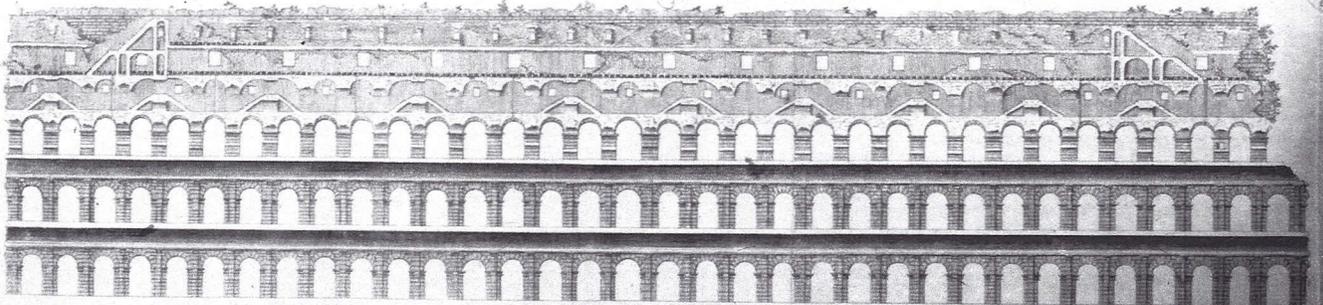
ficamente diferenciadas (dibujo a línea sin sombreado) que no interfieren en el conocimiento y entendimiento de las partes realmente existentes.

A pesar de la cantidad de edificios representados, la mayor cantidad de información gráfica suministrada por Desgodetz seguía estando constituida, tal y como correspondía al debate académico sobre los órdenes, a reflejar los detalles ornamentales de los mismos. Es interesante referir, por ejemplo, que frente a las siete láminas de arquitectura con las que el autor define el Pantheon, hay otras dieciséis destinadas únicamente a los detalles del orden del pórtico del pronaos. Ninguno de estos detalles hace referencia a aspectos de tipo constructivo, completamente ajenos a la representación, limitada puramente a los

9. Desgodetz, alzado interior del Colosseo, Cap.XXI, grabado II de *Les Edifices...*  
 10. Desgodetz, alzado exterior del Colosseo, Cap.XXI, grabado II de *Les Edifices...*



PROFIL DEVELOPPÉ DU MUR DE FACE DU COLISÉE



parámetros formales y compositivos de la ornamentación. Además, en la representación de los órdenes de arquitectura, desaparece completamente cualquier referencia a la ruina o al desgaste del material como característica intrínseca al monumento. El nivel de fidelidad en la representación de los edificios (el todo) no se traslada a la representación de las partes.

Desgodetz inicia así una sutil diferencia entre lo que puede considerarse historia de la arquitectura, definida por

los restos de los edificios históricos, y teoría de la arquitectura, definida por sus elementos de composición. La primera se desarrolla en un tiempo y un momento determinado, es susceptible de ser destruida por el paso del tiempo y sus restos, las ruinas, son representados como tales. La segunda está constituida por una serie de modelos y valores atemporales, que configuran el ideal de belleza, elementos inmutables e inalterables a lo largo de la historia, que como tales han de ser representa-

dos para poder ser asimilados. Con este planteamiento implícito, Desgodetz rompe el dilema renacentista entre la representación arquitectónica de la Antigüedad, fiel al modelo vitruviano de unidad, y la realidad fragmentada de las ruinas, abriendo un camino que despeja el conflicto existente conceptualmente (y expresado gráficamente) entre el entendimiento de la Antigüedad como modelo de imitación, como referencia de inspiración o como testimonio arqueológico.

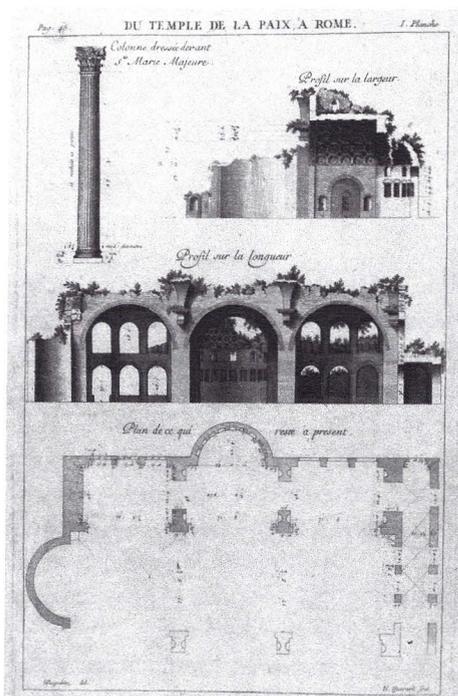


12 / Steven Frear en Dora Wiedebenson, *Los tratados de Arquitectura*, Ed. Blume, Madrid, 1988, pág.118.

13 / La vigencia de la obra de Desgodetz puede apreciarse en sus múltiples reediciones: París 1695, 1697, 1779, 1800, Londres 1771, 1795, Roma 1822 y 1843. Especialmente significativa es la última reedición, publicada casi dos siglos después de la primera edición, corregida y ampliada con levantamientos complementarios realizados por G. Valadier y dibujados por L. Canina, en el *Aggiunti e correzioni all'opera Sugli Edifici Antichi di Roma dell'Architetto A. Desgodetz procurate in parte dal cav. Giuseppe Valadier, compite e dichiarate dal cav. Luigi Canina*, Roma, 1843.

La distinción implícitamente planteada en la obra de Desgodetz entre historia y teoría de la arquitectura, será explícitamente recogida y asumida por Le Roy en 1758 en *Les Ruines des Plus Beaux Monuments de la Grece*, y constituirá la base del planteamiento de la revisión de la Antigüedad realizada en el XVIII por los viajeros-dibujantes europeos del Grand Tour y de los viajes a Oriente, pero en el momento de publicarse, a finales del XVII, suscitó más críticas que aprobaciones, como refiere Steven Frear: “En primer lugar, la Academia no podía aceptar que una persona de la juventud de Desgodetz se atreviera a desafiar a los maestros reconocidos revelando significativos errores en sus obras; unos errores que ellos mismos, los miembros de la Academia, habían pasado por alto. En segundo lugar, Blondel había utilizado las proporciones de los monumentos, tal como aparecían en las obras de aquellos maestros, para justificar su teoría de las proporciones. El reconocimiento oficial de esos errores habría echado por tierra la teoría de Blondel.” 12. Pese a estas divergencias en el seno de la Academia, la aportación metodológica de Desgodetz y la nueva filosofía de investigación de la Antigüedad realizada desde la objetividad científica, aparejada a un nuevo tipo de representación escrupulosamente fidedigna y respetuosa con el fragmento, se impondrá paulatinamente como norma y será reivindicada prácticamente por todas las publicaciones de ruinas del XVIII, siendo continuamente reeditada y revisada por sucesivos autores, hasta bien entrado el siglo XIX 13.

11. Desgodetz, Templo della Pace, Cap.VII, grabado I de *Les Edifices...*



12. Desgodetz, Templo de la Concordia, Cap.XI, grabado I de *Les Edifices...*

