

1 / *Amphitheatrum novum*, tal como aparecía en las inscripciones del edificio recién inaugurado, deducible a partir de bloques de mármol que aún conservan las señales de fijación de los caracteres originales en bronce. G. ATRÉLOV, "Amphitheatrum novum: l'inaugurazione", en R. Rea (coord.), *Rota Colisei. La Valle del Colosseo attraverso i secoli*, Electa, Milano 2002, pp.14-35.

2 / L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria o Los Diez Libros de Arquitectura*, traducidos del latín por Francisco Lozano, Madrid 1582, Edición facsímil Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo 1975, p.161.

3 / A este respecto es de obligada consulta el riguroso estudio de J.M. GENTIL BALDRICI, "Una relectura de la «Carta sobre la Arquitectura» a León X", en C. Montes Serrano (coord.), *Dibujo y Arquitectura. Investigación aplicada*, Ediciones Grapheus, Valladolid 1992, pp.87-98. Especial interés tiene la "Nota Bibliográfica" incluida al final.

4 / A. BRUSCHI, et alii, *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Edizioni Il Polifilo, Milano 1978, pp.469-470.

## 104

## LA OSSA DEL CORPO SENZA CARNE. LA FASCINACIÓN DE LA SECCIÓN DEL COLISEO

Juan Manuel Báez Mezquita

### La macchina del tutto

La reciente película *Gladiator* del director Ridley Scott, estrenada en el año 2000, posee un gran impacto visual que se basa, en gran parte, en las técnicas infográficas que recrean el ambiente y los edificios de la antigua Roma, en especial el del Coliseo, verdadero protagonista arquitectónico de la historia. Gracias a la realidad virtual, el Anfiteatro Flavio –el Anfiteatro Nuevo como así lo llamaban sus constructores 1– aparece ante nuestros ojos en todo su esplendor, primero porque Roma y el Coliseo se convierten en un mito presente para los personajes, muchos minutos antes que la trama nos transporte hasta él. Segundo porque la cámara nos muestra con precisión la magnificencia de sus proporciones, bien a través de espectaculares vistas aéreas o desde las calles adyacentes, y, tercero, porque el director y el equipo técnico de la película se recrean en su espacio interior, para desarrollar las escenas más impactantes y decisivas de la trama. El edificio, en sí mismo, adquiere un valor que transgrede a los propios gladiadores.

Esta recreación virtual del Coliseo no es más que el último capítulo de una gran fascinación, que se prolonga sin interrupción en la cultura occidental durante siglos, desde que en el siglo XV artistas y humanistas, de una

forma metódica y disciplinada, vuelven sus ojos con admiración hacia el glorioso pasado romano, estudiando las huellas que perviven de la Roma clásica. A este respecto Alberti se expresa del siguiente modo:

Restavamos dezir los viejos exemplos de las cosas puestas en los templos y theatros, de los quales como de los mejores profesores se aprendiessen muchas cosas, pero (vialos no sin lágrimas) yrse destruyendo de dia en dia (...). Ninguna cosa avia en alguna parte de las obras antiguas en que resplandeciese algun loor donde luego no buscasse dello si pudiesse aprender algo, assí que no cessava de escudriñar todas las cosas, y considerarlas, medirlas y colegirlas con lineamentos de pintura hasta que de todo punto comprendi y conoci que ingenio o arte tuviese en si cada qual y desta manera aliviava el trabajo del escribir con la codicia y deleyte de aprender 2.

El propio Rafael en la famosa carta a León X, fechada en 1519 que se le atribuye junto a Baldassare Castiglione, se expresa en términos parecidos a los de Alberti sobre la situación de la arquitectura antigua de la ciudad de Roma 3:

Donde, habiendo estado yo muy estudioso de estas tales antigüedades, y habiendo puesto no pequeño cuidado en buscarlas detenidamente y en medirlas con diligencia, y leyendo de continuo los buenos autores y consultando las obras con sus textos, pienso haber conseguido alguna noticia de aquella arquitectura an-

tigua. Lo que en un punto me da grandísimo placer, por el conocimiento de tanta excelente cosa, y grandísimo dolor, viendo casi el cadáver de esta alma noble ciudad, que ha sido reina del mundo, así miserablemente lacerado. (...) Fueron por la malvada rabia y cruel ímpetu de malvados hombres, heridas, quemadas y destruidas; pero no tanto que no permanciese la maquina de todo, pero sin ornamentos, y –por decirlo así– la osamenta del cuerpo sin la carne 4.

La historia del Coliseo va ligada a la fascinación y asombro que provoca en quien lo contempla. Una admiración que cristaliza en diversas formas de expresión gráfica: levantamientos planimétricos, perspectivas, dibujos, grabados, pinturas y, ya más recientemente, fotografías y reconstrucciones infográficas que realizan los arquitectos, pintores o diseñadores de cualquier disciplina que se acercan a él. La información es tan variada y amplia que en sí misma constituye un cuerpo de trabajo independiente y paralelo al edificio. Podríamos afirmar que existe el edificio en su realidad física, pero que también hay otro con vida y valores propios que únicamente se halla en la realidad gráfica, en las visiones e impresiones que diversas personas tuvieron de él. Evidentemente, siempre el acercamiento a la obra arquitectónica será personal y subjetivo, pero no impide que, a fuerza de repetirse, pueda alcanzar valores propios, que nos permitan reflexionar sobre la arquitectura y su representación, sobre el dibujo y el valor que posee para analizar las realidades construidas.

El Anfiteatro Flavio fue inaugurado en el año 80 d.C. y el último espectáculo documentado en él se celebró en el 523, es decir, estuvo en uso alber-





5 / Cf. S. ANTONETTI y R. REA, "Inquadramento cronologico delle tracce del riuso", en R. Rea (coord.), *op.cit.*, pp.283-333.

6 / Bajo el pontificado de Nicolás V (1447-1455) fueron exportadas 2522 carretas de piedra en solo nueve meses, además de innumerables materiales para la fábrica de San Pedro y la muralla de la ciudad. Con Pablo III (1464-1471) se empleó travertino para el Palacio de San Marco y de la Cancillería. Cf. S. ANTONETTI y R. REA, *op.cit.*, p.321. Cf. L. LUCIANI, *El Coliseo*, Anaya, Madrid 1993, pp.196-197.

gando la función para la que fue construido durante cuatrocientos cuarenta y tres años. Durante más de mil años el anfiteatro sufre agresiones que lo van mutilando, a la vez que el tiempo y el abandono se encargan del resto. La más importante de todas ellas es el derribo del pórtico meridional que afecta a algo más de la mitad del perímetro y a los dos anillos exteriores, actuación que coincide con la extracción del metal de las grapas de sujeción a base de picar en las juntas de los bloques. Es una acción que podemos situar después del siglo VII y antes del X 5, y va a determinar la imagen del edificio para siempre y, lógicamente, tendrá su reflejo en las representaciones gráficas de los siglos posteriores.

Un segundo momento definitivo en la transformación del edificio tiene lugar desde la mitad del siglo XIV cuando el anfiteatro es reducido a cantera con el fin de obtener de un modo muy fácil materiales pétreos para la construcción de otros edificios. Sus fabulosas dimensiones lo convirtieron en una montaña de mármol travertino, justo en el centro de Roma, sin gastos de extracción ni de transporte, listo para poder ser utilizado instantáneamente 6. Una tentación demasiado grande que determinó la suerte de la mayoría de monumentos romanos. Hoy podemos contemplar en Roma los edificios que surgieron con algunas de sus piedras, e incluso en otras ciudades italianas. Afortunadamente, las demoliciones durante estos siglos se realizaron en el lado sur, de donde ya faltaban parte de las estructuras, manteniendo relativamente intacta la parte septentrional, que así ha llegado hasta nosotros. Peor suerte ha corrido el interior, donde con el ex-

7 / Cf. S. ANTONETTI y R. REA, *op.cit.*, p.325.

polio y las demoliciones para su ocupación, el anfiteatro pierde parte de las estructuras de soporte de las escaleras, las gradas y, como consecuencia, se abre el espacio de la arena al exterior.

Este período de demoliciones intencionadas o de aprovechamiento del material que los derrumbes y la ruina proporcionaban se mantuvo hasta que el Papa Clemente X protege y tutela el monumento con motivo del Jubileo del año 1675, argumentando que su arena fue el escenario donde se derramó la sangre de mártires cristianos. Finalmente Clemente XI completa, para el jubileo del año 1700, la protección y cerramiento del espacio del anfiteatro 7.

Las enormes estructuras de los muros exteriores permanecen en equilibrio inestable durante siglos, ocasionando algunos derrumbes parciales, cuyos materiales son rápidamente reutilizados en obras de la ciudad, hasta que en el siglo XIX se procede a la restauración de parte de los muros desaparecidos a la vez que se estabiliza cada extremo del pórtico septentrional, en el lado este y oeste, con unos enormes contrafuertes de ladrillo.

Arquitectos y pintores una y otra vez han vuelto sus ojos sobre este edificio para representarlo con pluralidad de planteamientos, generando tan variadas visiones, que nos muestran los desiguales intereses de los autores y de su propia época. El Coliseo se ha convertido para los arquitectos en modelo arquitectónico, en fuente de saber constructivo, formal y tipológico; mientras que los pintores han buscado en él la imagen visiva real del edificio, la evocación de su pasado esplendor, la belleza de la ruina y de la vegetación invadiéndolo todo, su masa presente en visiones ur-

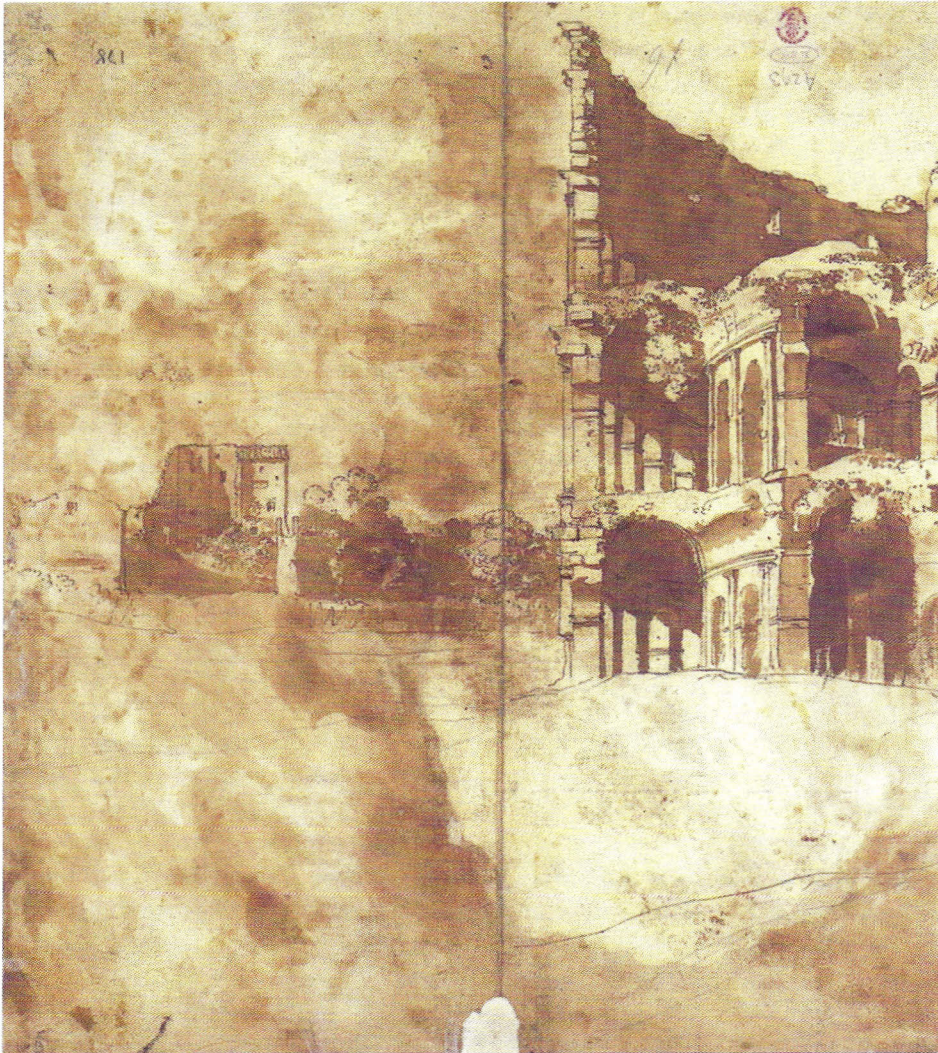
banas realizadas desde los ángulos más insospechados, insertas en una ciudad cambiante en torno del monumento.

Los dibujos realizados por arquitectos siempre están interesados en aprender arquitectura, con un significado mnemónico-instrumental. Obedecen a una necesidad vital de trazar esquemas sobre el papel a fin de comprender y recordar el edificio, de ahí su diferencia sustancial con los dibujos realizados por otros artistas, aunque pueden producir imágenes muy similares a las de los pintores. Esto sucede especialmente con el Coliseo, tanto por el uso de la perspectiva natural, por parte de ambos, para representar el edificio, como por la elección del mismo fragmento de estudio.

En estos dibujos que podemos denominar temporales, por estar siempre vinculados al instante de su ejecución, los arquitectos y los pintores dibujan aquello que tienen delante, sin omitir, cambiar o restaurar nada, mostrando en la imagen el propio edificio y su ruina, con el fragmento de ciudad que rodea la obra, que aparece tal como está en el momento de su realización. Son imágenes que detienen el tiempo, que representan la arquitectura y el entorno urbano en un momento determinado; generando una documentación nada banal si pensamos que la ciudad y los edificios se transforman, más de lo que pensamos y deseamos, convirtiendo estas imágenes en testimonios históricos, como documentos de la vida gráfica de los edificios.

En cuanto al edificio que nos ocupa, descubrimos que las perspectivas del Coliseo que han interesado una y otra vez han sido muy determinadas, repitiéndose a lo largo de la historia





puntos de vista muy similares, casi idénticos en ocasiones. Curiosamente, son más abundantes las representaciones del exterior que del interior, seguramente por el estado de ruina mucho más intenso en la zona de las gradas y por la vegetación que lo cubría, que hacía aún más difícil comprender la realidad interior. Los arquitectos y pintores han elegido prioritariamente el lado sur o sureste del Coliseo para representar en sus dibujos, pues en esta

zona falta la galería exterior y durante mucho tiempo también parte del pórtico de soporte de las bóvedas de las escaleras, lo que permitía atisbar desde fuera un fragmento del interior (fig. 1). En una misma visión era posible representar la estructura interna, parte de la externa y, sobre todo, las secciones de las galerías que la interrupción de las estructuras mostraba. En esta parte la ruina ofrece un punto de vista que muestra un alzado exterior en pers-

pectiva, su sección con la estructura interna de las galerías y el estado de conservación del conjunto.

De las dos existentes, la del lado oeste, próxima al Palatino y al Arco de Constantino es, sin duda, la que más éxito ha alcanzado a lo largo de la historia. Una localización que en palabras de Borsi muestra la visión más dramática y emotiva del anfiteatro 8. Esta imagen fascina a todos por igual. Los pintores la toman como tema principal de sus obras, como fondo de retratos o autorretratos (fig. 2), de escenas religiosas o mitológicas (fig. 3); cualquier excusa es buena para incorporar al fondo la espectacular sección del Coliseo. Es un homenaje a la obra en sí y por extensión a la Roma clásica, de la que el anfiteatro se convierte en símbolo. Los arquitectos consiguen, con un sencillo dibujo en perspectiva realizado del natural, un máximo de información arquitectónica, convirtiendo este lado del edificio en el punto idóneo para la visión, como respuesta a la idea de síntesis gráfica que busca condensar en un único documento la información. Las palabras de Scamozzi en su libro nos confirman este sentir de los arquitectos:

El flanco a mediodía está más arruinado, que ninguna otra parte del Coliseo, de tal modo, que estando en la parte de fuera, fácilmente se ven los soportes donde colocaban las gradas para sentarse”. “En algunas partes muy arruinadas en este edificio, se pueden dibujar los perfiles de los pórticos y de las calles interiores; así fue el pensamiento de quien hizo esta tabla para mostrar el número y la altura de los órdenes de las bóvedas interiores, con el perfil donde se apoyaban las gradas, y una calle interior; en el segundo piso, que giraba en torno; al piso de la cual se salía por alguna puerta sobre las gradas 9.



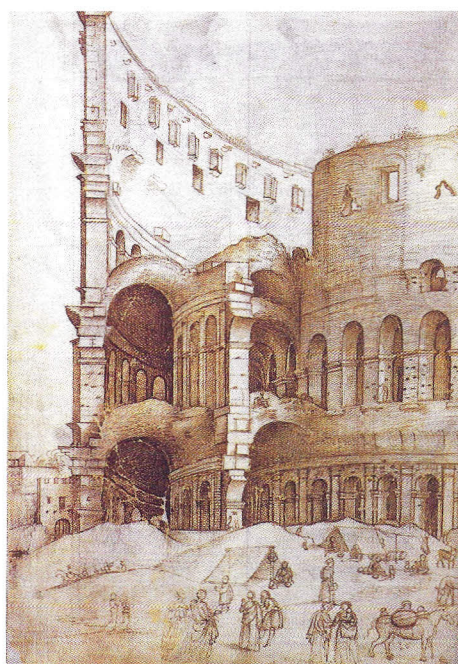


2. M. van Heemskerck 1553. Autorretrato con el Coliseo.
3. M. Dente da Ravenna 1493-1527. Combate entre Darete y Entello.
4. Codex Escorialensis 1480-1500. Vista parcial del Coliseo.



## L'ossa del corpo

Los arquitectos del Renacimiento utilizaban el cuaderno de dibujo y el trabajo en el exterior estudiando las ruinas clásicas como medio de desarrollar su formación arquitectónica, a la vez que creaban una base de imágenes de las que poder disponer en futuros encargos profesionales. La toma de datos en el natural precisaba de tiempo y concentración para captar adecuadamente las estructuras arquitectónicas, sus proporciones y medidas; trabajo al que se dedicaron intensamente, documentando infinidad de arquitecturas muchas ya perdidas irremediablemente. El objetivo de esta actividad era poseer una documentación arquitectónica lo más extensa posible, por ello no debe extrañarnos que entre ellos existiera una práctica muy generalizada de intercambio de dibujos, para así copiarlos de un cuaderno a otro y enriquecerse con el intercambio. Las ventajas eran indudables, pues el esfuerzo y los tiempos de ejecución se reducían drásticamente, pero, como consecuencia, el copista se perdía lo mejor, el contacto con el edificio real y el análisis *in situ* que pudiera realizar. La mayor virtud del levantamiento o del dibujo del natural es la comprensión y memorización que genera en quien lo realiza, en el proceso mental necesario en el momento de dibujar; pero, antes que no tener nada, por falta de tiempo para estudiar un edificio, mejor es disponer de una buena imagen de él. Las copias de los dibujos proliferaron como material de uso personal entre los arquitectos



10 / Sobre la influencia de los dibujos del Codex Escorialensis en una obra de arquitectura concreta en España, como es el castillo de la Calahorra (Granada) véase F. MARIAS, "El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento", *Reales Sitios*, Año XLII, nº163 (2005), pp.14-35.

11 / Ch. DENKER NESSELRATH, "Il Colosseo", en F. Paolo Fiore (coord.), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Skira, Milano 2005, p.208.

12 / F. MARIAS, *Op.cit.*

y sus discípulos para trasladar las nuevas ideas arquitectónicas, pero también entre los pintores para satisfacer la creciente demanda de imágenes de Roma y para disponer de modelos con los que realizar fondos arquitectónicos para sus pinturas 10.

Sin embargo, el proceso de copiado siempre se lleva algo, pues falla la comprensión del edificio, y aparecen pequeños errores o diferencias entre los modelos y sus reproducciones, que no alcanzan una identidad absoluta. También hace difícil la separación conceptual entre el dibujo del pintor y el del arquitecto, pues existe el intercambio de imágenes entre unos y otros, en ambos sentidos, dado que los intereses son muy similares y el contacto muy intenso gracias a la pluralidad de disciplinas que ejercitan todos ellos. Por este motivo dibujos inicialmente realizados por un pintor acaban siendo modelos arquitectónicos, y a la inversa, apuntes de un arquitecto sirven a su vez a los pintores.

En el punto que nos ocupa el dibujante combina una sección parcial con un alzado perspectivo, mostrando la estructura del Coliseo a la vez que su estado de ruina 11. Este es el objeto de varios dibujos que renuncian a representar el conjunto del edificio, centrándose únicamente en este fragmento suficientemente explícito en sí mismo. Sección perspectiva y alzado curvo.

El primero de ellos pertenece al Codex Escorialensis (fig. 4), cuaderno con diversos dibujos de arquitectura, escultura y detalles ornamentales, conservado en el Monasterio de El Escorial. Sobre la autoría del mismo se barajan diversas hipótesis 12, siendo la más plausible la del pintor florentino



13 / Cf. M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, "El autor del Codex Escorialensis 28-II-12", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 14 (1992), pp. 123-161.

14 / F. PAOLO FIORE, *op.cit.*, p. 206-208.

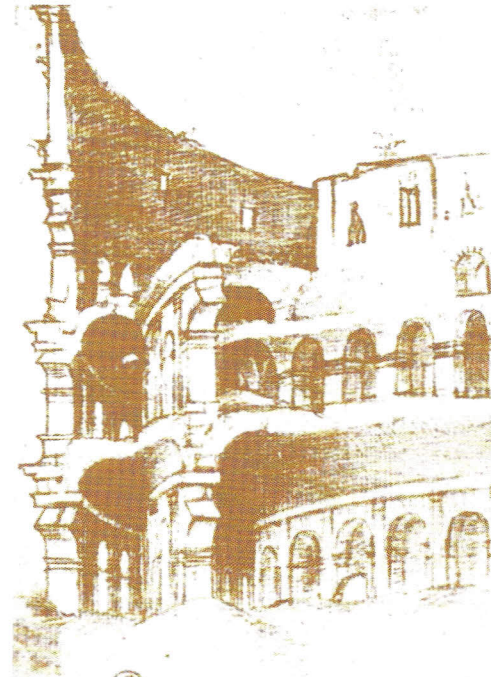
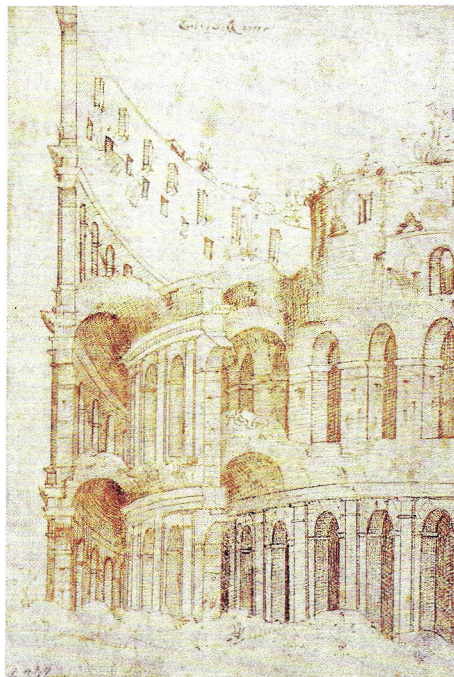
15 / M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *op.cit.*

5. Giuliano da Sangallo, "Taccuino Senese", principio del siglo xvi. El Coliseo.

6. Anónimo, copia de un dibujo de finales del siglo xv. Coliseo.

7. G.A. Dosio 1560-1569. Vista del Coliseo.

16 / En la edición española del texto se apunta que este pasaje ha inducido a atribuir a Ghirlandaio los dibujos del Codex Escorialensis. Cf. G. VASARI, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Edición de L. Bellosi y A. Rossi, Cátedra, Madrid 2002, pp. 405-406, nota 38.



Domenico Ghirlandaio **13**. Algunos dibujos de esta colección pueden haber servido de modelo para otros artistas, como el dibujo anónimo conservado en la Galería de los Uffizi de Florencia **14**, muy relacionado con otro de Giuliano da Sangallo **15** (fig. 5), con el que parece existió un intercambio de ida y vuelta, es decir, el arquitecto copia del cuaderno del pintor las vistas de ciudades, mientras que éste le copia las plantas de algunos edificios. De este modo ambos salen ganando y el cuaderno de cada uno se enriquece con nuevas aportaciones. En este caso parece que estuvieron en contacto el Codex Escorialensis del pintor y el Codice Barberini del arquitecto, pues hay indudables muestras de trasvase de información entre ambos, con los inevitables errores que el proceso produce. El dibujo que reproducimos de

Giuliano pertenece al "Taccuino Senese", del que no consta una relación con el de Domenico, sin embargo la analogía de ambos dibujos entre sí y con otro conservado en los Uffizi (fig. 6), es más que evidente. Parece que el origen de la serie es el dibujo del Codex Escorialensis, obra de un pintor con fama de detallista y minucioso, autor de un cuaderno de dibujos de la antigüedad que gozó de fama entre sus contemporáneos, tal como atestigua Vasari en sus "Vidas" a propósito de Ghirlandaio: Dicen que, representando antigüedades de Roma: arcos, termas, columnas, coliseos, obeliscos, anfiteatros, acueductos, era tan preciso en el dibujo, que lo hacía todo a ojo, sin regla ni compás ni medidas; y que luego al comprobarlas eran tan precisas como si las hubiera calculado con toda exactitud.

Pintando a ojo el Coliseo, hizo al pie una figura erguida, cuyas medidas correspondían a las de todo el edificio; y, realizada tras su muerte la comprobación por parte de otros maestros, se vio que correspondía perfectamente **16**.

En el dibujo de Domenico se representa con precisión la arquitectura, con un intenso modelado en la penumbra de las galerías y arcos, en el que no descuida la relación con el entorno, incorporando los edificios al fondo en la parte izquierda de la imagen, para introducir, finalmente, un primer plano con diversas figuras animadas en diversos quehaceres. Nos muestra el edificio en el estado de conservación que presentaba a finales de Quattrocento, con ruina avanzada y escombros cubriendo su parte inferior, hasta casi ocupar la mitad del primer piso. Los otros dos dibujos son claramente inferiores





17 / Tal como ha sido puesto de manifiesto por Ch. DENKER NESSELRAH, *op.cit.*, p.208.

18 / S. BORSI, *op.cit.*, p.257.

19 / G.K. LUKOMSKI, *I Maestri della Architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Ulrico Hoepli, Milano 1933, pp. 412-15

20 / El Celio –*Mons Caelius*– es una de las siete colinas de Roma que cierra al este el valle donde se encuentra el Coliseo.

21 / El estado semienterrado en el lado del Celio es muy evidente en muchos dibujos realizados por pintores, que representan la galería del último piso emergiendo de la tierra. Cf. MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DI ROMA, *Frondose Arcata, Il Colosseo prima dell'archeologia*, Electa, Milano 2000, p.55-72-87.

22 / V. SCAMOZZI, *op.cit.*

23 / L. OLIVATO, “«Quantum Roma Fuit, Ipsa Ruina Docet» L'itinerario romano di Vincenzo Scamozzi” en V. SCAMOZZI, *op.cit.*, p. XI.

pues representa la ciudad que rodea a las ruinas de modo preciso y en ocasiones casi metafísico.

El dibujo de los Uffizi (nº 2569 A) (fig. 7) presenta un punto de vista muy bien elegido para poder mostrar en una única imagen la mayor información posible del anfiteatro. El autor se coloca dejando prácticamente a su derecha el Celio 20 y la que fue “Ludus Magnus”, la casa de los gladiadores, mirando hacia el lado sureste, con el arco de Constantino a su espalda, buscando una visión que aporte el mayor número de datos sobre la estructura de la obra. Desde donde se encuentra, el artista puede observar el vacío generado por la ausencia de las galerías exteriores, que muestra el alzado del muro del cuerpo de escaleras, que, lógicamente, pertenecía a espacios interiores y sería imposible de visualizar globalmente en circunstancias normales; pero, sobre todo, se centra en la sección que la ruina de las galerías pone en evidencia en el lado oeste. De hecho, parece que el motivo principal del dibujo es representar una sección perspectiva que muestre la estructura interna del anfiteatro. Ya en la época de realización del apunte se habían producido las graves mutilaciones que confieren a la obra una imagen muy similar a la actual, consecuencia de ello es la reducción a menos de la mitad del anillo exterior, por lo que no es posible en una misma imagen captar las dos trabazones de las galerías, la oriental y la occidental. También en el dibujo es muy evidente la ausencia de una parte del cuerpo de escaleras, en la actualidad restaurado en ladrillo, que abría el espacio interior y permitiría ver la continuidad de la sección ha-

cia la zona de las gradas. Así mismo, podemos observar el estado semienterrado del monumento en el momento de su estudio, con tierra y escombros ocupando ampliamente la altura del primer piso 21.

En 1582 se publica el libro “*Discorsi sopra l'antichità di Roma*” 22, con textos del arquitecto Vincenzo Scamozzi, profusamente ilustrado con dibujos en perspectiva grabados por Giovanni Battista Pittoni. En realidad se trata de una obra de encargo del editor Girolamo Porro que ya disponía de los grabados y deseaba editarlos acompañados de un texto dirigido a los arquitectos, su objetivo era “*imprimir algunos dibujos de ruinas de los más famosos edificios de Roma triunfante*” 23. Para tal fin elige al arquitecto Scamozzi, que ya había dado muestras de su dominio sobre la arquitectura clásica después de su estancia de estudio y dibujo sobre las mismas ruinas. Los dibujos ya existían y Scamozzi escribe el texto a modo de comentario sobre los mismos, en función de su experiencia romana, después de haber visitado y dibujado los mismos edificios en Roma. Sorprende el empeño, la dedicación y el conocimiento del arquitecto en la realización de los textos, pues comenta los aspectos que aparecen en los dibujos con sabiduría y rigor, intentando que exista una identidad entre la palabra y la imagen, convirtiendo los grabados en ilustraciones de las explicaciones y reflexiones que él desarrolla paralelamente. El libro consta de cuarenta grabados de los cuales dieciséis corresponden al Coliseo. Todos los dibujos están realizados en perspectiva del natural, desde diversos án-

a este primero, con la ausencia del entorno urbano y de las figuras, un menor interés por el claroscuro y algún error en la interpretación. El dibujo de los Uffizi presenta un número mayor de ventanas en el último piso del muro 17, mientras que Sangallo se equivoca en los órdenes arquitectónicos del exterior, que mantiene en el segundo y tercer nivel en dórico 18.

Otro arquitecto, Giovanni Antonio Dosio dibujó de 1560 a 1569 más de 110 hojas representando esculturas, particulares arquitectónicos o vistas de monumentos de la antigüedad romana; de éstas se conservan únicamente 28 19. Los dibujos de este autor tienen un alto valor artístico, están dibujados con finura y un alto valor sintético, con un espíritu poético-místico, al ofrecernos un verdadero material documental sobre la iconografía de Roma,

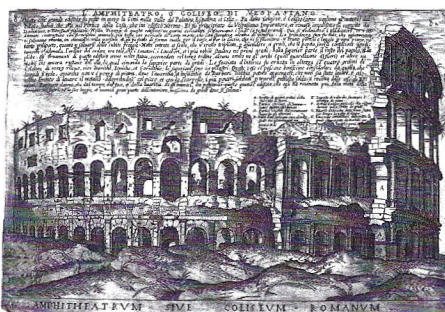
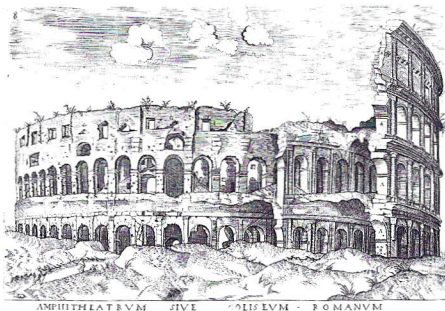
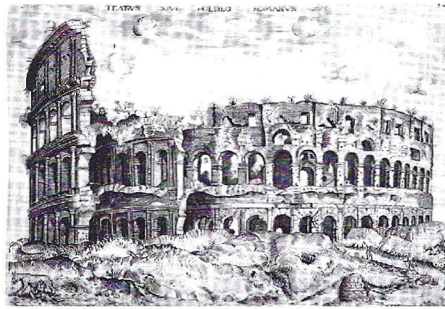






gulos, tanto del exterior como del interior, buscando ofrecer la mayor información posible del edificio a través de las diversas visuales, con una valoración en claroscuro que realza y destaca las masas de los elementos arquitectónicos. El libro es una curiosa mezcla entre el modo de ver propio de un pintor, que aparece en los grabados, utilizados como nuestras actuales fotografías para mostrar el tema, y los intereses estrictamente arquitectónicos que se muestran en el texto, que es donde verdaderamente está el valor de la publicación. Es por este motivo por el que incluimos esta obra dentro de las visiones arquitectónicas del Coliseo, a pesar de la dudosa calidad u originalidad de los mismos.

En realidad Pittoni no es el autor original de los dibujos sino que copia literalmente otros realizados por diversos autores, en especial los veinticuatro publicados en 1551 por Hieronymus Cock en "*Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta ...*", que reproduce literalmente sin preocuparse por entender claramente el objeto representado, o si en su edición muchos de ellos aparecen invertidos. Uno de los grabados de Cock (fig. 8), reproduce el punto de vista desde el sur, muy similar al del dibujo de Dosio pero quizás situado más hacia la izquierda, hacia el oeste, de este modo puede ofrecer la sección constructiva de las galerías, que la ruina pone al descubierto y parte de la fachada exterior muy oblicua por la perspectiva. En primer plano sobre el lado derecho aparecen restos de la "Meta Sudans", la fuente monumental que se encontraba entre el Coliseo y el Arco de Constantino, cuyos restos



8. Hieronymus Cock 1551. Coliseo.

9. G.B. Pittoni 1582. Coliseo.

10. G.B. Pittoni con texto de V. Scamozzi, edición de 1617. Coliseo.

fueron derribados en la primera mitad del siglo XX; mientras que en la esquina izquierda aparece la Loba Capitolina amamantando a Rómulo y Remo. Los escombros y la acumulación de tierra dominan la parte inferior del dibujo, ocultando la mitad del primer orden del Coliseo. Es un dibujo realizado por un pintor-grabador, pero de gran información por los datos que aporta, como la configuración del alzado exterior, parte de la sección del edificio y la disposición de la estructura interior de la obra.

La versión que realiza Pittoni y publicada en la edición de Scamozzi de 1582 (fig. 9), es claramente inferior al original, pues ha copiado literalmente el edificio, pero sin preocuparse de mantener el lado correcto de la imagen, reproduciéndolo invertido, con la sección de la galería al lado derecho y no al izquierdo, sin duda pensando que al tratarse de un edificio simétrico era indiferente este detalle, sin evaluar que la ruina en una parte de la fachada exterior no produce el mismo corte que en la otra, o que el escombros se acumula más intensamente en el lado oriental. Al margen de este detalle que parece determinante pues presta poca atención al valor real de la obra, ha omitido en su grabado la ruina de la "Meta Sudans", seguramente por no entender de que se trataba o no considerarlo oportuno. Su ausencia hace ambigua la imagen que se ofrece del Coliseo y puede hacer dudar sobre la veracidad del punto de vista ofrecido.

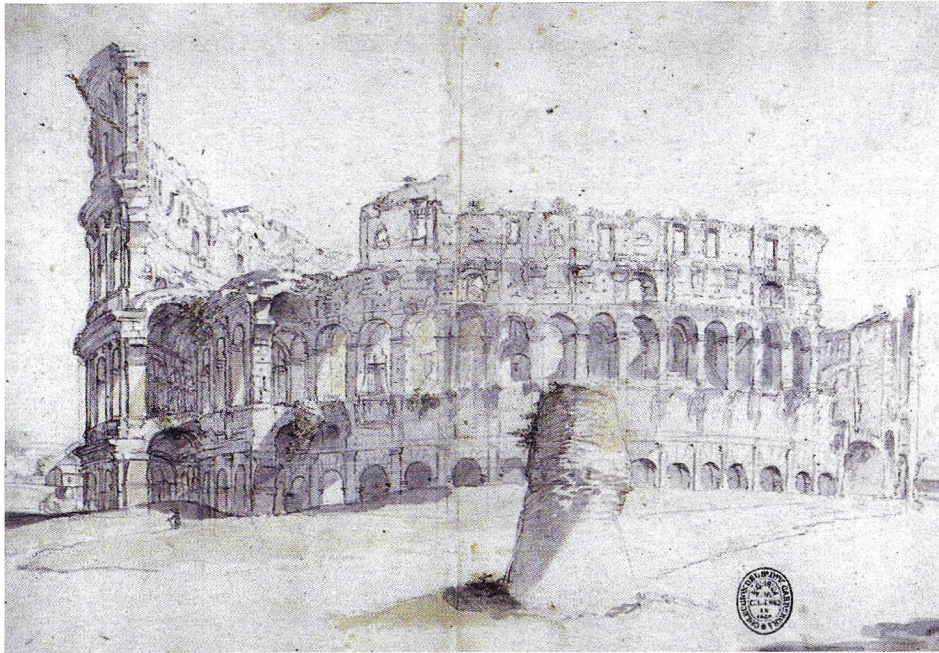
Finalmente, para aumentar el equívoco, en 1617 se reedita la obra a cargo de Francesco Vallengio <sup>24</sup> que hace añadir sobre los propios grabados los textos de Scamozzi (fig. 10), dando lu-





*Si rappresenta maggior la ruina perche si uagga piu minutam. Le parti di dentro  
il masso dell'edifitio è tutto di traucorano, ma le usate erano coperte di stucco do-  
rato, et erano. s. l'una dopo l'altra son. i grad. la piazza è più lunga, di larza.*





gar a un genuino y erudito grabado de arquitectura, que no hace sospechar su verdadera procedencia.

Puede sorprender que Scamozzi haya aceptado trabajar con un material gráfico tan vedutistico, tan apoyado en la visión natural frente a métodos más abstractos y propios de los arquitectos. Parece evidente que dado que se trataba de un hombre de cultura y de interés por la antigüedad clásica debía conocer las fuentes de donde procedían las imágenes y su reproducción invertida en su obra, pues es algo muy evidente, sobre todo siendo conocedor de primera mano, como es su caso, de los sitios dibujados. La unión de los grabados y sus textos en una misma obra no podemos justificarla únicamente por la buena fe de Vincenzo 25, sino por un criterio basado en el dibujo, en la imagen, como instrumento de mostrar la arquitectura, independiente de los me-

dios empleados. En este caso, las perspectivas evocan una realidad aparente de los edificios, en su estado del momento, con las ruinas y mutilaciones causadas por el tiempo y los expolios, con la vegetación invadiendo alguna de sus partes. El arquitecto demuestra una fe intensa en el dibujo del natural; pues es evidente que cree firmemente que el dibujo de la ruina es lo suficientemente explícito para contar la arquitectura con toda la fuerza de su estructura y diseño y la acumulación de los diversos dibujos debe servir para la comprensión global del objeto arquitectónico.

Etienne Du Pérac publica en 1574 la gran "*Urbis Romae Sciographia*" una planta a vuelo de pájaro de la antigua Roma con todos sus monumentos antiguos restaurados, en 1575 siguieron sus "*Vestigi dell'Antichità di Roma*", una colección de 39 vistas de Roma y, finalmente, en 1577 publica

su gran planta "*Nova Urbis Romae Descriptio*". Es evidente que para realizar estas ambiciosas obras ha necesitado reunir una cantidad de datos de los edificios representados, en el estado que se encontraban entonces y en las reconstrucciones que debe incorporar a la cartografía. Entre 1581 y 1583, es decir, algunos años después, se ha datado un Códice con ilustraciones realizadas por el propio autor con dibujos de la ruina y reconstrucciones de edificios de Roma antigua, que están íntimamente ligados con la *Sciographia* y *Vestigi* 26. Parece que el autor reelabora de nuevo los datos que posee de los diversos edificios, dibujando de cada uno de ellos en un cuaderno su estado actual y la reconstrucción. Del Coliseo repite el punto de vista que ya conocemos de los autores anteriores, observando las ruinas arquitectónicas desde una posición más a la izquierda, lo que permite ver la sección de las galerías y parte de la fachada exterior, aunque muy escorzada (fig. 11).

Estas anécdotas del empleo del dibujo en un periodo muy concreto de la historia nos demuestran muy claramente la estrecha relación entre arquitectos y pintores, donde los primeros usan métodos de representación más propio de la pintura, mientras éstos últimos se interesan por la arquitectura, saben de ella y eligen con mucho cuidado los puntos de vistas de los dibujos que deben contarla. Se trata de una interrelación artística real intensa que desaparece con rapidez dando lugar a especializaciones propias de cada materia. Así, durante los últimos siglos los arquitectos han ido abandonando paulatinamente el dibujo en





27 / Cf. P. MOLEÓN, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Abada Editores, Madrid 2003, p. 323.

13. J.M. Báez Mezquita 1993. El Coliseo (detalle).

perspectiva, sustituido por el levantamiento riguroso, del conjunto o de diversas partes, realizando dibujos científicos más elaborados donde la sección sigue ocupando un lugar protagonista pues es consustancial al concepto arquitectónico del anfiteatro y esencial para su correcta comprensión. Por otra parte, los pintores han seguido interesados por el edificio, pero desplazándose por diversas visuales del exterior e interior, sin manifestarse tan obsesivamente interesados por el punto de interrupción de las galerías, diversificando los puntos de vista. Parece que existe una divergencia cada vez mayor entre ambas disciplinas, sin existir los puntos en común de un período en el que la formación de los artistas era similar, incluso común en algunos casos, de modo que los arquitectos tenían una visión con contaminaciones figurativas propias de la pintura, además de un dominio del dibujo del natural, mientras que los pintores entendían la arquitectura.

El éxito de la representación en perspectiva y del interés por la sección en ruina del Coliseo continúa con otros artistas ya más tardíamente como G.B. Piranesi, o el arquitecto español Isidro Velázquez, que realiza un dibujo del Coliseo muy cuidado y delicado resuelto con pluma y aguada gris azulada para las sombras (fig. 12); autor cuyos dibujos de marcado carácter pictórico son singulares en la producción de los pensionados españoles del siglo XVIII más proclives a la representación ortogonal de la arquitectura; sin embargo el pertenecer a una familia de pintores le familiariza con una representación de la arquitectura más vedutistica 27. En su dibujo el punto de

vista es casi idéntico al de Du Perac, con un primer plano donde aparece la ruina de la “Meta Sudans”, sin apenas aportar datos del entorno, pero donde es notoria la ondulación del terreno ocupada por los escombros, que ocultan parte del primer piso.

La sección construida, la osamenta sin carne a la que alude Rafael, continúa ahí, invitándonos a dibujar, a realizar un ejercicio de estilo, a ser capaces de contar muchas cosas de un edificio en una única imagen, tal como he intentando en mi propio dibujo (fig. 13).

## El Coliseo permanece y la fascinación continúa.

