

ICONOGRAFÍAS DEL COLISEO

Juan Manuel Báez Mezquita

Durante siglos el Coliseo ha sido referencia obligada para pintores y arquitectos, que lo han dibujado y pintado intensamente, atraídos por los diversos valores que presenta; según su formación, cada artista ha buscado aspectos distintos del anfiteatro. Los pintores se han interesado por la inserción en la ciudad del conjunto, por su visión desde múltiples puntos de vista, por la belleza de la ruina, por el contraste entre los restos arquitectónicos y la vegetación que inundaba todo. Los arquitectos han estudiado el tipo arquitectónico, la funcionalidad, los órdenes y todo lo que pudiera ayudar a la comprensión del edificio, para ello se han apoyado en modos de dibujar muy variados; a veces en plantas, alzados y secciones, pero, en otras, en perspectivas o sistemas no canónicos, libres, como perspectivas seccionadas o dibujos muy elaborados tendentes a mostrar la estructura interior y exterior en una única imagen.

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, hasta nuestros días, 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, realizados por arquitectos, pintores, o diseñadores de cualquier disciplina. 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, a través de las visiones e impresiones que diversas personas tuvieron de él. Evidentemente, siempre el acercamiento a la obra es personal y subjetivo, pero no impide que, a fuerza de repetirse, alcance 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.

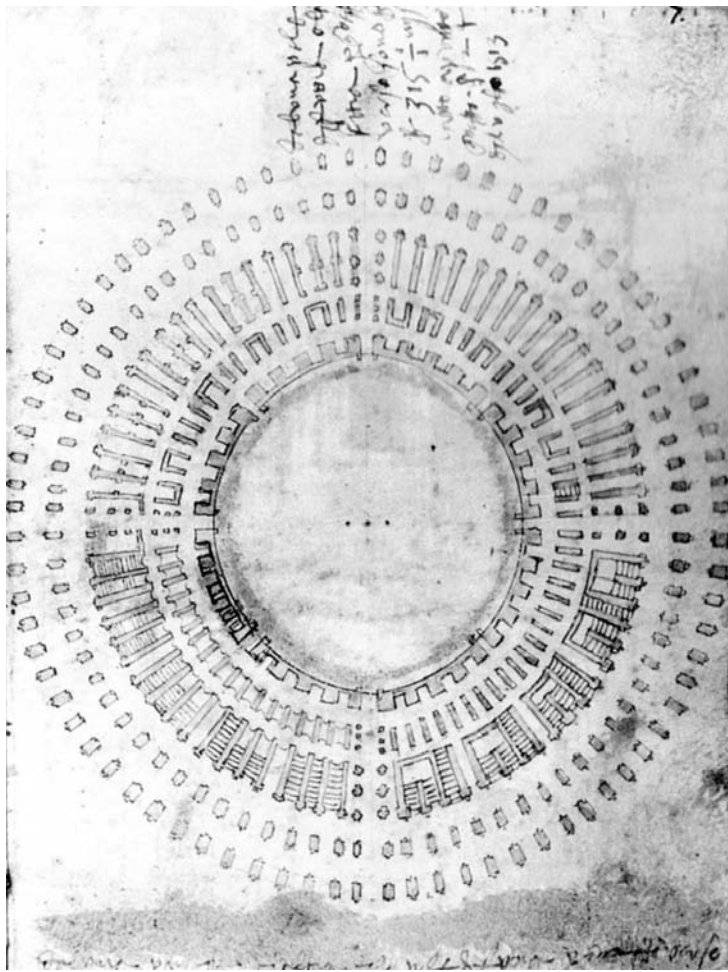
El Anfiteatro Flavio fue inaugurado en el año 80 d.C. y el último espectáculo documentado en él se celebró en el 523 d.C.; es decir, durante cuatrocientos cuarenta y tres años desempeñó la función para la que fue construido. A lo largo de más de mil años no sólo sufre agresiones que lo van mutilando, sino que el tiempo y el abandono se encargan del resto, reduciéndolo a un estado de ruina. Son escasas las imágenes conservadas del anfiteatro en época romana: junto a algunas monedas conmemorativas, contamos con la planta de la *Forma Urbis Romae*, realizada en mármol entre los años 203 y 211, una información, a todas luces, insuficiente para hacernos una idea de su estructura acabada. En la Edad Media la imagen del Coliseo aparece entre los monumentos más significativos de Roma en algunas vistas pintadas de la ciudad; en ellas, se representa el anfiteatro con una planta circular y relativamente idealizado¹.

Las primeras representaciones gráficas del edificio elaboradas con un carácter más riguroso surgen siglos más tarde, pues debemos remontarnos prácticamente al siglo XV para encontrar referencias precisas de la obra. Del oscuro y dilatado período de tiempo que se prolonga hasta los primeros dibujos del Renacimiento, la historia del Coliseo nos llega a través de los estudios arqueológicos, que toman como base de trabajo el propio edificio, los restos encontrados en él, los diversos estratos de materiales que lo cubren parcialmente y las diversas marcas que las intervenciones humanas han realizado en la obra, al asentarse allí y adaptarlo a sus necesidades. De todo ello se establecen cronologías de restauraciones, derribos, expolios y usos a través de los siglos².

Durante el milenio de abandono el Coliseo resiste y permanece como una hermosa ruina, de modo que llega al *Quattrocento* con la suficiente fuerza para servir de modelo a los arquitectos, que lo dibujan tal como lo encuentran, y al mismo tiempo intentan, mediante el dibujo,

1. DE SETA, C., *Roma cinque secoli di vedute*, Electa Napoli, 2006, p. 9.

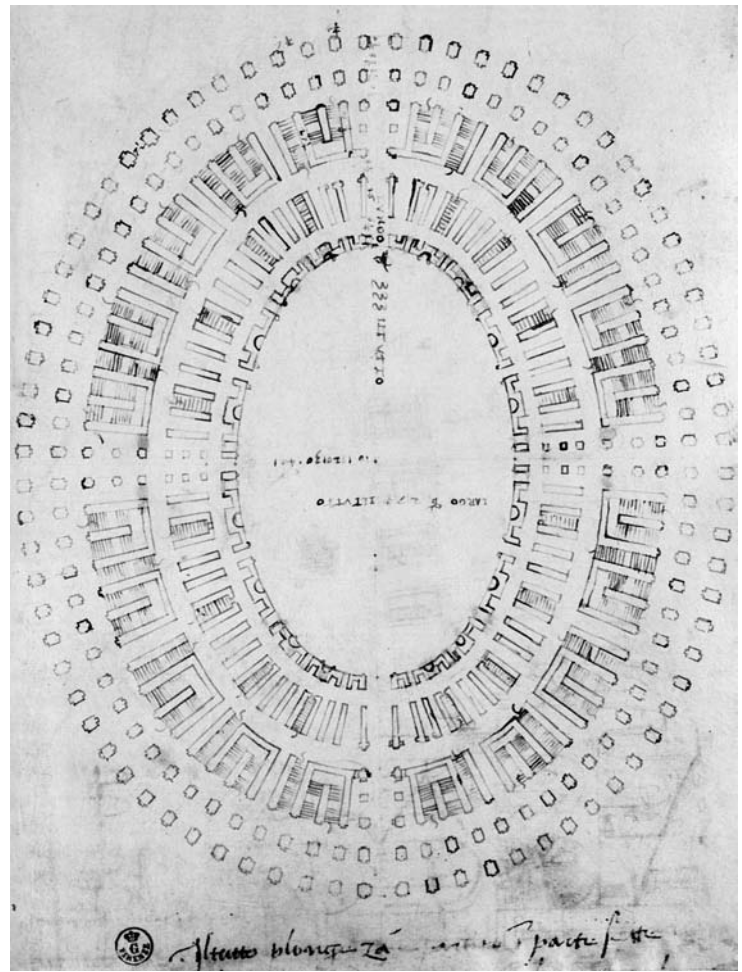
2. Ver a este respecto ANTONETTI, S. y REA, R., "Inquadramento cronologico delle tracce del riuso", en *Rota Colisei. La Valle del Colosseo attraverso i secoli*, Electa, Milano 2002, pp. 283-333.



1

Fig. 1. Giuliano da Sangallo, *Planta del Coliseo*, principio de siglo XVI. (BORSI, S., *Giuliano da Sangallo. I Disegni di Architettura e dell'Antico*, Officina Edizioni, Roma, 1985).

Fig. 2. Antonio da Sangallo El Joven, *Planta del Coliseo*, 1504-1505. (MILLON, H., LAMPUGNANI, V. M., *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, Bompiani, Milano, 1994).



2

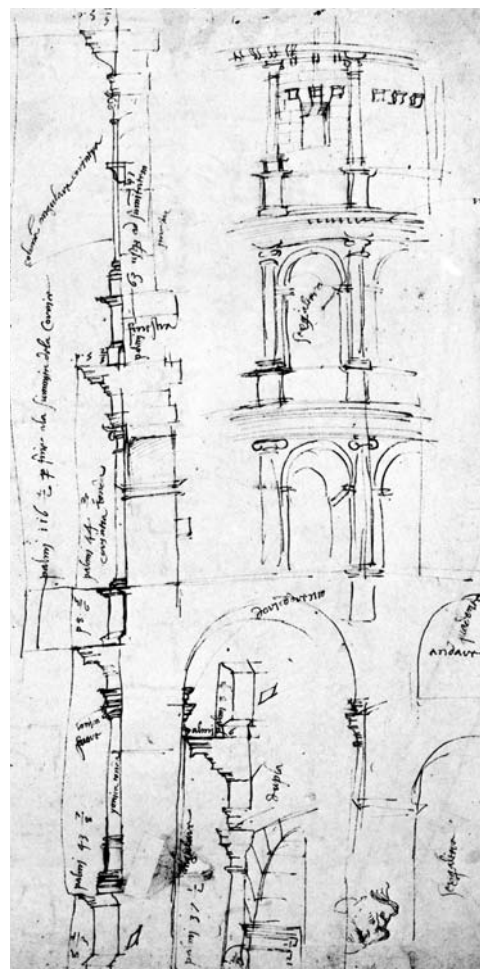
reconstruir su forma original. Para este proceso de imaginar el conjunto a través de las partes conservadas, influye favorablemente la racionalidad de la composición arquitectónica del anfiteatro, que presenta dos ejes de simetría en su planta, a la vez que un ritmo repetitivo en el exterior, basado en los arcos y en la superposición de los órdenes en los cuatro pisos. Los extremos del eje longitudinal están ocupados por las zonas de acceso rodado a la arena, necesarias para los diversos espectáculos; mientras que en el eje transversal se localizaban entradas directas de autoridades. El doble sistema axial divide el anfiteatro en cuatro cuadrantes iguales, que, repetidos simétricamente, dan forma al conjunto.

Este diseño, necesario para la funcionalidad del edificio, hace que las partes conservadas, puedan evocar la forma global, pues un detalle inexistente en un cuadrante quizás podemos encontrarlo en otro. En realidad basta con tener la forma de la planta, que en este edificio nunca ha desaparecido, y fragmentos de los órdenes arquitectónicos, para que la imaginación arquitectónica se dispare y comience a realizar hipótesis de reconstrucción (Figs. 1 y 2). Difícil de imaginar ha sido la sección, especialmente en las partes altas, donde los arquitectos han dudado más y han planteado hipotéticas soluciones, en ocasiones equivocadas; debido a las enormes dificultades que presenta el estudio global del edificio y la toma de datos del natural, motivadas principalmente por las enormes dimensiones a las que se enfrentaban los investigadores, con ciento ochenta y ocho metros en el eje mayor y ciento cincuenta y seis en el menor; a las que se sumaba la ruina, las mutilaciones y la vegetación que en nada debían favorecer la comprensión del conjunto, exigiendo de los arquitectos grandes dosis de análisis y abstracción (Fig. 3).

El Coliseo se ha convertido para los arquitectos en modelo arquitectónico, en fuente de saber constructivo, formal y tipológico (Fig. 4); 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 urbanas realizadas desde los ángulos más insospechados, insertas en una ciudad cambiante alrededor del monumento (Fig. 5).



3



4



5

Fig. 3. J. A. Knip, *Coliseo*, 1812. (ROBELS, H., *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*, Hirmer Verlag, München, 1974).

Fig. 4. Baldassarre Peruzzi, *Coliseo*, 1481-1536. (WURM, H., *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen Tafelband*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1984).

Fig. 5. Louis-François Cassas, *Panorama de Roma, El monte Celio*, 1780-1784. (de SETA, C., *Imago Urbis romae. L'immagine di Roma in età moderna*, Electa, Roma, 2005).

Las diversas representaciones del Coliseo afrontan dos temas básicos: en primer lugar, desvelan la validez de los diversos sistemas de representación para la comprensión propia del edificio a través del dibujo y en la transmisión de esta información a los demás; y, en segundo lugar, plantean una serie de cuestiones que nos parecen decisivas: ¿son inmutables los valores de un edificio?, ¿todos resaltamos en una arquitectura las mismas cosas? o, por el contrario, ¿cada uno siente emociones distintas ante la misma obra construida? Parece que unos consideran relevantes aspectos que para otros no lo son tanto, dirigiendo su pensamiento y análisis a diferentes elementos de la realidad construida. No todos tenemos las mismas emociones e intereses, y, del conjunto de visiones, del lugar común de lo que ha interesado a los diversos dibujantes, pintores y arquitectos surge la valoración del edificio.

Estos interrogantes que nos asaltan al abordar la representación del anfiteatro Flavio no coinciden plenamente con el debate histórico existente sobre el dibujo del arquitecto y el del pintor y los medios que cada uno utiliza. Los diversos autores que han querido diferenciar los dos modos de dibujar, cuando se trata del arquitecto claramente se refieren al dibujo del proyecto, es decir, a los medios que utiliza para transmitir una idea sobre algo que aún no existe, de tal modo que sea entendida correctamente para su evaluación, pero también, que pueda construirse inequívocamente en función de esta documentación. Alberti en *L'Architettura* se expresa del siguiente modo en el famoso y muy citado texto que recordamos de nuevo:

“Entre el disegno del pintor y del architetto ay esta diferencia que aquel procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y angulos desmenuzados, y el architetto menospreciadas las sombras pone los resaltos allí por la descripción y planta del fundamento, y enseña los espacios y figuras de cada frente y lados en otra parte con líneas constantes y verdaderos angulos, como quien quiere que sus cosas no sean imaginadas con vistas apparentes, sino notadas con ciertas y firmes medidas. Así que conviene hazer los semejantes modelos y examinarlos contigo mismo, y juntamente comunicarlos con otros muchos, y reconocerlos una vez y otra, de manera que no aya nunguna cosa aun muy pequeña en la obra que no tengas entendido que sea igual...”³.

Para Alberti la descripción del proyecto se basa en la planta y el alzado, completados con la maqueta que debe realizarse con extremo cuidado, pero no hay ninguna mención al dibujo que el arquitecto utiliza para aprender, para comprender la arquitectura construida, para crear su propia cultura con el estudio de las ruinas antiguas. ¿Cómo debe ser ese dibujo? Sin responder a esta pregunta Alberti, en otra parte de su libro, se refiere a ello y a su propia actitud ante los restos arquitectónicos antiguos:

“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 día en día (...). Ninguna cosa avia en alguna parte de las obras antiguas en que resplandeciese algun loor donde luego no buscasse dello si pudiesse aprender algo, assi 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 tuviesse en si cada qual y desta manera aliviava el trabajo del escribir con la codicia y deleyte de aprender”⁴.

No disponemos de esas anotaciones que el arquitecto utilizaba para comprender, ni en sus libros nos da mayor explicación sobre ello. No sabemos si los dibujos sobre los que Alberti anota sus medidas son de plantas, alzados o incluso perspectivas intuitivas realizadas del natural; pero, con toda seguridad, esos dibujos debían ser sustancialmente diferentes a los propugnados para el proyecto, ya que sus cometidos y los objetivos que persigue son esencialmente distintos. La prueba más notoria de su naturaleza efímera es su propia inexistencia en la actualidad, pues, considerados como notas, como instrumentos de estudio, no alcanzaron la categoría de grandes obras y no se consideró oportuna su conservación. Llama la atención en el texto cómo sobre estos dibujos trazaba “*lineamentos de pintura*”, intentando comprender la esencia de la arquitectura, ello implica, con seguridad, dibujos rigurosos a escala, donde indudablemente buscaba geometrías, relaciones proporcionales y trazados reguladores; es decir, estaría realizando dibujos no para contar el proyecto, sino para entenderlo, dibujos con los que no se puede construir, pero sí pensar; dibujos no explícitos, sino analíticos, conceptuales, que ayudarían al autor y a cualquier otro arquitecto a comprender la esencia de la obra. Evidentemente, se trata de un modo de dibujar arquitectónico, podíamos añadir que exclusivamente arquitectónico, muy alejado de cualquier otra representación y, desde luego, de la propia de los pintores. Práctica a la que, sin embargo, sorprendentemente, Alberti pasa por alto en sus reflexiones sobre los modos de dibujar.

3. ALBERTI, L. B., *De re a edificatoria o Los Diez Libros de Arquitectura*, traducidos del latín por LOZANO, Francisco, Madrid, 1582, Edición facsímil, Oviedo, 1975, pp. 34-35. Otra traducción del texto en LOTZ, W., “La Representación del Espacio Interior en los Dibujos de Arquitectura del Renacimiento Italiano”, en *La Arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*, Hermann Blume, Madrid, 1985, p. 3.

4. ALBERTI, L. B., op. cit., p. 161.

Otro de los textos claves en el desarrollo del dibujo arquitectónico, prolíficamente citado y analizado, es la famosa Carta a León X, fechada en 1519 y atribuida a Rafael y Baldassare Castiglione⁵. En ella los autores se expresan en parecidos términos a los de Alberti sobre la situación de la arquitectura antigua de la ciudad de Roma:

“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 antigua. 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 permaneciese la maquina de todo, pero sin ornamentos, y –por decirlo así– la osamenta del cuerpo sin la carne”⁶.

Al final de la carta, Rafael explica al Pontífice los métodos de trabajo que emplearán para el levantamiento de los dibujos de las ruinas, se trata pues de dibujo de estudio de realidades construidas y no como en el caso de Alberti, dibujo de proyecto. De nuevo, comienzan los autores con alusiones a las diferencias entre el dibujo del arquitecto y el del pintor:

“Y porque el modo del dibujar que más pertenece al arquitecto es diferente de aquel del pintor, diré cual me parece conveniente para entender todas las medidas y saber encontrar todos los miembros de los edificios sin error. Por consiguiente, el dibujo de los edificios perteneciente al arquitecto se divide en tres partes, de las cuales la primera es la planta, o –podríamos decir– el dibujo plano; la segunda es la pared de fuera con sus ornamentos; la tercera es la pared de dentro, también con sus ornamentos”⁷.

Es decir, la planta, el alzado exterior y la sección que muestra el interior. Los autores de la carta plantean así un levantamiento riguroso que se convierta en la memoria de la Roma desaparecida o de la existente en peligro, a fin de conservar imágenes del esplendoroso pasado. No es el dibujo de proyecto de Alberti, pero comparte los mismos códigos de representación, que sirven para guardar memoria de lo construido y poder transmitir la información a otros, pero el texto no hace referencia a bocetos personales o notas de campo, que evidentemente necesitaban realizar antes de acometer las representaciones rigurosas.

No es objetivo de estas páginas profundizar en el debate, ya largo en el tiempo, sobre el dibujo del arquitecto, que desde el texto de Vitrubio, con su famosa tríada, “*Ichnographia*”, “*Orthographia*” y “*Scenographia*” se prolonga al Renacimiento y de ahí a nuestros días, intentando encontrar la traducción y significado exacto de estos términos⁸. Creemos que es preciso plantear, para el tema que nos ocupa, la cuestión desde otro punto de vista, pues los argumentos vinculados a los arquitectos, como vemos, siempre aluden al proceso de dibujo de un proyecto, o a representaciones rigurosas que permitan tomar medidas reales, como es el caso del levantamiento científico propugnado por Rafael. Estos postulados han sido asumidos para la representación del proyecto arquitectónico, prácticamente, desde la fecha de la carta, pues Antonio da Sangallo el Joven, sucesor del autor del escrito en la dirección de las obras de San Pedro, ya dibuja su proyecto en planta, alzado y sección⁹. Sin embargo, parece que este lenguaje gráfico no es estrictamente necesario cuando se estudia un edificio construido, del que se quiere expresar un concepto o una idea, donde es posible recurrir a grafismos más personales, subjetivos e incluso ambiguos. Es en este caso cuando las “medidas reales”, a las que hacen referencia Alberti y Rafael no son determinantes y sí un modo de dibujar global, que aporte la máxima información espacial en el menor número posible de documentos, preferentemente en una única imagen.

Los arquitectos pueden dibujar perspectivas de conjunto o detalle, del edificio inserto en el espacio urbano o aislado, plantas, alzados y secciones, de conjunto y detalle, etc.; cualquier medio es bueno para comprender la arquitectura, no limitado a un modo de representación, sino que es plural y diverso, según las circunstancias y las personalidades. Por este motivo, la diferencia sustancial entre el dibujo del pintor y el del arquitecto no radica en los medios gráficos empleados, que pueden ser coincidentes, sino en las actitudes ante éstos. La particularidad está en el fin al que va destinada la representación y en la actitud mental ante el dibujo; la diferencia entre ambas disciplinas surge por el interés en documentar de una o en describir de la otra. Para la representación y estudio de las ruinas, además de los objetivos a los que va dirigido, donde verdaderamente se diferencia el dibujo del arquitecto y el del pintor es en el con-

5. A este respecto es de obligada consulta el riguroso estudio de GENTIL BALDRICH, J. M., “Una relectura de la «Carta sobre la Arquitectura» a León X”, en *Dibujo y Arquitectura. Investigación aplicada*, Grapheus, Valladolid, 1992, pp. 87-98. Especial interés tiene la “Nota Bibliográfica” incluida al final.

6. BRUSCHI, A., *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Il Polifilo, Milano, 1978, pp. 469-470.

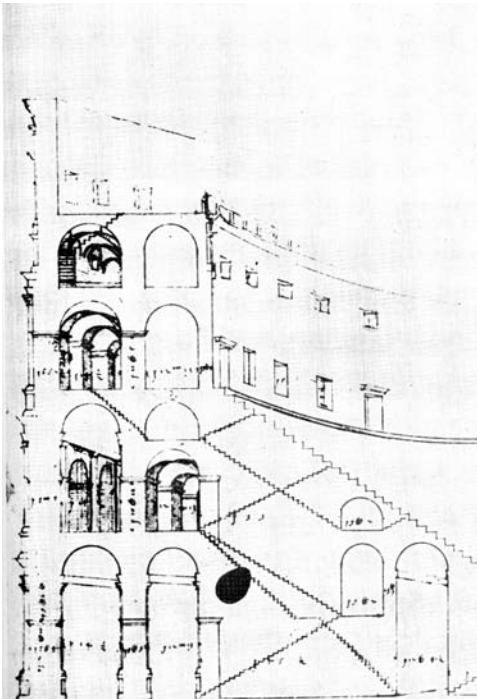
7. Ibid., p. 480.

8. Con las dificultades propias de las diversas traducciones y ediciones, puestas de manifiesto en el magnífico estudio de GENTIL BALDRICH, J. M., “La interpretación de la «Scenografía» Vitrubiana o una disputa renacentista sobre el dibujo del proyecto”, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 1, Valencia, 1993, pp. 15-33.

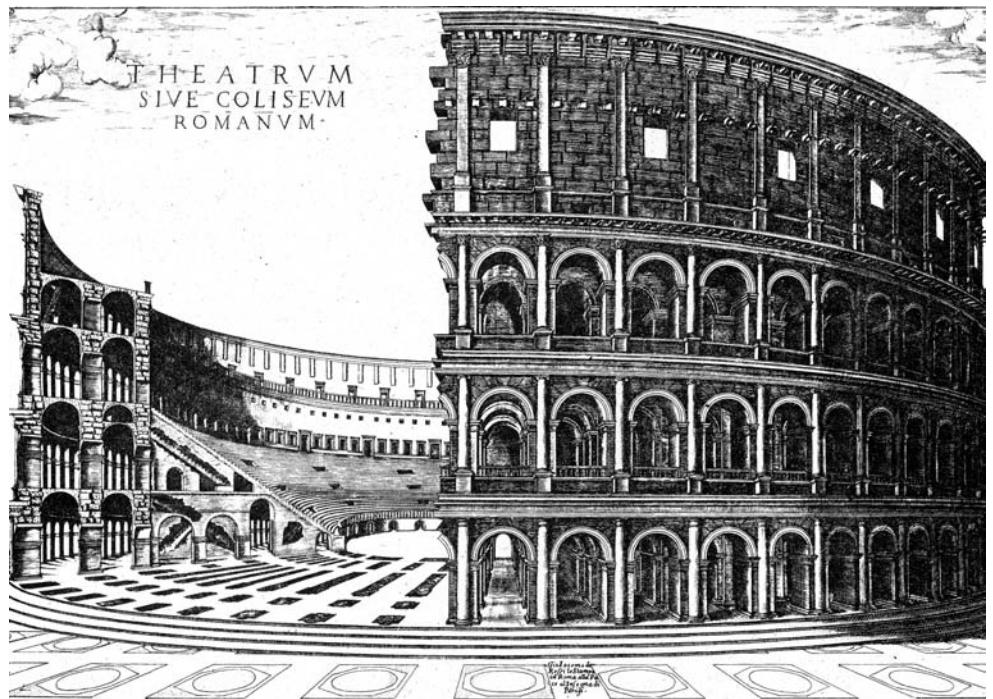
9. LOTZ, W., op. cit., pp. 29-30.



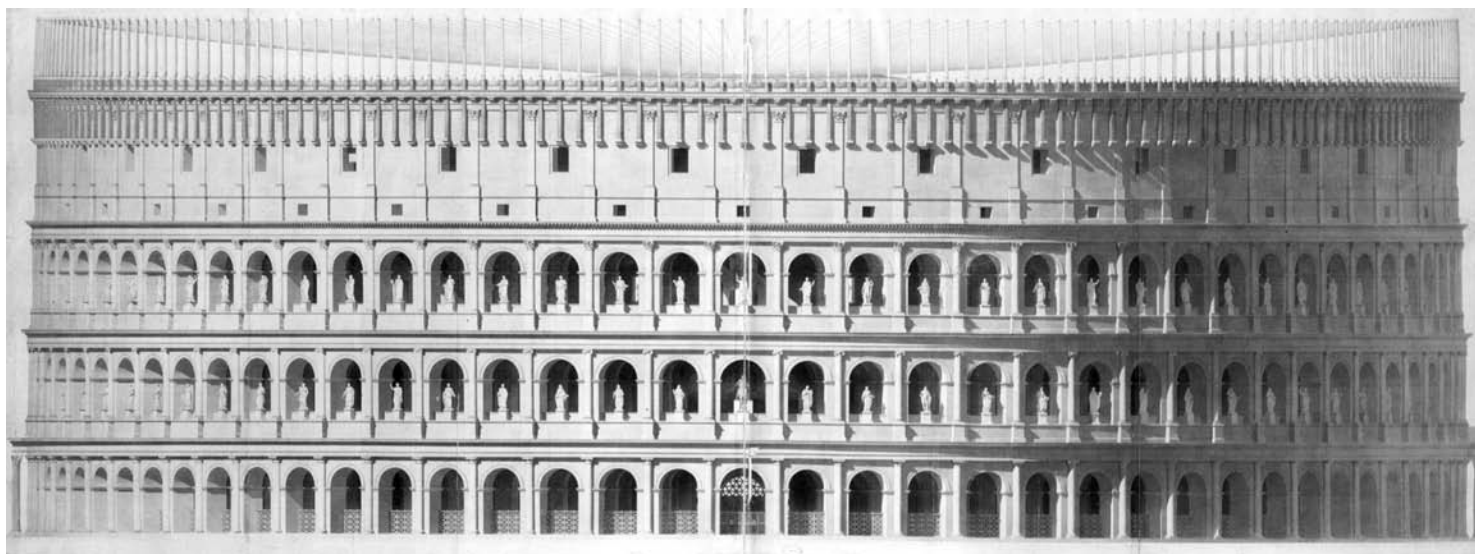
6



7



8



9

cepto de tiempo, antes que en los medios utilizados para su realización, que son una consecuencia. El pintor detiene el tiempo, toma un instante; representa una imagen en un momento dado, desde un punto de vista determinado, anclada a un lugar y a sus circunstancias propias (Fig. 6). El arquitecto se mantiene al margen de él, no está en el tiempo, ni en un instante preciso, observa el edificio y ve aquello que tiene de atemporal, los valores eternos que lo caracterizan y que constituyen su particularidad. Dibuja con vocación de esencialidad, pero finalmente sus dibujos evocan cualidades perennes, que no mueren porque no pertenecen de modo íntegro al mundo de los sentidos de donde se nutren, sino al del intelecto (Fig. 7). En el caso del Coliseo esta actitud es muy clara, los arquitectos de los siglos XV y XVI y, de modo más preciso, en los siglos posteriores, dibujan los restos conservados y a través de ellos quieren ir mucho más lejos, llegar al edificio entero, a la estructura completa previa a las mutilaciones. (Fig. 9).

Observando este tipo de dibujos, realizados a lo largo de los siglos, nos damos cuenta de su actualidad, de que podrían ser obras nuestras realizadas en el presente, ya que responden a nuestras mismas inquietudes, dado su grado de abstracción y su desvinculación del tiempo en el que fueron realizados. Únicamente la técnica empleada y los métodos de representación los alejan de nosotros, pues la evolución del dibujo arquitectónico vincula la materialidad a una época determinada, a una tecnología, no así su concepto que continúa atemporal (Figs. 8 y 10).

Los textos de Alberti y Rafael coinciden en las conclusiones que presentan respecto al dibujo arquitectónico, que debe ser riguroso y objetivo, apoyado en representaciones que hoy podemos denominar canónicas; pero, sorprendentemente, también coinciden en aquello que no cuentan, que silencian por considerarlo demasiado obvio o poco relevante, como es el dibujo que necesitan para el acercamiento a la obra *in situ*, que ambos reconocen y practican. Se trata, como vemos, del dibujo personal del arquitecto, necesario para “comprender”, soporte imprescindible para el pensamiento arquitectónico, sobre el que se trazan esquemas y anotan medidas. Un dibujo que en el devenir de los siglos se ha convertido en el característico de los arquitectos, aquel que demuestra de modo inequívoco la cultura y concepción de la obra por parte de su autor. Sin embargo, los textos renacentistas no van más allá en la descripción de este modo de trabajo y son los propios dibujos conservados los que ilustran ampliamente esta cuestión.

El arquitecto, no sometido a las exigencias y rigor del proyecto arquitectónico, puede dibujar de muchas formas, obedeciendo a variados intereses, según las circunstancias, la personalidad del autor o las motivaciones que lo impulsan. Así, podemos establecer dos grandes grupos de dibujos, conceptualmente muy distintos entre sí:

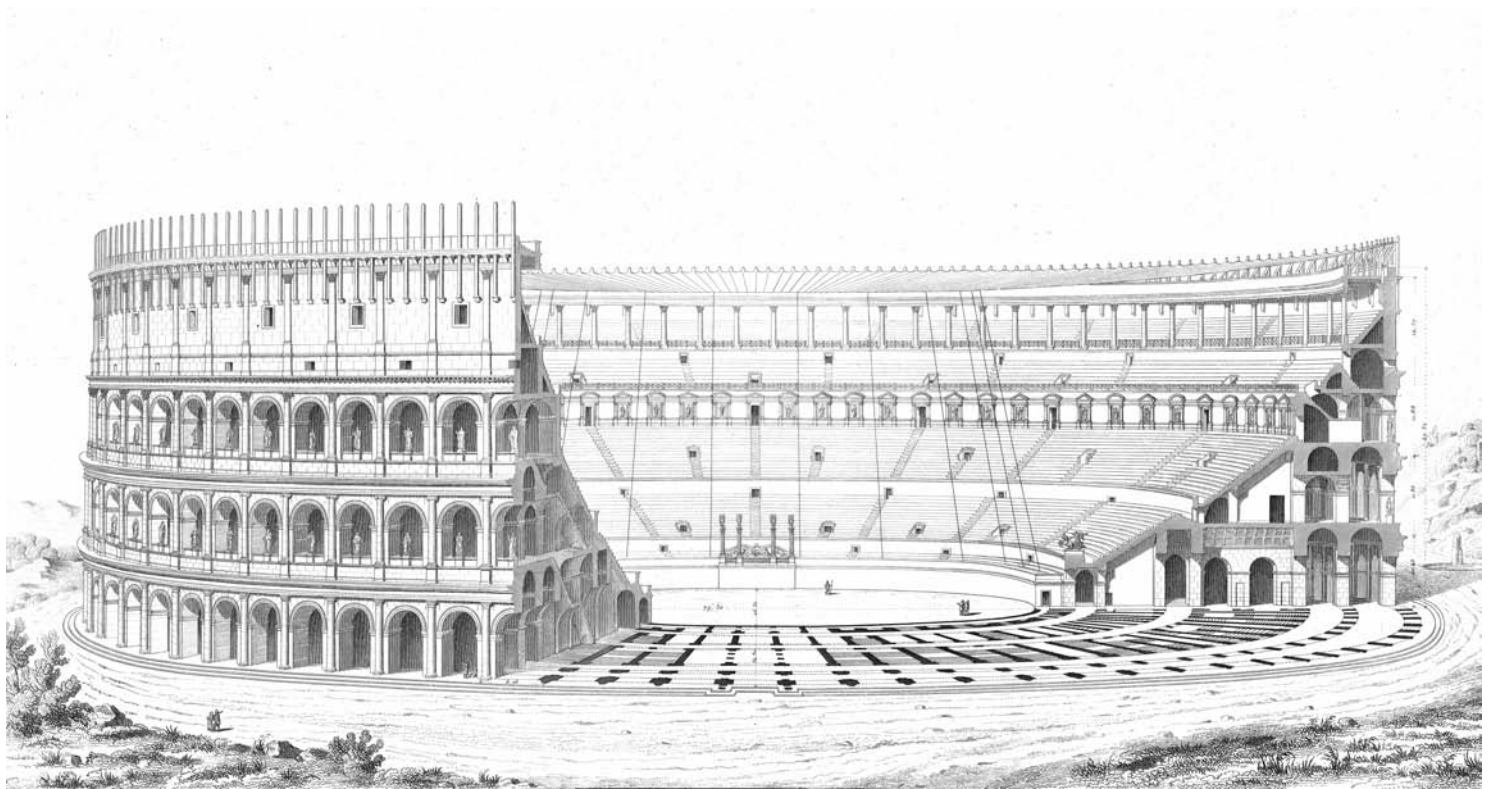
Dibujos temporales. Tienen como resultado imágenes similares a las de los pintores, si bien muy alejadas conceptualmente de las de ellos. Son dibujos ligados a un tiempo y estado de conservación del edificio, a la ruina patente en el momento de su representación, pero en los que aparece también el fragmento de ciudad que lo envuelve y, por lo tanto, son documentos históricos

Fig. 6. J. M. W. Turner, *El Coliseo*, 1819. (DE SETA, C., *Roma cinque secoli di vedute*, Electa, Napoli, 2006).

Fig. 7. Andrea Palladio, *Sección del Coliseo*, 1508-1580. (di MACCO, M., *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Bulzoni Editore, Roma, 1971).

Fig. 8. Antonio Lafrey, *Coliseo*, siglo XVI. (du PÉRAC E., *Vedute di Roma nel 1500. Monumenti e rovine, giochi e tornei. Le immagini della città tra Medio Evo e Rinascimento in un'antologia di stampe d'epoca*, Dino Audino Editore, Roma).

Fig. 9. L. Duc, *Alzado del Coliseo sobre el eje menor*, 1830-1831. (UGINET, F.-Ch., *Roma Antiqua. Forum. Colisée. Palatin*, Académie de France à Rome, Rome, 1985).



10



11

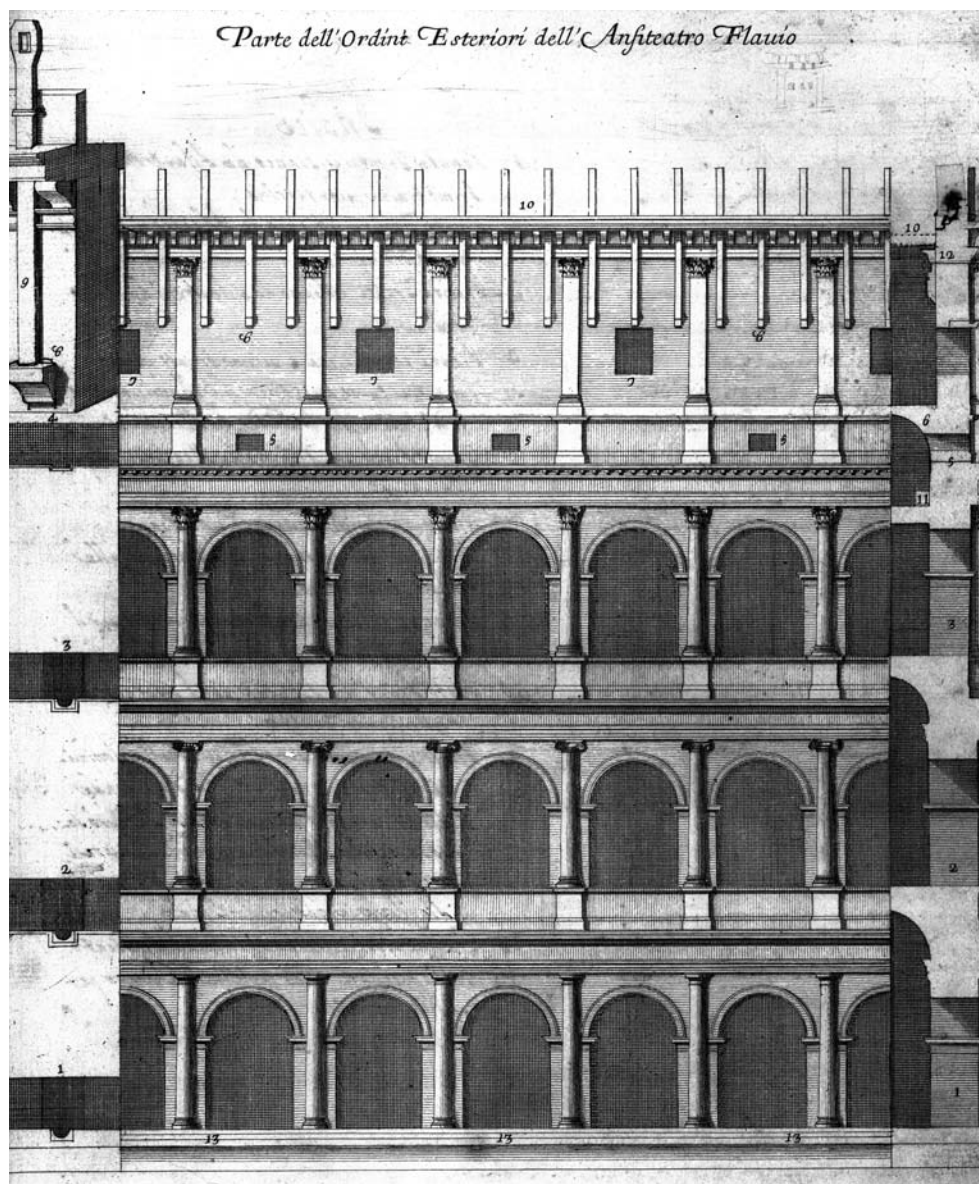


Fig. 10. M. Leonce Reynaud, *Coliseo*, 1870. (LÉONCE REYNAUD, M., *Traité d'Architecture. Deuxième partie. Composition des Édifices. Études sur l'Esthétique, l'Histoire et les Conditions Actuelles de Édifices*, Dunod Éditeur, Paris, 1870).

Fig. 11. G. B. Piranesi, *Vista del Foro Romano y el Anfiteatro Flavio*, 1760. (TÁVORA DE MAGALHÃES BARROS, A. M., *Giovanni Battista Piranesi. Invenções, Caprichos, Arquitecturas 1720/1778*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1993).

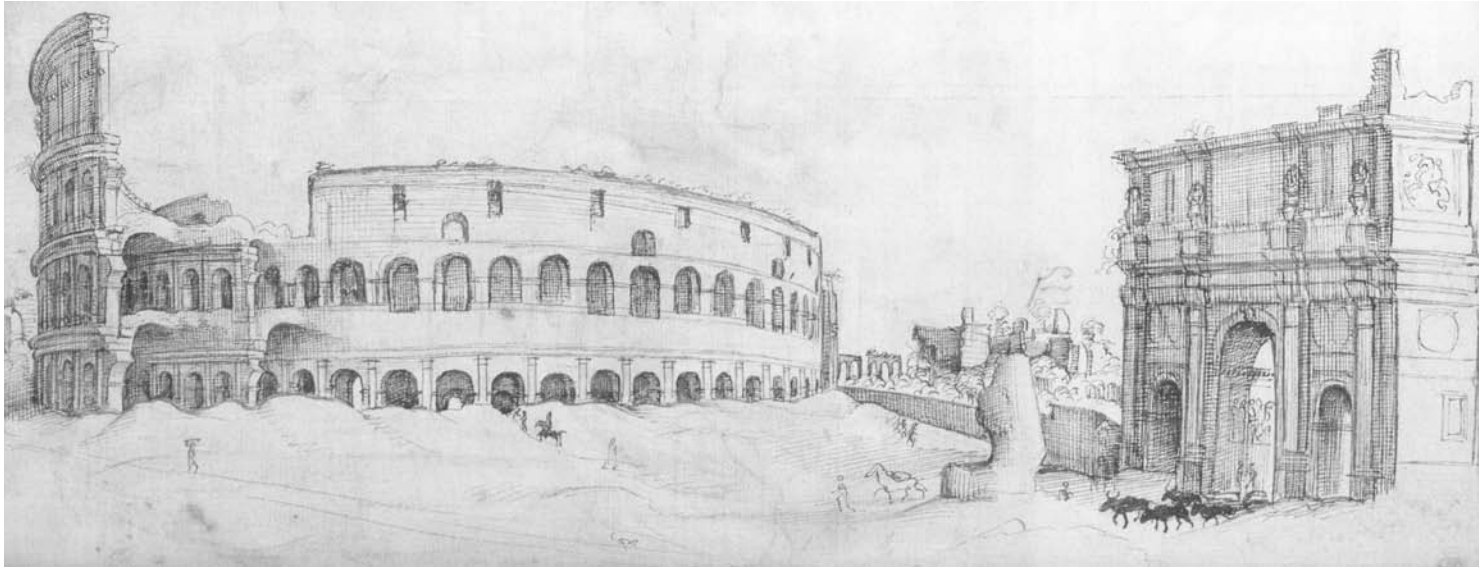
Fig. 12. Carlo Fontana, *Órdenes exteriores del Anfiteatro Flavio*, 1725. (FONTANA, C., *L'Anfiteatro Flavio, Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*, Gangemi Editore, Roma, 2002).

12

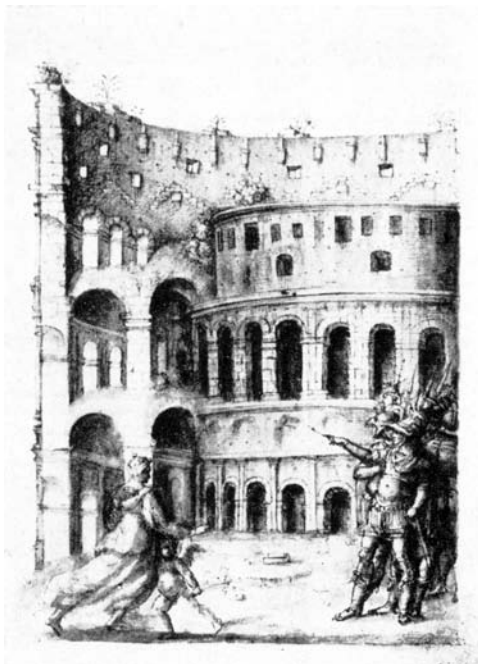
sobre la propia evolución urbana. Los arquitectos dibujan aquello que tienen delante, sin omitir, cambiar o restaurar nada, es el propio edificio y su ruina el que se muestra en la imagen. Son imágenes que detienen el tiempo, que representan la arquitectura y el entorno urbano en un momento determinado; generando una documentación nada banal si pensamos que la ciudad y los edificios cambian más de lo que pensamos y deseamos, convirtiendo estas imágenes en testimonios históricos, en documentos de la vida gráfica de los edificios (Fig. 11).

Dibujos atemporales. Donde exploran métodos de representación que van más allá de la estricta visión en planta, alzado y sección, o se mantienen dentro de este convencionalismo, con la subjetividad propia del boceto a mano alzada. Son dibujos interesados en los valores inmutables del edificio, en su realidad arquitectónica, en los que no aparecen indicios de su estado de conservación o del entorno urbano donde se localiza. Es el propio edificio el que se representa sin concesiones al emplazamiento y a las circunstancias del momento, estudiando su composición, estructura, detalles y elementos que lo forman. Además, en muchas ocasiones se propone una reconstrucción del estado original de la obra (Fig. 12).

Los dibujos realizados por arquitectos, pertenecientes a uno u otro grupo, 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.



13



14

Fig. 13. *Codex Escorialensis, Vista del Coliseo y Arco de Constantino*, 1480-1500. (FERNÁNDEZ GÓMEZ, M., *Codex Escorialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia, 2000).

Fig. 14. J. Ripanda, *Escena de historia romana*, 1512-1517. (di MACCO, M., op. cit.).

Fig. 15. J. M. Báez Mezquita, *Exterior del Coliseo*, 1993.

Fig. 16. J. M. Báez Mezquita, *Exterior del Coliseo*, 1993.

Fig. 17. Bernardo della Volpaia, *Sección del Coliseo*, 1480-1513. (MILLON, H., LAMPUGNANI, V. M., op. cit.).

Fig. 18. Sebastiano Serlio, *Sección del Coliseo*, 1537. (SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* (Traducido por F. De Villalpando), Alta Fuya, Barcelona, 1990).

En cuanto al edificio que nos ocupa, descubrimos que las perspectivas del Coliseo que han interesado han sido muy concretas, 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.

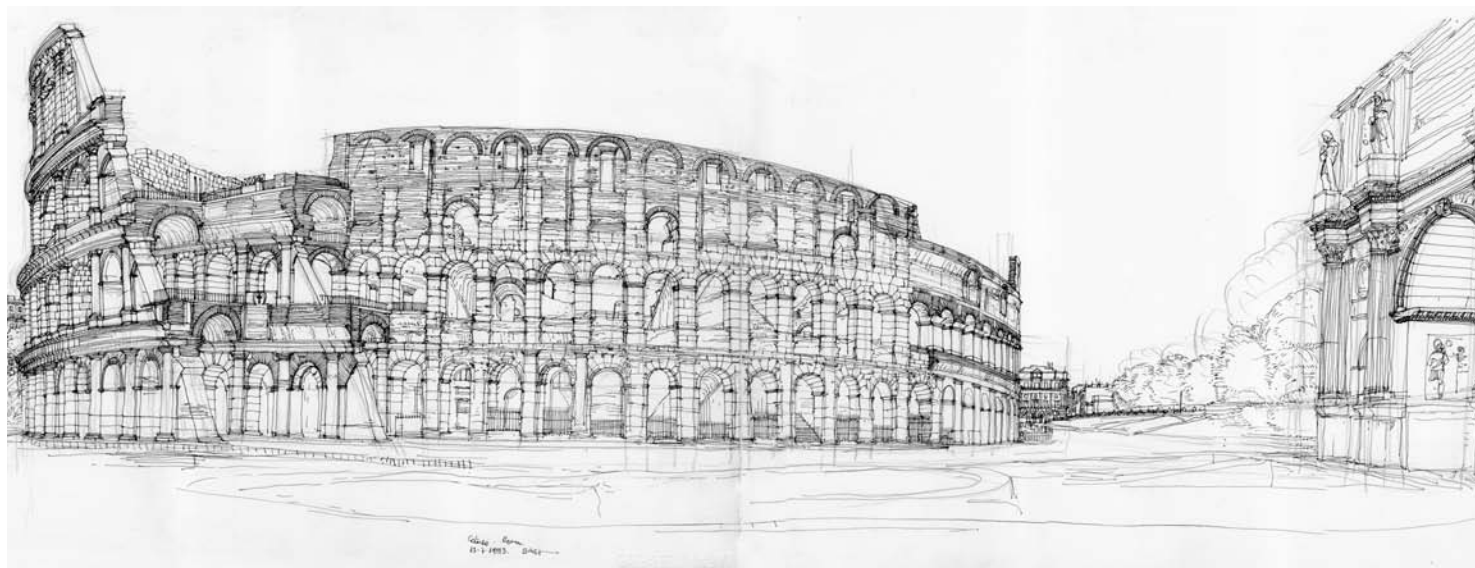
Los arquitectos y pintores han elegido para representar en sus dibujos prioritariamente el lado sur o sureste del Coliseo, pues en esta zona falta la galería exterior y durante mucho tiempo también parte del pórtico de soporte de las bóvedas de las escaleras, lo que permitía atisbar desde fuera un fragmento del interior. 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. (Fig. 13).

De las dos secciones, 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. Los pintores la toman como tema principal de sus obras, como fondo de retratos o autorretratos, de escenas religiosas o mitológicas; 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 (Fig. 14). 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 máxima información (Fig. 15).

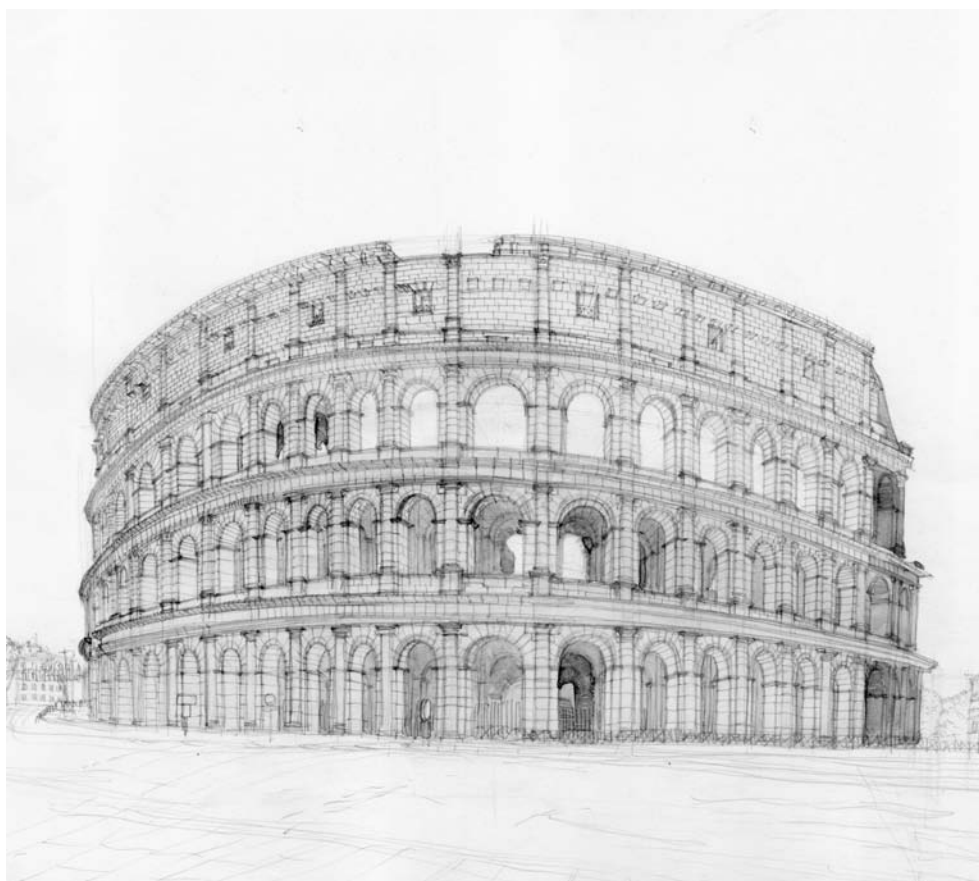
Otro punto de vista que ha interesado a los arquitectos, es el contrario al anterior; es decir, el lado norte o noroeste, desde donde se puede contemplar el Coliseo íntegro, con su fachada exterior, con la sucesión de arcos y la superposición de los cuatro pisos con sus órdenes arquitectónicos que definen la imagen del anfiteatro. Desde aquí, dejando volar la imaginación podemos, aún hoy, suponer el edificio completo, con la escala que presenta frente a la ciudad (Fig. 16). Esta imagen ha dado lugar a visiones perspectivas, pero sobre todo a alzados de fragmentos de la fachada, que dado su carácter repetitivo tienen valor para el conjunto de la obra.

Los arquitectos han estudiado la sección de las galerías y el complicado sistema de escaleras representados en sección rigurosa, seguramente buscando la exactitud propugnada por Alberti y Rafael. Aquí los problemas han sido mucho mayores pues la ruina incita a la reconstrucción y las soluciones a las que llegan divergen en unos casos respecto a otros.

Dentro de las secciones cabe considerar tres situaciones muy distintas entre sí. La primera, más primitiva, dibuja ortogonalmente la parte cortada, mientras que las gradas aparecen en perspectiva (Fig. 17). La segunda, representa seccionada únicamente la parte de las galerías de un lado, ignorando el resto del edificio, sin proyección alguna (Fig. 18). Finalmente, la tercera acti-



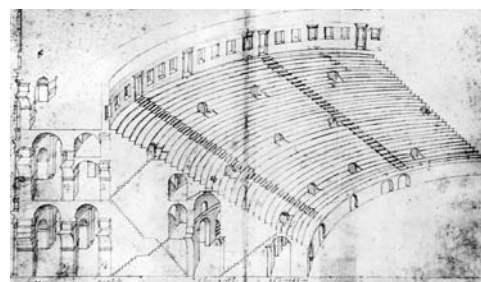
15



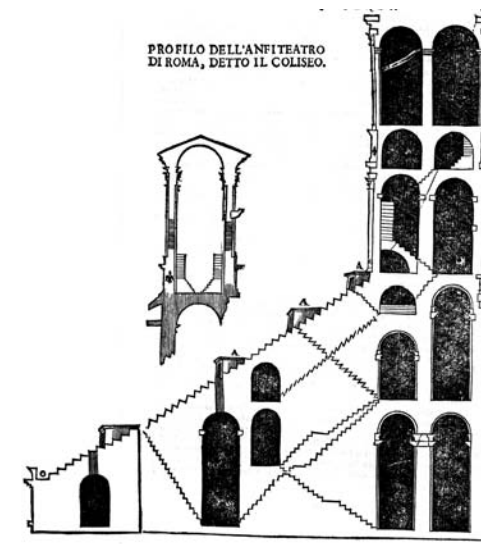
16

tud, que aparece más tardíamente, dibuja en proyección ortogonal todo el edificio, tanto las partes seccionadas de las galerías, como las gradas que ahora se representan sin perspectiva y con la abstracción que exige el sistema de proyección diédrico (Fig. 19).

Los sistemas de representación canónicos, con proyecciones en verdadera magnitud ofrecen un grado de abstracción alto en el momento de realizar el dibujo y en su lectura posterior, pues exigen conocimiento del edificio *in situ* y una elaboración *a posteriori* para codificar la información. La perspectiva, por el contrario, es un modo más inmediato de representar, de ahí su éxito, en cuanto que las imágenes se realizan apoyadas en la propia visión frente al modelo, generan-

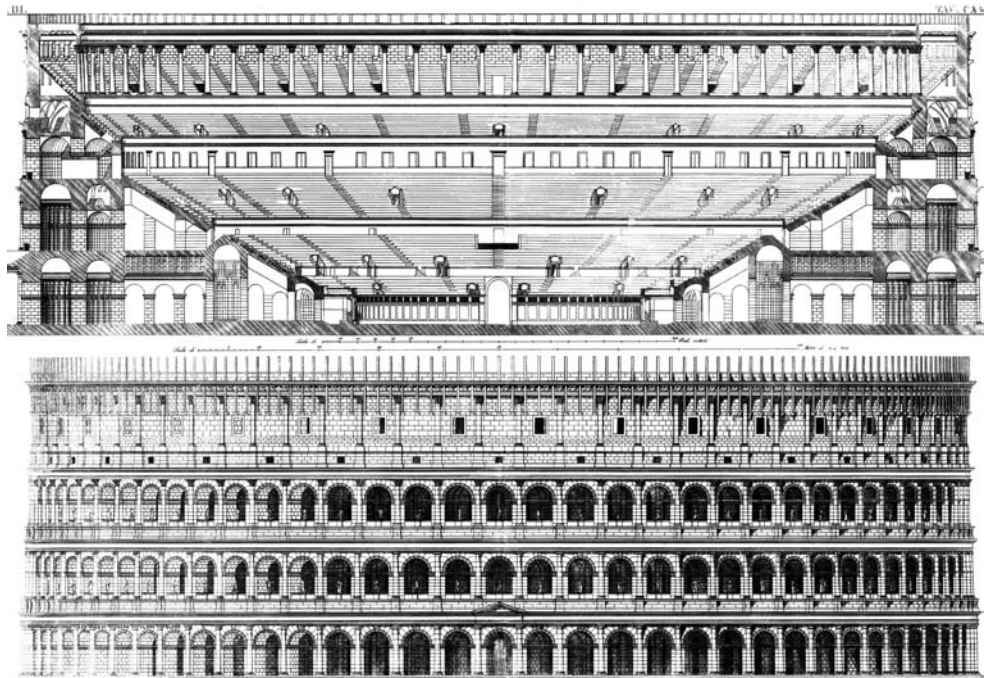


17



18

Fig. 19. Luigi Canina, *Sección y alzado del Anfiteatro Flavio*, 1840. (CANINA, L., *L'Architettura Romana*, Roma 1840, edic. fac.: Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2006).



19

do formas similares a las que percibe el ojo humano, a la vez que permite visualizar de modo inmediato el espacio en un todo, donde es fácil relacionar todos los elementos tanto horizontales como verticales.

Tradicionalmente los sistemas de representación ortogonales y perspectivas se presentan *a priori* como antagonicos: rigor en unos, frente a claridad de visión en otros; algo que los teóricos de la arquitectura como Alberti y Rafael asignan del mismo modo: siempre el rigor y la abstracción para el arquitecto, mientras el naturalismo y la claridad de visión pertenecen al pintor. Pero no siempre la solución está en un lado u otro, como en muchas ocasiones nos empeñamos en propugnar, pues la verdadera diferencia entre ambas disciplinas estriba en los objetivos, en el interés hacia el que se dirige la mirada, antes que en los resultados gráficos. Un dibujo arquitectónico siempre está interesado en aprender, anotar y transmitir información; es un documento que se representa en planta, alzado, sección o perspectiva, exigencia que no precisa el pintor, aunque utilice similares sistemas gráficos y finalmente pueda alcanzar también esta valoración. Los arquitectos utilizan visiones híbridas, complejas en su naturaleza y estructura, que participan de uno u otro campo de representación, de ahí la diversidad de respuestas que el dibujo arquitectónico ofrece en el estudio de edificios existentes o de las ruinas que de ellos se conservan.

En el caso del Coliseo, las diversas visiones se complementan entre sí, ofreciendo como resultado una realidad poliédrica, en la que cada cara es un reflejo verdadero del anfiteatro; pero donde las adyacentes también lo son. La suma de todas ellas nos revela la esencia de una obra y nos muestra que los valores inmutables de la arquitectura son comunes a la subjetividad de los diversos espectadores.

Juan Manuel Báez Mezquita. Doctor arquitecto. Profesor Titular de Análisis de Formas, Representación Arquitectónica y Dibujo del Natural en la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid. De 1994 a 2006 Catedrático de Dibujo de la Universidade Lusitana de Porto (Portugal). Profesor invitado de la Universidad Experimental de Táchira (Venezuela), de la Università degli Studi di Napoli Federico II en Nápoles (Italia) y de la Università degli Studi di Salerno (Italia). Becado por la Universidad de Valladolid para estudiar los fondos de dibujos de arquitectura del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi en Florencia (Italia). Las líneas de investigación desarrolladas son: la arquitectura popular, los tipos y los conjuntos rurales; los dibujos de arquitectura del Renacimiento y los dibujos de viaje de los arquitectos a lo largo de la historia. Compaginado con su experiencia personal en el dibujo y pintura de arquitectura y paisaje. Fruto de ello es su último libro *Espacios. Acuarelas*, publicado por la Universidad de Valladolid.