

# Los arquitectos del siglo XVI y el estudio de lo antiguo: Algunas observaciones sobre los diseños del teatro di Marcello en Roma

Valeria Montanari

A partir del último periodo de la época antigua y particularmente durante el Renacimiento, se manifestó un marcado interés por las ruinas de los testimonios más importantes del arte clásico, las cuales, precisamente en aquellos años, eran protegidas específicamente por renovadas leyes de tutela.<sup>1</sup>

En el siglo XVI, la cultura anticuaria produjo una excepcional cantidad de levantamientos de planos, reconstrucciones gráficas y estudios sobre las arquitecturas romanas (recopilados luego en los tratados<sup>2</sup> que constituyen una importante fuente para la investigación), sostenidos por una marcada atención hacia las campañas de excavaciones que se estaban emprendiendo. Esta voluntad de «reanimar» los monumentos antiguos es fruto de una continuidad ideal con el pasado, favorecida además por la adopción en el lenguaje de los mismos principios vitruvianos, que caracteriza la cultura misma de la época.

El vínculo con la antigüedad permaneció particularmente vivo en Roma, así como en toda la península italiana. Aquí, en el arte figurativo y en la arquitectura se retomaron las formas y los motivos de la arquitectura clásica de manera más amplia y más evidente que en el resto de Europa. Las «combinaciones de elementos decorativos y las reconstrucciones marmóreas clásicas proporcionan, desde cierto punto de vista, una idea del aspecto originario de los edificios representativos casi más real que aquella que se le da a las ruinas en su actual estado de conservación. Además, en Roma las ruinas de los edificios antiguos fueron reutilizadas no sólo en las construcciones de

monumentos importantes, sino también en las construcciones ordinarias»,<sup>3</sup> registrándose así un llamado paralelo y «retórico» a la civilización, a la cultura y hasta a los modelos éticos de la antigüedad.

Tal como lo evidenciaron numerosos autores, a una inicial referencia a las fuentes literarias siguió el estudio directo de las antigüedades clásicas, aunque observadas esencialmente por su «vocación» funcional y no por su «valor» de documento original. «Lo antiguo (...) se estudia, se interroga para que sea reinterpretado (a veces malentendido) en algunas de sus direcciones y potencialidades que ya se han perdido o que aún no han sido expresadas del todo. Lo que posee valor es el estudio (...), y no la autenticidad del hallazgo; no su conservación, sino tal vez su utilización en un sentido glorificador y tendiente a lo antiguo».<sup>4</sup>

Particular interés fue prestado a la arquitectura, investigada a través de la comparación entre la función asumida y las indicaciones contenidas en las fuentes literarias. «El renovado interés por la antigüedad dejó de ser imitación de las formas antiguas para transformarse en búsqueda de regularidad formal, en análisis de edificios arqueológicos que se acercaran a las ciencias históricas y hasta en estudios literarios».<sup>5</sup> Muchos de estos estudios literarios se basaban en la reinterpretación del tratado de arquitectura redactado por Vitruvio en la época de Augusto. Este interés, nacido en ámbito humanístico, muy pronto se difundió entre los arquitectos, para los cuales el *De Architectura* constituía la única fuente literaria y el

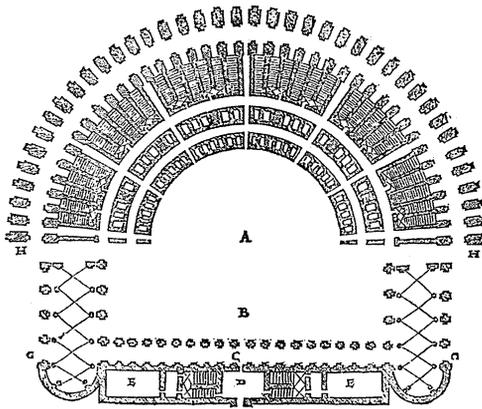


Figura 1

«marco natural para las teorías (...) de arquitectura».<sup>6</sup> Por otro lado, el descubrimiento en 1416 del *Codex Harleianus* por parte de Poggio Bracciolini —quien lo consideraba como el manuscrito vitrubiano original— no hizo más que difundir esta tendencia que contribuyó, sin duda y de manera determinante, a la ascensión de la disciplina de la arquitectura del estatus de «operatividad» al estatus de «ciencia». No se puede negar, además, que evidentes «dificultades lingüísticas y terminológicas originaron, sin embargo, la necesidad de disponer de ediciones utilizables y traducciones comprensibles»<sup>7</sup> lo que contribuye a transformar la «libertad» exegética típica del siglo XV, cargándola con el peso de una «creciente dogmatización».<sup>8</sup>

Las teorías desarrolladas en este período, que llevarán a finales del siglo XVI a definir un nuevo método analítico<sup>9</sup> y que constituyen la base de las ciencias modernas, han tenido una considerable repercusión especulativa también en el estudio de las antigüedades. Se percibía, por consiguiente, la necesidad de la observación y de la percepción directa del monumento como medio de acceso al conocimiento. «Sin embargo, los nuevos investigadores no se conformaron con ver, sino que contaron y midieron lo que encontraban. Progresivamente fue propagándose una verdadera pasión por la medición. El análisis de las medidas y de los pesos antiguos se desarrolló hasta el punto de convertirse, en el caso del Renacimiento, en sector de investigación independiente al que comenzó a interesarse la mayor parte de los estudio-

ses europeos de cierto nivel. (...) Para éstos, una rama del saber se convierte en ciencia sólo después de haber pasado de un punto de vista cualitativo a uno cuantitativo, tras la transformación de los problemas relativos al aspecto y a la función pasando por la medición».<sup>10</sup>

Esta nueva fase de estudio de la arquitectura clásica se ha caracterizado por un análisis cuidadoso de los monumentos antiguos nacido del estudio directo y basado en una atención esmerada en los levantamientos de planos, que daba de los más mínimos particulares (en el que ya no había cabida para las reconstrucciones «fantásticas», aún presentes, en cambio, en la obra de Giuliano da Sangallo).<sup>11</sup>

En este sentido, resultó, sin duda alguna, de fundamental importancia la publicación, en la segunda mitad del siglo XV, del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, la cual quiere, en cierta forma, asumir las características de una nueva edición del texto vitrubiano «completando» el tratamiento relativo a aquellos monumentos de la edad imperial que durante el Renacimiento se habían convertido en un «modelo». La forma rebuscada del lenguaje (que constituirá una limitación para su divulgación, como ya había ocurrido con el texto vitrubiano), el análisis cuidadoso de las fuentes antiguas y el conocimiento directo de los monumentos, hacen del texto de Alberti una síntesis eficaz de las doctrinas teóricas y de la preparación práctica.<sup>12</sup>

Muy distinto es el tratado ilustrado por Francesco di Giorgio Martini,<sup>13</sup> tanto en el planteamiento general (sin duda más orientado hacia la práctica del

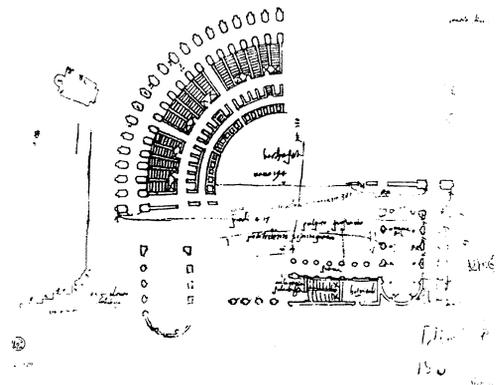


Figura 2

construir), como en la expresión (se abandona el uso del latín áulico de Alberti), que denuncia, además, el límite de una escasa preparación teórica.

En las primeras décadas del siglo XVI, Giovanni de Medici, quien subió al trono pontificio en 1513 como León X, fue promotor de un ambicioso proyecto de estudio sobre lo Antiguo. Raffaello, recién nombrado Comisario para las Antigüedades, «proyectaba una reconstrucción de la antigua Roma, en la que se proponía proporcionar de los edificios antiguos el plano, dos secciones verticales y una vista con perspectiva.<sup>14</sup> Como él mismo afirma, para ello se inspira en «muchos autores latinos» (...) comparando sus textos y no las ruinas de la arquitectura antigua, cuyas proporciones exactas medía con la ayuda de la brújula.<sup>15</sup> El objetivo perseguido era el de la realización de un plano de la antigua Roma en el que «los edificios habrían sido reproducidos y colocados en su contexto original, sin aislarlos como habían hecho hasta entonces los arquitectos que se habían limitado a observar las formas».<sup>16</sup> Los trabajos, suspendidos tras la muerte del maestro de Urbino, fueron retomados luego bajo el pontificado de Clemente VII (1523-1434), Giulio de Medici.

Los levantamientos de planos y los diseños del teatro di Marcello<sup>17</sup> se deben a Antonio da Sangallo el Joven y a Baldassarre Peruzzi y fueron elaborados durante los trabajos preparatorios del plano de Roma encargado por León X.

Peruzzi «si dilettò a misurare le antichità di Roma, e cercarle d'intendere» escribió Vasari en 1550. En 1568 agregó: «cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a commentare Vitruvio, facendo i disegni di mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore».<sup>18</sup> Por el mismo Vasari sabemos, además, que Sebastiano Serlio, para la redacción de sus *Libro Terzo* y *Libro Quarto* se valió de los levantamientos de planos y de las notas elaboradas por Peruzzi.<sup>19</sup>

Como ya han hecho notar diferentes autores, existe una correspondencia precisa entre el plano del Teatro di Marcello (en el que, además, erróneamente están presentes algunas inexactitudes, tales como las numerosas escaleras que ocupan los corredores radiales) publicado por Serlio en el *III Libro*<sup>20</sup> y el diseño arquitectónico 626r conservado en el Palacio de los Oficios y atribuido a Peruzzi.<sup>21</sup>

En estudios recientes se ha observado que «la geometría de las partes que constituyen el plano (...) co-

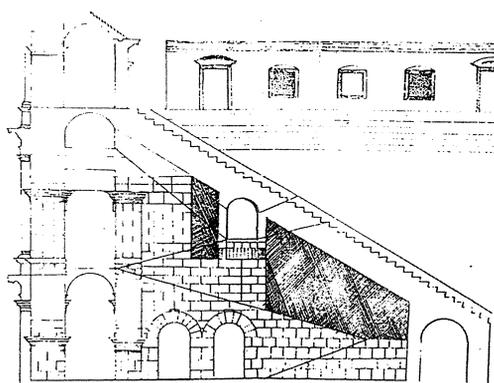


Figura 3

responde substancialmente con el esquema de Cesare Cesariano que formula la hipótesis de una circunferencia externa tangente a la *summa cævea*, en vez de corresponder con aquél más correcto propuesto por fray Giocondo en el que la circunferencia de referencia es tangente, en cambio, a más o menos la mitad de la *cævea*.<sup>22</sup>

El diseño 626r parece sugerir, en cambio, una lectura anterior del texto vitrubiano: se identifican claramente los ambientes «del aula» y de la «sala real» y el «púlpito» está colocado, correctamente, en el prosenio.<sup>23</sup>

El diseño 1270v, atribuido a Antonio da Sangallo el Joven y a Giovan Battista da Sangallo llamado «il Gobbo», se destaca como el más fiel al «modelo» vitrubiano; en él se observa una posición más correcta de los elementos de conexión vertical y una distancia mayor entre las «aulas reales» y la *cævea*. También el número de arcadas reproducidas —41 como en la realidad— demuestra un mayor cuidado en la representación respecto al diseño 626r (en el que, por el contrario, las arcadas son 39, como en el plano de Serlio). Otra referencia a Vitruvio se encuentra en las indicaciones colocadas en la escena: «pulpito latino» y «pulpito greco».

En este plano, así como en aquel reproducido en el diseño 626r y en el diseño de Serlio, se puede notar un tercer pasillo interno que no aparece en el diseño 1107r, atribuido a los Sangallo, en el que los elementos principales del plano resultan determinados con mayor exactitud: en la orquesta está el «diagramma

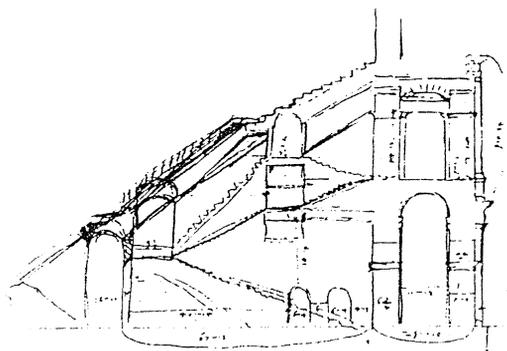


Figura 4

*ad triangolum*», mostrando, de esta manera, una cierta similitud con el «Teatro Latino» de Vitruvio que se encuentra en el diseño 834 de Antonio da Sangallo el Joven.<sup>25</sup>

Aún más interesante resulta ser el estudio de las secciones reproducidas en los diseños 603 y 604 (cuya atribución a Peruzzi no es unánime<sup>26</sup>), sea porque corresponden rigurosamente al «modelo» indicado por Vitruvio, como muestra la introducción del tercer orden de arcadas y la inclinación uniforme de la cávea, sea porque demuestran un atento estudio de los materiales (compuesto en *opus quadratum* y *opus reticulatum*) que parece derivar de un cuidadoso examen, por lo menos en lo que se refiere al interior de las cimbras. En efecto, el plano de sección pasa por los ambientes contiguos a las rampas, divididos por arcadas de la misma altura. Por consiguiente, las mismas rampas aparecen en la sección sólo como traza.

En fin, posteriormente aparecen las secciones 1122r y 1122v, atribuidas a Antonio da Sangallo el Joven,<sup>27</sup> en las que se muestra la base del orden dórico (que no corresponde, según Serlio, a la «bella maniera», sino que revela una atención particular por el relieve, como se nota observando el diseño 1122v, en el que están representadas también las volutas radiales, efectivamente presentes en el orden jónico) en contraposición a una profunda incertidumbre en el estudio de los elementos de conexión.

## NOTAS

\* La traducción de las notas, incluidas en el texto, es de la autora.

1. Sobre el tema ver, entre otros: G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli, 1997, pp. 53-57; M. P. Sette, *Profilo storico*, in *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. Carbonara. Torino, 1996, vol. I, pp. 106 e segg.
2. Un compendio de las obras sobre el tema se encuentra en H.-W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari 1988, traducción de M. Tosti-Croce dell'edizione originale dal titolo *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis Gegenwart*, München, 1985.
3. H. Gunther, *La rinascita dell'antichità*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnano Lumpugnani, Milano, 1994, p. 259: «Molti edifici furono adattati interamente per nuovi scopi: il Pantheon e altri templi, la curia o la basilica di Giunio Basso furono utilizzati come chiese; mausolei e archi di trionfo furono conservati come rocche; i portici ospitarono laboratori e officine; mentre strutture antiche di pubblica utilità continuano a svolgere la loro funzione originaria».
4. P. Fancelli, *Restauro dei monumenti*, Roma, 1998, p. 32: «Ma il legame con il medioevo, a parte il rifiuto per il gioco da parte di Raffaello nella lettera a Leone X, esiste. Non è escluso», continúa el Autor, «un nesso emotivo con l'antichità, ma come in Brunelleschi, comporta prima una continuità con la tradizione romanica toscana, studio delle strutture antiche ed insieme di quelle gotiche- sintesi di un linguaggio brillante e innovativo. Per gli interventi sull'antico la storia del restauro nel Rinascimento si sposa con quella degli studi antiquari e con quella del collezionismo. Ciò che nei monumenti si cercava di salvare erano le epigrafi (...)».
5. H. Gunther, *La rinascita dell'antichità*, cit., p. 264.
6. Sobre el tema confronta: H.-W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche (...)*, cit., p. 31 e segg.: «Il nome di Vitruvio percorre questi scritti come l'unico filo rosso, ma non se ne può dedurre che il sistema teorico-architettonico di Vitruvio sia rimasto valido durante il medioevo. Solo il primo Umanesimo è stato in grado di capire l'importanza sistematizzatrice di Vitruvio. Da questi sforzi si sono sviluppati i primi sistemi teorico-architettonici post-antichi che se non hanno rimpiazzato Vitruvio, lo hanno però in parte superato di molto per rilevanza concettuale» (p. 32).
7. *Ibidem*, p. 69.
8. Giovanni Sulpicio da Veroli se encarga del cuidado en 1486 de la primera edición imprimida de *De Architectura* de Vitruvio. A esta edición siguieron luego muchas otras, entre las cuales citamos la edición publicada de fray Giocondo de 1511 (*M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi ei*

- intellegi possit*, Venetiis) en la que los métodos de representación vitrubiana se encuentran identificados como «pianta», «veduta» y «prospetto». Una traducción en lenguaje vulgar, basada en la edición latina de 1497 y en la de fray Giocondo, se debe a Cesare Cesariano (*I dieci libri dell'architettura di Vitruvio Pollione*, Como 1521).
9. H. Gunther, *La rinascita dell'antichità*, cit., pp. 262-265.
  10. *Ibidem*, pp. 262-263. Particularmente interesante es la observación que expresa el Autor sobre la nueva metodología analítica: «La concezione del metodo induttivo in sé non era nuova. Essa era già stata sviluppata nel primo Medioevo; non veniva però applicata in ambito universitario. Questa discrepanza dipendeva dalla normale concezione dell'accademico. Il suo lavoro si esprimeva sul piano intellettuale; l'attività pratica era invece prerogativa degli artigiani» (p. 264).
  11. Sobre el estudio de los sistemas de identificación de los monumentos antiguos y sobre la importancia de la representación arquitectónica durante el siglo XVI cfr.: G. Sepe, *Rilievi e studi di monumenti antichi nel Rinascimento*, Napoli 1939; A. M. Brizio, *Il rilievo dei monumenti antichi nei disegni di architettura nella prima metà del Cinquecento*, Accademia Nazionale dei Lincei, giugno-settembre 1966, pp. 22 e segg.; W. Lotz, *Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento*, in «Bollettino CISA Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 223-232; C. L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo (...)*, cit., pp. 101-124.
  12. Además de los textos ya citados sobre los tratados, ver: F. Borsi, *Leon Battista Alberti. Opera completa*, Milano, 1973, pp. 221-263, con amplia bibliografía.
  13. F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, L. De Grassi Maltese, Milano 1967 y el más reciente M. Mussini, *Il trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: Il Codice Estense restituito*, Parma, 1991.
  14. R. Quednau, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in Baldassarre Peruzzi, *pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 400.
  15. La referencia se encuentra en la carta a León X. Sobre el tema cfr.: V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, pp. 84, 86, 92; R. Quednau, *Aemulatio veterum (...)*, cit., p. 400.
  16. H. Gunther, *La rinascita dell'antichità*, cit., p. 271: «Si può dire che in quel periodo furono introdotte pratiche rimaste fondamentali in archeologia, fino a quando non assunsero importanza fondamentale gli scavi sistematici: nuove tecniche di misurazione con l'utilizzo della bussola per le situazioni complesse, nuovi tipi di rappresentazioni grafiche (proiezioni ortogonali), rilevamento sistematico delle rovine nel loro stato di conservazione, completamente con l'ausilio, in primo luogo di combinazione tratte da informazioni fornite dagli stessi edifici, secondariamente di indicazioni contenute negli scritti antichi, specialmente in quelli di Vitruvio».
  17. L. Pernier, *Studi sul teatro di Marcello*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LV (1927), fasc. 1/IV, Roma, 1928, pp. 5-40; A. Calza Bini, *Il teatro di Marcello. Forma e struttura*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura», n.7, 1953, pp. 3-46; P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma [1972]; entre los estudios más recientes ver P. Ciancio Rossetto, *Le maschere del teatro di Marcello*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», n. 88 (1982-1983), pp. 7-49. Sobre las transformaciones del siglo XVI cfr.: J. J. Gloton, *Transformation et réemplois monuments du passé dans la Rome du XVI siècle. Les monuments antiques*, in «Mélanges d'Archéologie et d'histoire», LXXXIV (1962), pp. 710-716; P. Fancelli, *Demolizioni e restauri di antichità nel Cinquecento romano*, in *Roma e l'antico nella cultura del Cinquecento*, Roma, 1985, pp. 362, 365; C. Tessari, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano, 1995, pp. 123-143.
  18. La cita del texto de Vasari se encuentra en R. Quednau, *Aemulatio veterum (...)*, cit., p. 401.
  19. S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venezia 1584, copia anastática Bologna 1978, IV, p. 126r, sobre el tema cfr., entre otros: W. B. Dinsmoor, *The literary Remains of Sebastiano Serlio*, in «The Art Bulletin», XXIV (1942), pp. 55-91, 115-154. Sobre la modernidad de Serlio se detuvo R. De Fusco (*Il codice dell'architettura, antologia di trattatisti*, Napoli, 1968, pp. 367 e segg.).
  20. S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, cit., III, p. 70r.
  21. Cfr. L. Pernier, *La pianta del teatro di Marcello rilevata da Baldassarre Peruzzi prima di costruire il palazzo Savelli*, in *Atti del 1.º Congresso di Studi Romani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1929, vol. I, pp. 101-103. De la misma opinión A. Calza Bini (*op. cit.*, pp. 31-39) y P. Fidenzoni (*op. cit.*, pp. 35 e segg.); N. Ferri (*Indice topografico analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti alla Galleria Nazionale degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1885, p. 193) y A. Bartoli (*I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Firenze, 1914-1922, vol. IV; tav. CCCXIX) la atribuyen, en cambio, a Giovanni Sangallo. Los estudios más recientes comparten este análisis.
  22. A. Cerruti Fusco, *La restituzione grafica dei teatri antichi nei primi decenni del Cinquecento: interesse anti-*

- quario, *studi vitruviani e inventioni*, in *Saggi in onore di G. De Angelis d'Ossat*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., fasc. 1-10 (1983-87), Roma, 1987, p. 303.
23. *Ibidem*, p. 306; cfr. también A. Calza Bini, *Il teatro di Marcello. Forma e struttura*, cit., p. 32.
24. A. Cerruti Fusco, *La restituzione grafica dei teatri antichi (...)*, cit., p. 306 cfr. también A. Calza Bini, *Il teatro di Marcello Forma e struttura*, cit., pp. 34-35.
25. A. Cerruti Fusco, *La restituzione grafica dei teatri antichi (...)*, cit., p. 306; ver. además de la misma autora, *Teatro all'antica e teatro vitruviano nell'interpretazione di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Antonio da Sangallo il Giovane, la vita e l'opera*, Atti del XXII Convegno di Storia dell'architettura, Roma 19-21 febbraio 1986, a cura di G. Spagnesi, Roma, 1986, pp. 546-560, 462 e segg.
26. Se trata de dos versiones en limpio del mismo diseño que Bartoli (*op. cit.*, VI; tavv. CLXX, CLXXI) atribuyó a Peruzzi. Con esta afirmación, ampliamente compartida, se encuentra en desacuerdo H. Wurm (*Baldassarre Peruzzi, Architekturezeichnungen: Tafelband*, Tubinger, 1984).
27. Cfr. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma (...)*, cit., VI; tavv. CCLII-CCLIII.