

# EL COLISEO COMO RUINA EVOCADORA EN EL IDEARIO DE LOS VIAJEROS Y ARTISTAS DEL SIGLO XIX

**NOELIA ESPARCIA BLANCO** | UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

ORCID: 0000-0001-6782-6569

## RESUMEN

El Coliseo ha sido fuente de inspiración y ha formado parte del ideario colectivo tanto para artistas como viajeros a lo largo de su historia. No obstante, en el siglo XIX y con el desarrollo del Romanticismo, la interpretación y el significado del anfiteatro va a adquirir una serie de características propias. Por ello, el objetivo principal de este estudio es entender y analizar cómo representan el Coliseo los escritores románticos y los artistas que viajaron a Roma buscando inspiración y evocación para sus obras.

## PALABRAS CLAVE

Coliseo, ruina romántica, Literatura de viajes, pintura paisajista, siglo XIX

# THE COLISEUM AS AN EVOCATIVE RUIN IN THE IDEOLOGY OF NINETEENTH-CENTURY TRAVELLERS AND ARTISTS

## ABSTRACT

Throughout its history, the Colosseum has been a source of inspiration and has formed part of the collective imagination of artists and travellers alike. However, in the 19th century and with the development of Romanticism, the interpretation and meaning of the amphitheatre acquired a series of characteristics of its own. Therefore, the main aim of this study is to understand and analyse how the Colosseum was represented by Romantic writers and artists who travelled to Rome in search of inspiration and evocation for their works.

## KEYWORDS

Colosseum, Romantic ruin, Travel Literature, Landscape painting, 19th century

## 1. INTRODUCCIÓN

La atracción y el gusto por las ruinas de Roma ha perdurado a lo largo del tiempo, desde las primeras peregrinaciones durante la Edad Media, pasando por la recuperación clásica del Renacimiento, hasta los viajeros románticos del siglo XIX<sup>1</sup>. Estos primeros viajes, si bien estaban motivados para contemplar las reliquias y las iglesias católicas de Roma, también hubo un interés por la arquitectura romana que había sobrevivido tras la caída del Imperio romano. Los monumentos que habían quedado en pie se recogieron en las *Mirabilia Urbis Romae*, guías medievales muy difundidas desde el siglo XII hasta el XVI, siendo las primeras de ellas las que asociaron los monumentos antiguos de Roma con aspectos mitológicos, leyendas y símbolos<sup>2</sup>. Agruparon las ruinas romanas según su función: las puertas de entrada de la ciudad, las termas, los palacios, los teatros y los puentes<sup>3</sup>. Entre todas ellas, las que más destacan fueron las del foro romano, las termas de Caracalla y el Coliseo.

Esta tradición del viaje junto con la visita a las ruinas y su estudio alcanza su máximo esplendor en el siglo XVIII, donde se desarrolló un culto hacia los restos arqueológicos de la Antigua Roma, incluidos los descubrimientos de Herculano y Pompeya. Viajeros de todo tipo, desde artistas hasta literatos, realizaron el *Grand Tour* hacia Italia con el fin de formarse en este espacio histórico, artístico y cultural tan amplio<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, a finales del siglo XVIII se fomentó el interés por el paisaje pintoresco, teniendo su gran representación en Italia. Este bebió de las pinturas paisajísticas, tan aclamadas por los ingleses, de Claudio de Lorena, Nicolas Poussin y de Salvator Rosa<sup>5</sup>. Asimismo, las ruinas y la arquitectura clásica tienen una gran presencia en estos cuadros, formando parte de la imagen visual que tuvieron los extranjeros de Italia. Aunque, no solo estos artistas, sino que también tuvieron una gran relevancia los numerosos grabados que realizó Giovanni Battista Piranesi en los cuales retrató la grandiosidad de las ruinas y que tanto éxito tuvieron como souvenirs entre los turistas y como objetos de estudio para los artistas, al igual que las *vedute* italianas

1 PINTO, John. *The City of the Soul: Rome and the Romantics*. Nueva York: University Press of New England, 2016, p. 13.

2 MOATTI, Claude. *In Search of Ancient Rome*. Londres: Thames and Hudson, 1993, pp. 21-24; CARRASCO FERRER, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Ex Lux: la Roma antigua en el renacimiento y el barroco*. Madrid: Electa, 1997, pp. 53-57.

3 MORAN NICHOLS, Francis. *Marvels of Rome, Mirabilia Urbis Romae*. Nueva York: Italica Press, 1986.

4 BRILLI, Attilio. *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Machado, 2010, pp. 47-48.

5 MANWARING WHEELER, Elizabeth. *Italian Landscape in Eighteenth century England; a study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste, 1700-1800*. Nueva York: Oxford University Press, 1925; HUSSEY, Christopher. *The picturesque; studies in a point of view*. Connecticut: Archon Books, 1967, pp. 8-9.

de Canaletto<sup>6</sup>. Aun con ello, la pintura paisajista del siglo XIX comenzó a distanciarse de la tradición clásica de Claudio, Poussin y Rosa junto con la tradición vedutista italiana. Esta categoría fue más allá de estos autores y de su legado gracias en parte a la *Scuola di Posillipo*, también gracias al ambiente de artistas franceses como Corot, quien empezó a cultivar un tipo de paisaje más subjetivo, al igual que hizo William Turner.

Si antes eran las *Mirabilia* las principales guías, a partir del siglo XVIII hubo un gran número de literatura la cual podían consultar los viajeros. Las que más influencia tuvieron fueron: *Itinerario istrutivo* (1763) de Guiseppe Vasi, maestro de Piranesi y uno de los grabadores más importantes del siglo XVIII. Esta guía destaca por la inclusión de grabados de los monumentos y también de determinados espacios de la ciudad de Roma que ayudó e influyó a partes iguales a que los viajeros se formaran una idea del aspecto de la urbe. Por otro lado, en el siglo XIX se encuentran las renombradas guías de Mariana Starke *Travels on the Continent written for the use and particular information of travellers* (1820) y las de John Murray, que fueron muy populares entre los turistas que viajaron a Italia.

Aparte de las guías, las obras de Lord Byron y de Goethe, junto a Madame de Staël y Chateaubriand, también jugaron un papel fundamental en la visión romántica hacia las ruinas. De entre todos ellos, Byron fue el representante por excelencia de los viajeros románticos que destacaron las ruinas y los restos de la arquitectura romana en su gran obra *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1818), poema que muchos turistas siguieron como guía y libro necesario para crear un contexto y tener bagaje cultural. Dicho esto, lo más significativo para los citados autores fue la visión de las ruinas romanas bajo el ambiente nocturno, iluminadas por la luz de la Luna<sup>7</sup>. Un tema muy recurrente y que se verá en las distintas obras que se han seleccionado en este estudio, es la descripción del Coliseo a la luz de la Luna. Así, se formó todo un gusto por las visitas y los tours nocturnos por la ciudad y, especialmente, por los monumentos de la Antigua Roma.

Todo ello debido a que la ruina en el Romanticismo se vio como un elemento que suscitaba melancolía, ya que representaba la grandeza de los trabajos del hombre y a la vez recordaba la temporalidad de los mismos<sup>8</sup>. Por lo que se presenta como *memento mori* e imagen de la Historia asolada sobre el Tiempo y recuperada por la Memoria<sup>9</sup>. A pesar de ello, la ruina no

<sup>6</sup> HUYSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*. 2006, n° 23, p. 14. ISSN: 15263819.

<sup>7</sup> LIVERSIDGE, Catherine y EDWARD, Michael. *Imagining Rome: British artist and Rome in the Nineteenth century*. Londres: Merrel Publishers LTD, 1996, p. 77.

<sup>8</sup> PINTO, *op. cit.*, pp. 16-19; HUYSEN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>9</sup> BORSI, Franco. *Art in Rome from Neoclassicism and Romanticism*. Roma: Editalia, 1979, p. 181

solo representa el paso del tiempo y la grandeza del pasado, sino que pasa también a ser interpretada como el palacio de la Naturaleza, la representación de aquello que se crea y se destruye<sup>10</sup>. El sentimiento evocador que despertaron en los románticos, y que estimularon la imaginación y creatividad de los viajeros, hizo que pasaran a ser un elemento fundamental en dicha corriente. También fue gracias a toda la teoría estética que se había generado en torno a muchas figuras del Romanticismo, tales como Coleridge y Wordsworth, así como Percy Bysshe Shelley o incluso autores como Schiller y Lamartine<sup>11</sup>.

A pesar de los muchos viajeros que realizaron una estancia en Italia y de la numerosa literatura de viajes que dejaron, para esta investigación se han escogido dos autores representativos del Romanticismo inglés: Mary W. Shelley y Percy B. Shelley y sus respectivas obras *Valerio el romano reanimado* y *The Coliseum*. Ello es debido a la importancia y al papel que tuvieron los ingleses en el viaje a Italia del siglo XVIII y principios del XIX, siendo notorio su bagaje cultural y artístico. Por otro lado, también se ha escogido a Nathaniel Hawthorne y su novela *El fauno de mármol*, como representante del florecimiento del viaje a Italia de los norteamericanos de mediados del XIX y, sobre todo, por la relevancia de la obra y el tratamiento que hace el escritor del patrimonio artístico italiano.

Tras la lectura de varias obras ambientadas en la experiencia real del viaje a Italia de estos autores, se han seleccionado los citados relatos y novela, ya que el tratamiento, así como el análisis y la interpretación que le dan al Coliseo de Roma en estas obras es muy llamativo. A pesar de los numerosos estudios que se han realizado en torno a estos tres autores, no se ha prestado suficiente atención a las obras comentadas aquí y al gran protagonismo que juega el anfiteatro en dichos relatos. Del mismo modo, solo se han realizado comparaciones muy puntuales entre las interpretaciones dadas al Coliseo en la literatura poniéndolas en relación con las lecturas que se muestran en el arte del XIX.

Por tanto, lo que se pretende con esta investigación es analizar primeramente la interpretación dada al Coliseo en las obras de Mary W. Shelley, Percy B. Shelley y Nathaniel Hawthorne, para después comparar esa visión con la que muchos artistas transmitieron a través de sus obras debido a que estos, al igual que los escritores, también viajaron a Roma y se empaparon del ambiente artístico-cultural. Para ello se realizará un estudio de las principales características de ambos y sus principales influencias, mostrando un diálogo o una lectura complementaria entre ambas interpretaciones de literatura y arte.

<sup>10</sup> GONZÁLEZ MORENO, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 70.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 70; McFARLAND, Thomas. *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, the Modalities of Fragmentation*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2014.

## 2. CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES: RESIGNIFICANDO EL COLISEO

El Coliseo, una vez cayó en desuso y fue abandonado, comenzó a asociarse con un lugar plagado de espíritus malignos, pudiendo tener su origen en las *Mirabilia Urbis Romae*<sup>12</sup>. Con el tiempo se transformó en un lugar de culto religioso, precisamente por la extendida creencia de que en su interior se habían llevado a cabo numerosos asesinatos de cristianos<sup>13</sup>. En cualquier caso, los expolios, saqueos y los numerosos terremotos dejaron al Coliseo en unas condiciones bastante deterioradas, acrecentándose los mitos y leyendas sobre él a la vez que se le otorgaba un aspecto más misterioso. En conclusión, el monumento se empezó a ver como la principal ruina de la antigua Roma que representaba la etapa imperial de esta civilización, un símbolo para las siguientes generaciones de aquello que se temía y se anhelaba al mismo tiempo<sup>14</sup>.

Conforme se fue extendiendo la experiencia del *Grand Tour* del siglo XVIII, el Coliseo fue revalorizado a consecuencia de la admiración que los viajeros sentían al contemplarlo. A raíz de esta nueva valoración por parte de los turistas, también despertó el interés de los propios italianos. Es más, se plantearon varios proyectos con el fin de aprovechar el espacio del edificio, siendo el más destacable el ideado bajo el mandato de Clemente X. Se quiso convertir el anfiteatro en una iglesia, sin embargo, no se pudo llevar cabo a consecuencia de la escasez de fondos<sup>15</sup>. Lo que sí incluyó este papa fue unas cruces de madera en los muros en lo alto del monumento<sup>16</sup>. Más destacable es que, unos años más tarde, el papa Benedicto XIV hizo que se protegiera el Coliseo, que además consagró como lugar de rezo a los cristianos que habían sido martirizados. Por ese motivo, se llevaron a cabo ciertas incorporaciones, que ya habían sido anteriormente planteadas por Carlo Fontana: la colocación de una gran

<sup>12</sup> HUGHES, Robert. *Rome*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2009, p. 165; DI MACCO, Michela. *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*. Roma: Bulzoni Editore, 1971, pp. 68-69. El anfiteatro fue percibido en el Medievo como un templo dedicado a distintas deidades paganas, pero sobre todo fue relacionado con el Sol y con la superstición. De esa manera, acabó vinculándose con lo pagano y, por tanto, con lo maligno para el cristianismo imperante de la época. También fue debido a las leyendas que se construyeron en torno al mismo sobre demonios nigromantes que habitaban en él y que, como veremos, esta idea se mantuvo en el Renacimiento a través del escultor Benvenuto Cellini, y que volverá a ser recuperada en el siglo XIX.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 79-81. De hecho, Di Macco comenta que esta vinculación de santos y mártires del Coliseo fue utilizada como estrategia política y religiosa. El papa Pío V acogió esa idea de los cristianos que perecieron en el Coliseo para dotar al anfiteatro de una visión católica y despojarlo de su antigüedad clásica, al igual que hizo con otros monumentos de la antigua Roma.

<sup>14</sup> PEARSON, John. *Arena The Story of the Colosseum*. Nueva York: McGraw-Hill, 1973, pp. 171-172.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

<sup>16</sup> HOPKINS, Kevin y BEARD, Mary. *The Colosseum*. Cambridge: Harvard University Press, 2011, p. 167.

cruz negra situada en el centro de la arena y alrededor de ella una serie de altares junto con un púlpito<sup>17</sup>.

Además de la convivencia entre lo pagano y lo cristiano dentro del Coliseo, lo que más va a gustar y llamar la atención de los viajeros fue su estado pintoresco, repleto de vegetación con distintos tipos de plantas, flores e incluso árboles que crecían en los muros y en los arcos del anfiteatro. Se puede justificar su importancia y presencia con el trabajo de Richard Deakin: *Flora of the Colosseum of Rome* (1855), en el cual identifica y clasifica la flora que encontró en el monumento. No obstante, en las intervenciones de 1870 quitaron la característica vegetación para acceder a los espacios entre las entradas que habían sido bloqueados por esta frondosa flora<sup>18</sup>, dejando los bloques de mampostería descubiertos y despojándolo al mismo tiempo de su aspecto más pintoresco; un elemento donde, según algunos viajeros, residía parte de la belleza del anfiteatro. Más tarde, entre 1874 y 1875 excavaron la zona de la arena<sup>19</sup>, exponiendo el hipogeo; intervenciones para las cuales tuvieron que quitar el círculo de capillas, y la cruz que formaban el vía crucis, transformando completamente el aspecto que el Coliseo había mantenido durante siglos y que tan admirado fue por los viajeros<sup>20</sup>. Por tanto, se sacrificó la idea romántica del monumento en favor de la nueva arqueología que estaba emergiendo y de la preservación del patrimonio<sup>21</sup>.

### 3. VALERIO, EL ROMANO REANIMADO

El relato de Mary W. Shelley de *Valerio, el romano reanimado* (1976)<sup>22</sup> muestra la Roma antigua y clásica, pero desde la óptica del siglo XIX. La idea principal que se destaca es la continua presencia de esa Roma republicana y sobre todo imperial, caída, pero que sigue estando presente tanto en la ciudad moderna como en el ideario colectivo. Shelley lo plasma a través de su personaje Valerio, un antiguo ciudadano romano de época republicana quien, no se sabe cómo, ha vuelto a la vida, pero esta vez en la Roma decimonónica. El relato muestra la

<sup>17</sup> QUENNELL, Peter. *The Colosseum*. Nueva York: Newsweek, 1971, pp. 108-109; BOWRON, Edgar y RISHEL, Joseph. *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadelfia: Merrell Publishers LTD., 2000, p. 28.

<sup>18</sup> CONOLLY, Peter. *Colosseum. Rome's Arena of Death*. Londres: BBC Books, 2003, pp. 176-177.

<sup>19</sup> Las primeras excavaciones tuvieron lugar en los años 1811-1814, pero, tras las polémicas protagonizadas por los anticuarios romanos ante estas intervenciones, tuvieron que abandonar y cubrir las zonas que habían sido descubiertas. No fue hasta 1874 que se volvieron a retomar estos trabajos AMOIA, Alba. Hawthorne's Rome: Then and Now. *Nathaniel Hawthorne Review*. 1998, nº 1 (47), p. 28.

<sup>20</sup> CONOLLY, *op. cit.*, pp. 177-178.

<sup>21</sup> PINTO. *op. cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> Fue por primera vez publicado en esta fecha a través de la recopilación de Charles Robinson, a pesar de que fuera escrito mucho antes en una de las estancias en Italia de Mary Shelley.



decadencia y la pérdida de lo que antaño fue la ciudad, utilizando a Valerio como recuerdo constante de la Roma antigua y complementado esto con la visión del personaje sobre las ruinas y todo lo que queda de su época. Lo que se narra es cómo reacciona el protagonista ante la observación del antiguo esplendor de la ciudad, sobre todo mediante las ruinas y los monumentos, es decir, la cultura visual del momento<sup>23</sup>.

Se sigue la interpretación del protagonista mediante un recorrido nocturno por la ciudad, siendo en este momento del día cuando se desarrolle toda la trama. Tras visitar el foro romano, Valerio queda impresionado con el Coliseo. Lo describe como el “emblema de Roma”, debido a que el anfiteatro para él encarna la eternidad de la antigua urbe. Además de atribuirle estas dos características, también resalta la belleza del monumento a través de los muros derruidos, los contrafuertes, los arcos, los fragmentos de mármol, etc., en los cuales se referencia la existencia de vegetación que invade el edificio. Todo ello constituyendo una admiración ante su belleza pintoresca, pero al mismo tiempo inspirando un “miedo sagrado”. También se menciona que todos estos aspectos del Coliseo, en su conjunto, enmarcan la historia de su caída. Por ello, hay una dualidad entre las sensaciones que el anfiteatro provoca en el personaje, combinando el placer y la tristeza. Esto también lleva a pensar que el monumento representa una época mejor, la dorada de la República, que ha dejado su influencia en el Coliseo y que se contrapone con la Italia moderna, del siglo XIX, la cual se halla degradada y en constante crisis política<sup>24</sup>.

El protagonista reconoce en el anfiteatro *la grandeza de mi país: es el único asilo que tiene valor para un antiguo romano*<sup>25</sup>. Esto es bastante significativo debido a que el Coliseo se construyó en época imperial, es decir, después de que Valerio muriera, y aun así lo escoge entre todas las ruinas para refugiarse y sentirse de alguna forma más cercano a la antigua Roma. Como resultado, se concluye que, aunque sea de otra época a la suya, el Coliseo sigue siendo eminentemente romano y lo más representativo de su tiempo.

A la vez que le sirve como refugio, el interior del edificio actúa como espacio evocador de sus recuerdos, puesto que relata los últimos acontecimientos de su vida antes de morir, justo cuando se encuentra en el interior del monumento. El ambiente de esta escena se construye de las características generales de la estética romántica ya que ocurre por la noche, tranquila, en silencio e iluminada por la Luna, evocando melancolía, una de las principales

23 SEYMOUR, Miranda. *Mary Shelley*. Nueva York: Grove Press, 2000, p. 229.

24 WOLLEY, Rachel. *Reanimating Scenes of History: The Treatment of Italy in the Writings of Mary Shelley*. Newcastle: Newcastle University Library, 2001, pp. 88-89.

25 SHELLEY, Mary W. Valerius The Reanimated Roman. En ROBINSON, Charles (ed). *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, p. 336.

emociones junto con la imaginación que experimentan los románticos al contemplar las ruinas; mientras que conforme amanece y empieza a despertarse la ciudad, lo arranca de estas reflexiones y lo trae de vuelta a la realidad.

Se puede apreciar en esta parte del relato cierto paralelismo con el diario de notas de Shelley sobre la ciudad, debido a que lo que destaca la autora en su cuaderno son las vistas que se contemplan desde el Coliseo hacia la ciudad de Roma. Es más, admite que hay una zona en particular desde el monumento que no se cansa de contemplar: se trata de la panorámica que se puede ver a través de la segunda arcada del anfiteatro hacia la pirámide de Cayo Cestio, la campiña romana, el templo de Venus, el monte Palatino y las ruinas del foro<sup>26</sup>.

Sin embargo, en el relato de Valerio, cuando el protagonista está contemplando las vistas a la ciudad desde el Coliseo, la autora se centra más en retratar el contraste entre lo más representativo de la Roma moderna y de la antigua. Con esta contraposición, lo que hace es enfatizar la confusión de su personaje, puesto que él pertenece a esa antigua Roma y, sin embargo, se encuentra viviendo en la Roma moderna. Lo moderno quedaría representado por la visualización de la cúpula de San Pedro, junto con otras cúpulas y capiteles de otros edificios; mientras que lo antiguo queda inmortalizado por el Arco de Constantino, al lado del Coliseo, y el río Tíber.

Por otro lado, en la segunda parte del relato, se vuelve a mencionar el Coliseo, pero esta vez desde el punto de vista del segundo personaje, Isabel. Ella destaca por ser lo opuesto a Valerio, ya que sí que pertenece al presente y verá toda la ciudad de una manera muy distinta. Para ella, el monumento evoca el espíritu de la antigua Roma y la virtud que han legado los romanos a través de estas construcciones. Al contrario de verlo como normalmente se suele describir: como un lugar donde acontecieron numerosas muertes de gladiadores, animales y, posteriormente, cristianos.

La visión nocturna, contemplativa y melancólica del Coliseo que nos ofrece la autora en el relato se asemeja con las diversas pinturas que realizó en Roma el artista alemán Franz Ludwig Catel, donde representa varias escenas nocturnas del interior del anfiteatro con distintos personajes presenciando sus vistas. La más representativa es la de *Vista del Coliseo por la noche* (1830), (**fig. 1**), donde se pueden ver varias de las características propias del autor como los espacios enmarcados a través de elementos naturales o arquitectónicos, en este caso es una combinación de los dos; así consigue que el primer plano sea oscuro o esté poco iluminado para dirigir la mirada hacia el paisaje luminoso del fondo, principal protago-

<sup>26</sup> SHELLEY, Mary W. *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*. Londres: Edward Moxon, 1844, vol. 2, pp. 225-226.



nista de sus pinturas<sup>27</sup>. Otra característica notable de su trabajo es que comenzó a pintar ciertos espacios urbanos y artísticos de Italia de noche, como es el caso de los distintos cuadros que realizó de la plaza de San Pedro en el Vaticano, sirviendo de ejemplo su *Vista de la fuente de la plaza de San Pedro desde la columnata a la luz de la luna* (1818-1820).

**Figura 1**

**Franz Ludwig Catel. *Vista del Coliseo por la noche*, óleo sobre lienzo 1830.  
Hermitage Museum, San Petersburgo.**



Además, es notorio el contraste de luces y sombras, sobre todo con el único foco de luz que es de la Luna y que se proyecta en el interior del edificio —siendo este el único foco de

<sup>27</sup> SCHMIDT, Yvonne E. *Franz Ludwig Catel (1778-1856) Untersuchungen zum Werk des Malers anhand ausgewählter Beispiele aus seiner italienischen Zeit*. München: Universität München, 1985, pp. 8-9; BERTSCH, Markus. *Italien im Blick — Beobachtungen zu Franz Ludwig Catel als Landschaftsmaler*, En STOLZENBURG, Andreas *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856)*. Roma: Casa di Goethe, 2007, pp. 66-69.

luz—, iluminando los arcos y la mampostería interna del Coliseo. Este estudio de la luz y la importancia que juega en la pintura podría estar influido por la *Scuola de Posillipo* de Nápoles, donde tuvo contacto con el artista noruego Johan Christian Dahl y también a causa de su viaje por el sur de Italia<sup>28</sup>. Dicha escuela estaba dedicada al paisaje con ciertos tintes románticos y donde se le daba una gran importancia al efecto de la luz y de la atmósfera, junto con la realización de las pinturas al aire libre y que se aprecia en este cuadro del pintor. Por otro lado, no deja de ser destacable la presencia de la ruina pintoresca a través de la incorporación de helechos y la variada vegetación que invadió al monumento.

La única presencia humana se desvela a través de unos turistas situados en la penumbra del edificio y los que se encuentran asomados en la cávea que da a la arena del Coliseo, pero que apenas cobran protagonismo en la escena. El propio cuadro nos guía hacia el paisaje del fondo en el que se ven a los citados personajes contemplando las vistas de la arena y en general de la zona interna del monumento, acercándose más al carácter sereno, reflexivo y melancólico que nos ofrece Mary Shelley. Además, lo que más se destaca en *Valerio el romano reanimado* son las vistas monumentales dentro del Coliseo y es algo que Catel representa perfectamente fijando el paisaje principal al fondo de una de las galerías del anfiteatro, resaltando el ambiente romántico.

#### 4. FRAGMENTO DE *THE COLISEUM*

Siguiendo con otra obra, el fragmento de *The Coliseum* (1840) es un pequeño relato que escribió Percy B. Shelley directamente inspirado en su visita por las ruinas de Roma, destacando las termas de Caracalla, pero sobre todo el Coliseo. La historia arranca en el interior del monumento, donde aparecen los personajes principales: un hombre ciego y su hija. Una vez presentados, se procede a ir comentando el aspecto del anfiteatro a través de la hija a su padre, mostrando cada uno sus interpretaciones.

El personaje de Helen se centra en la pérdida y el paso del tiempo del anfiteatro, es decir, en su pasado o en su parte más pintoresca, debido a que la naturaleza ha actuado sobre él. Su descripción se centra en resaltar el carácter ruinoso del Coliseo del que menciona los bloques de piedra derruidos que se asoman dando la imagen de un gran acantilado, al igual que las paredes que cuelgan y se tambalean. De hecho, Shelley tuvo que contemplar un estado relativamente más demacrado del Coliseo porque después del terremoto que tuvo lugar en 1806 se debilitó parte de su estructura, no siendo restaurada hasta 1820 bajo

<sup>28</sup> TOCANO, Gennaro. Der Maler und der Archäologe. Franz Ludwig Catel und Aubin. Louis Millin im Königreich Neapel., En STOLZENBURG, Andreas. *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, Múnich: Michael Imhof Verlag, 2015, pp. 50-65; SCHMIDT, Yvonne E., Franz Ludwig Catel (1778-1856) *Untersucgungen zum Werk des Malers anhand ausgewählter Beispiele aus seiner italienienischen Zeit*. Múnich: Universität München, 1985, pp. 10-11.

Pío VII con la colocación de contrafuertes<sup>29</sup>. Además, menciona la vegetación que emerge y florece en los huecos. Este tipo de vegetación es muy variada, se describe la presencia del olivo, el mirto y el jazmín. Las grietas y los huecos que aparecen alrededor del Coliseo dejan ver pedazos de cielo. Junto a la inmensidad de los arcos, nos encontramos que en el suelo yacen restos fragmentados de capiteles, columnas y cornisas<sup>30</sup>.

Al mismo tiempo, la interpretación del personaje ciego se resume en distintas comparaciones. Por ejemplo, el suelo del Coliseo cubierto de musgo es cotejado con un valle boscoso repleto de césped; los arcos con abundante vegetación que conforman el monumento, son equiparados con una montaña, la cual ha sufrido un terremoto y por ello se han quedado en ese estado. Es más, utiliza el ejemplo concreto de los precipicios de los Alpes de Saboya para referirse a las partes derruidas y llenas de vegetación del Coliseo.

La referencia a la naturaleza que invade el monumento parece que va más allá de su presencia real, ya que gracias a ella se ha despojado al Coliseo de toda el aura de muerte y crueldad que estaba vigente por su utilización como anfiteatro y su vinculación al periodo del imperio romano<sup>31</sup>. La reflexión y comparación constante con la naturaleza, tiene su culmen hacia el final del relato donde se explica que la observación de los monumentos de la Antigüedad romana suscita *un sentido elevador de lo terrible y la belleza*<sup>32</sup>. Esta sensación la asemeja con el sentimiento sublime que despierta la contemplación de ciertos elementos naturales como las cataratas, los glaciares, los volcanes, las tempestades o los océanos, causando una alegría sobrecogedora.

Como se ha indicado al principio de este apartado, Percy B. Shelley se inspira directamente en su visita al Coliseo para crear este pequeño relato. Dicha visita aparece en una de sus cartas a Thomas Love Peacock en 1818 desde Nápoles, en la que comenta su estancia en Roma y los lugares que visita. Dedicó una de ellas a contar sus impresiones sobre las ruinas de la ciudad, especialmente esta visita al Coliseo. La visión que tiene sobre el mismo es muy similar a la que expresa en su obra, destacando la forma laberíntica que crean los numerosos arcos del edificio, junto con la vegetación de plantas y flores alrededor, estableciendo la misma metáfora que en *El Coliseo*: la arena está cubierta de hierba, y atraviesa, como las

<sup>29</sup> BOWRON y RISHEL. *op. cit.* p. 150; DUFFY, Cian. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 170.

<sup>30</sup> SHELLEY, Percy B. *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, Mary W. Shelley ed. Londres: Edward Moxon, 1840, vol. 1, pp. 172-173.

<sup>31</sup> BINFIELD, Kevin. May They Be Divided Never: Ethics, History, and the Rhetorical Imagination in Shelley's *The Coliseum*. *Keats-Shelley Journal*, 1997, nº (46), p. 132.

<sup>32</sup> SHELLEY, Percy B. *op. cit.* vol. 1, p. 177.

faldas de una llanura natural, los abismos de los arcos rotos que la rodean<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, pone un especial énfasis en la circunferencia exterior del anfiteatro, la cual destaca por la belleza de su arquitectura compuesta de pilastras corintias que sostienen una cornisa.

Esta visión pintoresca del monumento, siendo la naturaleza y la ruina las grandes protagonistas de la escena, se puede ver perfectamente en varias de las acuarelas que realizó Francis Towne. Sin embargo no solo él, sino que hay un enfoque similar dentro del grupo de pintores acuarelistas ingleses con los que tuvo relación en Italia: John "Warwick" Smith, John Robert Cozens o William Pars<sup>34</sup>. Todos ellos plasmaron al Coliseo en sus dibujos y pinturas enfatizando la proximidad y el primer plano de la flora que crecía en el anfiteatro, pero sobre todo los bloques y arcos derruidos, y los trozos rotos de mampostería que se encontraban en el interior. En Towne lo que prima es el uso de la luz, creando un juego de luces y sombras, pero siempre representando sus paisajes y composiciones de manera variada y armónica<sup>35</sup>. Los paisajes de Cozens, por su parte, están ligados al lirismo y más relacionados con el Romanticismo que tendría lugar posteriormente, sobre todo de la mano de Turner y Constable. Este pintor representaría el paisaje y el color de manera armónica al igual que Towne, pero con la gran diferencia de que utilizaría el color sutil y refinado y la atmósfera como vehículos para expresar su mundo interno y sus propias emociones<sup>36</sup>.

En concreto hay dos acuarelas de Towne que muestran muy bien esta visión pintoresca del Coliseo que desarrolla Percy B. Shelley en su relato: *En el interior del Coliseo*, 1780 e *Interior del Coliseo desde el asiento del emperador, mirando hacia el Palatino*, 1781 (fig.2). Ambas representan el interior del Coliseo con la cávea y el resto de los arcos destrozados repletos de maleza, consiguiendo que el efecto de la luz del día se refleje en la mampostería en el follaje del monumento<sup>37</sup>. Por un lado, en la primera se realza el estado de ruina pintoresca del anfiteatro, obviando el vía crucis, la cruz y los elementos religiosos que se habían incorporado. Se invita a la reflexión y a la brevedad de los logros del ser humano, cosa que hemos visto que tiene mucha vigencia en el relato de Percy Shelley. La perspectiva y la composición elegidas para esta acuarela también nos las encontramos en los dibujos de Cozens (1778) o de Louis Chaux (1770); en todos ellos se puede apreciar la influencia de los grabados del

<sup>33</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 170.

<sup>34</sup> EGERTON, Judy. *English Watercolour painting*. Oxford: Phaidon, 1979, p. 7.

<sup>35</sup> MEYER, Laure. *Masters of English Landscape: among others Gainsborough, Stubbs, Turner, Constable, Whistler, Kokochka*. Paris: Terrail, 1995: pp. 77-80.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 74-77; STAINTON, Lindsay. *British Landscape Watercolors*. Londres: British Museum Publications LTD, 1985, p. 29.

<sup>37</sup> STAINTON. *op. cit.* p. 28.



interior del Coliseo que realizó Piranesi, enfatizando la magnitud de los bloques rotos y los arcos de mampostería.

**Figura 2**

**Francis Towne. *Interior del Coliseo desde el asiento del emperador, mirando hacia el Palatino*, pluma, tinta gris y acuarela, 1781. British Museum, Londres.**



Por otro lado, la segunda acuarela fue retocada más tarde por Towne para adaptarse a los gustos de la época. Esta presenta una visión más amplia del interior, apareciendo las estaciones de la cruz de los mártires y el grupo de personas que está peregrinando y visitando el Coliseo. Muy parecida a esta ilustración es la pintura de John Warwick, *El Coliseo* (1777-178) pudiendo haber sido realizado al mismo tiempo de Towne, ya que ambos pintores salían a dibujar al aire libre. Aunque, a diferencia de la su compañero, la de Warwick parece más una ruina abandonada debido a la nula existencia de personas; lo único vivo es la flora que crece en los arcos del anfiteatro<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 34-35

## 5. EL FAUNO DE MÁRMOL

En *El fauno de mármol* (1860) de Hawthorne, se puede ver otro ejemplo más de cómo aparece representado este monumento. El Coliseo se muestra bajo la visita nocturna por la ciudad, ya mencionada y muy seguida durante el siglo XIX. Al inicio del capítulo, Hawthorne hace una breve introducción donde nos presenta el anfiteatro. Lo primero que destaca es su aspecto pintoresco, tanto por su degradación como por la vegetación presente en todo el edificio. Aún con ello, debido a la excesiva luminosidad que proyecta la Luna sobre los arcos y toda la estructura del monumento, queda despojado de su principal encanto: la imaginación. Impide poder reintegrar todas las partes del Coliseo, que es precisamente lo que hace falta para convertir el monumento en uno mucho más majestuoso de lo que en realidad era. Es por ello que afirma que *la célebre descripción que hizo Byron es mejor que la realidad*<sup>39</sup>. Argumenta que quizá dicho autor romántico visitó el monumento bajo la luz más tenue de las estrellas, al contrario que la de la Luna. De hecho, es algo que podemos ver que sí destaca Byron en *Manfredo* y que viene citado de manera más extensa en la guía de viaje de Murray de 1845: [...] *Me encontré cierta noche en el recinto del Coliseo, en medio de lo más grande que existe en la ciudad de Rómulo. El follaje de los árboles que crecían en las derruidas arcadas, parecía velado por las sombras, y las estrellas brillaban por entre las hendiduras de las ruinas*<sup>40</sup>.

Esta misma idea la podemos encontrar en *Six Months in Italy* (1853) de George Stillman Hillard, amigo de Hawthorne y cuya guía seguramente consultó junto con la de Murray. Hillard destaca en su visita al Coliseo que este necesita ser visto bajo las luces de las estrellas o bien con Luna creciente<sup>41</sup>. Por lo que vemos, pues, una clara influencia de Hillard con respecto a Hawthorne, que, como consecuencia de no haber podido visitarlo bajo unas condiciones adecuadas, resalta la parte fantasmagórica y misteriosa característica, que como hemos visto al principio, tiene su origen en el medievo.

Dentro del Coliseo, lo que más llama la atención del escritor es la cristianización del monumento, tal y como lo indica en su cuaderno de notas sobre el viaje a Italia. En él cuenta que cuando visitó el Coliseo, no le sorprendió mucho debido a que encajaba con la idea preconcebida que se había hecho, pero no se esperaba esa especie de conversión en una

<sup>39</sup> HAWTHORNE, Nathaniel. *El fauno de mármol*. Barcelona: Planeta, 2010, p. 141.

<sup>40</sup> BYRON, George. *Manfredo*. Barcelona: Biblioteca del siglo XIX, Tesoro de Autores Ilustres de todas las épocas y naciones, 1889, pp. 168-169.

<sup>41</sup> HILLARD, George. *Six Month in Italy*. Londres: John Murray, 1853, p. 242.



iglesia cristiana, precisamente por la incorporación de estos altares y capillas y por la cruz en el centro de la arena<sup>42</sup>.

Otro aspecto relacionado con lo pintoresco lo encontramos más adelante, en su cuaderno de notas, donde relata otra visita al Coliseo. Hawthorne comenta que, a pesar de las flores que crecen alrededor del monumento y en las zonas más altas, se encuentra exento o desnudo si se compara con una ruina inglesa<sup>43</sup>. El escritor indica que esto puede ser debido a dos razones: la primera, la falta de hiedra que sí que crece en estos monumentos de Inglaterra, y la segunda, porque el material sobreviviente del Coliseo es el ladrillo, por tanto, al despojarlo del mármol y la piedra que recubrían este ladrillo, el anfiteatro está expuesto.

Teniendo en cuenta la interpretación del Coliseo a través de los personajes, estos comentan el placer estético y la preferencia del monumento bajo su apariencia pintoresca, incluso eligiendo su aspecto actual frente al que tuvo originalmente. Aunque más destacable es la referencia al pasaje en la autobiografía de Benvenuto Cellini, donde se describe el mencionado ambiente fantasmagórico. El escultor cuenta en su autobiografía, que se reunió con un sacerdote en el Coliseo, quien *se vistió como exige la nigromancia y empezó a trazar círculos en el suelo con las más preciosas ceremonias que se puedan imaginar [...]. La cosa duró más de hora y media. Aparecieron tantas legiones de demonios que el Coliseo estaba lleno hasta los topes*<sup>44</sup>. Lo que se comenta en El fauno de mármol es la posible presencia de estos espíritus, que podrían tratarse de los antiguos gladiadores que murieron en las batallas del anfiteatro, o bien los cristianos que según se creía fueron asesinados en la arena del Coliseo.

Esta idea, además, es complementada por el escultor William W. Story, amigo y compatriota de Hawthorne, quien también defendió dicha visión del anfiteatro en su popular *Roba di Roma* (1864). En esta obra añade que es con la llegada de las sombras de la noche *y las nubes se ennegrecen en lo alto, y el viento aúlla a través de las galerías y los arcos vacíos, y la tormenta se abate sobre el Coliseo, aún puede oírse el choque de los gladiadores, el estruendo de las voces multitudinarias que claman sangre se elevan en el vendaval, y aquellos bancos rotos están atestados de un público temeroso de fantasmas*<sup>45</sup>. De nuevo, aparece la noche como evocadora de recuerdos y del propio pasado del monumento; mientras que por el día tiene otro aspecto donde la imaginación tiene menor cabida, ya que no aparece el juego de luces y sombras que dejan al anfiteatro bajo una apariencia misteriosa.

<sup>42</sup> HAWTHORNE, Nathaniel. *Passages from French and Italian Notebooks*. Londres: Strahan & Co., Publishers, 1871, vol. 1, pp. 67-68.

<sup>43</sup> HAWTHORNE, Nathaniel. *Passages...*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>44</sup> CELLINI, Benvenuto. *Vida*. Barcelona: Planeta, 1984, p. 129.

<sup>45</sup> STORY, William. *Roba di Roma*. Londres: Chapman and Hall, 1864, vol. 1, p. 197.

El pintor valenciano José Benlliure Gil nos ofrece una interpretación complementaria a la del *El fauno de mármol*. Dicho artista, en su primera estancia en Italia, se dejó influir primero por la herencia pictórica de Mariano Fortuny, destacando los colores brillantes y el preciosismo, como es ejemplo su obra *Carnaval de Roma* (1881). Posteriormente, su amistad con el artista Domenico Morelli lo motivó a elegir temas fantásticos para sus obras que exitosamente, logró combinarlo con el realismo y el costumbrismo de su pintura<sup>46</sup>.

**Figura 3**  
José Benlliure y Gil. *La visión del Coloseo. El último mártir*, óleo sobre lienzo, 1885. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia.



La representación que el artista realizó del Coliseo (**fig.3**), escogió, al igual que Hawthorne, la parte fantástica y medieval del anfiteatro. Casi parece la representación de la victoria cristiana frente al predominio pagano del Coliseo, debido al conjunto de supuestos devotos que acompañan a los mártires. Además, el hecho de representar a Telémaco, a quien supuestamente asesinaron en el anfiteatro y gracias a ello se prohibieron los juegos y los

<sup>46</sup> BONET SOLVES, Victoria. El realismo en la pintura de José Benlliure. *Saitabi*, revista de la Facultat de Geografia i Història, 1989, nº 39, p. 5. ISSN 0210-9980.

espectáculos de gladiadores, es prueba para afirmar esta interpretación. Al margen de esto, no deja de ser llamativo el fuerte contraste de luces entre el Coliseo que aparece casi entre tinieblas, a contraluz de la Luna llena, y de las pequeñas antorchas que sostienen cada uno de los cristianos.

En ambas imágenes que nos ofrecen los autores se destaca el ambiente nocturno, fantasmagórico, solemne y religioso del Coliseo; mientras que Hawthorne lo consigue mediante la cita del pasaje de Cellini, Benlliure lo logra representando a Telémaco, mártir que, según se cuenta, fue asesinado en el Coliseo<sup>47</sup>. Este aparece rodeado de otros cristianos que rodean al personaje y ocupan todos los espacios del anfiteatro. Por tanto, Hawthorne se encargaría de representar la parte pagana y Benlliure se decantaría por la cristiana.

Lo último que destaca el escritor en la novela es el contraste marcado por el ambiente más solemne y religioso, protagonizado por el vía crucis de la arena del monumento y por la visita moderna de los turistas. Estos visitantes están repartidos por el monumento, mientras unos cantan, otros visitan el Coliseo con sus guías y otros ascienden por las galerías guiados con luces de color rojo hasta llegar al parapeto. Es este contraste entre el ambiente religioso, incluso fúnebre, con el más lúdico lo que llama la atención del autor, el cual termina diciendo que la emoción que sentían estos visitantes *pertenecía a Byron, no a ellos*<sup>48</sup>. Como si quisiera reflejar en lo banal que se había convertido la experiencia de visitar el Coliseo en su época, donde se producía un conglomerado de situaciones antitéticas. De hecho, es el autor que mejor representa la visita al Coliseo del siglo XIX y el que enfatiza la presencia de las pequeñas capillas dispuestas en la arena, que provocan el contraste entre lo católico y lo pagano.

La citada utilización de estas luces se puso de moda sobre todo un par de años después de la visita del escritor al anfiteatro, el recorrido con luces de color rojo y azul, solo se lo podían permitir las clases más adineradas, ya que se tenía que obtener el permiso de la policía y pagar una buena cantidad de dinero. Con el tiempo este tipo de visita se democratizó, teniendo lugar en el *Natale di Roma*, donde se utilizarían luces de la bandera italiana —blancas, verdes y rojas—<sup>49</sup>.

Igualmente hay que destacar las múltiples representaciones que realizó el artista italiano Ippolito Caffi sobre el Coliseo. El pintor lo ha representado desde distintas perspectivas

<sup>47</sup> O'REILLY, Augustine. *I martiri del Colosseo, ovvero Ricordi storici del grande anfiteatro dell'antica Roma*. Florencia: a spese dell'editore, 1872, pp. 457-471.

<sup>48</sup> HAWTHORNE, Nathaniel. *El fauno...*, op. cit., p. 143.

<sup>49</sup> HOPKINS y BEARD. op. cit., pp. 4-5.

y en distintos momentos del día, pero las que más destacan son las escenas nocturnas, consiguiendo un sofisticado efecto lumínicos y creando distintos efectos atmosféricos<sup>50</sup>, siendo los elementos clave en sus obras. También se aprecia la tradición vedutista que el artista cultivó en la *Accademia di Belle Arti di Venezia*, siguiendo la estela de Canaletto<sup>51</sup>; en las composiciones de sus cuadros la arquitectura juega un papel central donde el paisaje se crea en torno a esta.

Figura 4

Ippolito Caffi. *Interior del Coliseo bajo la luz de la luna*,  
témpera sobre lienzo, 1860. A. Pallesi Art Gallery, Mócano.



En el caso de las pinturas del interior del Coliseo, el paisaje se forma dentro del mismo, exceptuando algunas como *El Coliseo visto desde lo alto* de 1847, donde presenta una vista panorámica aérea del edificio, suponiendo una perspectiva bastante innovadora que solo se podría comparar con la que realizó Piranesi para sus *Vedute di Roma* 1748-1774. En concreto, su pintura *Interior del Coliseo bajo la luz de la luna* de 1860 (fig. 4), recoge todos los aspectos que va narrando Hawthorne en la novela: la Luna llena, la presencia solemne del vía crucis y

<sup>50</sup> DOTTI, Davide. *Da Hayez a Boldini. Anime e volti della pittura italiana dell'Ottocento*. catalogo della mostra. Milán: Silvana. 2017, p. 112.

<sup>51</sup> PINTO, *op. cit.*, p. 86; TINTTONI, Maria E. *Il Risorgimento a colori. Pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*. Roma: Gangemi Editore, 2010, pp. 111-112.



la cruz de los mártires en el centro, o los visitantes con sus bengalas rojas recorriendo el edificio. En este cuadro se le da más importancia al monumento y al ambiente silencioso que aporta la noche, con sus correspondientes efectos lumínicos protagonizados por la Luna, así como las bengalas o las antorchas de los visitantes. También hay que destacar las numerosas escenas pintorescas que Louis Ducros immortalizó en sus ilustraciones, con la ayuda de Giovanni Volpato, sobre el anfiteatro como *Interior del Coliseo de Roma* (1748-1810), representando esa divergencia entre los turistas y viajeros modernos que visitan y se recrean en el Coliseo en contraste con los sermones y los protagonizados por los fieles y que se llevan a cabo en las estaciones. Con todo, carecen de la sensibilidad de este momento cronológico y de las pinturas de Caffi. Además, en este cuadro se pueden ver las rápidas pinceladas del pintor y el tratamiento lumínico que recuerda al impresionismo, más cercano a lo que se estaba realizando en la *Scuola di Posillipo*, o las innovaciones que estaban incorporando los pintores Corot y Turner<sup>52</sup>.

Por último, cabe citar una de sus obras mejor valoradas: *El Coliseo iluminado con luces de bengala* (1845), en honor a la recién instaurada República de Italia. En esta imagen se aprecia el uso de las bengalas que los turistas utilizaban para recorrer las galerías del anfiteatro, pero para esta obra se han empleado los colores de la bandera italiana, como posteriormente se haría en el *Natale di Roma*. Asimismo, son llamativos los fuertes contrastes de luces y sombras que genera el ambiente nocturno y las luces de las bengalas, siendo estas la principal fuente de iluminación. Por otro lado, los arcos rotos de la arena se sitúan en un primer plano y vuelven aparecer al fondo, algo que, como hemos visto, enfatiza el aspecto de ruina pintoresca del anfiteatro<sup>53</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

Se ha podido establecer un hilo conductor sobre la imagen y el tratamiento del Coliseo, debido a que persisten ideas comunes en el siglo XIX que afectaron tanto a los escritores que visitaron Italia como los artistas que realizaron una estancia en Roma. El anfiteatro, en el periodo decimonónico, sigue siendo la principal ruina romántica y pintoresca de Roma y primordial atracción turística. Es el vestigio de lo que fue la civilización y el imperio romano y de su declive. Al mismo tiempo, no deja de entenderse como el recuerdo del antiguo esplendor que llegó a alcanzar Roma, sobre todo por parte de los románticos que tendieron a mirar hacia el pasado.

<sup>52</sup> SCOTTON, Flavia. "...rubava la bellezza ed il vero": Ippolito Caffi a Venezia, a Ca' Pesaro. En SCARPA SONINO, Annalisa. *Caffi Luci del Mediterraneo*. Milán: Skira, 2005, pp. 55-67; PIRANI, Federica. Scatti di pennello. Caffi e la fotografia delle origini. En SCARPA SONINO, Annalisa. *Caffi Luci del Mediterraneo*. Milán: Skira, 2005, pp. 73-85.

<sup>53</sup> PINTO. *op. cit.*, p. 86.

No obstante, al igual que hubo continuaciones, también hubo cambios, emergiendo nuevos planteamientos e interpretaciones. Si bien todos los autores destacan el aspecto pintoresco y ruinoso del Coliseo, enmarcado por la clara presencia de la naturaleza en el monumento, sobre todo por Percy y Mary Shelley, quienes vinculan al monumento con su pasado clásico, hay una serie de diferencias. Estas las vemos especialmente en la obra de Hawthorne, puesto que se observa una recuperación de la visión medieval del Coliseo, donde predomina su aspecto más misterioso, y parece ser la morada espíritus malignos o fantasmas. Además, se establece una relación entre las antiguas batallas de los gladiadores que, a su vez, se vincula con las muertes de los mismos, más los mitos sobre el martirio de cristianos en la arena del monumento. Esta cuestión tuvo, además, un especial énfasis tras las incorporaciones del siglo XVIII de las capillas, el vía crucis y la cruz negra situadas en la arena del edificio, rindiendo culto a esos mártires que perecieron en el Coliseo. A su vez, se deja ver el nuevo turismo moderno en la visita al Coliseo y la interpretación que las guías sobre Roma dan del monumento, aunque se sigue viendo la estela de los poetas románticos como Lord Byron y su visión sobre el anfiteatro.

En cuanto a las interpretaciones de los distintos pintores que se han ido mencionando se ha podido constatar la vigencia y el interés por las ruinas de Roma y en concreto por el Coliseo, siendo una fuente principal de inspiración, así como estudio para los artistas. Estos, también estuvieron influidos por los gustos del momento donde había una amplia demanda por las *vedute* de Roma y por las principales ruinas románticas. Con ello, se ha visto un enfoque más pintoresco en los acuarelistas ingleses, en cuyas obras se centran en la ruina pintoresca, enfatizando la naturaleza que la rodea y evocando al carácter melancólico que describen Percy y Mary Shelley. Por otro lado, conforme avanza el siglo XIX, los pintores se centraron en representar el aspecto nocturno del Coliseo, jugando con las luces y las sombras junto con el color, siendo una influencia directa de los cambios que se estaban forjando en los pintores paisajistas produciéndose un distanciamiento del academicismo para encontrar una pintura más libre. Benlliure y Caffi, a pesar de representar el Coliseo bajo un aura nocturna, lo hacen de manera totalmente diferente, al igual que con los temas representados. Sin embargo, encuentran un diálogo común en *El fauno de mármol*, así como también sirven de ejemplo para entender los complejos flujos artísticos que estaban teniendo lugar en Italia, siendo Roma la sede de todos ellos.

Por ello la necesidad de realizar este artículo desde un enfoque interdisciplinar, ya que ha permitido abarcar las distintas perspectivas y dinámicas artísticas y culturales que se observan en este siglo. Esto ha generado a su vez todo un material literario y pictórico, rescatando aspectos del estado y percepción del Coliseo —acercándose de forma bastante fidedigna a la imagen real que tuvo en los siglos XVIII y XIX— que a día de hoy se han perdido. Además, se ha enfatizado la idea del gran protagonismo que ocupa el monumento, que trasgrede los comentarios más comunes de los diarios de viaje, para adentrarse en un tratamiento más



profundo a través de los relatos que se han analizado. Así, se ejemplifica la perpetuación de su ideario artístico y estético, siendo por excelencia el gran “coloso” de Roma y principal fuente de inspiración para escritores y artistas.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS

AMOIA, Alba y BRUCHINI, Enrico. *Stendhal's Rome: Then and Now*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1997.

BORSI, Franco. *Art in Rome from Neoclassicism and Romanticism*. Roma: Editalia, 1979.

BOWRON, Edgar y RISHEL, Joseph. *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadelfia: Merrell Publishers Ltd, 2000.

BRILLI, Attilio. *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Machado, 2010.

BYRON, George. *Manfredo*. Barcelona: Biblioteca del siglo XIX, Tesoro de Autores Ilustres de todas las épocas y naciones, 1889.

CARRASCO FERRER, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Ex Lux: la Roma antigua en el renacimiento y el barroco*. Madrid: Electa, 1997.

CELLINI, Benvenuto. *Vida*. Barcelona: Planeta, 1984.

CONOLLY, Peter. *Colosseum. Rome's Arena of Death*. Londres: BBC Books, 2003.

DI MACCO, Michela. *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*. Roma: Bulzoni Editore, 1971.

DUFFY, Cian. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

EGERTON, Judy. *English Watercolour painting*, Oxford: Phaidon, 1979.

GONZÁLEZ MORENO, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

HAWTHORNE, Nathaniel. *Passages from French and Italian Notebooks*. Londres: Strahan & Co., Publishers, 1871, vol. 1.

HAWTHORNE, Nathaniel. *El fauno de mármol*. Barcelona: Planeta, 2010.

HILLARD, George. *Six Month in Italy*. Londres: John Murray, 1853.

HOPKINS, Kevin y BEARD, Mary. *The Colosseum*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

HUGHES, Robert. *Rome*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2009.

HUSSEY, Christopher. *The picturesque; studies in a point of view*. Connecticut: Archon Books, 1967.

HUST, Isobel. *Victorian Women Writers and the Classics: The Feminine of Homer*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

LIVERSIDGE, Catherine y EDWARD, Michael. *Imagining Rome: British artist and Rome in the Nineteenth century*. Londres: Merrel Publishers LTD, 1996.

MANWARING WHEELER, Elizabeth. *Italian Landscape in Eighteenth century England; a study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste, 1700-1800*. Nueva York: Oxford University Press. 1925.

MEYER, Laure. *Masters of English Landscape: among others Gainsborough, Stubbs, Turner, Constable, Whistler, Kokochka*. Paris: Terrail, 1995.

MOATTI, Claude. *In Search of Ancient Rome*. Londres: Thames and Hudson, 1993.

MORAN NICHOLS, Francis. *Marvels of Rome, Mirabilia Urbis Romae*. Nueva York: Italica Press, 1986.

MURRAY, John. *Handbook for Travellers in Central Italy, Including the Papal States. Rome, and the Cities of Etruria*. Londres: John Murray and Son, 1843.

O'REILLY, Augustine. *I martiri del Colosseo, ovvero Ricordi storici del grande anfiteatro dell'antica Roma*. Florencia, 1872.

PEARSON, John. *Arena The Story of the Colosseum*. Nueva York: McGraw-Hill, 1973.

PINTO, John. *The City of the Soul: Rome and the Romantics*. Nueva York: University Press of New England, 2016.

QUENNELL, Peter. *The Colosseum*. Nueva York: Newsweek, 1971.

RAWES, Alan y SAGLIA, Diego. *Byron and Italy*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

SCHMIDT, Yvonne E. *Franz Ludwig Catel (1778-1856) Untersuchungen zum Werk des Malers anhand ausgewählter Beispiele aus seiner italienischen Zeit*. München: Universität München, 1985.

SEYMOUR, Miranda. *Mary Shelley*. Nueva York: Grove Press, 2000.

SHELLEY, Percy B. *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*. SHELLEY, Mary W. ed. Londres: Edward Moxon, 1840, vols. 1 y 2.

SHELLEY, Mary W. *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*. Londres: Edward Moxon, 1844, vol. 2.

SOLARUCE BLOND, José Ramón. *Historia de la arquitectura restaurada de la Antigüedad al Renacimiento*. La Coruña: Universidade da Coruña Servicio de Publicacións, 2008.

STANTON, Lindsay. *British Landscape Watercolors*. Londres: British Museum Publications LTD, 1985

STORY, William. *Roba di Roma*, vol. 1. Londres: Chapman and Hall, 1864.

WOLLEY, Rachel. *Reanimating Scenes of History: The Treatment of Italy in the Writings of Mary Shelley*. Newcastle: Newcastle University Library, 2001.

#### CAPÍTULOS DE LIBRO

BERTSCH, Markus. Italien im Blick — Beobachtungen zu Franz Ludwig Catel als Landschaftsmaler, En STOLZENBURG, Andreas *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778—1856)*. Roma: Casa di Goethe, 2007, pp. 66-69.

MOSKAL, Jeanne. Speaking the Unspeakable: Art Criticism as Life Writing in Mary Shelley's *Rambles in Germany and Italy*. En BUSS, Helen; MACDONALD, David; MCWHIR, Anne coord. *Mary Wollstonecraft and Mary Shelley: writing lives*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2001, pp. 189-216.

PIRANI, Federica. Scatti di pennello. Caffi e la fotografia delle origini. En SCARPA SONINO, Annalisa *Caffi Luci del Mediterraneo*. Milán: Skira, 2005 pag. 73-85.

SCOTTON, Flavia. "...rubava la bellezza ed il vero": Ippolito Caffi a Venezia, a Ca' Pesaro. En SCARPA SONINO, Annalisa *Caffi Luci del Mediterraneo*. Milán: Skira, 2005, pp. 55-67.

SHELLEY, Mary W. Valerius The Reanimated Roman. En ROBINSON, Charles ed. *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, pp. 332-344.

TOCANO, Gennaro. Der Maler und der Archäologe. Franz Ludwig Catel und Aubin - Louis Millin im Königreich Neapel. En STOLZENBURG, Andreas *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, Múnich: Michael Imhof Verlag, 2015, pp. pp. 50-65.

## ARTÍCULOS

AMOIA, Alba y BRUCHINI, Enrico. Rome's Monuments and Artistic Treasures in Madame de Staël's *Corinne* (1807): Then and Now. *Nineteenth-Century French Studies*. 1994, nº 3/4 (22), pp. 311-347. ISSN: 01467891.

AMOIA, Alba. Hawthorne's Rome: Then and Now. *Nathaniel Hawthorne Review*. 1998, nº 1, (47), pp. 1-35. ISSN: 08904197.

BONET SOLVES, Victoria. El realismo en la pintura de José Benlliure. *Saitabi, revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1989, nº 39, pp. 1-11. ISSN 0210-9980.

BINFIELD, Kevin. May They Be Divided Never: Ethics, History, and the Rhetorical Imagination in Shelley's *The Coliseum*. *Keats-Shelley Journal*. 1997, nº 1, (46), pp. 125-147. ISSN: 04534387.

CLACK, Timothy. Shelley's The Coliseum and the Sublime. *Durham University Journal*. 1964, nº 85 (54/2), pp. 225-235.

HUYSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*. 2006, nº 23, p. 14. ISSN: 15263819

LEVY, Leo. Hawthorne's Landscape of the Fall. *American Literature*. 1970, nº 2, (42), pp. 139-156. ISSN: 00029831.