



LAS CARCERI

DE

GIOVANNI

BATTISTA PIRANESI

JUAN A. CALATRAVA ESCOBAR

Diputación Provincial de Granada

Las Carceri
de Giovanni Battista Piranesi:
entre Clasicismo y Romanticismo

BIBLIOTECA DE ENSAYO

© *Diputación Provincial de Granada*

Diseño: *Juan Vida*

I.S.B.N.: 84—505—2274—9

Depósito Legal: GR. 708/1985

Imprime: *Meridional Impresores, S.C.L. - Granada*

Las Carceri
de Giovanni Battista Piranesi:
entre Clasicismo y Romanticismo

Juan Antonio Calatrava

A mis padres

El trabajo que ahora se publica gracias a la Excma. Diputación Provincial de Granada constituyó el tema de una Tesina de Licenciatura leída en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada en septiembre de 1979. Se estaba entonces en plena efervescencia piranesiana. El Centenario de la muerte del artista, celebrado en 1978, había servido para llamar la atención sobre una figura artística de extrema importancia en ese momento clave, la segunda mitad del siglo XVIII, en el que podemos decir, con una fórmula simplificadora, que se gesta la Modernidad. En aquel momento en que, recién terminada la licenciatura, buscaba tema de investigación, me llamó poderosamente la atención la existencia de ese genio aislado italiano, que rompía todos los esquemas clasificatorios tradicionales de la historia del Arte, que con su sola existencia llevaba a los historiadores a plantearse verdaderos problemas siempre obviados, como el de la transición entre Ilustración y Romanticismo. Un genio artístico que, como Goya en España, parecía surgir de la nada, y en el que se condensaban de modo asombroso todo ese cúmulo de nuevas y contradictorias formas de pensamiento y acción que solemos resumir bajo la expresión las Luces aunque a menudo no estemos muy de acuerdo sobre su significado exacto.

Al empezar a profundizar en la obra de Piranesi, sobre todo después de las grandes exposiciones que se organizaron en Italia con motivo de la efemérides citada, me sorprendió, además, la capacidad de resumir el gigantesco cambio que se estaba produciendo hacia 1750 en todos los órdenes del pensamiento que traslucía en una de sus obras, concretamente: la serie de grabados de las Carceri. Las Carceri son una de esas raras obras en las que parece resumirse el movimiento de la historia, en las que se siente palpar una época llena de transformaciones. Una obra plena de contradicciones, y por eso mismo coherente con su momento histórico. El estudio de las Carceri sigue ofreciendo, en mi opinión, uno de los más claros ejemplos de cómo esa famosa relación arte-sociedad es algo vivo, lleno de resquicios, acciones y reacciones, y no el mero reflejo mecánico que pretendieron ciertos sociólogos. Por ello, las Carceri trascienden el mero estudio erudito de la figura de Piranesi. Analizarlas es rastrear en los orígenes del arte moderno, justo en uno de los lugares donde más claras están las huellas.

El presente trabajo, mi rastreo particular, no puede considerarse de ningún modo como definitivo. Indudablemente, se puede encontrar en él la inmadurez y el esquematismo de todo estudiante recién licenciado. Creo, sin embargo, que los años transcurridos no anulan la validez de algunas de las ideas en él aportadas. Estas últimas, en cualquier caso, requerirán matizaciones y desarrollos ulteriores a los que he renunciado porque implicarían escribir un nuevo (y mucho más voluminoso) libro.

Lo que ofrezco ahora son, pues, los resultados provisionales logrados en 1979 en un trabajo realizado con unas limitaciones de tiempo, extensión, medios materiales y también (¿por qué no decirlo?) madurez intelectual del autor. Resultados que considero, con todo, no desdeñables, a condición de que se vea en ellos únicamente hipótesis de trabajo que espero desarrollar y comprobar próximamente en un estudio sobre el conjunto de la obra de Piranesi.

Por supuesto, sólo a mí se me pueden imputar los fallos y limitaciones de este trabajo. No así sus aciertos, si los hay, que he de compartir con mi maestro, amigo y director de la Tesina, Ignacio Henares, Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, con quien he tenido el placer de seguir colaborando durante todos estos años y espero que en el futuro. También debe mucho este libro a innumerables conversaciones con mi gran amigo Mariano Maresca, profesor de Filosofía del Derecho, una de las personas que más me han enseñado a moverme en ese espinoso campo de trabajo que es la historia de las ideas. Debo citar también a Juan Carlos Rodríguez Gómez, no sólo por la enorme deuda que tengo con él en mi formación general, sino también, concretamente, porque su generosidad me permitió disponer de originales inéditos sin los cuales nunca hubiera podido escribir, como se verá, el capítulo dedicado a las Carceri y la escena teatral, así como a Antonio Moreno Garrido, a quien tuve que consultar a veces aspectos técnicos del grabado. Mi agradecimiento especial merece también Antonia Millán, encargada del préstamo interbibliotecario en la Biblioteca de la Universidad de Granada, cuya amabilidad e interés me permitió disponer continuamente de libros inexistentes en Granada y que había que solicitar a bibliotecas extranjeras: cabe decir que sin su colaboración me hubiera sido imposible estudiar a Piranesi y me hubiera tenido que desviar hacia otro tema de bibliografía más accesible. Y, en fin, quiero recordar en general a tantos otros amigos y profesores que, directa o indirectamente, aportaron algo a este trabajo; aunque no pueda nombrarlos individualmente, ellos saben cuánto les debo.

J. A. C.

Introducción

En el momento en que este trabajo comenzó a ser redactado, aún en 1978, nos encontrábamos en el año del segundo centenario de la muerte de Piranesi. El 9 de noviembre de 1778 moría, en su casa de Roma, Giovanni Battista Piranesi, *architetto veneziano*. Inmediatamente era inhumado de manera provisional en la borrominiana iglesia de S. Andrea della Fratte, en espera de ser sepultado definitivamente en la tumba que, a instancias del cardenal Rezzonico, su gran protector, se había preparado para él en la que había sido prácticamente su única obra arquitectónica: la iglesia de Santa Maria del Priorato sull'Aventino.

En general, los centenarios y fechas conmemorativas similares nunca han dejado de favorecer la memoria de los artistas implicados, hasta el punto de que este tipo de celebraciones se han convertido hoy día ya en un mecanismo indispensable para el funcionamiento de la moderna crítica e historiografía del arte. No es raro comprobar cómo en ocasiones han servido para poner una serie de cosas en su sitio y reparar, incluso, tradicionales *olvidos* de la crítica.

Piranesi no ha sido una excepción. Sin duda, sería exagerado decir que, en historia del arte, el año 1978 ha sido el *año piranesiano*, pero es innegable que el interés por esta figura, poco conocida fuera de ambientes especializados, ha aumentado en gran medida. Por supuesto, una conmemoración por sí misma no puede despertar de súbito un gran interés si no se inserta en un ámbito más amplio, en una corriente favorable. En lo referente al reconocimiento de la importancia de la figura de Piranesi, tal corriente existía desde hace tiempo, aunque con una serie de peculiaridades historiográficas que trataremos de señalar más adelante. Pero ello no obsta para que se deba reconocer la fundamental importancia que ha tenido el **centenario de Piranesi en el conocimiento de su obra.**

En Italia, donde naturalmente Piranesi era ya antes bastante más conocido que en nuestro país, la celebración del Bicentenario de su muerte ha adquirido caracteres de sorprendente relevancia. El nombre de nuestro artista ha llegado incluso a ocupar con asiduidad titulares en la prensa no especializada, en un amplio abanico periodístico desde *La Repubblica* hasta *L'Unità*¹. Y, como telón de fondo, la monumental exposición organizada en San Giorgio Maggiore, Venecia, por la Fondazione Giorgio Cini, exposición modélica tanto por la cantidad y calidad de las obras reunidas como por su disposición y montaje y, finalmente, por los dos espléndidos catálogos editados para la ocasión².

En nuestro país, como era lógico, el interés despertado ha sido menor, dado el relativo —sólo relativo— alejamiento de la problemática. Los ecos han sido tardíos, pero finalmente se han producido, sobre todo a través de la exposición que ha organizado el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid con los fondos de Piranesi de la Biblioteca Nacional, fondos que ya habían sido objeto de una cuidada monografía por parte de Enrique Lafuente Ferrari³. El eco de esta exposición en numerosas publicaciones y sobre todo, por su gran difusión, en diarios como *El País* ha contribuido a despertar entre nuestros historiadores y críticos de arte un cierto ambiente en torno a esta iniciativa.

Sin embargo, como decíamos antes, Piranesi no ha sido nunca un desconocido. Entre sus contemporáneos, sobre todo en su ambiente romano, gozó de no poca fama; su amigo Robert Adam no encontró grandes dificultades para que la Sociedad de Anticuarios de Londres le otorgara el título de socio de honor. Ya un año después de la muerte de

¹ Vid., p.eje., G. ALMASI: «Sulle infinite scale», en *La Repubblica*, 23 de mayo de 1978; Maurizio CALVESI: «Archeologo o profeta», en *L'Unità*, 20 de abril de 1978; G. PEROCCO: «Piranesi», en *Il Gazzettino*, 28 de febrero de 1978, etc., trabajos en los que es de destacar que, en muchos casos, el carácter periodístico no ha estado reñido con un rigor científico envidiable.

² El primero de estos catálogos, titulado: *Piranesi: incisioni, rami, legature, architettura*, Vicenza, 1978, incluye reproducciones de la totalidad de la obra gráfica y arquitectónica de Piranesi, así como estudios de, entre otros, A. Bettagno, S. Zamboni, J. Gärms, M. Calvesi, C. Bertelli, J. Wilton-Ely, A. González-Palacios, o Manfredo Tafuri. El segundo, *Piranesi: Disegni*, Vicenza, 1978, incluye una amplia catalogación de dibujos y esbozos piranesianos, con trabajos de R. Palluchini y A. Bettagno.

³ Este texto de Lafuente Ferrari ha sido recientemente reimpresso en el catálogo de la exposición de Madrid. Sobre este catálogo, hay que lamentar que en él se haya colocado como introducción a la espléndida catalogación de Lafuente un trabajo auténticamente penoso de Luis Moya que muestra el absoluto desconocimiento que de la obra de Piranesi tiene el autor, quien llega a decir, hablando de las *Carceri*, que «... hacia 1743 graba las cuatro primeras planchas...», confundiendo así de un solo golpe tres obras muy distintas de Piranesi: la *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, de 1743, los cuatro *Capricci*, de fecha incierta pero probablemente realizados entre finales de 1743 y comienzos de 1744, y la primera edición de las *Carceri*, que constaba de 14 planchas y fue realizada en 1745.

Piranesi, G. L. Bianconi publicaba su *Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi*⁴. En 1799, el hijo del ya fallecido Giambattista, Francesco, se traslada por motivos políticos a París. Las relaciones de Piranesi con la cultura francesa habían sido siempre muy vivas, pero habían tenido lugar sobre todo con el círculo de artistas franceses establecidos en Roma, en torno a la Academia de Francia⁵. Ahora, la actividad en París de la Calcografía Piranesi contribuye a la difusión de la obra del padre de Francesco en el mismo ambiente parisino. Ya en 1800, J. G. Legrand prepara una *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi...*⁶ que debía servir de introducción a una edición de las obras completas del artista que nunca llegó a publicarse.

En 1820, volviendo a Italia, P. Biagi introduce la reflexión sobre Piranesi en un ambiente académico, con su discurso, muchas veces citado posteriormente por todos los estudiosos piranesianos, *Sull'Incisione e sul Piranesi*, leído en la Accademia di Belle Arti de Venecia.

Por fin, en 1825, empieza a producirse un giro historiográfico decisivo, el que viene marcado por la manipulación romántica de Piranesi. Tal giro tiene una consecuencia fundamental para nuestro objeto de estudio: hace pasar el centro de gravedad de la obra de Piranesi de sus obras arqueológicas estrictas a las *Carceri*.

Sin embargo, antes de entrar en este terreno hay que señalar que la figura de Piranesi comienza a adquirir relevancia oficial en su Italia natal a partir de 1839. En ese año, el papa Gregorio XVI, a través de su legado el cardenal Antonio Tosti, decide la adquisición de todos los grabados de la Calcografía Piranesi de París, que vuelven así, de modo definitivo, a Roma, 61 años después de la muerte de su autor. Esta *rentrée* oficial hace, naturalmente, que aumente el interés por Piranesi, y en consecuencia las publicaciones sobre su obra. Sin embargo, hay que decir que el interés de la historiografía italiana decimonónica a la hora de plantear el tema es más bien escaso si tenemos en cuenta la enorme trascendencia que la figura de nuestro artista adquirirá en la tradición, no historiográfica sino literaria, del romanticismo inglés y francés, tradición de la que pasamos a ocuparnos a continuación.

⁴ «Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi, celebre antiquario ed incisore di Roma, Scritto l'anno 1779», en *Antologia Romana*, 1779.

⁵ Las relaciones de Piranesi con los artistas franceses afincados en Roma, que constituyen uno de los temas más interesantes y polémicos de su biografía, serán tratadas en este trabajo sólo de forma marginal, ya que su incidencia en la realización de las *Carceri* es más que relativa, aunque no por ello nula. Sobre el tema, vid. el Coloquio de Villa Medici *Piranèse et les Français*, cit. en la bibliografía.

⁶ *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi, architecte, peintre, graveur. Redigé sur les notes et les pièces communiqués par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux*, Publ. Morazzoni, Milán, 1921. Vid. bibliografía.

Como decíamos, 1825 es un año decisivo: se publican las *Confessions of an English Eater of Opium*, de Thomas de Quincey⁷, con expresas menciones a Piranesi. De Quincey no partía aquí de la nada: las relaciones de Piranesi con la cultura inglesa del siglo XVIII habían sido constantes, sobre todo desde que en 1757, a instancias de su amigo el arquitecto y decorador Robert Adam, había sido admitido en la Sociedad de Anticuarios de Londres. Es sintomático el hecho de que la obra de Piranesi fuera apreciada en Inglaterra tanto por neoclásicos como por neogóticos como Horace Walpole. Todo ello, unido al hecho de que, por ejemplo, en Walpole las referencias más importantes a Piranesi se encuentren no en una obra literaria en sentido estricto sino en sus *Anecdotes of Painting in England* (1771), nos muestra hasta qué punto la auténtica clave del trabajo artístico de Piranesi es obviada por la tradición romántica posterior, que sumerge a Piranesi en el mundo de lo literario y toma las *Carceri* como pretexto para hacer de él un abanderado *avant-la-lettre* de la polémica de la Imaginación contra la Razón. Basta comparar el texto de Walpole de 1771 con el de De Quincey de 1825 para darse cuenta de hasta qué punto en medio siglo ha variado el entorno de la cuestión. En la línea abierta por De Quincey, las referencias a Piranesi en obras literarias de románticos franceses como Musset, Gautier o Victor Hugo señalarán el culmen del triunfo de las *Carceri* en el siglo XIX.

No vamos a detallar aquí un estudio pormenorizado de las apariciones de Piranesi en la literatura romántica del siglo XIX. Tal estudio ha sido ya esbozado por Luzius Keller⁸ en un libro que, aunque a nuestro juicio se queda en el umbral de los verdaderos problemas sin traspasarlos, realizando, como ha señalado Tafuri, una lectura *emocional* de los textos, tiene sin embargo el mérito importante de haber recopilado todo un *corpus* de textos piranesianos de los románticos, algunos de los cuales ofrecemos como apéndice al final del presente trabajo. Retengamos, pues, como hipótesis de trabajo, la idea de que las referencias a Piranesi durante el siglo XIX son mucho más importantes cualitativamente en el dominio de lo propiamente literario que en el campo de la historiografía artística, y que ello no puede ser, de ningún modo, ajeno a la peculiar lectura interesada que el Romanticismo hace de la obra del artista.

Naturalmente, si el Romanticismo puede utilizar a Piranesi es porque en Piranesi hay elementos que se prestan a ello. Queda así, pues, abierta la cuestión fundamental del origen del arte moderno: la de las relaciones entre el Siglo de las Luces y el Romanticismo. Gusdorf ha tratado de definir de algún modo el problema hablando del «nacimiento de la conciencia romántica en el siglo de las Luces», pero la cuestión sigue, en lo esencial, sin

⁷ Ed. castellana, Barcelona, 1972.

⁸ Luzius KELLER: *Piranèse et les romantiques françaises. Le mythe de l'escalier en spirale*, Paris, 1966.

resolver, y las necesarias limitaciones de este trabajo sólo nos permitirán hacer en este sentido referencias muy parciales y concretas.

La línea romántica de lectura de Piranesi domina prácticamente hasta comienzos de nuestro siglo. En 1918 tiene lugar otro acontecimiento fundamental para la historiografía piranesiana. Aparecen dos obras de Henri Focillon: *G. B. Piranesi, essai de catalogue raisonné de son oeuvre* y *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, que conocería una segunda edición en 1928. Pese a todos nuestros intentos, sólo hemos tenido acceso a la segunda de estas obras, y por tanto ha de tenerse en cuenta que todas las referencias a Focillon atañen sólo a dicha publicación. De todas formas, parece lógico suponer que no haya grandes diferencias de fondo entre dos libros del mismo autor y año.

Ante todo, hay que señalar que la obra de Focillon es la primera publicación sobre Piranesi, prácticamente, donde lo que se pretende es *hacer historia del arte* a partir de una aproximación filológica que se pretende científica. Es mérito de Focillon haber señalado, con todas las limitaciones que su conocido método historiográfico le imponía, muchos hechos que, reinterpretados, se han revelado más tarde como básicos. Así, por ejemplo, el papel que asigna Focillon a la técnica del aguafuerte, considerándola como una técnica propia del *triunfo de la imaginación*, y, lo que es más importante, su concepción implícita de la técnica artística como algo no definido de una vez por todas sino conquistable en diversas etapas, y ello no ya en el sentido del *aprendizaje*, sino mostrando una lúcida comprensión de que el aguafuerte era una técnica históricamente nueva que respondía a una nueva idea del trabajo artístico, y que, por tanto, para su plena utilización se precisaban una serie de rupturas que Piranesi no realizó de una vez, sino en varias fases a lo largo de su vida hasta culminar en la técnica ya propiamente acuafortista de la segunda serie de las *Carceri* en 1761. Incluso la misma comparación de Focillon entre la primera serie de las *Carceri*, de 1745, y la segunda, de 1761, ha sido a menudo retomada, en sus términos formales, por numerosos estudiosos a lo largo de este siglo, aunque bien es verdad que a veces para llegar a conclusiones distintas a las de Focillon, como en el caso de Ulya Vogt-Göknil⁹.

Ello no debe hacernos olvidar el auténtico tema: ¿por qué Focillon realiza en 1918 un trabajo precisamente sobre Piranesi? La concepción historiográfica de Focillon, lo único que puede responder a esta pregunta, ha sido ya estudiada y debatida en múltiples ocasiones, y por ello sólo resumimos aquí sus puntos básicos. Todo el mundo ha estado siempre de acuerdo en calificar a Focillon de *formalista*. El fondo teórico de esta opción

⁹ Ulya VOGT-GÖKNIL: *Giovanni Battista Piranesi's Carceri*, Zurich, 1958.

a partir de Wölfflin está claro: la reivindicación kantiana de *la forma* frente a los teóricos hegelianos del *espíritu y el contenido*; ello debido a que el positivismo cientifista había provocado desde fin de siglo la búsqueda por parte de los historiadores del arte de algo propio específicamente de la historia del arte, a partir de lo cual pudieran quedar fundamentadas unas bases que dieran estatutos de cientificidad a la nueva disciplina. Quizá la expresión teórica más nítida de ello —o una de las más nítidas— sea la carta introductoria a Karl Vossler que Julius von Schlosser incluye al principio de su *Literatura artística*. Pero lo importante aquí es señalar cómo en Focillon la problemática del formalismo encuentra una expresión peculiar: *la historia del arte como vida de las formas*. Bien es verdad que la obra fundamental de Focillon en este sentido, su *Vie des Formes*, data de 16 años más tarde, de 1934. Parece que debemos incluir su tesis doctoral sobre Piranesi dentro de un conjunto de obras *de tanteo* a través de las cuales se va gestando ese método historiográfico que culminará en la *Vie des Formes* y en *Art d'Occident*. Sin embargo en su *Piranesi* podemos reconocer ya el rasgo fundamental de dicho método: lo que Hadjinicolau definía como *autogénesis de las formas*. La historia del arte es para Focillon la historia de las formas puras, y en este sentido Piranesi es un jalón y ha de ser estudiado porque ejemplifica el momento en que la forma deja de estar dominada por la Razón para ponerse al amparo de la Imaginación. El propio recorrido artístico de Piranesi, señala, para Focillon, esta evolución, quien destaca las diferencias entre la *Prima Parte* y las *Carceri*, o entre ambas ediciones de las *Carceri*, como auténticos puntos de no retorno en este proceso marcado en lo técnico por el progresivo dominio del aguafuerte.

Pero si insistimos aquí sobre la obra de Focillon no es sólo por la manifiesta importancia del autor, ni por mero afán de erudición, sino porque es el estudio de Focillon el que impone el fundamento teórico de lo que van a ser los estudios piranesianos prácticamente durante toda la primera mitad del siglo XX: ahí están para demostrarlo los trabajos de R. Longhi, A. Muñoz, Lafuente Ferrari o A. Giesecke, por no citar más que unos cuantos nombres significativos de entre casi un centenar de publicaciones que se encontrarán en su mayoría en la bibliografía de este trabajo. Ello no quiere decir, desde luego, que no existan excepciones —y probablemente la más notable de entre ellas sea el artículo de Wittkower de 1938-39¹⁰—, ni mucho menos que sobre el tronco formalista no se articulen infinitas variaciones, casi tantas como autores se han ocupado del tema, pero es indudable que la problemática de la inmensa mayoría de todos estos trabajos sigue moviéndose en la perspectiva formalista, y más

¹⁰ R. WITTKOWER: «Piranesi's Parere sull'Architettura», en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-1939, II, núm. 2, pp. 147-158.

exactamente dentro de los límites definidos por Focillon para esta perspectiva.

Emil Kauffmann representa el primer gran intento de liquidación de esta problemática. Ya desde 1929¹¹ y 1933¹², Kaufmann había empezado a hablar de *arquitectura revolucionaria*. Es, sin embargo, en sus dos obras fundamentales, *Three revolutionary architects*, de 1952¹³, y *Architecture in the age of Reason*, de 1955¹⁴, donde tal concepto queda precisado y llega a expresar todo su implícito potencial renovador. La obra de Kaufmann posibilitó una primera ruptura con el formalismo en cuanto que hablar, como hacía él, de *arquitectura revolucionaria* significaba poner en juego para la comprensión de la obra de arte elementos ajenos a la pura forma, elementos extralingüísticos. No es momento ahora de plantear las limitaciones, bastante evidentes, de sus análisis históricos; Aldo Rossi lo ha hecho ya en cierta medida¹⁵. Por el momento, lo que nos interesa es destacar la función desbloqueadora que tuvo en su momento la obra de Kaufmann. Función desbloqueadora también respecto a la misma figura de Piranesi, ya que en su *Arquitectura de la Ilustración* Piranesi ocupa un capítulo entero como *arquitecto* y como *teórico de la arquitectura* y no ya como *grabador*. Hasta entonces, y en la línea de Focillon, Piranesi era un *grabador* en el sentido estricto y tradicional del término: o sea, una especie de pintor con otros medios y de menos categoría. Es la unión de los términos *arquitectura* e *Ilustración*, indigerible para el formalismo en los términos en que la plantea Kaufmann, lo que permite a éste plantearse las nuevas funciones que la Ilustración asigna a la arquitectura y, por tanto, hablar de Piranesi como arquitecto: como partícipe, no sólo a través de su única realización arquitectónica, sino sobre todo a través de su teoría de la arquitectura y de su obra gráfica, en la construcción de la nueva utopía de la forma y de un nuevo papel del arquitecto y del trabajo artístico en el seno de una nueva distribución entre trabajo intelectual y trabajo manual.

Hay que destacar, por último, que con Kaufmann se quiebra definitivamente la herencia romántica que veía en Piranesi un romántico o un casi-

¹¹ En su «Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution», en *Zeitschrift für Bildende Kunst*.

¹² *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, Leipzig, 1933. Hemos usado la traducción italiana, Milán, 1973.

¹³ «Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu», en *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 42, part. 3, 1952. Hemos usado la traducción italiana de Franco Angeli, Milán, 1976, que incluye una excelente y larga introducción de Georges Teyssot.

¹⁴ *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard, 1955, Ed. castellana, Barcelona, 1974.

¹⁵ Vid. A. ROSSI: «Emil Kauffmann y la arquitectura de la Ilustración», en el vol. *Para una arquitectura de tendencia*, Barcelona, 1978.

romántico, idea que implícitamente había sido consagrada por Focillon cuando consideraba a Piranesi como «un artista que no pertenecía a su tiempo». Kaufmann lo dice literalmente: «Sin embargo, no creemos que Focillon esté acertado cuando afirma que Piranesi no pertenecía a su tiempo —*ce génie visionnaire qui n'appartient pas à son temps*— ni cuando dice, con más énfasis aún que “L’art de certains maitres semble étranger à son temps... On est tenté de croire que, nés au hasard de l’histoire, ils ne doivent rien à l’échainement ordinaire des causes... Tel est Jean Baptiste Piranèse”»¹⁶. Afirmación de gran importancia ya que permite considerar a Piranesi como un producto propio de su siglo, un iluminista, y acabar así con una historia del arte casi hagiográfica. Por otra parte, esta actitud de Kaufmann permite además abrir la puerta para que el centro de gravedad de la cuestión pase de la personalidad aislada de Piranesi al problema global de la naturaleza del Iluminismo y sus relaciones con el Romanticismo.

Y sin embargo, ante todo este florecimiento de publicaciones nos encontramos con una paradoja de difícil superación a primera vista. Porque si es cierto —y lo hemos comprobado— que en dos siglos son muchas las páginas que se han escrito sobre Piranesi, no es menos cierto que son rarísimas las ocasiones en que un debate historiográfico tan rico y profundo se ha visto acompañado correlativamente, como si del reverso de la moneda se tratara, por un silencio tan pensante y riguroso de cara *al exterior*. Da la impresión de que la discusión sobre Piranesi ha sido tolerable sólo mientras todo quedara en casa.

Pero esta aparente paradoja se comprende si recurrimos una vez más a la historia. Desde el establecimiento del positivismo como discurso ideológico dominante de la burguesía, los distintos saberes de ésta empezaron a articularse en torno a una serie de nociones-eje, una de las más importantes de las cuales fue la de *clasificación*. La historia del arte, como es lógico, no constituyó una excepción a esta corriente global. Y el positivismo, naturalmente, no era, como ninguna ideología dominante lo ha sido nunca, tan estrecho como para no permitir diversas alternativas dentro de una misma matriz. En el fondo, es siempre la misma obsesión por clasificar lo que se encuentra en la base de una gran parte de la historiografía contemporánea del arte: tanto en los *conceptos fundamentales* de Wölfflin como en la obsesión por las atribuciones de B. Berenson, por poner sólo dos ejemplos suficientemente conocidos y que aparentemente no tienen nada que ver el uno con el otro. Empeños clasificatorios todos ellos totalmente coherentes, pero que presentaban también su otra cara de la moneda: la censura automática que se establecía sobre todo aquello que parecía resistirse a entrar en moldes clasificatorios preestablecidos.

¹⁶ E. KAUFFMANN: *La arquitectura de la Ilustración*, cit., p. 125.

Pensamos que, en última instancia, es éste el esquema que ha obrado sobre Piranesi. Los especialistas del arte han podido discutir sobre él, han podido producir en muchos casos análisis de gran validez y rigor. Se ha sabido siempre que detrás de Piranesi, profundizando un poco, nos encontrábamos con una de las más complejas e importantes personalidades del arte del siglo XVIII. Pero Piranesi tenía un defecto: era difícil de encasillar —como, por lo demás, prácticamente todo el siglo XVIII. ¿Romántico, rococó, neoclásico, iluminista, puente entre rococó y romanticismo...? Todo esto se ha discutido en innumerables artículos, pero mientras se discutía Piranesi desaparecía de la escena pública. En Historias generales del arte, en Enciclopedias, en obras de carácter más o menos generalizador, hay que buscar con lupa para ver aparecer su nombre¹⁷. Daba la impresión de tratarse de un enfermo en cuarentena: sólo cuando los especialistas decidieran que el enfermo ya estaba curado —esto es: clasificado— y le otorgaran su definitivo certificado de romántico, neoclásico o rococó, podría éste pasearse al aire libre de la historia establecida sin poner en peligro la salud pública.

Naturalmente, sería injusto generalizar esta actitud. Y aún más injusto —y acientífico— lo sería atribuirla a propósitos conscientes y deliberados. Ello nos llevaría a la grave ceguera crítica de no ver, por una parte, que bastantes historiadores han logrado escapar a esta problemática, aunque su esfuerzo no haya tenido hasta hace muy poco —prácticamente hasta la obra de Tafuri— demasiados resultados en la práctica. Y, por otra parte, nos llevaría a no reconocer que sin los análisis de figuras como Focillon, Kaufmann o Marcel Brion casi nadie podría decir hoy una palabra seria sobre Piranesi. Ello no obsta, sin embargo, para que creamos, con todas las reservas que hemos hecho, que la escasa difusión de Piranesi de cara al público tenga bastante que ver con el hecho de tratarse de uno de los artistas que, por las características especiales de su obra, más chocaba con los intentos de encuadrarlo dentro de las periodizaciones establecidas.

Pero si Piranesi es un buen ejemplo de resistencia a estos esfuerzos encasilladores, un intento crítico que tratara de salvar esta dificultad, ese tradicional escollo historiográfico, no podría quedarse ahí, en la mera constatación del hecho, para ejercer sobre él lo que se suele llamar una *crítica destructiva*. En historiografía, como en cualquier otro campo, nada es gratuito, y mucho menos los *silencios*, los *vacíos*, porque suelen ser índices de problemáticas. Sería un flaco servicio a la comprensión de la problemática que nos ocupa el que nos contentáramos con criticar ese relativo silencio

¹⁷ Caso extremo: una obra tan merecidamente prestigiosa como la italiana *Enciclopedia Universale dell'Arte* no tiene epígrafe propio para Piranesi, a quien sólo se menciona muy de pasada en otras voces.

público en torno a Piranesi, sin tratar de ir más allá. Y ese más allá al que nos debiera llevar el problema historiográfico detectado no es otra cosa que la comprensión de la figura de Piranesi como síntoma de algo mucho más profundo: la tremenda complejidad de todo el Siglo de las Luces, que de ningún modo puede encerrarse bajo epígrafes, o al menos bajo los epígrafes de que disponemos en la actualidad, suministrados casi exclusivamente por el positivismo. Con este trabajo, en suma, trataremos de que quede bien claro cuánta razón tenía A. González Palacios cuando definió al siglo XVIII como *época poliédrica*.

Pero hay algo más. La obra de Piranesi, su obra gráfica, es muy abundante y variada. ¿Por qué, pues, escoger como tema de trabajo las dos series de las *Carceri*? ¿Por qué no cualquier otra serie, desde las *Varie vedute di Roma antica e moderna*, que empieza a grabar en 1741, hasta la serie de los templos de Paestum, su última obra?

Para tratar de responder habremos de plantearnos de nuevo el problema historiográfico. Porque, en efecto, el tema *Carceri* ha sido, hasta cierto punto, privilegiado por los estudiosos que se han ocupado de Piranesi. Varias circunstancias concurren, sin duda, a ello. Quizá dos sean las más importantes. La primera de ellas es, desde luego, todo lo que hay bajo la palabra *Romanticismo*¹⁸. Sabemos que por ejemplo Horace Walpole tenía en la mente los modelos piranesianos cuando escribía el *Castillo de Otranto*, y que es precisamente Thomas de Quincey quien puede ser señalado como iniciador de la leyenda romántica de Piranesi. Los delirantes grabados de Piranesi, su ruptura de las proporciones, la constante presencia de instrumentos de tortura, el ambiente medievalizante —o, más bien, considerado como tal, porque nada hay en las *Carceri* que confirme una referencia temporal—, todos estos rasgos, reinterpretados en el sentido que hemos visto, hicieron que a partir de las *Carceri* los románticos pudieran considerar a Piranesi como *uno de los suyos*.

Y segunda de las circunstancias a que aludíamos. Sin duda, toda esta corriente historiográfica de interpretación de la *Carceri* que hunde sus raíces

¹⁸ Este hecho ha sido agudamente captado por Georges Brunel, quien afirma: «Se impone una singular constatación. Hoy, para la mayor parte del público, el nombre de Piranesi evoca, antes que nada, el recuerdo de las *Carceri*». Esta visión nos ha sido transmitida por el siglo XIX e impuesta por las formulaciones de Theophile Gautier y Victor Hugo. Las «cárceles arquitectónicas» no parecen haber seducido del mismo modo a los hombres del siglo XVIII, al menos en Francia. Apenas encontramos un eco tardío de ellas en las decoraciones de teatro de Desprez y de Combes. Pero es la excepción. La obra de Piranesi es un tesoro de ideas para los decoradores de teatro, tanto por los inmensos despliegues arquitectónicos que propone como por juegos de luces que de ellos resultan... Parece, sin embargo, que siempre deberemos buscar la fuente en la *Prima Parte*. (Introducción al Catálogo de la Exposición Piranèse et les Français 1740-1790, Roma, Dijon, Paris, 1976.)

en el romanticismo decimonónico vino, en un determinado momento, en apoyo, *malgré lui*, de los esfuerzos clasificatorios y encasilladores a que aludíamos antes: las *Carceri* fueron revalorizadas porque eran justamente la obra que aportaba una posible solución al problema. Piranesi era, gracias a ella, clasificable como *pre-romántico*, o casi como romántico que se equivocó de siglo. Así, por ejemplo, Marcel Brion, en su, por otra parte espléndida, obra *Peinture romantique*¹⁹, nos ofrece quizá la versión más acabada de esta teoría de Piranesi como *punte* entre dos épocas estilísticas. En esta obra, Brion lleva a cabo una especie de síntesis: no pone en duda la noción clásica de *época artística*, pero tiene el mérito de reconocer implícitamente la complejidad de la coyuntura dieciochesca y, más en concreto, de finales del siglo XVIII, al atribuirle un valor de *época de tránsito* entre dos grandes bloques: el bloque barroco-rococó y el bloque romántico. Piranesi sería, así, una figura a caballo entre ambos bloques, un postrococó y un prerromántico a la vez: según Brion, participaría del rococó en las características ornamentaciones que presentan las arquitecturas de sus grabados y participaría del romanticismo en su poética de las ruinas y en su *fantasía atormentada* (su meditación sobre el *destino* del individuo que concluiría con la idea del *hombre como prisionero* schilleriana, etc.).

Pero entonces, si hay razones históricas e historiográficas que nos demuestran lo *interesado* de esta atención primordial concedida a las *Carceri*, ¿por qué seguir privilegiando el tema *Carceri* sobre otros temas piranesianos en este trabajo? Al plantearnos los límites del mismo, lo concebimos como una especie de introducción problemática a un futuro estudio global sobre el conjunto de la obra piranesiana. Por tanto, nos era necesario buscar un tema que fuera, de algún modo, un lugar privilegiado dentro de tal obra, un aspecto concreto, que, en cierto modo, resumiera, contuviera las claves, de todo el conjunto. Ese lugar privilegiado existe. Una vez más, la historiografía clásica detectó el problema, porque pensamos que tal lugar es precisamente las dos series de las *Carceri*. Con la diferencia de que nosotros privilegiamos, dentro del conjunto de la obra piranesiana, a las *Carceri* por motivos muy distintos, los mismos, en esencia, que llevaron a M. Tafuri a dar al artista un lugar fundamental en su *Teoría e historia de la arquitectura* y en su *Progetto e utopia*, o los mismos que aclara U. Vogt-Göknil en su *Giovanni Battista Piranesi's Carceri*.

Para nosotros no ofrece la menor duda la posición ideológica de iluminista militante asumida por Piranesi a lo largo de toda su vida. Precisamente pensamos, y trataremos de demostrar que es en las dos series de las *Carceri* donde más clara se muestra tal posición. Y ello porque las *Carceri* es la única obra piranesiana donde se detecta la presencia y el

¹⁹ Marcel BRION: *Peinture romantique*, París, 1967 (vid. sobre todo la Introducción).

entrecruzamiento de dos de los discursos más importantes que la burguesía revolucionaria del siglo XVIII elabora para su definitivo ajuste de cuentas con el Antiguo Régimen, esto es: *el discurso arqueológico y el discurso jurídico*.

El objeto principal del presente trabajo será, pues, el estudio de ambas problemáticas en su plasmación concreta (que incluye una deliberada manipulación de las fuentes figurativas por parte de Piranesi) en una obra. Debe estar claro que la separación de ambos aspectos —el arqueológico y el jurídico— puede establecerse sólo a un puro nivel metodológico y que, por lo tanto, al plantear tal división metodológica, no pretendemos perder de vista la *unidad* del objeto artístico en cuanto producto dotado de una especificidad y unas leyes de funcionamiento que le son propias. Así, pues, es importante aclarar que no se trata de *leer* los grabados de Piranesi primero desde el punto de vista arqueológico y después, en una segunda lectura separada de la primera por un comportamiento estanco, desde el punto de vista jurídico.

Muy al contrario: de lo que se tratará será de proceder, a partir del objeto, a la identificación de todas las problemáticas que en él se entrecruzan, identificación que se podrá realizar no a partir de un presunto aislamiento de tales problemáticas, que les conferiría el *status* de discursos puros y dialogantes, sino precisamente a partir de su contradictoria relación entre sí y respecto a problemáticas más generales que las engloban.

Aclarado esto, vamos a tratar de anticipar en pocas palabras qué se entiende cuando aludimos a la existencia de un discurso arqueológico y un discurso jurídico. Y, en primer lugar, habrá que reafirmar que el término *discurso* no puede tener sentido para nosotros si no se comprende dentro de una determinada lógica de clase. En este caso concreto, ello quiere decir que creemos imposible hablar de tales discursos, hablar incluso de Piranesi —o de Boullée, Ledoux, Beccaria o Walter Scott— si no hablamos al mismo tiempo del hecho fundamental que subyace bajo todos ellos: la existencia de una burguesía revolucionaria que se prepara para la toma definitiva del poder político como culminación —y a la vez como inicio— de toda una serie de transformaciones a todos los niveles de la sociedad cuyo resultado final puede expresarse con una sola frase: el paso del feudalismo al capitalismo. Esta burguesía revolucionaria es perfectamente consciente —como desde hace mucho tiempo nos han demostrado la historia de la filosofía o la historia de la literatura— del papel privilegiado que en esta coyuntura, como en general en toda coyuntura de transición, asume la lucha ideológica. La burguesía sabe muy bien —Gramsci no inventó la hegemonía, como Newton no inventó la ley de la gravedad— que, por ejemplo, el cortarle la cabeza a Luis XVI, en lo que tiene de *acto* simbólico, sería imposible si previamente una buena parte del tejido social no estuviera convencida de la necesidad de tal acto.

Por tanto, esa burguesía revolucionaria segrega sus propios discursos ideológicos como punto de apoyo fundamental para una lucha cada vez más directamente política contra el llamado *Ancien Règime*, o sea, los restos del viejo modo de producción llamado a desaparecer. Este proceso de segregación, que es, por supuesto de una complejidad y contradictoriedad infinitamente mayor de lo que haría suponer la descripción esquemática y simplista que los límites de este trabajo nos imponen, es, a grandes rasgos, lo que se conoce con el nombre de Ilustración o Iluminismo.

Y es en este gran conjunto ideológico iluminista —en el que, ni mucho menos, todo lo que se hace puede ser considerado como *revolucionario*—, donde se inscribe lo que hemos llamado *discurso arqueológico* y *discurso jurídico*, doble prisma a través del que tratamos, más que leer, *historizar las Carceri*.

El nivel arqueológico consistirá, pues, para nosotros, en la definición de las *Carceri* como producto en el que está plenamente problematizado el clima ideológico que da origen al *nacimiento de la arqueología*²⁰. Esto es: la quiebra del clasicismo academizante y la conversión de *lo clásico* en *lo neo-clásico*, con la siguiente idea de recuperación de la Antigüedad como búsqueda de una moral *pública* y de sus necesarias articulaciones con otro tipo de moral *privada*. En definitiva, la introducción de la *historia* en el seno del clasicismo (en un sentido muy distinto en el que podía hablarse, por ejemplo, de *historicismo* barroco) pone las bases para su misma desaparición como opción que se pretende universalmente válida.

En esta misma línea, *el nivel jurídico* se explicitará estableciendo cómo en las *Carceri* se halla presente, de modo muy explícito, la dura polémica del Settecento en torno a la reforma jurídica. Esta polémica no es más que la lucha de la burguesía revolucionaria por establecer, frente a los esquemas feudalizantes, las bases del moderno derecho (o sea: la plasmación jurídica del nuevo mito burgués de que la sociedad se compone de *sujetos* autónomos y libres que intercambian, compran y venden *libremente* sus capacidades: *sujetos, todos, jurídicamente iguales ante la Ley*). Institucionalmente, toda esta sorda batalla ideológica se plasma en dos frentes fundamentales: por una parte, la polémica sobre *la Codificación* —magistralmente estudiada por G. Tarello²¹— y la lucha por la fundación del moderno tipo de institución penitenciaria —lo que Foucault ha llamado, con razón, *el nacimiento de la prisión*²². El estudio de las *Carceri* nos mostrará cómo un

²⁰ Vid. I. L. HENARES CUÉLLAR: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1978, sobre todo el cap. dedicado a «La Literatura Arqueológica».

²¹ Giovanni TARELLO: *Assolutismo e codificazione del Diritto*, Bolonia, 1977. En el cap. dedicado a las *Carceri* y el discurso jurídico citaremos bibliografía más detallada al respecto.

²² FOLCAUT, M.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid-México-Buenos Aires, 1976.

iluminista como Piranesi no podía ser ajeno a esta problemática que ofrecía, además, en la misma Italia, la figura descollante de Cesare Beccaria, autor de la obra jurídica más importante de todo el Iluminismo, su tratado *Dei delitti e delle pene*, que se publica en 1764, el mismo año precisamente en que Piranesi, cada vez más entregado a una ardiente defensa de las instituciones de la República romana como *modelo utópico* para la sociedad del XVIII, publicaba en Roma esa otra obra fundamental para la historia de la teoría de la arquitectura que es su *Parere sull'Architettura*.

Finalmente, trataremos en este trabajo, si no de dilucidar sí al menos de dejar planteada una cuestión central. Sabemos que Piranesi se autodenominaba siempre que tenía ocasión para ello *architetto veneziano*, pero igualmente sabemos que, en rigor, su obra arquitectónica se reduce a la reforma, para la orden de los Caballeros de Malta, de la iglesia de Santa Maria del Priorato sull'Aventino. Ello nos ha conducido a preguntarnos el por qué de ese tan aparentemente absurdo empeño en ser *architetto*. ¿Simples manías de grandeza? Sospechamos que no, que hay algo más que se esconde tras la aparente anécdota. Desde luego, si midiéramos a Piranesi por los conceptos de nuestro siglo XX parecería claro que no se trata de un arquitecto, sino más bien de algo *inferior*: un grabador. Pero aquí hace su aparición la inevitable pareja de fantasmas: Boullée y Ledoux. Ambos son hoy considerados *arquitectos*, los más importantes de la llamada generación revolucionaria. Se sabe, sin embargo, que construyeron muy poco y que casi toda su obra no pasó del papel, del dibujo. Pero, nos dice la tradición crítica, Boullée y Ledoux fueron arquitectos porque, aunque construyeran poco, *idearon modelos para ser ejecutados*; sólo que la técnica arquitectónica de su época, se nos sigue diciendo, estaba muy por debajo de ellos, y además tuvieron la mala suerte de encontrarse con todo un cúmulo de circunstancias políticas adversas. Así, pues, la cuestión está clara: Boullée y Ledoux entran hoy en los libros de arquitectura porque hacían *proyectos*, no así Piranesi, cuyos grabados no aportan modelos para su posible construcción. Y sin embargo, nos preguntamos, ¿hasta qué punto puede decirse que son distintas las maneras de *hacer arquitectura* de Boullée-Ledoux y de Piranesi? ¿Acaso no contribuyen todos, con el dibujo y con el grabado, a la operación crítica fundamental de la arquitectura del Settecento, o sea, la historización del código clasicista, con su consiguiente puesta en cuestión como código universal y jerarquizante, para dar paso a la construcción de la nueva utopía de la forma? La cuestión queda abierta, y en este trabajo plantearemos lo que pensamos puede ser la base para una posible respuesta.

Las *Carceri* y la *Prima Parte di Architettura e Prospettive*: la ruptura del lenguaje clasicista

Ya desde la aparición de las obras de Focillon (1918) es casi un lugar común señalar la estrecha relación existente entre la *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, que Piranesi graba en 1743, y la primera serie de las *Carceri*, de 1745. He aquí, pues, uno de los no escasos méritos que se pueden asignar a la tesis doctoral del maestro francés sobre Piranesi. Decía literalmente Focillon: «A primera vista, parece difícil establecer una relación entre los luminosos palacios de la *Prima Parte* y la vorágine de las *Carceri*. Tal relación, sin embargo, existe. Comenzaré mi estudio de la obra de Piranesi precisamente por su búsqueda y por el análisis de las *Carceri*»¹. Y, un poco más abajo: «Las planchas de la *Prima Parte* y las que, ejecutadas aproximadamente en la misma época, fueron publicadas en bloque en 1750, nos interesan sobre todo para el estudio de los orígenes del estilo Piranesi. No obstante, es imprescindible examinarlas para comprender la génesis y el espíritu de las *Carceri*»². Para Focillon, los grabados de la *Prima Parte* adolecen aún de monotonía y frialdad, pero se pueden ya considerar piranesianos —entiéndase que, en su opinión, el estilo propiamente piranesiano sería el correspondiente a las *Carceri*— por su amplitud de proporciones.

Focillon desarrolla su comparación entre la *Prima Parte* y las *Carceri* en torno, sobre todo, a la *Carcere Oscura*, uno de los grabados que componen la *Prima Parte*. Es precisamente en esta concreta comparación donde nos muestra al descubierto los límites de su peculiar posición historiográfica, como vimos en la Introducción. Baste un párrafo significativo para comprobarlo: «Por lo que se sabe según arquitectos y arqueólogos, nada en las prisiones de la Roma antigua responde a las *Carceri* de Piranesi... Sí, después de haber construido indiferentemente pórticos, templos, foros, capitolios

¹ FOCILLON, H.: *G. B. Piranesi*, París, 1918, p. 174.

² FOCILLON, H.: *op. cit.*, p. 175.

imaginarios, Piranesi se detuvo en las cárceles para insistir en ellas como semejante lujo y potencia, hay que buscar la razón en los resortes más ocultos de su naturaleza, en esa especie de sombrío ardor que atraviesa los acontecimientos de su vida personal, y de los que se encuentran huellas en más de una de sus obras»³.

Emil Kaufmann, en su obra de 1955, no llega a plantear de modo explícito la existencia de estas relaciones entre la *Prima Parte* y las *Carceri*, pero puede deducirse que las reconoce implícitamente por el hecho de que, en su análisis de la *Prima Parte*, diferencia una serie de grabados que, según él, son ya algo distinto a los demás de la serie. Dice así: «Además de las invenciones arquitectónicas que, según Albert Giesecke, son el fruto de los estudios sobre la perspectiva que realizó Piranesi en su etapa veneciana, hay en la *Prima Parte* unos cuantos aguafuertes que difieren por completo tanto por el tema como por el tratamiento gráfico»⁴. Si estos grabados *diferentes* son anticipadores de algo, parece claro que ese algo sólo podría ser las *Carceri*, ya que no existe ningún otro punto de referencia cercano.

Últimamente los estudiosos piranesianos han tendido a considerar con mucha atención las relaciones entre las dos series de grabados. Así, por ejemplo, Alessandro Bettagno afirma: «Es indudable que la idea de las *Carceri* nace de una ligazón, mucho más estrecha de lo que se ha solido reconocer, con la *Prima Parte*...»⁵, con lo que la anotación de Focillon de 1918 no sólo no es rebatida sino que se refuerza.

Refiriéndose a la *Prima Parte*, Jorg Gärms, el más autorizado investigador de esta obra piranesiana, dice: «... la obra es el resultado de una tradición que de aquí en adelante se afirma —capricho y *veduta* imaginada, escenografía y tratado de arquitectura— pero es también el estallido de una crisis del papel del arquitecto y de un itinerario interior vivido con intensidad»⁶. Sin embargo, pese a este papel fundamentalmente rupturista que asigna Gärms a la *Prima Parte*, es indudable que en esta obra temprana la desintegración de las formas y las convenciones clasicistas no llega aún al nivel que alcanzará sólo dos años más tarde con la realización de la primera serie de las *Carceri*. Por tanto creemos que el problema de las relaciones entre *Carceri* y *Prima Parte* ha de ser planteado, como acertadamente hace Bettagno, en torno a la

³ FOCILLON, H.: *op. cit.*, p. 179.

⁴ KAUFMANN, E.: *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974, p. 125.

⁵ BETTAGNO, A.: «Carceri», en *Piranesi: incisioni, rami, legature, architetture*, catálogo de la exposición celebrada en la Fondazione Giorgio Cini de Venecia en agosto de 1978, pp. 31-32.

⁶ GÄRMS, J.: «Prima Parte di Architettura e Prospettive», en *Piranesi: incisioni...*, *cit.*, páginas 16-25. Sobre la *Prima Parte*, en concreto, *vid.* también GÄRMS, J.: «Considerations sur la Prima Parte», en *Piranèse et les Français*, Actas del Coloquio celebrado en Villa Medici, Roma, 1978. Asimismo, BRUNEL, G.: «Recherches sur les debuts de Piranèse à Rome: les frères Pagliarini et Niccola Giobbe», en *Piranèse et les Français*, *cit.*, pp. 77-147.

cuestión de la vía piranesiana hacia la disolución del código lingüístico clasicista.

El mismo Alessandro Bettagno señala en la vida de Piranesi un acontecimiento fundamental, al que otorga decisiva importancia, ocurrido entre 1743 y 1745, o sea, precisamente entre la realización de la *Prima Parte* y la de la primera serie de las *Carceri*. Se trata del viaje que Piranesi realiza a Venecia entre 1743 y 1744. En efecto, tras el fracaso financiero que significó para él la publicación de la *Prima Parte* (fracaso atestiguado por el hecho de que a esta obra debía seguir una *Seconda Parte* que jamás llegó a realizarse), viéndose además privado por su padre de la escasa asignación mensual que éste le pasaba, Piranesi se ve obligado a dejar temporalmente Roma y volver a Venecia.

Sólo tras este viaje, que no es un viaje artístico sino pura cuestión de supervivencia, nuestro artista, veneciano de nacimiento, descubre con plena conciencia la riquísima tradición figurativa de la cultura veneciana. Y, además, no cabe duda de que llega en buen momento. En Venecia brilla ya en esta época, con luz propia, un nuevo astro de la pintura, Giovanni Battista Tiepolo, que en 1736 había regresado a su ciudad natal tras un glorioso recorrido artístico por Udine, Milán, Bérgamo y otras ciudades italianas, recorrido que le había consagrado definitivamente con la aureola de una fama cuyo eco se sentía incluso en la lejana corte de Estocolmo⁷.

Cuando Piranesi llega a Venecia, las grandes familias patricias venecianas se disputan los servicios de Tiepolo, quien parece atravesar un paréntesis reflexivo previo al gran salto cualitativo que, en diciembre de 1750, le llevará a Wurzburg. En 1743, en el momento de la llegada de Piranesi, Tiepolo se encontraba pintando la nave de la iglesia de los Descalzos, con un fresco sobre «El triunfo de la Santa Casa en Loreto». En esta obra, de la que sólo nos quedan bocetos, ya que desapareció en un bombardeo en 1915, el artista desarrolla su compleja relación con la pintura veneciana del Cinquecento, y sobre todo con Paolo Veronese, pero a través de los bocetos conservados parece claro que la obra de Tiepolo es ya algo diferente tanto de la tradición cinquecentista del Veronese y sus continuadores como de la otra gran tradición pictórica veneciana, la de los *vedutistas*, que Canaletto y Guardi habían elevado al rango de gran arte; los bocetos nos revelan una obra de ensayo, un experimento donde lo que menos importa ya es el mantenimiento intangible de ciertas convenciones que se pretenden universalizantes. En este momento crucial de su carrera, pues, es claro que Tiepolo se siente incómodo, que cada vez le **satisface menos realizar obras**

⁷ Vid., entre otros, MORASSI, A.: «voce Tiepolo», en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1965; PALLUCCHINI, R.: *Pittura veneziana del Settecento*, Venecia-Roma, 1968; COSSI, F.: *Tiepolo*, Barcelona, 1971.

para las grandes familias nobles de Venecia y que empieza a madurar los cambios decisivos de su estilo pictórico que se plasmarán primero en Wurzburg y luego en Madrid.

Que sepamos no está comprobado documentalmente, pero es más que probable que el joven Piranesi tuviera contactos con el ya consagrado maestro Tiepolo, e incluso que realizara algunas *vedute* o pequeñas obras semejantes en la *bottega* de éste. Mario Praz⁸ ha señalado cómo los cuatro grandes *Capricci* que fueron grabados por Piranesi en fecha incierta, pero que Praz data precisamente en esta estancia en Venecia, presentan evidentes influencias del estilo de los *capricci* de Tiepolo y, en general, los surgidos de su taller.

De cualquier forma, fuera el contacto de Piranesi con Tiepolo personal, o fuera simplemente a través del conocimiento de las obras de éste por Piranesi, no hay duda de que hay que señalar aquí un importante elemento de ruptura en la cultura artística, hasta entonces *relativamente* tradicional, del joven veneciano. Ya la misma asimilación y reelaboración por parte de Tiepolo de toda la tradición pictórica veneciana a partir del Veronese parece prefigurar el modo piranesiano de la utilización de las fuentes culturales y figurativas, utilización que en ambos casos marca una completa ruptura con la idea de *veneración* de los maestros del pasado, en una operación crítica que los mismos iluministas ingleses estaban realizando simultáneamente, aunque por otros derroteros.

Pero es necesario que nos detengamos también a considerar cómo esta problemática del (re)descubrimiento piranesiano de la tradición de la cultura artística y figurativa veneciana se enmarca en una cuestión bastante más global: precisamente, la problemática determinada por la propia realidad urbana, económica, política e institucional de la Venecia de mediados del siglo XVIII. Venecia, en estos momentos, es, a los ojos de todo el mundo, un símbolo agonizante, artificialmente vivo aún, de la muerte de una época y el surgimiento de otra distinta.

En otros términos, la Venecia dieciochesca, la Venecia del juego y la mascarada, es la imagen del hundimiento del capital comercial, ligado a la primera etapa de acumulación capitalista, y del surgimiento y predominio de una nueva fase de acumulación: la del capital industrial (el mismo Piranesi, cuando grabe en 1762 su *Campo Marzio dell'Antica Roma*, revelará haber aprendido bien la lección, como muy bien ha señalado Tafuri⁹).

⁸ PRAZ, M.: «Introduzione» a *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Milán, 1975, p. 7.

⁹ Vid. Manfredo TAFURI: *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, 1973, páginas 16-22.

Una sola frase de Marcel Brion puede condensar la situación de esta ciudad condenada: «En el siglo XVIII, Venecia se convirtió en la ciudad del carnaval. Reina la máscara»¹⁰. Con una gran diferencia respecto a otros carnavales: que en Venecia el carnaval duraba seis meses porque a los venecianos les sobraba tiempo para atender a los escasos negocios que iban quedando y no tenían otra cosa que hacer que dedicarse al teatro o al juego. Dice el mismo M. Brion: «... Tiepolo puede también ser definido como el último rayo del sol veneciano, en ese crepúsculo que va a enterrar pronto en la sombra la gloria política de la Serenissima, su prosperidad económica, su primacía artística, en un tiempo en que las demás regiones italianas han llegado ya a su decadencia»¹¹.

Así, está claro que no es ninguna coincidencia este papel fundamental que el viaje a Venecia tiene en la propia ruptura personal de Piranesi. Es allí, ante la ruina viviente del capital comercial y con unos ojos que no están vírgenes sino que ya han pasado, si bien brevemente, por el prisma romano, donde Piranesi comprende que ya no tiene sentido seguir haciendo lo que se hacía hasta ese momento, que ya no tiene sentido, pues, seguir manteniendo intactas tradiciones pertenecientes a una época moribunda (por ejemplo: la tradición vedutista). Es el shock veneciano lo que abre a Piranesi los ojos al agotamiento de la problemáticas del clasicismo. A partir de este shock, la reacción será lenta, pero ininterrumpida hasta culminar en esas tres obras gigantescas que marcan los esfuerzos por la creación no sólo de un nuevo lenguaje sino de una nueva concepción del lenguaje: es decir, la segunda serie de las *Carceri*, el *Campo Marzio dell'Antica Roma* y las cuatro series de las *Antichità Romane*. La primera serie de las *Carceri* es sólo un paso en este proceso. Se podría considerar que hubo, quizá, un paso previo: los cuatro *Capricci* al parecer realizados en Venecia. Pero las *Carceri* de 1745 constituirán el primer paso a partir del cual ya no es posible a Piranesi volver atrás.

La historiografía piranesiana, desde Focillon a Vogt-Göknil, pasando por Kaufmann, ha analizado las relaciones formales entre *Prima Parte* y *Carceri* basándose en dos grabados de aquella: los titulados *Carcere Oscura* y *Ruine di Sepolcro Antico*. Más abajo hablaremos de la consideración que en este sentido, en nuestra opinión, se debe a otros grabados de la *Prima Parte* distintos de los dos citados. Pero, pese a ello, mantenemos la consideración originaria de

¹⁰ BRION, M.: *Venecia, la máscara de Italia*, Barcelona, 1972, p. 139. Vid. también la espléndida obra de Jean STAROBINSKI: *La invención de la libertad, 1789-1848*, Barcelona, 1974, así como el artículo del mismo Starobinski titulado «El recurso a los principios y la idea de regeneración en la estética del final del siglo XVIII», en la revista colombiana *ECO*, núm. 146, junio de 1972. Por otra parte, han sido de un gran valor para nosotros las observaciones sobre el modelo republicano de Venecia y su funcionalidad política en el siglo XVIII recogidas en la obra de Franco VENTURI: *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Turín, 1970, sobre todo, pp. 44-48.

¹¹ BRION, M.: *Op. cit.*, p. 146.

Focillon en cuanto a que el elemento más importante a la hora de establecer la comparación es la *Carcere Oscura* de 1743 y, en menor medida, las *Ruine di Sepolcro antico*.

El *Sepolcro antico* es un caótico conjunto de ruinas, frisos, columnas destrozadas..., entre las que se distinguen personajes vestidos a la moderna. Se ha hablado a propósito de tales personajes de una especie de autorretrato simbólico del propio Piranesi en sus correrías por entre las ruinas romanas. Otras veces se han interpretado a estos personajes como saqueadores de tumbas, lo que acentuaría el aspecto caótico del conjunto a la vez que contribuiría a insertar mucho más directamente la obra en la polémica arqueológica contemporánea, con lo que tendríamos aquí una prueba de la temprana inserción de Piranesi en dicha polémica que, como se sabe, le acompañará toda su vida. En cualquier caso, lo que nos interesa ahora no es tanto el tratamiento de la figura humana como las propias ruinas. El primero es aquí, aún, bastante tradicional y balbuceante, los escorzos son poco violentos, muy diferentes de los que caracterizarán las figuras humanas de las *Carceri*, y Piranesi no se atreve todavía a dar con claridad el paso de abandonar a la figura humana en sí misma para pasar a plantearla sólo en el contexto de sus relaciones con el marco arquitectónico que la encuadra. Por ello, en esta lámina, los personajes no tienen aún la función de realzar el aspecto gigantista y desproporcionado de las arquitecturas, o si la tienen es en mucho menor medida que en las *Carceri* y en las obras arqueológicas posteriores. Sin embargo, la misma teatralidad de las ruinas, el hecho de que constituyan ya un espectáculo en sí mismas, una auténtica *poética de las ruinas*, anuncia ya los posteriores desarrollos de 1745 en adelante. Las enormes masas de piedra están formadas por bloques irregulares y carcomidos por el tiempo, es decir, el mismo tipo de material constructivo que aparece en las *Carceri*: se está ya muy lejos de las superficies límpidas, pulidas, impenetrablemente homogéneas, de los *vedutistas* romanos o venecianos. Los muros ya no son encargados de delimitar espacios perfectamente enmarcables y mensurables, sino que aparecen rotos, hendidos, muchas veces sin unión entre sí, y a través de estos huecos se entrecruzan infinitos puntos de fuga que acaban dando el traste con cualquier idea de delimitación cartesiana del espacio. Es significativo que en la plancha II de las *Carceri*, una de las que sólo aparecen en la edición de 1761 y faltaba en la de 1745 (plancha que, por tanto, participa mucho más intensamente en el punto álgido de la polémica arqueológica), encontremos elementos como por ejemplo una columna partida que está tomada casi literalmente del *Sepolcro antico*. Sin embargo, tales elementos en 1761 han de ser reelaborados para su integración en un nuevo tipo de espacio. Porque, a pesar de todo, toda esta serie de elementos sólo posibilitan la ruptura que vendrá después, la van preparando, pero no constituyen por sí mismos esa ruptura precisamente porque se encuentran inmersos en un espacio global que aún mantiene muchos de los rasgos del

clasicismo. Y esto último, en este caso concreto, se puede aplicar en dos sentidos. En primer lugar, porque sigue tratándose de un espacio frontal que mantiene todavía el concepto de *centro*, concepto que, como estamos viendo a lo largo de este trabajo, será uno de los blancos de ataque fundamentales del Piranesi maduro. En segundo lugar, porque la luminosidad que baña toda la composición sigue siendo la luz blanca, fría e impersonal de los vedutistas del clasicismo. Es una luz que proviene de un solo foco y a lo más que llega es a provocar tímidos efectos de sombreado, pero nunca a plantearse el problema de la diversidad focal que tan brillantemente será resuelto en las *Carceri* (sobre todo en la segunda edición, ya que en la primera como comprobaremos en la descripción, este tipo de luminosidad característica de la *Prima Parte* se mantiene en muchos de sus rasgos en algunas de las planchas).

Prácticamente lo mismo que con las *Ruine de Sepolcro Antico* ocurre con la *Carcere Oscura*. Aquí, sin embargo, existe además la cuestión del nacimiento en Piranesi de la problemática de la prisión. El mismo lo declara explícitamente en el subtítulo que pone al grabado: «Carcere oscura con antenna pel suplicio dei malfattori. Sonvi de lungi le scale che conducono al piano e vi sedono pure all'interno altre chiuse carceri». Lo primero que hay que señalar, pues, es que, a diferencia de las *Carceri*, la *Carcere Oscura* es una auténtica veduta, un grabado que lleva un texto explicativo y precisa, por tanto, del *soposte verbal*. Ello es fundamental si tenemos en cuenta que en las *Carceri* no hay discurso verbal; en ellas sólo habla el aguafuerte, y cuando hay inscripciones se trata de textos inmersos en el contexto arquitectónico y que explicitan una problemática arqueológica interna a la propia composición.

El subtítulo de la *Carcere Oscura* nos habla, pues, de que la problemática de la cárcel como uno de los lugares privilegiados en que se pone en práctica la política de un absolutismo contra el que hay que luchar, se halla ya presente en el joven Piranesi de 1743. Pero este discurso jurídico aún no se ha hecho autónomo como lo será en las *Carceri*: ha de apoyarse todavía en la ambigüedad del *teatro*. Las noticias biográficas de Piranesi que nos ha proporcionado Legrand nos informan de que la *Carcere Oscura* tiene como punto de partida un diseño de *decoración teatral* del francés Daniel Marot para la representación de la *Prisión de Amadis*. Según parece, este diseño teatral adquirió cierta fama y se extendió por toda Europa¹², y parece lógico que Piranesi lo conociera, lo que explicaría las sorprendentes coincidencias formales entre ambas obras. Esta circunstancia nos muestra cómo el discurso jurídico de Piranesi en 1743 aún no se atreve a ser directamente anti-absolutista, como lo serán las *Carceri* con su iconografía atemporal y en

¹² FOCILLON, H.: *Op. cit.*, p. 176.

estado puro. En la *Carcere Oscura* Piranesi necesita todavía apoyarse en la ficción de que lo que se representa es una obra teatral, y en este sentido se cuida de efectuar una detallada caracterización de los tres personajes que aparecen en la escena (el prisionero y los dos guardianes), caracterización que proporcione una localización teatral y exacta históricamente del acontecimiento, a pesar de que no se cite expresamente en el título. Por otro lado, la composición arquitectónica sigue siendo enteramente *racional*: aparecen ya los grandes arcos y las pasarelas de las *Carceri*, pero estructuradas de modo que mantienen rígidamente una perfecta proporción y perspectiva, a lo que colabora, como en el caso anterior, la unifocalidad de una luz típicamente teatral.

Se ha señalado igualmente, sobre todo por parte de Manfredo Tafuri, el papel de la plancha X de la *Prima Parte*, titulada «Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura le quele stanno disposte in modo che conducono a vari piari, e specialmente ad una Rotonda che serve per reppresentanze teatrali». Ulya Vogt-Göknil¹³ ha trazado una planimetría de la arquitectura de este grabado de Piranesi. Apoyándose en ella, dice Tafuri: «... en la plancha titulada "Gruppo di Scale", el patio elíptico que parece constituir el *foco* del organismo polistilo se revela, en la restitución en planimetría, como deliberadamente inserto en una espiral que rompe el trazado continuo de las columnatas, mientras que en el "Proyecto de templo antiguo... diseñado a la manera de los que se construían en honor de la diosa Vesta", el círculo que envuelve el conjunto, el de la escalera curvada y el de la columnata corintia se han deslizado unos respecto a otros y se han desarticulado formando anillos independientes... No nos encontramos aquí ante un puro capricho escenográfico, sino ante una *crítica sistemática del concepto de centro*»¹⁴. Al hablar de esta *pérdida del centro*, Tafuri relaciona, siguiendo los pasos de Vogt-Göknil, tanto el *Gruppo di Scale* como el *Tempio Antico* con un grabado realizado en fecha incierta y que fue publicado en 1750 dentro de las *Opere Varie di Architettura*, el titulado *Pianta di un Ampio Magnifico collegio*. Este último grabado es de una importancia que creemos capital en todo el conjunto de la obra piranesiana, sobre todo porque establece elementos de filiación directa con el *Campo Marzio* de 1762, pero para el objeto restringido de este trabajo no nos interesa excesivamente. Creemos que el efecto de *pérdida del centro* provocado por primera vez en los dos grabados de la *Prima Parte* puede ser referido sobre todo a las *Carceri*, ya que es en las *Carceri*, con sus infinitos planos y ángulos de visión, con su *antifrontalidad* casi brutal, donde llega a su culmen esa crítica del concepto de centro. Esto es comprobable hasta el punto de que pueden establecerse incluso relaciones de filiación formal

¹³ VOGT-GÖKNIL, U.: *Giovanni Battista Piranesi's Carceri*, Zurich, 1958.

¹⁴ TAFURI, M.: «Giovan Battista Piranesi. L'utopie negative dans l'architecture», en *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 184, marzo-abril de 1976, p. 93.

directa entre la planimetría del *Gruppo di Scale* y la de la plancha XIV de las *Carceri*, o entre la escalera curvada del *Tempio Antico* y la estructura que domina la plancha VII de las *Carceri*.

Nos queda por considerar un último grabado de la *Prima Parte*, el titulado *Ponte Magnifico*, que lleva un subtítulo que reza así: «Ponte Magnifico con Logge ed Archi cretto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statua Equestre del medesimo. Questo ponte viene veduto fuori di un arco d'un lato del ponte che si unisce al sudetto, come si vede pure nel fondo un medesimo arco attaccato al principal Ponte». Consideramos importante en este grabado ante todo porque en él se registra como dominante la presencia de un elemento arquitectónico que estructurará toda la arquitectura imaginaria de las *Carceri*: el arco de medio punto.

Recientemente, Johannes Langner ha dedicado un brillante artículo al análisis del *Ponte Magnifico*¹⁵, estudiando sobre todo el gran impacto que este grabado causó en artistas como el pintor Hubert Robert o los decoradores teatrales Pietro Gonzaga o Pierre-Hadrien Pâris. El *Ponte Magnifico*, a pesar de su temprana fecha de realización, es uno de los mejores ejemplos piranesianos de representaciones de puentes, tema al que el artista concedió siempre una gran importancia (que, evidentemente, no puede desvincularse de sus preocupaciones por la ingeniería contemporánea y su consideración, totalmente novedosa, de la grandeza de los romanos precisamente a partir de su ingeniería y no de su arquitectura monumental). Sin embargo, tal tema no era ni mucho menos una innovación piranesiana. Estaba ya ampliamente difundido a partir de toda la tradición romana y veneciana de los vedutistas, e incluso a partir de la gran pintura de los paisajistas venecianos como Canaletto o Guardi. Así, en cuanto al tema, Piranesi no hacía sino dejarse llevar por la corriente pero, como será característico en toda su obra, explota el tema para los fines de su propia investigación arquitectónica y formal. Así, en un sentido sí que puede decirse que Piranesi es un innovador con su *Ponte Magnifico*: en el hecho de que rompe por completo con el ángulo de visión habitual para este tipo de representaciones. La vista tradicional de un puente colocaba al espectador frente a éste, a una cierta distancia y desde un punto de vista bastante elevado en relación con el nivel del agua, generalmente a una altura similar a la del pasaje del puente. Piranesi, por el contrario, coloca al espectador en uno de los extremos del puente, de manera que aquél tiene siempre una visión oblicua de éste, y al punto de vista lo coloca siempre lo más cerca posible del nivel del agua. De este modo, Piranesi logra acentuar el carácter de *objeto arquitectónico* del puente, aislándolo, haciéndole ocupar todo el campo visual de la representación. Quedan así destacadas, al margen de

¹⁵ LANGNER, J.: «La vue par dessous le pont. Fonctions d'un motif piranesien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle», en *Piranèse et les Français, cit.*, pp. 293-303.

cualquier idea de escenario urbanístico al modo de Canaletto, las relaciones puramente técnico-arquitectónicas de fuerza y tensión que se entrecruzan en ese objeto ya aislado: justamente el mismo principio de organización arquitectónica que se seguirá dos años más tarde en las *Carceri*.

Una comparación entre el *Ponte Magnifico* de 1743 y la *Veduta del Ponte Molle* de 1762 puede ser significativa porque nos mostrará cómo el *Ponte Magnifico* presenta, además, una característica que desaparece en los demás puentes piranesianos pero que sin embargo es de gran reiteración en las *Carceri*. En el *Ponte Magnifico* la representación oblicua del puente no se nos aparece directamente como en el puente de 1762, sino vista a través del arco de medio punto que viene constituido por el ojo de un puente lateral unido perpendicularmente al *Ponte Magnifico*. Esta excepcionalidad del tipo de representación viene incluso señalada por el propio Piranesi en el texto que acompaña al grabado, donde se explica detalladamente que el puente «... viene veduto fuori di un arco d'un lato del ponte che si unisce al sudetto...», mientras que el texto que acompaña al *Ponte Molle* de 1762 es absolutamente escueto, más lacónico incluso que la media de los textos piranesianos¹⁶. Lo importante es destacar cómo aquí el objeto primordial de la representación aparece enmarcado, visto a través del semicírculo de un arco de medio punto¹⁷. En la mayoría de las planchas de las *Carceri* el arco de medio punto sigue siendo el estructurante arquitectónico fundamental de la composición: se convierte en el portador de una nueva especialidad, pero precisamente por eso experimenta ciertas variaciones con respecto al *Ponte Magnifico*. Fundamentalmente dos: pierde la frontalidad y la centralidad, y por ello deja de relacionarse ya directamente con la idea de representación teatral. A la vez, las arcadas de medio punto pierden en las *Carceri* la pureza orgánica que presentaban en el *Ponte Magnifico*: la mayor parte de las veces hay elementos que las cortan visualmente y, sobre todo, cuando una bóveda de medio punto tiene la función de cerrar la composición por arriba no lo hace ya a modo de escenario teatral, desbordando la mayoría de las veces el marco del grabado.

¹⁶ El texto es el siguiente: «Veduta del Ponte Molle sul Tevere due miglia lontan da Roma. A Ristauri del Pontifice Niccola V. B Rermi del Ponte supplito con due ponti levato. C Torre fabbricata nel tempo bassi per custodia del Ponte». El grabado forma parte de la serie *Vedute di Roma*.

¹⁷ No podemos olvidar a este respecto que, por la época en que Piranesi graba la *Prima Parte*, el semicírculo comienza a ser empleado masivamente en puertas y ventanas, y en entradas monumentales, sobre todo por parte de los arquitectos franceses de vanguardia, y, lo que es más importante, comienza una evolución en la concepción de los escenarios teatrales que los llevará desde el escenario tradicional de caja cuadrada, pasando por el conocido proyecto de Ledoux para el teatro de Besançon, para culminar en el proyecto de teatro de escenario semicircular que realiza en 1805 Durand. Que todos esos proyectos se quedaran en el papel, sin llegar a realizarse en su mayor parte, es otra cuestión que esperamos tener ocasión de estudiar. A este respecto, *vid.* L. BENEVOLO: «Breve Storia degli edifici teatrali», en *Architettura Pratica*, vol. III, t. II, Turín, 1958, pp. 263 ss.

Así, pues, como conclusión de este capítulo podemos decir que, si bien la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* juega un papel fundamental en la gestación de las *Carceri*, ello se debe precisamente a que esta obra abre la posibilidad para rupturas lingüísticas e ideológicas posteriores aún no presentes en la propia *Prima Parte*. Por tanto, tenemos derecho a considerar a ésta como una *fuentes* de las *Carceri* sólo en el sentido de que la *Prima Parte*, situada en los comienzos del complejo itinerario piranesiano, cumple la necesaria función de asunción y reelaboración de toda una serie de elementos y tradiciones figurativas, dejándolos listos para una posterior y definitiva integración-reelaboración en el nuevo tipo de espacialidad que vendrá inaugurado por las *Carceri* de 1745 y tendrá brillante culmen en las *Carceri* de 1761, el *Campo Marzio dell'Antica Roma*, las obras de Santa María del Priorato o los propios diálogos del *Parere sull'Architettura*.



Las *Carceri* y la escena teatral: Piranesi y la tradición de los decoradores escenográficos del último barroco

Desde el principio de nuestro trabajo, no ha ofrecido duda para nosotros que en éste habría de ocupar un lugar primordial el estudio de las relaciones que establece Piranesi a través de su obra y en concreto de las *Carceri* con la gran tradición de la decoración teatral de la última etapa del barroco italiano y de la época preiluminista: de la relación, en suma, con lo que más abajo denominaremos *la escena pública*.

Y esta relación habría de tener un lugar en nuestro trabajo aunque no fuera más que por el hecho de que su existencia no es, de ningún modo, un *descubrimiento* de la crítica moderna, sino que los contemporáneos de Piranesi —y en particular los artistas franceses que residían en Roma gracias a los concursos parisinos del Grand Prix de Rome¹— eran muy conscientes de ella. Hasta el punto de que veremos aparecer en multitud de ocasiones el tema de una cárcel como escena de un decorado teatral en las obras de los artistas franceses del círculo de Piranesi en Roma, con explícitas referencias formales a menudo a la obra del maestro.

Sin embargo, hay otra razón, la fundamental, que justifica este capítulo: la enorme importancia que en este momento adquiere la dialéctica entre la escena pública y el nuevo drama privado, cuyo surgimiento corre paralelo a la liquidación del lenguaje normativo del clasicismo y su sustitución

¹ Sobre los concursos parisinos del Grand Prix de Roma, *vid.* COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 1970; BOULEAU-RABAUD, W.: «L'academie d'architecture à la fin du XVIII^{ème} siècle», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1775, dic. 1966; GUILLERME, J.: «Notes pour l'histoire de la régularité», en *Revue d'Esthétique*, 1970; HARRIS, J.: «Le Geay, Piranesi and International Neoclassicism in Rome, 1740-1750», en *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, t. I; WERNER OECHSLIN: «Premesse all'architettura rivoluzionaria», en *Controspazio*, 1-2, 1970. Y, por supuesto, KAUFMANN, E.: *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974, así como *Tre architetti rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Milán, 1976, con una muy interesante introducción de Georges Teyssot.

progresiva por la Estética como ciencia subjetiva de lo Bello. Para comprender la gran trascendencia de esta dicotomía entre escena pública y drama privado bastaría, por ejemplo, con fijarnos en los dos casos nodales de Diderot en Francia y Lessing en Alemania, o el mismo Moratín en España. Pero, por lo demás, toda esta problemática ha quedado lo suficientemente clara a partir de una serie de investigaciones de historia de la literatura, entre las que ocupan un papel relevante los trabajos de Juan Carlos Rodríguez, como para que podamos dejar de momento la cuestión remitiendo a estas investigaciones².

Otra buena razón que podemos aportar para esta especial atención a las relaciones de Piranesi con los grandes decoradores teatrales italianos es que, como trataremos de mostrar, dichas relaciones constituyen un terreno hasta cierto punto privilegiado a la hora de esclarecer *el modo de utilización de las fuentes por Piranesi*, tema del que ya dijimos algo a propósito de la *Prima Parte*. En este sentido, si la palabra *manipulación* no estuviera tan cargada de ambigüedad, si el mismo hecho de utilizar fuentes no implicara ya de por sí su manipulación, podríamos decir que Piranesi manipula tanto sus fuentes iconográficas y formales como sus fuentes culturales, fuentes que estaban concebidas para un tipo de trabajo intelectual que no es el que inaugura el Iluminismo, fuentes, por tanto que Piranesi se ve obligado, al tratar de asumirla para su propia investigación, o transformar de tal manera que, al *recomponer el puzzle* como diría Tafuri, todo rastro del filón original ha desaparecido o está en trance de hacerlo.

Jorg Gärms ha señalado³ cómo la influencia que pudiera llegar a Piranesi de los decoradores teatrales italianos del último barroco no la recibe éste de manera directa, sino más bien mediatizada —quizá con la posible excepción, en nuestra opinión, de la aportación a la obra piranesiana de los grabados del *Entwurf...* de Fischer von Erlach. En tal mediatización, el mismo Gärms asigna un papel fundamental, de transición, a la figura de Filippo Juvara⁴, y nosotros no hemos encontrado ninguna razón por la que se deba rechazar esta opinión, sino más bien todo lo contrario. Incluso creemos que se puede ir más lejos en la línea de trabajo de este investigador, ya que él parece reducir esta posible relación Juvara-Piranesi al aspecto más puramente formal. Pero, si bien esto último es cierto, existe en nuestra opinión una circunstancia mucho más importante que las coincidencias

² Vid. RODRÍGUEZ, J. C.: «“Estado árbitro”, “escena árbitro” (notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII hasta nuestros días)», en *El Teatro y su Crítica*, Reunión de Málaga de 1973, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975.

³ GÄRMS, J.: «Considerations sur la Prima Parte», en *Piranesi et les français...*, cit.

⁴ Sobre Filippo Juvara como escenógrafo, vid. GRISERI, A.: «Itinerari Juvariani», en *Paragone*, VIII, 93, 1957, y sobre todo el gran libro de VIALE FERRERO, M.: *Filippo Juvara, scenografo ed architetto teatrale*, Torino, 1970.

formales señaladas por Gärms a la hora de asignar a Juvara este papel. Se trata del papel que en los escenarios teatrales juvarianos se atribuye al *diseño*, preludiando ya de algún modo ese *D'Invenzione* que veremos en el frontispicio de las *Carceri*. Está claro para nosotros, pues, que efectivamente se puede asignar a Juvara un papel en la transmisión reelaborada de la tradición escenográfica barroca, pero en el sentido de que en Juvara mismo comienzan ya a esbozarse elementos de una ruptura con esa misma tradición, ruptura que se incluye, como se sospechará a partir de lo escrito más arriba, en el ámbito más general de la ruptura iluminista con el barroco, última alternativa *estilística* del discurso clasicista.

Así, pues, desde luego los proyectos escenográficos de Juvara traen en seguida a la mente a Piranesi por sus analogías formales, pero mucho más por el hecho de que esos proyectos, en muchas ocasiones no realizados, no pertenecen ya al mundo aúlico de los Bibbiena, sino al mundo del proyecto concebido como algo autónomo de la ejecución, al mundo de ese grabador que se hacía llamar *architetto veneziano*.

De todos modos, volviendo al nivel de análisis del artículo de Gärms, parece claro que entre los Bibbiena y la *Prima Parte* o entre el *Entwurf* de Fischer von Erlach y la primera edición de las *Carceri* había de existir algún puente lingüístico. Los espacios de Juvara ofrecían esta posibilidad.

Observemos con detalle un esbozo de Juvara que se conserva en la Biblioteca Nazionale de Turín⁵, que hemos podido estudiar gracias a su publicación por Millon en una recopilación de dibujos inéditos de Vasi, Piranesi y Juvara⁶. Se trata de un proyecto escenográfico de 1712 para la representación de *Dorisbe* o *Ciro*, según cree identificar Millon, quien se plantea la posibilidad de que este dibujo pueda constituir una posible fuente de primer orden para la realización de la primera edición de las *Carceri* piranesianas. Los temas arquitectónicos de las *Carceri*, en efecto, están ya ahí: una perspectiva arquitectónica bastante profunda, estructurada por grandes

⁵ Desde luego, nuestra argumentación sería insostenible si para ella sólo pudiéramos basarnos en los dos ejemplos juvarianos que hemos escogido para presentar aquí. Los casos que abonan la problemática presentada en este capítulo son, sin embargo, infinitamente más numerosos de lo que los límites de este trabajo dejarían suponer a primera vista, y por supuesto no se limitan a la personalidad de Juvara. Un estudio más profundo de la cuestión nos habría llevado, por ejemplo, a analizar el complejo problema de las puestas en escena de obras de Voltaire como *Semiramis* en el siglo XVIII, o a la cuestión de las escenificaciones de *La Flauta Mágica* de Mozart y, sobre todo, al análisis del importantísimo caso de Hogarth y sus relaciones con el teatro de su tiempo a través, por ejemplo, de la *Beggar's Opera*. Como se ve, pues, los ejemplos juvarianos cumplen aquí el mero papel de índices de una problemática complejísima que esperamos poder estudiar a fondo en un futuro próximo.

⁶ MILLON, H.: «Vasi-Piranesi-Juvara», en *Piranesi et les Français*, Actes..., cit., pp. 345-362. El dibujo de Juvara se encuentra en este artículo en la página 361 con el núm. 20.

bóvedas de arcos de medio punto, con la luz del arco principal rota por una barra horizontal que va de imposta a imposta y de la que cuelga algo parecido a un gran fanal, el motivo del tramo de escalera ascendente, etc., etc., y quizá lo más importante: la visión de la composición desde un punto de vista situado casi a ras del suelo, y no ya frontal sino *oblicuo*, tipo de representación del que ya hablamos a propósito del *Ponte Magnifico* de Piranesi.

Sin embargo, nuestra opinión es que, aunque este dibujo, y otros muchos esbozos juvarianos semejantes, son una fuente de primer orden para la reelaboración piranesiana, este carácter de fuente debe matizarse con el hecho de que la relación Juvara-Piranesi pasa más por la *Prima Parte di Architettura e Prospettive* que por las *Carceri*.

Si examinamos el dibujo de Juvara, aparece evidente que, en sus aspectos formales, puede emparentarse con más comodidad con el grabado de la *Prima Parte* titulado *Carcere Oscura* que con las propias *Carceri* que Piranesi grabará sólo dos años más tarde. El dibujo, pese a lo inusual del punto de vista del observador, sigue conservando una racionalidad arquitectónica ininterrumpida en la que nunca tendrían cabida las delirantes arquitecturas, a menudo *irreales* y sin auténtica consistencia material (como ha demostrado Tafuri⁷ a propósito de la plancha IX de las *Carceri*), del Piranesi de 1745.

Esta interpretación, por otra parte, abonaría las tesis de algunos investigadores, y entre ellos, en primer lugar, G. Brunel, que mantienen precisamente⁸ la opinión de que la mayor influencia de la obra de Piranesi en los decoradores teatrales de su época no habría de buscarse en el impacto (relativamente poco importante) de las *Carceri*, cuyo eco apenas se encontraría en algunos decorados escenográficos de Desprez (núm. 63 en el catálogo *Piranèse et les Français*) o Combes (núm. 46 en *Piranèse et les Français*), sino que tal influencia habría de verse sobre todo a partir de las planchas de la *Prima Parte di Architettura e Prospettive*⁹.

Igualmente, de aceptarse esta hipótesis de trabajo, quedaría confirmado el papel esencial que en otros lugares de este trabajo hemos atribuido a la

⁷ TAFURI, Mandredo: «Giovanni Battista Piranesi. L'utopie négative en architecture», en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 184, marzo-abril de 1976, pp. 93-108. Los planteamientos de Tafuri, tanto en este artículo como en su libro *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1975, y en *Progetto e utopia*, Bari, 1973, han sido fundamentales a la hora de realizar este trabajo, como se apreciará a lo largo del mismo.

⁸ BRUNEL, G.: «Introduction», al catálogo de la Exposición *Piranèse et les Français, 1740-1790*, Roma-Dijon, París, 1976, p. 29.

⁹ Por lo demás, también ELLING, en una de sus intervenciones en el Congreso *Piranèse et les Français*, relaciona la *Prima Parte*, y en concreto la *Carcere Oscura*, con lo que él llama el «estilo dramático de juventud» de Piranesi. *Vid.*, *Piranèse et les Français, Actes...*, p. 189.

Prima Parte como lugar básico de reelaboración en la obra de Piranesi de todos los elementos tomados de tradiciones culturales y figurativas anteriores.

Queda de ese modo planteada la hipótesis de la existencia de una auténtica *coupure*¹⁰ en el trabajo artístico de Piranesi, acacida justamente en los dos años que median entre la realización de la *Prima Parte* y la de la primera edición de las *Carceri*, o sea, entre 1743 y 1745. En otro momento, hemos hablado más extensamente de esta ruptura y de la función que en ella tendría el viaje de Piranesi a Venecia a fines de 1743, por lo que no insistiremos más aquí sobre el tema.

Retomando el hilo de la argumentación examinemos ahora otro esbozo teatral juvariano¹¹, más antiguo que el anterior, ya que data de 1706. Este esbozo se halla en una colección privada de Turín, pero, como en el caso anterior, su publicación en la recopilación de Millon nos ha permitido su estudio. Se trata del dibujo titulado *Fatto a 25 Agosto per havermi sogniato un gran tesoro*. Hay que señalar, ante todo, que no se trata explícitamente de un proyecto de decoración teatral. La única referencia que poseemos es la ambigua y oscura indicación del propio Juvara que constituye su título convencional, indicación que, más que nada, parecería ir en contra de tal posibilidad si hemos de atenemos al significado estricto del *havermi sogniato*. Pero, en cualquier caso, parece innegable que este dibujo, aún en el caso de que no se tratara de un proyecto de decorado teatral, como parece lo más probable, no podría ser aislado del trabajo de Juvara en este sentido.

Creemos que este segundo dibujo juvariano, a pesar de ser cronológicamente anterior al primero, presenta elementos que permiten afirmar que va *más allá* que el esbozo de 1712. En primer lugar, nos induce a ello la misma explícita declaración de *irrealidad* que se encuentra en el esbozo y que volveremos a encontrar en las *Carceri*: el dibujo de Juvara es *sogniato*, las *Carceri* son *d'Invenzione*. Por tanto, la obra juvariana pertenece ya, como las *Carceri* después, al mundo del *proyecto* concebido como algo absolutamente autónomo de la realización.

El dibujo de Juvara nos permite, por otro lado, profundizar aún más en el carácter de puente del artista entre la cultura escenográfica barroca y Piranesi. La aportación central de esta obra en dicho sentido sería, a diferencia del dibujo visto anteriormente, el desarrollo del problema de la colocación y disposición de numerosos objetos inertes aislados en un marco

¹⁰ El uso del término francés *coupure* en lugar del español *ruptura* obedece a nuestro deseo de clarificar el sentido epistemológico del mismo en la línea en que viene siendo usado por Louis Althusser a lo largo de toda su obra filosófica.

¹¹ MILLON, H.: *Op. cit.*, p. 361, n. 21.

arquitectónico que es el encargado de relacionarlos entre sí unificándolos en un mismo espacio. En opinión de Gärms, Juvara habría desarrollado esta temática a partir del conocimiento de la obra de Fischer von Erlach, sobre todo del monumental *Entwurf einer historischen Architektur* —fuente, por otra parte, bien conocida a Piranesi—, pero habría llevado la invención de objetos antiguos —o pseudo-antiguos— hasta límites no alcanzados por ningún otro artista de la época, y sobre todo habría revisado la aportación de von Erlach en un sentido: que con su obra tales objetos adquieren *personalidad* propia con su disposición en un marco arquitectónico determinado, sobrepasando una función alegórica típicamente clasicista. Sería, pues, perfectamente válido en este caso el ejemplo que plantea Jean Starobinski¹² refiriéndose al papel del tema de las *ruinas* en la figuración dieciochesca. Starobinski cree poder señalar un importante salto cualitativo en el momento en que las ruinas dejan de ser un simple *motivo*, secundario respecto al tema central de la composición, para pasar a convertirse, por el contrario, el tema central ellas mismas, en objeto de una reflexión consciente de las implicaciones políticas e ideológicas de la cuestión, hasta tal punto que a partir de ese momento se hace posible hablar de una *poética de las ruinas*¹³. Indudablemente, la cuestión de la disposición de objetos aislados en un marco arquitectónico es de mucha menor importancia que la cuestión de la poética de las ruinas; sin embargo, lo que aquí nos interesa señalar es que el esquema, el *salto cualitativo* de Starobinski, se reproduce exactamente igual en este caso, y el dibujo de Juvara de 1706 es un buen ejemplo de ello.

En este sentido, parece posible plantear en este dibujo el comienzo en Juvara de una ruptura con respecto a la propia fuente erlachiana —y con respecto a la cultura figurativa del último barroco en general—, ruptura que culminaría, entre otros jalones, en las *Carceri* piranesianas y en el ambivalente y polémico significado que en ellas viene atribuido a la presencia de objetos antiguos, objetos que en Piranesi aparecen ya significativamente *historizados*, precisamente el paso que aún no podía dar Juvara en 1706.

Pero, si nos quedáramos en lo hasta ahora dicho, nuestro análisis no pasaría de ser un mero análisis formal que habría buscado, con mayor o menor acierto, antecedentes y orígenes de las *Carceri*. Pensamos que hay que ir más allá y plantear el auténtico problema de fondo que subyace a las relaciones de Piranesi con *el teatro*. En nuestra opinión, tal problema básico se puede formular de la siguiente manera: *¿por qué ciertos grabados de la serie de la Prima Parte se relacionan de una manera más que evidente con el mundo de los decoradores teatrales del último barroco y del pre-iluminismo, y esta relación, por el contrario, parece interrumpirse bruscamente sólo dos años más tarde, en 1745, con la realización de las Carceri?*

¹² STAROBINSKI, J.: *La invención de la libertad*, Barcelona, Ginebra, 1964.

¹³ Vid. MORTIER, R.: *La poétique des ruines en France*, Ginebra, 1974.

Para plantear correctamente esta cuestión central, creemos indispensable volver sobre algo que deliberadamente quedó en el aire al comienzo de este capítulo y que nos parece más conveniente plantear una vez llegados a este punto. Nos referimos, claro está, a la problemática del nacimiento del *teatro moderno*, o sea, del *drama privado* —o, si se quiere clarificar aún más, del teatro específicamente burgués. Como antes se dijo, ante esta cuestión son fundamentales los análisis de Juan Carlos Rodríguez ¹⁴.

El punto de partida para comprender qué significa *el teatro* en el siglo XVIII es la consideración del período de tiempo ¹⁵ que media entre el siglo XV y el XVIII como fase de transición del feudalismo al capitalismo. Con el siglo XV sobreviene una crisis general de las relaciones feudales que, a partir de entonces, comienzan a coexistir con unas nacientes relaciones sociales burguesas, en una fase de transición que culminará con el definitivo triunfo de la burguesía en el siglo XVIII. «La llamada época del siglo XVIII no es una “Época” ni es un “Siglo”; lo que se trata de designar bajo el término *historicista* del “Siglo XVIII” es aquel período de las formaciones sociales europeas durante el cual se llevan a cabo las diversas revoluciones burguesas; éstas a su vez ni son de un solo tipo ni tienen una misma cronología...» ¹⁶.

Ahora bien, el núcleo central de toda la problemática ideológica de la burguesía es la constitución de la noción de *sujeto*, inexistente en el feudalismo y necesaria consecuencia del nuevo tipo de relación económica entre sujetos *libres*. El proceso de constitución de la noción de sujeto incide en la transición con un efecto básico: la diferenciación entre un *nivel privado* y un *nivel público*, o propiamente *político*. Queda claro que, aún siendo esta diferenciación en su conjunto causada por la incidencia de la nueva ideología burguesa, tal ideología se reconoce mucho más auténticamente en el nivel de lo privado que en el de lo público, ya que es en ese nivel privado donde mejor puede residir el yo-interior que conforma la noción de sujeto. Sin embargo, precisamente por esta circunstancia, el nivel de lo privado sólo puede aparecer como dominante en aquellas formaciones sociales donde el triunfo de la burguesía es ya pleno, no así en la fase de transición. Esta última se caracteriza por el hecho de que ningún tipo de relación social es con claridad dominante, aunque pueda vislumbrarse que un determinado tipo empieza a *morir* y otro a *nacer*; de todos modos, en esa fase de transición aún no hay nada definitivo, y es precisamente esa lucha a muerte en la que aún no hay vencedor claro lo que hace que el nivel de lo político-público se imponga como *dominante*.

¹⁴ «“Estado árbitro”, “escena árbitro” ...», cit., y sobre todo «La escena teatral y el escenario de la política», trabajo inédito.

¹⁵ Vid. RODRÍGUEZ, J. C.: *Teoría e historia de la producción ideológica. I: las primeras literaturas burguesas*, Madrid, 1974.

¹⁶ Vid. RODRÍGUEZ, J. C.: «“Estado árbitro”, “escena árbitro” ...», *op. cit.*

El reconocimiento de esta problemática histórica de la transición del feudalismo al capitalismo es lo que nos permitirá en este apartado plantear las diferencias entre la escena de la transición y el drama privado burgués. La constitución como dominante del nivel político en esta larga transición tiene como consecuencia que, a partir de la constitución de esa diferenciación entre privado y público, sea lo público lo que domine todo el panorama, y lo privado quede, por así decirlo, arrinconado hasta que la burguesía sea lo bastante fuerte como para imponer ese nivel en el que mejor se reconoce.

Toda esta problemática, como decíamos, no deja de tener sus efectos al nivel de la escena. El primero de ellos es que en la fase de la transición la escena teatral sólo puede aparecer de un modo desdoblado: es, a la vez, *escena pública* (la escena no puede existir fuera de la constitución de la esfera de lo público) y *escena de lo público*. *Escena de lo público* en cuanto que asume, en la transición, los funcionamientos políticos de las monarquías absolutas, y éstos se identifican con los funcionamientos público-políticos predominantes sobre los *privados*. No podemos entrar en detalles de lo que supone, en este proceso, la creación de edificios fijos y públicos para el teatro, con lo que ello implica del establecimiento de compañías fijas, reconocimiento del oficio de actor, reivindicación específica del texto teatral en sí mismo. Lo que sí es básico para las intenciones de este trabajo es tener en cuenta que, con la aparición de los absolutismos, *la obra pública pasa a formar parte de la labor estatal*.

Una vez aclarado esto, debemos plantear otro problema que afecta directamente a la cuestión: *el problema de la Contrarreforma*. En efecto, todas las hipótesis de trabajo que a continuación esbozaremos quedarían automáticamente invalidadas si se aceptara la tradicional tesis historiográfica que —con su peculiar variante del *Jesuitenstil*— opone radicalmente los conceptos de barroco y clasicismo del XVI, apoyándose en una caracterización histórica de la Contrarreforma como reacción neofeudal. Resultaría de ello que sólo podríamos aplicar la hipótesis de la escena pública-escena de lo público a las monarquías absolutas laicizantes en las que, se supone, la Contrarreforma no habría logrado imponer tal reacción feudalizante. En rigor, pues, sólo se podría hablar de tal tipo de escena a propósito de la Inglaterra de Shakespeare o la Francia de Racine. La Italia del XVII, por supuesto, quedaría encerrada en el ámbito contrarreformista y toda nuestra posterior argumentación se vendría abajo.

Sin embargo, a partir de los análisis de Manfredo Tafuri sobre el Manierismo y el Barroco¹⁷ y, en la línea de éste, de Ignacio Henares sobre

¹⁷ TAFURI, Manfredo: *Teorías e historia de la arquitectura*, cit.; id.: «Architettura artificialis: Cl. Perrault, sir Christopher Wren e il dibattito nel linguaggio architettonico», en *Atti del Congresso Internazionale sul Barocco*, Lecce, 1971; id.: *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padua,

la teoría del arte del barroco, así como de Juan Carlos Rodríguez en el terreno de lo propiamente literario¹⁸, queda clara la falsedad de tales tesis historiográficas. J. C. Rodríguez, por ejemplo, muestra, a propósito del teatro español del siglo XVII, cómo, aún en un ámbito tan sacralizado y *retardatario* como la España de los Austrias no puede hablarse de una total vuelta hacia atrás, hacia el feudalismo, que anularía la gran ruptura de los siglos XV y XVI: en la España sacralizada y nobiliaria se imponen contenidos y funcionamientos feudalizantes en la escena, pero la misma escena teatral, tanto en Italia o en España como en Francia o Inglaterra, *no puede existir sin la existencia objetiva de un espacio público*, que es el horizonte común de referencia. En la formación social italiana¹⁹ la existencia de esta escena pública y de lo público parece constatable a partir de la dicotomía entre *commedia dell'arte* y *commedia sostenuta*, confirmándose una vez más, cómo, en la mismísima Italia de los papas contrarreformistas, la aparición de la escena significa la aparición de lo público.

Así, pues, tenemos ya delimitado un primer elemento, el elemento escénico. Pero, para no perdernos, recordemos que lo que buscamos es la exacta imbricación en una obra concreta del elemento escénico y el figurativo. Pasando, pues, a plantear este último, adelantamos la hipótesis de que el dominio de lo público en la transición tiene también su específica consecuencia al nivel propiamente figurativo: el lenguaje artístico del clasicismo, o, para decirlo con el ya casi consagrado término de Alfieri, la *estética objetiva* o normativa. Para resumirlo en una sola frase: el predominio de lo público sobre lo privado en la transición equivale en lo estético al predominio de *la norma sobre el sentimiento*. Los discursos artísticos se hallan dominados por imposiciones directamente políticas y morales precisamente porque lo *estético* (en el sentido en que tal palabra quedará definida a partir de Baumgarten) sólo puede existir bajo el triunfo de *lo privado*, o sea de las plenas relaciones sociales burguesas. De ahí vendrá lo que Ignacio Henares ha llamado *la sanción de Winckelmann sobre Ripa*: los mismos iluministas que institucionalizan el drama privado como auténtica verdad del teatro, rechazan la cultura barroca en cuanto que sometida a la religión y al poder político.

1969; *id.*: *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966; *id.*: «La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione», en *Palatino*, núm. 3-4, 1966; «J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma», en el *Bollettino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, IX, 1967; *id.*: *Progetto e utopia*, Bari, 1973.

¹⁸ *Vid.* RODRÍGUEZ, J. C.: «La escena teatral y el escenario de la política», inédito, así como los cursos dictados por Ignacio Henares Cuéllar en la Universidad de Granada para la asignatura «Teoría del Arte», asimismo inéditos.

¹⁹ *Vid.* el completo trabajo de MAROTTI, E.: *Lo spazio scenico: teorie e technique scenografiche in Italia dell'età barocca al Settecento*, Roma, 1972.

Tras este largo rodeo, estamos en condiciones de adelantar ya posibles respuestas a la pregunta de partida. Recordémosla: ¿por qué la relación de Piranesi con el ámbito escénico se establece a partir de la *Prima Parte di Architettura e Prospettive* y no a partir de las *Carceri*?

En primer lugar, deberemos partir de la consideración de la *cárcel* como un lugar público, un espacio propio de lo público y en ningún modo de lo privado. En consecuencia, parece lógico:

a) Que la representación de dicho espacio público encontrará su lugar en una escena que hemos definido como escena de lo público.

b) Que este tema público de la cárcel será impensable desde la lógica estricta del drama propiamente privado, cuyo espacio idóneo es *la casa*, el espacio de lo privado por excelencia (sólo el Romanticismo volverá a hacer compatibles el yo y la cárcel).

Sin embargo, si pasamos al nivel concreto de las *Carceri* observamos que sólo cumple la segunda de estas dos consecuencias que cabría esperar: las *Carceri* piranesianas son, desde luego, inaceptables para el drama privado, pero tampoco son asumidas por la escena de lo público, aún perviviente. Y esta paradoja aparente sólo se puede explicar si ponemos en juego el segundo factor considerado, o sea el propiamente figurativo. Si lo hacemos, llegaremos a la conclusión, a partir de la constatación de la ruptura con el lenguaje artístico del clasicismo, de que las *Carceri* son una obra absolutamente característica de la transición: un tema de lo público viene asumido, materializado, con un lenguaje artístico propio de la nueva estética subjetiva, esto es, con un lenguaje artístico propio ya prácticamente del dominio de lo privado. No en vano los románticos no encontraron ninguna dificultad para considerar las *Carceri* como una obra manifiesto del triunfo del yo y de la imaginación sobre la razón.

Hemos llegado, por tanto, a la formulación clara de nuestra hipótesis de respuesta a la pregunta planteada, formulación que se puede desglosar así:

a) Las *Carceri* piranesianas son inasumibles por la escena pública y de lo público, porque el código lingüístico que en ellas se emplea no tiene ya nada que ver con la problemática del clasicismo, o sea con *la norma* que era lo que estaba en el fondo de la misma escena pública.

b) Pero al mismo tiempo las *Carceri* son inasumibles para un tipo de escena de drama privado en cuanto que son plasmación de un espacio de lo público.

Hay que advertir, desde luego, que el punto B de nuestra hipótesis es improbable empíricamente, porque, al menos que nosotros sepamos, jamás se presentó a Piranesi la ocasión de relacionarse directamente en su

trabajo con el drama privado, drama que en ningún momento llega a adquirir en Italia la pujanza que en Francia. De todas formas, pensamos que las razones teóricas aportadas tienen el suficiente peso como para que mantener el punto B como hipótesis de trabajo no implique nuestra caída en un posibilismo siempre rechazable en cualquier tipo de investigación.

Así, para finalizar este apartado, podemos resumir las dos conclusiones básicas que hemos extraído al considerar la relación de la obra de Piranesi, y concretamente de las *Carceri*, con el teatro y la decoración teatral de su tiempo:

1.—Si bien puede considerarse que el mundo de los decoradores teatrales del último barroco italiano, tales como Juvara o los Bibbiena, constituye una aportación básica a la realización de las *Carceri* piranesianas, hay que matizar esta aportación considerando que no se produce de forma directa sino sólo a través de otra obra de Piranesi, la *Prima Parte di Architettura e Prospettive*, realizada en 1743, obra de juventud de Piranesi en la que éste aún no ha roto por completo con la problemática teórica y figurativa del clasicismo, lo que explica que sea precisamente ésta la única obra de Piranesi directamente relacionada con el mundo teatral, y al mismo tiempo la única que influirá de forma directa sobre ese mundo.

2.—El hecho de que esta relación de Piranesi con el teatro de su tiempo se establezca a partir de la *Prima Parte* y no a partir de las *Carceri* (o de sus obras arqueológicas posteriores a 1745) es una prueba más del carácter profundamente contradictorio, en tanto que producto típico de una fase de transición también en lo ideológico, del conjunto de la obra de Piranesi y de las *Carceri* en particular. En este sentido, las peculiaridades de la asunción por parte de Piranesi del lenguaje figurativo elaborado por los decoradores teatrales constituye un aspecto más de ese típico modo piranesiano de *crítica de la cultura*, de utilización-reelaboración de las *fuentes*, que observamos a propósito de las relaciones entre la *Prima Parte* y las *Carceri*.

...

...

...

...

...

...

Las *Carceri* y el aguafuerte: Piranesi grabador

Quizá pueda parecer que incluir un capítulo sobre «Piranesi grabador» en un trabajo sobre una obra concreta del autor sea salirnos del campo de investigación marcado. Indudablemente, esto es cierto en sentido estricto, ya que nos proponemos tratar bajo este epígrafe algunos aspectos que no conciernen sólo a las *Carceri* sino al conjunto de la obra y del recorrido artístico de Piranesi. Pero este aparente salirse del campo de investigación tiene para nosotros un sentido muy particular: salir de *un determinado* campo de investigación, precisamente el que la crítica filológica y formalista ha considerado siempre como el único posible: el campo de la *obra con su aura*, como diría Benjamin. Hablar, pues, de *Piranesi grabador* y no sólo de la *técnica del grabado en las Carceri*, reviste en nuestra opinión una importancia que sobrepasa el mero matiz de las palabras, como esperamos que quede claro al final de este capítulo.

Por lo demás, Manfredo Tafuri, en ese fundamental trabajo que es su *Architecture et Historiographie*¹, ha planteado sin el menor asomo de ambigüedad las opciones directamente ideológico-políticas que se esconden tras una consideración de las *técnicas artísticas* como algo *añadido, pegadizo, secundario* respecto a la *idea*, al *contenido*. Por supuesto, de lo que se trata ahora no es de reivindicar la prioridad de las *técnicas* sobre el *espíritu*, sino de denunciar el carácter ideológico del mismo dispositivo que establece la dicotomía entre la *técnica* y el *espíritu* o la *idea*, teniendo en cuenta, además, que tales nociones no tienen una existencia epistemológica previa a su dicotomía, sino que se constituyen y se afirman como *tales* precisamente en la misma operación en que se afirma su separación.

De lo que se trata, por el contrario, es de hablar de la *técnica artística* de Piranesi considerándola, no un dato secundario, sino un hecho directamente

¹ TAFURI, M.: «Architecture et Historiographie», en *La Nouvelle Critique*, septiembre de 1977, pp. 28-33.

constitutivo del proyecto ideológico y estético global del artista. Considerando, pues, a la técnica en su nivel *histórico*: ¿por qué, por ejemplo, los hermanos Van Eyck emplean en el siglo XV el óleo y Piranesi en el XVIII el grabado —y no un tipo cualquiera de grabado sino el aguafuerte? Esto es lo único que nos permitirá romper el aura de la obra y poder plantear el carácter *directamente material* del proceso de producción artística como forma peculiar del trabajo intelectual. Es, pues, al mismo tiempo, lo único que nos permitirá dejar de movernos en ese círculo vicioso marcado por las nociones de *técnica y espíritu* y superar esa dicotomía que es falsa no sólo en sí misma sino, sobre todo, en tanto que se sustenta en nociones igualmente ideológicas y, por tanto, históricas.

Piranesi grababa al aguafuerte. La técnica es bien conocida. «Esta técnica se basa en la cualidad que tienen ciertas sustancias químicas para corroer o morder los metales. La solución de ácido nítrico y agua en proporciones adecuadas, aplicada sobre una plancha de cobre en la que se han dejado ciertos puntos protegidos por un barniz especial, permite obtener huecos y relieves susceptibles de someterse al entintado para producir una impresión sobre el papel»². Esta técnica presenta una importante peculiaridad respecto a técnicas de grabado precedentes, como la xilografía o el grabado a buril. El artista no graba ya directamente sobre la plancha; toda ella se recubre por un barniz fino pero resistente al ácido, sobre el cual el artista dibuja con puntas de acero, dejando con sus trazos el metal al descubierto; al ser sumergida la plancha en la solución ácida, ésta incide sobre las líneas que la punta de acero ha dejado al descubierto; a continuación, la plancha se lava con agua y el barniz se quita con bencina, quedando aquélla lista para imprimir.

Esto, que a primera vista puede parecer un hecho puramente técnico y remitible a la problemática de los descubrimientos o inventos tecnológicos, tiene importantes consecuencias al nivel de la concepción global del trabajo artístico.

La primera de ellas es la más evidente, y ha sido frecuentemente señalada: es una técnica con un mayor grado de incontrollabilidad por parte del artista; el artista que graba directamente sobre la madera o el cobre puede controlar todos y cada uno de sus golpes de buril; las reacciones del ácido sobre la plancha, en cambio, sólo son previsibles en una cierta medida: un error en la composición química de la mezcla o en el cálculo del tiempo de mordido puede acarrear resultados imprevistos. Como dice, Juan Antonio Ramírez, «... el azar y la indeterminación forman parte, en cierto

² RAMÍREZ, Juan A.: *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1976, p. 29.

modo, de la técnica... el aguafuerte produce siempre la sensación de lo inacabado, de algo con mayor libertad y espontaneidad»³.

La segunda de estas consecuencias, la que consideramos de mayor importancia, ha sido señalada, que sepamos, con mucha menos frecuencia que la primera. Atañe a la diferencia entre *proyecto* y *ejecución*, que, como es sabido, se suele señalar como uno de los rasgos más sobresalientes que instaura el neoclasicismo. En efecto, atendiendo a la relación que se establece entre el trabajo artístico y la materia sobre la que éste se ejerce, parece que puede constatarse en el aguafuerte la repercusión directa de ese nuevo modo de concebir el trabajo intelectual que adviene con el iluminismo y que marca la primacía del *proyecto*, considerado como la actividad propiamente artística. En la xilografía y el grabado a buril, quien realizaba el auténtico producto final era la mano del artista. En el aguafuerte, lo que queda grabado en la plancha sobre el barniz no tiene, mientras no es mordido por el ácido, más rango que el de proyecto: la ejecución no corresponde ya a la mano del artista, corresponde al ácido, y sobre este ácido —símbolo incipiente del que en seguida pasará a ser el problema de las relaciones entre el arte y las nuevas realidades industriales— y sobre su acción el artista posee ya un grado de control mucho menor que el que poseía sobre el buril.

Piranesi no adquiere la técnica del aguafuerte de una sola vez por todas. Desde Focillon se ha señalado a menudo cómo el mismo recorrido artístico de Piranesi marca una progresiva conquista de todas las posibilidades del aguafuerte. En este sentido, podemos ir señalando una serie de jalones. En la *Prima Parte*, el aguafuerte se usa aún con agarrotamiento, sin una plena conciencia de las posibilidades tan inmensas que encerraba su empleo, como si fuera una técnica del mismo nivel que la xilografía o el grabado a buril sobre cobre; además, este uso *clásico* del aguafuerte se encuentra todavía al servicio de un lenguaje artístico que también sigue siendo en buena medida clasicista, como hemos visto en otro capítulo de este trabajo. La primera edición de las *Carceri*, la de 1745, marca ya una ruptura irreversible

³ RAMÍREZ, Juan A.: *Op. cit.*, p. 30. Para aspectos técnicos sobre el aguafuerte, pueden verse, entre otras obras más o menos clásicas, BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger*, Seine, 1961; CAMPBELL DOGSON: *Guide the Process and Schools of the Engraving*, Londres, 1923; CROCHET, G.: *El grabado. Historia y técnica*, Buenos Aires, 1943; DUPLESSIS, G.: *La historia del grabado*, Buenos Aires, 1948; ESTEVE BOTEY, E.: *Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas*, Madrid, 1914; ESTEVE BOTEY, F.: *Historia del grabado*, Barcelona, 1935; MALLE, L. y SALAMON, F.: *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, Turín, 1968; PLA, J.: *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Barcelona, 1956; ROSENTHAL, L.: *Manuels d'Histoire d'Art. La gravure*, París, 1909; MORENO GARRIDO, A.: *El grabado en Granada durante el siglo XVII. I: La Calcografía*, Granada, 1976.

con el lenguaje y la problemática del clasicismo y el paso a un tipo de representación figurativa totalmente anticlásica; sin embargo, el aguafuerte piranesiano, todavía en esta edición, no da un paso paralelo. Con las primeras *Carceri*, Piranesi descubre sobre todo las posibilidades que el aguafuerte ofrece para lograr contrastes violentos de luz y sombra y para la diferenciación brusca de planos, pero aún sigue teniendo mayor importancia el buril que el ácido. En las obras arqueológicas posteriores a la primera edición de las *Carceri*, la conquista de todas las posibilidades del aguafuerte sigue adelante. En las *Antichità Romane dei Tempi della Repubblica* (1748), *Trofei di Ottaviano Augusto* (1753) y *Antichità Romane* (1756), Piranesi descubre a esta técnica un nuevo valor: el carácter de *inacabado* que puede adquirir el grabado resultante.

No es casual que este descubrimiento se produzca precisamente en las series propiamente arqueológicas de Piranesi. El grabado arqueológico gozaba de una gran tradición en Roma, pero Piranesi, como es habitual, se sirvió de esa tradición para a la vez romper con ella. Desde 1746 existen pruebas documentales que atestiguan las estrechas relaciones de Piranesi con los artistas de la Academia Francesa de Roma, y los vemos reunidos en un empeño común: el estudio de las ruinas romanas. La palabra *studio* lo dice todo acerca de la novedad de su arqueología: no se trata ya de la arqueología sacralizada de los papas del XVII, ni de la difusión de estampas de edificios clásicos que se constituyan en posibles modelos para una imitación obligada y servil de lo clásico (para una imitación *clasicista*). Si Piranesi y los franceses estudian las ruinas romanas lo hacen ya por motivos muy distintos: por una parte, descubrir en la arquitectura de los antiguos los principios de racionalidad necesarios para justificar, desde el Antiguo, la polémica contemporánea en contra del barroco y, en general de las imposiciones extraestéticas del clasicismo; pero se trata también de descubrir esos principios de racionalidad a partir de una polémica aproximación histórica: ya no es lo Antiguo en general, sino que ahora se defiende, muy concretamente, a los romanos de la República y se ataca, por ejemplo, a los griegos. Pero de esto hablamos en otro capítulo. Lo que interesa ahora para la consideración de los cambios técnicos en el aguafuerte de Piranesi es el hecho de que la estampa o el grabado arqueológico no representa ahora un paradigma de imitación fijado en el tiempo de manera inmutable y permanente. En nuestra opinión, Argan ha captado el problema⁴, pero no

⁴ Dice Argan: «Piranesi considera a los monumentos romanos en su textualidad visible y realidad existencial: están reducidos al estado de ruinas casi indescifrables, pero aún esto corresponde a la existencia histórica de aquéllos. No constituyen ningún modelo válido para las modernas construcciones, y sólo pueden representarse como aspectos históricos del paisaje; suscitan emociones que activan la imaginación, y precisamente por ello se justifican las interpretaciones imaginarias, los desconcertantes deformaciones barrocas, testigos de una

podemos estar de acuerdo con sus conclusiones en cuanto que éstas se basan en un supuesto alejamiento de Piranesi de la realidad de la problemática arquitectónica, mientras que nosotros pensamos que es precisamente este nuevo modo de ver la arqueología lo que posibilita la fuerte inserción de Piranesi en la polémica arquitectónica de su tiempo. Por tanto, las ruinas de Piranesi presentan como uno de sus rasgos constitutivos fundamentales el paso del tiempo por ellas —y de la historia. A efectos técnicos y de diseño, esto se traduce en la imposibilidad de seguir manteniendo para este nuevo tipo de discurso el tipo de aguafuerte anterior, el de la *Prima Parte*. Ahora hay que señalar, como dice Argan (*vid. nota 4*) la *descomposición orgánica de la materia* y la *corrosión de la luz y la atmósfera*. Las ruinas presentan ahora la patina del tiempo, están recubiertas de follaje, a su alrededor bullen minúsculos personajes modernos que no se corresponden temporalmente con ellas. Se hacía necesario, pues, un nuevo uso del aguafuerte adaptado a las nuevas necesidades. Focillon describía los aguafuertes de 1743 del siguiente modo: «Como no era posible ocuparse de grabar al buril proyectos de dimensiones a menudo considerables —el procedimiento era demasiado lento y precisaba demasiados cuidados—, como era necesario, por otra parte, que las planchas tuvieran un aspecto claro, preciso y sin fantasía pintoresca, se utilizaba el aguafuerte a la manera del buril. Guiada por la regla igual, fría y monótona, pero obteniendo la unidad en los tonos y la corrección del dibujo y la perspectiva, la talla, mordida por ácidos débiles y regulares, era de una impersonalidad absoluta»⁵. Sin embargo, a partir de la primera edición de las *Carceri*, la de 1745, Piranesi descubre el elemento fundamental que le lleva, a través de sus grabados arqueológicos, a la conquista definitiva de todas las posibilidades del aguafuerte en la segunda edición de las *Carceri*, en 1761, y en su obra arqueológica clave, también de 1761: *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, así como en la *Descrizione e disegno dell'emissario del lago Albano*, de 1762 o el *Campo Marzio dell'Antica Roma*, del mismo año. Dicho elemento fundamental es la *mordida del ácido*. Si nos hemos visto obligados a hablar de los grabados arqueológicos en un estudio sobre las *Carceri*, es precisamente porque la problemática de la nueva arqueología impulsa progresivamente a Piranesi a abandonar un uso del aguafuerte en el que predominaba todavía el buril, por uno nuevo en el que lo que predomina ya es el ácido, su *mordida*. Probablemente, el punto de no

decadencia que, sin embargo, pertenece también a la historia. El arte clásico ha muerto; también es ésta otra verdad histórica; y la muerte lo iguala todo por efecto de la ley natural: las ruinas, que muestran los signos de la furia de los elementos naturales y del vandalismo de los hombres, de la descomposición orgánica de la materia, de la corrosión de la luz y de la atmósfera, no constituyen ya arte, sino naturaleza, y como tal interesan más que a nadie al pintor.» ARGAN, G. C.: «El Revival», en AAVV: *El Pasado en el presente. El Revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, 1977, pp. 15-16.

⁵ FOCILLON, H.: *Op. cit.*, p. 248.

retorno en este nuevo uso piranesiano del aguafuerte sea el momento en que, en sus grabados arqueológicos, empieza a utilizar varias mordidas de ácido, mientras que en la *Prima Parte* de 1743 o en la primera edición de las *Carceri* de 1745 la plancha sólo había sido mordida una vez, y por ácidos bastante débiles, como señalaba Focillon.

El proceso de realización del grabado en el Piranesi maduro pudo ser reconstruido, una vez más, por Focillon, a partir de dos niveles distintos de investigación: por una parte, un estudio técnico detallado de las propias planchas del artista, conservadas en la Calcografía Nazionale de Roma; por otra parte, un uso crítico de las dos fuentes más importantes de que disponemos para reconstruir la biografía y la trayectoria artística de Piranesi: el *Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi, celebra atiquario ed incisore de Roma*, escrito en 1779 por Bianconi, y la *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi, architecte, peintre et graveur né a Venise en 1720, mort à Roma en 1778*, escrita en París por J. J. Legrand en 1801. Según Focillon, «Piranesi grababa con barniz duro, mezcla de pez griega, resina de Tiro y aceite de nuez, que apenas se usa ya. Después de haberlo extendido sobre la plancha, lo ennegrecía con el humo de una vela, después lo cocía, como se hace con el barniz blando, para darle consistencia. Una vez enfriado el cobre, el artista trasladaba a él su calco, frotado por detrás con sanguina pulverizada, repasando el trazo con una punta ligeramente redondeada. Sólo después de estas operaciones entra en juego el útil, que hiere el barniz a fin de separar sobre el cobre el trazo que el ácido debe socavar»⁶. Antes de continuar describiendo el proceso de ejecución, hay que señalar, en el momento en que entra en juego el útil de trabajo, que Piranesi es también un innovador en este sentido, ya que mientras acuafortistas anteriores como Tiepolo o Canaletto utilizaban una única punta, lo que ocasionaba surcos sensiblemente iguales, en los que el ácido mordía de una manera regular, Piranesi, sin embargo, emplea una gran variedad de puntas de diferentes tamaños y grosores. Focillon señala cómo a esta variedad de puntas corresponde una variedad de trabajo sobre la plancha, ya recubierta de barniz. Démosle de nuevo la palabra: «Piranesi empleaba una fórmula de aguafuerte análoga a la de Callot y A. Bosse, en la que entran proporciones variables de vinagre, amoníaco, sal marina y verdete. Balanceaba la plancha para dar unidad al efecto. La parte más interesante de la operación y en la que más interviene la voluntad del artista, es la de las coberturas: cuando un trozo está ya bastante mordido, se le cubre mediante el pincel con una capa de barniz que lo aísla del ácido»⁷.

Así, pues, vemos cómo el empleo del aguafuerte por Piranesi es absolutamente revolucionario en todos los sentidos. Pero esto no hace sino

⁶ FOCILLON, H.: *Op. cit.*, pp. 257-258.

⁷ FOCILLON, H.: *Op. cit.*, p. 260.

acercarnos a lo que, para nosotros, es la cuestión fundamental en este punto, como ya esbozábamos en la Introducción. Porque, en efecto, Piranesi no es un *grabador* en la acepción que damos hoy al término. Piranesi se hacía llamar siempre *architetto veneziano*. Se han dicho por ello muchas cosas: que era un megalómano, un loco, un excéntrico...; otras veces se señala el hecho, como simplemente una paradoja inexplicable. Que nosotros sepamos, sólo Tafuri ha intentado ir más allá, hasta el fondo de las cuestiones reales que se ocultan tras esa aparente megalomanía⁸. Si echamos una ojeada a lo que desde Kaufmann ha quedado consagrado como binomio esencial de la *arquitectura de la Ilustración*, o sea, a la obra de Boullée y Ledoux, nos llevaremos una sorpresa: estos *arquitectos* revolucionarios apenas construyeron nunca nada; son importantes, más que por lo que dejaron en piedra, por lo que dejaron en papel. Y sin embargo, en eso precisamente se basa el primer argumento de los que acusan a Piranesi de *ejercer sin título*. Paradoja, pues: Boullée y Ledoux se veían así ensalzados por lo mismo que Piranesi era relegado al papel de *grabador* como algo secundario. Era necesario buscar un segundo argumento, y lo proporcionó la palabra mágica de toda la arquitectura posterior al siglo XVIII: el *proyecto*.

Desde el XVIII se acepta como un dogma que el arte de construir es algo compuesto de dos acciones: el *proyecto* y la *ejecución*, de las cuales la primera es la dominante y la propiamente arquitectónica, siendo la segunda meramente *constructiva*, un adjetivo mucho menos respetuoso (en el fondo, no se trata de otra cosa que del dilema *técnica-espíritu* que veíamos al comienzo de este capítulo). Así, pues, se podía decir que Boullée y Ledoux eran arquitectos porque lo que hacían era *proyectos* destinados a ser *ejecutados*; el que lo fueran o no, era algo que ya no dependía de ellos, y a este respecto, la leyenda piadosa tomó dos variantes: a) la corriente historiográfica que considera que todo lo que hay en la Ilustración es radicalmente revolucionario, invocó la figura del artista pisoteado por los poderes públicos reaccionarios; pero esta tesis era muy difícil de mantener, ya que es sabido, por ejemplo, que además de a su mala suerte, a que proponían construcciones muy por encima de la tónica de su tiempo cosa que últimamente se ha demostrado por completo falaz. Sin embargo, Piranesi no hacía *proyectos*: sus grabados no son modelos en papel de algo que hay que trasladar a piedra. Era lícito, por tanto, negar a Piranesi su tan querido título de *architetto* y, puesto que él persistía en atribuírselo, relegarlo a la galería de los excéntricos ilustres.

Indudablemente, permanece en pie la cuestión del absoluto predominio de lo pensado sobre lo realizado en la arquitectura de la Ilustración, que, en definitiva, remite al problema global de las nuevas articulaciones que, con el

⁸ TAFURI, M.: «Giovanni Battista Piranesi. L'utopie négative en architecture», en *L'Architecture d'aujourd'hui*, 184, marzo-abril, 1976, pp. 93-108.

triunfo de la burguesía revolucionaria, adquiere la división entre trabajo intelectual y trabajo manual. Pero, precisamente porque es ahí donde residen las cuestiones fundamentales, creemos que el primer paso para una nueva consideración de lo que significa Piranesi como *architetto veneziano* es historizar la misma noción de *arquitecto*. La arquitectura tal y como la entendemos hoy, no ha existido siempre: nace, como la arqueología, como la estética, como la ética, como el derecho burgués, en el siglo XVIII. La época de Piranesi, es época de polémica: es la época del abate Laugier, Algarotti, Lodoli, Caylus, Winckelmann y tantos otros. Bajo la apariencia de sus polémicas, lo que se discute no es cuál es la mejor arquitectura sino *qué es la arquitectura*. Y Piranesi se considera arquitecto no por megalomanía, sino porque es consciente de su decisiva contribución a este debate. No se siente humillado por usar el grabado; sabe que éste es un medio dotado de un prestigio político-ideológico directo desde la Contrarreforma. Y él lo transforma todo: su tónica, su contenido, su misma concepción global... para adaptarlo a sus propias necesidades. Naturalmente, Piranesi hubiera preferido construir muchos edificios, pero en una época de agudísima lucha ideológica, nadie tiene libertad total para escoger armas. Piranesi tiene el grabado y lo usa por y para la arquitectura. Las *Carceri* son la desarticulación total del código clasicista, la *tabula rasa* de la que parte la búsqueda de la nueva Forma. Los grabados arqueológicos definen ya a la perfección —también lo hacen las *Carceri*, pero en negativo— lo que se busca, la palabra mágica: la Razón. Cuando Piranesi graba diseños de puentes y arquitecturas de los antiguos romanos no es un grabador: es un arquitecto que está diciendo a) que la arquitectura es un arte *civil*, al servicio de la república; b) que hay que aprender sin servilismos de los romanos, porque ellos fueron quienes mejor desarrollaron la arquitectura como arte civil y público, o sea, la conexión entre *arquitectura* e *ingeniería*; c) por tanto, la importancia de la arquitectura de los romanos no es su monumentalidad, ni su ornato, ni su *decoro*, ni su lujo (en otro lugar hablamos de la importancia de la polémica iluminista *contra el lujo*), sino sus principios constructivos racionales: por eso, no sólo es lícito sino necesario, prestar la misma o mayor atención a la Cloaca Máxima que al Panteón de Agripa.

Por lo demás, si Piranesi hubiera sido un mero grabador celebrativo, sin más, ¿para qué hubiera escrito esa obra teórica tan absolutamente fundamental que es el *Parere sull'Architettura*?⁹ ¿Por qué se iba a zambullir en el

⁹ El *Parere sull'Architettura*, escrito teórico en forma de diálogo, fue publicado por Piranesi en Roma en 1764. En 1972, la *Revista de Ideas Estéticas* publicó una traducción integral de este escrito a cargo de Esther Benítez, que es la que hemos usado. Dicha traducción va precedida de una breve pero, a nuestro juicio, importante introducción de Carlos Sambricio, quien afirma: «Presentamos ahora íntegramente el *Parere sull'Architettura*, con un deseo expreso: el de suprimir la tradicional concepción de dibujante-grabador que de este artista tenemos, destacando el

campo de la polémica arquitectónica, hasta el punto de enemistarse personalmente con Le Roy o Mariette?

Creemos, pues, que, como conclusión básica de este capítulo, se puede retener como hipótesis de trabajo que el uso del grabado por Piranesi, su elección del aguafuerte, las transformaciones que introduce en éste (tanto técnica como materiales), y, en definitiva, su nueva concepción del trabajo artístico, no pueden desligarse, en contra de lo que han creído la mayoría de los estudiosos, incluyendo a Argan, de lo que es su papel fundamental, o sea, el aspecto básico a través del cual se inserta en la polémica ideológica de su época: su intervención en la polémica arquitectónica.

carácter de teórico que tendrá en la arquitectura de su tiempo». Fue precisamente la lectura de este texto de Sambricio, lo que inició la reflexión que llevaría a la redacción de este capítulo. En la **Bibliografía General** se encontrará también bibliografía específica sobre el *Parere*.



Discurso jurídico y discurso arqueológico en las *Carceri*

Como ya apuntábamos en la Introducción, el primer gran nivel discursivo que es posible hallar en las *Carceri* es lo que se puede llamar el *nivel jurídico*. La presencia de este nivel con las características concretas que asume en Piranesi es, recordémoslo, junto con el nivel arqueológico (y más aún: por la presencia de los dos simultáneamente) lo que nos permitía plantear como hipótesis de trabajo razonablemente válida, la caracterización de Piranesi como un iluminista en el pleno sentido de la palabra. Es, pues, lo que nos permitía romper con la teoría de Piranesi como *romántico equivocado de siglo* y pasar a otra problemática mucho más espinosa, al problema historiográfico central: las vicisitudes del sujeto burgués entre iluminismo y romanticismo.

Es, sin embargo, ahora cuando conviene plantear la importancia decisiva que este discurso jurídico tiene no en Piranesi, ni siquiera en el arte del Settecento, sino en la misma base de la construcción de las formaciones sociales capitalistas. Por tanto, antes de entrar en el tema, conviene aclarar que el discurso arqueológico y el discurso jurídico no podrán nunca ser colocados de un modo abstracto al mismo nivel, ya que ambos se refieren a realidades de distinta naturaleza. Porque, si bien la invención de la arqueología burguesa en el siglo XVIII va a ser algo que se encuentre en la base de los más importantes saberes de la burguesía, la constitución de las nociones de *sujeto de derecho* e igualdad ante la ley son la base misma jurídico-política que posibilita la formación del sistema de fetichismo de la mercancía y la venta de la fuerza de trabajo.

Michel Foucault¹ ha recogido, en una obra magistral, los avatares de todo este proceso histórico que lleva desde la *arbitrariedad* del poder de los

¹ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid-México-Buenos Aires, 1976.

déspotas, denunciada por los filósofos, a la constitución del Derecho, y por tanto del nuevo mito de la Ley². En este proceso, cuyo aspecto más visible y probablemente el más importante es la *polémica sobre la codificación*, la reforma penitenciaria ocupa un lugar central. La importancia del cambio es tal que ni siquiera se debía hablar de *reforma penitenciaria* sino, como muy bien ha hecho Foucault, de *nacimiento de la prisión*, porque el resultado final será un producto cualitativamente nuevo, la institución penitenciaria moderna, que se basa en principios que no tienen absolutamente nada que ver con los lugares que en otros períodos históricos se han denominado también *cárceles*.

El discurso jurídico no es un discurso más. Es seguramente el discurso ideológico-político central del nuevo grupo burgués en ascenso, y es, por tanto, necesario comprender que esto es lo que posibilita hablar de la idea del nacimiento de la prisión a propósito de Piranesi. Hoy, hablar de las cárceles es, hasta cierto punto, una cuestión de *técnicos*, de especialistas; las cárceles son un aparato ya constituido, y por tanto sólo precisa cuidados y, de cuando en cuando, reparaciones: lo justo para que siga funcionando sin cambiar en lo esencial sus principios de funcionamiento. En el siglo XVIII, y por supuesto en la Italia de Piranesi, no ocurría nada de esto: la *cárcel* era algo por nacer. Se empezaban a intuir los principios de lo que debería ser la nueva institución penitenciaria destinada no ya al *súbdito* sino al *ciudadano*, pero estos principios, por el momento, no alcanzaban a ser definidos más que *negativamente*: por oposición a lo que era la institución penitenciaria del Antiguo Régimen. La aceleración de los acontecimientos en el período prerrevolucionario es impresionante: las *Carceri* de Piranesi son de 1745 y 1761, el tratado *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria, del que luego hablaremos, de 1764, y el *Panoptico*⁴ de Jeremy Bentham, de 1787. En esos pocos años la burguesía da el paso fundamental que la lleva desde saber sólo qué no quiere hasta definir un modelo institucional que se adapta ya a lo que sí quiere. Veremos cómo la propuesta de Piranesi sigue siendo fundamentalmente negativa, cargada de toda la ambigüedad de un teórico que era capaz a la vez de reivindicar al funcionalismo de la arquitectura romana y atacar el rigorismo del padre Lodi, de arremeter contra el concepto de *ornato* y grabar los *Diverse maniere d'adornare i cammini*... Pero es una propuesta negativa que no se limita ya a una simple denuncia del horror despótico, sino que tiene unas consecuencias ideológicas mucho más profundas que

² A este respecto, *vid.* LABICA, G.: «De l'églité», en *Dialectiques*, n. 1.

³ Sobre la polémica de la codificación, es fundamental el libro de TARELLO, G.: *Storia della cultura giuridica moderna. 1: Assolutismo e codificazione del diritto*, Bologna, 1978.

⁴ Sobre la importancia del Panopticon de Bentham, *vid.*, además de los análisis de FOUCAULT en las pp. 199-233 de *Vigilar y castigar*, el artículo de EVANS, Robert: «Panopticon», en *Controspazio*, 10, 1970, pp. 4-18; dicho trabajo incluye además de numerosos diseños de proyectos carcelarios que siguen los principios del Panoptico, una abundante bibliografía sobre el tema.

conectan las *Carceri* con la obra del más grande teórico del iluminismo italiano, Cesare Beccaria.

Decir unas palabras sobre la importancia de Beccaria y su *Dei delitti e delle pene* es fundamental a la hora de plantear el nivel jurídico de análisis de las *Carceri*⁵. *Dei delitti e delle pene* es una de las obras jurídicas más importantes, si no la más importante, de todo el iluminismo. El primer dato a tener en cuenta es su difusión: publicada en julio de 1764, en 1766 contaba ya con seis ediciones italianas y se publicaba la traducción francesa; desde ese momento, las ediciones de la obra se suceden sin pausa tanto en Europa como en América, y en 1796 P. Verri podía ya dirigirse a la municipalidad de Milán para pedir la erección de un monumento a «... quest'uomo grande, che a illustrato la vostra patria, e di cui il libro immortale Dei Delitti e delle Pene trovasi tradotto in tutte le lingue d'Europa, e collocato fra le opere di filosofia più sublime in tutte le biblioteche del mondo»⁶. Naturalmente, el libro de Beccaria es tres años posterior a la segunda edición de las *Carceri* de Piranesi, pero esto no tiene la menor importancia desde el momento en que lo que buscamos no es establecer una relación de causa-efecto. No se trata de saber si Piranesi había leído a Beccaria, o si Beccaria había visto los grabados de Piranesi. De lo que se trata es de mostrar cómo tanto las *Carceri* de Piranesi como el libro de Beccaria nacen de un caldo de cultivo común. Por lo demás, últimamente la mayoría de los estudiosos de Beccaria coinciden en señalar el carácter casi colectivo de la obra *Dei Delitti e delle Pene*, que sería producto no del trabajo de una individualidad genial (sin que ello implique una minusvaloración del papel personal de Beccaria) sino de numerosísimas discusiones e investigaciones dispersas un poco por todas partes; esto demostraría que la problemática jurídica era algo de lo que se hablaba y se discutía normalmente, y no un problema exclusivo de la mente de algunos filósofos.

⁵ Del tratado *Dei delitti e delle pene* de BECCARIA, hemos usado la trad. castellana de ed. Aguilar, Madrid, 1974. Sobre Beccaria, *vid.*, entre otros trabajos: MONDOLFO, R.: «Beccaria e Kant», en *Rivista Internazionali de Filosofia del Diritto*, 1925; LIMENTANI, L.: «Studi sul pensiero del Settecento (Rousseau e Beccaria)», en *R.I.F.D.*, 4, 1926; FOSSATI, L.: «Cesare Beccaria e Geremia Bentham», en *Rivista de Filosofia*, 8, 1916; GRAVEN, J.: *Beccaria et l'avenement du droit pénal moderne*, Ginebra, 1948; CORPACCI, F.: «Il contrattualismo di Beccaria», en *R.I.F.D.*, 2-3, 1959; CORPACCI, F.: «Beccaria e il problema delle nuove leggi», en *R.I.F.D.*, 6, 1960; AAVV: *Atti del convegno internazionale su Cesare Beccaria*, Turín, 1964; CATTANEO, A.: *La difesa sociale nel pensiero di Cesare Beccaria*, Bologna, 1975; VASALLI, G.: «Cesare Beccaria nella storia del diritto penale», en *Nouve idee e nuova arte nel '700 italiano*, Atti di Convegni Lincei, Roma, 1975; TARELLO, G.: *Storia della cultura giuridica moderna...*, cit.

⁶ Texto publicado por VENTURI, Franco: *Cesare Beccaria, Dei delitti e delle pene*, con una selección de cartas y documentos relativos al nacimiento de la obra y su fortuna en la Europa del Settecento, Turin, 1965.

Es en este sentido en el que hay que hablar por vez primera de las *Carceri*. Las *Carceri* son una de las escasas obras de Piranesi que no van acompañadas de texto explicativo. Esto es hasta cierto punto lógico si se tiene en cuenta que las *Carceri* no representan ningún lugar real: son, como dice el mismo Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, y por tanto no precisan de inscripción descriptiva. Sin embargo, esto por sí solo no puede constituir una explicación satisfactoria, pues muchas de las leyendas que acompañan algunas de las obras arqueológicas de Piranesi podrían referirse, de haberse querido, tanto a lugares reales existentes como a imágenes inventadas. Parece, pues, lógico suponer que Piranesi no dotó a sus cárceles de textos explicativos porque esperaba la inmediata comprensión, a través del puro dato iconográfico, de los niveles discursivos allí presentes. Habría que preguntarse, además, por qué Piranesi no graba visiones de una cárcel real. Se ha señalado que, probablemente, las prisiones del tiempo de Piranesi eran mucho más horribles que sus *Carceri*. El mismo Piranesi, no podía ignorarlo: era veneciano y en Venecia todos conocían los horrores de las prisiones del dux.

Si tenemos en cuenta, pues, todo esto, resulta lógico pensar, en primer lugar, que las *Carceri* constituyen la forma peculiar de inserción en el debate jurídico por parte de Piranesi. La cuestión es que Piranesi, como buen iluminista, reivindica la autonomía del arte, aunque desde luego aún tímidamente, y ello le posibilita intervenir en el debate precisamente a partir y no al margen de la progresiva definición de su arte. El problema a investigar y las hipótesis a plantear deberán tener, así, como centro, el buscar en torno a qué ejes se articula esta concreta inserción de Piranesi en la polémica jurídica. Creemos haber podido localizar alguno de estos ejes, sin pretender, desde luego, con ello agotar el tema.

En primer lugar, la temática de *la tortura* es fundamental en las *Carceri*. La lucha por la abolición de la tortura es uno de los aspectos más importantes en la lucha global del iluminismo con la constitución del *sujeto de derecho*. La tortura es un símbolo visible del poder despótico real, de todo aquello que se pretende eliminar. Foucault ha demostrado cómo la base de toda la reforma consiste no sólo en la codificación rigurosa de penas iguales para delitos iguales, sino también en el hecho de que el castigo pasa del *cuerpo* al *alma* del condenado. La tortura y la pena corporal eran una *venganza* del soberano contra el súbdito que había desobedecido sus normas; era, además, una advertencia contra todos aquellos que en un futuro pudieran desobedecerlas: la pena debía constituir un escarmiento, y ningún escarmiento mejor que un castigo corporal que se ejerce precisamente sobre la parte visible del condenado, que marca a éste, y que proclama, ante todos, los ineludibles efectos del poder real. La tortura y el castigo físico eran algo naturalmente consustancial al modelo represivo del Estado absolutista de transición. Sin

embargo, la teoría de los iluministas es muy otra: de lo que se ha de tratar no es tanto de castigar una falta para proteger al rey, cuanto de *corregir* un defecto que reside en el alma del condenado y del que hay que proteger a la sociedad; la sociedad no se venga ya del reo, se protege de él, humanitariamente al mismo tiempo: considera que, puesto que el mal está en el alma, hay que extirparlo de allí mediante una pena, cuya finalidad esencial no es castigar; ahora predomina la idea de *humanidad*, tan cara a la burguesía revolucionaria, y se admite el grado de castigo mínimo necesario para que el reo comprenda la maldad de su acto y renuncie a repetirlo, no por temor a ese castigo sino porque el mal se haya borrado de su alma. El mismo Beccaria lo dice claramente: «.. el fin de las penas no es atormentar y afligir a un ser sensible, ni deshacer el delito ya cometido... el fin no es otro que impedir al reo hacer nuevos daños a sus conciudadanos y apartar a los demás de cometer otros iguales. Deben, por tanto, ser elegidas, aquellas penas y aquel método de infligirlas que, guardada la proporción, produzcan la impresión más eficaz y más duradera sobre los ánimos de los hombres, y la mano atormentadora sobre el cuerpo del reo»⁷.

En las *Carceri* piranesianas la tortura está presente en buena medida, pero sobre todo a través de instrumentos de tormento aislados como **objetos**, no a través de la acción de esos mismos elementos sobre los condenados. Las pocas escenas de tortura de personajes que se pueden encontrar, tienen, sin embargo, un valor enfático, condensador. Tafuri lo ha explicado muy bien: «En las *Carceri* la afirmación de la *necesidad* de la dominación, choca ya con la afirmación de los derechos del sujeto. El resultado de este enfrentamiento —representado de modo épico por las torturas de los personajes sobrehumanos de las planchas II y X— es que sólo *las cosas* pueden efectivamente ser “liberadas”»⁸.

Así, pues, tenemos ya aislado un primer nivel *negativo* en el discurso jurídico piranesiano: el nivel de la tortura como práctica propia del sistema de castigo del Antiguo Régimen, nivel que ha sido plenamente identificado en la obra de Cesare Beccaria. Hemos comprobado también, a través de los trabajos de Tafuri, cómo la crítica piranesiana no se queda en los límites de una mera *denuncia*, sino que va mucho más allá, planteando ya a través de su permanente dialéctica objetos-personas el conflicto ideológico central que dominará a partir de la consolidación de la epistemología burguesa: el conflicto entre *individuo* y *Estado* o sociedad, entre *subjetividad* y *dominación*.

Vamos a pasar a analizar un segundo nivel de este discurso jurídico, igualmente detectable a lo largo de todo el *Dei delitti e delle pene*. Michel

⁷ *Dei delitti e delle pene*, cap. XV, p. 111.

⁸ TAFURI, M.: *Giovan Battista Piranesi: l'utopie negative...*, cit.

Foucault, en *Vigilar y Castigar*, ha demostrado cómo uno de los rasgos fundamentales de la constitución del sistema penitenciario moderno consiste en la total *individualización* de los condenados. En los calabozos del Antiguo Régimen, los condenados no son *individuos*, son seres sin nombre y sin historia: están allí porque es la voluntad del soberano. Su prisión cumple tres funciones: encerrar, privar de luz y ocultar. El moderno sistema jurídico naciente no permite ya esto. Recordemos que ya no se trata de castigar sino de corregir. Esto implica, como ha formulado Foucault «... el problema de la entrada del individuo (y no ya de la especie) en el campo del saber; problemas de la entrada de la descripción singular, del interrogatorio, de la anamnesis, del expediente en el funcionamiento general del discurso científico»⁹. El castigo del soberano absoluto no precisa de individualizaciones; las nuevas instituciones, *medios para el buen encauzamiento*, sí. Si de lo que se trata es de corregir, hay que conocer con detalle el tipo de mal a extirpar, e imponer en consecuencia el tipo de correctivo conveniente. Cada criminal, pues, se convierte en un individuo con historia, con expediente, que ha cometido una falta específica a la que corresponde una pena específica. A nivel arquitectónico e institucional, la consecuencia básica de este giro individualizador la tenemos en el *dispositivo panóptico* ideado por Bentham: «cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto de una comunicación»¹⁰.

Pero antes de llegar a la fase constructiva de Bentham, hubo que pasar por una fase *negativa*, la de Piranesi. Piranesi representa en negativo la propuesta individualizadora. Sus prisiones son arquitectónicamente informales, indefinidas; sus prisioneros son masas amorfas de seres liliputienses, perdidos por entre los volúmenes arquitectónicos cuya misma indiferenciación es una exigencia de edificios específicos para prisiones. Los prisioneros nunca están quietos en su lugar, sino deambulando de un lado para otro, con una fluidez que no podrá coexistir con la institución penitenciaria moderna. Aparece así con toda claridad uno de los elementos más importantes de la propuesta piranesiana en las *Carceri*: la exigencia de un nuevo tipo de relación carcelaria donde cada cual esté en su sitio, articulada indisolublemente con la exigencia paralela de un nuevo tipo de edificio carcelario, de una *forma* arquitectónica específica, propia y exclusiva del nuevo tipo de institución *humana* que se solicita.

Sin embargo, estas dos propuestas piranesianas *en negativo* no aparecen aisladas. Se ven reforzadas por el prestigio otorgado al nivel arqueológico.

⁹ FOUCAULT, M.: *Op. cit.*, p. 195.

¹⁰ FOUCAULT, M.: *Op. cit.*, p. 204.

Se nos plantea ahora, pues, un segundo problema global previo al análisis de la articulación en las *Carceri* del discurso arqueológico y el discurso jurídico. Es el problema del mismo discurso arqueológico, que nos remite al menos a tres cuestiones.

1.—La problemática de la *invención* del discurso arqueológico burgués en el siglo XVIII, las circunstancias de la constitución de tal discurso y las funciones que éste desempeña en el contexto global del iluminismo.

2.—La posición —o posiciones— que el mismo Piranesi asume en y respecto a tal discurso arqueológico.

3.—El reflejo que dicha posición o posiciones tienen en la plasmación concreta de las series de las *Carceri*.

Vamos a pasar a tratar cada una de estas cuestiones por separado.

En principio, parece haber quedado suficientemente demostrada, a partir de una serie de trabajos historiográficos más o menos recientes ¹¹, la existencia, a mediados del siglo XVIII de un giro decisivo en la teoría del arte: el llamado paso de la estética objetiva a la estética subjetiva ¹².

A partir de la tratadística clasicista se había afirmado en toda Europa, durante el final del siglo XVI, todo el XVII y buena parte del XVIII, un tipo de pensamiento artístico normativo, basado en la rigurosa fidelidad a una *norma* clasicista inmutable destinada a imponer como universales los modelos morales y políticos de las monarquías absolutas: lo que se ha llamado la *generalización política del clasicismo*. Sobre la *experiencia* predomina la *autoridad*. En el arte, los antiguos son la fuente de esa autoridad, pero rigurosamente codificados en tratados como los de Palladio, Vignola, Serlio, Perrault y muchos otros: la norma viene, pues, constituida no por la observación y el estudio directo de los vestigios de la antigüedad sino por esa serie de codificaciones de valor paradigmático.

Estética objetiva, por tanto, en el sentido de que tiene su fundamento en imperativos morales y políticos ajenos en principio a las propias preocupaciones artísticas, imperativos que imponen la identificación de los conceptos *bello* y *clásico* de un modo absolutamente antihistórico y jerarquizante. Es cierto, sin embargo, que la tratadística de la época puede llegar a ofrecernos en algún momento el espejismo de un discurso clasicista monolítico y sin

¹¹ Vid., por ejemplo, TAFURI, M.: *Teorías e historia...*, cit.; MERKER, N.: *L'illuminismo tedesco. Età di Lessing*, Bari, 1968; ASSUNTO, R.: *Stagioni e regaione nell'estetica del '700*, Milán, 1967; HENARES, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1978.

¹² La expresión, que ha hecho fortuna a pesar de su discutible rigor, procede de ALFIERI, V.: *L'Estetica dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milán, 1957.

fisuras, idea que no se corresponde con la realidad de la práctica artística y arquitectónica, en la que hay que establecer una serie de diferenciaciones internas a pesar de funcionar siempre en los marcos definidos por la generalización política del clasicismo. Así, por ejemplo, M. Tafuri ha podido deslindar tres vías en el seno del historicismo barroco:

a) El *eclecticismo crítico*, representado por C. Fontana y Fischer von Erlach, para los que «... la historia del clasicismo se desenvuelve como un *corpus* lineal y continuo, privado, en sustancia, de tensiones internas».

b) Borromini y el borrominismo europeo, que «... desarrolla la problemática relación con las culturas no clásicas o anticlásicas».

c) El experimentalismo antihistoricista de sir Christopher Wren ¹³.

De todas formas, y con esta aclaración, lo más importante para los fines de nuestro trabajo no es cuantificar en qué medida el código clasicista se halla presente en los productos artísticos, o sea, medir los niveles de desigualdad evidentes entre la tratadística de arte del clasicismo y una práctica artística que, en la mayoría de los casos, va mucho más allá que la propia tratadística a la hora de definir los límites inmutables de la *norma* (recordemos el caso de Rubens). Se trataría más bien de insistir en la operación ideológica que subyace a la recuperación y utilización, con pretensiones universalizantes y sentido alegórico, de un determinado tipo de discurso clasicista ya muy distinto al recuperado y utilizado por el primer humanismo. Tal operación está suficientemente desvelada después de los trabajos de Argan, Benevolo o Tafuri entre otros. Bástenos, pues, aquí con esbozar una formulación que es paradójica sólo en apariencia y encontrará su sentido en páginas posteriores: el peculiar historicismo alegórico del barroco, sin el cual la supervivencia de la Norma es imposible, se resuelve, en la práctica, en lo referente al horizonte clasicista, en una pirueta antihistórica que se niega a introducir el mundo de la contingencia en un *Antiguo* al que la asociación con el horizonte trascendente otorga caracteres de intangibilidad.

Sin embargo, cuando h. 1735 Baumgarten comienza a emplear el término *estética*, es constatable ya la crisis del pensamiento artístico normativo y el surgimiento de la estética subjetiva. Tafuri lo ha expresado en una sola frase: «La revolución iluminista se vengará del historicismo barroco en todas sus formas» ¹⁴: es, en otros términos, lo que también se ha llamado *la sanción de Winckelmann sobre Ripa*. La subversión del pensamiento por la burguesía revolucionaria trae aparejada la afirmación del concepto de *sujeto*

¹³ Vid. TAFURI, M.: *Teorías e historia...*, cit., pp. 46-48.

¹⁴ TAFURI, M.: *Teorías e historia...*, cit., p. 49.

autónomo, y por tanto de las potencialidades interiores de tal sujeto, del intelecto. El pensamiento normativo clasicista se sustentaba en la objetividad de lo bello considerado en términos absolutos; la función del pensamiento se reducía, pues, a reconocer esa cualidad donde la hubiera. La revolución iluminista, a partir del carácter subjetivo de la creación artística, desacraliza y relativiza lo estético, abriéndose así las puertas de la historia, posibilitando la aproximación a culturas artísticas marginadas por la tradición clasicista. Quizá sea este terreno de lo artístico uno de los que más claridad presentan a la hora de comprobar cómo la reiterada tesis del antihistoricismo iluminista es una tesis historiográfica que tiene raíces muy concretas en la censura de los románticos sobre el iluminismo, planteándose así incluso la posibilidad radicalmente nueva de considerar las poéticas del Settecento como *historicistas*, si bien en un sentido muy distinto al historicismo de las poéticas del clasicismo ¹⁵.

Desde luego, esta relativización-subjetivización de los modelos estéticos sólo podía acabar de una manera: con la ruptura del modelo clásico concebido como único universalmente válido. La nueva actitud de los iluministas hacia la historia hace que se empiece a considerar al modelo clásico como uno más, situado históricamente, disponible para una potencial —y ya sólo potencial— elección. L. Benevolo ha visto en esta historización del clasicismo el hecho fundamental que marca el paso del clasicismo al neo-clasicismo ¹⁶, y desde luego es indudable que es ello lo que explica el nacimiento de la arqueología como discurso con pretensiones de cientificidad.

Sin embargo, es importante señalar una cuestión previa: las excavaciones no nacieron ahora, a pesar de la innegable importancia de los descubrimientos de Pompeya, Herculano, Etruria o Palmira ¹⁷. No es que los hombres del XVII se dieran cuenta de pronto de que cogiendo un pico y una pala podían llegar a los vestigios de la Antigüedad; el hecho material de la excavación existía ya desde mucho antes, y por tanto existía un cierto tipo de arqueología: lo que sí era diferente en el XVIII era la idea que ahora residía tras ese hecho y lo guiaba. La arqueología del clasicismo, arqueología romana por excelencia, era *sacral*, dominada por un impuesto horizonte de trascendencia, destinada únicamente a apuntalar la Norma, a facilitar la imposición de aquellos valores morales de los que los grandes *Papas-arqueólogos* de la Roma del XVII son portadores privilegiados. La arqueología

¹⁵ Vid. a este respecto un corto pero fundamental artículo de LUPORINI, Cesare: «Il concetto di storia e l'illuminismo», en el vol. *Voltaire et les Lettres Philosophiques*, Turín, 1977, pp. 201-240.

¹⁶ BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1977, p. 26.

¹⁷ Vid. BIANCHI BANDINELLI, R.: *Introduzione all'Archeologia*, Bari, 1975 y CARANDINI, A.: *Archeologia e cultura materiale*, Bari, 1975.

que surge en el XVIII, con el gran Winckelmann como abanderado principal, es algo muy distinto: es una *arqueología desacralizada*, destinada a la revisión científica de todo el patrimonio clásico dentro del nuevo espíritu de los hombres de la Ilustración.

Werner Oechslin ha constatado la existencia durante el siglo XVII, y a partir, sobre todo, de los trabajos de Pirro Ligorio, del intento clasicista de constituir una iconografía de los monumentos antiguos, iconografía que se materializaría sobre todo en la *Roma vetus ac recens* de Alessandro Donati, que conoció once ediciones entre 1638 y 1738. Señala, igualmente, que tal tradición «... no se limita a las reconstrucciones de edificios aislados a partir de las imágenes de medallas, sino que se intentan resucitar zonas antiguas de la antigua Roma»¹⁸. Por otro lado, Oechslin reacciona contra la tendencia a considerar cualquier excavación emprendida antes de mediados del siglo XVIII como *accidental*. Desde luego, a partir de lo antes dicho, no podemos estar de acuerdo con la tesis de fondo de Oechslin, cuya base sería demostrar que «... el interés arqueológico aparece con la Roma moderna y forma una constante de la vida cultural». Él opina que la calificación de *anticuarios* a los arqueólogos pre-winckelmanianos carece de justificación, y nosotros opinamos lo contrario. Sin embargo, es esencial para nuestro trabajo mantener la tesis de Oechslin en un punto al menos: la consideración de que las excavaciones emprendidas antes de mediados del siglo XVIII no son accidentales. Lo que ocurre, y eso es lo que nos aleja de las conclusiones del investigador alemán, es que respondían a una racionalidad que no era la de la Razón iluminada, sino la del horizonte sacral trascendente.

Ignacio Henares¹⁹ ha insistido sobre esta cuestión. Enmarca entre 1777 y 1800 un hecho fundamental: el traspaso del cosmopolitismo artístico de París a Roma, *pero a otra Roma que ya no es la Roma de los papas*, una Roma cuyo prestigio no procede ya de la vitalidad de una escuela artística sino del éxito de la arqueología: de ahí el carácter internacionalista de la Roma de fines del Settecento, pero también, y precisamente por la peculiaridad de ese nuevo internacionalismo, la pluralidad de los discursos que se entrelazan. En suma, la conciencia que los arqueólogos iluministas poseen de que lo que ellos hacen no tiene nada que ver con lo que se hacía en la época del clasicismo del Grand Siècle es tal que adquiere la forma de una auténtica batalla ideológica: la *opción anticuaria*, propia, con matizaciones, de la fase final del discurso clasicista, frente a la *opción arqueológica*, propia del discurso

¹⁸ OESCHLIN, Werner: «L'interêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse», en *Piranèse et les Français*, cit., pp. 395-410. La cita en p. 398.

¹⁹ HENARES, I.: *La teoría de las artes plásticas...*, cit. Ha sido también Ignacio Henares el primero en destacar de modo explícito el carácter *historicista* de todas las poéticas desde el Renacimiento al Impresionismo; según él, el impresionismo sería la primera poética no basada en el historicismo.

neo-clasicista. Las acusaciones de los iluministas a los anticuarios se multiplican, cargadas de ese tono mitad despreciativo mitad irónico que encontramos por ejemplo en *El Anticuario* de Walter Scott. Son los propios arqueólogos iluministas quienes se encargan de deslindar perfectamente las problemáticas, imponiendo la idea de que el anticuario es heredero sólo de los fragmentos de la Antigüedad, mientras que el arqueólogo lo es de su espíritu.

Esta simple autoconciencia de los iluministas nos proporciona el otro polo de la cuestión. El discurso arqueológico, ya lo habíamos visto, puede ser considerado historicista en un cierto modo; ahora comprobamos que es también *moral*, aunque, una vez más, la palabra *moral* encierra aquí significados muy distintos a los que tenía en el clasicismo. Los mismos iluministas nos dicen que no quieren los fragmentos de la antigüedad, que lo quieren es su *espíritu*. Argan lo ha explicado con palabras de extraordinaria lucidez: «El hecho de que lo bello se identifique con el arte clásico... parece estar en contradicción con el rechazo de los dogmas y principios de autoridad. No es así. Ya que el arte es un modo de comportamiento, siempre es posible establecer críticamente en qué períodos de la historia ese comportamiento ha sido más justo. El comportamiento justo es el que no está condicionado por imposiciones autoritarias, por prejuicios, ni por finalidades utilitaria»²⁰.

Está claro, pues, que los iluministas, cuando afirman que el arte es un modo de comportamiento, y por tanto que tiene una propia ley racional, es autónomo y no puede ser instrumentalizado, están asignando al arte y a la estética, y por lo tanto a la arqueología y al conocimiento de la antigüedad, una clara funcionalidad política que se conecta perfectamente con la lucha de la Ilustración contra el Antiguo Régimen. Aparece ya evidente lo que los iluministas quieren decir cuando se dicen herederos del espíritu de la Antigüedad: se trata de una recuperación ética de esa misma antigüedad: contraponer los principios morales antiguos a la arbitrariedad y la oscuridad del Antiguo Régimen.

Hemos señalado, pues, en esta actitud neo-clásica que determina la fundación de la arqueología, la determinación básica de los componentes: un componente historicista y un componente moral²¹, que, imbricados entre sí, provocan la revolución estética más importante desde que los pintores y los teóricos del Renacimiento introdujeron la concepción de un espacio científicamente mensurable: el hecho de que el modelo clásico se

²⁰ ARGAN, G. C.: *El arte moderno*, vol. I, p. 15.

²¹ Quede claro, una vez más, que hablar de *historicismo* y *moral* no equivale a decir que se mantengan los parámetros fundamentales del pensamiento del XVII. Se trata de otro *historicismo* y otra *moral*.

acepte no ya como modelo canonizado sino situado históricamente en relación con otros modelos incluye ya la posibilidad del aniquilamiento de las formas y la proyectiva clasicista, al quedar perfectamente legitimado el tratamiento de elementos ajenos a la tradición grecorromana, con un sentido netamente investigador, o sea, de búsqueda de un nuevo espacio en el que ha de desenvolverse el nuevo hombre, el ciudadano de la *liberté, égalité, fraternité* —ese mismo ciudadano que, en ocasiones, por diversos motivos, puede ser prisionero, nos dirá Beccaria, y para cuyo caso habrá que buscar también el espacio idóneo. Las implicaciones políticas con el Antiguo Régimen de la inquisitorial normativa espacial del clasicismo²² aparecen claras. Se trata de buscar una alternativa espacial en todos los aspectos en que se desenvuelve la vida del hombre. En Boullée se trata de hospitales, museos, palacios de asambleas listos para celebrar el nuevo orden político, monumentos funerarios... siempre con referencia a un encuadramiento urbano. En Ledoux son casas, municipios, teatros, bancos, edificios comerciales y proyectos absolutamente excepcionales como los Propileos de París o el proyecto para las Salinas de Chaux. En Piranesi, a los efectos de nuestro trabajo, se tratará fundamentalmente de las cárceles. Pero, además, también por ejemplo del espacio privado, con sus *Diverse maniere d'ornare i cammini*. Y aún más: en una época que marca los auténticos comienzos de la ingeniería y de la definitiva fractura entre el arquitecto y el ingeniero, Piranesi es prácticamente el primero que, al alabar la arquitectura de los romanos, no se fija tanto en la monumentalidad de las obras celebrativas y de prestigio cuanto en los principios arquitectónicos y *racionales* de relaciones de masa y espacio. Los romanos constituyen, pues, un paradigma más que nada por sus obras *útiles*, donde se descubren principios de racionalidad constructiva utilizables hoy por los iluministas en la búsqueda de su nueva utopía de la forma.

Naturalmente este rechazo de los principios de monumentalidad celebrativa no puede mantenerse en el caso de Piranesi de un modo totalmente riguroso. Pero de todas formas, aunque es sabido que gran parte de los grabados piranesianos representan obras como trofeos, arcos imperiales... aún en estos casos predomina siempre el énfasis sobre los aspectos puramente constructivos, casi de ingeniería. Las planchas del tomo IV de las *Antichità Romane*, las de *Della magnificenza et architettura de' Romani*, las *Rovine del castello dell'acqua Giulia*, o la *Descrizione e disegno del emissario del lago Albano*, entre

²² Quizá no esté de más aquí recordar el caso de VOLTAIRE y su *Le siècle de Louis XIV*, donde los comentarios positivos sobre la organización cultural francesa bajo la monarquía del Rey Sol nos demuestran, una vez más, el carácter profundamente contradictorio de las teorizaciones iluministas que, en ningún caso pueden considerarse como un todo único, acabado y revolucionario en cada uno de sus puntos. Es lo que ha intentado mostrar, entre otros VENTURI, Franco: *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Turín, 1970 y *Le Origini dell'Enciclopedia*, Turín, 1963.

otras, constituyen buena prueba de esto. Pero retomemos el hilo cronológico.

Una vez más, ha sido Werner Oechslin quien ha puesto de relieve los rasgos que marcan la inserción del joven Piranesi en el ámbito arqueológico romano. Sin embargo, una vez más se debe criticar la estrecha concepción que dicho autor muestra del término *arqueología*, ya que, al plantear los orígenes de la toma de contacto de Piranesi con la antigüedad en la estancia de éste en Roma, está obviando hechos fundamentales de la formación veneciana de Piranesi. Creemos que para una aproximación científica a las *Carceri*, hay que ahondar un poco más en el complejo origen de la actitud de Piranesi con respecto a lo clásico. Para ello hay que retroceder un poco en el tiempo y en el espacio. Pongamos provisionalmente, entre paréntesis a ese joven que en 1740 llega a Roma, ese joven que, aunque por entonces no sabe aún muy bien por qué, se da cuenta de que *hay que ir a Roma*. Quedémonos por el momento con ese muchacho que aún no ha salido de Venecia y que contempla estupefacto el declinar de la potencia marítima y comercial de la Serenissima y la paralela conversión de su ciudad en escenario, en *ciudad de la fiesta*.

En los cinco años comprendidos entre 1735 y su viaje a Roma, Piranesi estudia arquitectura con Giovanni Scalfurotto y perspectiva y grabado con Carlo Zucchi. Pero, sobre todo, lo que más nos interesa de este momento es su aprendizaje con su hermano Angelo, que le enseña latín e historia romana, y fundamentalmente con su tío Mateo Lucchesi, un hombre culto que escribía sin ninguna dificultad en latín y, lo más importante, que era un apasionado estudioso de la por entonces casi desconocida civilización etrusca. Lucchesi familiariza a Piranesi con los clásicos. Pero, ¿qué clásicos? Básicamente *Salustio, Tito Livio y Tácito, o sea, los historiadores*.

Parece claro que podemos esbozar a partir de aquí algunas conclusiones provisionales. En primer lugar, si bien Piranesi sólo conoce los *monumentos* de la antigüedad cuando, en 1740, va a Roma, conoce lo que los arqueólogos llaman su *espíritu* desde antes, y ello a pesar del bien conocido anticlasicismo orientalista larvado que impregna a Venecia. En segundo lugar, y más abajo veremos la importancia de este elemento, estas *lecturas* de Piranesi son indicio de un nuevo modo de comprensión de lo clásico.

Todos los teóricos desde el Quattrocento hasta el XVIII leen fundamentalmente a *Vitrubio*. Ello es algo lógico, si lo enmarcamos dentro de lo que se ha llamado *historicismo y cientifismo de la crítica del Quattrocento*: lo que interesa a los teóricos quattrocentistas es deducir de la arquitectura de los antiguos tal y como fue formulada y codificada por el autor romano principios constructivos susceptibles de otorgárseles validez científica, y capaces, por tanto, de colaborar en el empeño de imponer, frente a la

normativa feudal y corporativa, la concepción de la visión perspectiva de un espacio científicamente mensurable.

Tal cosa no es ya lo que primordialmente interesa a Piranesi. Y por eso ya no lee a Vitrubio sino a *los historiadores*. Lo que ahora busca Piranesi es un principio moral susceptible de conexiones con la acción política directa: Roma —y sobre todo la Roma de la república— como modelo de oponer a la corrupción del Antiguo Régimen. Salustio, Tito Livio y Tácito suministran a Piranesi lo que él demanda de la antigüedad: un modelo político basado en la ley y en la justicia, el modelo republicano ²³.

Esta concepción, desde luego, sólo podía ser posible a partir de un nuevo modo de concebir el discurso clásico, a partir de su historización. Como ha señalado Ignacio Henares, el siglo XVIII en teoría del arte está marcado por el entrecruzarse de infinitas polémicas: anticuarios/arqueólogos, vitrubianos/antivitrubianos... La polémica entre los partidarios de Grecia como cuna de la perfección del arte, y los de Roma es una de ellas, y es la que más directamente va a afectar a Piranesi y se va a plasmar en las *Carceri*. El trasfondo político de la concepción piranesiana no era nuevo: en 1734, Montesquieu había publicado ya sus *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*, obra que se proponía buscar en la historia romana las normas para una política moderna ²⁴. En el libro de Montesquieu se encuentra ya una tesis que volveremos a encontrar en las *Carceri*: la corrupción de la auténtica moral republicana de Roma por causa de las conquistas, por los nefastos influjos orientales (las referencias de Montesquieu a la perniciosa influencia de la secta de Epicuro son muy ilustrativas) ²⁵ llegados después de la conquista de Grecia (Oriente, no lo olvidemos, es para los ilustrados la tierra del despotismo).

Piranesi en Roma, se encargó de llevar la polémica al terreno artístico. Sus series de ruinas romanas a partir de 1745 tienen un sentido muy preciso: reivindicar la prioridad de los principios constructivos sobre los monumentales y basar en esta prioridad la supremacía del arte romano sobre cualquier otro. El argumento de Piranesi es sencillo: en el arte etrusco, en el orden toscano, busca los orígenes del arte romano, el más perfecto; los pocos méritos del arte griego derivaban de este arte más antiguo. Al comienzo de la década de los 60, empieza a llegar su momento culminante la polémica arqueológica de Piranesi. Se asocia con Robert Adam, arquitecto y deco-

²³ Sobre la persistencia y difusión de ideas republicanas durante el siglo XVIII, sigue siendo básico el trabajo de VENTURI, F.: «Re e repubbliche nel Settecento», así como «I repubblicani inglesi», ambos incluidos en el libro *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, cit.

²⁴ Hemos utilizado la edición francesa de Garnier-Flammarion, Paris, 1968, preparada por Jean Ehrard.

²⁵ MONTESQUIEU: *Op. cit.*, p. 84.

rador inglés que, como él, veía en el orden toscano un orden dórico imperfecto, y pensaba que el arte etrusco había preparado al griego y al romano, habiendo logrado este último la perfección. En 1761, publica su *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, en 1762 el *Campo Marzio*, entabla su conocida polémica con Leroy; en 1764 comienza las obras de Santa María del Priorato; y en 1764-65 elabora sus dos obras teóricas más importantes: sus *Osservazioni di Giambattista Piranesi sopra la lettre di M. Mariette* y sus *Parere sull'Architettura*. La lucha por la defensa de los principios constructivos de la arquitectura romana, alcanza en estos cuatro años caracteres de auténtico dramatismo personal para Piranesi, ya que, entre tanto, el gran Winckelmann escribe en 1764 su *Historia del Arte en la Antigüedad* dando un importante espaldarazo a los filohelenos. Sin embargo, reconstruir los términos de tan importante polémica nos llevaría más espacio del que podemos disponer²⁶. Volvamos, por ello, a las *Carceri*.

Podemos ya plantear algunas conclusiones provisionales sobre la presencia del discurso arqueológico en las *Carceri*. En primer lugar hay que señalar la enorme importancia que tiene en este sentido la inclusión en la edición de 1761 de las planchas II y V, precisamente aquéllas en que las implicaciones arqueológicas parecen más claras. Ello es una prueba de que los problemas ideológicos de las *Carceri* se encuentran mucho más al desnudo, mucho más elaborados, y al mismo tiempo más depurados de tradiciones clasicistas que aún pervivían en algunos aspectos de las *Carceri* de 1745. Pero también este hecho es una prueba de que la cuestión arqueológica, aunque no tan desarrollada como en 1761, se hallaba ya presente en 1745: si no, ¿por qué iba Piranesi simplemente a reformar las *Carceri* de 1745 cuando podía, sin más, haber realizado una serie totalmente nueva y distinta?

En segundo lugar, la presencia de la arqueología en las *Carceri* se debe a las mismas intenciones que animan las series propiamente arqueológicas de Piranesi, así como sus obras teóricas: la defensa de la arquitectura romana concebida como racionalidad pura. Sólo que en las *Carceri* la claridad meridiana del discurso arqueológico, se ve complicada por la polémica asociación de un nuevo discurso: el jurídico.

En tercer lugar, como consecuencia de esa asociación con otro tipo de discurso diferente, la arqueología de las *Carceri* presenta rasgos específicos que la diferencian de las series propiamente arqueológicas. La arquitectura de las *Carceri* no corresponde a ningún lugar reconocible. M. Calvesi ha señalado como una posible fuente real la cárcel Mamertina de Roma²⁷. S.

²⁶ Un excelente resumen de las posiciones de los diversos implicados se encuentra en COCHETTI, L.: «L'opera teorica del Piranesi», en *Commentari*, VI, n. 1, 1955, p. 35-49.

²⁷ CALVESI, M.: *Catalogo della Mostra di G. B. e F. Piranesi*, Roma, Calcografia Nazionale 1967-68.

Gavuzzo-Stewart señala que en las *Carceri* pueden reconocerse espacios del Tabularium, del Mausoleo de Adriano, de las Termas, de la Plaza de San Pedro, el arco de la Cloaca Máxima o las ruinas de Villa Adriana en Tívoli ²⁸. Sin embargo, aún aceptando estas identificaciones, las *Carceri* no se refieren explícitamente a ningún lugar concreto existente, los posibles fragmentos reconocibles están fuera de su contexto real, desidentificados. La referencia arqueológico-constructiva en las *Carceri* está absolutizada: la estructuralidad primaria del arco de medio punto, del muro ciclópeo, de la puerta arquivada es una evocación pura, por encima de toda contingencia, del austero organicismo etrusco-romano.

Hay, además, otro tipo de presencia arqueológica en las *Carceri*: la de las *inscripciones*. Pero para explicar esta presencia hay que pasar ya a plantear el nivel en que discurso arqueológico y discurso jurídico se interpenetran.

Inscripciones legibles aparecen en las *Carceri* en las planchas II y XVI. Hay otras planchas en las que se aprecian marcos que deben contener algunas otras, pero que no son legibles.

La plancha II ofrece un particular interés. Todas sus inscripciones son leyendas con nombres de personajes cuyos bustos aparecen en la misma lámina. La relación histórica entre dichos personajes es evidente, así como su referencia al libro XVI de los *Anales* de Tácito. La identificación de los personajes nos permitirá poner de relieve el episodio al que se hace mención en la plancha. Para ella, hay que partir de las reservas que establece M. Calvesi, para quien las transcripciones de nombres latinos por parte de Piranesi ofrecen siempre un margen más o menos considerable de error, ya que éste, si bien había estudiado esta lengua, no era sin embargo un experto latinista. Todos los personajes cuyos bustos aparecen en la parte de arriba de la plancha están asociados a un único acontecimiento histórico, la conjuración de los Pisones contra el emperador Nerón. El P. ANICIUS CER. de Piranesi puede perfectamente ser identificado con Publius Anicius Cerialis que, según las informaciones de Tácito, fue cónsul en el año 65, el de la conjura pisoniana. No hay duda de que el C. Petronius de Piranesi debe ser el mismo Petronio *arbiter elegantiarum* contemporáneo de Nerón. El L. ANNAEUS MEL. de la plancha es Anneo Mela, hermano de Séneca y padre de Lucano. El GRATUS que aparece en el ángulo superior izquierdo, y del que sólo vemos la inscripción y no el busto, puede tratarse de Municio Grato, uno de los primeros en adherirse a la conjura. Todos estos hombres aparecen ligados a un triste destino por obra del despotismo del emperador Nerón. Tácito mismo lo dice con claridad: «*Paucos quippe intra dies eodem agmine Annaeus Mela, Cerialis, Anicius Crispinus ac Petronius cecidere...*» ²⁹.

²⁸ GAVUZZO-STEWART, S.: *Note sulle Carceri piranesiane*, cit.

²⁹ TÁCITO: *Annales*, XVI, 17.

Los nombres que aparecen en la columna de la parte inferior izquierda nos confirman la referencia histórica al despotismo neroniano. Estos hombres aparecen parcialmente ocultos por las barras del potro de tortura, pero pueden ser completados siguiendo los informes del libro XVI de Tácito. El primero, L. BARE... ORAN..., puede leerse L. Barea Soranus, ciudadano acusado y condenado por conspiración. El segundo, M. TRAS... AE..., puede referirse a M. Thrasea Paetus, filósofo estoico y senador, cabeza visible del pequeño grupo de opositores a Nerón en el Senado, que acabó siendo acusado de traición.

Las continuas referencias a Nerón en esta plancha confirman las hipótesis anteriormente expuestas y nos muestra con claridad meridiana el modo piranesiano de interacción entre los dos niveles discursivos básicos (una vez más hay que señalar el hecho significativo de que esta plancha fuera añadida en 1761). La denuncia iluminista del absolutismo, ejemplificado en su arbitrario sistema de castigo, viene reforzado (no sólo aquí sino en todas las planchas de las *Carceri*) por el prestigio atribuido a la historia. El despotismo es presentado como algo omnipresente a lo largo de la historia humana, opuesto siempre a los buenos principios morales y políticos (en este caso, los de la República romana). Las referencias al modelo historiográfico de Montesquieu son también evidentes: si para el barón francés, una de las causas principales del hundimiento de la austera moral republicana fueron las influencias venidas de Oriente, de la tierra del despotismo, para Piranesi, el símbolo máximo de ese despotismo es Nerón, precisamente el emperador que comenzó a introducir en Roma modelos religiosos y políticos de divinización del monarca, procedentes de Oriente, el emperador filoheleno. El homenaje a las víctimas de la crueldad neroniana, pues, se transforma en un patético mensaje atemporal en contra del absolutismo, en favor de unos principios de funcionamiento de la sociedad similares a los que produjeron la severa moral republicana, mensaje que se entrelaza, reforzándose mutuamente, con la propuesta jurídica y legislativa que tres años más tarde será definitivamente elaborada por Beccaria.

Las inscripciones de la plancha XVI, también identificadas por Calvesi³⁰, constituyen el reverso de la medalla. Ya no se trata de la denuncia del despotismo plasmada en un momento histórico suficientemente conocido, sino de una referencia explícita a otro período de la historia romana, pretendiendo «... la glorificación de la grandeza romana en cuanto que basada sobre la justicia y sobre un ideal de orden»³¹. La fuente esta vez no es ya Tácito sino Tito Livio; las dos inscripciones de la plancha XVI (AD/TERROREM/ INCRESCEN/ AUDACIAE e INFAME SCELUSS / RI INFE-

³⁰ CALVESI, M.: *Catalogo della Mostra...*, cit.

³¹ CALVESI, M.: *Op. cit.*, p. 12.

LICI SUSPE) han sido identificadas en el libro I de *Ab urbe Condita* con el famoso episodio del Horacio que mata a su hermana por haber llorado la muerte de un Curiacio. El acontecimiento aparece en la obra piranesiana como una auténtica prueba para la solidez de la justicia romana, que sale, no obstante, victoriosa. La referencia en este caso no es a la Roma republicana sino a la Roma de los antiguos reyes. Sin embargo, ello no es ninguna contradicción si se tiene en cuenta que los reyes romanos no aparecían a los ojos de Piranesi como unos déspotas sino como cabezas visibles de una sociedad justa dominada por la ley, sociedad que logró eliminar a los reyes en el momento en que éstos se convirtieron en tiranos. Quizá Piranesi, al elegir el episodio, quería evitar comprometerse demasiado abiertamente con unas ideas republicanas a menudo perseguidas en la Italia de su tiempo, y a la vez pretendiera compensar de algún modo esta referencia a la Roma de los reyes con la sustitución como fuente de Tácito por Tito Livio, autor mucho más declaradamente republicano. De cualquier forma, esta referencia a la Roma de los reyes es perfectamente coherente, aunque en una primera mirada se pueda pensar lo contrario, con el conjunto del programa piranesiano de celebración y evocación de la *lex romana*.

Si hemos tomado básicamente los casos de las inscripciones de las *Carceri* para plantear el modo de relación entre los dos niveles discursivos, se ha debido únicamente al deseo de no agobiar con argumentaciones que, a estas alturas del trabajo, quizá puedan resultar ya reiterativas. Dicho modo de relación —que asocia la evocación política de la *lex romana*, la defensa de la estructuralidad primaria de la arquitectura de los romanos en contra de la falsedad y el ornato, el planteamiento antiabsolutista global y la exigencia concreta de la reforma penitenciaria—, no obstante, está presente en todas las planchas de la serie, sobre todo a partir de la propia estructuración arquitectónica de las *Carceri*, como esperamos haber mostrado en páginas precedentes y como señalaremos con más detalle en la catalogación plancha por plancha que sigue a continuación.

**Las *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi:
estudio y catalogación**

... ..

Catalogación

Antes de iniciar la catalogación propiamente dicha de las 16 planchas de las *Carceri*, digamos algunas palabras sobre los problemas que plantea la existencia de diferentes ediciones de la obra.

El mismo Piranesi realizó en vida dos tiradas de las *Carceri*, como hemos ido apuntando en diferentes momentos de este trabajo, existiendo además una tercera edición realizada ya muerto Piranesi y a la que haremos referencia más abajo.

La primera edición fue grabada en 1745 con el título *Invenzioni Capric di Carceri*. Si bien la realización de las planchas corresponde por completo a la mano de G. B. Piranesi, no ocurre lo mismo con la tirada propiamente dicha. Esta última fue realizada por el editor Jean Bouchard, conocido impresor francés establecido desde hacía tiempo en Roma. Esta circunstancia suministra un primer dato que es necesario tener en cuenta para esta primera tirada. Dentro de la misma edición de 1745 pueden encontrarse dos variantes de la plancha que abre la serie, es decir, del frontispicio. Dicho frontispicio presenta una inscripción con el título de la obra, donde podemos leer en unos casos el nombre correcto del editor, esto es, Bouchard, mientras que en otros ejemplares de la misma plancha el nombre de éste aparece erróneamente escrito Buzard. De esta última tirada con el nombre erróneo se conocen muy pocos ejemplares de series completas, apenas cuatro o cinco. De la serie que lleva el nombre Bouchard disponemos, en cambio, de al menos diez ejemplares completos en perfecto estado de conservación.

La segunda edición fue grabada en 1761, esta vez en el taller del propio Piranesi. Constaba esta tirada no ya de 14 láminas como la primera, sino de 16, ya que Piranesi insertó dos nuevas planchas, las que en esta edición llevarían los números II y V. Esta segunda versión es completamente distinta de la primera, siendo algunas planchas prácticamente irrecono-

cibles. Las grandes planchas de cobre fueron sometidas a profundísimas mordidas de ácido, quedando con un aspecto general más oscuro, pero destacando también mucho las zonas de luz, con lo que el aguafuerte logra contrastes de claroscuro mucho más violentos que en la tirada de 1745. El diseño se hace también, en líneas generales, mucho más complejo, y espacios que aparecían vacíos en la primera edición, se llenan ahora de una inmensa variedad de instrumentos de tortura, objetos diversos, construcciones, personajes humanos, puertas abiertas en lo que antes eran sólidos muros...

No es casual que la reelaboración de las *Carceri* se produjera en 1761. Hemos hablado de ello sobre todo en el capítulo dedicado a la arqueología. Baste con repetir ahora que dicha reelaboración se produce en un momento marcado por uno de los puntos más álgidos de la polémica arqueológica de Piranesi en favor de la primacía de Roma. Sólo atendiendo a este hecho tiene explicación la realización de una segunda serie de las *Carceri*, lo que demuestra además una progresiva clarificación de los objetivos políticos del propio Piranesi, que logra en esta segunda edición una perfecta articulación entre discurso arqueológico y discurso jurídico que en la primera edición se veía aún obstaculizada por múltiples factores (la temprana fecha de realización, el dominio aún escaso de la técnica del aguafuerte, las supervivencias aún no totalmente eliminadas de la formación escenográfica de Piranesi...).

Así, pues, mientras que en las *Invenzioni Capric di Carceri* de 1745 la ruptura con el lenguaje y la problemática clasicista es ya irreversible pero aún no completa, en las *Carceri d'Invenzione* de 1761 (de cuyo título, significativamente, ha desaparecido la palabra *Capric*) la cultura escenográfica y clasicista es ya para Piranesi algo muy lejano, totalmente destruido por quince años de una constante práctica arqueológica que le ha proporcionado, además, un completo dominio de la técnica del aguafuerte. Las dos planchas añadidas en 1761 son la mejor prueba de que ya los intereses piranesianos se dirigen abiertamente por la senda teórica que culminará en el campo figurativo con el *Campo Marzio dell'Antica Roma*, en el campo de la teoría con los *Parere sull'Architettura* y en el campo arquitectónico con la reforma de Santa María del Priorato sull'Aventino.

Por último, nos resta señalar la existencia de la **tercera edición** de las *Carceri* a que antes hicimos referencia. Se trata de una reimpresión, más que de una nueva edición, realizada por la Casa Firmin-Didot de París entre 1835 y 1839, dentro de una edición de las obras completas de Piranesi grabada a partir de los cobres originales que se encontraban en París gracias a la estancia en dicha ciudad de Francesco Piranesi. Dichos cobres no tardarían en volver a Roma, donde hoy se conservan en la Calcografía Nazionale. Esta edición de la casa Firmin-Didot corresponde exactamente a

la edición de Piranesi de 1761. Sin embargo, hay un particular que la diferencia: la numeración que los editores introdujeron en las planchas para numerar toda la obra piranesiana. Las planchas de las *Carceri* llevan los números 349-364.

FRONTISPICIO (PLANCHA I)

1.ª edición: 1745 (545 × 410 mm.), realizada en la imprenta de Giovanni Bouchard. Se conservan de esta edición dos estadios diferentes de la plancha:

- a) Con el título: «Invenzioni Capric di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma Mercante al Corso». Sin firma ni número.
- b) Con el título: «Invenzioni Capric di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Bouchard in Roma Mercante al Corso». Igualmente sin firma ni número.

2.ª edición: 1761 (545 × 410 mm.), realizada en el taller del propio Piranesi. Se conservan dos variantes de esta edición:

- a) La realizada por Piranesi en 1761, con el título «Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene.». Firmada y numerada I.
- b) La realizada en París por la casa editorial Firmin-Didot para la edición de las obras completas de Piranesi, en 1835-39. Repetición exacta de la anterior, usando la misma plancha, pero con adición del número 349.

Interior de prisión con escaleras y pasarelas, instrumentos de tortura, cadenas. En lo alto, en el punto central de una larga cadena, se ve una figura humana que, siendo torturada, grita.

En el ángulo inferior izquierdo, una ventana con gruesos barrotes muy destacados por la incisión proporciona una apertura espacial hacia planos inferiores que se adivinan. El frontispicio propiamente dicho aparece roto de manera transversal y diagonal por un grueso madero que no deja de recordar elementos semejantes que aparecen en diseños teatrales de la época, sobre todo en los del francés afincado en Roma Desprez. La ruptura diagonal de la inscripción que incluye el título de la obra es mucho más brusca y acusada en la edición de 1761. Esto, en primer lugar, porque el madero citado se hace doble en esta segunda edición, y sobre él, de modo perpendicular, se alza otro madero con púas para tortura, y aún sobre este último una estructura vertical en forma de *hache* en cuyo centro aparece una especie de tragaluz bastante indefinido. A esto se añade, siempre en la edición de 1761, el hecho de que, en consonancia con la norma seguida por Piranesi en esta segunda edición de resaltar violentos contrastes de luz y sombra, las letras que componen el frontispicio aparecen mucho más

tenues y borrosas que las de la edición de 1745, además de que en 1761 ha desaparecido el marco que aislaba la inscripción en 1745.

Volviendo al ángulo inferior izquierdo de la composición, en el lado derecho de la ventana de gruesos barrotes, de muro en talud, aparece en 1761 una cadena colocada en sentido diagonal que no estaba en la edición de 1745. Asimismo, en la parte inferior, en el centro, es importante constatar la aparición en la segunda edición de una gran rueda con agujones, evidentemente destinada a torturas, que llena un espacio que en 1745 aparecía vacío.

Las cuestiones más importantes que puede plantear esta plancha residen, sin embargo, en toda la parte derecha de la misma. La remodelación de este lado de la composición que, con respecto a la primera edición, efectúa Piranesi en 1761 es radical. Puede decirse prácticamente que todo este lado de la plancha Piranesi lo realiza de nuevo. La sucesión de escaleras que aparecía en 1745 significaba ya, desde luego, una importante ruptura respecto a los diseños de la *Prima Parte*, pero parece un juego de niños si la comparamos con la edición de 1761. Ante todo, hay que decir que no sólo se complica el entramado de escaleras sino también las estructuras arquitectónicas fundamentales. El gran arco de la primera edición desaparece y deja lugar en la segunda a una sucesión vertical de al menos cuatro bóvedas. La bóveda del ángulo inferior derecho es particularmente importante, ya que, aunque sólo apreciamos de ella medio arco, revela la existencia de planos inferiores, con lo que la composición escalonada no sólo desborda su marco por arriba, como ocurría en 1745, sino también ahora por su parte inferior. En el ángulo superior derecho se apreciaba en la primera edición una sola gran escalera cortada por la gran bóveda que, partiendo del ángulo superior izquierdo, domina la composición en ambas ediciones; en el mismo ángulo en la segunda edición, sin embargo, la misma escalera adquiere una estructura bastante más compleja, al tiempo que sobre ella aparecen al menos cinco personajes inexistentes en 1745; además, en torno a esta escalera principal aparecen ahora otras muchas que se pierden alejadas en diversos planos de profundidad; una de ellas se destaca ocupando la zona inmediatamente superior al personaje torturado.

Bajo la gran escalera mencionada vemos, en la edición de 1745, una pasarela totalmente horizontal sobre la que atraviesan hacia la derecha dos personajes. En la edición de 1761 esta pasarela pierde su horizontalidad para pasar a diagonal; los personajes son bastante más numerosos (creemos poder contar al menos diez), y ya no atraviesan el pasaje sino que permanecen quietos mirando al abismo que se abre bajo sus pies, que queda constituido al desaparecer en la segunda edición lo que en la primera era una bóveda absolutamente frontal y de arco de medio punto muy

cerrado que caía directamente sobre el suelo. En 1761 esta única bóveda frontal es sustituida por una compleja sucesión de estructuras no ya frontales sino diagonales. La más importante de éstas es, sin duda, una gran pasarela con baranda que, apoyándose sobre dos fuertes ménsulas, une el lado derecho de la composición con el muro en que aparece la inscripción. Del lado derecho de esta pasarela parten apoyos verticales sobre los que se asienta la base de la gran escalera del ángulo superior derecho; en el lado izquierdo de la pasarela, o sea, en el muro de la inscripción, se abre una puerta ciclópea que oculta en parte las palabras *archit. vene*; son innegables las relaciones formales de esta puerta con otras del mismo tipo que aparecen a lo largo de toda la serie, en la edición de 1761 sobre todo, y muy concretamente con la famosa puerta de la plancha IX. Bajo esta pasarela, que destaca fuertemente como la parte más mordida por el ácido, se insinúa la apertura de una bóveda hacia la izquierda, al tiempo que reaparece el tramo de escalera que ya veíamos en la primera edición, sólo que mientras que en la primera edición llevaba barandilla simple en la segunda ésta es doble. En ambas ediciones el tramo de escalera es cortado visualmente por un larguero del que cuelgan cuatro argollas. Bajo éste aparecían en la primera edición cuatro grandes escalones de piedra que se mantienen en la segunda, aunque parcialmente ocultos ahora por la gran rueda con agujones.

Finalmente, en el ángulo inferior derecho, que en la primera edición era una de las partes menos mordidas por el ácido y aparecía ocupado por la base del gran arco frontal, en la segunda edición se aprecia, como mencionábamos antes, una bóveda a partir de la cual se adivinan nuevos tramos de escaleras que conducen a planos inferiores.

PLANCHA II (555 × 420 mm.)

No existe en la edición de 1745; es una de las dos planchas nuevas que se introdujeron en la edición, se conservan dos versiones distintas de la plancha:

- a) la edición Piranesi de 1761. Firmada y numerada II, con la dirección de Piranesi y el precio de venta de la serie (de la que menciona 16 grabados);
- b) la edición Firmin-Didot, de 1835-39. Añadido el núm. 350.

La composición aparece dominada por unas grandes arcadas muy destacadas. Las grandes dovelas que componen estas arcadas están tratadas de manera muy pormenorizada que rara vez volveremos a encontrar en la serie. Sin duda, hay que reconocer en ello, como ha hecho Tafuri, un **homenaje del artista a la austeridad, simplicidad y funcionalidad** cons-

tructiva del arte romano, que viene aquí celebrado en lo que para Piranesi constituía el aspecto esencial de dicho arte: los principios constructivos y de ingeniería fundamentales. En este sentido, queda aquí señalada una polémica contraposición: ese papel dominante de las grandes arcadas en su aspecto puramente constructivo viene resaltado en contraste directo con una serie de pórticos y torres y un edificio de gran frontón, seguramente un templo; la misma caída directa de los grandes arcos sobre las impostas, sin mediación de capitel, queda contrapuesta a la presencia de los capiteles corintios que se observan en segundo plano. Esto puede comprobarse sobre todo en el ángulo superior derecho, donde, sobre una sucesión vertical de dos arcadas que evocan la arquitectura funcional de los acueductos romanos, se orienta un frontón clásico sostenido por esbeltas columnas, de tipo corintio.

En el centro y a la izquierda de la parte superior de la composición se distinguen dos medallones rectangulares sobre los que aparecen bustos de personajes esculpidos en relieve. El del ángulo superior izquierdo incluye un solo personaje del que no vemos el busto pero sí la inscripción *gratus*. El otro, situado en el centro de la parte superior, incluye bustos de tres personajes con las inscripciones «PANICIVSCER», «LANNAEUSMEL» y «C. PETRONIUS».

En el interior de la bóveda formada por el arco sobre el que están los bustos, se distingue un tragaluz enrejado circular. Junto a él cuelga una gran polea de la que parte una gruesa cuerda que, tras enredarse en el enrejado del tragaluz, cae hacia abajo. De dicha cuerda tiran una serie de minúsculos personajes que bullen por encima de un gran friso ciclópeo adornado con cuatro caras de tipo romano, tres de las cuales dan la impresión de estar realizadas en bajorrelieve y la otra en mediorrelieve. Sobre este inmenso friso, además de los numerosos personajes citados, se ve un gran poste con púas que, evidentemente, es un instrumento de tortura, pero que presenta una ambigua desproporción con respecto a la escala humana de los personajes que pululan a su alrededor.

El friso está esculpido sobre una gran piedra ciclópea que, sostenida por dos grandes pilares pétreos, constituye una puerta monumental. Sin embargo, aquí esta puerta no sirve de entrada a ningún sitio, está fuera de su contexto y adquiere, por tanto, un *valor objetual* que sólo se comprende dentro de la polémica relación entre arqueología y discurso jurídico que Piranesi establece en toda la serie de las *Carceri* y muy precisamente en esta plancha, como hemos visto en otro lugar de este trabajo. De los dos pilares mencionados, sólo es visible uno de ellos, quedando el otro oculto por una serie de grandes maderos carcomidos. En dicho pilar aparecen una serie de inscripciones ordenadas verticalmente; sería muy importante para poder establecer correctamente el valor que tiene la introducción de objetos

arqueológicos en esta plancha el poder descifrar estas inscripciones; por desgracia, ninguno de los dos autores que más atención han prestado a la clarificación de las inscripciones piranesianas, Maurizio Calvesi y Silvia Gavuzzo-Stewart, han logrado identificarlas; en el estado actual de esta investigación, tampoco nosotros hemos podido hacerlo, con lo que queda la cuestión abierta.

La luz de la gran puerta ciclópea está casi toda tapada por grandes maderos; en la escasa abertura que queda distinguimos, en un segundo plano de profundidad, un arco sobre el que se asoma un personaje; a través de la luz del arco, en un tercer plano de profundidad, vemos las típicas sucesiones piranesianas de escaleras.

Toda la parte inferior izquierda e inferior central está ocupada, en primerísimo plano, por una escena de tortura: un personaje, sometido a un violentísimo escorzo, tiene sus pies atados a un potro de tormento al que da vueltas un torturador cuyos rasgos corporales y faciales aparecen bastante más marcados de lo que es corriente en Piranesi; a la espalda del personaje torturado, subido sobre lo que parece ser los restos de una gruesa columna derruida, un segundo torturador hace ademán de clavar a aquél una púa con la mano derecha, al tiempo que con la izquierda sostiene los pliegues de una especie de túnica; el torturado pretende volverse para ver a este último, pero su atadura se lo impide, intensificando más si cabe el escorzo corporal. Los tres personajes de esta escena de tortura constituyen auténticos estudios sobre la figura humana que como se sabe, obsesionó siempre a Piranesi a pesar de lo poco que ello se deja traslucir en su obra. Hay que señalar, además, a propósito del torturador de la púa, un hecho insólito en Piranesi: su figura proyecta sombra. En las *Carceri*, por no decir en toda la obra piranesiana, los personajes humanos son absolutamente anónimos, distan mucho de estar individualizados y, a efectos de sombra, Piranesi los considera incorpóreos: no proyectan sombra por sí mismos ya que la sombra es un producto individualizante por naturaleza —como, más tarde, ya en el romanticismo, definirá Chamisso con su historia de Peter Schlemihl—; cuando en Piranesi vemos sombra de la figura humana, se trata habitualmente de la sombra indiferenciada de un grupo de personajes, no de la sombra individualizada de cada uno de ellos. La importancia de la no individualización de los personajes en las *Carceri* la hemos tratado a propósito del discurso jurídico, y por tanto no repetiremos aquí los argumentos.

Ocultando parcialmente la escena de tortura aparecen grandes piedras derruidas de un tipo que se puede encontrar a lo largo de toda la obra de Piranesi, ya desde, por ejemplo, el Frontispicio de la *Prima Parte* de 1743, hasta llegar a las *Antichità Romane* de 1756.

En el ángulo inferior derecho, un ángulo parcialmente oculto por una de las gruesas columnas derruidas abre un espacio de comunicación con

planos inferiores. Por dicho arco surgen a la superficie dos personajes bajo los que se adivinan las inevitables escaleras piranesianas.

Es importante destacar en esta plancha, como dijimos antes, los estudios de figuras humanas. Tenemos aquí una inmejorable muestra de las características peculiares que Piranesi atribuía a la aparición en sus composiciones de figuras humanas. Las figuras de la plancha II pueden ser, sin duda, relacionadas con una gran cantidad de esbozos de Piranesi que en los últimos años se han ido recuperando para nuestro artista procedentes de variadas y a menudo insólitas atribuciones. R. Bacou ha explicado esta dispersión de los esbozos piranesianos por el escaso valor que hasta hace muy poco se les atribuía, al considerarse meros ejercicios sin ninguna importancia. La clave del asunto debe verse, sin embargo, en el hecho de que Piranesi nunca consideró el estudio de la figura humana como un fin en sí mismo.

Sus figuras sólo tienen sentido comprendidas dentro de un marco arquitectónico, ya que su función no es autónoma sino que consiste en servir de referente para el establecimiento del gigantismo de dicho marco y la consecuente ruptura del equilibrio de las proporciones.

Nos resta señalar, por último, que, en nuestra opinión, la plancha II es una de las más importantes de la serie. En ella se asocian de manera mucho más clara que en ninguna de las otras el discurso arqueológico y el jurídico. Este punto ha sido ya tratado, y por ello remitimos al capítulo correspondiente de nuestro trabajo. Por otra parte, es innegable la estrecha relación entre el añadido de esta plancha en la edición de 1761 de las *Carceri* y el hecho de que esa fecha marque el comienzo del punto más álgido de la polémica arqueológica de Piranesi en defensa de la arquitectura romano-etrusca frente a la griega.

PLANCHA III

1.^a edición: 1745 (540 × 410 mm.), en la imprenta de G. Bouchard. Sin firma ni numeración.

2.^a edición: 1761 (540 × 410 mm.). Con dos versiones conocidas.

a) Edición Piranesi: firmada y numerada III.

b) Edición Firmin-Didot (1835-39): añadido el núm. 351.

La composición se estructura arquitectónicamente en torno a un elemento central principal: un gran pilar redondeado sobre el que se apoyan multitud de arcos. El coronamiento de este gran pilar está ocupado

por un motivo arquitectónico típicamente piranesiano, que aparece aquí por vez primera en las *Carceri*: la escalera en espiral. Dicha escalera arranca del ángulo inferior izquierdo de la composición y rodea el pilar en una sola vuelta, apoyándose en la cima de éste sobre gruesas ménsulas que coinciden con el punto de partida de los arcos citados. El final de la escalera no se percibe, y ésta se halla cubierta de personajes, sobre todo en su parte superior, con la particularidad de que los personajes de la parte inferior parecen recorrerla en sentido descendente, mientras que los de la parte superior lo hacen en sentido ascendente.

En el centro del gran pilar aparece una enorme ventana enrejada, lo que hace considerar que este pilar esté hueco, bien por la existencia de una escalera interior (que asemejaría este grabado con la famosa descripción típica piranesiana que hace Victor Hugo en su *Han de Islandia* y que ha sido recogida por Luzius Keller), o bien por la existencia de posibles celdas. En cualquier caso, lo que sí queda claro es que la aparición de la ventana enrejada es un deliberado intento por acentuar más allá de lo que podría hacerlo un mero elemento arquitectónico de apoyo la evidente desproporción que Piranesi establece entre la escala humana y la escala arquitectónica de sus cárceles. La ventana aparece enmarcada por piedras más grandes y resaltadas que las que componen el resto del pilar. Junto a ella, de una de dichas piedras, cuelga una cadena sujeta de una argolla, y al lado otra ventana más pequeña, circular, así mismo enrejada.

La parte central y superior de la composición aparece ocupada por un gran elemento, muy destacado en negro por el ácido ya incluso desde la edición de 1745. Se trata de dos grandes vigas de madera en forma de V, con una polea de la que cuelga una larga cuerda. Este elemento ha sido caracterizado en la catalogación de Mario Praz como una horca; sin embargo, el lugar de su colocación, así como el tipo de polea que reaparece a menudo en las *Carceri*, permiten poner en duda esta caracterización, forzada sin duda por el carácter de instrumentos de tortura que muchos elementos semejantes adquieren en la serie.

En el ángulo inferior izquierdo se halla el punto de partida de una estructura horizontal de piedra, con ventanas enrejadas de las que distinguimos sólo una y parte de otra. La visión de este cuerpo aparece rota por la súbita aparición de una escalera recta con barandillas por la que suben diversos personajes. Dicha escalera aparece practicada sobre el lateral de un cuerpo de edificio similar al que hemos señalado; de este cuerpo apreciamos ahora cuatro ventanas enrejadas y parte de una quinta. Sobre las ventanas, la culminación de la escalera da lugar a una especie de terraza, dotada igualmente de barandilla, a la que se asoman algunos personajes. En las esquinas donde termina la escalera y comienza la terraza, se ven a modo de dos garitas, a la más grande de las cuales se ha añadido en la

edición de 1761 un madero con púas. De esta terraza parte, en un segundo plano de profundidad, una escalera similar a la anterior, pero mucho menos destacada por el ácido. El espacio que queda entre esta escalera y la base del gran pilar central está ocupado en la edición de 1745 por la luz de un arco cuyo diseño apenas se insinúa; en la edición de 1761, sin embargo, la luz de este arco queda rota por la edición de una pasarela sobre la que circulan varios personajes.

El pilar central aparece unido con una estructura, cuyo comienzo se vislumbra en la parte derecha de la composición, por una gran pasarela formada por dos maderos en forma de V, cada uno de ellos adosado a uno de los muros. En el punto central de esta pasarela se ve una gran tela a modo de colgadura, y en torno a ella agrupados una serie de personajes. En la parte baja hay una polea de la que cuelga un gran farol. La estructura arquitectónica de la parte derecha de la composición en la edición de 1745 terminaba en una especie de plataforma sobre la que había un personaje sentado. En la edición de 1761 este personaje ha desaparecido y en cambio se ven los ya conocidos maderos con púas.

El espacio entre el pilar central y esta estructura de la derecha constituye la luz de un gran arco que se sale de la composición por arriba. A partir de aquí, en planos de gran profundidad, aparece un gran conjunto de arcos, bóvedas, escaleras y ventanas enrejadas que aparecen muy diluidas por una mordida de ácido de una debilidad que contrasta con partes adyacentes de la composición.

Las diferencias entre las dos ediciones de esta plancha son muy escasas si atendemos a la adición en la serie de 1761 de elementos nuevos. La mayor novedad que presenta la edición de 1761 con respecto a la de 1745 es, como será norma general de toda la serie, un mayor dominio de la técnica del aguafuerte que aleja ya a Piranesi de su primitivo uso aún clasicista de esta técnica, haciéndole lograr claroscuros mucho más violentos con negros más intensos y blancos más fríos.

PLANCHA IV

1.ª edición: 1745 (550 × 410 mm.). En la imprenta de G. Bouchard. Sin firma ni número.

2.ª edición: 1761 (550 × 410 mm.). Dos versiones conocidas:

a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada IV.

b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 352.

Enmarca la composición una gran arcada, en la sombra, formada por grandes piedras, varias de las cuales sobresalen del resto en los lados. La luz

del arco queda rota por una cuerda que cuelga de una polea y por otra de la que pende un farol. A través de este arco se contemplan dos arcadas de medio punto que surgen directamente del suelo. Estas arcadas aparecen bastante menos mordidas por el ácido. Soportan un friso bastante ancho con figuras esculpidas. Sobre este friso hay una pequeña linterna y varios personajes. En primer plano, en la parte inferior central, se aprecian dos tramos de escaleras muy poco diferenciadas sobre las que ascienden penosamente algunos personajes. Detrás de las dos arcadas se divisan una columnata y un obelisco que, evidentemente, constituyen referencias explícitas a la plaza de San Pedro del Vaticano.

Lo que hemos descrito hasta ahora es, esencialmente, el primer estado de la plancha, el de 1745. Ahora bien, al contrario de lo que sucedía con el grabado anterior, la segunda edición de 1761 ofrece prácticamente el mismo tipo de empleo de la técnica del aguafuerte que en 1745. La gran diferenciación entre ambas ediciones hay que establecerla ahora a partir del gran número de nuevos elementos que se añaden en 1761.

Comenzando por el ángulo inferior izquierdo, vemos como primera novedad en esta segunda edición una gran piedra saliente de la que cuelga una gruesa cadena. En el ángulo superior izquierdo del arco principal que enmarca la composición, surgen ahora dos vigas de madera que se pierden por dicho ángulo y que, obviamente, relacionan este arco con alguna estructura similar, relación ésta que no se establecía en 1745. En cuanto al friso, se complica bastante y adquiere un carácter mucho más notorio de pasarela; la pequeña linterna que sobre él aparecía en 1745 se ha transformado en 1761 en cuatro, dos al lado derecho y dos al izquierdo, unidas a pares por su coronamiento; entre ambos pares de linternas aparece ahora una barandilla, y los personajes sobre el friso-pasarela se multiplican con respecto a la primera edición.

A la altura del ángulo superior derecho, siempre en la segunda edición, la estructura arquitectónica se complica por la aparición de un segmento de una segunda gran arcada que parece perpendicular a la arcada principal que enmarca la composición. Dicha arcada aparece mucho más difuminada que la principal, aunque está compuesta como ella por dovelas de gran tamaño. La parte central del lado derecho se complica ahora con la aparición de un pasaje que, partiendo del muro del lado derecho, llega a la zona medial entre las dos arcadas secundarias, donde, al parecer, se abre ahora una puerta. El pasaje aparece cubierto de personajes y junto a él hay una escalera de mano adosada.

Todo el ángulo inferior derecho prácticamente se hace de nuevo en 1761; los elementos añadidos son tan importantes que apenas recuerda su relación con la edición de 1745. En primer lugar, del muro lateral cuelga

una gruesa cadena que, tras llegar al suelo, rompe en profundidad el espacio de la parte inferior central de la composición, donde sirve de enlace entre dos gruesos pilotes que tampoco existían en la edición de 1745. Antes de llegar a estos pilotes, sin embargo, la cadena enlaza con una gran estructura compuesta por dos maderos verticales, uno horizontal (sobre el que se distinguen unas grandes púas y de cuya parte inferior surge una enorme flecha) y dos oblicuos, uno de ellos reforzando la solidez de la estructura y otro uniéndola al muro. Finalmente, adosada al muro lateral izquierdo, aparece ahora una larga viga de madera que sostiene una rueda cruzada por múltiples barrotes; desde luego, la forma de esta rueda está tomada de instrumentos de tortura similares a los que aparecen en las planchas II o XII, pero la función torturadora no es aquí evidente. Es igualmente importante señalar la vinculación formal de esta rueda con la gran estructura circular de la plancha IX, analizada por Tafuri.

De todo lo dicho, concluimos que nos encontramos en presencia de una de las planchas más polémicas de toda la serie. En primer lugar porque es prácticamente la única en la que Piranesi no considera necesarias grandes innovaciones en el uso del aguafuerte, sino que parece querer volcar toda la carga de los nuevos significados de 1761 a través de la introducción de nuevos elementos y objetos. En segundo lugar, porque la funcionalidad de tales elementos, aunque es reconocible su derivación de los instrumentos de tortura de otras planchas, es aquí mucho más ambigua, ambigüedad que se corresponde perfectamente con una escasa definición formal de los mismos. En tercer lugar, porque se trata de la única plancha de toda la serie en la que es arqueológicamente reconocible un lugar concreto y determinado real, en este caso la plaza de San Pedro del Vaticano, introduciéndose así una polémica contraposición entre el espacio real y el espacio imaginario (o *d'invenzione*) que es imposible encontrar en cualquiera de las otras láminas de las *Carceri*.

PLANCHA V (560 × 410 mm.)

No existe en la edición de 1745. Es, junto con la II, una de las que se añaden por vez primera en la edición de 1761. De esta segunda edición de 1761 tenemos dos versiones, como es habitual:

- a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada V.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-1839. Añadido el núm. 353.

La composición aparece enmarcada por una perspectiva de fuga de arcos superpuestos, que vienen presentados desde un punto de vista oblicuo y lateral. Tales arcadas atestiguan cómo en 1761 se hace evidente todo

el amplio recorrido arqueológico que Piranesi ha efectuado entre ambas ediciones de las *Carceri*, ya que arcadas semejantes podemos encontrar dispersas a lo largo de todas las series arqueológicas que, tomadas de monumentos reales de Roma, Piranesi graba entre 1745 y 1761, sobre todo en la monumental serie de las *Antichità Romane* de 1756 (por ejemplo, en las planchas de esta serie tituladas *Tempio della Speranza Vecchia*, *Portico di M. Emilio Lepido* o *Arcate dell'Acquedotto neroniano sul Celio*, la última de las cuales nos confirma la referencia que establecíamos en la plancha II a la arquitectura civil de los acueductos).

Sobre las arcadas bullen numerosos personajes, mucho más destacados por la incisión de lo que es habitual en Piranesi. Estos personajes aparecen en actitudes muy diversas, que recogen prácticamente toda la variada gama de estudios sobre la figura humana que Piranesi llevó a cabo y que conocemos gracias a múltiples dibujos y esbozos identificados como piranesianos en los últimos años. No deja de ser significativo el hecho de que precisamente sea en las planchas II y V, las únicas que faltan en la edición de 1745 y que fueron añadidas en 1761, donde Piranesi se muestra más preocupado por el problema de la figura humana y de su movimiento en relación con su correcta integración en el marco arquitectónico. Buena prueba de ello la constituyen las figuras humanas de la parte central de la composición, concretamente en número de seis, una de las cuales, encadenada a una argolla de la pared y haciendo violentos esfuerzos por liberarse es seguramente, junto con el personaje torturado de la plancha II y el del frontispicio, una de las más dramáticas de toda la serie.

La posición de las diversas figuras sobre la sucesión de arcadas podría llevarnos a identificar esta lámina como la descrita por Thomas de Quincey en sus *Confessions of an English Eater of Opium*, descripción que ofrecemos en el apéndice de textos al final de este trabajo.

A través de la luz del gran arco de la parte derecha de la composición se divisan, en un pequeño espacio, las típicas escalinatas piranesianas, con la particularidad de que aquí no son interiores sino que se encuentran al aire libre, como muestran un edificio y un pequeño trozo de cielo que se pueden ver al término de las escaleras. También en este caso, hay que destacar el hecho de que es precisamente en las dos planchas añadidas en 1761, la II y la V, donde menor importancia tienen las escaleras que Piranesi tanto prodiga en las planchas de 1745 y que suele retomar en las que en 1761 hizo según el modelo de las primeras.

Como vemos en esta plancha, como en la II, predominan los elementos más directamente arqueológicos, lo que no puede dejar de relacionarse con el hecho apuntado de que justamente entre 1761 y 1764 alcanza su momento más álgido la polémica arqueológica en la obra de Piranesi. Este pre-

dominio de los elementos directamente arqueológicos viene destacado, además, por las grandes arcadas que, como hemos visto, están emparentadas con auténticas ruinas romanas, y sobre todo por la presencia de una serie de relieves en la parte izquierda e inferior de la composición.

La parte inferior aparece dominada por la presencia de dos enormes bloques de piedra con sendas figuras de leones en altorrelieve. El león como motivo iconográfico típicamente orientalizante confirma la polémica asociación entre discurso arqueológico y discurso jurídico en esta plancha. Por encima de los altorrelieves de leones, aparecen diversos instrumentos de tortura con púas. En la parte lateral izquierda, sobre un sólido pedestal de piedra con una gran argolla, aparece un altorrelieve con algunos personajes, guerreros en su mayoría; a la derecha de este altorrelieve, medio cuerpo de un personaje sobresale de tal manera que se duda si considerarlo parte del relieve o personaje de carne y hueso, aunque la minuciosidad con que está tratada la figura, inusual en las figuras humanas de las *Carceri*, nos inclina a pensar lo primero.

Sobre este último altorrelieve, ocupa el ángulo superior izquierdo una extraña estructura de vigas de madera de las que, por diversos puntos, cuelgan gruesas cadenas. En el extremo de una de estas vigas hay una polea de la que parte una cuerda que llega a la misma base del pedestal del altorrelieve, aportando así a toda la parte izquierda de la composición un ritmo compositivo casi circular.

PLANCHA VI

1.^a edición, 1745 (540 × 400 mm.). En la imprenta de G. Bouchard, sin firma ni número.

2.^a edición, 1761 (540 × 400 mm.) Dos versiones conocidas:

- a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada VI.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 354.

La estructura arquitectónica es más sencilla, pero a la vez más impresionante que la mayoría de las otras planchas. Grandes arcos y bóvedas gigantes estructuran todo el ambiente. En el centro distinguimos un arco con pequeña escalinata, que ocupa toda la anchura de luz de éste, sobre la que caminan pesadamente diversos personajes. La luz de este arco en la edición de 1745 aparece rota por una cuerda de la que cuelga un gran fanal, mientras que en la edición de 1761 numerosos elementos añadidos colaboran a esta ruptura visual: un larguero con púas, una escalera de mano adosada a la parte izquierda del arco, sobre la que trepa un personaje, una segunda

cuerda que parte de una polea enganchada a una viga de madera que sobresale de la dovela central del arco y que va a parar al larguero, y un alto poste de madera con grandes púas a ambos lados.

Frente al arco, aparecía en 1745 un espacio vacío ocupado únicamente por unos pocos personajes tan indiferenciados que no son apenas más que manchas. En 1761 se mantienen estos personajes, pero aparecen unos grandes pilotes que rellenan el espacio y relegan a las figuras humanas a un papel secundario; apoyado en uno de estos pilotes aparece, semicaído, un poste con púas.

Sobre la escalinata del arco, los personajes son más numerosos en 1761 que en 1745. De las dovelas del arco cuelgan en la edición de 1761 diversas cadenas y maderos que no aparecían en 1745.

Sobre el arco, en la parte derecha, vemos en ambas ediciones una estructura a base de grandes maderos, el último de los cuales aparece provisto de púas. Esta estructura es mucho más compleja en 1761 que en 1745. A partir de aquí, hacia la izquierda, toda la parte superior del arco aparece en 1761 cubierta de personajes y utensilios diversos, y provista además de una barandilla, todo lo cual no existía en la primera edición. A la izquierda de la parte superior del arco vemos una gran humareda blanca en torno a la que bullen diversos personajes.

Prácticamente toda la parte izquierda y toda la composición detrás del arco aparece ocupada por un muro con grandes arcadas de medio punto y que corre no en sentido frontal sino oblicuo. También, en el ángulo superior derecho, aparece una bóveda que corta visualmente la composición, uniéndose perpendicularmente al muro citado. Este, compuesto de grandes piedras, aparece muy poco destacado en la mordida del ácido de la edición de 1745. Por el contrario, en la edición de 1761 aparece muy mordido y con rasgos muy acusados. Con una particularidad, sin embargo: en 1745, a través de las aberturas de las arcadas que hay en el muro se divisaban borrosamente pasajes de escaleras; en 1761, como hemos visto, Piranesi aparece mucho más interesado por los contrastes de clarooscuro, y por eso a la mayor incisión y relieve del muro no se corresponde un trabajo similar en las escaleras que se adivinan a través de las arcadas. En la parte central de este muro, a la que viene a adosarse el gran arco que vimos antes, mientras que en la edición de 1745 aparecía simplemente el muro con una gruesa pilastra, en la edición de 1761 aparece una abertura a modo de puerta ciclópea cuya presencia es importante señalar a la hora de comprobar la persistencia con que esta segunda edición de las *Carceri* Piranesi introduce el motivo de la gran puerta o abertura.

Todo el muro y la sucesión de arcadas aparecen recorridos en su parte central, en ambas ediciones, por una barandilla que, si en 1745 está muy

difuminada y vacía, en 1761 aparece muy destacada y ocupada por personajes que se asoman al vacío.

En la parte inferior izquierda aparece un cuerpo de edificio rectangular con dos ventanas enrejadas, que se continúa después del arco central, como puede verse por las dos ventanas similares que, aunque mucho más difuminadas, se aprecian a través de la luz del arco. En la parte superior de este cuerpo aparecían en 1745 una serie de personajes tan indiferenciados que no eran apenas más que manchas; en 1761, sin embargo, estos personajes aparecen mucho más detallados, de tal modo que se puede apreciar perfectamente su movimiento y sus actitudes, lo cual parece acorde con el mayor interés que Piranesi muestra en esta segunda serie por el estudio de la figura humana, como vimos a propósito de las planchas II y V; además, junto a estos personajes aparecen en 1761, como elementos nuevos, una escalera y un poste de tortura.

En toda la parte lateral izquierda de la composición se adivina el comienzo de un nuevo lienzo de muro a través de grandes piedras, algunas de ellas salientes con respecto a las otras, según el mismo sistema que vimos para la parte lateral derecha de la plancha IV. Este lienzo de muro aparece coronado en el ángulo superior izquierdo por una gran plataforma apoyada sobre fuertes ménsulas. Dicha plataforma en ambas ediciones aparece dotada de una barandilla a la que se asoman múltiples personajes. En su extremo hay una polea de la que parte la inevitable cuerda que, en ambas ediciones, corta visualmente la composición, recurso típicamente esceno-gráfico cuya presencia se puede atestiguar en casi todos los grabados de la serie. Esta cuerda va a unirse a una argolla situada en la base del muro lateral izquierdo.

Por último, hay que decir que, también en esta plancha, Piranesi deja entrever la existencia de planos inferiores, como puede verse por un cuarto de bóveda muy borroso que aparece más o menos en medio de la luz del gran arco central, y por el cual se disponen a desaparecer los tres personajes que han ascendido la escalinata.

PLANCHA VII

1.^a edición: 1745 (550 × 410 mm.). En la imprenta de G. Bouchard. Sin número pero con la firma *Piranesi f.*

2.^a edición: 1761 (550 × 410 mm.). Se conocen dos versiones de esta edición:

a) Edición Piranesi, 1761, numerada VII.

b) Edición Firmin-Didot, 1835-39, añadido el núm. 355.

Enorme contraste el existente entre las dos ediciones de 1745 y 1761 de esta plancha, tanto en lo referente al uso del aguafuerte como a la gran importancia cualitativa de los elementos añadidos en la segunda edición.

La plancha de la primera edición, de 1745, es probablemente la que, de entre toda la serie de las *Carceri*, presenta menor incidencia del ácido. Los elementos añadidos en la segunda edición son poco numerosos pero de gran importancia.

La plancha es una alucinante sucesión de escaleras, pasarelas y arcadas. Toda la parte inferior de la composición aparece ocupada por una gran escalera que se pierde hacia abajo por el ángulo inferior derecho; en esta escalera aparecen dos personajes que bajan, y uno sentado en un peldaño. En el ángulo inferior izquierdo, sobre un gran lienzo de muro, se presenta un rellano de donde parte la escalera anterior; este lienzo de muro aparece limpio en la edición de 1745, mientras que en la de 1761 presenta una argolla de la que parte una cadena que va a parar a dos gruesas vigas de madera. Encima del rellano, montado sobre un tambor circular, aparece un gran potro de tortura, y en torno a él diversos personajes. Junto a la gran escalera a que aludíamos antes, se ve un gran arco casi frontal a través del cual, en 1745, se divisaba una nueva sucesión de arcadas, mientras que en 1761 se registra la aparición de numerosos elementos nuevos.

En la parte derecha, sobre el arco, hay en 1761 dos personajes que no estaban en la edición de 1745, y tras ellos una sucesión vertiginosamente ascendente de escaleras con personajes y pasarelas. Todo el ángulo superior derecho aparece ocupado por un trozo de bóveda que tiene adosada una viga con una polea, de la que parte la usual cuerda que, llegando hasta el ángulo inferior derecho, corta visualmente toda la composición.

Toda la parte izquierda aparece ocupada por las típicas piedras salientes que anuncian el comienzo de un segundo muro que ya no vemos. Junto a él, surgiendo del rellano de la escalera donde estaba el potro de tormento, una gruesa columna de piedra en torno a la que se dispone una escalera en espiral de alucinante diseño, ocupada por numerosos personajes. En 1745 el punto de arranque de esta columna aparece oculto por una humareda que no existe en 1761, apreciándose además en esta segunda edición la apertura en la misma base de la columna de una puerta, motivo que, como vemos, aparece con insistencia en esta tirada. Todo el espacio entre el muro lateral izquierdo y la columna, por un lado, y el gran arco que veíamos anteriormente por otro, aparece vacío en la edición de 1745; sin embargo, en la de 1761 Piranesi añade una enorme pasarela que parte del muro, se apoya en la columna pasando por detrás de la escalera en espiral y termina en la cima del arco, donde se aprecia una gran mole pétrea cuadrada con cuatro argollas y una inscripción, al tiempo que —siempre en la segunda

edición— se abre en esta mole una puerta; la inscripción permanece en ambas ediciones. La pasarela se apoya firmemente sobre dos gruesas vigas de madera que terminan en forma de tridente.

Un poco más arriba, apoyándose sobre la piedra de las cuatro argollas y sujeto por dos cuerdas que van a parar a la bóveda del ángulo superior derecho, aparece en ambas ediciones una especie de puente levadizo ocupado por algunos personajes que destacan más en la edición de 1745 que en la de 1761. Junto a este puente, parcialmente oculta por la bóveda superior derecha, una especie de torre en forma de garita, con un gran farol en su parte izquierda, aparece también en las dos ediciones. En el extremo derecho del puente, a los pies de esta torre, se ven tres personajes muy nítidos, dos de ellos de pie y uno sentado sobre la gran mole de piedra. Tras el puente y la torre, en un segundo plano, se distinguen dos arcadas cuyas partes superiores son, asimismo, pasarelas ocupadas por personajes.

En la parte izquierda de la composición se distingue un nuevo puente colgante similar al anterior, que no conduce a ninguna parte sino al vacío. Aparece también ocupado por personajes y sujeto por dos cables al muro en su parte superior izquierda.

Por último, hay que señalar la aparición en 1745, sobre el capitel de la gran columna de la escalera en espiral, de una especie de pasarela en ángulo obtuso. Esta pasarela simple es sustituida en la edición de 1761 por el entrelazamiento sobre el capitel de tres pasarelas que dan lugar a una especie de forma estrellada.

PLANCHA VIII

1.ª edición: 1745 (545 × 400 mm.). En la imprenta de G. Bouchard. Sin firma ni número. Existen una acuarela y un esbozo para esta plancha en la Kunst-halle de Hamburgo.

2.ª edición: 1761 (545 × 400 mm.). Se conservan dos versiones:

- a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada VIII.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 356.

El motivo central de la composición es una sucesión de escaleras que, partiendo de planos inferiores desde el ángulo inferior derecho, continúa hasta llegar a grandes arcadas bajo una alta pasarela.

El grabado es de los que podemos denominar *típicos* de la serie de las *Carceri* en cuanto a la confrontación entre las dos ediciones de 1745 y 1761, por cuanto entre ambos existe tanto una gran diferencia en el aspecto del

dominio técnico del aguafuerte como la adición de algunos elementos nuevos en 1761.

En primer plano se aprecian en ambas ediciones cuatro personajes de aspecto extenuado, en torno a los que se añaden en la edición de 1761 dos maderos y un pilote con una cadena, al tiempo que el ángulo inferior izquierdo, que en 1745 aparecía limpio, está ahora ocupado por las piedras salientes del arranque de un lienzo de muro.

En segundo plano, subiendo por una escalera que conduce a estancias inferiores, asoman una serie de personajes, el principal de los cuales muestra una postura que aparece atestiguada en numerosos dibujos y bocetos piranesianos de estudio de la figura humana en movimiento.

El centro de la composición lo ocupa un ancho tramo de escaleras, en los extremos de cuyo arranque se ven raros adornos coronados por sendos yelmos. A partir de la tradición del romanticismo inglés y el papel que en ella desempeñó la figura de Piranesi, se ha afirmado la idea de que estos yelmos piranesianos sirvieran de modelo a H. Walpole para la descripción del casco gigantesco que aparece en el patio del castillo del usurpador Manfred en su novela *El Castillo de Otranto*. La escalera se continúa, en un segundo tramo que llega al pie mismo de una enorme puerta. Sobre el rellano que ahí se constituye, aparecen diversos personajes, mucho más nítidos en la edición de 1761, y bajo ellos se abre un arco a través del cual se aprecia una ventana circular enrejada; sobre este arco se han añadido en la segunda edición algunas cuerdas y cadenas. La gran puerta está abierta en ambas ediciones, aunque detalles tales como el claveteado de la madera sólo son apreciables en la de 1761; en esta última, hay también, en la misma entrada de la puerta, un personaje muy destacado que no estaba en la edición de 1745.

Sobre la puerta, en la parte central superior, una sólida y ancha pasarela cruza de extremo a extremo la luz de un altísimo arco cuyo coronamiento desborda los límites del grabado. Esta pasarela se apoya sobre vigas de madera dispuestas en sentido oblicuo.

En la parte izquierda de la composición, en el ángulo superior, se aprecia en 1761 el inicio de un alto arco que no es visible en la edición de 1745. Un poco más abajo, aparece en ambas ediciones el arranque de una nueva pasarela, también apoyada sobre vigas oblicuas. En 1745 esta pasarela está vacía, mientras que en 1761 aparecen sobre ella diversos personajes. Por debajo de esta segunda pasarela destacan fuertemente dos grandes estandartes terminados en punta de lanza; se trata, en este caso, de uno de los más claros ejemplos de toda la serie que muestran un recurso y una reelaboración por parte de Piranesi de los recursos propios de la escena teatral, aunque al mismo tiempo se transforman radicalmente estos elementos al

reinsertarlos en un nuevo contexto que ya no es escenográfico. Estandartes muy similares aparecen a menudo en decoraciones teatrales de la época.

A la derecha del arco central, y la gran pasarela, se aprecia una nueva pasarela que une el muro en que se abre la puerta con un nuevo muro cuyo arranque ocupa todo el lado derecho de la composición. En esta pasarela aparecen más personajes en la edición de 1745 que en la de 1761. Sobre ella, en un plano alejado en profundidad, se distinguen en 1745 dos arcadas con sendas ventanas circulares enrejadas, mientras que en 1761 el mismo espacio está ocupado por sucesivos tramos de escaleras y arcadas. Bajo la pasarela se ve en ambas ediciones otra arcada que en 1745 aparece vacía, mientras que en la edición de 1761 hay algunos personajes; adosada a ella hay una escalera de mano; a través de la luz de este arco distinguimos en la edición de 1761 nuevas sucesiones de arcadas que no se aprecian en la primera edición. Más abajo, ya al mismo nivel que el pie de la puerta, una serie de personajes se apoyan en una barandilla.

PLANCHA IX

1.^a edición: 1745 (550 × 405 mm.). En la imprenta de G. Bouchard. Sin numerar pero con firma *Piranesi f.*

2.^a edición: 1761 (550 × 405 mm.). Se conservan, como de las otras planchas, dos versiones:

- a) Edición Piranesi, 1761. Numerada IX.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39, añadido el núm. 357.

Nos encontramos ante una composición estructuralmente bastante más simple que la media de las otras *Carceri*. Una gran puerta ciclópea con arcos a ambos lados sostiene una gran estructura semicircular u oval a través de la cual, en medio de densas humaredas, se distingue un entramado de vigas.

Las diferencias entre los estadios de 1745 y 1761 son bastante pequeñas, lo que viene a abonar la opinión de Vogt-Göknil y Tafuri de que esta lámina es una de las principales claves para la comprensión de toda la serie, y, por tanto, es lógico que apareciera prácticamente definida ya desde la primera edición de 1745. Prácticamente, sólo un elemento se añade en la edición de 1761, al tiempo que el uso del aguafuerte para lograr la configuración de la plancha es sensiblemente similar en ambos estadios. La composición aparece estructurada con claridad en dos partes: la inferior, dominada por la puerta, y la superior, por la estructura oval o semicircular. En la parte inferior, la puerta ciclópea aparece diagonalmente y observada desde un punto de visión muy bajo, casi a ras del suelo. está compuesta de varias piedras, algunas sin desbatar, y parece presentar un cierto abocinamiento.

Tres escalones dan acceso a su interior, y frente a ellos se encuentran una serie de personajes en actitudes diversas. Junto a estos personajes, en el ángulo inferior izquierdo, aparece en 1761 una horca que no estaba en la edición de 1745 y que es prácticamente el único elemento nuevo en esta segunda edición.

A ambos lados de la puerta aparecen arcos cubiertos de follaje. Tras el arco de la parte derecha, del que cuelga una argolla, se distingue parte del cuerpo de un edificio al que da acceso la gran puerta ciclópea: es un cuerpo macizo, coronado en su parte superior por una pasarela y con una ventana cuadrada enrejada. Junto a él, otra serie de personajes más pequeños que los anteriores. En esta parte inferior de la composición, la sombra diagonal que corta la puerta sugeriría, en una primera impresión, una luz unifocal; esta impresión, sin embargo, se ve contrarrestada por una segunda sombra diagonal que aparece en el cuerpo del edificio en el ángulo inferior derecho, en sentido opuesto a la sombra de la puerta. Sobre la puerta y el arco, aparece un amasijo casi informe de instrumentos de tortura y condenados en muy distintos escorzos.

En la parte superior de la composición, una gran red de pórticos, escaleras y pasarelas muy difuminados, viene encuadrada por una enorme estructura oval y se prolonga a través de una segunda estructura similar que se entrevé a pesar de las volutas de humo y la gran profundidad espacial conseguida. Esta misma profundidad espacial, unida al efecto contrapuesto de los dos tipos de sombra que hemos señalado antes, provocan una típica ambigüedad que hace comprender que lo que en un principio se toma por un espacio exterior es, en realidad, un espacio interior, al mismo tiempo que se hace aparecer como real una sucesión de estructuras planimétricamente irreales.

Como conclusión de esta descripción, creemos posible mantener las hipótesis de Vogt-Göknil y Tafuri en el sentido de considerar la plancha IX como una clave privilegiada de lectura para toda la serie de las *Carceri*, en cuanto que aquí los dos polos referentes de toda la investigación piranesiana —la evocación de una estructuralidad arquitectónica primaria ligada políticamente a la idea de la *lex romana*, y al mismo tiempo la polémica desarticulación de las estructuras evocadas— aparecen aquí en estado *puro*, despojados de la voluntad explicativa que caracteriza a la mayoría de las otras planchas de la serie.

PLANCHA X

1.^a edición: 1745 (410 × 550 mm.). En la imprenta de G. Bouchard. Sin numerar, pero con firma *Piranesi f.*

2.^a edición: 1761 (410 × 550 mm.). Dos estadios:

a) Piranesi, 1761: numerada X.

b) Firmin-Didot, 1835-39: añadido el núm. 358.

La escena se desarrolla dentro de un gran arco que la cierra por arriba y por el lado izquierdo, quedando el cierre de la parte derecha apenas insinuado por el inicio de la curva descendente del arco. Las diferencias entre la versión de 1745 y la de 1761 son poco sensibles. A un uso notablemente similar del aguafuerte en ambas ediciones, se añade el hecho de que los elementos de nueva aparición en la edición de 1761 son muy escasos, y su papel dentro de la composición global es menos importante que en otras planchas.

En primer plano, en la parte izquierda, distinguimos una escena de tortura. Sobre una gran ménsula que sobresale del muro, un grupo de al menos cinco condenados, desnudos y, al parecer, al límite de sus fuerzas físicas, aparecen atados a gruesos pilotes similares a los que hemos visto en otras láminas de la serie. La escena no sufre cambios en sus elementos de una edición a otra; sin embargo, hay que señalar que, mientras que en 1745 todo el conjunto aparece oscuro, en 1761 una especie de luz blanca, fría e irreal, propia como hemos visto de esta segunda edición de las *Carceri*, baña los cuerpos de los condenados, con lo que acentúa los rasgos físicos de éstos y proporciona a Piranesi pretexto para avanzar en su estudio de la figura humana, al tiempo que logra un mayor efecto de claroscuro entre la ménsula y los cuerpos de los condenados. Es de destacar que, a propósito de estos últimos, se ha hablado de influencia miguelangelesca, y en concreto de vinculaciones formales con los célebres Esclavos del Louvre.

Tras esta escena de tortura se recorta, en segundo plano, la figura de un arco en cuya luz se distingue una gran humareda bastante similar a la que veíamos en la plancha VI. Sobre este arco, apoyada en el muro por seis vigas de madera, una gran pasarela ocupada por numerosas figuras humanas. De su centro arranca perpendicularmente una pasarela colgante sustentada del techo por medio de cables y ocupada asimismo por diversos personajes. Tras ésta, y junto al pasaje anterior, se divisa un tramo de escalera por donde ascienden más condenados, y en sucesivos planos una serie de bóvedas que se pierde en profundidad.

En la parte superior derecha de la composición hay un gran ventanal enrejado y, junto a él, sobre el muro, un pasaje con personajes, perpendicular al cual aparece en 1761 una nueva pasarela que no existía en la edi-

ción de 1745. Este muro está unido con el del arco anterior a través de una extraña estructura de madera sobre la que están de pie cuatro figuras humanas.

Volviendo al muro de la parte derecha, se distingue en él una puerta, y sobre ella una ventana cuadrada enrejada. Del gran arco que enmarca la composición cuelga una polea, y de ésta una cuerda en uno de cuyos extremos hay una lámpara mientras que el otro va a parar a la puerta citada, haciendo que la cuerda corte diagonalmente la parte central de la composición, en un recurso, como vemos, muy usado por Piranesi. Junto a la puerta, y recorriendo todo el cuadro hasta ocultarse tras la escena de los torturados, un pasaje bajo con barandilla que es interrumpida en su centro por un grueso pilote; por este pasaje bullen numerosas figuras humanas. Bajo él se aprecian una serie de grandes vigas que lo sustentan, y entre ellas ventanas semicirculares enrejadas que sugieren la existencia de otras estancias en planos inferiores.

Toda la parte inferior derecha aparece tapada en la edición de 1761 por la aparición de una serie de elementos nuevos: una viga de madera que surge perpendicularmente del muro y cuyo extremo oculta casi por completo la ventana cuadrada que hay sobre la puerta; esta viga se apoya en otra oblicua que llega justo al ángulo inferior derecho. En torno a estos maderos se aprecian numerosas cadenas de distinto grosor y tamaño.

PLANCHA XI

1.ª edición: 1745 (405 × 545 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin firma ni número.

2.ª edición: 1761 (405 × 545 mm.). Dos estadios:

- a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada XI.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 359.

Se trata de una de las planchas donde las diferencias entre las dos ediciones son más notables, tanto en lo referente a un mayor dominio de la técnica del claroscuro en el aguafuerte como en lo que respecta a la edición de numerosos particulares nuevos en la edición de 1761.

En 1745 la composición arquitectónica de la plancha es bastante simple, si la comparamos con otras láminas de la misma serie. Un arco de gran altura, del que sólo apreciamos un tramo en el lado izquierdo, cierra por arriba la escena. En el mismo arranque de este arco, sobre una ménsula, hay un grupo de personajes que constituyen uno de los más claros ejemplos para comprobar cómo una de las principales funciones de la figura

humana en Piranesi es la distorsión de las proporciones de la arquitectura, haciendo adquirir a ésta un carácter ciclópeo; la aparición de este grupo de personajes aporta al arco en cuestión un gigantismo que de otro modo sería difícil de apreciar. De la parte superior del arco cuelga la clásica cuerda con fanal en su extremo.

En la parte inferior derecha, se ven sobre el suelo una serie de vigas de madera oblicuas, con numerosos cables, cuerdas y redes enredándose entre ellas. Junto a estas vigas se aprecian dos grandes pilotes del tipo que hemos visto en otras planchas de la serie. En el lateral derecho, un muro con vegetación y una cadena.

En segundo plano, tras el gran arco y separado de la zona de las vigas de madera por un gran espacio vacío, se divisa un nuevo arco que llena todo el centro de la composición y que queda parcialmente oculto por la cuerda con fanal, las vigas oblicuas y una humareda que se ve tras ellas. Todo el espacio de la luz de este arco aparece cerrado por una reja. Sobre él, una nueva sucesión de arcadas con personajes muy poco diferenciados. A la derecha, en una de estas arcadas, vemos una nueva cuerda con fanal. En el ángulo superior derecho, un tragaluz circular enrejado.

Hasta aquí la descripción de los elementos que componen la edición de 1745. Veamos ahora qué diferencias establecen con respecto a ésta en la edición de 1761.

La parte inferior derecha queda prácticamente igual, aunque el agua-fuerte gana en oscuridad. Sin embargo, se aprecia ahora una sutil diferenciación que no existía en la edición anterior: la aparición de una barandilla entre los pilotes y las vigas oblicuas de madera deja claro ahora que ambos elementos no se encuentran al mismo nivel, sino que las vigas de madera se encuentran en el plano inferior, y por tanto se aprecia ahora la enormidad de sus dimensiones que quedaba enmascarada por la ambigüedad espacial de la plancha de 1745. El muro lateral derecho se mantiene también prácticamente igual, pero a través de la arcada que antes veíamos ocupada por una segunda cuerda con fanal se divisa ahora un nuevo arco frontal, y tras él nuevas sucesiones de arcadas. En la parte izquierda de la composición, la ménsula con personajes se mantiene prácticamente igual, aunque más oscurecida por el ácido, pero un poco por encima de ella aparecen ahora dos vigas de madera oblicuas muy similares a las que observábamos en el Frontispicio de la serie. De una argolla sujeta a una de estas vigas cuelga una cuerda que no aparecía en la edición de 1745. Por encima de la ménsula, la parte superior izquierda de la composición aparece ahora mucho más complicada que en 1745, ya que el arco que cierra por arriba la escena arranca ahora de un grueso muro frontal que no se apreciaba en la primera edición y que presenta, además, en el mismo ángulo superior izquierdo, una ventana enrejada y abocinada. El arranque del arco, notablemente confuso en

la edición de 1745, aparece ahora, pues, muy nítido, hasta el punto de poder distinguirse a la perfección las dovelas del trozo de arco visible. La gran cuerda que cuelga de este arco se complica también en la segunda edición.

Sin embargo, donde las diferencias entre las dos ediciones aparecen más evidentes es en el gran arco central de la composición. Dicho arco aparece en la edición de 1761 dotado, siguiendo su contorno, de una serie de grandes bloques de piedra adosados que hacen función de escalones, y por los que descienden una serie de personajes en una extraña procesión que aparentemente no viene de ni lleva a ninguna parte. Sobre la parte central del arco, en el lugar ocupado en 1745 por una humareda blanca, aparece ahora una especie de terraza, con una garita a cada lado, y en la que al parecer se desarrolla una escena de tortura. Sobre la parte izquierda del arco se adivina una nueva sucesión de arcadas y pasarelas pobladas por un gran número de personajes.

El espacio de luz del arco central que, en 1745, aparecía enrejado, no lo está ahora, sino que podemos ver a través de él el arranque de un tramo de escaleras y una serie de pasarelas con personajes. Cortando visualmente ese espacio en su parte izquierda aparece ahora una escalera de mano de colosales dimensiones. Por último, en la parte superior central de la escena, en el ángulo formado por la confluencia de dos arcadas, se aprecia en 1761 una especie de pasarela colgante, mientras que en 1745 este mismo espacio aparecía vacío.

PLANCHA XII

1.ª edición: 1745 (410 × 560 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin número, firmada *Piranesi f.*

2.ª edición: 1761 (410 × 560 mm.). Dos versiones:

a) Edición Piranesi, 1761. Numerada XII.

b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 360.

Al contrario que en el caso de la plancha anterior, las diferencias entre la edición de 1745 y la de 1761 son muy poco significativas. La composición aparece cerrada por arriba mediante una sólida arcada de la que, como viene siendo habitual, sólo observamos su arranque en la parte izquierda de la plancha; vemos en ella parte de un tragaluz circular enrejado.

La composición aparece dividida espacialmente en dos zonas muy bien diferenciadas. Por una parte, toda la zona derecha aparece dominada por la

presencia de un gran arco dispuesto en sentido oblicuo en relación al observador. Este arco no puede dejar de relacionarse con lo que decíamos anteriormente sobre la reelaboración en las *Carceri* del típico motivo piranesiano del puente oblicuo, del que el *Ponte Magnifico* nos ofrecía un magnífico ejemplo dentro de la serie de la *Prima Parte*. La parte superior de este arco queda constituida en pasarela, con una barandilla, que era simple en 1745, aparece en la edición de 1761 dividida en tramos por medio de altos postes que se pierden por el marco superior de la escena. En el lateral derecho de la composición, el arco aparece totalmente oculto por una abigarrada estructura formada por un largo poste que atraviesa la escena de arriba abajo, y en torno al cual hay adosadas una serie de vigas de madera más pequeñas; en una de éstas se apoyan dos escaleras de mano. Partiendo de la cima de esta estructura, hasta llegar a la parte central de la arcada superior, se observan las inevitables cuerdas que, sin embargo, en esta ocasión presentan un ángulo mucho más agudo que en otras planchas de la serie, por lo que la ruptura visual del espacio resulta mucho menos notable. Al pie del poste aparecen un potro y un pilote cuya funcionalidad es ambigua en la edición de 1745, pero que en 1761 quedan definitivamente transformados en instrumentos de tortura al ir en esta segunda edición provistos de púas que no aparecían en la primera.

Sobre el suelo, en primer plano, aparecen diseminadas piedras que parecen restos de ruinas, mientras que dos hombres vestidos a la moderna parecen discutir. A la derecha de ellos, un tramo de escalera, parcialmente oculto por el potro, pasa a través de la luz del arco.

La segunda de las zonas a que aludíamos antes está compuesta por una estructura baja, con estructuras semicirculares enrejadas que, al parecer, dan a estancias situadas en planos inferiores. Esta estructura es también oblicua, pero formando ángulo recto con el arco anterior, a través de la luz del cual se continúa. Sobre esta estructura, aparecen una serie de pilotes enlazados entre sí por cadenas, y, a la altura en que se cruza con el arco, una inscripción ilegible grabada en una gran losa de piedra enmarcada por un frontón clásico. La inscripción aparece aislada en la edición de 1745, mientras que en la de 1761 se presenta unida a la pared del arco por medio de una viga de apoyo. La estructura baja aparece interrumpida en el centro por un tramo de escaleras que conduce desde el nivel inferior en que se encuentran los dos hombres hasta una gran puerta rectangular ciclópea que se abre perpendicular al arco y parcialmente oculta por el arranque de la bóveda que cierra por arriba la composición.

Como decíamos, las mayores diferencias entre las dos ediciones de esta plancha se establecen en torno al mayor dominio del aguafuerte en la de 1761, que provoca negros más intensos y luces blancas más brillantes pero a la vez más frías que la de la edición de 1745. No obstante, ni siquiera esta

diferencia en el uso del aguafuerte alcanza los niveles que en otras planchas de la serie.

Por otra parte, es indudable que se pueden establecer relativas vinculaciones formales de esta plancha con la *Prima Parte*: además de la relación señalada con el grabado titulado *Ponte Magnifico*, la presencia en el suelo de un trozo de columna, los dos hombres vestidos a la moderna — caso insólito en las *Carceri* — que, más que condenados parece que buscan algo entre las ruinas, o la luz unifocal que entra por el lado derecho, no dejan de recordar aspectos de otros grabados de la *Prima Parte*, y en concreto el titulado *Ruine di Sepolcro Antico*.

PLANCHA XIII

1.^a edición: 1745 (400 × 545 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin número, firmada *Piranesi f.*

2.^a edición: 1761 (400 × 545 mm.). Dos estadios:

- a) Edición Piranesi, 1761. Numerada XIII.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 361.

Las variaciones entre la edición de 1745 y la de 1761 son muy considerables, tanto atendiendo a la introducción de numerosos elementos nuevos en la segunda edición como al uso en ésta de una técnica del aguafuerte mucho más depurada que proporciona a Piranesi un mayor dominio sobre los contrastes de luz y sombra.

La estructuración arquitectónica es similar a la de la plancha anterior, con dos planos muy bien delimitados que se cortan entre sí en ángulo recto y que se ofrecen al espectador ambos en sentido oblicuo. Cada uno de estos planos viene a ocupar respectivamente las partes izquierda y derecha de la composición.

En la parte izquierda tenemos dos enormes pilares unidos entre sí. Dicha unión, en la edición de 1745, viene constituida por una especie de empalizada que cierra por completo el espacio entre estos dos pilares; por el contrario, en 1761 éstos aparecen enlazados por dos simples vigas unidas a modo de escalera, con lo que este espacio se abre a sucesivos planos de profundidad, adivinándose ahora el comienzo de una sucesión de arcadas. En el arranque del lienzo de muro lateral izquierdo, se abre en ambas ediciones un tragaluz oval enrejado. En el ángulo superior izquierdo, dos vigas de madera dispuestas a modo de horca sostienen una polea de la que cuelga la inevitable cuerda con fanal. Al pie de este muro hay un pozo, y

junto a él dos prisioneros sentados; estos prisioneros aparecen en 1761 enmarcados dentro de dos vigas de madera con cuerdas que no existían en la edición de 1745. Junto al pozo, adosada al muro, aparece también en la segunda edición una escalera de mano.

La parte derecha de la composición aparece dominada por una estructura bastante similar a la que constituía la parte izquierda de la plancha XII: un gran tramo de escalinata interrumpido a intervalos por distintas estructuras arquitectónicas. En este caso, el tramo de escalera es bastante más empinado, lográndose así un mayor efecto de profundidad espacial. Al pie de la escalera, en el ángulo inferior derecho, aparece un trozo de muro muy bajo, cubierto de maleza y con cuatro argollas con cadenas; las líneas de las piedras que componen este muro aparecen muy destacadas por la incisión en 1761, cosa que no ocurría en la primera edición; igualmente, en la segunda edición, se abre en el muro una puerta que no existía en la primera. Sobre este muro bajo, un grueso pilote con cadenas, y un prisionero amarrado a éste. Al lado de ellos, una gran puerta enrejada, cubierta con un falso arco en gola, atestigua, en fecha bien temprana, ya que aparece desde la primera edición, la presencia de motivos de tradición egipcia en la obra piranesiana; sobre esta puerta aparecen, de pie, una serie de personajes, al tiempo que queda parcialmente oculta por el muro lateral derecho.

Dicho muro lateral derecho está unido con el segundo de los grandes pilares que veíamos antes en la parte izquierda, pero, mientras en 1745 esta unión se efectuaba a través de una simple viga de madera apoyada en cada uno de los muros por sendos travesaños oblicuos, en 1761 la viga es doble y en forma de escalera, al tiempo que se prolonga por detrás, en el espacio que en esta segunda edición quedaba abierto entre los dos pilares de la parte izquierda. De esta doble viga cuelga, además, en la edición de 1761, una gran lámpara circular.

Por el centro del gran tramo de escaleras descienden, dificultosamente, dos personajes. Tras ellos aparece una segunda abertura con puerta enrejada similar a la que vimos anteriormente. Sobre esta segunda abertura aparecen también diversos personajes, más numerosos en la segunda edición.

Al llegar al final del tramo de escaleras, la estructuración arquitectónica varía por completo de una edición a otra. En la de 1745 se cierra totalmente el espacio con una serie de inmensos muros muy compactos que, al estar poco diferenciados por la punta y muy mordidos por el ácido, dan lugar a una especie de masa borrosa tras la cual no se adivina ningún tipo de continuidad espacial. Por el contrario, en la edición de 1761 estos muros han desaparecido, quedando en su lugar un espacio abierto únicamente interrumpido por la presencia de un gran arco tras el cual todo aparece iluminado por una luz blanca y fría; bajo el arco aparecen dos nuevos personajes

de contorno muy destacado al recortarse sobre la luz blanca, al tiempo que su parte superior es una pasarela sobre la que cruzan numerosos individuos.

PLANCHA XIV

1.^a edición: 1745 (410 × 535 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin firma ni número.

2.^a edición: 1761 (410 × 535 mm.). Dos versiones:

a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada XIV.

b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 362.

Se trata de una de las composiciones arquitectónicas más irreales de toda la serie, con un indescrutable entrelazamiento de escaleras, arcadas, vigas y pasarelas. Las diferencias que existen entre la primera edición, de 1745, y la segunda, de 1761, son bastante poco relevantes en lo que se refiere a la adición de nuevos elementos. Estos se limitan a la aparición de una nueva serie de pasarelas tras el arco del ángulo inferior derecho; una nueva pasarela, situada en alto, tras el arco central inferior, y una sucesión de vigas y pasarelas en el lateral izquierdo. Del mismo modo, se encuentra en la segunda edición un mayor enrevesamiento y complicación del sistema de cuerdas y poleas que aparece en la parte derecha, así como otros detalles de menor importancia.

Sí existe, sin embargo, un visible contraste entre ambas ediciones en cuanto al uso del aguafuerte que, en la línea de la mayoría de las planchas vistas anteriormente, acentúa los violentos contrastes de luz y sombra en la segunda versión. Ello tiene una consecuencia importante a nivel formal: mientras que en la versión de 1745 los escasos personajes que aparecían en la escena tenían en ella un papel cualitativo importante, sobre todo los de la parte central, no ocurre lo mismo en la versión de 1761. Ahora el nuevo uso acentuado del aguafuerte se encarga de disminuir la importancia formal de los personajes humanos y destacar, en su lugar, un nuevo elemento, los enrejados, que son bastante numerosos en la plancha.

No hay duda de que ello se puede interpretar en la línea apuntada más arriba en relación con el hecho de que las famosas escenas piranesianas de tortura no sean tales, y sólo aparezcan los instrumentos, las cosas, y no los individuos. Permítasenos recordar aquí una cita importante de Tafuri, ya mencionada en otro momento, y que nos evitará volver sobre el tema: «En las *Carceri* la afirmación de la *necesidad* de la dominación choca, pues, con la afirmación de los derechos del sujeto. El resultado de este enfrentamiento es que sólo las cosas pueden efectivamente ser liberadas. Piranesi llena las

estructuras de las *Carceri* de objetos herméticos, algunos añadidos en la reimpresión de las placas de cobre. No es casualidad si el universo de la pura *dominación*, de la alienación absoluta del sujeto al Estado, es un universo *mecánico*, al menos, en el sentido de una *pérdida* definitiva de la organicidad primordial que une el mundo de la Naturaleza al universo de las instituciones humanas.»

La plancha presenta una combinación de estructuras primordiales bajas del tipo de las que se observan, por ejemplo, en las planchas número X o XII, pero también una sucesión de estructuras aéreas parecidas a las que podemos encontrar en la plancha número VII. Se trata, pues, en nuestra opinión, de un importante intento de recomposición, de una especie de recapitulación de todos los temas arquitectónicos dispersos a lo largo de las *Carceri*. Precisamente, por ello, es una de las planchas que mejor pueden revelarnos el método de composición arquitectónica original de Piranesi, tal y como ha demostrado U. Vogt-Göknil al realizar restituciones de las estructuras arquitectónicas de las *Carceri*.

En el origen de estos complejos organismos estructurales, que plantean referencias explícitas al austero organicismo etrusco-romano, se encuentran planimetrías en las que sólo gobierna la contingencia de los episodios, el entrelazamiento sin ley compositiva alguna de las estructuras, la desarticulación total (casi podríamos decir que desesperanzada) de las leyes de la perspectiva. Por todo lo dicho, creemos que se puede considerar a la plancha XIV como una clave de lectura de las *Carceri* tan fundamental como pueda serlo la número II o la IX.

PLANCHA XV

1.^a edición: 1745 (405 × 550 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin número ni firma.

2.^a edición: 1761 (405 × 550 mm.). Dos versiones:

- a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada XV.
- b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 363.

Se trata de una plancha que muestra un tipo de composición arquitectónica bastante simple, formada por grandes elementos estructurantes y muy pocos elementos accesorios. Las diferencias entre las dos ediciones son bastante notables en cuanto al uso del ácido, lográndose obtener en la serie de 1761 una luz blanca fría que sólo es igualada por la que, en la misma tirada, presenta la plancha XVI. Asimismo, en esta segunda edición se añaden nuevos elementos que llegan hasta la remodelación total de todo el segundo plano de la composición.

La parte central aparece ocupada en primer plano por una gruesa basa pétrea cuadrangular que muestra frontalmente una placa rectangular que parece contener una borrosa inscripción. Está dotada igualmente de una serie de máscaras con argollas, evidentemente relacionadas con las series propiamente arqueológicas: elementos semejantes aparecen, por ejemplo, en la *Pianta di ampio magnifico Porto*, de 1743, o en las láminas de *Della magnificenza ed architettura de' Romani*. Sobre esta especie de basamento cuadrangular aparece un elemento decorativo de forma cónico-piramidal, que será recurrente en toda la obra piranesiana. Del basamento arranca una doble arcada de la que sólo se aprecia el comienzo, pues desborda con mucho los límites del grabado. El espacio intermedio entre los dos arcos aparece ocupado por un tragaluz circular enrejado.

En segundo plano se distingue una nueva arcada. Sobre ella, en la parte izquierda, apreciamos en la edición de 1761 una pasarela que no existía en la de 1745. Asimismo, en la parte derecha, el muro correspondiente a esta segunda arcada, que aparecía limpio en 1745, queda parcialmente oculto en 1761 por la aparición de una pasarela y un doble tramo de escala, así como dos personajes.

En un tercer plano, tras esta segunda arcada, el espacio aparece en la edición de 1745 muy difuso e indiferenciado, distinguiéndose apenas una serie de arcos y ventanas enrejadas. Por el contrario, en la edición de 1761, toda esta parte de la composición es sustituida por un espacio de gran nitidez dominado por la luz fría blanca a que aludíamos antes. Dicho espacio, en esta nueva versión, aparece cruzado de parte a parte por una larga pasarela con doble barandilla sobre la que cruzan diversos personajes. En la parte izquierda, junto a esta pasarela, se ve un tramo de escalera que corta diagonalmente este espacio. Bajo la pasarela, y en planos sucesivos, se adivinan sucesiones de muros y escaleras con numerosísimos personajes. Por último, hay que registrar en este segundo estadio la aparición, en el lado derecho de la escena, de la inevitable cuerda diagonal colgada de la polea, que no aparecía en la edición de 1745.

PLANCHA XVI

1.^a edición: 1745 (405 × 550 mm.). En el taller de G. Bouchard. Sin firma ni número.

2.^a edición: 1761 (405 × 550 mm.). Dos versiones:

a) Edición Piranesi, 1761. Firmada y numerada XVI.

b) Edición Firmin-Didot, 1835-39. Añadido el núm. 364.

Se trata de una de las planchas de composición arquitectónica más simple de la edición de 1745. En 1761, sin embargo, aparece una enorme cantidad de añadidos que complican la composición hasta el punto de recordar bastante poco la plancha de 1745. Frente a ello, no hay excesivas transformaciones en el uso del aguafuerte, salvo quizás una mayor incidencia de los negros en los laterales y los techos.

La edición de 1745 aparece dominada en su parte izquierda por una gruesa columna que se apoya sobre un basamento de piedra. El espacio que queda a la izquierda de esta columna aparece cerrado por una especie de verja muy difuminada y dos grandes pilotes que ocupan el ángulo inferior izquierdo. De la parte baja de la columna sobresalen dos argollas con cadenas. En la parte alta se apoyan fuertes vigas de madera que sostienen una pasarela que cierra la composición por arriba. Próxima a la columna, adosada a esta pasarela, hay una polea con la típica cuerda que, uniendo pasarela y columna, corta diagonalmente la escena. Un poco más al centro de la pasarela cuelga un gran fanal. En el centro de la composición, en primer plano, se aprecia un tramo de escalera por el que bajan dos personajes. Tras este tramo, en segundo plano, un arco de medio punto del que cuelga un nuevo fanal. La parte superior de este arco es una pasarela que cruza toda la composición continuándose más allá del arco por el lado derecho; se distinguen en ella algunos personajes muy borrosos. Del centro de esta pasarela parte, hacia arriba, una escala de madera que enlaza con el gran pasaje que cierra la composición por arriba. Detrás se distingue una sucesión de arcadas muy borrosas. A través de la luz del arco de que hablábamos antes, se distingue un personaje que baja por una escalera lateral, y además un tramo de escalera frontal. En la parte derecha de la composición se continúa la pasarela que iba por encima del arco; bajo ella, un lienzo de muro presenta una ventana y una gran puerta, ambas enrejadas; tras la puerta está la silueta de un personaje; por encima de la pasarela, en el plano posterior, nueva sucesión de arcadas. En el lateral derecho, una hilera de piedras anuncia, como es habitual a lo largo de toda la serie, un nuevo lienzo de muro. A él se adosan dos vigas de madera oblicuas que constituyen apoyos para la gran pasarela que cierra la imagen por arriba.

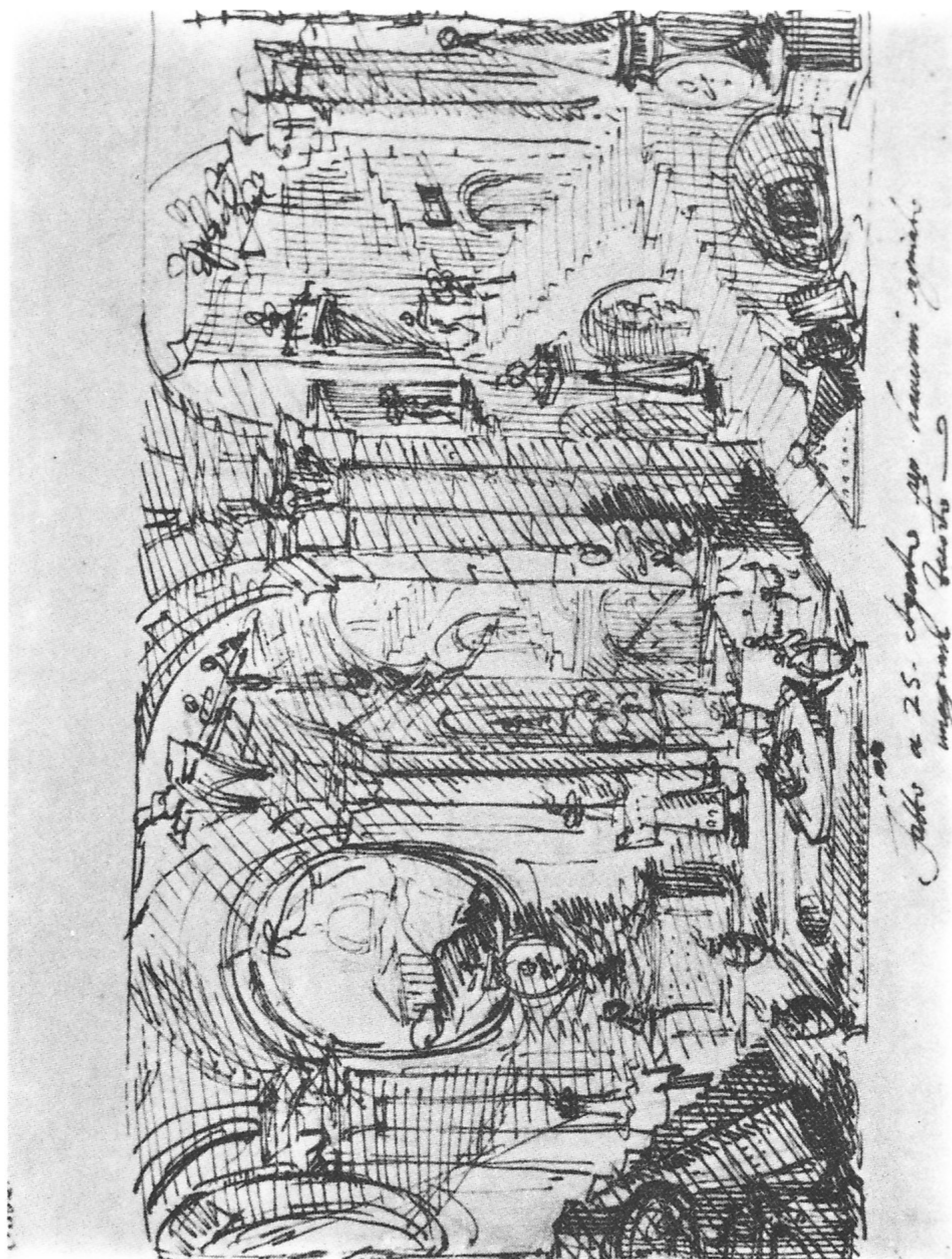
La edición de 1761 presenta, como decíamos, cambios radicales en cuanto a la adición de numerosos elementos y estructuras nuevas. Sin embargo, hay que destacar que, en general, en esta segunda edición, aún en las partes más mordidas por el ácido, el diseño se hace incomparablemente más nítido y detallado y menos borroso que en la primera edición. En la parte izquierda de la composición, en el ángulo inferior izquierdo, los dos pilotes se mantienen prácticamente similares a los de la primera edición. La gran columna mantiene su forma, mucho más nítida ahora, sin embargo; pero en su parte inferior, aparece un instrumento de tortura y un personaje en

ademán de transportar algo; una cadena recorre, además, la columna en toda su longitud. El espacio exiguo a la izquierda de la columna aparece ahora ocupado por una sucesión vertical de arcadas. El tramo de escalera del centro de la composición se mantiene, pero en lugar del gran arco de 1745 aparece ahora una alta estela de piedra con dos cabezas en sendos nichos y con la inscripción *Impietate et malis artibus*. En torno a esta estela aparecen tres personajes en muy distintas actitudes. Tras ella, que aparece unida a la gran columna de la parte izquierda por un fino larguero del que cuelgan desordenadamente algunas cadenas, aparece una esbelta columna con capitel de tipo egipcio y con la inscripción *Ad terrorem increscen audaciae*. En la parte derecha, los dos maderos oblicuos de 1745 dejan paso en esta segunda edición a una compleja estructura de vigas de madera que sigue conservando la funcionalidad de servir de apoyo a la pasarela que cierra la composición por arriba. Tras esta estructura se deja ver la parte superior de una nueva columna, con un relieve en el que aparecen numerosos personajes, y sobre este relieve una inscripción: *Infame scelus/ ri infelici suspe*. A la izquierda de la estela de piedra aparece, finalmente, una nueva columna, ésta claramente dórica y sin ninguna inscripción. La composición sigue cerrándose por arriba con la misma pasarela que en la edición de 1745; se mantiene la polea adosada a esta pasarela, pero la cuerda que cuelga de dicha polea aparece ahora provista de un fanal, mientras que el que en 1745 colgaba de la parte central de la pasarela ha desaparecido ahora. Todo el espacio en segundo plano tras la gran columna y la estela aparece bañado en la luz blanca más fría e irreal que obtiene Piranesi en toda la serie de las *Carceri*. La estructuración que de este espacio se presentaba en la edición de 1745 ha desaparecido por completo en esta segunda edición para dejar paso a una vertiginosa sucesión de arcadas, pasarelas y escaleras. Esta estructuración del espacio recuerda bastante a la que encontrábamos en la plancha V y, como también dijimos a propósito de dicha plancha, sus relaciones con ciertas obras arqueológicas realizadas por Piranesi en el período intermedio entre 1745 y 1761 son evidentes. En este nuevo espacio, el número de personajes se ha multiplicado con respecto a la primera edición.

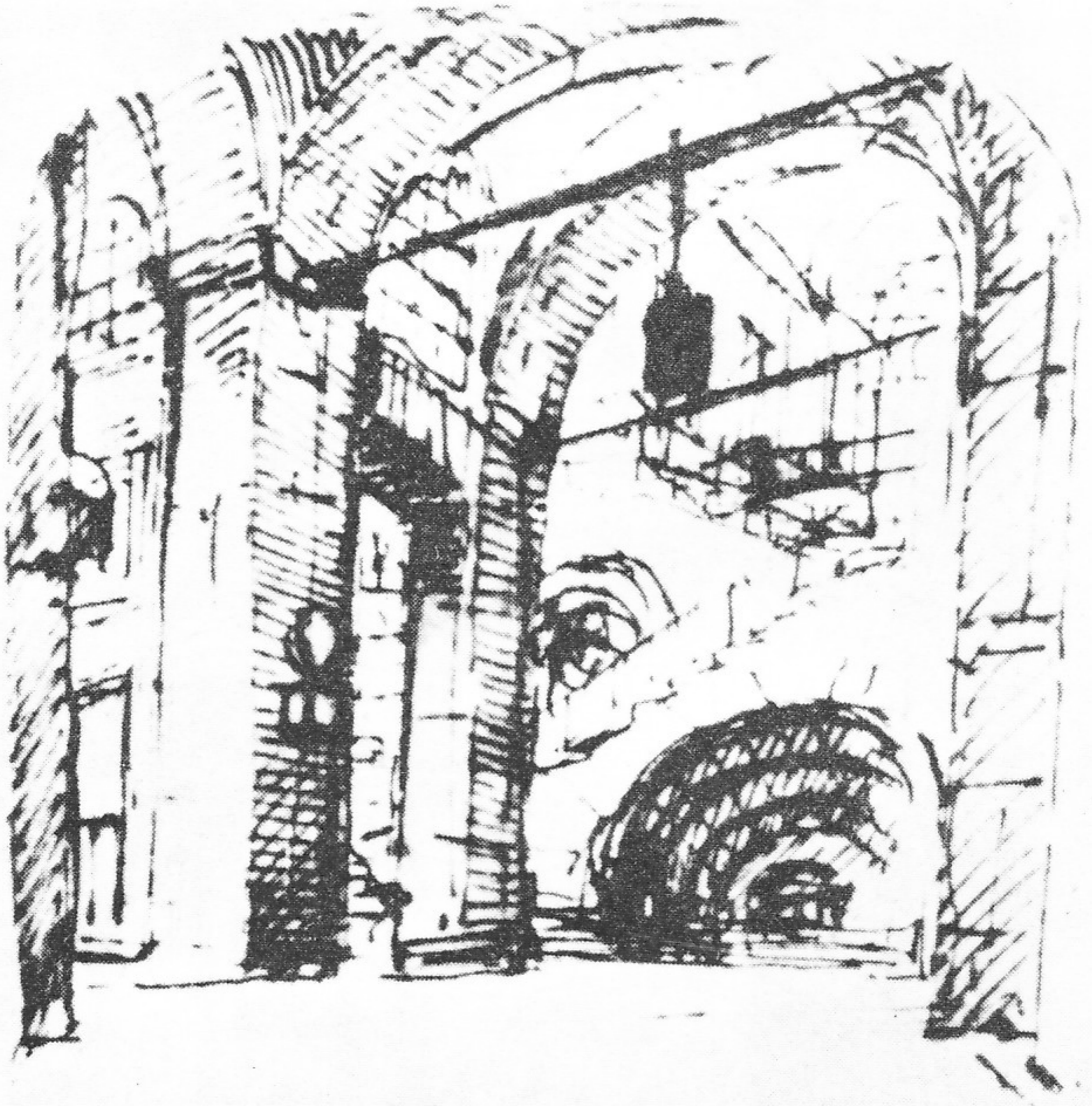


Documentación gráfica

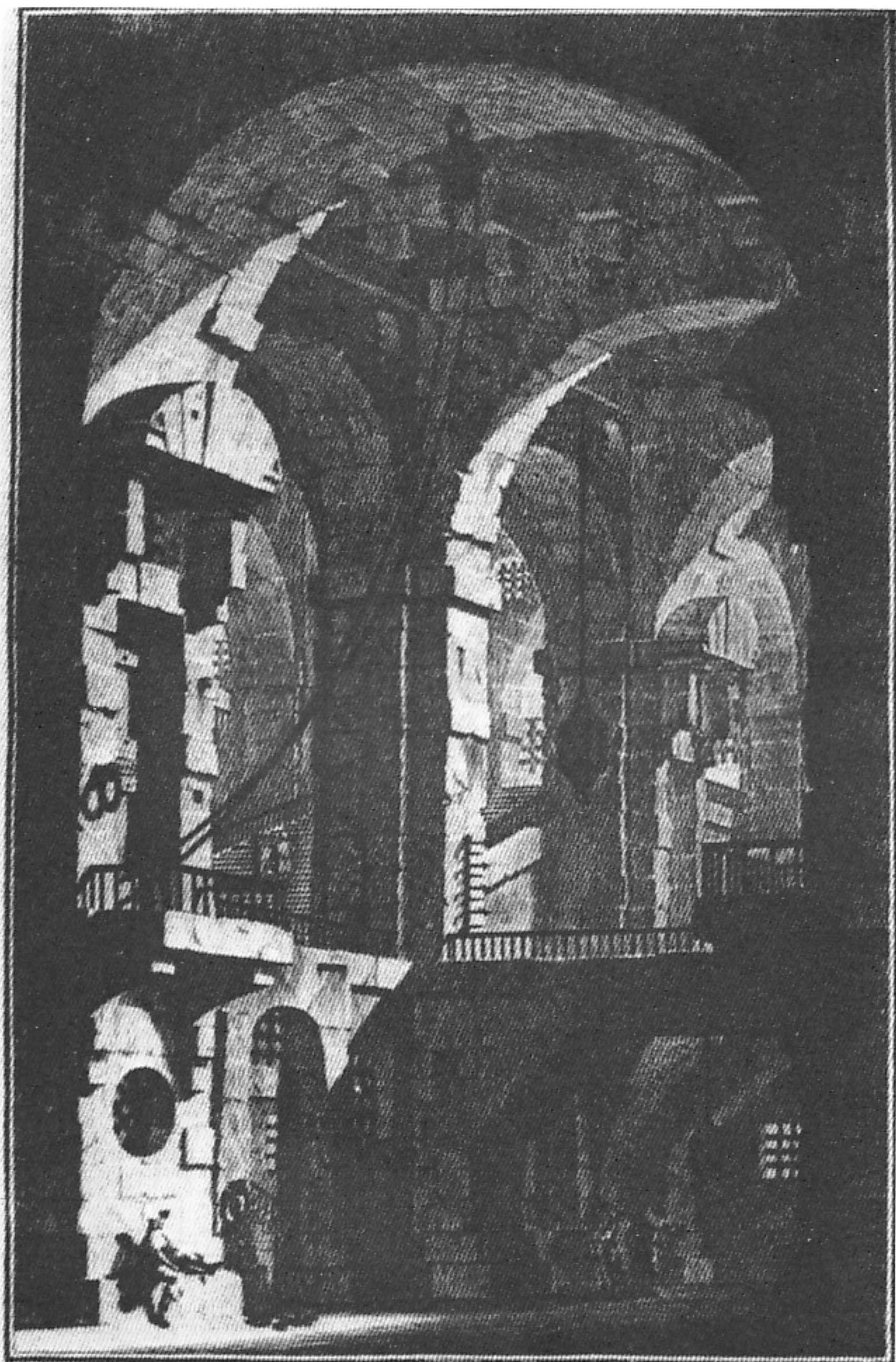
THE UNIVERSITY OF CHICAGO



F. JUVARA
Dibujo. «Fatto a 25 Agosto per Havermi Sogniato un gran tesoro». 1706.

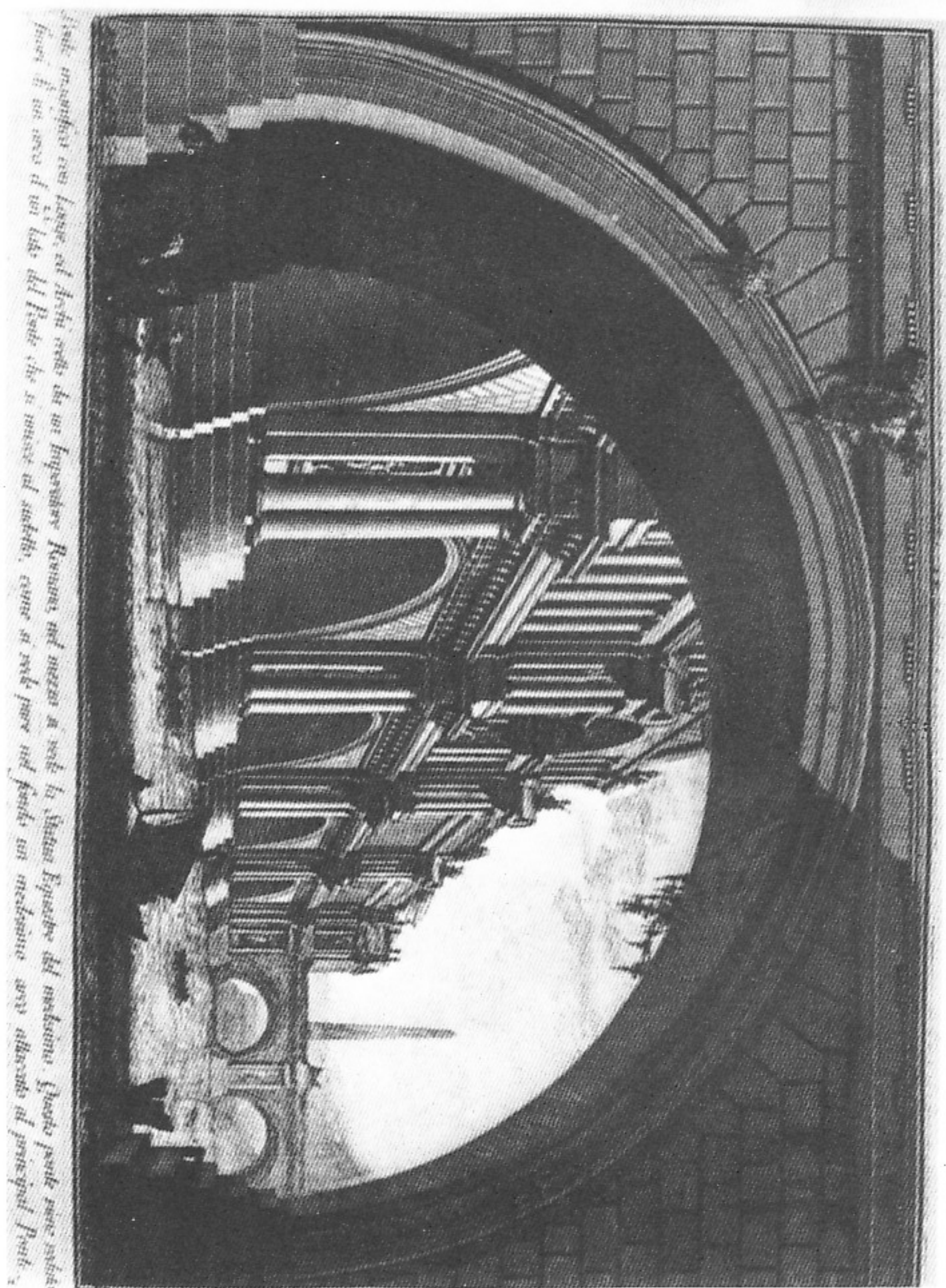


F. JUVARA
Esbozo para diseño teatral. 1711-12.



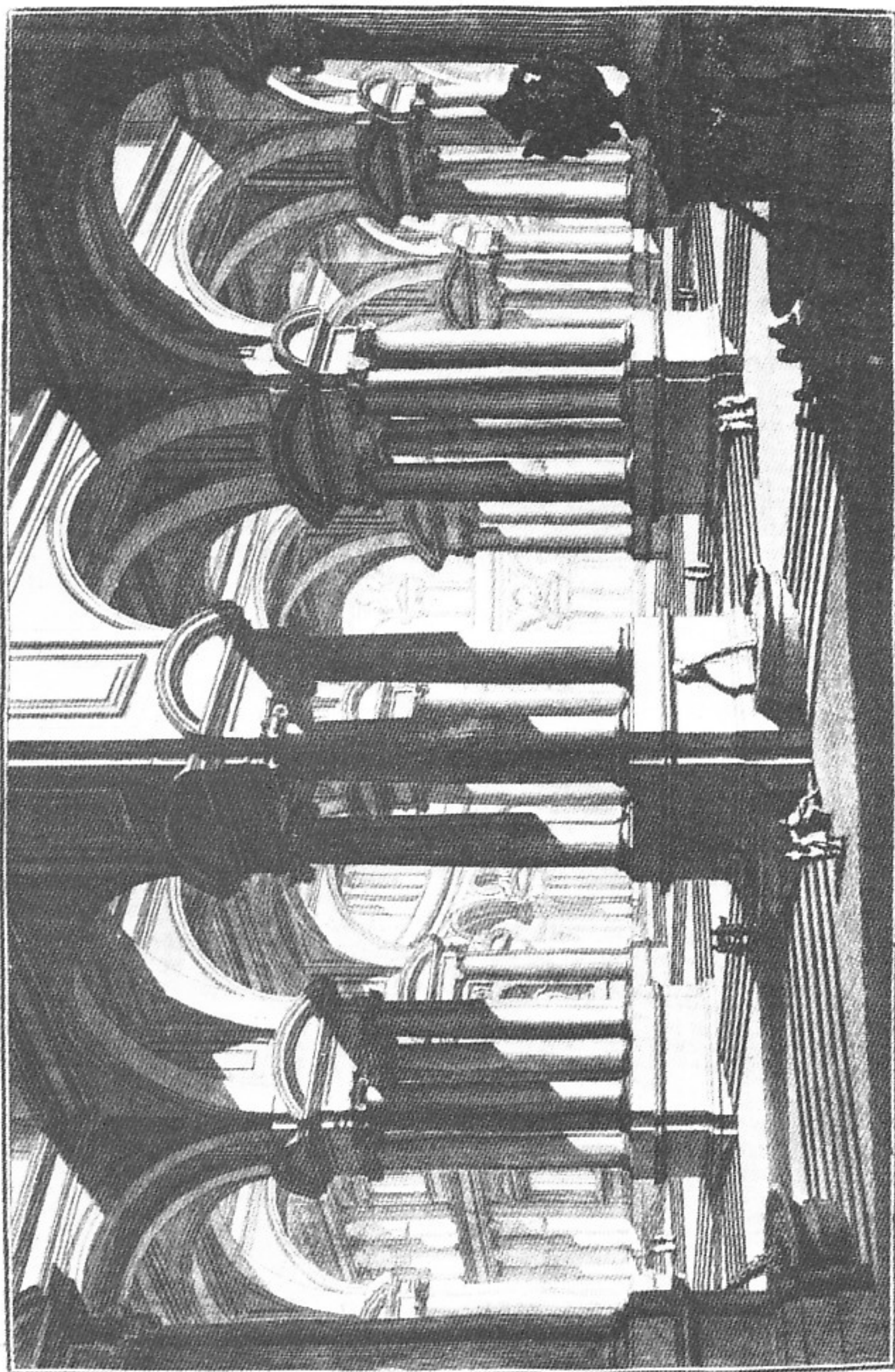
L'arceve oscura con alcune pel suplicio de malfidore. Sono da lungi le Scale, che conducono al patio e si vedono pure all'intorno altre chiuse carceri.

G. B. PIRANESI
 «Gruppo di Scale». Grabado de la *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, 1743.



G. B. PIRANESI

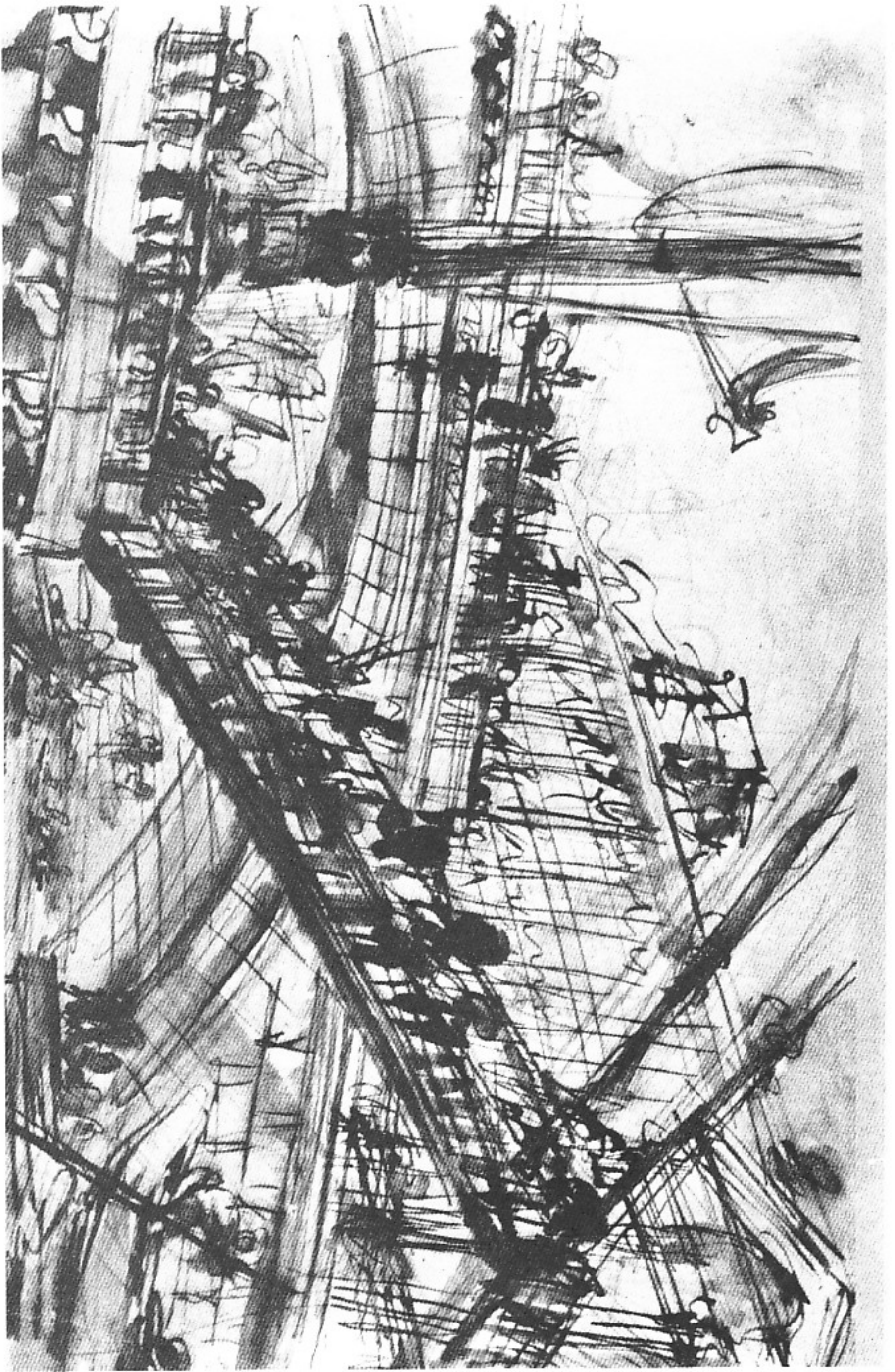
«Ponte Magnifico», grabado de la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743).



*Gruppo di celle oscuro di magnifico Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano
a ogni parte, e spaziosamente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali.*

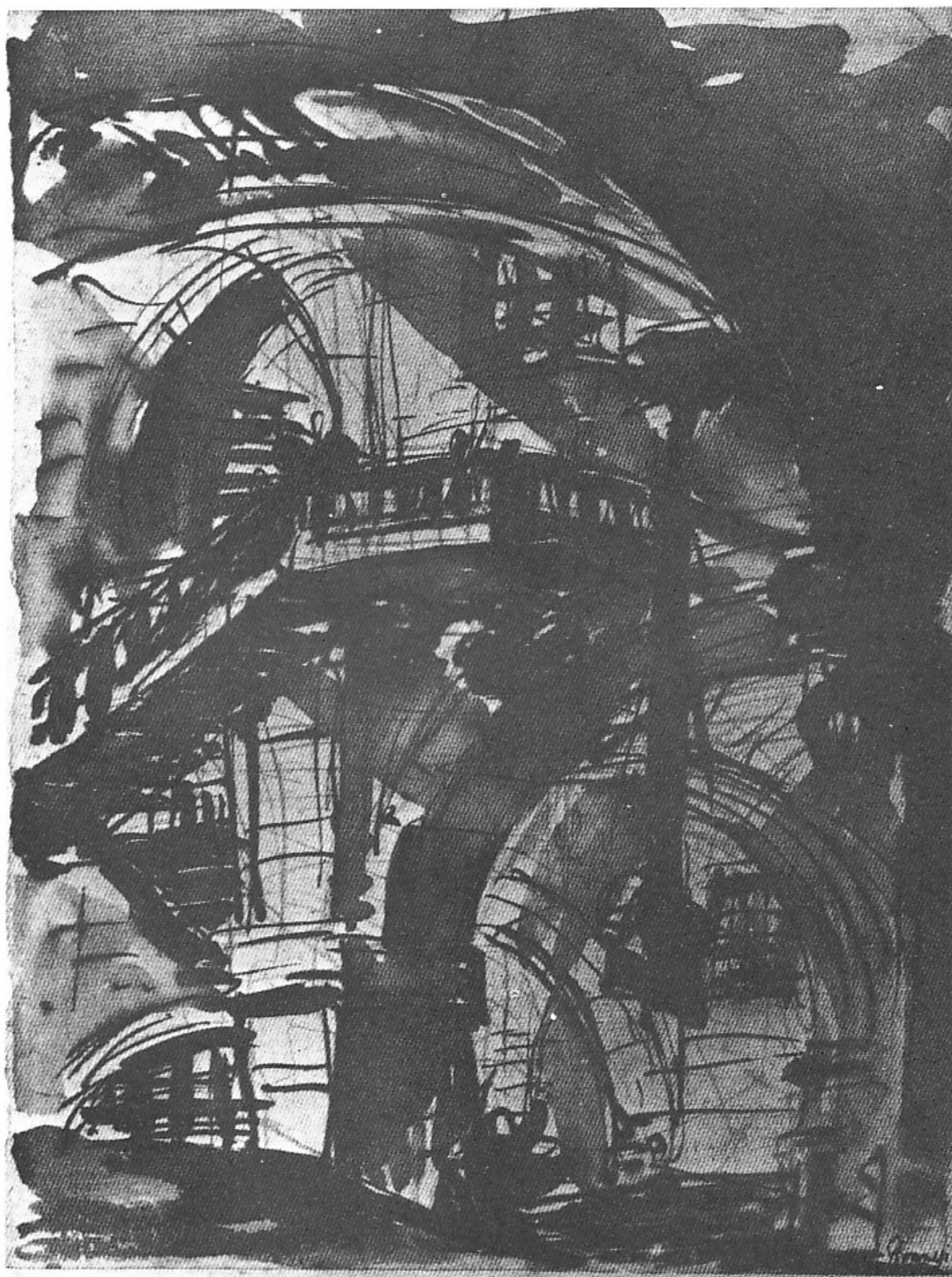
G. B. PIRANESI

«Carcere Oscura». Grabado de la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743).



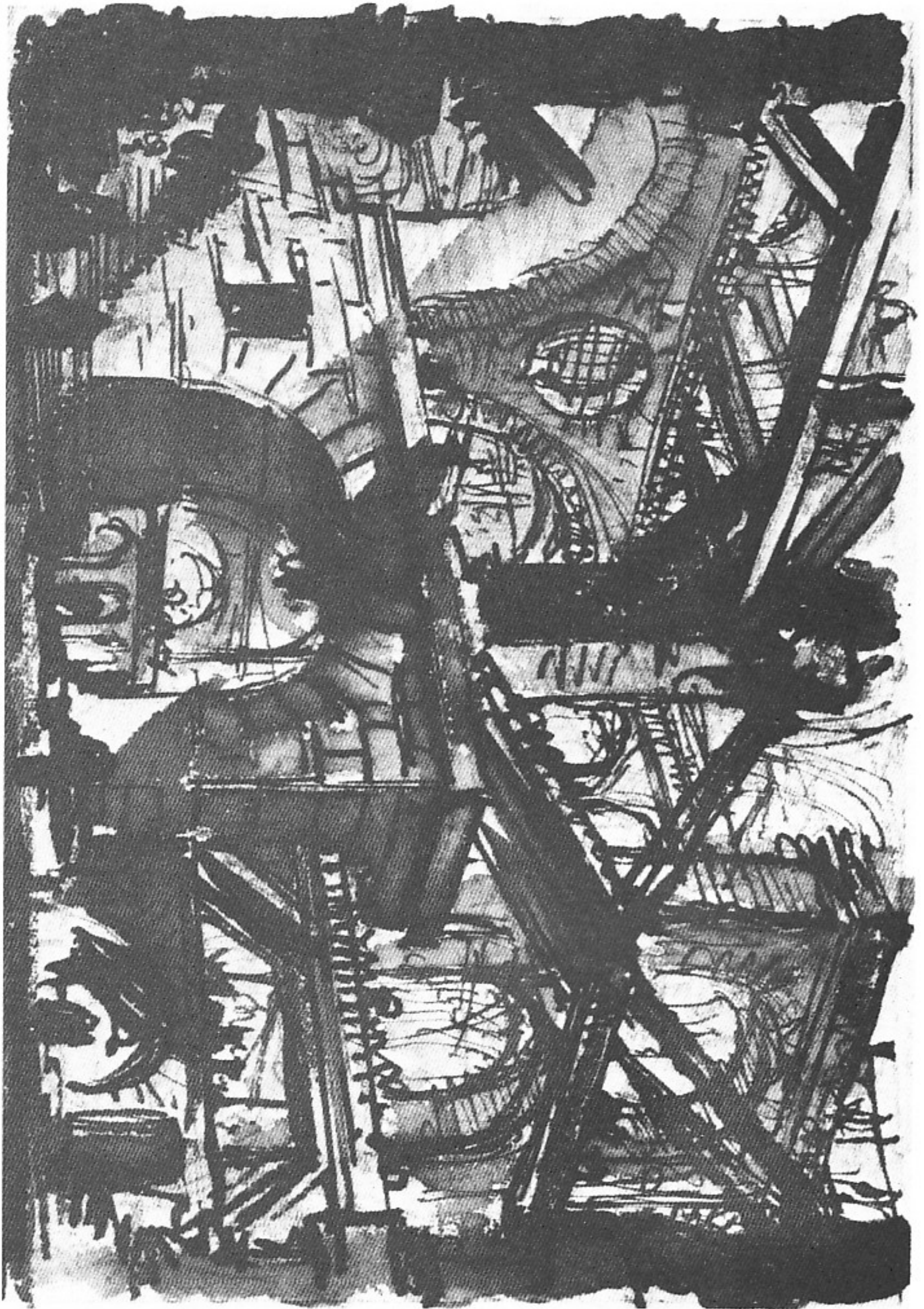
G. B. PIRANESI

Dibujo con puente, puente levadizo y edificio. Londres, British Museum.



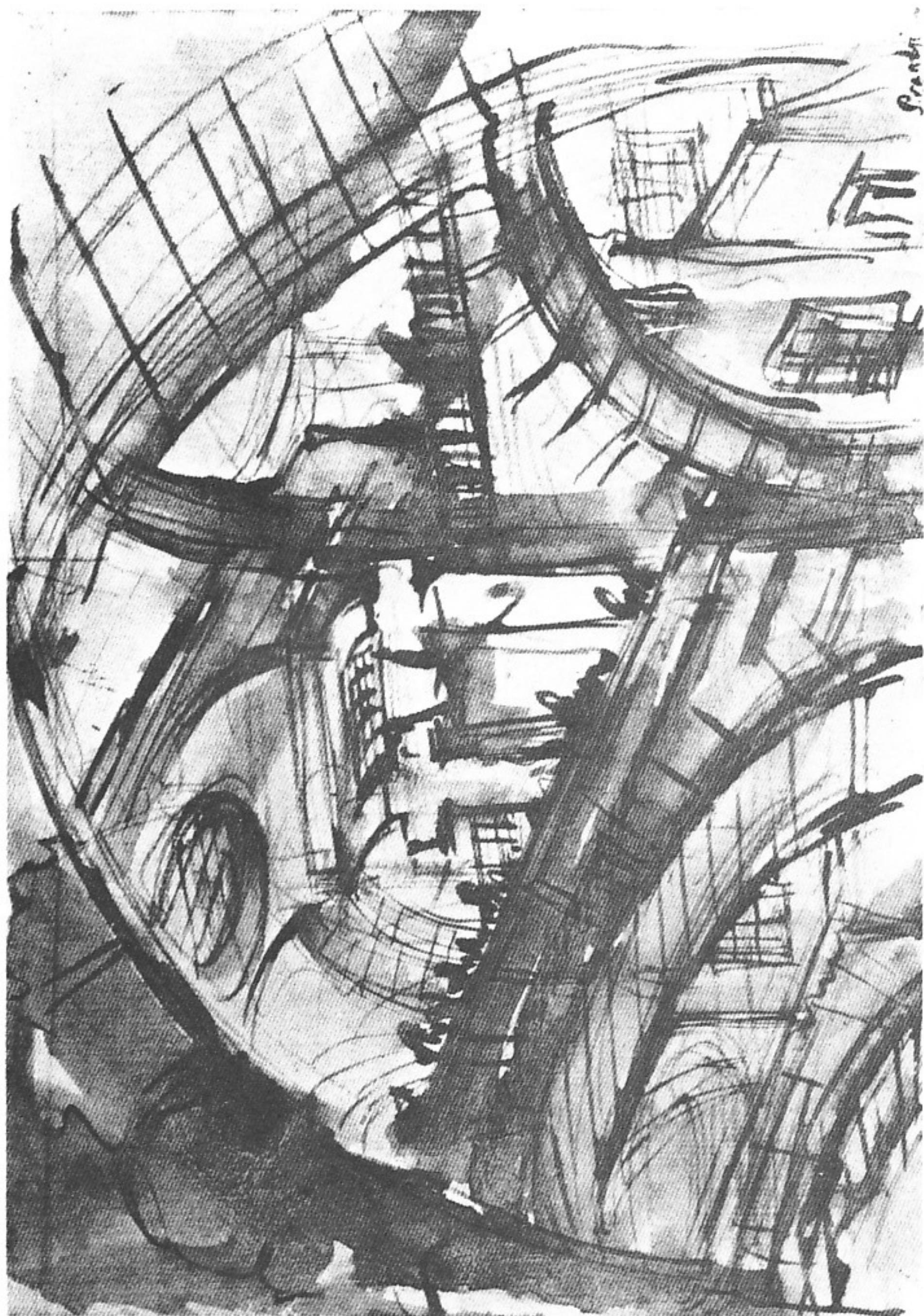
G. B. PIRANESI

Dibujo preparatorio de las *Carceri*. Hamburgo. Kunsthalle.



G. B. PIRANESI

Dibujo preparatorio de las *Carceri*. Kunsthalle de Hamburgo.



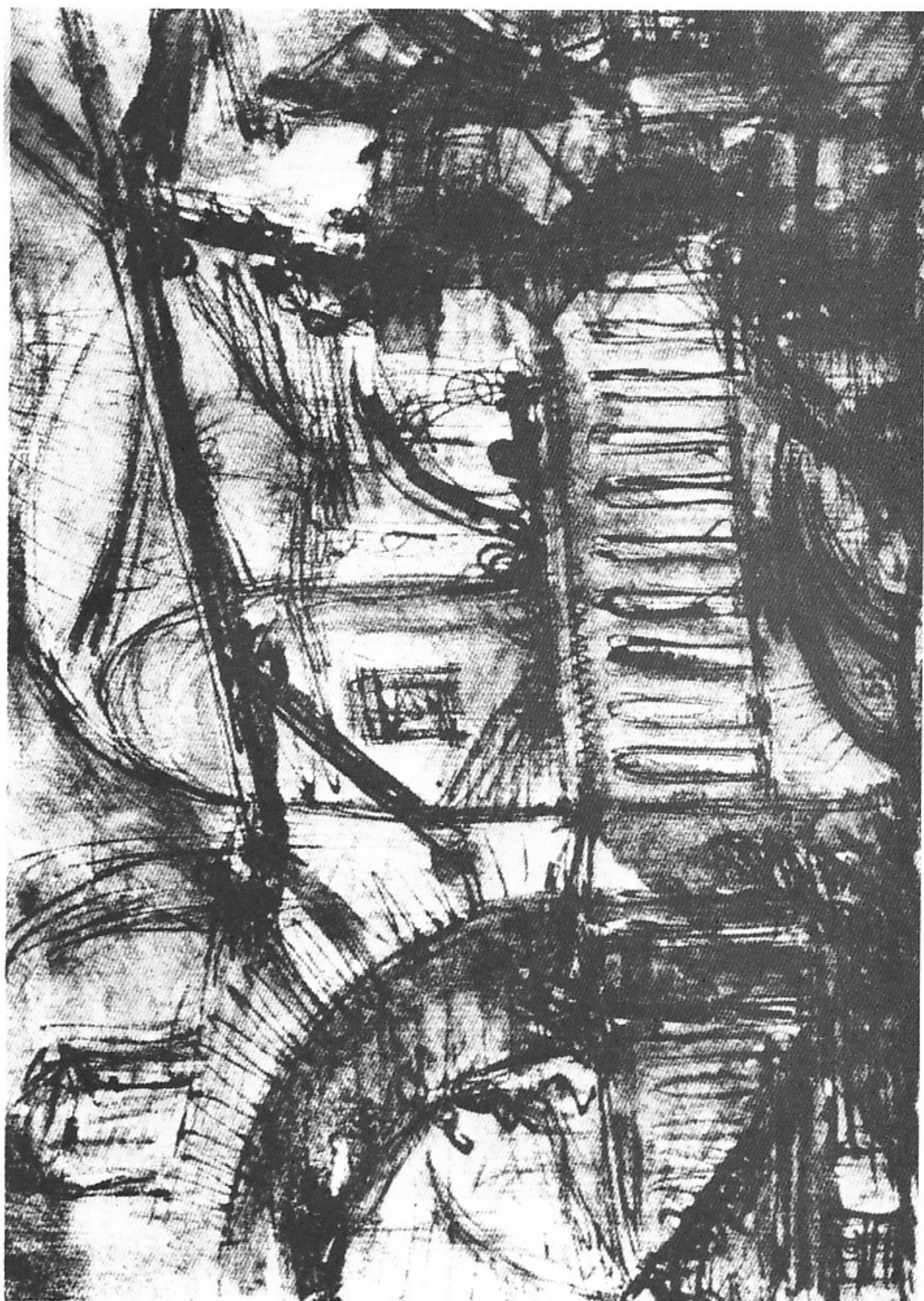
G. B. PIRANESI

Dibujo preparatorio de las *Carceri*. Kunsthalle de Hamburgo.



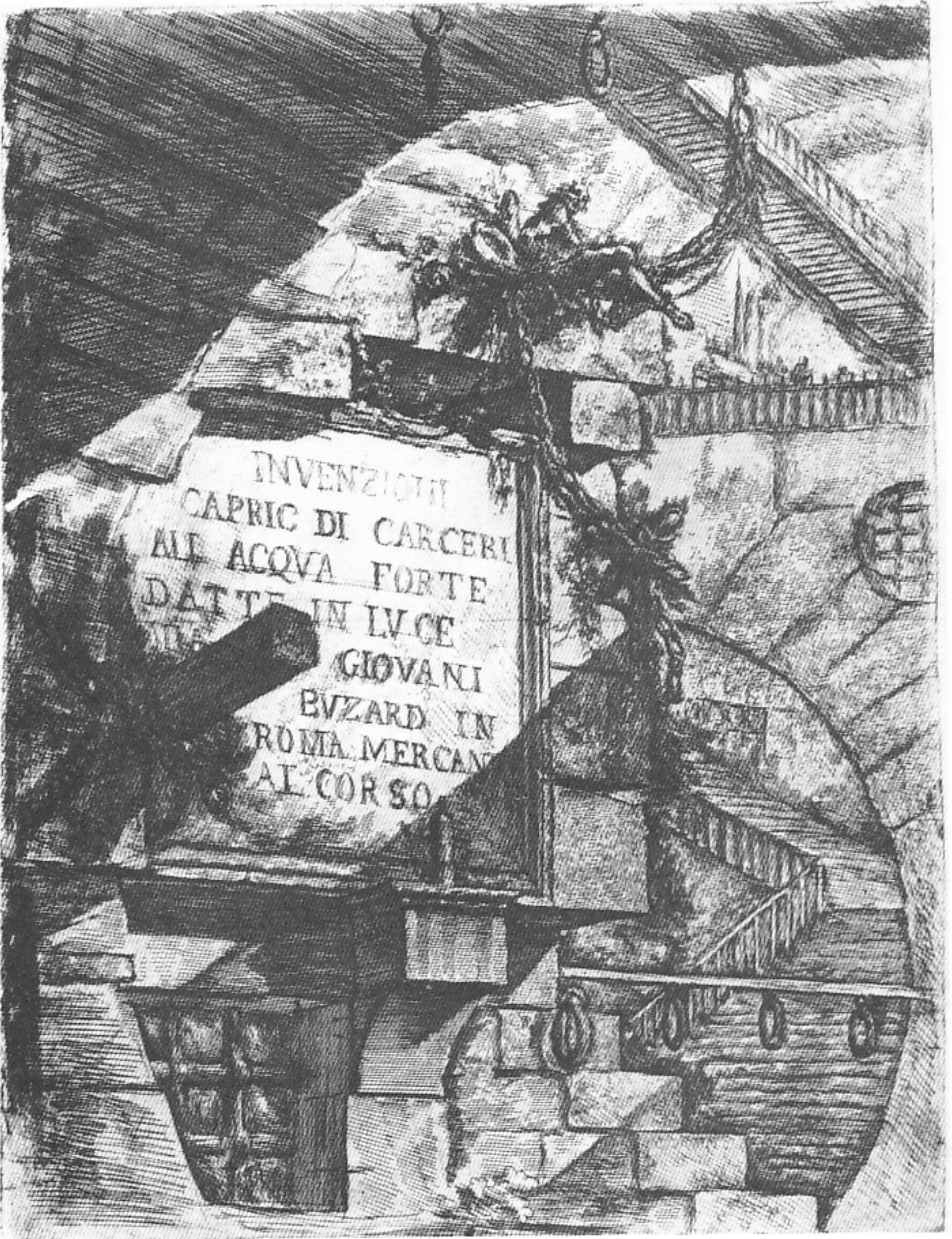
G. B. PIRANESI

Dibujo preparatorio de las *Carceri*. Milán, Direzione delle Raccolte d'Arte.

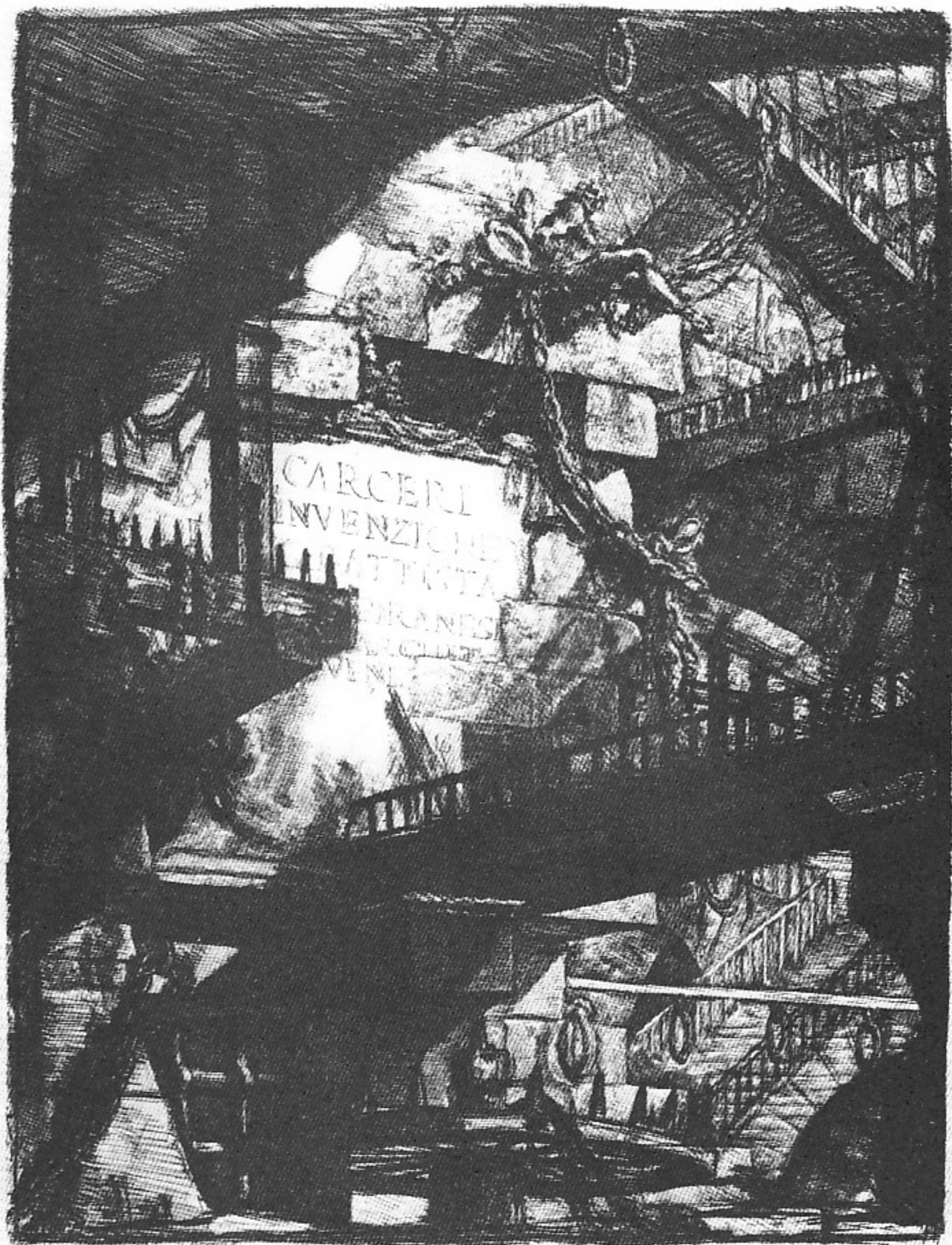


G. B. PIRANESI

Dibujo preparatorio de las *Carceri*. Nimes, Musées d'Art et d'Histoire.



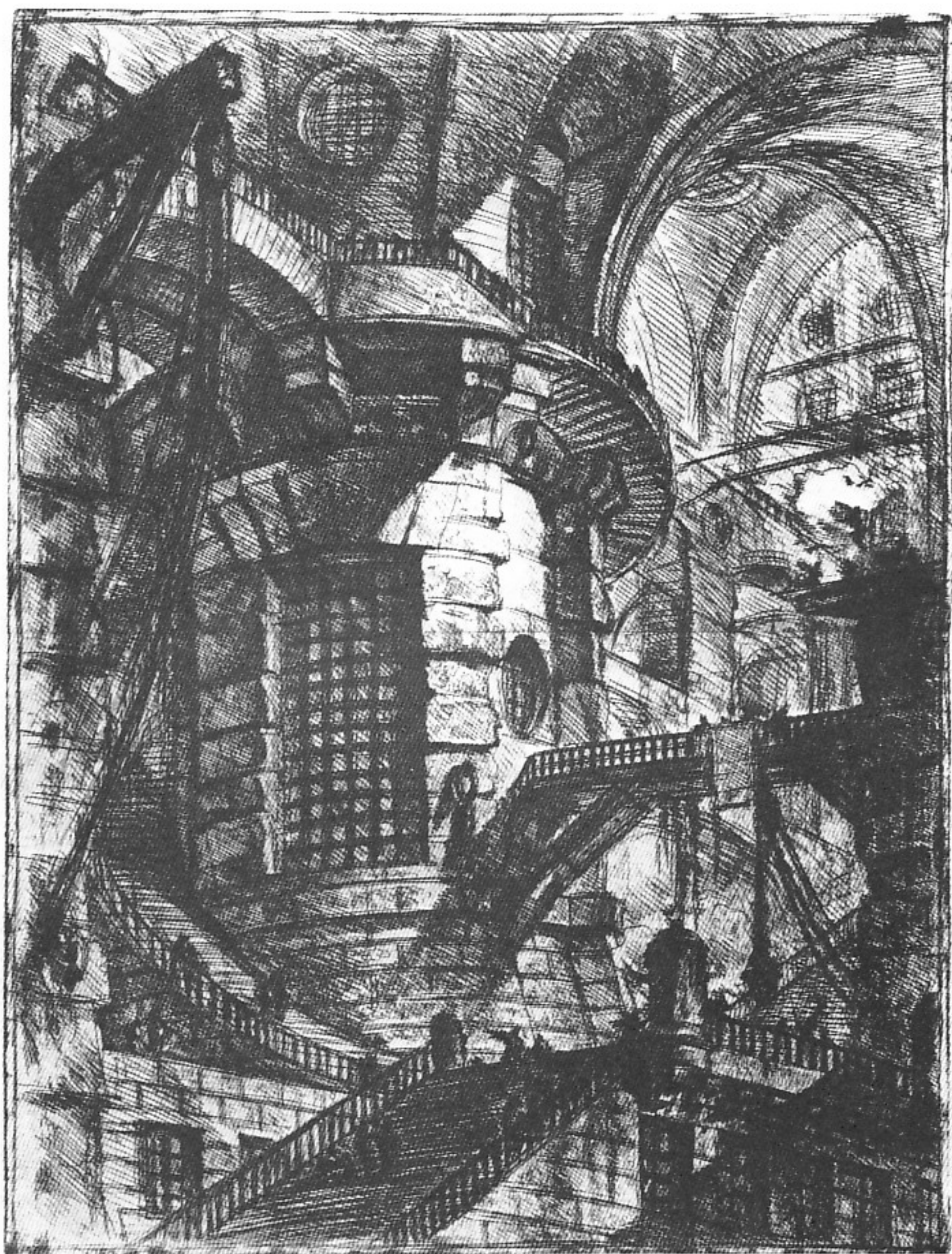
FRONTISPICIO.—Edición de 1745.



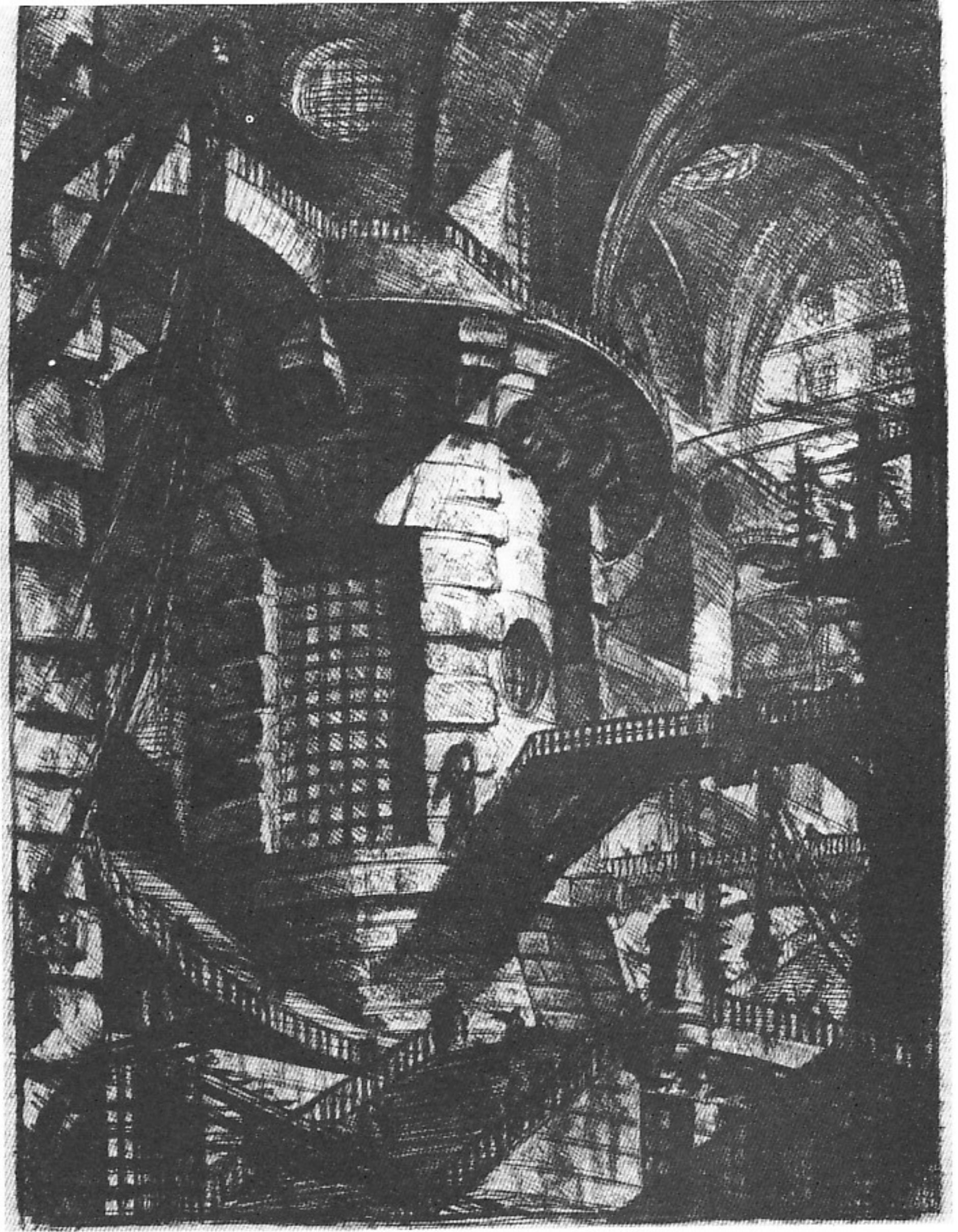
FRONTISPICIO.—Edición de 1761.



PLANCHA II.—Edición única, 1761.



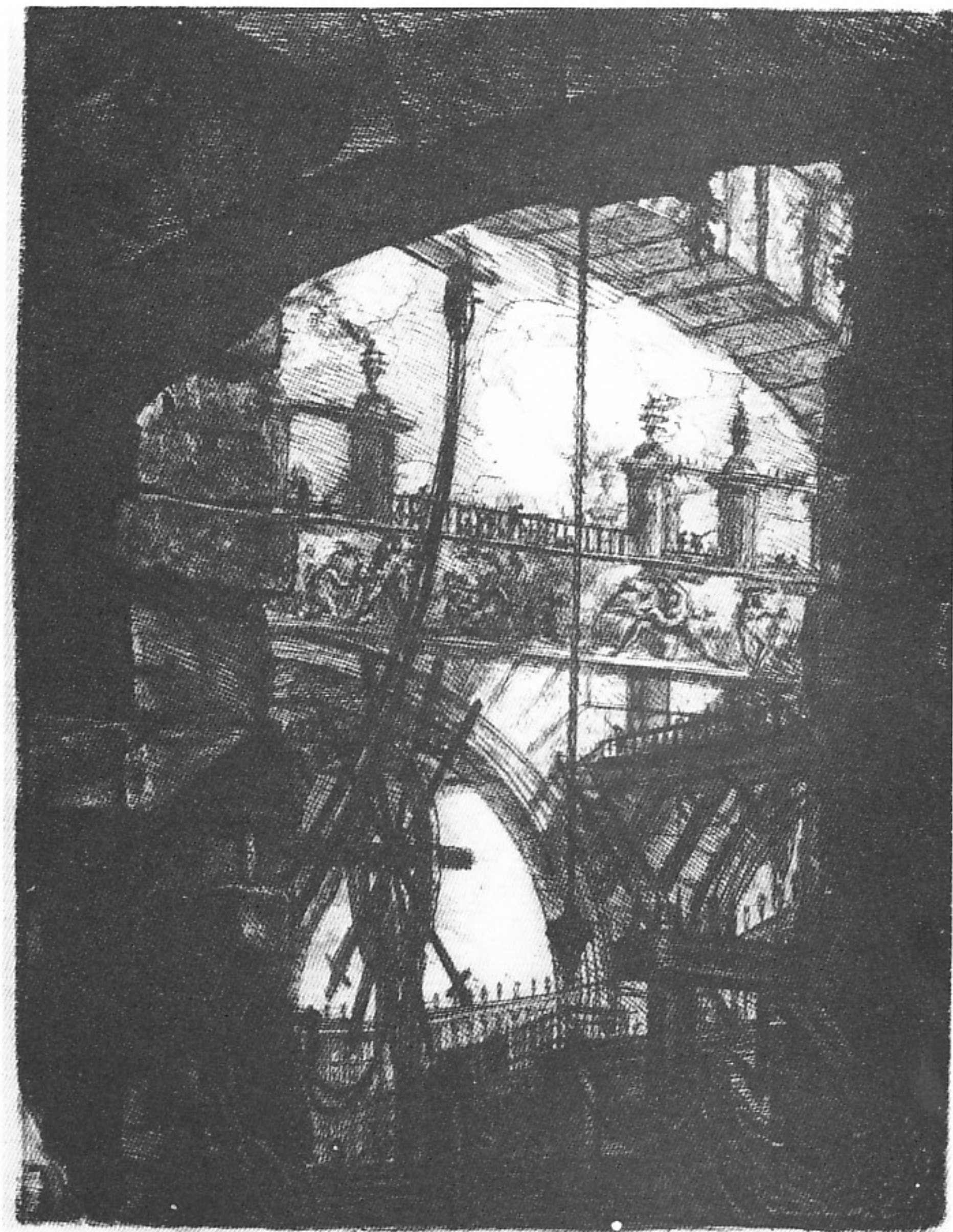
PLANCHA III.—Edición de 1745.



PLANCHA III.—Edición de 1761.



PLANCHA IV. — Edición de 1745.



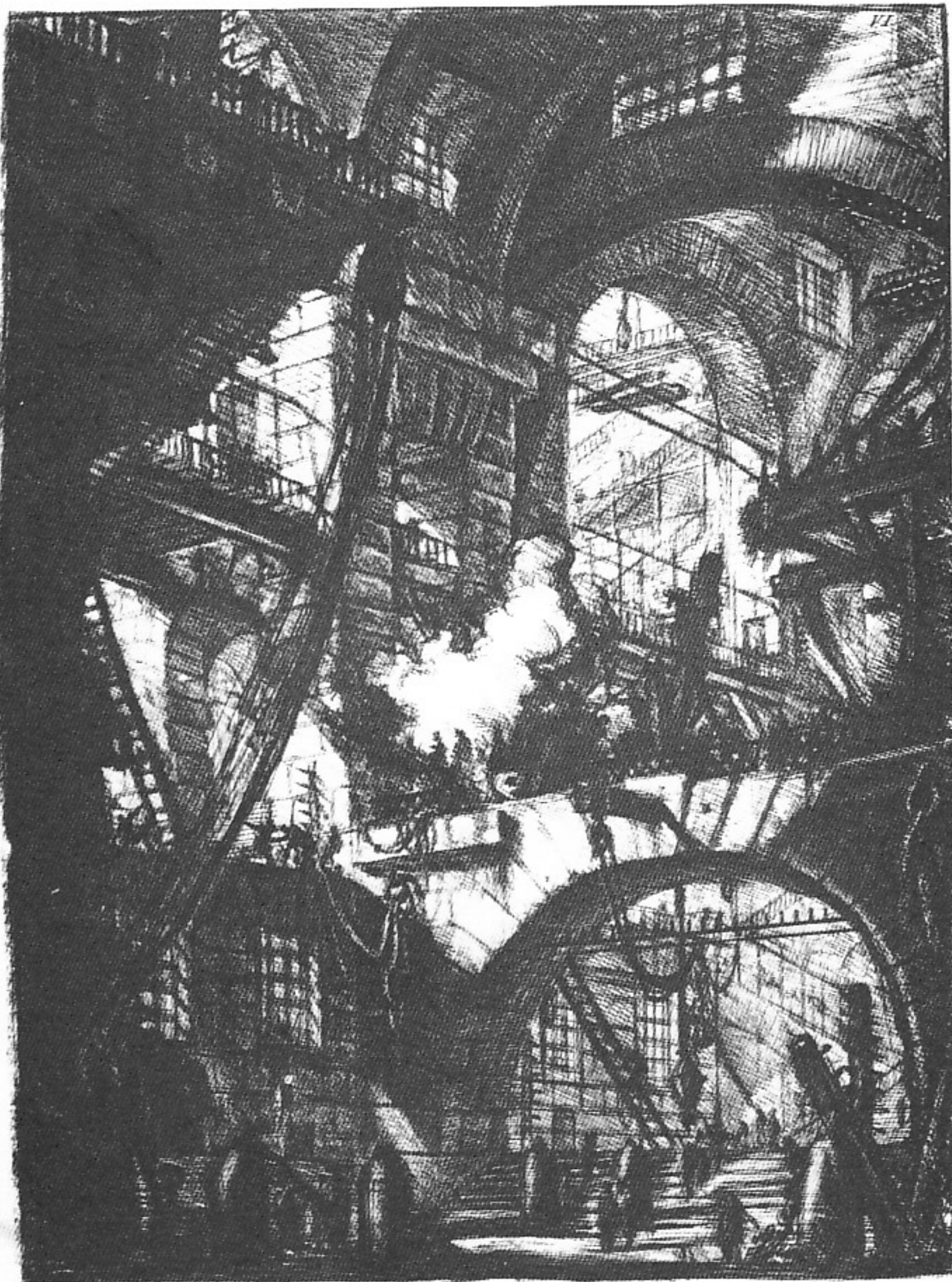
PLANCHA IV.—Edición de 1761.



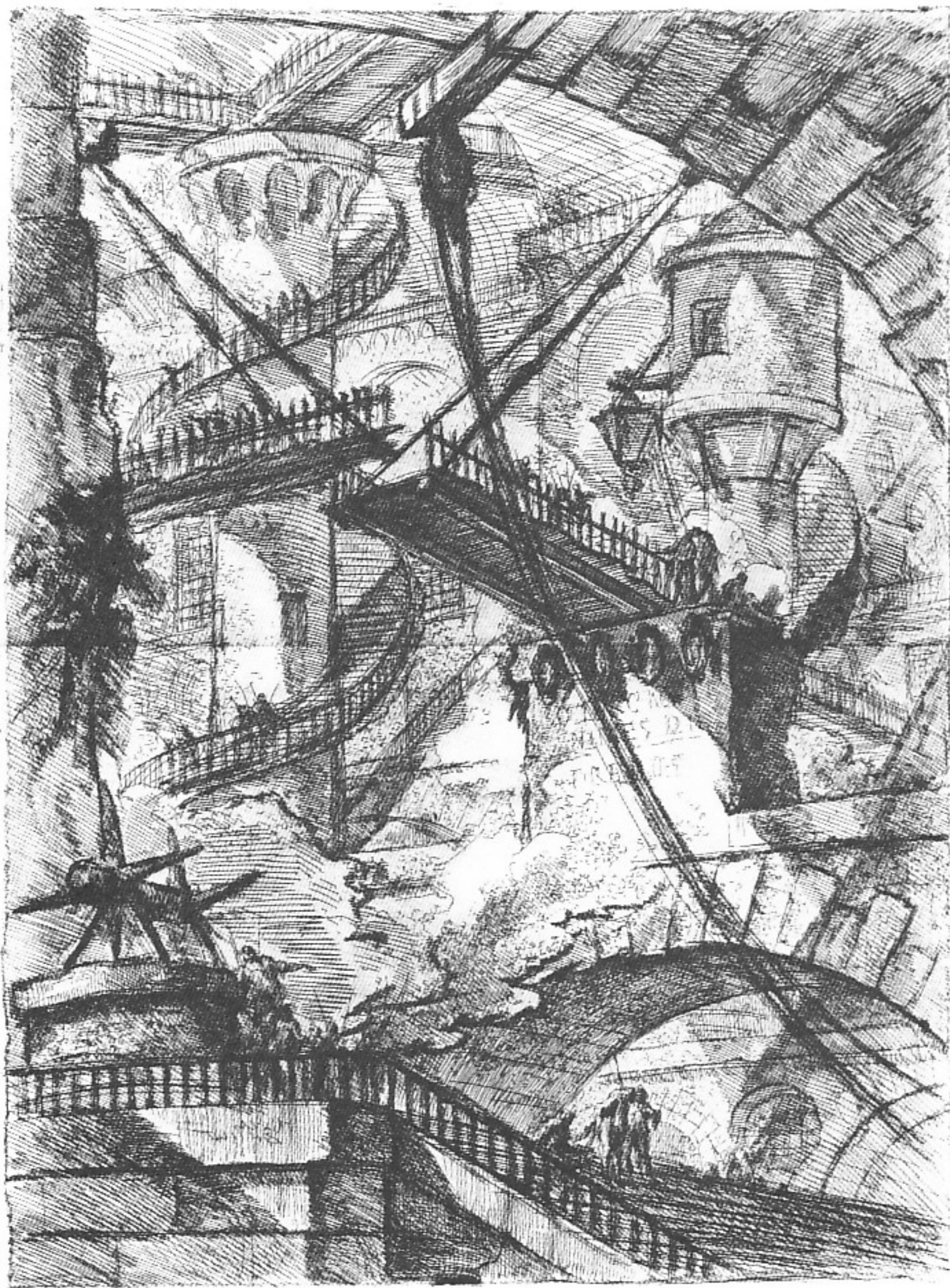
PLANCHA V. — Edición única, 1761.



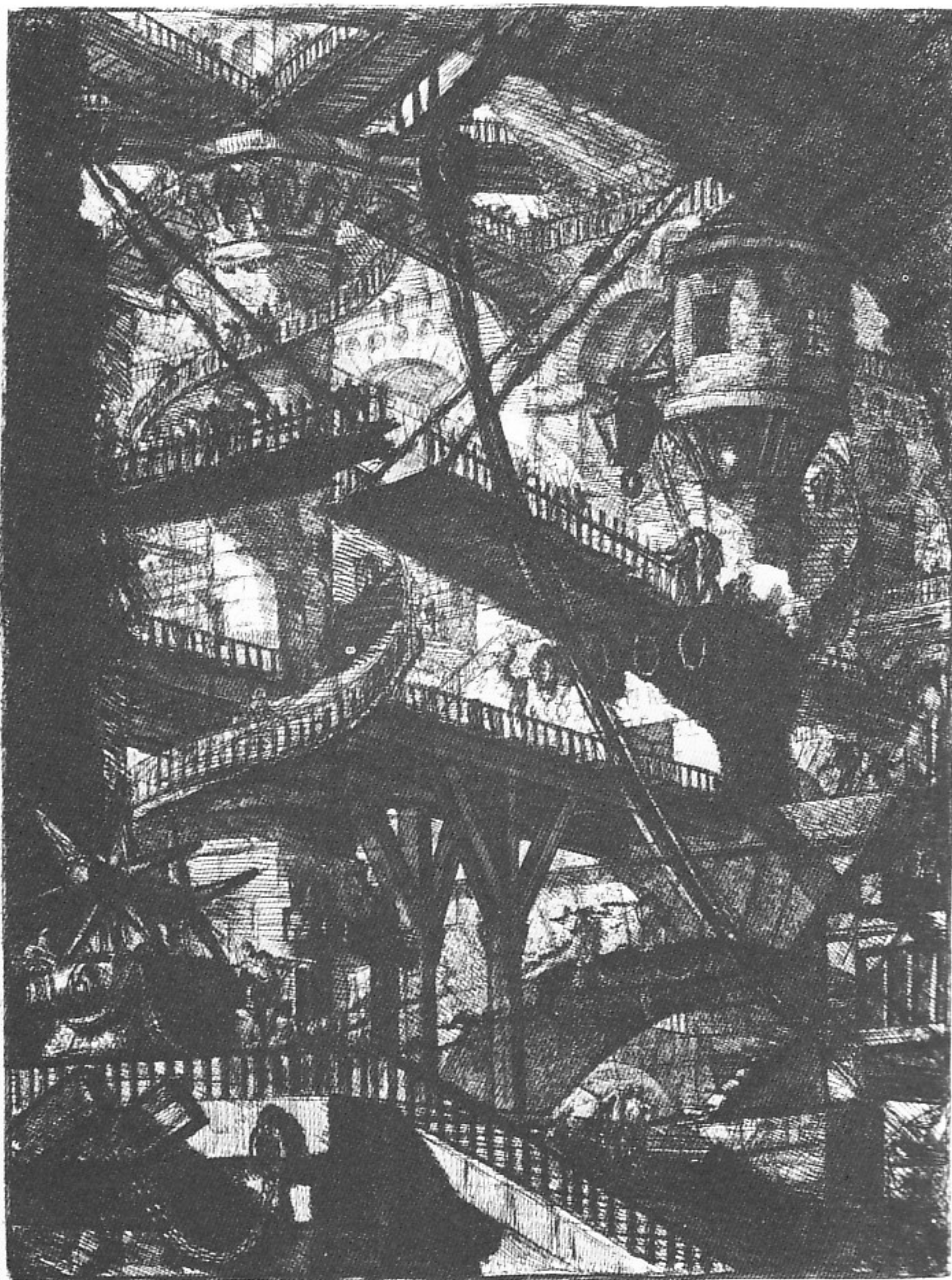
PLANCHA VI.—Edición de 1745



PLANCHA VI.—Edición de 1761.



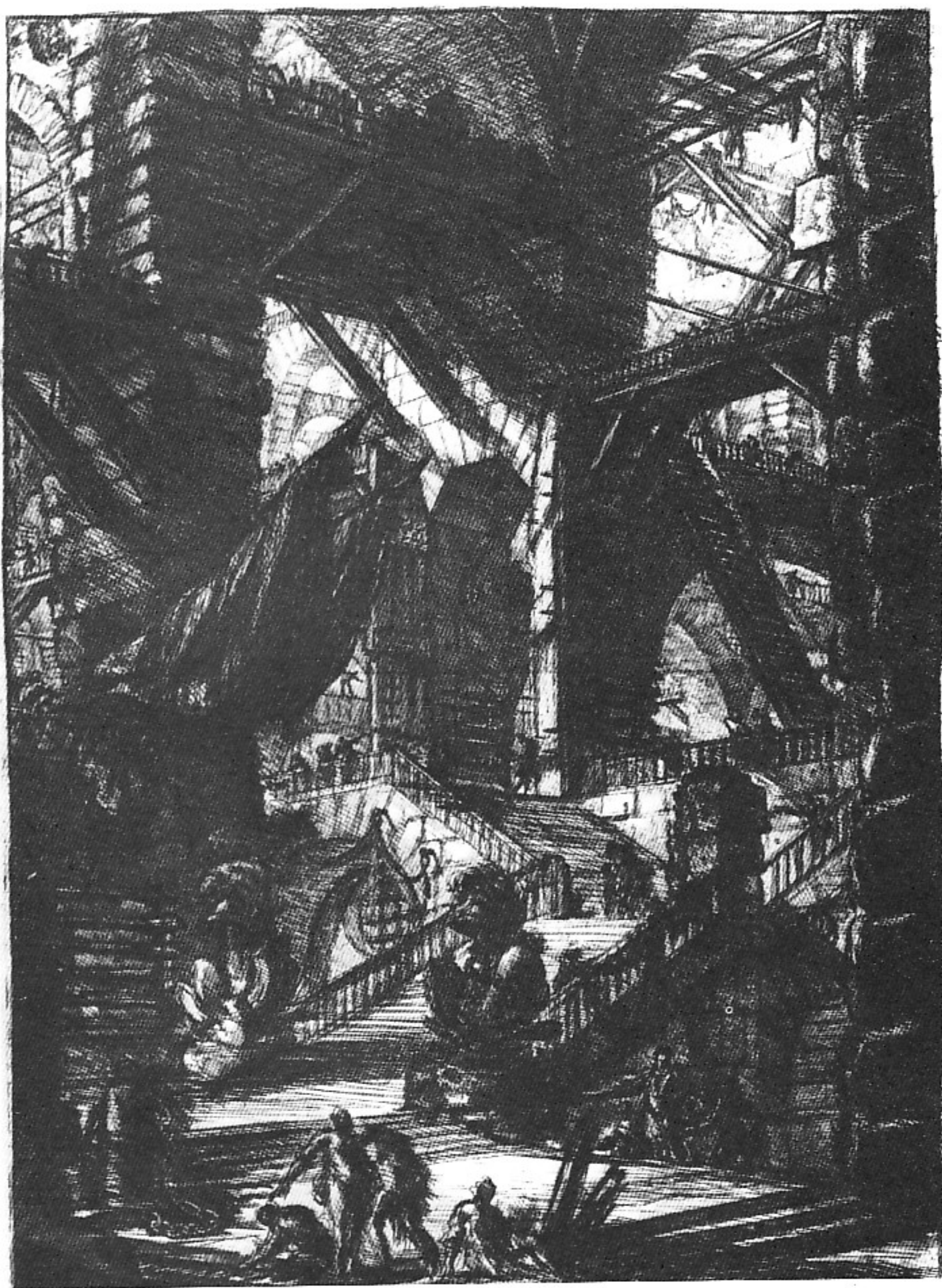
PLANCHA VII.—Edición de 1745.



PLANCHA VII.—Edición de 1761.



PLANCHA VIII.—Edición de 1745.



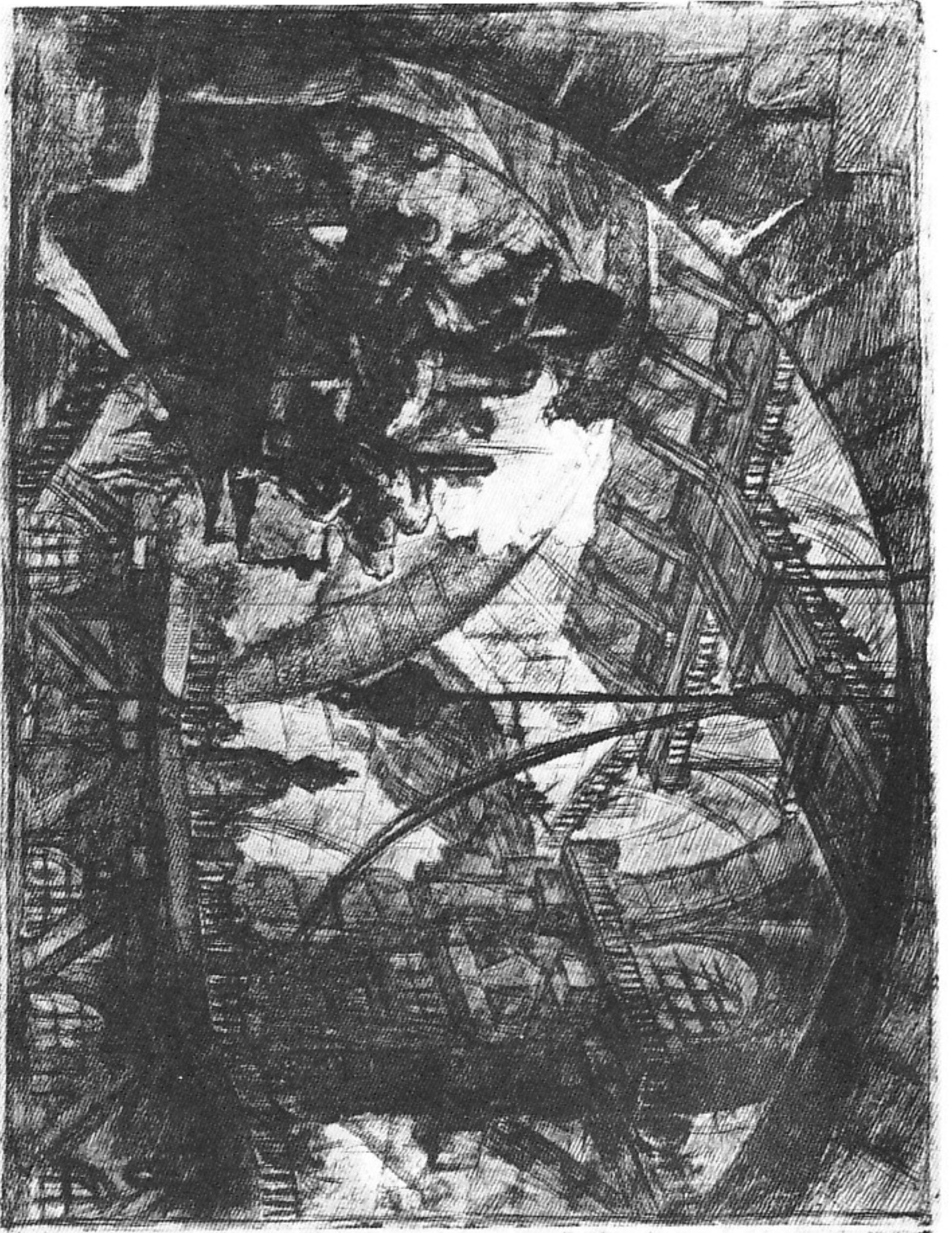
PLANCHA VIII.—Edición de 1761.



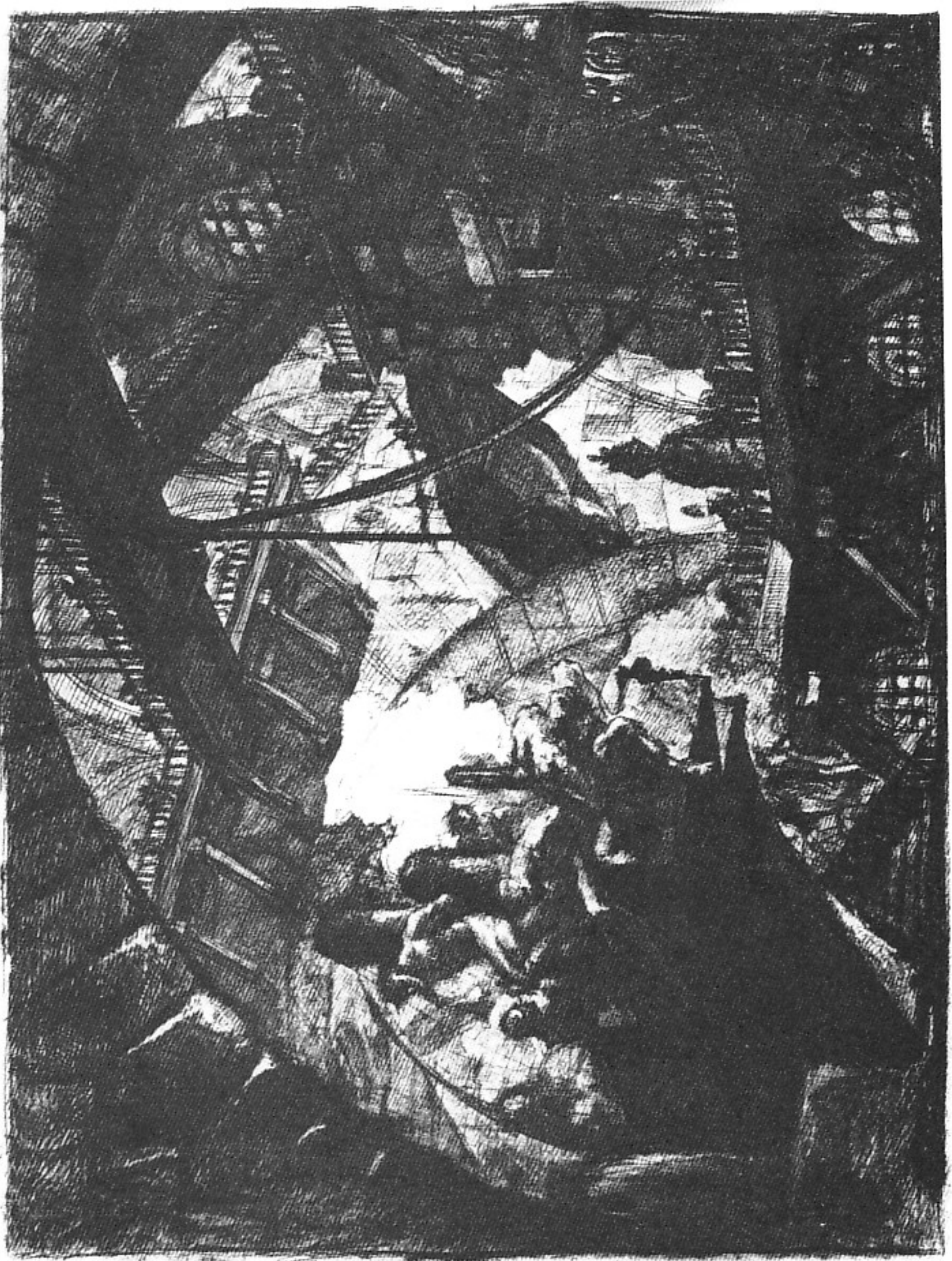
PLANCHA IX.—Edición de 1745.



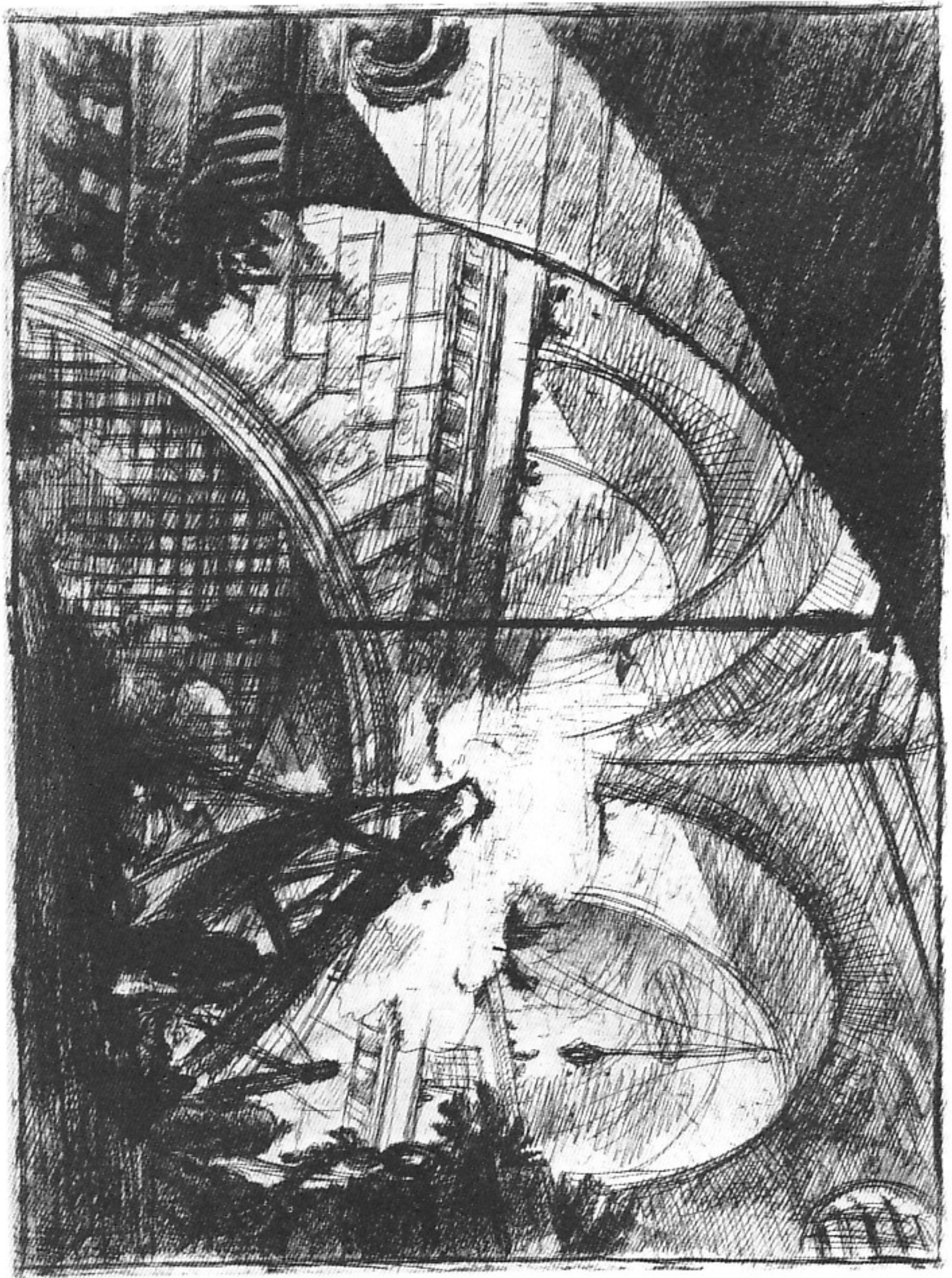
PLANCHA IX.—Edición de 1761.



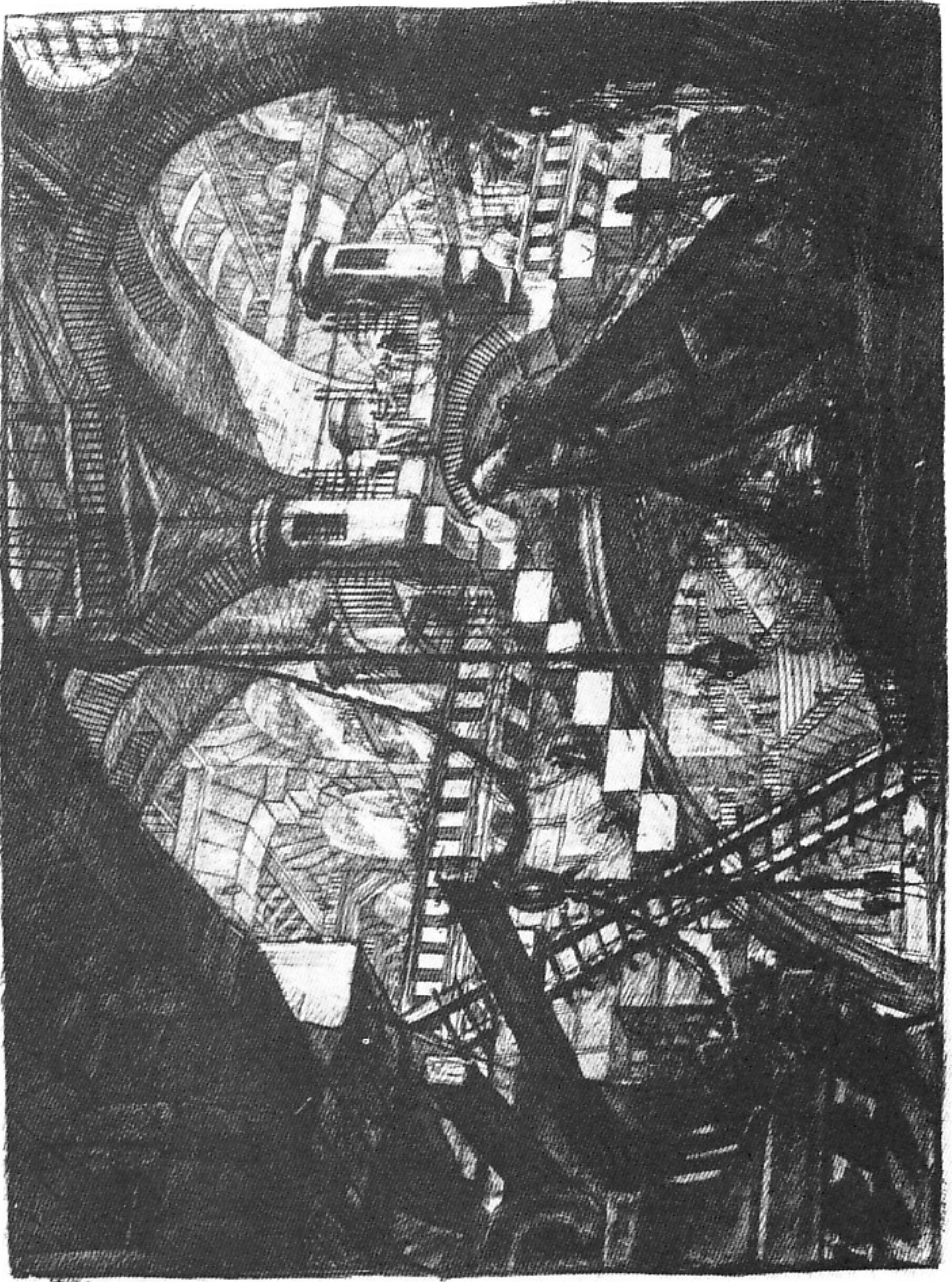
PLANCHA X. — Edición de 1745.



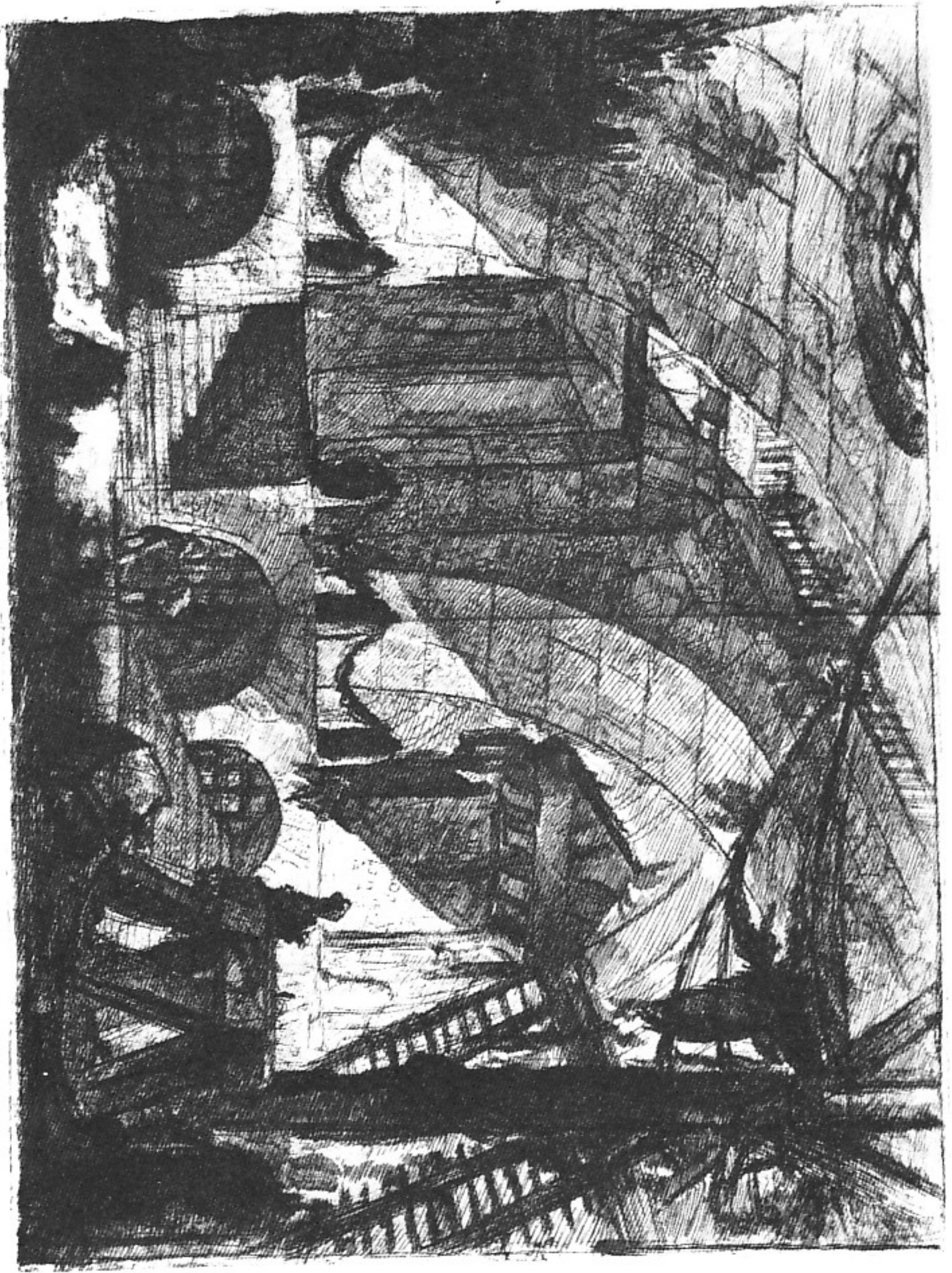
PLANCHA X.—Edición de 1761.



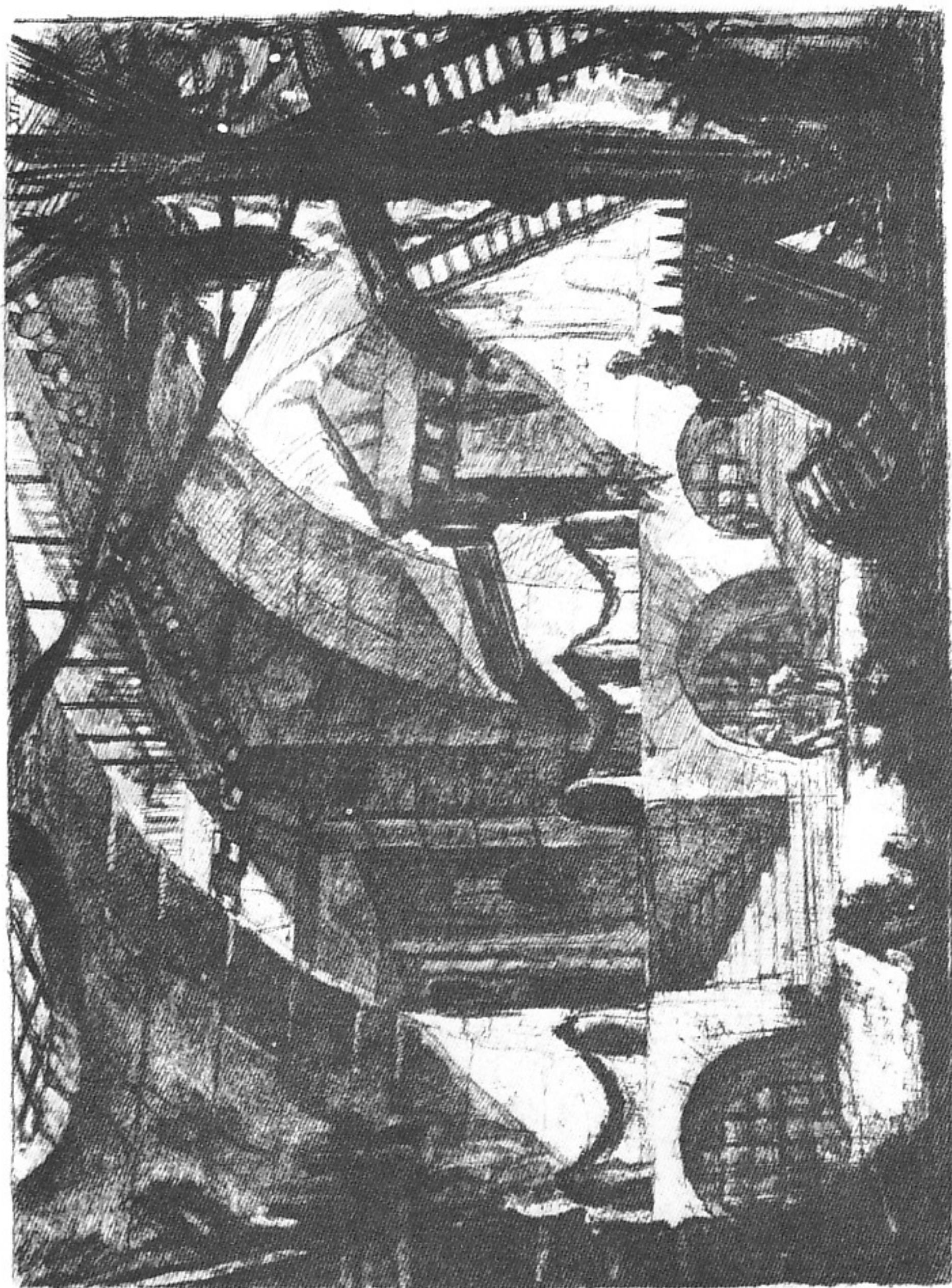
PLANCHA XI.—Edición de 1745.



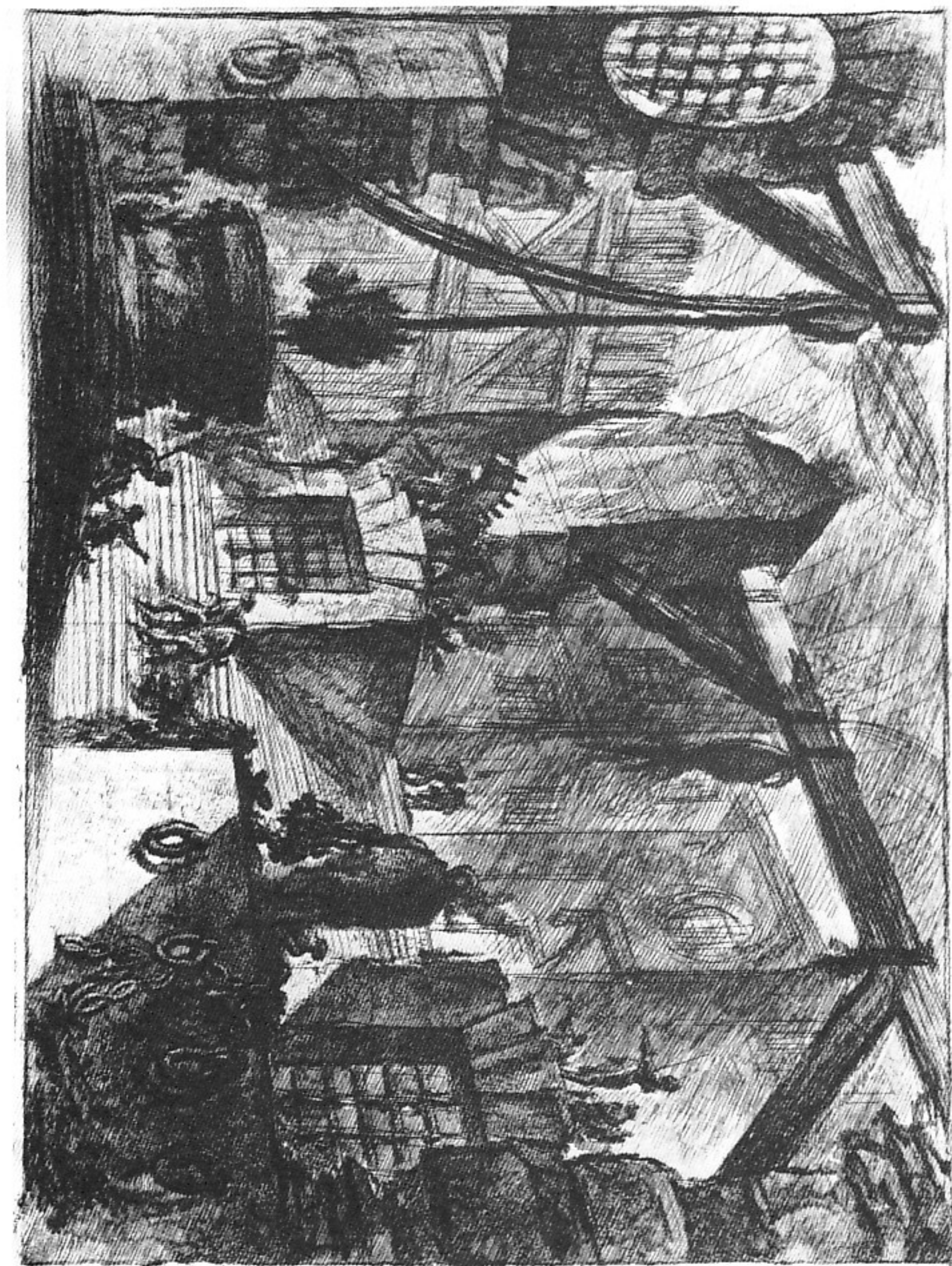
PLANCHA XI.—Edición de 1761.



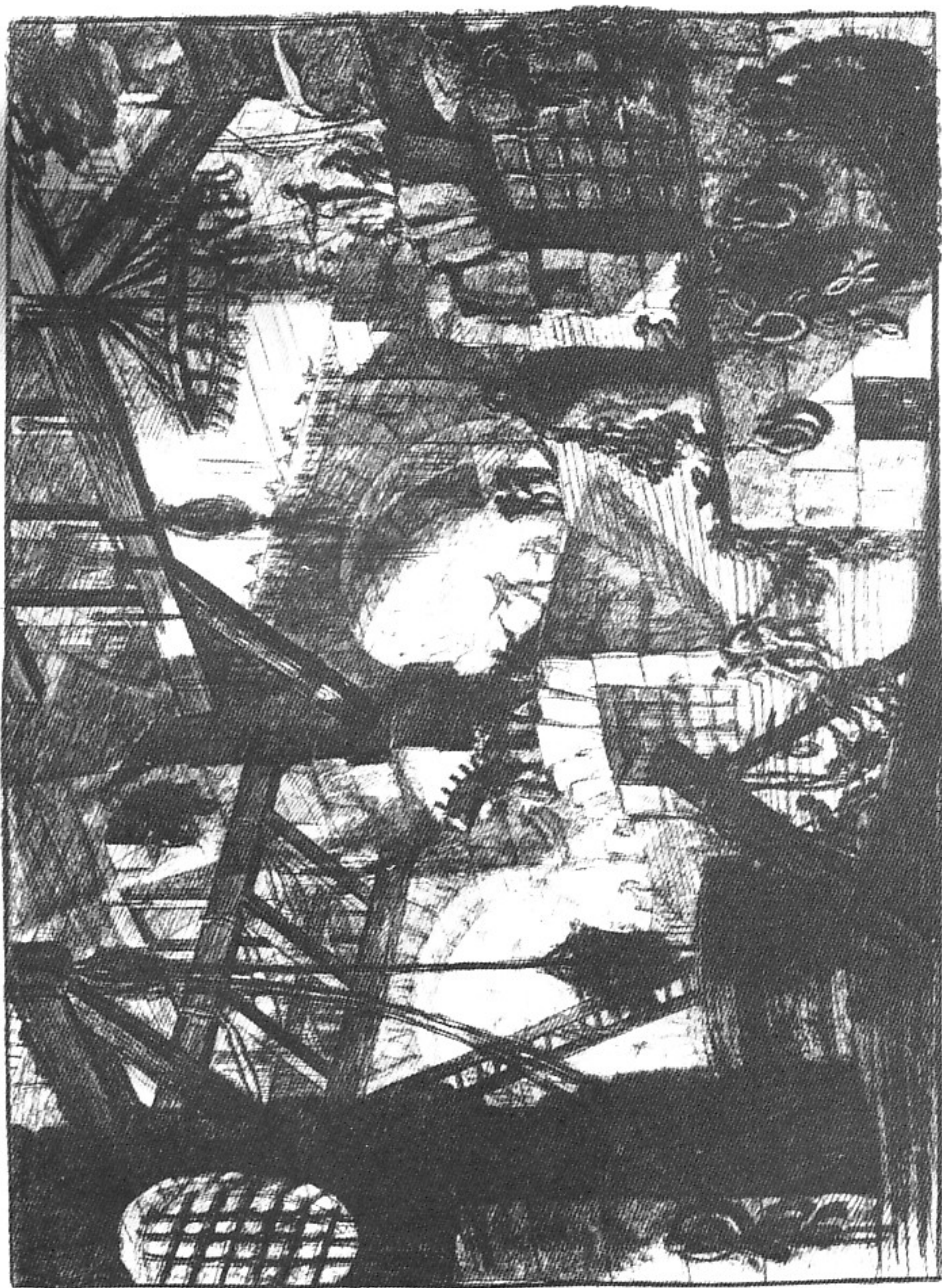
PLANCHA XII.—Edición de 1745.



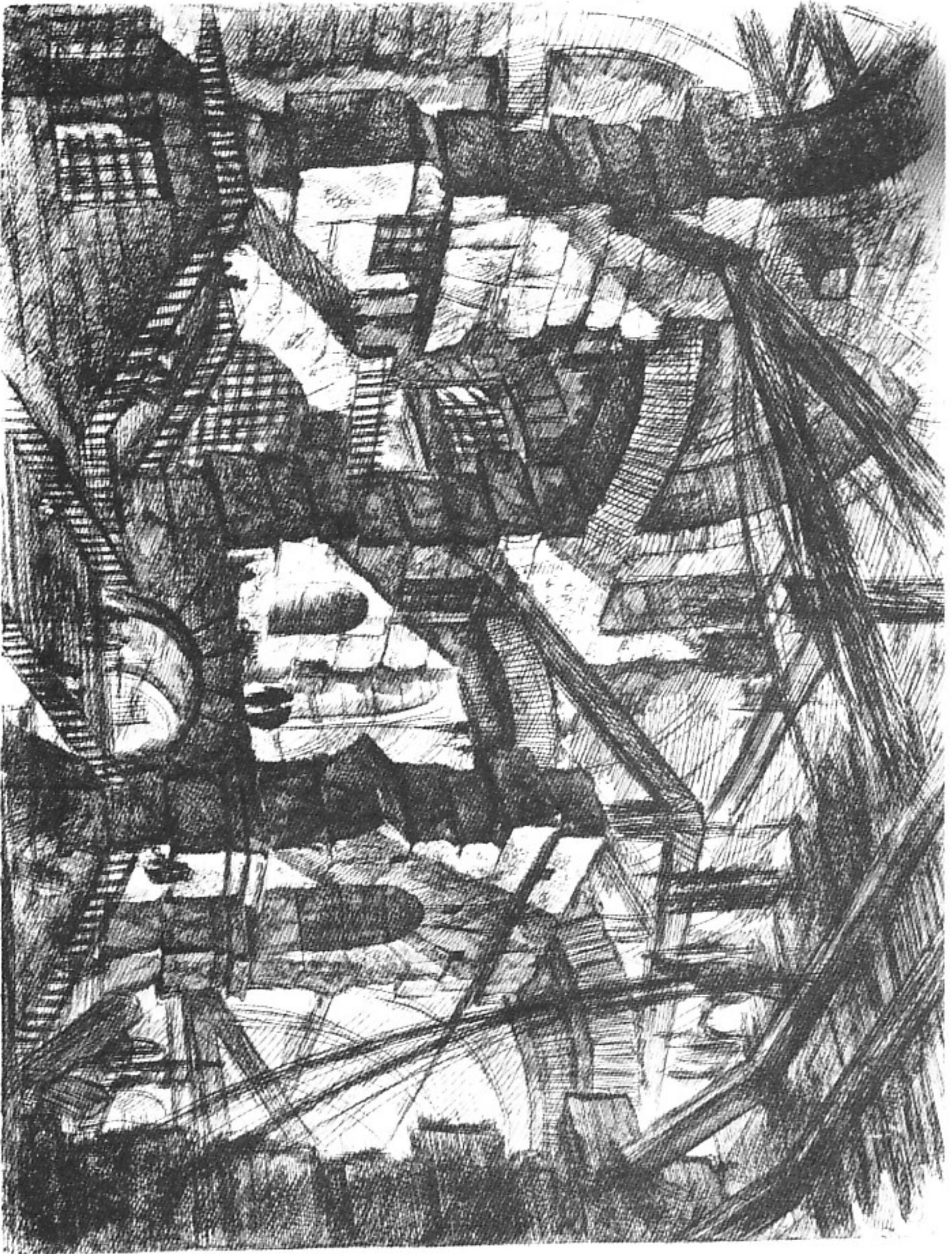
PLANCHA XII.—Edición de 1761.



PLANCHA XIII.—Edición de 1745.



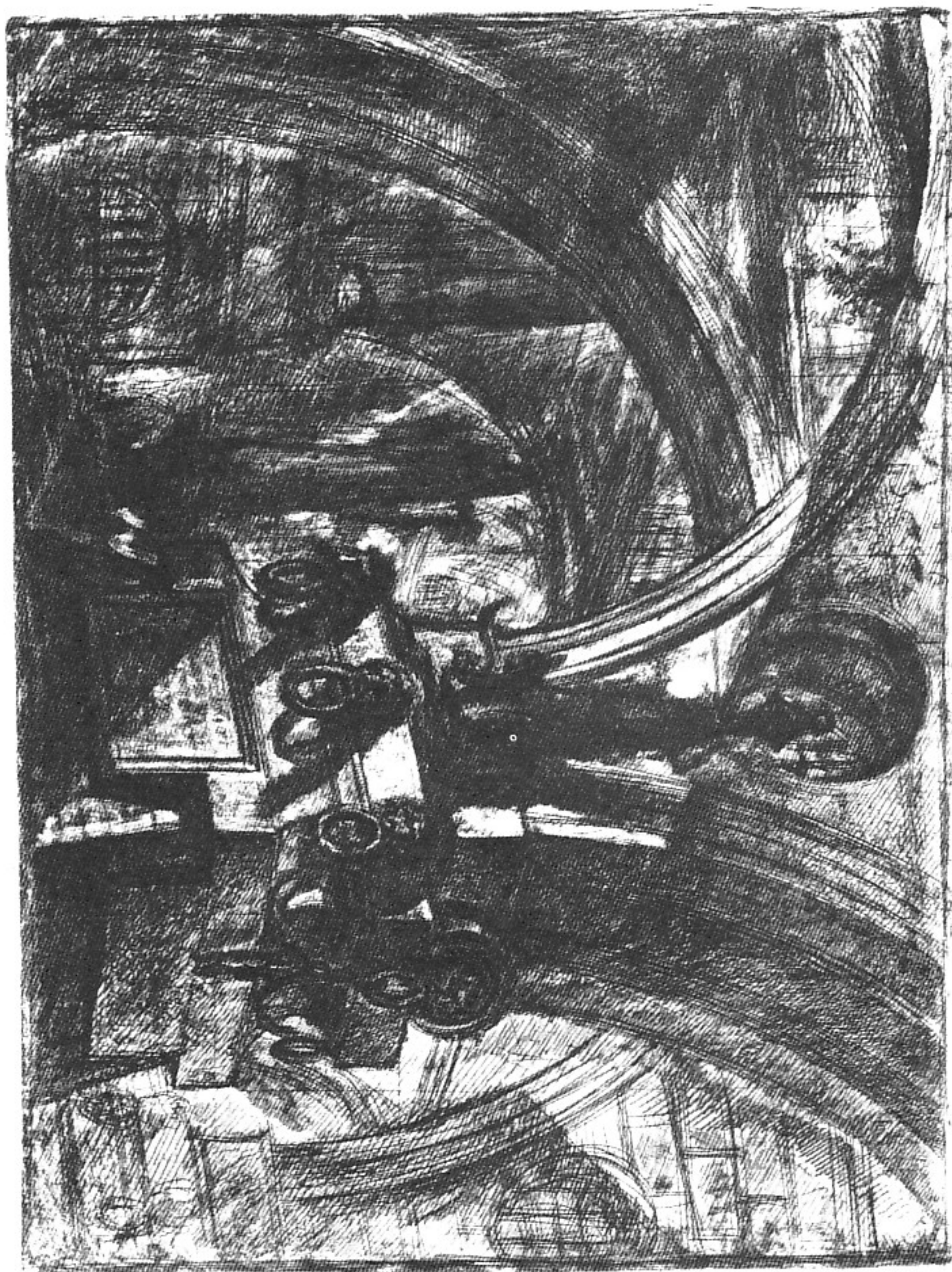
PLANCHA XIII.—Edición de 1761.



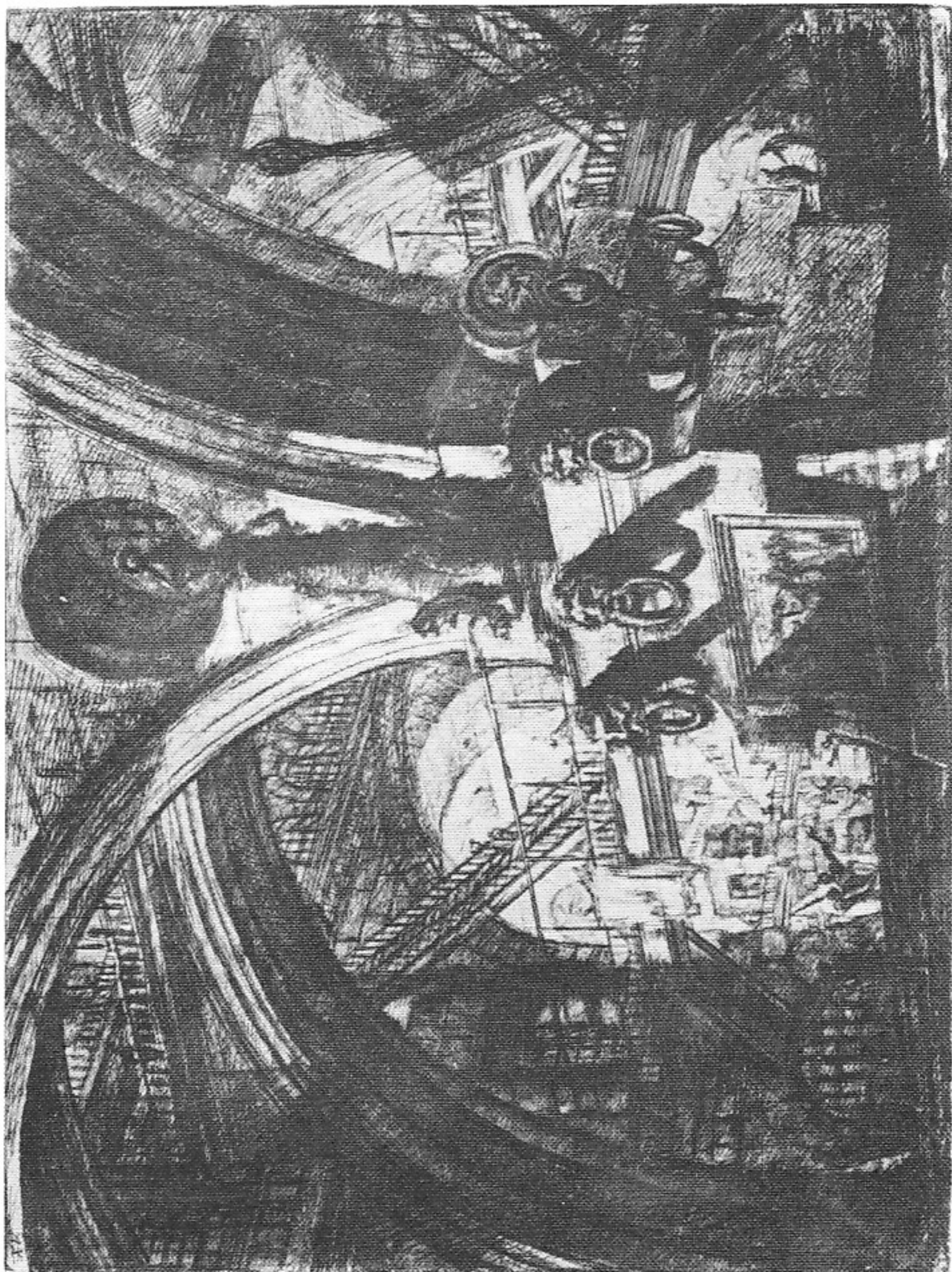
PLANCHA XIV.—Edición de 1745.



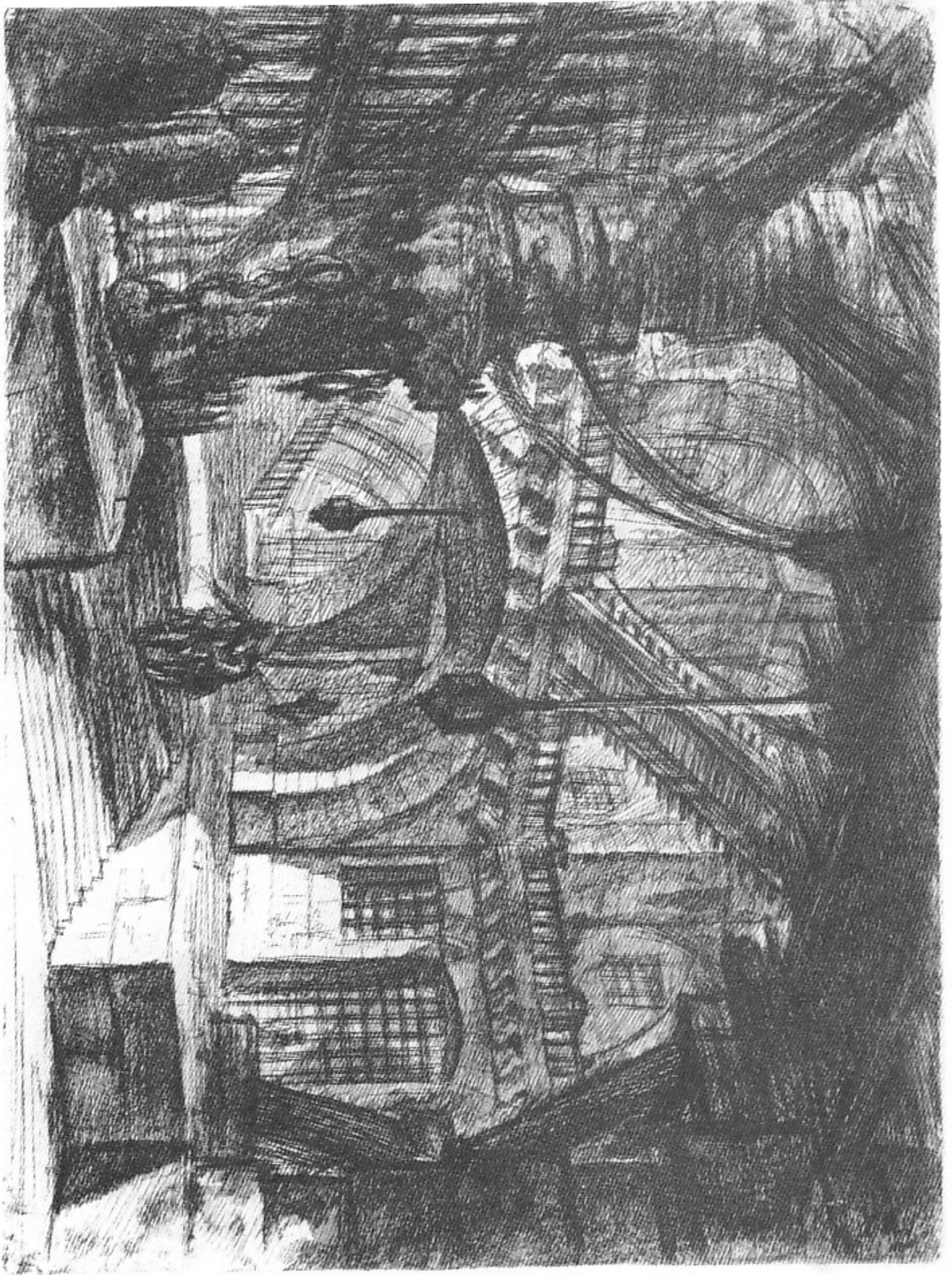
PLANCHA XIV.—Edición de 1761.



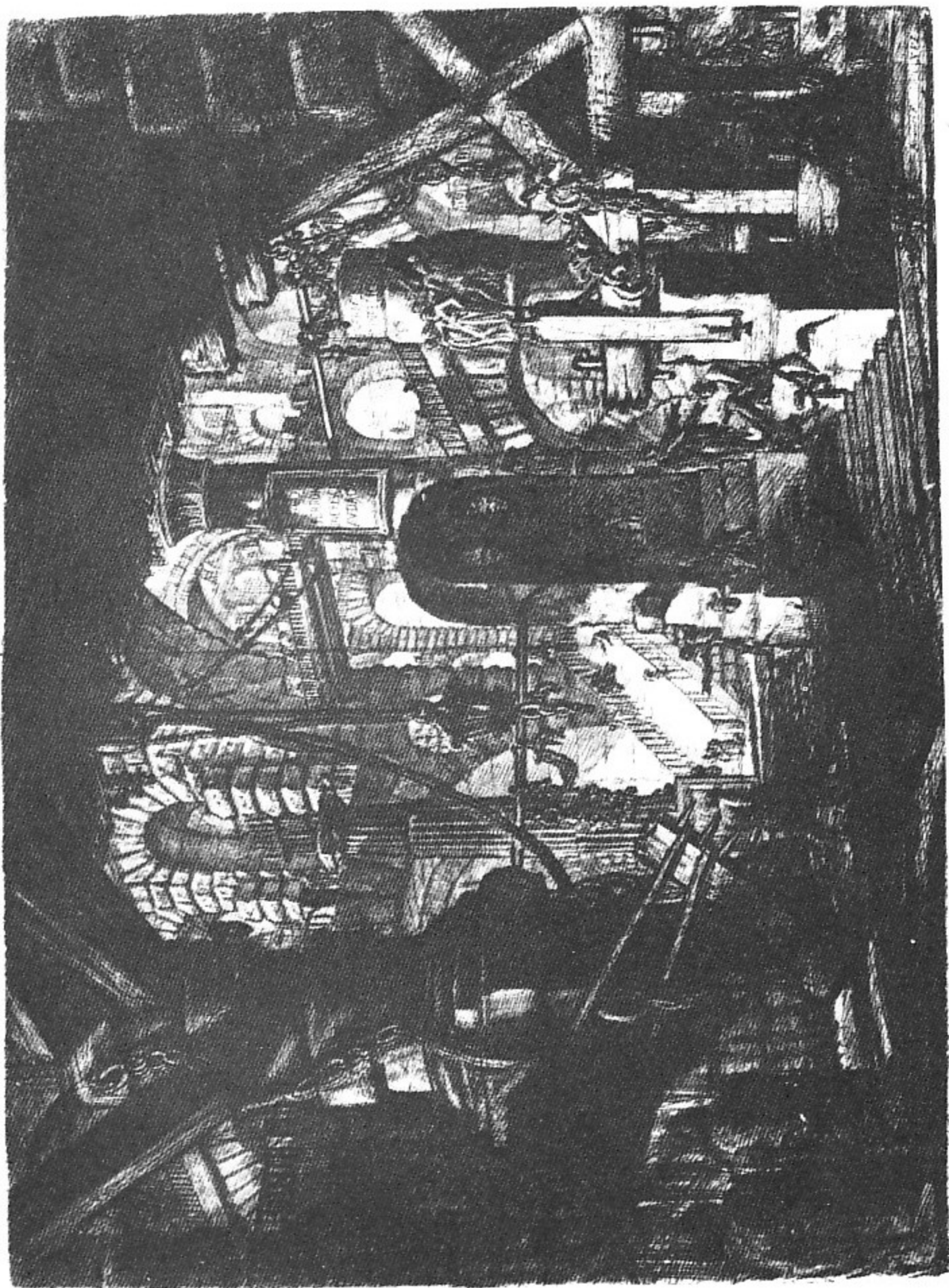
PLANCHA XV.—Edición de 1745.



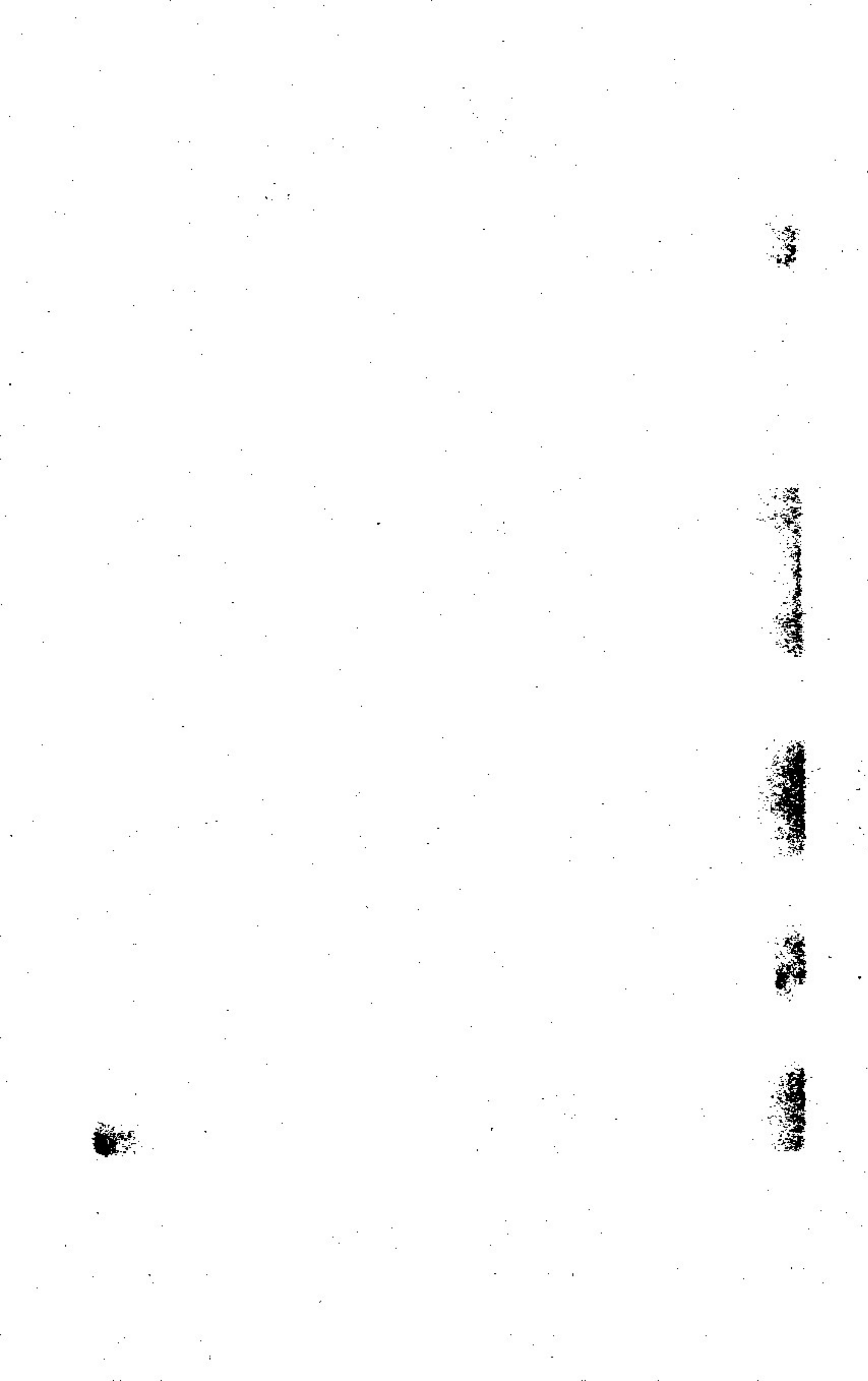
PLANCHA XV.—Edición de 1761.



PLANCHA XVI.—Edición de 1745.



PLANCHA XVI.—Edición de 1761.



Apéndice I

Esquema biográfico de G. B. Piranesi

33

1720

4 de octubre: nace en Mojano de Mestre, población cercana a Venecia, de Angelo Piranese y Laura Lucchesi, Giovanni Battista Piranesi.

1735-1740

Estudios con su tío Matteo Lucchesi, arquitectura con G. Scalfurotto y grabado con Carlo Zucchi. En 1740 parte para Roma en el séquito del nuevo embajador veneciano Francesco Venier.

1741-1743

Comienza a grabar pequeñas *Vedute* para editores romanos. Frecuenta el taller de grabado de Giuseppe Vasi.

1743

Se publica la *Prima parte di Architetture, e prospettive inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Niccola Giobbe*. A fines de 1743 se ve obligado a volver a Venecia.

1743-1744

En el taller de Tiepolo (?). Probables pequeños encargos de decoración en Venecia.

1744

Pianta del Corso del Tevere (con Carlo Nolli). En fecha incierta ha realizado los cuatro *Capricci*. En 1744 vuelve a Roma y se instala en la vía del Corso, frente a la Academia de Francia. De 1744 a 1746 será agente de G. Wagner en Roma.

1745

Invenzioni Capric de carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard (Bouchard) Roma Mercante al Corso.

1748

Reúne muchas de las pequeñas estampas de años anteriores en las *Vedute varie di Roma antica e moderna disegnate e intagliate da celebri autori*. Publica también sus *Antichità romane de' Tempi della Reppubblica e de' Primi Imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*.

1750

Retrato de Piranesi por G. Polanzani. Publica una nueva edición reformada de las *Vedute varie...* . Publica sus *Opere varie di Architettura Prospettive grotteschi Antichità sul gusto degli antichi Romani inventate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard Mercante Librario al Corso in Roma 1750*.

1750-1751

Camere sepolcrali degli Antichi Romani le quali esistono dentro e fuori di Roma.

1751

Con el editor Bouchard publica *Le Magnificenze di Roma*.

1752

Raccolta di Varie Vedute di Roma si antica che moderna intagliate la maggior parte dal celebre Giambattista Piranesi e da altri incisori. Libraio G. Bouchard.
Se casa con Angela Pasquini, cuya dote le permite financiar los preparativos de la edición de las *Antichità Romane*.

1753

Trofei di Ottaviano Augusto Inalzati per la Vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto Con vari altri ornamenti diligentemente ricavati dagli avanzi piùà preciosi delle fabbriche antiche di Roma utili a Pittori Scultori ed Architetti.

1755

Nace su hija Laura. Conoce a Robert Adam.

1756

Antichità Romane. Opera di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano (4 volumi).

1757

El 24 de febrero es elegido miembro honorario de la Sociedad de Anticuarios de Londres. El mismo año publica su *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a di Lui Agenti di Roma dal Signor Piranesi Socio della real società degli antiquari di Londra. Intorno la dedica della sua opera della antichità romane fatta allo stesso signore ed ultimamente soppressa*.

1758

El 6 de julio es elegido Papa, con el nombre de Clemente XIII, el veneciano Carlo Rezzonico. En fecha incierta nace su hijo Francesco.

1761

*Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vena. Presso l'autore a Strada Felice vicino alla Trinità de'Monti. 2.^a edizione. El 2 de febrero es nombrado Académico de San Luca. A partir de este año comienza a editar incisiones a folio único que intitula *Catalogo delle Opere date finora alla luce da Gio. Batt. Piranesi. Publica Della Magnificenza ed Architettura de'Romani: Opera di Gio. Battista Piranesi socio della reale accademia degli antiquari di Londra, Le Rovine dell castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S. Eusebio e falsamente detto dell'Acqua Marcia... di Gio. Battista Piranesi...*, y continúa grabando vedute.*

1762

El Papa Rezzonico le concede amplio apoyo económico. Publica las siguientes obras: *J B Piranesi Lapidés Capitolini sive Fasti consulares triumphalesque Romanorum ab Urbe condita...* con dedicatoria a Clemente XIII, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma Opera di G. B. Piranesi socio della reale società degli antiquari di Londra con dedica a Robert Adam, Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano di Gio. Battista Piranesi, Di Due spelonche ornate dagli antichi alla Riva del Lago Albano.*

1763

Visita Chiusi y Corneto.

1764

Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo Descritte ed incise da Giovambattista Piranesi in Roma 1764. Blackfriars Bridge. Graba 4 planchas para las Works in Architecture de R. Adam, publicadas en 1779. Recibe el encargo de la restauración y reestructuración del ábside y coro de San Juan de Letrán: esboza un proyecto pero no llega a ejecutar la obra. Al mismo tiempo, el cardenal G. B. Rezzonico le encarga la restauración de la iglesia de Santa María del Priorato sull'Aventino, la que sería su única obra arquitectónica.

1765

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Litteraire de L'Europe, inserita nel Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata Dimanche 4 novembre 1764 e Parere sull'Architettura, con una Prefazione ed un nuovo Trattato della Introduzione e del Progresso delle Belle Arti in Europa ne'tempi antichi.

Después de 1765

Alcune vedute di Archi trionfali, ed Altri Monumenti Inalzati da Romani... disegnati ed incisi dal Cavalier Gio. Battista Piranesi.

1766

En octubre de este año culmina los trabajos de Santa María del Priorato.

1767

Trabaja en la villa del cardenal Rezzonico en el Quirinal. El Papa lo nombra Cavaliere dello Speron d'oro. Dibuja restos arqueológicos de Villa Adriana en Tivoli.

1769

Publica *Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifici desunte dell'Architettura Egizia, Etrusca e Greca, con un Ragionamiento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia e Toscana. Opera del Cavalier Giambattista Piranesi Architetto*, con una dedicatoria al cardenal Rezzonico. En este mismo año muere el papa Clemente XIII.

1770

A partir de este año comienza a visitar asiduamente Pompeya y Herculano.

1772

Protagoniza una polémica en la Academia di San Luca en relación con el monumento que se quería dedicar a Pio Balestra.

1773

Trofeo O Sia Magnifica Colonna Coclide di Marmo Composta di grossi magigini ove si veggono Scolpite le due guerre Daciche Fatte da Trajano inalzate nel mezzo del gran Foro aretto al medesimo imperatore per ordine del senato e popolo Romano dopo i suoi trionfi il tutto Architettato da Apollodoro..., con una dedicatoria al papa Clemente XIV.

1775-1776

Colonna Antonina.

1777

Visita los templos de Paestum, que constituyen el tema de su última obra gráfica.

1778

Pianta di Roma e del Campo Marzio, Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcophagi Tripodi Lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal cav. Gio. Batt. Piranesi pubblicati l'anno 1778: aunque esta publicación es posterior a los templos de Paestum, los diseños habían sido trazados anteriormente.

El 9 de noviembre de 1778 muere G. B. Piranesi. Se celebran sus funerales en la iglesia de Sant'Andrea della Fratte, donde es inhumado provisionalmente en espera de que se completara su sepultura definitiva en Sra. María del Priorato sull'Aventino.

1792

Se publica el *Catalogo generale* de sus obras.

1799

Por motivos políticos, Francesco Piranesi se **traslada a París, donde continuará** la actividad de la Calcografía Piranesi.

1800

Francesco Piranesi prepara una edición completa de las obras de su padre. Esta obra debía ir precedida por el opúsculo de Legrand que se conserva manuscrito en **la Biblioteca Nacional de París.**

1810

Muere Francesco Piranesi.

1835-1839

La casa Firmin-Didot publica una edición completa y numerada de las obras de **G. B. Piranesi.**

Apéndice II

Textos de escritores románticos con referencias a G. B. Piranesi

Ofrecemos en las páginas que siguen, algunos ejemplos, escogidos de entre muchos posibles, de textos de escritores románticos que hacen referencia a Piranesi. Tres de estos autores son ingleses (Walpole, Beckford y De Quincey) y otros tres franceses (Musset, Gautier y Victor Hugo). Se hubieran podido reseñar textos de muchos más escritores románticos; la nómina de textos piranesianos en el Romanticismo, sobre todo en Francia, sería interminable. Sin embargo, no tenía sentido hacer exhaustivo este Apéndice si los textos no iban a ir acompañados de un estudio en profundidad del papel de la figura de Piranesi en la literatura romántica. Tal estudio no ha podido ser realizado ya que habría desbordado los límites de tiempo y espacio necesariamente impuestos a un trabajo de este tipo, aunque no los límites problemáticos.

Sobre todo en la *Introducción* y en el capítulo dedicado a las *Carceri* y la *escena teatral* hemos hecho algunas referencias a estas cuestiones, que apenas alcanzan el rango de hipótesis de trabajo. Basten pues estos pocos fragmentos como apoyo textual a dichas referencias. El problema global de Piranesi y el romanticismo constituirá, sin duda, parte esencial de nuestro futuro trabajo.

HORACE WALPOLE: *Anecdotes of Painting in England*, 1771.

Podríamos quizá desembarazarnos de este exceso de ornamentos delicados que inunda nuestra arquitectura si nuestros artistas quisieran tomar como ejemplo los sueños sublimes de Piranesi, que parece haber concebido visiones de Roma cuyo esplendor sobrepasa todos nuestros conocimientos. Salvaje como Salvator Rosa, feroz como Miguel Angel, exuberante como Rubens, ha imaginado escenas que desafían todas las leyes de la geometría y que no podrían igualar todas las maravillas de las Indias. Amontona palacios sobre puentes, templos sobre palacios, escalona el cielo sobre montañas de edificios.

HORACE WALPOLE: 15-II-1786 (criticando el proyecto de A. Boydell de hacer ilustrar las obras de Shakespeare por artistas románticos).

¡Ilustrar nuestros pintores a Shakespeare! El resultado sería tan insuficiente como el de sus comentadores. ¿Quién nos dará una idea de Falstaff una vez que Quinn está muerto? Y Bartolozzi, que no debería grabar más que para el Pastor fido, no dejará de ofrecernos una versión horriblemente adornada de las fantasmagorías de Macbeth. Salvator Rosa crearía sin esfuerzo el castillo de Duncan, incluso Piranesi; pero Dios nos guarde de las sorpresas que nos reservan Alderman Boydell y la Royal Academy.

Cit. en J. ANDERSEN: «Giant Dreams», en *English Miscellany*, Roma, 1952, p. 51.

WILLIAM BECKFORD: *Dreams, waking thoughts and incidents*, 1783 (descripción del camino que lleva a Bonn).

Miraba sin cesar las formas regulares de las montañas azuladas que limitaban nuestra visión. En mi pensamiento, me veía transportado a sus cimas. En medio de mi exaltación, entreví horizontes vastos y salvajes, y quimeras innombrables se apretujaban en mi espíritu. Montado sobre estos cuadrúpedos fantásticos, volaba de roca en roca, y, en la cima de cada una de ellas, yo erigía castillos al estilo de Piranesi. El esplendor y la variedad de estas torres aéreas me persiguió durante largo tiempo.

WILLIAM BECKFORD: *Dreams, waking thoughts and incidents*, 1783 (descripción del puente de los Suspiros de Venecia, que enlaza el Palacio de los Dux con las mazmorras).

Abandoné los patios y, descendiendo a mi barca, fui llevado a lo largo de un canal sobre el que las bóvedas elevadas de los palacios arrojaban una sombra desmesurada. Las cárceles de que hablo se encuentran situadas por debajo del nivel de estas aguas fatales. Allí yacen miserables que escuchan el ruido de los remos y cuentan el paso de cada góndola. Por encima, un puente de mármol de una arquitectura atrevida y majestuosa une la parte más alta de las prisiones con las galerías secretas del palacio: por ahí, pasando sobre el arco, los criminales son conducidos a una cruel y misteriosa muerte. Al pasar por debajo me estremecí, y estoy seguro que no es sin razón que a este puente se le llame puente de los suspiros. Un sentimiento de horror y sombríos presentimientos llenaron mi imaginación a la vuelta. Ésta había quedado tan afectada que no pude cenar con tranquilidad, sino que, tomando un lápiz, me puse a dibujar simas y cavidades subterráneas, dominio del miedo y de la tortura, con cadenas, ruedas y espantosos ingenios al estilo de Piranesi.

THOMAS DE QUINCEY: *Confessions of an English Eater of Opium*, 1821.

Hemos dejado sin traducir el original inglés con objeto de que pueda cotejarse con la traducción francesa muy libre que de este fragmento realiza Musset en 1828, y que incluimos más abajo.

Many years ago, when I was looking over Piranesi's Antiquities of Rome, Coleridge, then standing by, described to me a set of plates from that artist, called his Dreams, and which record the scenery of his own visions during a delirium of a fever. Some of

these (I describe only from memory of Coleridge's account) represented vast Gothic Halls; on the floor of which stood mighty engines and machinery, wheels, cables, catapults, etc., expressive of enormous power put forth, or resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon this, groping his way upwards was Piranesi himself. Follow the stairs a little farther, and you perceive them reaching an abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who should reach the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, at least you suppose that his labours must now in some way terminate. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher, on which again Piranesi is perceived, by this time standing on the very brink of the abyss. Once again elevate your eye, and a still more aerial flight is descried; and there again is the delirious Piranesi, busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs the hopeless Piranesi are lost in the upper gloom of the hall. With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams. In the early stage of the malady, the splendours of my dreams were indeed chiefly architectural; and I beheld such pomp of cities and palaces as never yet was beheld by the waking eye, unless in the clouds.

ALFRED DE MUSSET: *L'anglais mangeur d'opium*, 1828 (traducción al francés del fragmento anterior de De Quincey).

Quelques années après, comme je regardais les Antiquités de Roma de Piranesi, Coleridge, qui était à côté de moi, me décrivit une suite de tableaux de cet artiste, appelés ses rêves, et qui ne sont autre chose que de semblables visions pendant un accès de fièvre. Quelques-uns (je parle toujours d'après le récit de M. Coleridge) représentaient de vastes salles gothiques: sur le plancher étaient semées toutes sortes de machines, de câbles, de poulies, de roues, des leviers, des catapultes, etc. Et sur le côté des murs, on apercevait un plateau; et, s'aidant à grimper sur ce plateau, Piranesi lui-même; suivez l'édifice un peu plus haut et vous voyez qu'on arrive à un précipice escarpé, sans aucune balustrade, et cependant aucun moyen de retourner sur ses pas. Il faut descendre au fond des abîmes. Quoi qu'il arrive à l'infortuné Piranesi, vous le supposez pour le moins à la fin de ses tourments et de ses efforts. Mais levez les yeux et voyez une seconde échappée plus haute encore; et encore Piranesi sur le bord de l'abîme. Levez encore les yeux, et encore Piranesi sur un plateau plus élevé; et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on le perde dans les voûtes ténébreuses des salles. Avec le même pouvoir de s'agrandir et de se multiplier, l'architecture s'introduisit dans mes songes.

THEOPHILE GAUTIER: *Emaux et Camées* (fragmento).

*Nodier raconte qu'en Espagne
trois officiers cherchant un soir
une venta dans le campagne,
ne trouvèrent qu'un vieux manoir;
un vrai château d'Ann Radcliffe,
aux plafonds que le temps ploie,
aux vitraux rayés par la griffe
des chauves-souris de Goya,*

*aux vastes salles delabrées,
aux couloirs livrant leur secret,
architectures éffondrées
où Piranèse se perdrait.*

THEOPHILE GAUTIER: *Voyage en Espagne, 1843.*

Este Alcázar, construido sobre las ruinas del antiguo palacio moro, está hoy en ruinas; se diría uno de los maravillosos sueños arquitectónicos que Piranesi perseguía en sus magníficos aguafuertes... Recuerdo sobre todo una gran escalera de una elegancia mágica, con columnas, rampas, y escalones de mármol ya medio rotos, que conducían a una puerta que daba a un abismo, porque esta parte del edificio está derrumbada. Esta admirable escalera, que podría habitar un rey y que no desemboca en nada, tiene algo de prestigioso y singular.

THEOPHILE GAUTIER: *Voyage en Italie, 1845.*

Cada hombre, poeta o no, escoge una o dos ciudades, patrias ideales que hace habitar por sus sueños, de las que se imagina los palacios, las calles, las casas, el aspecto, según una arquitectura interior, más o menos como Piranesi se complacía en construir con su punta de acuafortista construcciones quiméricas pero dotadas de una realidad potente y misteriosa. ¿Quién pone los cimientos de esta ciudad intuitiva? Sería difícil decirlo. Los relatos, los grabados, la visión de un mapa geográfico, a veces la euforia o la singularidad del nombre, un cuento leído en la juventud, la menor particularidad: todo contribuye a ello, todo aporta su piedra. Por nuestra parte, tres ciudades nos han preocupado siempre: Granada, Venecia y El Cairo. Hemos podido comparar la Granada real con nuestra Granada y acampar en la Alhambra; pero la vida está tan mal hecha y el tiempo corre tan de prisa que aún no conocíamos Venecia más que a través de esa imagen trazada en la cámara negra del cerebro, imagen a menudo tan tenaz que el mismo objeto sólo la borra con gran esfuerzo.

THEOPHILE GAUTIER: *Voyage en Italie.*

Creíamos circular por una novela de Maturin, Lewis o Ann Radcliffe, ilustrada por Goya, Piranesi y Rembrandt... Venecia, esa ciudad que se diría plantada por un decorador de teatro y de la que un autor dramático podría haber tomado las palabras para el mayor interés de las intrigas y desenlaces.

THEOPHILE GAUTIER: *Loin de Paris (llegada a Berna).*

...llegamos a una especie de bóveda bajo la cual se hundían los peldaños de una escalera. Nada nos divierte más durante un viaje que errar a través de un inextricable laberinto de calles, seguir por un edificio tenebroso corredores sin fin, espirales que descienden hacia profundidades misteriosas. Es el placer que dan las novelas de Ann Radcliffe y los aguafuertes de Piranesi transportados a la realidad...

THEOPHILE GAUTIER: *Histoire du Romantisme* (obra póstuma): descripción de la 1.^a representación de *Hernani*.

Nada más singular que una sala teatral durante el día; en la altura, en la inmensidad de la nave, nos creeríamos en una catedral. Todo está bañado por una sombra vaga en la que se filtran, por alguna abertura de las cubiertas o algún palco, resplandores azulados, rayos pálidos que contrastan con las luces rojas de los fanales de servicio, pero para hacer visible la oscuridad. No sería difícil para un ojo visionario como el de Hoffmann encontrar aquí la decoración de un cuento fantástico. Nunca habíamos penetrado en una sala de espectáculos de día, y cuando nuestra venda, como la ola de una esclusa que se abre, reventó en el interior del teatro, nos quedamos sorprendidos de este efecto a lo Piranesi.

TEOPHILE GAUTIER: *Tableaux à la plume*.

Piranesi (con el aguafuerte) expresó sus asombrosas alucinaciones arquitectónicas, donde el monumento toma aspecto de cárcel, donde la ruina parece vivir con una ruina extraña y monstruosa.

VICTOR HUGO: *Dieu* (I, II).

*L'édifice, étageant ses marches que l'oeil compte,
blanchit de plus en plus à mesure qu'il monte,
et, de tous les reflets de l'heure s'empourprant,
passe du roc calcaire au marbre pur, et prend,
comme pour consacrer sa forme solennelle,
sa dernière corniche à la neige éternelle.*

*Combien a-t-il de haut? demande au ciel profond,
au vent, à l'avalanche, aux vols d'oiseaux qui vont,
aux douze chutes d'eau que l'ombre entend se plaindre
dans cet épouvantable, et tournoyant cylindre,
aux gaves, épuisés d'écume et de combats,
qui s'écroulent, torrent en haut, fumée en bas.*

*Piranèse effaré, maçon d'apocalypses,
seul comprendrait ce noeud d'angles, d'orbis, d'ellipses.*

(El subrayado es nuestro; J. C.).

VICTOR HUGO: *Les Mages* (en *Contemplations*, VI, 23).

*Gluck et Beethoven sont à l'aise
sous l'ange où Jacob se débat;*

*Mozart sourit, et Pergolèse
murmure ce grand mot: ¡Stabat!*

Le noir cerveau de Piranèse

est une beauté fournaise

où se mêlent l'arche et le ciel,

l'escalier, la tour, la colonne;

où croît, monte, s'enfle et bouillonne

l'incommensurable Babel!

VICTOR HUGO: *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

*Puits de l'Inde ¡tombeaux! monuments constellés!
vous dont l'interieur n'offre aux regards troublés
qu'un amas tournoyant de marches et de rampes,
froids caveaux, corridors où rayonnent des lampes,
poutres où l'araignée a tendu ses longs fils,
blocs ébauchant partout de sinistres profils;
toits de granit, troués comme une frêle toile,
par où l'oeil voit briller quelque profonde étoile, et des chaos de
murs, de chambres, de paliers,
où s'écroule au hasard un gouffre d'escaliers!
Cryptes que remplissent d'horreur religieuse
votre voûte sans fin, morne et prodigieuse!
Cavernes où l'esprit n'ose aller trop avant!
Devant vos profondeurs j'ai pâli bien souvent
comme sur un abîme où une fournaise,
effrayantes Babels que rêvait Piranèse!*

VICTOR HUGO: *Alpes et Pyrenées*.

Subo a la montaña por escaleras perpendiculares, de peldaños muy estrechos, sólidamente contruidos en la escarpada y mezclados con la ruda vegetación de la roca. Cuando se está en lo alto de una escalera, se encuentra otra. Se unen en sus extremos y suben hasta el cielo como esas sorprendentes escaleras que vemos temblar en las arquitecturas imposibles y misteriosas de Piranesi. Sin embargo, las escaleras de Piranesi se hunden en el infinito y las de Pasajes tienen un final.

Bibliografía



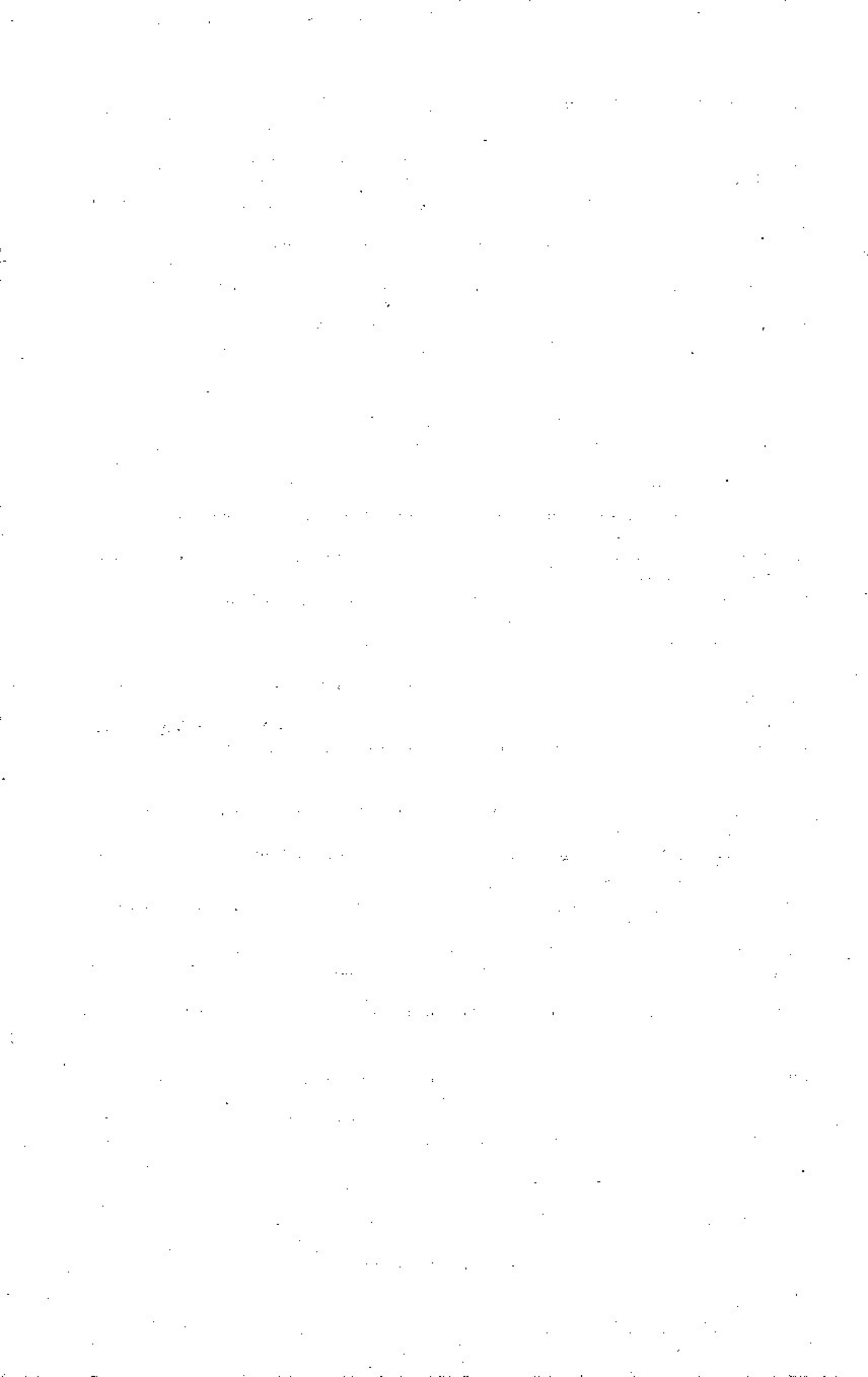
- AA. VV.: *Riti ceremonie, feste e vita di popolo nella Roma dei Papi*, Bologna, 1970.
- *Piranèse et les Français*, Actes du Colloque tenu à la Villa Medici, 12-14 mai 1976. Etudes réunies par Georges Brunel. Roma, 1978.
- «Architettura e cultura dell'Illuminismo», en *Psicon*, II, 1975, núm. 4.
- ALFIERI, V. E.: *L'Estetica dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milán, 1957.
- ANDERSEN, J.: «Giant Dreams. Piranesi's influence in England», en *English Miscellany*, III, 1952, pp. 49-59.
- ANDREWS, K.: «Piranesi», en *The Burlington Magazine*, dic. 1962.
- ANTONICELLI, F.: «Le Carceri di G. B. Piranesi», en *Le Vie d'Italia*, LXVIII, 1962, núm. 4.
- ARGAN, G. C., et al.: «Scuola, Accademia, Architettura: i disegni dell'Accademia di San Luca», en *Contraspazio*, núm. 3, nov. 1975.
- BACOU, R.: *Piranèse: gravures et dessins*, París, 1974.
- BASSI, E.: *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Nápoles, 1962.
- «Il Piranesi tra Venezia e Roma», en *Nouve idee, nuova arte nel '700 italiano*, Roma, 1977, pp. 427-451.
- BERTELLI, C.: «Hogarth e Piranesi», en *Grafica-Grafica*, núms. 1-4, dic. 1977.
- BIAGI, P.: *Sull'incisione e sul Piranesi*. Discorso leído en la Accademis di Belle Arti de Venecia el 6 de agosto de 1820.
- BIANCONI, G. L.: «Elogio Storico del Cavaliere Gianbattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma. Scritto l'anno 1779», en *Antologia Romana*, XXXIV-XXXVI, 1779.
- BORSI, F.: «Piranesi e il primato di Roma», en *Nuova antologia lettere, arti e scienze*, CX, núm. 2.100, 1975.
- BRADDELL, D.: «Piranesi or Adam?», en *The Art Journal*, 1911, pp. 354-357.
- BREESKIN, A. D.: «Piranesi's "Prisons" series», en *Baltimore Museum News Record*, VI, abril 1935.
- BRUSATIN, M. (comp.): *Illuminismo e architettura nel Settecento veneto*, Castelfranco Veneto, 1961.
- BYAM SHAW, J.: «Giovanni Battista Piranesi», en *Old Masters Drawings*, 1927, II, núm. 5, pp. 56-57.
- CALVEST, M.: «Saggio introduttivo» a la edición italiana del libro de H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna, 1967.
- CALZINI, R.: «Arte retrospettiva: un glorificatore di Roma (Il Cavalier Piranesi)», en *Eporium*, XXXIV, núm. 109, 1911, pp. 21-36.
- CASINI, P.: *Introduzione all'Illuminismo*, Bari, 1973.
- CASSIRER, K.: «Piranesi disegnatore di figure», en *Roma. Rivista di Studi e Vita Romana*, II, 1924, pp. 180-181.

- CATELLI ISOLA, M.: «Interpretazione di G. B. Piranesi», en *L'Urbe*, XXV, núm. 3, 1962, pp. 1-5.
- COCHETTI, L.: «L'Opera teorica del Piranesi», en *Commentari*, VI, núm. 1, 1955, pp. 35-49.
- CORBEILLE, L. A.: «Giovanni Battista Piranesi», en *The Dome*, 1898, IV, p. 17.
- CORFIATO, H. O.: *Piranesi Compositions*, Londres, 1951.
- CROFT-MURRAT, E.: *Giovanni Battista Piranesi. His predecessors and his heritage*, Londres, British Museum, 1968.
- CUOMO, A.: «Giovanni Battista Piranesi e l'archeologie per frantumi come scienza della città», en A. Caracciolo (comp.): *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*. Bologna, 1975.
- DE ANGELIS, A.: «Piranesi a Roma», en *L'Urbe*, XXVI, 1963, núm. 3, pp. 36-37.
- DE QUINCEY, Th.: *Confessions of an English Eater of Opium*, Londres, 1825.
— *Collected Writings*, Edimburgo, 1889-1890.
- DONGHI, D.: «I Piranesi e i Bibbiena», en *Atti della società degli ingegneri e degli architetti*, Turín, 1890.
- DUPLESSIS, G.: *Histoire de la gravure*, París, 1880.
- EISENSTEIN, S. M.: «Piranesi o la fluidità delle forme», en *Rassegna Sovietica*, núms. 1-2, enero-junio de 1972, pp. 185-209.
- FASOLO, V.: «Il Campo Marzio di Giovanni Battista Piranesi», en *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, núm. 15, 1956, pp. 1-14.
- FISCHER, M.: «Piranesi radiertes Oeuvre und die zugehörigen Entwürfe in der Kunstbibliothek», en *Berliner Museum*, XVI, 2, 1966, pp. 17-27.
- FOCILLON, H.: *G. B. Piranesi, essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, París, 1918.
— *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, París, 1918 (II ed. en 1928; publicado en italiano con ensayo introductorio de M. Calvesi, Bologna, 1967).
- FOUCHET, M. P.: *Jean Baptiste Piranèse. Les "Prisons Imaginaires"*, París, 1970.
- GALASSI PALUZZI, C.: «La Romanità e il Romanticismo di Giovanni Battista Piranesi», en *Roma. Rivista di Studi e vita romana*, IV, 1926, pp. 365-371.
- GAMBA, G.: *Galleria dei Letterati ed artisti più illustri delle provincie austro venete che fiorirono nel secolo XVIII*, Venecia, 1842.
- GAVUZZO STEWART, S.: «Note sulle Carceri piranesiane», en *L'Arte*, 1971, núms. 15-16, pp. 57-74.
- GIESECKE, A.: *Studien über G. B. Piranesi*, Berlín, 1911.
— «Giovanni Battista Piranesi», en *Meister der Graphik*, Leipzig, 1911.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A.: «La grammatica neoclassica», en *Antichità Viva*, 1973, núm. 4, pp. 29-55.
— «I mani del Piranesi», en *Paragone*, núm. 315, 1976, pp. 33-48.
- GUEDORF, G.: *La naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*, París, 1976.
— *Les principes de la pensée au Siècle des Lumières*, París, 1971.
- HARRIS, J.: «Le Geay, Piranesi and International Neoclassicism in Rome, 1740-1750», en *Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower*, Londres, 1967.
- HAUTECOEUR, L.: *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, París, 1912.
- HERMANIN, F.: *Giovanni Battista Piranesi, architetto e incisore*, Turín, 1915 (II ed., Roma, 1922).
- HIND, A. M.: *A short History of engraving and etchings*, Londres, 1911.
— «Giovanni Battista Piranesi and his "Carceri"», en *The Burlington Magazine*, XIX, núm. 98, 1911, pp. 81-91.
— *G. B. Piranesi, a critical study*, Londres, 1922.
- HOFER, P.: *Piranesi*, Northampton, 1961.
- HUXLEY, A.: *Prisons with the "Carceri etchings"*, Londres, 1949.

- HYATT MAYOR, A.: «The Drawings of Giovanni Battista Piranesi», en *The Art Bulletin*, núm. 2, 1953, XXXV.
- «Piranesi», en *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXIII, núm. 12, 1938, pp. 279-284.
- *Giovanni Battista Piranesi*, New York, 1952.
- IVINS, W. M.: «Piranesi and "Le Carceri d'Invenzione"», en *Print Collector's Quarterly*, V. núm. 21, 1915, pp. 191-220.
- KAUFFMANN, E.: «Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux and Lequeu», en *Transactions of American Philosophical Society*, LXII, 1952.
- *Architecture in the age of Reason*, Harvard University Press, Cambridge, 1955 (ed. cast. *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona, 1974).
- «Piranesi, Algarotti and Lodoli. A controversy in XVIII century Venice», en *Gazette des Beaux-Arts*, XCVIII, 1955, pp. 21-28.
- KELLER, L.: *Piranease et les romantiques français. Le mythe de l'escalier en spirale*, Paris, 1966.
- KENNEDY, J.: «Life of the Chevalier Giovanni Battista Piranesi», en *The Library of Fine Arts or Repertory of Painting, sculpture, architecture and engravings*, II, 1831, núm. 7, pp. 8-13.
- KORTE, W.: «G. B. Piranesi als praktischer Architekt», en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, III, 1933, pp. 16-33.
- KUNOTH, G.: *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf, 1956.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Giambattista Piranesi en la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y catálogo*, Madrid, 1936.
- *G. B. Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1958.
- LALANNE, M.: *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris, 1886.
- LEGRAND, J. G.: *Notice historique sur la vie et les oeuvres de J. B. Piranesi, architecte, peintre, graveur*, Paris (redactado en 1800 e inédito; publicado en Milán en 1921 por Morazzoni).
- LEHMANN, K.: *Piranesi*, Nothampton, Massachussets, 1961.
- LEVEY, M.: *La peinture à Venise au XVIIIe siècle*, Paris, 1959.
- «G. B. Piranesi: le Carceri», en *The Burlington Magazine*, CI, 1959, p. 362.
- LÓPEZ-REY, José: «Las Cárceres de Piranesi, los prisioneros de Goya», en *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, 1956, II, pp. 111-116.
- MARCONI, P. y otros: *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Lucca*, Roma, 1974, 2 vols.
- MARIANI, V.: *Studiando Piranesi*, Roma, 1938.
- *Roma nelle acqueforti di G. B. Piranesi*, Roma, 1939.
- MAROTTI, E.: *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dell'età barrocca al Settecento*, Roma, 1969.
- MAY SEKLER, P.: «G. B. Piranesi's Carceri: Etching and Related Drawings», en *The Art Quarterly*, XXV, 1962, núm. 4, pp. 330-363.
- MCCARTHY, M.: «G. B. Piranesi», en *The Burlington Magazine*, núm. 857, 1974, pp. 481-482.
- MELIS, P.: «G. B. Piranesi: un "ampio magnifico colleggio" per l'architettura», en *Psicon*, núm. 4, jul-ag. 1975, pp. 85-100.
- MESSINA, M. G.: «Teoria dell'architettura in G. B. Piranesi: l'affermazione dell'eclettismo», en *Controspazio*, VI, 1971, pp. 20-28.
- MONNIER, Ph.: *Venise au XVIIIe siècle*, Paris, 1907.
- MORAZZONI, G.: *Giovanni Battista Piranesi, architetto ed incisore. Notizie Biografiche*, Milán-Roma, 1921.
- MOSCHINI, G. A.: *Dell'incisione a Venezia* (manuscrito de 1820, publicado en Venecia en 1924).
- MUÑOZ, A.: «Classicismo artistico nel 600 e nel 700», en *Ressegna Italiana*, 1920, fasc. XXXII.
- MURRAY, P.: *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, Londres, 1971.

- OECHSLIN, W.: «Premesse all'architettura rivoluzionaria», en *Controspazio*, núms. 1-2, 1970, pp. 2-15.
- «Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire de XVIIIe siècle et ses sources italiennes», en *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVII, núm. 6, abril 1971, pp. 201-238.
- PACINI, R.: *G. B. Piranesi*, Roma, 1932.
- PALLUCCHINI, R.: *La pittura veneziana del Settecento*, Roma, 1960.
- PANE, R.: *Le acqueforti di G. B. Piranesi*, Nápoles, 1938.
- PETRUCCI, C. A.: «La tecnica del Piranesi», en *Rassegna dell'Istruzione Artistica*, V, núms. 4-5-6, 1934.
- «L'incisione del Settecento a Roma e I Piranesi», en *Atti dell'Accademia di San Lucca*, 1957-1958, núm. 3, pp. 105-108.
- PEVSNER, N.: *The Englishness of the English Art*, Londres, 1956.
- *Studies in Art, Architecture and Design*, Londres, 1968 (recopilación de artículos de Pevsner escritos en diversas épocas).
- PIETRANGELI, C.: «Sull'Iconografia di G. B. Piranesi», en *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, I, núms. 3-4, 1954, pp. 40-43.
- PIRANESI, G. B.: *Parrere sull'Architettura ed altri scritti*, Ristampa a cura di A. Gambutti, Roma, 1972.
- PORTOGHESI, P.: *Bernardo Vittone, un architetto fra Rococó e Illuminismo*, Roma, 1966.
- POULET, G.: «Piranèse et les poètes romantiques françaises», en *Sensibilità e Razionalismo nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, Venecia-Florenca, 1967.
- PRAZ, M.: *Giovan Battista Piranesi. La Carceri*, Milán, 1975.
- PUECH, H. C.: «Les prisons de Jean Baptiste Piranèse», en *Documents*, IV, 1930, pp. 199-204.
- RABREAU, D.: *Architecture et fêtes dans la nouvelle Rome. Notes sur l'esthétique urbaine de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution*, Actes du Colloque de l'Université de Clermont-Ferrand, 1974. París, 1977.
- RIEDER, W.: «Piranesi's Diverse Maniere», en *The Burlington Magazine*, XCV, 842, 1973, pp. 309-317.
- ROBINSON, A.: *Giovanni Battista Piranesi*, Princeton, 1971.
- ROSENBLUM, R.: *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967.
- ROSSIER, E.: *Giovanni Battista Piranesi*, Ginebra, 1969.
- SALAMON, F.: «Giovanni Battista Piranesi», en *Goya*, núm. 66, 1965, pp. 365-375.
- SALIMEI, M.: «Sta. Maria del Priorato: il consolidamento delle fondazioni in conglomerato cementizio presollecitato», en *Palladio*, XX, 1970, pp. 157-174.
- SAMBRICIO, C.: «Piranesi y el "Parere"», en *Revista de Ideas estéticas*, 1972, pp. 81-101.
- SAMUEL, A.: *Piranesi*, Londres, 1910.
- SAWICKA, S.: «Fantasies architectoniques de G. B. Piranesi», en *Arte Veneta*, XVI, 1962, pp. 191-194.
- SCATASSA, E.: «Giovanni Battista Piranesi, inventario dell'officina Piranesi», en *Pagine Istriane*, IX, 1911.
- SCOTT, J. F.: *Piranesi*, Londres 1975.
- SCHEFER, G.: «Piranesi, un renoveateur de l'art décoratif», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, núm. 39.
- SOKOL, C.: *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1927.
- STAMPFLE, F.: «Giovanni Battista Piranesi», en *The Art Bulletin*, XXXV, núm. 2, 1953, pp. 159-161.
- STURGIS, R.: *The etchings of Giovanni Battista Piranesi*, Nueva York, 1900.
- TAFURI, M.: «Simbolo e ideologia nell'architettura dell'Illuminismo», en *Comunità*, núms. 124-125, nov.-dic. 1964.
- *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Barcelona, 1974 (1 ed. en Bari, 1968).

- «Per una critica dell'ideologia architettonica», en *Contropiano*, II, núm. 1, 1969, pp. 38-40 (II ed. con el tít. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, 1973).
- «G. B. Piranesi: l'architetture come utopia negativa», en *Angelus Novus*, 1971, núm. 20, pp. 89-127.
- «Piranesi, Eisenstein e la dialettica dell'avanguardia», en *Rassagna Sovietica*, núms. 1-2, enero-junio 1972, pp. 175-184.
- «Giovan Battista Piranesi. L'utopie negative dans l'architecture», en *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 184, marzo-abril 1976, pp. 93-108.
- THOMAS, H.: *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, 1954.
- TUBBS, G. B.: «Piranesi», en *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, LV, 1948, pp. 310-313.
- VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana*, Milán, 1940, vol. XI, pp. 340-343.
- VENTURI, F.: *Utopia e riforme nell'Illuminismo*, Turin, 1970.
- VOGT-GÖKNIL, U.: *Giovanni Battista's Piranesi's Carceri*, Zurich, 1958.
- «Piranesi», en *Selearte*, 1959, p. 53.
- VOLPICELLI, L. y otros: *Giambattista Piranesi, Carceri d'Invenzione*, Roma, 1966.
- WATSON, F.: «Piranesi compositions», en *The Burlington Magazine*, XCIII, sept. 1951, p. 305.
- *Eighteenth Century Venice*, Londres, 1951.
- WEADOCK, I.: «The Prisons by Piranesi», en *Bulletin of Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, XXII, núm. 8, 1942-1943, pp. 81-88.
- WILTON-ELY, J.: «Piranesian symbols on the Aventine», en *Apollo*, CIII, núm. 169, 1976, pp. 214-227.
- «The pragmatic vision: Palladio and Piranesi», en *Apollo*, CIII, núm. 168, 1976, pp. 154-156.
- *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, 1978.
- *Piranesi*, Londres, 1978.
- *Giovanni Battista Piranesi, The polemical Works, Rome, 1757, 1761, 1765, 1769*, Londres, 1972.
- WITTKOWER, R.: *Piranesi's Parere sull'Architettura*, *Journal of the Warburg Institute*, III, 1938, núm. 2, pp. 147-158.
- *Studies in the Italian Baroque*, Londres, 1975.
- «Piranesi e il gusto egiziano», en V. Branca (ed.): *Sensibilità e razionalismo nel Settecento*, Venecia-Florenca, 1967.
- WOODWORTH, W. J.: «Giovanni Battista Piranesi, the Rembrandt of the Architecture», en *Brush and Pencil*, 1902, X, pp. 276-284.
- YOUNG, W.: *Roman Architecture, Sculpture and ornament, selected examples from Piranesi's monumental work*, Londres, 1900.
- YOURCENAR, M.: *Le cerveau noir de Piranèse*, París, 1962.
- «Les Prisons imaginaires de Piranèse», en *La Nouvelle Revue Française*, IX, núm. 67, 1961, pp. 63-78.
- ZAMBONI, S.: «Il percorso di Giovanni Battista Piranesi», en *Da Bernini a Pinelli*, Bolonia, 1968.



Addenda

En los últimos años, la bibliografía piranesiana se ha visto, lógicamente, incrementada. Cito a continuación algunas obras que considero de especial importancia, y que, a su vez, contienen bibliografías actualizadas.

AA. VV.: *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, 1979.

ARGULLOL, R.: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, 1984.

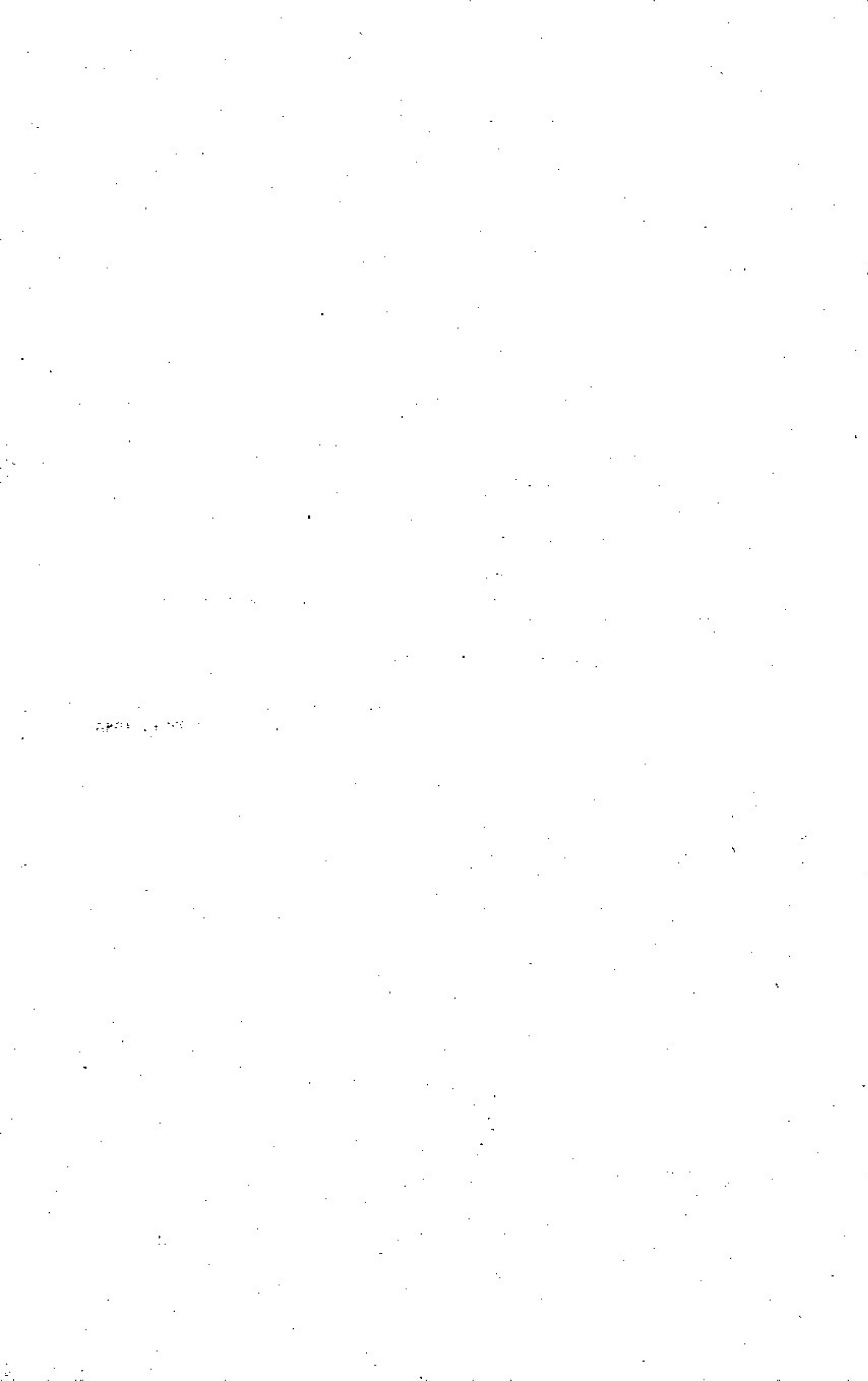
EROUART, G.: *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay un piranesiano francese nell'Europa dei Lumi*, Milán, 1982.

PANE, R.: *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milán, 1980.

RYKWERT, J.: *Adam. Nascita di uno stile*, Milán, 1984.

— *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982.

TAFURI, M.: *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni'70*, Turín, 1980.



Índice

	<i>Pág.</i>
PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	11
LAS <i>CARCERI</i> Y LA <i>PRIMA PARTI DI ARCHITETTURA E PROSPETTIVE</i> : LA RUPTURA DEL LENGUAJE CLASICISTA	27
LAS <i>CARCERI</i> Y LA ESCENA TEATRAL: PIRANESI Y LA TRADICIÓN DE LOS DECORADORES ESCENOGRÁFICOS DEL ÚLTIMO BARROCO	39
LAS <i>CARCERI</i> Y EL AGUAFUERTE: PIRANESI GRABADOR	51
DISCURSO JURÍDICO Y DISCURSO ARQUEOLÓGICO EN LAS <i>CARCERI</i>	61
LAS <i>CARCERI</i> DE G. B. PIRANESI: ESTUDIO Y CATALOGACIÓN	79
Catalogación	81
Documentación gráfica	115
APÉNDICE I:	
ESQUEMA BIOGRÁFICO DE G. B. PIRANESI	159
APÉNDICE II:	
TEXTOS DE ESCRITORES ROMÁNTICOS CON REFERENCIAS A G. B. PIRANESI	165
BIBLIOGRAFÍA	171
ADDENDA	179



Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), artista que ha sido durante largo tiempo ignorado por los manuales de Historia del Arte hasta la celebración de su Bicentenario en 1978, es, sin embargo, una de las más complejas figuras de ese decisivo momento de transición que es el centro del siglo XVIII. Sus *Carceri d'Invenzioni* son una de esas raras obras en las que puede contemplarse la muerte de un mundo y el difícil nacimiento de otro. En ellas se condensan, *entre clasicismo y romanticismo*, las vicisitudes de la Razón y el surgimiento e inmediata crisis de la utopía de las Luces. Piranesi es, en ese sentido, una figura artística comparable a las de Hogarth, Goya o Füssli.

