

Antichità Romane de Piranesi: la construcción sublimada

Valeriano Sierra Morillo
Universidad de Valladolid
ruaoscura@gmail.com

RESUMEN: Si desde el punto de vista del debate ilustrado sobre el lenguaje de la arquitectura, la serie *Carceri* de Piranesi representa la pionera intuición de que la respuesta podría estar en el entendimiento de la construcción como lenguaje alternativo al clasicismo, en *Antichità Romane* se confirma esa revolucionaria idea y se vincula a la búsqueda de los orígenes de la arquitectura en el doble sentido, histórico y hermenéutico. Los levantamientos pseudo arqueológicos que recoge pretenden demostrar los orígenes romanos de la arquitectura, pero también que su concepción se rige por los mismos principios de racionalidad y esencialidad que en ese momento se proponen para la refundación ilustrada de la arquitectura. El análisis de los grabados de las cuatro series desvela también otras claves interpretativas, sorprendentemente modernas: la decoración como necesidad, la desmesura y la unidad del material como condición de lo sublime o la propia concepción tectónica de la arquitectura.

PALABRAS CLAVE: Grabado, Lenguaje arquitectónico, Ilustración, Roma, Giovanni Battista Piranesi, Rigorismo Lodoliano, Honestidad constructiva.

Piranesi's *Antichità Romane*: Sublimated Construction

ABSTRACT: If from the point of view of the Enlightenment debate about the language of architecture, Piranesi's *Carceri* series represents the ground-breaking intuition that the answer may lie in understanding construction as an alternative language to classicism, then this revolutionary idea is confirmed in *Antichità Romane* and linked to the search for the origins of architecture in its double sense, historical and hermeneutical. The pseudo-architectural depictions and representations contained in *Antichità Romane* attempt to show the Roman origins of architecture, but also that their conception is governed by the same principles of rationality and essentiality that at that time were being proposed for the Enlightenment 'refounding' of architecture. The analysis of the etchings of the four series also reveals other, surprisingly modern, interpretative keys: decoration as a necessity, the absence of moderation and the unity of the material as a condition of the sublime, or the very tectonic conception itself of architecture.

KEY WORDS: Etching, Architectural Language, Enlightenment, Rome, Giovanni Battista Piranesi, Carlo Lodoli's 'Rigorism', Constructive Integrity.

Recibido: 14 de abril de 2015 / Aceptado: 16 de junio de 2015.

Las diversas respuestas a la crisis del sistema clasicista que se inicia en el siglo XVII y se desarrolla a lo largo de todo el siglo XVIII presentan dos caminos aparentemente opuestos. Por un lado, identificamos la añoranza del orden perdido que se intentará restablecer a través de la mirada al pasado y, por otro, la pretensión de sustituir el agotado modelo clásico por un nuevo sistema basado en la razón, la lógica y la consiguiente subordinación del lenguaje al rigor de la objetividad, o de la verdad, como sentenciara la máxima platónica: «La belleza es el resplandor de la verdad».

Piranesi representa una síntesis, no precisamente pacífica, de ambas posturas. En toda su producción teórica y gráfica, así como en la escasa construida, se debate entre el uso de la Antigüedad como cajón de sastre de los viejos

ropajes y el descubrimiento de la potencia expresiva de la desnudez de la construcción. O, dicho con otras palabras, que practica y defiende con ardor el eclecticismo historicista más delirante en sus escritos y propuestas dibujadas, al mismo tiempo que nos desvela, a través de su incisiva mirada sobre los monumentos de la Antigüedad, la racionalidad implícita y la fuerza expresiva de la condición constructiva de la arquitectura.

Esta segunda mirada de Piranesi es la que nos interesa ya que, desde la pionera intuición que supone, alumbrará, sin ser todavía muy consciente de ello, un nuevo lenguaje basado en la honestidad constructiva y en la concepción tectónica de la arquitectura, argumento que será uno de los nudos gordianos del debate teórico y de la práctica arquitectónica durante todo el siglo XIX, fundamentando, así mismo, las respuestas del siglo XX.

La certificación de la muerte del lenguaje que Tafuri atribuye al «loco arquitecto» y que justifica a través de la lectura fragmentaria y desordenada de la historia que suponen las *Carceri* y sobre todo del vaciamiento de significado que implican, en último término, las variaciones infinitas a las que somete al propio lenguaje arquitectónico en *Campo Marzio*, *Parere* o *Camini*¹, sería, en este sentido, el paso previo de esta renovada mirada piranesiana que nos proponemos desvelar a través del análisis de sus levantamientos de los restos de la antigüedad, donde el lenguaje de las formas se hace inseparable y cada vez más deudor del lenguaje de la construcción.

Con este objetivo centraremos el estudio en las cuatro series de *Le Antichità Romane* en las que late ya la voluntad de abordar un conocimiento científico-técnico sobre los monumentos y su realidad física, métrica y constructiva que se añade al simplemente divulgativo que caracteriza los inicios de este acercamiento. A cada uno de estos nuevos planteamientos le corresponden sus propios recursos gráficos, de modo que a las vistas perspectivas de conjunto de los monumentos, se van añadiendo plantas, secciones y detalles que completan su conocimiento.

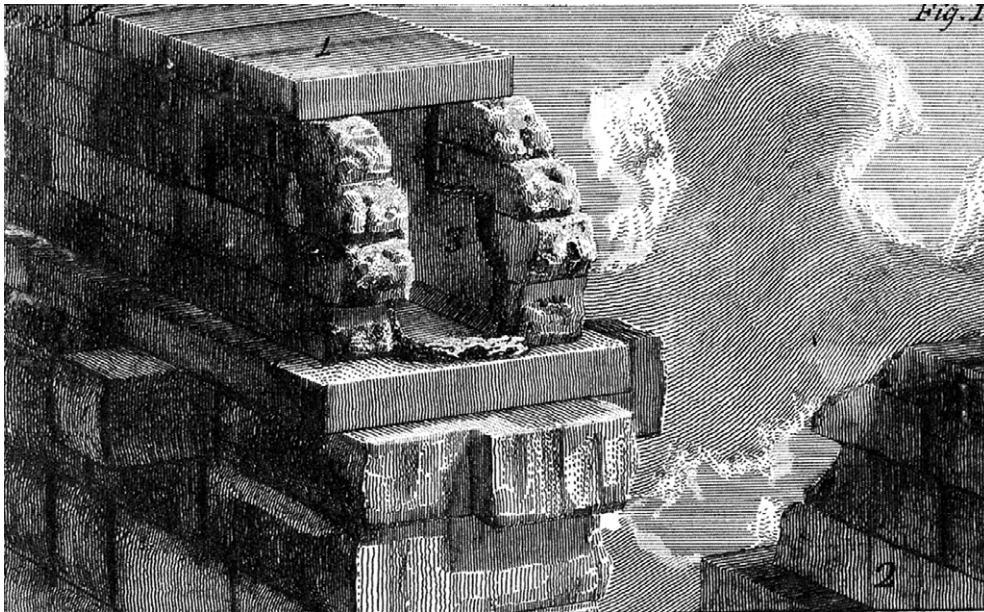
Seguiremos sus pasos en este camino, que además, también da origen a la arqueología como ciencia, con el fin de desvelar la nueva sensibilidad sobre la realidad constructiva de los monumentos antiguos y demostrar que su concepción se rige por los mismos principios de racionalidad y esencialidad que en ese momento se proponen para la refundación ilustrada de la arquitectura. La filiación romana

de la arquitectura, que Piranesi defendía con ardor, se solapa de este modo con la búsqueda de los orígenes que caracteriza los debates teóricos del periodo.

Establecer en qué momento Piranesi aborda el conocimiento de la realidad constructiva de los monumentos y se mete en su entraña material no es fácil. Tampoco es el cometido específico de este análisis, ni es un dato esencial, desde el momento en que el dibujo de restos arquitectónicos, de piedras talladas en último término, es el arranque de toda su obra. El *frontispizio* de *Prima Parte* y varios de sus grabados ya asumen la apariencia material de los restos como ineludible, los monumentos aparecen rotos y en ruinas, aunque la mirada de Piranesi todavía los percibe como «naturalezas muertas», como *cadavre exquis*.

Esta consideración de materia muerta queda patente en el grabado *Ara antica* de la misma serie, que mezcla los restos arquitectónicos con restos óseos humanos. Las calaveras rotas y los restos de esqueletos comparten protagonismo con los muñones pétreos donde todavía se aprecia la decoración, pero donde el sentimiento que domina no es el del conocimiento científico de esos restos, sino la evidencia palpable del voraz paso del tiempo. Es, sin embargo, en los cuatro volúmenes de la serie *Antichità Romane* donde se producen los cambios más significativos en la metodología de los levantamientos y donde el papel de la construcción se manifiesta de forma más relevante y autónoma.

En su primera entrega, volumen I, quizá lo más significativo es la incorporación de los trozos de mármol de la *Forma Urbis* donde se refleja tallada la planta de la ciudad de Roma en tiempos de Septimio Severo. No sabemos si fue la influencia de la colaboración con G. B. Nolli, dibujando las plantas bajas de los edificios públicos de Roma en su plano, o la referencia a los restos marmóreos severianos, lo que lleva a Piranesi a dibujar sus primeras plantas de edificios del pasado. Lo cierto es que en este primer volumen se recogen las planimetrías de los grandes edificios de la Antigüedad romana: las termas de Tito, Caracalla y Diocleciano, el ninfeo de Nerón o el castro de Tiberio, que en algunos casos incorporan en la plancha incluso los restos marmóreos correspondientes, dibujados en los bordes. Y cediendo a su irrefrenable inventiva e impulso creativo, dibuja también, en esta primera entrega, grandes trozos de mármol donde representa barrios completos de la Roma histórica que suponen un avance del futuro *Campo Marzio*. Sorprende el contraste



1. Piranesi, *Le Antichità Romane I, Avanzo del condotto dell'Aniene Vecchio*, 1756

entre estas primeras representaciones planas y objetivas de los monumentos y las vistas que las acompañan, trufadas todavía del pintoresquismo netamente piranesiano.

Pero lo que más nos interesa de esta primera entrega de *Antichità Romane* no son ni las vistas ni las plantas, aunque estas supongan una relativa novedad en el avance de la ciencia arqueológica, sino los estudios constructivos que Piranesi realiza, por ejemplo del *Condotto dell'Aniene Vecchio* [1].

En él no se limita a una descripción gráfica apasionada de un trozo de arquitectura –nunca falta la pasión en Piranesi–, sino que desentraña su sistema constructivo, lo disecciona como lo haría un forense con un cadáver, y dibuja cada una de las piezas del puzzle que lo compone de modo que entendamos perfectamente su funcionamiento. En el pie de los grabados se explican los diferentes elementos, incluso los materiales y tipos de piedra utilizados en ellos. Se trata por tanto de un verdadero análisis preciso y objetivo, protocientífico podríamos decir, que hace de la construcción, y no ya de la forma, su objeto de estudio.

En estos grabados no hay elementos decorativos, no hay órdenes. Diríamos, por comparación con el resto, que tampoco hay arquitectura, solo fríos y desdramatizados ma-

teriales constructivos organizados de forma ingeniosamente peculiar. Al apasionado diletante abrumado y maravillado por las ruinas del pasado le ha sustituido en su realización el paciente y observador aprendiz de arquitecto, conocedor por su tío Mateo Lucchesi de los rudimentos de la ingeniería hidráulica, e interesado por llegar hasta el final en el conocimiento de la Antigüedad, superando la primera aproximación exaltada e idealizada de las *Vedute*.

Apreciamos en el dibujo del acueducto no solo que el tratamiento de las diferentes piedras está matizado hasta el extremo de poder diferenciar el tufo del granito *peperino*, sino que su disposición trasciende la apariencia meramente constructiva para transmitirnos una intención clara de evidenciar el lenguaje que ya reconocemos y que conforma también el interior de las *Carceri*. El tratamiento almohadillado del paramento y su remate con dos líneas de imposta constituidas por los testeros de las trabazones de granito que enmarcan las hiladas de sillarejos de tufo toma la forma de un entablamento en el que incluso no falta la ménsula de apeo inferior que imaginamos regularmente dispuesta a lo largo de la canalización.

Nos asalta la duda de si Piranesi es consciente de hasta qué punto su preciosista descripción del acueducto



2. Piranesi, *Le Antichità Romane II*, portada del volumen II, 1756

reelabora el lenguaje clásico desde los presupuestos de la necesidad constructiva. Y si este aventurado camino viene al dictado de los rigorismos de su compatriota C. Lodoli.

La segunda entrega de *Antichità Romane* dedicada a los sepulcros de Roma y de su entorno rural ya nos anuncia desde su portada [2] y de manera elocuente, «parlante» diríamos en el lenguaje del Siglo de las Luces, que va a proseguir en el análisis del interior de las estructuras constructivas. Toda la lámina está ocupada por una urna cineraria rota que nos deja ver su interior, donde, sobre el curvo intradós liso, se despliega el título del II volumen. La exultante riqueza decorativa del exterior de la urna contrasta fuertemente con la desnudez del interior sugiriéndonos de nuevo la propia dualidad que caracteriza a Piranesi en relación a la decoración. Pero los dobles significados de la portada no acaban ahí, la

propia urna divide el mundo de la decoración, que se sitúa a su izquierda, del mundo de la construcción que refleja el muro roto, situado a la derecha. Como telón de fondo, la vieja, imperturbable y sabia naturaleza que representan los añejos árboles que completan la plancha, es el escenario donde se libra la batalla teórica que acompañará a Piranesi en toda su obra.

El contenido de esta segunda entrega también podemos considerarlo dual, ya que junto a las láminas dedicadas casi en exclusiva a la descripción pormenorizada de la exuberante decoración de las paredes de los sepulcros, las urnas y las lápidas funerarias, que fascinó y sirvió de modelo a los arquitectos de la época como Robert Adam, nos encontramos los levantamientos de los edificios sepulcrales, realizados desde los nuevos criterios puristas experimentados ya en el primer volumen. Nos interesará especialmente esta tarea, digamos más técnica, que es la que incide en el hilo argumental que seguimos.

El volumen arranca con un frontispicio muy conocido, la fastuosa y delirante imagen del cruce entre la Vía Apia y la Vía Ardeatina cuajado hasta la asfixia de monumentos funerarios, reflejando de la manera más exageradamente elocuente su contenido temático, pero para nuestra sorpresa, las primeras láminas, que se dedican al *Sepolcro di C. Poblicio* [3], representan el polo opuesto del abigarrado frontispicio.

El monumento funerario es una sencilla pared de sillares violada en su base por los expoliadores, en la que aparece el texto dedicatorio del senador cuyos restos guardaba, pero está tratada en el grabado como si en vez de un simple basamento de tosca fábrica de piedra, se tratara del propio sepulcro. Las rugosidades de los sillares están dibujadas como si fueran la decoración más rica y delicada que se desarrolla pautada entre las finas líneas del despiece. El propio hueco de la profanación de la tumba se detalla con los pormenores de las piedras rotas, las sombras y la áspera textura natural de la cara sin tallar del intradós. Y, sin embargo, no es más que un elemental basamento de sillares que contiene una inscripción que Piranesi podía haber transcrito al margen de su soporte murario. A la derecha se dibuja su estricta sección constructiva y a la izquierda el extremo del cuerpo superior, que iría sobre el basamento. Este sí presenta la configuración propia de una fachada, con su pilastra, su inicio de cornisa, su guirnalda en el friso y su plinto corrido de apoyo. Pero solo vemos el inicio, el resto de



3. Piranesi, *Le Antichità Romane I, Parti principali del Sepolcro di C. Poblicio*, 1756

la configuración arquitectónica del sepulcro queda fuera de la representación.

Piranesi, en esta plancha, deja a un lado la arquitectura heredada y su caduco y aburrido lenguaje clasicista, y llena la lámina con un sencillo muro, pero un muro que, a través de su experto buril y de su revolucionaria mirada, se convierte en protagonista y nos habla un lenguaje nuevo. Lenguaje que, a pesar del ruido ensordecedor que llega desde la multitud de ricos monumentos funerarios que se agolpan en la Vía Apia que lo precede, se deja oír. Lo sentimos porque se expresa en un lenguaje diferente, con el que sin embargo consigue transmitirnos toda la carga emotiva y sensibilizarnos con su purificada belleza. Habla un lenguaje natural, y por lo tanto verdadero, sencillo, cierto y comprensible, es decir, razonable. No sabremos nunca si C. Lodoli llegaría a entenderlo, pero se expresa según su gramática.

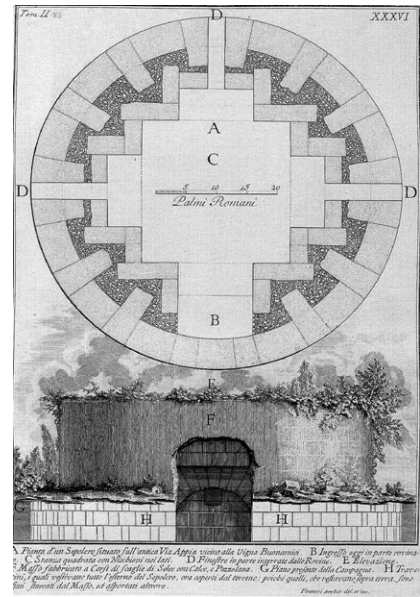
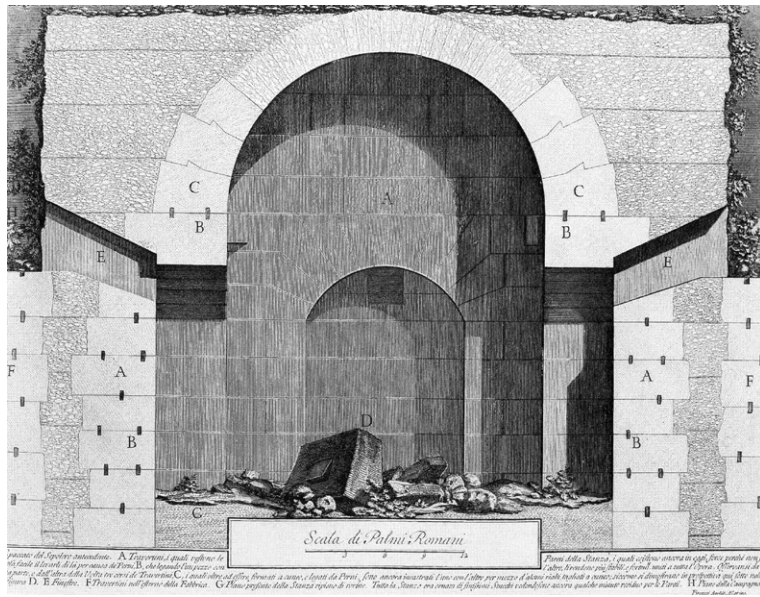
La fascinación que transmite Piranesi por la belleza de la construcción antigua, que ya había manifestado en las *Carceri*, llega a ser tan importante como la que siente por los propios repertorios formales y arquitectónicos. Su objetivo visual amplía el registro y multiplica las escalas de la representación. A las vistas panorámicas que identifican sus trabajos iniciales se unen los planos de detalle y los despieces de los elementos compositivos y constructivos. En un mismo grabado puede mezclar varias escalas y varios tipos de vistas, así como anotaciones y representaciones de herramientas o de restos de instalaciones como cañerías de distribución de agua o secciones de saneamiento. Todo le interesa y todo queda reflejado en sus precisos registros al aguafuerte.

Este interés por saber cómo fueron construidos los antiguos monumentos deja una huella clara en este segundo volumen de *Antichità Romane* donde se generaliza un tipo de representación que luego será habitual en las investigaciones arqueológicas, el plano de planta y sección que refleja el interior de los elementos constructivos.

La representación en proyecciones planas, geometría proyectiva, ya se había aplicado de manera sistemática desde el siglo anterior de la mano de Gérard Desargues y sobre todo con el desarrollo de la geometría cartesiana; y culminará en 1799 con el descubrimiento de la Geometría Descriptiva debida a Gaspard Monge².

Piranesi, como arquitecto, pero sobre todo por sus conocimientos de ingeniería, estaba al corriente de los novedosos sistemas de representación plana y seguramente los había puesto en práctica con anterioridad cuando colabora con G. B. Nolli en la elaboración de la nueva planta de Roma, a imitación de la histórica *Forma Urbis Romae*. Estos conocimientos son los que le permiten la elaboración de levantamientos precisos y completos de las estructuras constructivas antiguas como la del sepulcro en la Vía Apia [4] que recogemos a continuación.

Pero no son los métodos de representación que utiliza Piranesi para realizarlos, apoyados en los últimos avances de la técnica del dibujo, lo que nos llama la atención en estos grabados, sino el hecho de que se dibuje el interior de las secciones con sus componentes constructivos y sus detalles técnicos: ensambles y cajeados, grapas metálicas y sobre todo la manifestación explícita de que la apariencia



4. Piranesi, *Le Antichità Romane II, Pianta, alzato ed spaccato d'un sepolcro sull'Antica Via Appia*, 1756

exterior de la arquitectura tiene que ver con lo que pasa en su interior. Esta vuelta de tuerca en la representación y, en último término, en el análisis, se confirma en el alzado del sepulcro en la Vía Apia donde las hiladas de la fábrica alternan en su despiece sillares anchos y estrechos, de modo que en planta esta disposición se traduce en bloques de piedra que conforman la envolvente y en bloques con función de traba que la anclan al relleno interior de mortero romano.

La relación formal y funcional-constructiva se pone de manifiesto, se hace evidente, con el fin de probar que la arquitectura antigua sí respondía a los requerimientos lodolianos, de modo que su apariencia queda justificada desde su propia entraña. Estaríamos acercándonos también al concepto de belleza necesaria y objetiva que proclamara C. Perrault desde su revolucionaria traducción de Vitruvio. La apariencia de la arquitectura sería por tanto el resultado de una manera de construir, y si esta tenía sentido y lógica, la forma resultante estaría de este modo también justificada y amparada por la razón. La sección del sepulcro también es explícita en este sentido: la desnudez y pulcritud de sus paramentos, donde solo se manifiestan las aristas que conforman las hornacinas, es el resultado de una ingeniosa y lógica disposición de los sillares de la planta. El lenguaje, tanto del exterior como del interior, es el lenguaje resultante

de la elección del material y de su cuidada y precisa disposición constructiva.

Este grabado es toda una lección del significado del término «tectónico», en el sentido de que pone en relación directa y biunívoca la forma de la arquitectura y su condición constructiva. Pone así mismo de manifiesto que el componente técnico es inseparable del componente formal y que, además, desde su sencillez y objetividad, es capaz de emocionarnos.

El volumen III de *Antichità Romane* también se nos presenta con una portada parlante similar a la del volumen II [5], pero cuyo discurso es muy diferente. La urna cineraria también aparece rota para contarnos que el expolio de sus restos no es culpa del autor, sino del tiempo, y que el objetivo del estudio es el interior de los sepulcros, e incluso el interior de la materia de la que están hechos, que aparece a la vista. Este discurso es el mismo que el de la portada anterior, pero ya no se apoya en un rico recipiente abigarradamente decorado en su exterior, sino más bien sobre lo que parece una gran orza de cerámica con la característica forma de tinaja y con el reborde regresado en la boca como único elemento al que podríamos asociar intenciones decorativas, pero que realmente es un elemento necesario para reforzar la débil embocadura del recipiente.

¿Piranesi nos quiere decir con ello que el volumen II estaría dedicado a los sepulcros de los patriarcas ricos y que este tercer volumen estudiará los sepulcros más sencillos, los de los pobres, libertos o personajes sin importancia? La presencia en el catálogo de la pirámide de Caio Cestio y la tumba de Cecilia Metella no parecen corroborarlo. El frontispicio que sigue a la portada tampoco nos da pistas en este sentido, pues retoma el tema del apilamiento indiscriminado de monumentos, pero esta vez ambientado en la espina y los laterales del Circo de Marte, y reflejando, en sustitución de los sepulcros de las vías Apia y Ardeatina, trofeos y monumentos conmemorativos: obeliscos egipcios, columnas votivas y alambicados contadores de vueltas, *metae*, que marcan los extremos del monumental eje del circo.

Recurrimos entonces, como ya hiciéramos al analizar el volumen anterior, a los primeros grabados de la serie y volvemos a sorprendernos con la audacia de Piranesi. Los primeros temas que trata son secciones constructivas de muros [6]. De nuevo nos cuenta dos tipos ya conocidos: por un lado el muro de sillares, esta vez almohadillados para significar que su forma no ha perdido del todo el contacto con el origen natural de la piedra y, por otro, el muro de ladrillo y mortero romano, característico de las fábricas que anteponen a su apariencia el compromiso con la eficacia y la economía de medios, y que hacen de ella su imagen. Ambas imágenes son completamente ajenas a los lenguajes convencionales de la arquitectura, es decir, al clasicismo y, sin embargo, son extremadamente elocuentes y claras al enunciar que la relación entre la forma, la apariencia externa, y los materiales con los que están contruidos los muros pasa por las precisas y estrictas condiciones que impone el propio material y su lógica constructiva.

El matiz formal que presentan ambas fábricas tiene un significado especial puesto que intenta atajar la crítica que él mismo hace a los rígoristas³ y que le llevará a preguntar a M. Mariette en las palabras finales de contestación a su famosa carta, «cómo se puede mantener *una belle et noble simplicité* (Mariette) sin reducir la arquitectura a *un vil métier où l'on ne feroit que copier*» (*Le Roy*)⁴. Consciente o inconscientemente Piranesi ya está buscando la respuesta en las arquitecturas del pasado. Sus grabados lo demuestran.

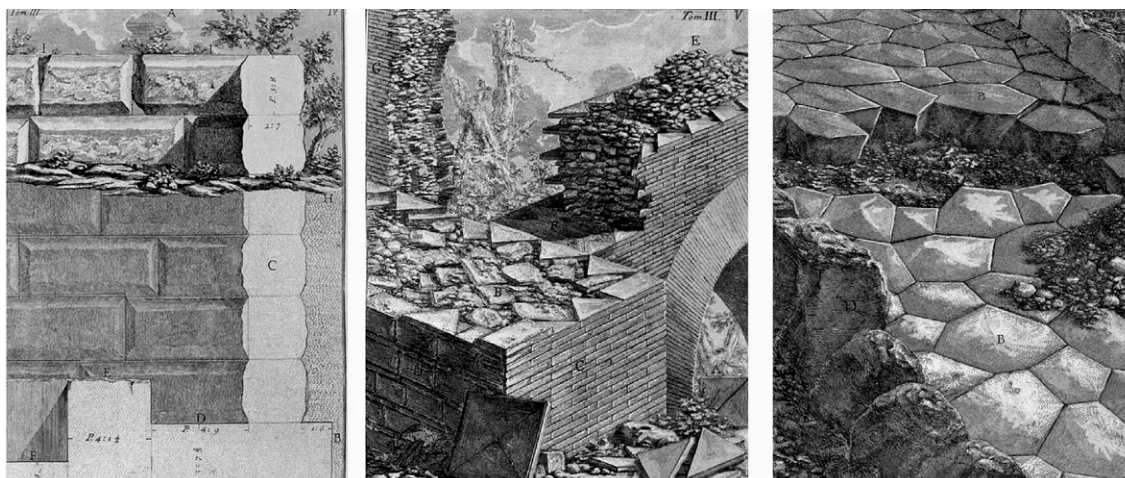
La representación de elementos constructivos casi independientes, separados de las arquitecturas a las que pertenecen, inicia un proceso que podríamos definir como de



5. Piranesi, *Le Antichità Romane III*, portada del volumen III, 1756

autonomía de la construcción que supone una valoración propia de los sistemas constructivos al margen de la valoración genérica arquitectónica. Lo comprobamos en otro de los grabados de este tercer volumen, la vista de la Vía Apia [6].

No podríamos definirla como una arquitectura, sino como una obra de ingeniería. Sin embargo, Piranesi dibuja la calzada con el mismo cuidado y preciosismo que las decoraciones de los sepulcros que la flanquean. Fascinado por el irregular despiece de los trozos de basalto, por la precisión de su encaje en el pavimento y por el, de nuevo, ingenioso sistema constructivo, nos cuenta con minucioso detalle, en el texto que acompaña el grabado, la composición del substrato donde se asientan los ciclópeos adoquines, la finalidad de los bordillos que las delimitan y protegen, y la ejecución de la talla en punta de diamante de cada una de las piezas



6. Piranesi, *Le Antichità Romane III, Parte della gran Muraglia. Mattoni quadrati. Veduta dell'Antica Via Appia*, 1756

del pavimento para garantizar su perfecto encaje y, por tanto, la durabilidad eterna de la obra.

Viendo este grabado y leyendo sus comentarios, sueñan extrañas las críticas que Piranesi le dedica a las reglas de Vitruvio, cuando esta lámina podría haber salido, tal cual, de alguno de sus diez volúmenes. ¿Se cumple quizá en el arquitecto veneciano el dicho de que se necesita matar al padre para terminar siendo finalmente como él?

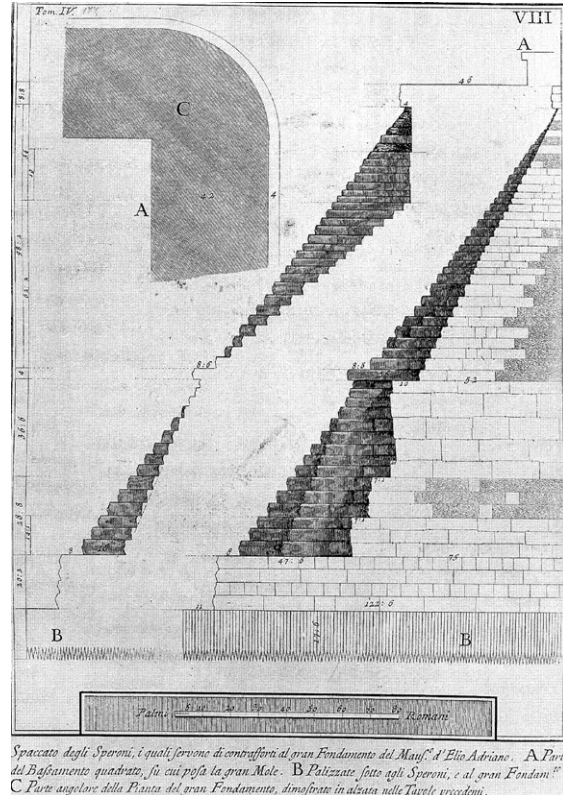
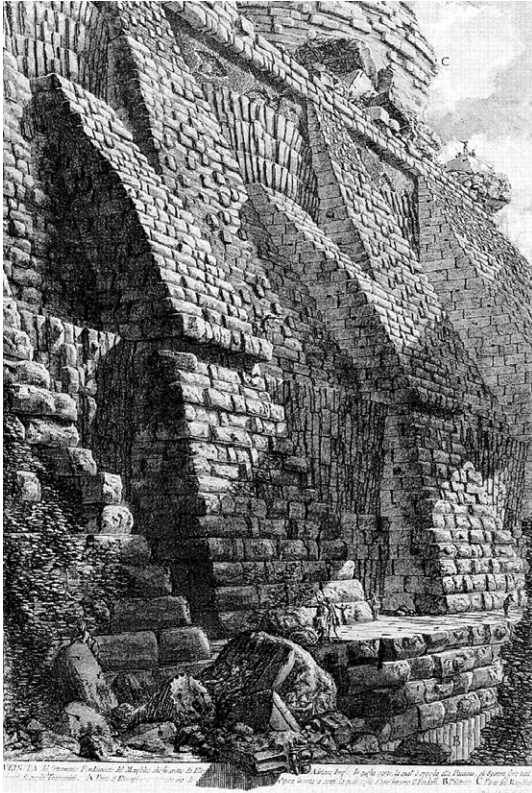
Aunque la postura de Piranesi ante Vitruvio es bastante ambigua, no son las batallas filológicas las que nos preocupan ahora, sino poner de manifiesto la autonomía e independencia que adquieren los detalles constructivos en esta tercera entrega y la extraña belleza que emana de ellos. Belleza que tiene que ver con sus propiedades materiales y con su precisa y razonable conformación. De nuevo estamos hablando de una belleza objetiva completamente ajena a los lenguajes heredados, que habla su propia lengua y que se nos manifiesta como posible y real a través de estos dibujos.

El volumen recoge también las vistas de muchos túmulos funerarios donde la sillería y la roca natural se confunden, difuminando la frontera entre lo natural y lo artificial. El avanzado estado de deterioro que presentan hace que no sepamos si son túmulos de rocas naturales o arquitecturas tan degradadas que ya podemos casi considerarlas como pertenecientes a la propia naturaleza. Sea como fuere, la realidad es que Piranesi las hace arquitectura, y arquitectura bella con su particular mirada, como a los bloques de basalto de la Vía Apia.

En el volumen IV, el aprendiz de arqueólogo, ya seguro del método analítico-constructivo que viene poniendo en práctica en los grabados de las tres entregas anteriores, da rienda suelta a su capacidad imaginativa y lo convierte en un verdadero sistema proyectual deductivo. Podríamos decir que el detalle constructivo de los edificios y, sobre todo, de las obras de ingeniería que estudia para esta última entrega de la serie, se convierte no solo en el verdadero protagonista de las láminas, sino en el objetivo principal de análisis, lo que le llevará a completar los datos que no puede recabar en el edificio y a magnificarlos como hiciera con las vistas.

La explicación de este desbordamiento del riguroso y estricto levantamiento de la realidad del que había partido, hacia la invención y la desmesura de estas últimas propuestas, la intuye clara y poéticamente Marguerite Yourcenar: «El edificio se basta a sí mismo; es a la vez drama y decorado del drama, lugar de un diálogo entre la voluntad humana aún inscrita en esas construcciones, la inerte energía mineral y el irrevocable Tiempo»⁵. Quedémonos con el principio de esta cita y analicemos las dos planchas que dedica al basamento del mausoleo de Adriano [7].

A la vista de estas planchas, pareciera que el mausoleo no es lo más importante, o por lo menos no lo es el túmulo circular, a pesar de ser el único de ese excepcional tamaño que conserva el revestimiento de piedra de la volumetría cilíndrica casi completo. Sin embargo, Piranesi estudia y dibuja principalmente sus cimientos, y lo hace con la



7. Piranesi, *Le Antichità Romane IV, Veduta de sotterraneo Fondamento y Spaccato degli Speroni del Mausoleo, che fu eretto da Elio Adriano Imp.*, 1756

mentalidad analítica de un ingeniero, pero con las intenciones de un pintor.

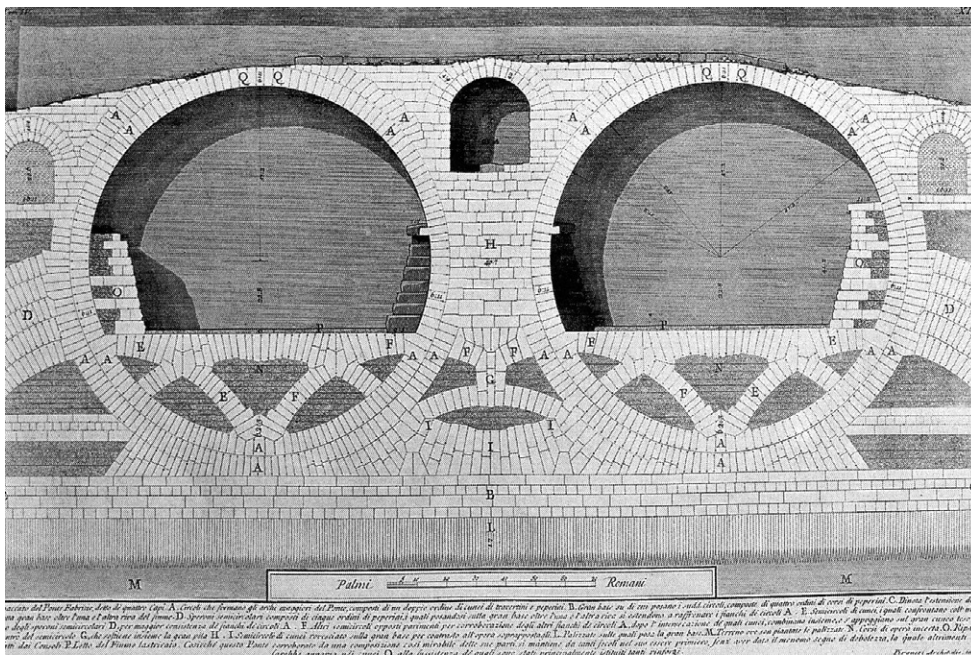
En la primera plancha dibuja los contrafuertes y las plataformas de los fundamentos del mausoleo con una escala y una desproporción que nos abruma. Los personajes que deambulan por su base alcanzan una altura casi igual a la de los ciclopeos sillares que la construyen; y por si esta desmesura megalómana no fuera suficiente, recorta el dibujo de manera que ni siquiera nos permite ver entero el escenario del crimen que, como veremos, representa. ¡Los cimientos son tan grandes que no caben en la plancha!

En la base del terrorífico «acantilado azotado por los siglos»⁶ que construyen los enormes, aunque elementales y repetitivos sillares ataluzados, yacen los restos de una columna y de un entablamento. Un tambor estriado helicoidal y un trozo gigante de triglifo, destrozados y a los pies de la gran muralla impertérrita ante el paso del tiempo, son los protagonistas, ya muertos, del drama que se representa.

El resto de triglifo, casi expulsado del dibujo, cuelga inestable de su borde proyectando sombra sobre el texto inferior mientras que el tambor y un trozo de cornisa se mezclan con el resto de los escombros pétreos vencidos por el imponente muro. El escenario de semejante batalla es así mismo descomunal, aterrador, sublime.

De nuevo pareciera que Piranesi escribe con una mano los textos y dibuja con la otra las planchas... y que la una no sabe lo que hace la otra, porque es generalmente lo contrario⁷.

Si comparamos el muro del basamento de la tumba de C. Poblicio del volumen II con el muro de la cimentación del túmulo de Adriano, no solo cambia la importancia del personaje, un simple senador frente a uno de los más grandes emperadores de Roma, y por supuesto la escala del muro, sino, como vemos, también las intenciones y el discurso. Pero merece la pena destacar de nuevo que en ambos casos se trata de desnudos muros de piedra que Piranesi eleva a categoría de arte, aunque impidiéndoles hablar la lengua



8. Piranesi, *Le Antichità Romane IV, Spaccato del Ponte Fabricio, detto de' quattro Capi*, 1756

heredada. El clasicismo derrotado, balbucea moribundo por los bordes o a los pies de las fábricas de piedra que, sin embargo, hablan entre susurros o gritan atronadoras en su propio lenguaje, el constructivo.

El aumento de escala es un recurso básico de Piranesi para incrementar la emoción de sus arquitecturas y la magnificencia de sus referentes. El otro gran recurso es la capacidad de inventar, el genio creativo del que hace gala en sus obras y defiende encarnizadamente en sus textos. En la primera plancha sobre las cimentaciones del mausoleo de Adriano le hemos visto utilizar, con la habilidad que le caracteriza, el truco de la escala. Vemos, así mismo, cómo en la segunda, dedicada a las secciones del muro de contención, recurre a la invención, a la recreación idealizada del detalle constructivo con el objetivo de completar la información que le falta y, de paso, perfeccionar la realidad histórica.

De nuevo, la vocación frustrada de arquitecto se alía con la desbordada capacidad creativa del genio para imponerse a la voluntad científista del arqueólogo y forzar la manipulación de la realidad de los restos históricos, retocándola en sus planchas, embelleciéndola. Las secciones de la cimentación del mausoleo se conciben y dibujan como si de un documento técnico se tratara. Se presentan con un grado de abstracción y frialdad similar a la que utilizaría un inge-

niero en sus planos. Todo ello con el fin de darles el suficiente grado de realidad que esconda su carencia de verosimilitud.

Se trata de un claro precedente, que por ahora no pasa de la impresión en papel, de las restauraciones que se pondrán de moda a lo largo del siglo XIX siguiendo las teorías de Viollet le Duc asociadas al monumento ideal perdido, o pretendido y nunca alcanzado. Piranesi trabaja en esa misma clave, pero sustituyendo la escasa base científica que posee por una capacidad inventiva sin precedentes, como nos demuestra de nuevo en la increíble sección del Ponte Fabricio de Roma [8], que también se recoge en este último volumen de *Antichità Romane*.

Estudiando detenidamente el despiece que propone Piranesi para las partes del puente ocultas bajo el agua, lo primero que se nos viene a la cabeza es el título del capricho de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* y la explicación al propio título que recoge la edición de 1795 que custodia el Museo del Prado: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas». En nuestro caso quizá convenga adecuar el título goyesco para poder explicar mejor el diseño de las cimentaciones del puente y constatar con ellas que el exceso de razón también produce monstruos. La razón, o un cierto tipo de razón obsesiva y desquiciada es la

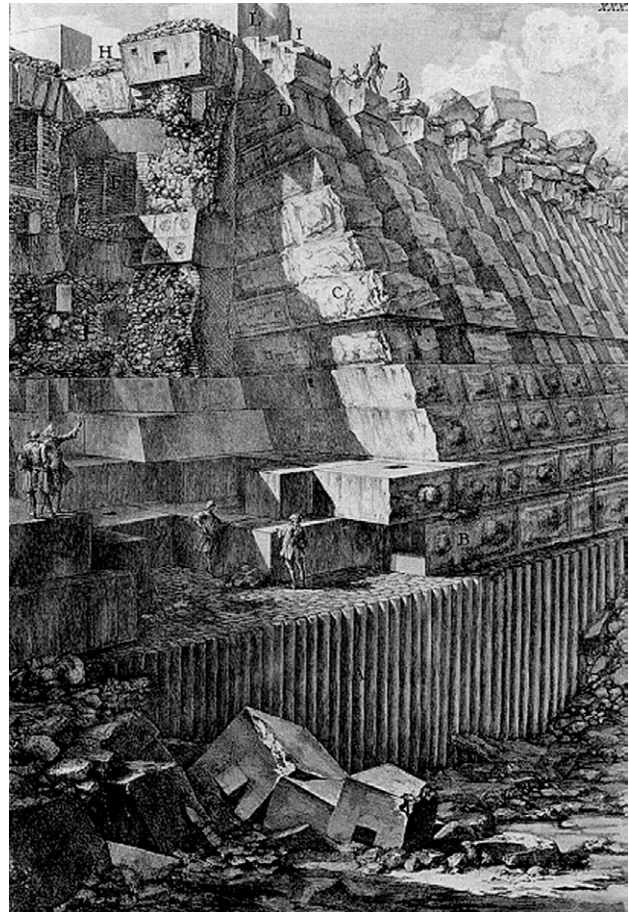
que mueve la fascinante máquina constructiva que sostiene el *Ponte Fabrizio*. La implacable y arrolladora lógica de la geometría llevada más allá del sentido común y una vocación de perfeccionismo por encima de las posibilidades de los materiales y de su sensata articulación, hacen de este diseño una fantasía prodigiosa que, sin embargo, quiere ser creíble.

La capacidad de imaginar, de crear y de inventar aplicada al levantamiento y al estudio de la construcción histórica tiene en los cimientos del *Ponte Fabrizio* su ejemplo más desarrollado e imaginativo. Pero quizá el más sorprendente de todos, por su megalómana escala, sea la recreación de los cimientos del *Teatro di Marcello* [9].

Los cimientos adquieren a través de la mirada de Piranesi el carácter de épicos, pero en este caso, además de por el tamaño, que también es desmesurado como el de los cimientos del Túmulo de Adriano, nos abruman, sobre todo por su sistema constructivo, que solo parece creíble si es ejecutado por mano de gigantes. La técnica gráfica de presentar la construcción en pleno proceso de montaje, o de desmontaje, nos permite ver su colosal entraña y asombrarnos con el despiece de los enormes sillares, con los ensamblajes que los traban y con el acabado rústico de las caras que, sin embargo, ya nos resulta familiar. Nada escapa a su ojo escrutador y a su capacidad analítica y descriptiva: el atado de la imposta superior de apoyo del pórtico del teatro, las diversas canalizaciones de saneamiento, la inclinación de las hiladas de los contrafuertes o la tupida empalizada que sirve de cimiento. Todo está dibujado y todo está referido y explicado en el texto que acompaña al dibujo.

Pero todo está idealizado hasta el extremo de la irrealidad. Piranesi parece partidario de la máxima periodística que sostiene que la verdad no debe estropear una buena historia. Y nos cuenta una buena historia, una historia que está muy por encima de la propia realidad, como lo están sus arquitecturas inventadas de la serie *Prima Parte*, pero con la diferencia de que en aquellas fantasías no hay voluntad de engaño y estas tienen la apariencia de documentos arqueológicos, científicos.

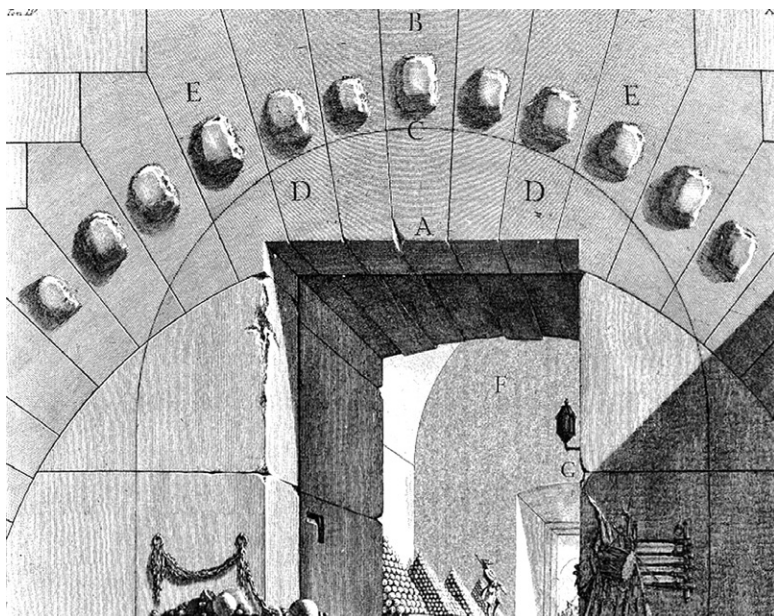
No es su carencia de verosimilitud lo que nos inquieta, sino los recursos que emplea para conseguir emocionarnos, transmitirnos una idea concreta de arquitectura y, en último término, una formalización, un lenguaje. Fijémonos de nuevo en el impresionante «acantilado de piedra» que sostendría el teatro y sigamos el despliegue formal de uno de sus contra-



9. Piranesi, *Le Antichità Romane IV, Veduta di una parte de'fondamenti del Teatro di Marcello*, 1756

fuertes. Se trata de una versión rústica de un orden gigante. Presenta un basamento sobre las estacas de madera, un plinto corrido que ya aparece inclinado, una basa, un fuste y un capitel independiente para cada uno de los contrafuertes. Todas las piezas están trabajadas con un acabado rústico de piedra sin tallar, que se dramatiza expresivamente en el contraluz de la arista, e incluso, las piezas de la base mantienen los tetones de montaje, lo que les confiere una apariencia agresiva y un carácter casi defensivo. Aunque el único enemigo a batir sea el propio Tíber, que discurre a los pies de la fabulosa muralla.

La desaparición de muchos de los referentes que dibuja Piranesi nos impide trazar la línea divisoria entre lo real y lo inventado, pero quizá esta distinción sea hoy irrelevante. Lo que nos parece significativo, sin embargo, es constatar



10. Piranesi, *Le Antichità Romane IV, Veduta di un Ingresso alla Stanza Superiore dentro al Masso sepolcrale d'Elío Adriano Imp.*, 1756

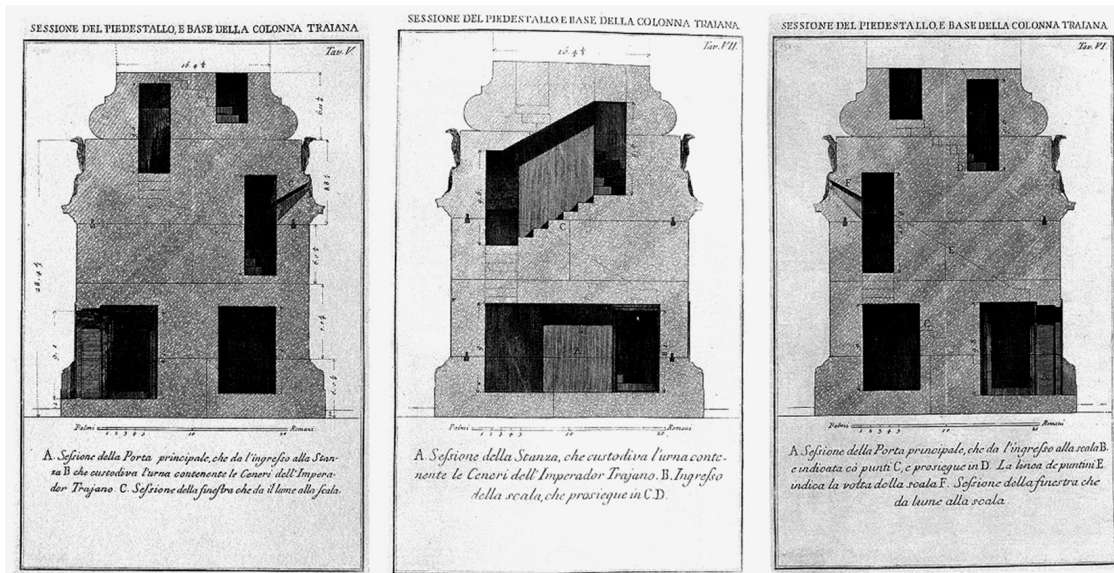
una vez más cómo experimenta con el lenguaje y lo manipula para conseguir que responda a los requerimientos lodolianos de la razón y la funcionalidad. La cascada de sillares toscos inclinados pautada por los capiteles de remate y los plintos de apoyo, decorada en su base con las prominencias sin desbatar de los sillares, vuelve a ser una imagen que cumple al pie de la letra los rigoristas criterios del padre Lodoli, siendo, además, terroríficamente bella.

Y por si su voluntad no hubiese quedado clara, o la grandiosidad de las propuestas distorsionara el discurso, veamos otra imagen del mismo volumen final de *Antichità Romane* que no deja lugar a dudas sobre la convicción que manifiesta Piranesi respecto de la capacidad que tiene la construcción de ser la respuesta a las dudas abiertas por C. Perrault que, convertidas en panfletos incendiarios por C. Lodoli o M. A. Laugier, pusieron bajo sospecha de fraude a toda la arquitectura del siglo XVIII. Se trata de una plancha que recoge la vista de una puerta en el interior del mausoleo de Adriano [10]. De nuevo se trata de un interior, como en las *Carceri*, por lo que el paramento presenta la cara exquisitamente tallada y perfectamente pulida, salvo en las pequeñas prominencias de las dovelas. El despiece de los sillares, tanto en el arco, como en el cegado posterior que conforma la puerta, sustituye eficazmente la ausencia de lenguaje, o diríamos mejor que son el lenguaje. Lenguaje que se acen-

túa en puntos como las dovelas de los ángulos de la puerta, cortadas en zeta para responder a su doble compromiso de pertenecer al arco original y a la nueva apertura, o la continuidad de los despieces en los dos muros que se solapan y que se ponen en evidencia en la proyección de la sección a través del paso.

El guiño arqueológico de los sillares rotos es casi una cita residual, una costumbre piranesiana, mientras que los tetones de las dovelas adquieren el sospechoso papel de elementos decorativos, aunque milagrosamente se salvan de su aparente condición delictiva porque los justifica su función, son necesarios para el montaje, como se explica en el texto de la base de la plancha. Ocurre lo mismo con el trazado del arco de medio punto, que parece un arrepentimiento o una propuesta de ampliación del paso que no se llega a ejecutar, pero cuya funcionalidad justifica también su presencia. En este caso, el reducido tamaño del paso se hace grandilocuente bajando el punto de vista hasta la rasante del suelo. Otro viejo truco de Piranesi para forzar la sensación de magnificencia de la Antigüedad romana que la pequeña puerta no consigue por sí sola.

El sorprendente dibujo se convierte, desde esta lectura interesada, en una verdadera declaración de principios rigoristas y en un manifiesto panfletario que pretende demostrar que la arquitectura romana se regía también por ellos.



11. Piranesi, *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide, Sessione del piedestallo, e base della Colonna Trajana*, 1774/75

El corolario a esta toma de postura lo podemos rastrear finalmente en los dibujos de otra de las arquitecturas más significantes de Roma, la columna de Trajano [11] cuyas imágenes son especialmente clarificadoras. La columna de Trajano, que Piranesi veía desde su residencia inicial en el Palacio Venecia, es seguramente la obra más significativa de la etapa imperial, desde el punto de vista escultórico; y este aspecto no pasa desapercibido para nuestro ávido grabador de modelos figurativos. Pero sorprende que además de dibujar el despliegue iconográfico de las cuatro caras del pedestal, la basa y el capitel, con el preciosismo y la habilidad de un experto grabador que lleva en el oficio más de treinta y cinco años, dedique seis planchas a las secciones constructivas. Una a la sección general, que incluye también los diferentes cortes en planta, y cinco a las secciones del pedestal. Y que estas últimas solo describan la masa ciega en la que se horadan los exiguos huecos de paso que dan acceso a la escalera helicoidal que ocupa el interior del fuste. No hay mucho más que contar y, de hecho, la planta es mucho más didáctica que las secciones a la hora de describirnos el mecanismo de acceso a la escalera y la posición y el tamaño de la cámara de las cenizas imperiales que vemos también en las secciones.

Sin embargo, si miramos con detalle los cortes, advertiremos que en la masa del pedestal está dibujado el despie-

ce de los sillares que lo componen y que estos son solo dos únicas piezas por hilada. El pedestal presenta cuatro hiladas y sobre ellas la basa de la columna es monolítica. El fuste también está construido con tambores monolíticos con el tramo de helicoide tallado en su interior, así como el capitel y la pieza de remate. Piranesi ya no necesita recurrir a trucos de escala para aumentar la grandeza de la Antigüedad. En este caso solo necesita dibujar el despiece real del pedestal, compuesto de ocho únicos sillares monolíticos de purísimo mármol blanco de tamaño descomunal, para asombrarnos y para que caigamos rendidos a los pies de la insuperable grandeza del pasado romano.

Ahora sí se entiende su celo por describir con detalle la masa del basamento y que dibuje todas las secciones posibles. Visto desde el número de planchas dedicadas a ambos temas, el decorativo y el constructivo, diríamos que le da tanta importancia a la descripción del fastuoso despliegue escultórico de las glorias militares de Trajano como a transmitirnos el asombro del soberbio hito constructivo que supone la elevación de la monumental columna, con menos de treinta gigantesco sillares monolíticos, veintinueve, para ser precisos y justos con ella.

El emperador que lleva la frontera de Roma a su límite más extenso bien se merece un monumento de semejantes

proporciones e ingenio, que aún hoy nos parece un reto constructivo megalómano. Pero además del problema de la desmesura, ya visto en otros ejemplos, el que ahora queremos señalar, es el del uso de un único material en la ejecución de toda la obra y el significado trascendente de la precisión y ajuste de su montaje constructivo. La columna de Trajano encarna a la perfección el viejo mito idealista de la verdad constructiva, que en este caso va ligada a la unidad del material y a la nobleza de este. No hay juntas, no hay rellenos, solo mármol. La poética implícita en la construcción se convierte en el catalizador que hace sublime a la arquitectura.

De nuevo descubrimos a un Piranesi pionero y visionario que sabe leer en las obras del pasado los problemas del presente y las soluciones del futuro. Que es capaz de desnudar a la arquitectura del artificio, de la forma, para poner de manifiesto la capacidad de la materia, en este caso del mármol, para transmitirnos la verosimilitud del proceso arquitectónico, y de paso mostrarnos un nuevo lenguaje que se presume verdadero y objetivo porque explicará de forma irrefutable la poética constructiva a través de la materia, del tamaño y de la precisión del ensamblaje de las piezas, gobernada por las reglas que impone el propio material.

Y, de nuevo, la belleza objetiva que teorizara C. Perrault, y por la que peleara C. Lodoli con agitación incendiaria, no está lejos de lo que Piranesi nos quiere contar con sus vacías secciones rellenas de mármol. Se adelanta a su época descubriéndonos el concepto de sinceridad constructiva y el valor de la tectónica, que serán parte esencial de los argumentos que capitalizarán el debate arquitectónico hasta nuestros días.

El montaje y desmontaje de piezas que supone conceptualmente todo detalle constructivo podría servirnos

como metáfora final del doble proceso al que Piranesi somete el lenguaje de la arquitectura a la búsqueda de su resignificación. Si por un lado, como nos descubre Tafuri, acomete la destrucción implacable de los lenguajes heredados mediante la fragmentación y montaje desordenado de sus elementos, pervirtiendo las reglas más elementales de la gramática clásica al plantear variaciones infinitas de su sistema compositivo, o mezclando indiscriminadamente las diferentes lenguas-estilos hasta corromper su significado haciéndolo desaparecer como vehículo de transmisión de los contenidos, consiguiendo, de este modo, la escisión definitiva entre forma y representación. Por otro, su precoz clarividencia le permite intuir, entre las saqueadas ruinas del pasado romano, que la solución a los problemas de la legitimación del lenguaje de la arquitectura pasa por la asunción de su realidad constructiva, de la lógica implícita en el montaje, de la capacidad de emocionar de los materiales y de la poética implícita en el sistema constructivo cuando alcanza, bajo su persuasiva mirada, la categoría de arte.

Del mismo modo que los Arúspices predecían el futuro al senado romano a través de la interpretación de las entrañas de los animales sacrificados, Piranesi nos anticipa, con su aguda, y a veces tendenciosa, disección de la arquitectura romana oficiada en los cuatro volúmenes de *Antichità Romane*, las claves esenciales de la modernidad.

Nota sobre las imágenes: Las imágenes y las identificaciones de los pies de fotos están tomadas de FICACCI, Luigi, *Giovanni Battista Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia, Ed. Taschen, 2001. Se ha mantenido la ortografía referida a los textos originales que incluyen los grabados, tal como aparece en el catálogo.

Notas

- 1 TAFURI, Manfredo, «El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje», *La esfera y el laberinto*, 1, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- 2 Gérard Desargues (1591-1661) fue matemático y arquitecto. Contemporáneo de Pascal y de Descartes, es el creador de la geometría proyectiva, del sistema de proyecciones planas que más tarde desarrollará Monge en su tratado de *Geometría descriptiva* publicado en 1799 y que denominamos diédrico.
- 3 «Didascalio, hombre de Piranesi, defiende sus diseños con argumentos inesperados. Niega que haya que buscar la severidad, la razón y la obediencia a las normas por sí mismas. Y no solo rechaza la arquitectura griega sino también las reglas de Vitrubio y el clasicismo de Palladio. Si llevamos los principios de Vitrubio a su conclusión lógica, el resultado será una cabaña primitiva: *Edifici senza pareti, senza colonne, senza cornizi, senza volte, senza tetti*» WITTKOWER, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 236.
- 4 *Ibid.*, p. 237.
- 5 YOURCENAR, Marguerite, *A beneficio de inventario, «El cerebro negro de Piranesi»*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 125.
- 6 *Ibid.*, p. 126.
- 7 La ambigüedad de la postura de Piranesi frente a la decoración, los estilos históricos y la copia de los modelos de la antigüedad y su cambiante actitud al respecto, ha sido analizada por WITTKOWER, «La doctrina arquitectónica de Piranesi», *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo...*