

# Giovanni Battista Piranesi, arquitecto

**Juan Calduch Cervera**

Doctor Arquitecto

Catedrático de Composición Arquitectónica

Universidad de Alicante

Joan.Calduch@ua.es

## RESUMEN

Analizando los grabados de Piranesi conservados en la Academia de BB AA de San Carlos de València podemos rastrear su idea de la profesión de arquitecto. Formado en la concepción del arquitecto procedente del Renacimiento, el conocimiento arqueológico, la teoría tratadística, la ingeniería hidráulica y las enseñanzas de Lodoli, fue consciente de la disolución de este enfoque humanista y la emergencia de la libertad creativa del arquitecto moderno. En su diálogo *Parere sull'Architettura* (1765) se contraponen estos dos enfoques distintos defendidos, respectivamente, por cada uno de los interlocutores: Protopiro y Didascalo. Pero lo cierto es que se trata de un desdoblamiento donde ambos personajes representan dos etapas sucesivas en la evolución de su idea profesional del arquitecto.

**Palabras clave:** Profesión de arquitecto / Arquitecto humanista / *Parere sull'Architettura*.

## ABSTRACT

Through the analysis of the Piranesi's engravings preserved in the Academia de Bellas Artes de San Carlos, in València, we can track his idea of the profession of architect. Trained following the Renaissance's conceptions, the archaeological knowledge, the Treatadistic theories, the hydraulic engineering and the lesson from Lodoli, he became aware of the dissolution of this Humanistic approach and the emergence of the creative freedom of the modern architect. In his dialogue *Parere sull'Architettura* (1765), the opposition of these two different perspectives, was supported respectively by each of the speakers: Protopiro and Didascalo. But the truth is, that the dialogue was a split of the writer, where both sides represented two consecutive stages in the evolution of his professional idea of architect.

**Keywords:** Profession of architect / Humanistic architect / *Parere sull'Architettura*.

Con frecuencia Piranesi firmaba sus trabajos como *architetto veneziano*. Lo hizo en 1743 en su primera colección de grabados *Prima parte di Architetture e Prospettive da Gio. Batta Piranesi Architetto Veneziano* (Fig. 1). Lo repitió de nuevo en 1748 cuando publicó *Antichità romane de'tempi della Repubblica, e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano* (ASC Tomo XIII)<sup>1</sup> y en 1753 cuando salió a la luz *Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la Vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto... disegnati ed incise da Giambattista Piranesi, Architetto Veneziano* (ASC Tomo VIII). Su condición profesional la mencionaba de manera reiterada en publicaciones y estampas.

El tipo de arquitecto con el que se identificaba había surgido durante el Renacimiento como reivindicación del estatus de artista para ascender socialmente sobre los maestros constructores medievales considerados como simples artesanos. Un arquitecto que, como humanista, podía alcanzar la fama al margen de los edificios que levantara e incluso sin haber construi-

do ninguno. El ejemplo de la antigüedad más emblemático de un arquitecto sin edificios conocidos que lo avalaran era Vitruvio. El mismo Piranesi apenas realizó obras. En su insistencia por presentarse como arquitecto sin tener casi ninguna obra construida se percibe cierta frustración profesional por esa falta de encargos.

Piranesi, había aprendido arquitectura en Venecia con su tío materno Matteo Lucchesi, *Magistrato delle Acque* que estaba encargado de los muros protectores de la ciudad contra las crecidas de la laguna y se movía en los ambientes cultos interesados por la arqueología etrusca y romana. Completó su enseñanza junto a otro miembro de ese mismo entorno, el arquitecto Giovanni Antonio Scalfarotto de orientación anticlásica y ecléctica que influyó en la oscilación de Piranesi "entre los dos polos del clasicismo y el anticlassicismo" (Garms, 1978, p. 21). Durante su juventud en Venecia el clérigo Carlo Lodoli estaba difundiendo sus ideas sobre el racionalismo rigorista considerando que la arquitectura sólo es la buena construcción ajustada a las necesidades, a la racionalidad de las estructuras y al uso óptimo de los materiales de acuerdo con sus cualidades tectónicas. Estas ideas calaron en Piranesi y es posible rastrearlas en el modo de afrontar algunos de sus trabajos.

Tres aspectos se entrelazan en su pensamiento arquitectónico a partir de esa formación. Por un lado, como reflejo de los postulados lodolianos, la consideración de la racionalidad constructiva y la calidad de los materiales como aspectos prioritarios que condicionan las cuestiones formales (Wittkower, 1979, p. 235). Por otro, el enfoque arqueológico canalizado desde planteamientos eruditos basados tanto en las fuentes literarias como en los levantamientos hechos por los arquitectos en la tradición de Palladio y Desgodetz. Por último, el interés por las téc-

<sup>1</sup> La numeración del tomo corresponde a la Colección de Piranesi en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València (en adelante ASC). Tras obtener el título de Caballero en algunos casos lo hacía constar en sustitución de su profesión como en la segunda edición de esta colección posterior a 1761 donde además cambió el título anterior por: *Alcune vedute di archi trionfali... disegnati ed incisi dal Cavalier Gio. Battista Piranesi*.



Fig. 1.- Piranesi: 1743, *Prima parte di Architettura e prospettive...* Frontispizio (primera versión). (355 x 250 mm).

nicas, la complejidad estructural y los ingenios de las grandes obras públicas al modo de Nicola Zabaglia, y por los sistemas hidráulicos que había conocido junto a su tío (Monteferini, 1978, p. 35).

Paralelamente a su preparación como arquitecto empezó a trabajar con el grabador Carlo Zucchi aprendiendo la técnica del aguafuerte y perfeccionando su dominio de la perspectiva. En consecuencia, el conocimiento de las labores constructivas así como su interés por la teoría arquitectónica y la arqueología se combinaban

con su pericia en el dibujo y el grabado. En sus estampas e invenciones aparecen entremezcladas reflexiones sobre aspectos teóricos e históricos, precisos levantamientos arqueológicos, proyectos de megalómanas y grandiosas obras imaginadas, y críticas formuladas en polémicos debates. Son, en definitiva, el enunciado de un pensamiento arquitectónico que no se formula como un discurso sistemático y razonado, sino que se traba, se ilustra y se manifiesta con ejemplos y casos específicos. Es, pues, una teoría que se concreta desde la práctica de la arquitectura

dibujada. En sus trabajos abundan textos a veces prolijos que anteceden o se insertan en los grabados, vitolas explicativas y dedicatorias que son esenciales para poder interpretar el sentido y la intención de las imágenes, así como para entender el papel que esas ilustraciones juegan en su idea sobre la arquitectura y la actividad profesional.

A lo largo del s. XVIII el carácter integrador del arquitecto-artista renacentista se estaba disgregando en cometidos profesionales distintos y a menudo autónomos e independientes: por un lado, el técnico centrado en la gestión cotidiana de los proyectos y la ejecución de las obras, y por otro, el estudioso interesado por las cuestiones teóricas de la arquitectura, su historia y su integración en el sistema general de las artes (Kristeller, 1986). Sin embargo, la vocación de Piranesi le orientaba en el sentido unificador de todas estas vertientes y contrario a esa disgregación. Pensaba que el arquitecto era el artifice más capacitado para configurar las formas y espacios que acogen las actividades humanas llegando a comentar "tengo necesidad de producir grandes ideas y creo que si se me ordenase el proyecto de un nuevo universo cometería la locura de hacerlo" (Wilton-Ely, 1994, p. 155).

Al refugiarse en la arquitectura dibujada Piranesi personalizaba y asumía un perfil profesional que en aquellos años empezaba a estar paulatinamente arrinconado por la emergencia protagonista de otros técnicos especialistas como los ingenieros civiles y militares que eran los nuevos responsables del control del territorio, las obras públicas y la ciudad moderna. Piranesi era consciente de que el tiempo del arquitecto humanista dotado de una visión globalizadora había ya pasado y que las grandes invenciones arquitectónicas libres y sin cortapisas habían quedado reducidas a representaciones dibuja-

das, meras arquitecturas de papel. Según Tafuri Piranesi "ya plantea con asombrosa lucidez la cuestión de la disolución de la figura profesional del arquitecto tal como había sido definida en el ámbito de la cultura humanista" (1984, p. 56).

Con sus grabados Piranesi pretendía recuperar las obras antiguas como referencia imprescindible para el resurgimiento de la moderna arquitectura monumental. En la carta con la dedicatoria a Nicola Goibbe de *Prima parte di architettura e prospettive* (1743) (Gavuzzo-Stewart, 2012) refiriéndose a esas obras escribía:

... no siendo de esperar a un arquitecto de estos tiempos, que pueda realizar efectivamente alguna; sea por culpa, o de la misma Arquitectura, caída de aquella gloriosa perfección a la que fue llevada en los tiempos de la mayor grandeza de la República Romana [...]; o sea también por culpa de aquellos que deberían hacerse Mecenas de esta nobilísima facultad; [...] y no apareciendo ni en Príncipes ni en privados disposición para darlas a conocer, no me queda otra opción, ni a mí ni a cualquier otro arquitecto moderno, que explicar con dibujos las propias ideas<sup>2</sup>.

Pocos años después, en 1748 (ASC tomo XIII) explicaba:

Viendo que los restos de las antiguas fábricas de Roma, esparcidas en gran parte por huertos y otros lugares cultivados, van disminuyendo día a día por la injuria de los tiempos, o por la avaricia de sus propietarios que con bárbara licencia los van derribando clandestinamente, para vender los fragmentos para el uso de los edificios modernos,

2 "... ned essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcuna: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata ne' tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, [...] o pure ella sia colpa ancora di quelli che farsi devrebbero Mecenati di questa nobilissima facoltà: [...] ned aparendo ne' Principi, o né privati disposizione a farneli vedere, altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee" (Gavuzzo-Stewart, 2018 p. 9) (traducción mía).



me he propuesto conservarlos por medio de estampas.

Como evidencian estas citas en los inicios de su actividad ya estaban implícitas en Piranesi tanto la conciencia de la crisis del arquitecto humanista como la alternativa personal que tomó (Garms, 1978, p. 16).

La arquitectura es una actividad social que precisa la acción coordinada de cuatro agentes: el comitente que la promueve y costea, el arquitecto que la inventa y controla, el constructor que la levanta y el ocupante que la usa. Si falta cualquiera de ellos, si la labor de alguno es deficiente o si no se consigue la colaboración conjunta entre todos, no existe la obra o es un fracaso. En los textos anteriores Piranesi constata que ni había promotores capaces de emprender empresas públicas colosales como las antiguas, ni los actuales ocupantes sabían apreciarlas y conservarlas. Además, la coincidencia de ambos aspectos conducía a que dichos vestigios antiguos se percibieran como fruto de unas técnicas, ingenios y sistemas constructivos de una escala grandiosa que ante la inexistencia de iniciativas similares podían desaparecer por su desconocimiento. En consecuencia, según Piranesi, la decadencia de la arquitectura de su tiempo era debida a que de entre los cuatro protagonistas necesarios para su ejecución sólo el arquitecto, como depositario y guardián de la memoria, comprendía el alcance de esas pérdidas. Y ante la imposibilidad de realizar obras semejantes éste solo podía, por un lado, conservar su recuerdo y, por otro, evocarlas con sus propios grabados. Dos cuestiones complemen-

tarias que le sirvieron como vía de escape ante la inexistencia de comitentes, la indiferencia de los ciudadanos y el abandono de las técnicas. Entre el esfuerzo titánico por restituir la perfección de la arquitectura y la frustración por la impotencia de levantarla discurre la evolución de Piranesi como arquitecto a lo largo de su vida.

Cuando en 1756 publicó los cuatro volúmenes de *Le Antichità Romane* (ASC tomos I, II, III y IV) Piranesi desplegó de manera brillante y polémica su postura. Estos grabados son un rotundo manifiesto en favor de la supremacía de los grandes edificios de la antigüedad romana. En un importante número de estampas pone su habilidad y dominio del aguafuerte al servicio de las ideas lodolianas que entonces defendía resaltando los aspectos tectónicos, estructurales y técnicos de los restos de las construcciones y obras públicas antiguas existentes, y describiendo con precisión las cualidades de los distintos materiales, su labra, su ensamblaje y su deterioro (D'Amelio, De Cesaris, 2019). En ellas asumen un destacado protagonismo las murallas<sup>3</sup>, puentes<sup>4</sup> (ASC 227) (Fig. 2), vías<sup>5</sup> y mausoleos en donde se aprecia, más allá de su estado ruinoso, la fuerza y potencia de sus fábricas, la textura y tratamiento de sus materiales, así como su aparejo, estereotomía y puesta en obra. Especialmente son las secciones y detalles donde esa expresividad alcanza las máximas cotas como en la vista y la sección constructiva de los contrafuertes subterráneos del Mausoleo de Adriano (ASC 213), en la sección y detalles técnicos del mausoleo de Ottaviano Augusto (ASC 149), en la planta y la sección de un sepulcro en la antigua Via Apia (ASC 123, 124) o en

3 Como: *Mura d'Aureliano* (detalle de la sección constructiva y sección fugada de las torres) (ASC, 14, 15); *Porta S. Lorenzo di Aureliano* (planta, alzado y sección) (ASC 19); *Muro del Busto detto Muro Torto* (planta, alzado y sección) (ASC 21), *Portici dell'Ustrino* (detalle del muro, arco y ladrillos) (ASC 155); etc.

4 En este sentido son destacables las figuras: *Ponte Fabrizio oggi detto Quattro Capi* (vista, planta y alzado, sección constructiva y detalle de la sección) (ASC 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224); *Ponte D'Elío Adriano* ahora Sant'Angelo (vista, sección del mausoleo y del puente, sección de un arco) (ASC 208, 209, 210, 211); *Ponte Ferrato dagli'Antiquari detto Cestio* (vista, alzado-sección y sección constructiva) (ASC 225, 226, 227, 228); *Ponte Trionfale* (detalle de la construcción de la pila) (ASC 217); *Veduta del Ponte Roto*, (ASC 43) etc.

5 *Via Appia* (vista de su sistema constructivo) (ASC 157) y otras.

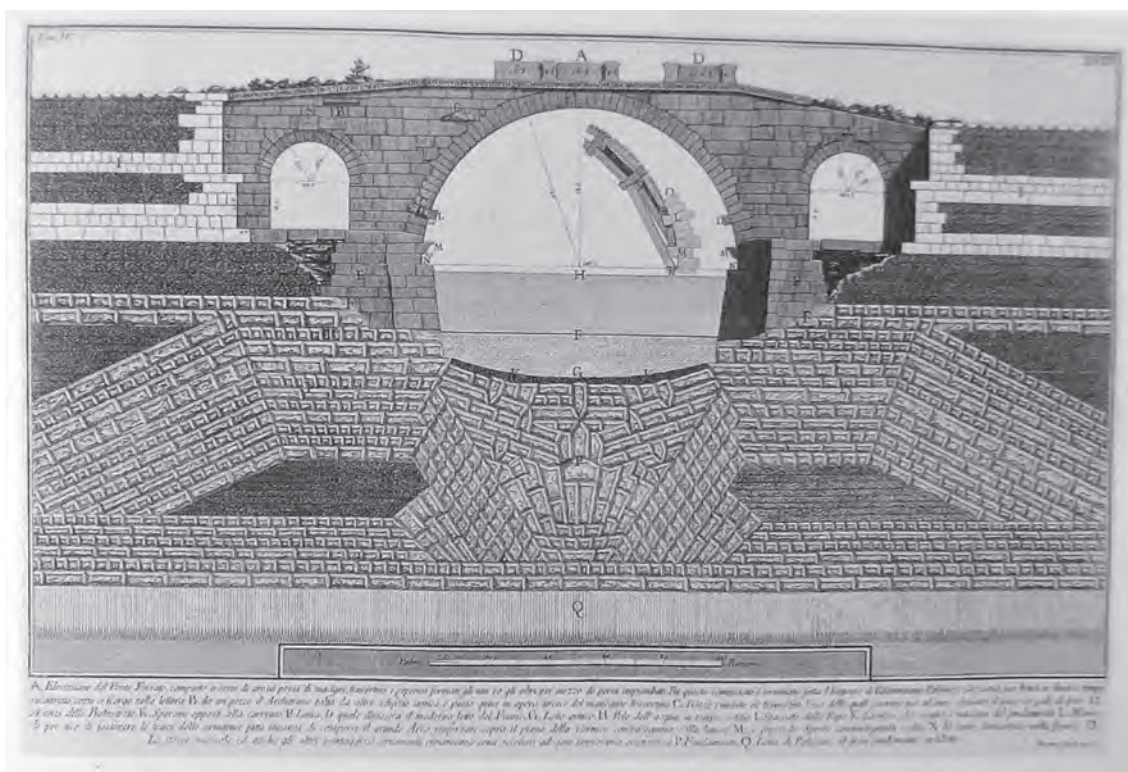


Fig. 2.- Piranesi: 1756, *Elevazione del Ponte Ferrato* (*Le Antichità romane...IV*) (350 x 595 mm) (ASC 227).

la sección transversal y los cimientos del teatro Marcello (ASC 236) (Fig. 3). A todo esto, se añaden algunas otras imágenes donde despliega sus conocimientos de construcción, su familiaridad con las herramientas y máquinas utilizadas en la ejecución de las obras y su control de los artefactos y tinglados usados en el levantamiento de las fábricas tal como vemos en los dos grabados del mausoleo de Cecilia Metela donde explica el modo de levantar los gruesos sillares y los instrumentos empleados<sup>6</sup> (ASC 203, 204). Para el arquitecto lodoliano de aquellos momentos los medios técnicos y las soluciones estructurales y constructivas recogidas en este tipo de grabados mostraban, precisamente, el valor más relevante de esta arquitectura. Según Bertelli "es la pri-

mera vez que una arquitectura utilitaria viene exaltada por su belleza" (1978, p. 41).

En *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia* (1761) (ASC Tomo X) hay diecinueve magníficas imágenes donde refleja, con una precisión extraordinaria, los complejos hidráulicos (ASC 492) incluyendo detalles de las boquillas y reglas usadas en la regulación del caudal de agua (ASC 499). En *Descrizione e disegno del emisario del lago Albano* (1762) y en la posterior *Antichità d'Albano de di Castel Gandolfo* (1764) (ASC Tomo V), en unos largos, precisos y minuciosos textos explicativos de los veintidós detallados y rigurosos grabados comenta sus características materiales y da una descripción informada del funcionamiento de las redes, conducciones, cisternas y acueduc-

<sup>6</sup> En otras publicaciones posteriores hay también grabados similares como el alzado, sección y vista de los muros de contención y recalce de la colina de Capitolio (ASC 327) en *Della Magnificenza* (1761) (ASC tomo VI) y los que explican la solución constructiva de la colocación los bloques de la columna Trajana y los pernos metálicos de unión en *Trofeo o sia magnifica colonna coelide* (1774/1775) (Calatrava, 2019).

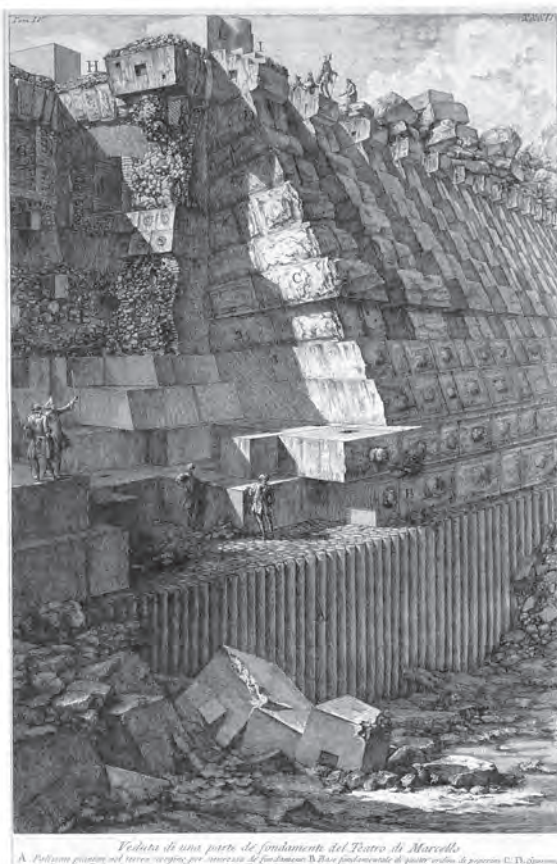


Fig. 3.- Piranesi: 1756, *Veduta di una parte de'fondamenti del Teatro di Marcello* (*Le Antichità romane... IV*) (590 x 395 mm) (ASC 236).

tos<sup>7</sup> mostrando su pericia en estos temas que había adquirido durante su formación en Venecia. Conseguía así varios objetivos: por un lado, mostraba la cualidad excepcional de la técnica de los romanos, y lo hacía plásticamente con un alarde de su extraordinaria capacidad gráfica presentándola en esclarecedoras estampas meticulosamente trazadas donde, por último, reflejaba sus conocimientos tanto hidráulicos como constructivos.

En la década de 1760 recibió los encargos de sus escasos trabajos como arquitecto constructor. Las intervenciones en la plaza de acceso, el jardín, la villa y la iglesia de Santa María del Priorato de los Caballeros de Malta en el Aventino (1764-66) (Tafuri, 1978) son las de mayor envergadura, a las que se deben añadir algunas otras de carácter menor como las reformas y ornamentaciones en los palacios del Quirinal y el Capitolio de los familiares del papa Rezzonico, la decoración del Café de los Ingleses (¿1760?)<sup>8</sup>, todas estas en Roma, y la adecuación de los aposentos papales de Castel Gandolfo (1767). El proyecto que le fue encargado por el papa para la renovación interior del ábside y el presbiterio de la iglesia de San Juan de Letrán (1762-67) también en Roma, fue abandonado sin ejecutarse (Barry, 2019). Estos trabajos dieron un giro radical a su idea sobre su labor profesional al convertirse en un técnico en ejercicio enfrentado a las condiciones que la realidad impone en la ejecución de las obras. Un desplazamiento de cometidos profesionales que tuvo importantes consecuencias en su concepto de arquitectura.

Precisamente en esos mismos años se agudizó el debate entre filohelenistas y filoromanos como el propio Piranesi, en parte avivado por su publicación sobre *Le Antichità romane*. En 1761 apareció *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (ASC tomo VI) donde Piranesi pretendía demostrar la autonomía y superioridad de la arquitectura romana como heredera de la etrusca y de la egipcia, y con un desarrollo independiente de la arquitectura griega. La respuesta de los helenistas a esa publicación fue la aparición en 1764 en la *Gazette Littéraire de l'Europe* de una *lettre* (carta) escrita por Mariette. Piranesi, a su vez, contestó al año siguiente, 1765, con otra publicación dividida en tres partes: *Osservazioni Di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette*

<sup>7</sup> Piranesi ya había trabajado sobre los restos de construcciones hidráulicas romanas, tanto en publicaciones anteriores como *Le Antichità Romane* (1756) (ASC tomo I) con vistas y detalles de acueductos (*Ennion Vecchio, Acqua Giulia, Acqua Alsietina, Acqua Vergine, Antoniano, Caracalla*, etc.) (ASC 18, 20, 22, 23, 36, 37, 41) y lo hizo en otras publicaciones posteriores como en *Della Magnificenza* (1761) (ASC tomo VI) donde se recoge el desagüe en el Tiber y la sección detallada de la Cloaca Máxima (ASC 328, 329), y así mismo, en *Vedute varie* que recoge estampas dispersas realizadas desde 1740 donde se muestra por ejemplo, el acueducto de Nerón.

<sup>8</sup> Este trabajo lo ilustra en dos estampas de *Diverse maniere d'adornare i cammini...* (1769) (ASC 561, 562) donde hace constar expresamente *Disegno e invenzione del Cavalier Piranesi*.



*aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe*, seguida de *Parere sull'Architettura. Dialogo. Protopiro, e Didascalo*, y, por último *Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi. Prefazione* (ASC, tomo VI). En esta obra, además de la estampa de portada hay otras seis viñetas: una en el encabezamiento de las *Osservazione*, cuatro en total al principio y al final tanto del *Parere* como de la *Introduzione* y otra como remate de la obra. En 1767 se añadieron a este volumen otros grabados.

Lo interesante e ilustrativo de los episodios de este debate es que coincidían y se entrelazaban con su actividad como arquitecto constructor. El resultado de esta confluencia supuso el "esclarecimiento de la posición teórica de Piranesi" (Molajoli, 1963, p. 212). El tipo de arquitecto que reflejaban sus primeros trabajos reducido a mostrar en dibujos unos megalómanos proyectos irrealizables ya no le satisfacía, y los teóricos que encerrados en la mera especulación no se enfrentan a los problemas reales de la construcción quedaban ahora cuestionados. Pero, por otro lado, la escasez y por lo general poca relevancia de los encargos que estaba ejecutando le debían producir un cierto desencanto por lo acotada e incluso anodina que podía llegar a convertirse la práctica profesional. Ni se conformaba con imaginar proyectos que nacían ya irrealizables desde su misma invención como en sus primeros trabajos, ni podía asumir que el arquitecto retrocediera de nuevo a ser un mero constructor limitado a resolver los problemas cotidianos de las obras como, en cierta medida, había defendido anteriormente siguiendo a Lodoli. No por casualidad en la estampa de la portada de las *Osservazione* (Fig. 4) (ASC 367) dibujó en el fuste de una columna dórica los instrumentos representativos del trabajo artístico (la paleta, el cincel, la escuadra, la regla, el compás y la plomada), como símbolos de los artistas practicantes, entre los que se incluía a sí mismo,



Fig. 4.- Piranesi: 1765, Frontispizio (*Osservazioni sopra la Lettere de M. Mariette...*) (400 x 252 mm.) (ASC 367).

contra los meros teóricos como Mariette simbolizado por la mano que está escribiendo la *Lettere* en la esquina superior izquierda de la imagen.

El quehacer profesional del arquitecto moderno que ahora reivindicaba lo expone Piranesi en el texto del *Parere* (Opiniones). En este diálogo se contraponen dos enfoques distintos respecto a la idea de arquitectura y el rol del arquitecto que son defendidos, respectivamente, por cada uno de los interlocutores. Por boca de Protopiro recoge una crítica a sí mismo aduciendo que él, Piranesi, "se ha dado con sus diseños a esta loca libertad de trabajar caprichosamente" (p. 10)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En adelante, si no se hace constar lo contrario, todas las citas corresponden a las páginas del *Parere*. (ASC, tomo VI) traducidas del italiano por mí.



a lo que, en otro momento, Didascalo lo niega, defiende su coherencia y le responde que tras su argumentación "podrá ver si Piranesi era de un parecer y hoy es de otro" (p. 12). Pero lo cierto es que se trata de un desdoblamiento donde ambos personajes representan dos etapas distintas de su evolución.

Protopiro está exponiendo sus anteriores ideas lodolianas, mientras que Didascalo, portavoz del pensamiento reciente de Piranesi, las rebate desmontando uno a uno los postulados rigoristas para concluir que se acabarían haciendo "edificios sin paredes, sin columnas, sin pilastras, sin frisos, sin cornisas, sin bóvedas, sin techos, plaza, plaza, campo raso" (piazza, piazza, campagna rassa) (p. 11). La razón rigorista llevaría a la nada geométrica, al vacío formal, al silencio. Además, la identificación de la arquitectura con la construcción la rebajaría a la repetición de soluciones idénticas, una arquitectura "tanto más fácil cuanto más simple" (p. 12). El resultado sería "una monotonía de edificios odiados por la gente" (p. 12), el ejercicio de la arquitectura quedaría reducido "A un vil oficio donde no se haría sino copiar" (un vil métier où l'un ne feçoit que copier) (p. 14) y todo acabaría, finalmente, en una degradación del trabajo del arquitecto que quedaría rebajado al alcance de cualquiera: "la Arquitectura conocida por todos será despreciada por todos y los edificios con el tiempo se harían cada vez peor" (p. 14). En ese supuesto, los meros constructores reclamarían su competencia técnica y los arquitectos se convertirían no sólo en "ordinari, ordinarissimi" (p. 12), sino en "menos que alarifes" (muratori) (p. 12) repitiendo siempre las mismas soluciones, las más simples. En definitiva, el arquitecto sería innecesario porque cualquiera podría acometer sus propias obras.

Tras rebatir los argumentos rigoristas defendidos por Protopiro, Didascalo como portavoz de las nuevas ideas de Piranesi explica que la verdadera arquitectura nunca, ni siquiera entre los antiguos, se ha sujetado a reglas: "¿No es verdad que vosotros dotáis a la Arquitectura de leyes que nunca ha tenido?" (p. 11). Y añade "No sólo

que no hay una fábrica entre los antiguos cuyas proporciones sean las mismas que las de otra, sino tampoco columna, intercolumnio, arco y todo lo demás" (p. 13). A diferencia de lo que pretendían los lodolianos estrictos la arquitectura no es la solución más simple y racional ni debe responder a los lenguajes codificados en los tratados, como se comprueba contemplando la realidad de los restos antiguos. Didascalo de manera polémica pregunta:

¿Qué diríais si os pruebo que la serenidad, la razón y la imitación de las cabañas son incompatibles con la Arquitectura, y que la Arquitectura, lejos de querer ornamentos deducidos de las partes necesarias a la construcción para mantener el edificio estable, consiste en ornamentos totalmente ajenos? (p. 10).

La arquitectura no es simplemente la obra sino otra cosa. Es "la bella construcción [*bella fabbrica*]. He aquí lo que hoy podemos decir en qué consiste la Arquitectura [...] Todo lo demás de la arquitectura, fuera de los ornamentos, es sólo un tenue retrato de ella" (p. 14). Pero si su carácter artístico está en la ornamentación autónoma eso significa que "los arquitectos deben tener el campo libre en su trabajo" (p. 15), una libertad absoluta para "variar y multiplicar las invenciones" (p. 16). Cualquier albañil puede construir un edificio pero convertirlo en arquitectura es dotarlo de belleza mediante la ornamentación. Esto no significa amontonar partes distintas aunque sean bellas "en sí mismas" (p. 14) sino que, como en la naturaleza, deben adecuarse entre sí y formar una "conciliación de las partes con el todo" (p. 16) capaz de conseguir el juicio favorable de la sociedad. Y eso sólo lo puede hacer el arquitecto que tiene un gusto preparado y una sensibilidad formada. Frente a Protopiro que censura por abusiva esta libertad Didascalo, por el contrario, sostiene "que los edificios no sean hechos para darle gusto al censor, sino al público" (p. 9). No se trata de un abuso como critica Protopiro sino que, por el contrario, es

lo que la gente quiere y admira: "el uso hace la ley" (p. 9).

Piranesi por boca de Didascalo "por primera vez busca justificar en el plano teórico su inclinación a la complejidad, en contraste con la simplicidad ática invocada por Mariette y Winckelmann" (Wilton-Ely, 1978, p. 55). Ahora se exalta la excepción frente a la norma, la mezcla frente a la pureza y frente a la rigidez de órdenes y códigos la invención como síntesis ecléctica de lenguajes procedentes de cualquier repertorio, y de formas dictadas por la imaginación más exaltada y la libertad creativa más novedosa del artista.

Tras el rechazo implícito del proyectista que, como él mismo había hecho en sus primeros trabajos, se limita a dibujar ideas imposibles y del perito que levanta sus obras de manera rutinaria, el nuevo cometido profesional del arquitecto, su labor específica, consiste en ornamentar las obras reales desplegando un juego formal interminable siempre inédito, novedoso e inesperado que despierte la admiración y consiga la

aceptación social. Entre las estampas añadidas en 1767 a las *Osservazioni* la última es un alzado abigarrado que en su friso, como justificación provocadora de su papel como arquitecto moderno, hay escrita una frase en latín de Salustio: "*Novitatem meam contemnunt. Ego illorum ignavian*" (Ellos critican mi novedad. Yo su timidez) (ASC 382) (Fig. 5)<sup>10</sup>.

En 1769 Piranesi publicó *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifi-zi desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca* (ASC tomo XII) cuyas estampas son una sucesión de soluciones decorativas, fruto de un experimentalismo exacerbado y de un amontonamiento abigarrado y denso de elementos formales de distinta procedencia que se multiplican en imágenes siempre sorprendentes (González-Palacios, 1978) (Fernández-Almoguera, 2019). El año de su fallecimiento, 1778, su hijo Francesco Piranesi recopiló una colección de planchas en las que su padre había estado trabajando desde hacía una década: *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* (ASC Tomo

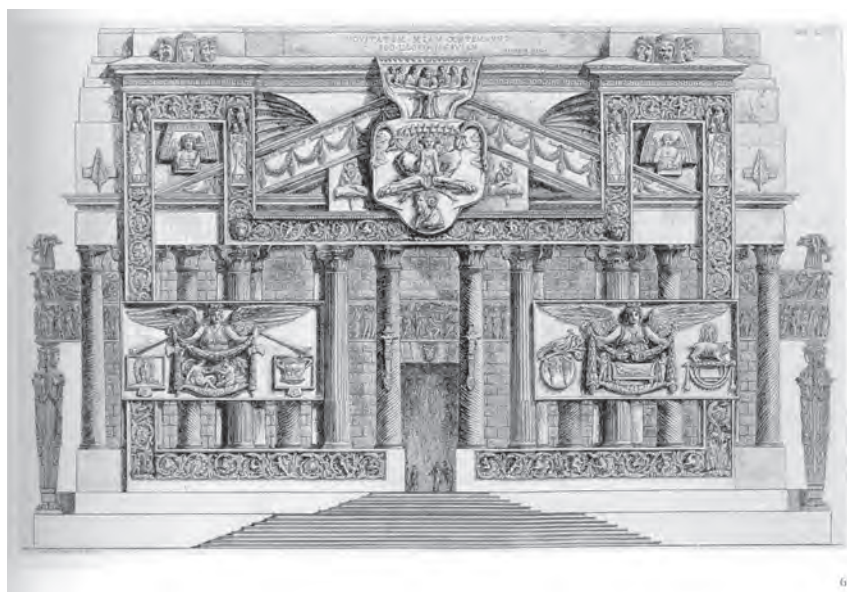


Fig. 5.- Piranesi: 1767, Fachada (*Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette...*) (410 x 645 mm.) (ASC 382).

<sup>10</sup> También en este sentido Piranesi resulta, en cierta medida, un precursor de las desbordantes escenografías cinematográficas como el episodio de Babilonia de *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith. No por casualidad interesó al cineasta soviético S. M. Eisenstein que en 1946-47 escribió un texto titulado *Piranesi o la fluidez de las formas* (traducido al castellano en Tafuri, 1984, pp. 99-122).

VIII)<sup>11</sup>. En este caso no hay figuras arquitectónicas sino piezas sueltas, muebles y elementos ornamentales procedentes de las ruinas que el mismo Piranesi había ido acumulando en su faceta de comerciante anticuario. Escribe:

Los diversos restos de obras antiguas que se ven dispuestos en algunas chimeneas de mi museo están puestos por mí mismo colocados con simetría tal, que el trabajo moderno emprendido por mí, y que completa el trabajo antiguo forma una conexión que hace parecer al conjunto proceder de la misma antigüedad. (González-Palacios, 1978, p. 67).

El montaje de lo antiguo abordado con criterios modernos alumbraba una composición unitaria que no buscaba la restauración sino "una nueva invención de la antigüedad" (González-Palacios, 1978, p. 67). El resultado ya no es la recuperación fiel de su estado original como pretendía el arqueólogo, ni la ejemplificación de los principios clásicos como buscaba el teórico tratadista, sino exclusivamente reinventar su apariencia formal gracias a la capacidad creativa del arquitecto. Para Piranesi en esto consistía ahora su aportación específica: encontrar incesantemente, en un proceso de formalización interminable, extraños lenguajes, asombrosos ornamentos, insólitos artefactos y sorprendentes soluciones capaces de deslumbrar a cualquier espectador.

En torno a 1761 reelaboró una publicación de su primera época *Invenzioni Capric. di Carceri*

*all'acqua forte* (1745-49) eliminando del título la palabra caprichos<sup>12</sup> y añadiendo su nombre y profesión: *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene.* (ASC carpeta 69). La intención es patente: las cárceles representadas no son simples caprichos arquitectónicos como se enunciaba en la primera edición sino creativas e insólitas invenciones del arquitecto Giovanni Battista Piranesi. (Figs. 6, 7)

Hacia 1774, vio la luz la *Pianta di Roma e del Campo Marzio* donde dibujó la dedicatoria como si estuviera esculpida en un grueso sillar arruinado: *Clementi XIII Pontifici Maximo Promotori Bonarum Artium Eques Io. Bt. Piranesius Architectus* (Zamboni, 1978)<sup>13</sup> (Fig. 8). Fue quizás la última vez que de una manera tan explícita reivindicaba su profesión. Pero al postularse ahora como arquitecto Piranesi estaba aludiendo a una tarea muy distinta a la que defendía en su juventud. Se cerraba así la deriva de su idea profesional que desde el ocaso del arquitecto técnico constructor y humanista heredada del Renacimiento había recalado finalmente en la reivindicación del arquitecto creativo, libre inventor de diseños, imágenes y figuras, anticipando un nuevo perfil profesional muy diferente. En definitiva, Piranesi era consciente de la deriva experimentada por el arquitecto desde el control efectivo de las fábricas al escapismo del experimentalismo puramente formal. Una evolución que preludiaba, en cierto sentido, las oscilaciones que ha seguido la profesión de arquitecto en el transcurso de las diferentes etapas de la modernidad desde aquella época y cuyas secuelas están aún muy presentes entre nosotros.

<sup>11</sup> En el archivo de la Academia de San Carlos este volumen no está completo sino sólo hay algunas estampas añadidas al Tomo VIII tras las de *Trofei di Ottaviano*... En la última frase del *Parere* Piranesi anuncia que está preparando "otro tratado más voluminoso que el de la *Magnificenza* y el de la *Architettura de' Romani* unido a un gran número de monumentos etruscos y de otras naciones antiguas" (p. 16) y del que a continuación publica su *Introduzione*. Es posible que se estuviera refiriendo a esta recopilación.

<sup>12</sup> Todorov (2011, pp. 69-70) escribe: "La palabra *caprichos*, entendida en el sentido de libertad respecto de las formas visibles de los seres, y por lo tanto de derecho a la invención, engloba todos los términos anteriores: *máscaras*, *caricaturas* y *sueños*. [...] Tiepolo [...] había publicado series tituladas *Vari capricci* y *Scherzi di fantasia*." Hacia 1744-47 cuando Piranesi publicó la primera edición de esta colección de cárceles estuvo relacionado y trabajó con Tiepolo.

<sup>13</sup> Aunque no figura la fecha de elaboración de este plano se puede deducir por la dedicatoria a Clemente XIII cuyo pontificado discurre entre 1769 y 1774. El mismo texto está literalmente recogido en la portada de *Le Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* (1764) (ASC 263) solo que, en este caso, va dedicado al anterior papa Clemente XIII (pontificado: 1758-69). Este aprovechamiento puede explicar la extraña forma de escribir la cifra catorce en números romanos.





Fig. 6.-Piranesi 1745-49, Frontispizio (*Invenzioni Capric. di Carceri all'acqua forte...*) (545 x 410 mm.) (Ficacci, 2001, p. 130).

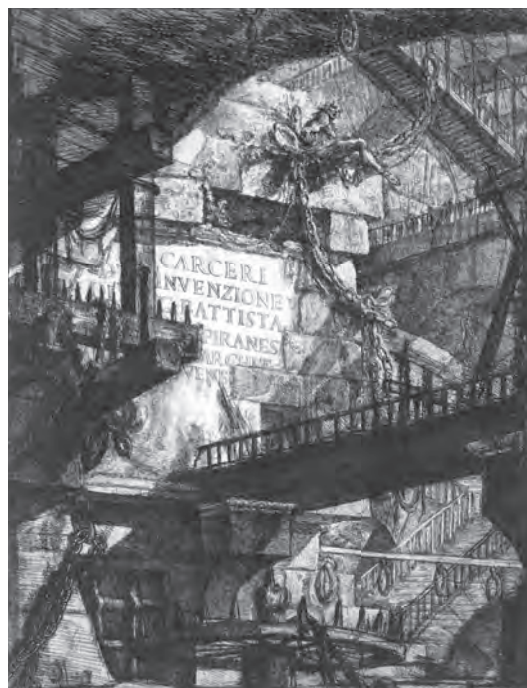


Fig. 7.- Piranesi: c. 1761, Frontispizio (*Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archib. Vene.*) (545 x 410 mm.) (ASC 614).

## FUENTE

Colección de estampas de Piranesi de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (València) (ASC).

## BIBLIOGRAFÍA

BENITO DOMÉNECH, F.: (coord. Gral) (1996), *Piranesi. Una visió de l'artista a través de la Col·lecció de gravats de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles*, València, Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Ed. Generalitat Valenciana, 1996.

BETTAGNO, A. (a cura di): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*, Vicenza, Nevi Pozza Edit., 1978. Incluye:

- .- BERTELLI, C.: "Della magnificenza ed architettura de'romani", pp. 40-41.
- .- GARMS, J.: "Prima parte di architettura e prospettive (1743)", pp. 16-24.

.- GONZÁLEZ-PALACIOS, A.: "Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifi... (1769)", pp. 56-61.

.- idem, "Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi...", pp. 63-69.

.- MONTEFERINI, A.: "Antichità romane", pp. 33-39.

.- TAFURI, M.: "Il complesso di S. Maria del Priorato sull'Aventino «furor analiticus»", pp. 78-87.

.- ZAMBONI, S.: "Pianta del corso del Tevere (1744)", pp. 13-14.

.- idem, "Il Campo Marzio dell'antica Roma (1762)", pp. 44-48.

.- idem, "Pianta di Roma e del Campo Marzio (c. 1774)", pp. 62-63.

.- WILTON-ELY, J.: "Osservazione sopra la lettre de M. Mariette... Parere su



Fig. 8.- Piranesi: c. 1774, *Pianta di Roma e del Campo Marzio...*(detalle) (Zamboni, 1978, p 62).

l'Architettura... Progresso delle Belle Arti...", pp. 55-56.

FICACCI, L.: *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia, Ed. Taschen GmbH, 2001.

GAVUZZO-STEWART, S.: "Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe" en: "Sul fil di ragnò della memoria" *Italograma*, vol. 4, 2012, pp. 219-234. <http://italogramma.elte.hu/>

Id. - "Piranesi's dedicatory letter to Nicola Giobbe translated into English", en *Società e storia*, Vol. 16 (2018), pp. 1-12.

[http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Silvia\\_Gavuzzo-Stewart\\_Piranesi\\_dedicatory\\_letter\\_2.pdf](http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Silvia_Gavuzzo-Stewart_Piranesi_dedicatory_letter_2.pdf)

KRISTELLER, O. P.: "El sistema moderno de las artes" en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Ed. Taurus, 1986 [1951-1952], pp. 179-240.

MOLAJOLI, B.: "Piranesi architetto", en: *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura An-*

*drea Palladio*, BCISA, n° V, Vicenza (1963), pp. 212-214.

RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Giovanni Battista Piranesi" en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I)*. Madrid, Ed. Visor, 1996, pp. 111-116.

RODRÍGUEZ RUÍZ, D. (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, (catálogo de la exposición 7.5/22.9.2019). Madrid, Ed. Biblioteca Nacional de España, 2019. Incluye:

- BARRY, F.: "El cuerpo despiezado: los proyectos de Piranesi para San Juan de León", p. 183-193.

- CALATRAVA, J.: "Piranesi y las columnas de Trajano, Marco Aurelio y Antonino Pio", pp. 195-201.

- DAL CO, F.: "Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas", pp. 103-111.

- D'AMELIO, M. G.: DE CESARIS, Fabri-

- zio: "Arquitectura de la disección. Las técnicas de construcción en los aguafuertes de Giovanni Battista Piranesi", pp. 113-119.
- .- FAGLIOLO, M.: "El *Campo Marzio* de Piranesi: los modelos y la fortuna en la Roma moderna", pp. 143-159.
- .- FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A.: "Al fulgor de la imaginación: Piranesi y las *Diverse maniere d'adornare i Cammini*", pp. 203-207.
- .- GARMS, J.: "La Prima parte di Architetture e Prospettive", pp. 61-71.
- .- LAHUERTA, J. J.: "Piranesi, prisionero", pp. 121-129.
- .- RODRÍGUEZ RUÍZ, D.: "Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos", pp. 23-49.
- TAFURI, M.: "El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi. La heterotopía y el viaje", pp. 31-88; "Historicidad de la vanguardia: Piranesi y Einsenstein", pp. 90-96, en *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.
- TODOROV T.: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg S.L., 2011.
- WILTON-ELY, J.: *Piranesi*. Milán, Ed. Electa, 1994.
- WITTKOWER, R.: "La doctrina arquitectónica de Piranesi", pp. 231-246; "Piranesi y la egip-tomanía del s. XVIII", pp. 247-264, en *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.