

Roma fragmentada, fragmentos de Roma. *Giambattista Piranesi y sus vedute de la Urbs y Tibur, reflexiones*¹

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
disuarez@ghis.ucm.es

Entregado: 5/2/2013

Aceptado: 7/9/2013

RESUMEN

Tomando como punto de partida y referente la *Forma Urbis Romae* (planta de la Roma antigua, hacia fines siglo II e inicios del siglo III d. C., incisa en mármol), fragmentos de la cual se hallaron en 1562 incorporándose a la colección Farnesio, estudiados y publicados, en 1673, en los *Fragmenta* de Giovan Pietro Bellori, fueron solemnemente depositados en 1742 por el papa Benedicto XIV, como memoria que aunaba arquitectura, ciudad y tiempo respecto a la *Urbs*, en lo que ya era su auténtico *umbilicus* -los Museos Capitolinos de Roma- atendiendo a las citadas tres vertientes. Giambattista Nolli, Giuseppe Vasi y Giambattista Piranesi fueron cualificados testigos inmersos en la política pontificia auspiciada por el papa Lambertini que, en pleno desarrollo del fenómeno del *Grand Tour*, pretendía precisar la condición primigenia de la *Ciudad Eterna*. Atendiendo a determinadas *vedute* piranesianas tanto de la propia Roma como de Tívoli, se reflexiona sobre la personal e intensa aportación de Piranesi, entendidas asimismo como fragmentos, en propuestas a valorar en su contexto, en el fértil debate teórico-práctico de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII, que fue el ocaso de la Edad Moderna y los um-

¹ Este trabajo deviene de la actividad, que en su día coordiné, *Los Piranesi de la UCM*, incluida en la IX Semana de la Ciencia, 2011 (Universidad Complutense de Madrid) y desarrollada el 17 de noviembre de dicho año en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Universidad Complutense de Madrid (BH) que, a su vez, tomaba como referencia la exposición de cuarenta *vedute* de Piranesi de los fondos de esta institución (BH GRL 2), en la propia Sala de Exposiciones de la BH (*Vedute di Roma*, 16 de julio-23 de septiembre de 2011) organizada y llevada a cabo por Juan Manuel LIZARRAGA ECHAIDE, que partía de su propio trabajo [*Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica. Estudio y catálogo*, Documentos de Trabajo U.C.M. de la Biblioteca Histórica, 2011/12], en base a los previos de Marta TORRES SANTODOMINGO: “El gabinete de estampas de la Biblioteca Histórica”, en *Pecia Complutense* (Boletín de la BH), nº 1, junio de 2004 y *Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid: Catálogo de estampas*, Documentos de Trabajo U.C.M., Biblioteca Histórica, 04/ 07. Exposición, la de 2011, modesta sólo por mostrar una mínima parte del álbum correspondiente a esas *vedute*, pero sugestiva y muy elocuente del *corpus* e intenciones del artista veneciano asentado en Roma, aprovechando la desencuadración llevada a cabo para la oportuna restauración y mejor conservación, efectuada por el Departamento de Conservación y Restauración de la propia BH [vid. al respecto, Javier TACÓN CLAVAIN y Agustín RAMOS BOLDE, *Desmontaje y reinstalación de la colección de grabados de Giambattista Piranesi de la Biblioteca Histórica de la UCM*, Documentos de Trabajo U.C.M., Biblioteca Histórica, 2012/ 03]. La razón primordial de la citada actividad era, y así quedó explícitamente reseñado, incidir, hacer hincapié y llamar la atención una vez más sobre la propia BH, integrante del *Campus de Moncloa* y su condición de *Excelencia*, tanto como patrimonio *per se* como por la calidad de sus fondos bibliográficos, de manuscritos y estampas, lo cual constituye una más que notoria excepcionalidad de la UCM.

brales de la contemporaneidad, tras haber señalado hitos y claves renacentistas y barrocos -ante todo en arquitectura y perspectiva aplicadas a Roma e intentos, con algunos logros, en torno a la planificación de la Roma antigua y a la denominada “primera arqueología- para concluir, en claves de metáforas tiempo-ruinas, en una suerte de retorno a la primavera del Renacimiento con Filippo Brunelleschi.

Palabras clave: *Forma Urbis Romae. Fragmenta. Bellori. Museos Capitolinos. Grand Tour. Giambattista Piranesi. Vedute. Ruinas. Roma. Tibur.*

Rome fragmented, fragments of Rome. Giambattista Piranesi and its vedute of the Urbs and Tibur, reflections

ABSTRACT

We consider *Forma Urbis Romae* as a starting point and an example of this question. Made in marble, *Forma Urbis Romae*, is a map of the Ancient Rome from the end of the 2nd or beginning of the 3rd century; some of its fragments were found in 1562 and incorporated to the Farnesio Collection, studied and published in 1673, at the *Fragmenta* of Giovan Pietro Bellori, and solemnly deposited in 1742 by Pope Benedictus XIV, as memory that joined architecture, city and time respect to the *Urbs*, in which already was its real *umbilicus* -Capitoline Museums in Rome- attending to the three mentioned aspects. Giambattista Nolli, Giuseppe Vasi and Giambattista Piranesi were qualified witnesses immersed in the pontifical politics sponsored by Pope Lambertini which, in full development of the *Grand Tour* phenomenon, pretended to specified the primal condition of the Eternal City. Attending to certain piranesian *vedute*, of Rome as well as Tivoli, we reflect on the personal and intense contribution of Piranesi, also considered as fragments, in proposals to appreciate in its context, in the fertile theoretical-practical debate of architecture in the second half of the 18th century, which was the declining of the Modern Age and the beginning of the Contemporary Age, after having marked Renaissance and Baroque landmarks and keys -mainly in architecture and perspective applied to Rome and attempts, which some success, around the city planning of Ancient Rome and the nominated “first archaeology”- to conclude, in metaphor key time-ruin, in a way of returning to the spring of the Renaissance with Filippo Brunelleschi.

Key words: *Forma Urbis Romae. Fragmenta. Bellori. Capitolinos Museums. Grand Tour. Giambattista Piranesi. Vedute. Ruins. Rome. Tibur.*

[Piranesi dirigió su mirada] *a las colecciones de estampas y tratados, a los dibujos y escenografías de otros arquitectos, a la arquitectura moderna, del Renacimiento al Barroco, pero, sobre todo, se detuvo en la Antigüedad, unas veces con fidelidad de filólogo, otras con la erudición de arqueólogo, para por fin reconstruirla fantaseando o, simplemente, inventándola*².

Delfín Rodríguez Ruiz

² “Piranesi y los piranesianos”, pp. 94-104 (la reseña en p. 94), en *Barroco e Ilustración en Europa*. Madrid, Historia 16, 1989 (reed. Madrid, 2000); el destacado es mío.

...las representaciones de los monumentos antiguos reducidos a fragmentos son tan oscuros cuanto precisas...³.

...los grabados de los monumentos clásicos se presentan como fragmentos oscuros...⁴.

Francesco Dal Co

*Dibujar arquitecturas, ya fuera acentuando su carácter fragmentario, fuente privilegiada de emociones o evocaciones del pasado, o planteando restituciones de edificios de la Roma Antigua, era para Piranesi también una forma de proteger el patrimonio artístico y arqueológico, en sintonía perfecta con la política cultural de Benedicto XIV y con las ideas de su amigo, y consejero del Papa, Giovanni Gaetano Bottari. De este modo podía señalar en el prefacio a su monumental Antichità Romane, publicada en cuatro volúmenes en 1756, que, frente a la progresiva destrucción de los testimonios arqueológicos, muchos de ellos saqueados para ser usados en nuevas construcciones o por los coleccionistas de antigüedades, había decidido conservarlos por medio de las estampas. El dibujo de arquitecturas servía, por tanto, y entre otras cosas, para expresar nuevas ideas sobre el proyecto, para proponer nuevas imágenes, para representar y conservar el pasado. El dibujo era para Piranesi, una forma de escribir un texto*⁵.

Delfin Rodríguez Ruiz

Fragmentos y sólo fragmentos van a conformar el presente trabajo, que quedará articulado mediante una serie de observaciones y puntualizaciones, lícitas en todos los casos, y, en general, planteadas y comentadas desde puntos de vista sesgados acaso y, con toda seguridad, parciales y tendenciosos pero siempre fundamentados -absolutamente piranesianos en estos sentidos- y, creo sinceramente, que sugestivos, oportunos y útiles como detonantes de posteriores acercamientos al tema y anclajes de otras líneas de investigación que, a buen seguro, complementarán lo aquí dicho o sugerido.

Un discurso desarrollado como un ensayo fragmentado desde inicios del *Quattrocento* hasta aspectos de la obra de Piranesi, tras su asentamiento en Roma en 1740, ya en los albores de la contemporaneidad y en relación, como consta en el título, a la

³ Piranesi. Barcelona. Muditó & Co., 2006, p. 18 (cuando el autor alude a las *Varie vedute di Roma Antica e Moderna*, 1741-148)

⁴ "Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas", pp. 105-113, en RODRÍGUEZ, Delfin y BOROBIA, Mar (eds.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011; catálogo de la exposición de igual título en el citado Museo y en la Casa de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid (la reseña en p. 113, asimismo en relación con las *Varie vedute* citadas)

⁵ "Giovanni Battista Piranesi" (pp. 113-118), contundente cita (p. 114), diría que *quasi* definitiva, según una apurada y precisa síntesis sobre la obra e intenciones piranesianas, Valeriano Bozal (ed.). Madrid, La balsa de la Medusa, 80 (Machado Grupo de Distribución, S.L., 2010 [1ª ed. 1996; 2ª ed. 2000; 3ª ed. 2004]; estudio sobre Piranesi que se intercala, complementa y completa, conformando un lúcido conjunto que, mediante el oportuno anclaje en un amplísimo aparato bibliográfico, traza un atinado panorama de la cultura arquitectónica del setecientos, en la misma publicación y por este mismo autor: "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII" (pp. 101-112); "Etienne-Louis Boullée" (pp. 119-124); "Claude-Nicolas Ledoux" (pp.125-133)

Roma antigua, la *Urbs* por excelencia, y a *Tibur*, hoy Tívoli. Una suerte de *ritornello*, a modo de colofón, será el remate de estos comentarios.

Ninguna intención y ningún planteamiento conclusivo han guiado las siguientes reflexiones, miradas o elucubraciones, que pretenden ser más bien propuestas siempre abiertas y con todo tipo de consideraciones, hasta donde soy capaz, de interdisciplinaridad, y en coordenadas de objetos y sujetos a debate.

Preámbulo

La conocida como *Forma Urbis Romae*⁶ constituye, a mi juicio, un referente casi objetivo y un excelente punto de partida que, de modo prioritario, interesa reseñar aquí. Se trata de una planta o diseño planimétrico de la Roma antigua incisa en un soporte marmóreo, correspondiente al principado de Septimio Severo, fines del siglo II-inicios del III d. C.; como placa parietal fue entonces colocada en el Templo de la Paz de Vespasiano, en una de las salas dispuestas en su ángulo meridional (*Aedes Pacis*, más bien, pues, Santuario de la Paz, consagrado y dedicado el 75 d. C., en el Foro al pie del *Tabularium*). En origen medía aproximadamente trece metros de altura por unos dieciocho de largo⁷, y estaba integrada por unas ciento cincuenta lastras marmóreas rectangulares, no todas de igual dimensión; el diseño de la planta fue inciso en las lastras una vez colocadas éstas sobre el muro.

La datación de la planta es posterior al 203 d. C., fecha de construcción del *Septizonium* cuyo diseño en planta se conserva en uno de los fragmentos y, lógicamente, anterior al 211 d. C. año de la muerte de Septimio Severo, que es citado como reinante⁸ junto a su hijo mayor Caracalla, en dedicatoria asimismo contenida en otro fragmento, ambos mencionados como “nuestros augustos”; al no registrarse el nombre del otro hijo, Geta, asociado al trono en el 209 d. C., podría incluso pensarse en una fecha anterior a este último año.

El hecho de que el ámbito inmediatamente adyacente fuera reutilizado (hacia el 530, obviamente, d. C.) para la basílica de los santos Cosme y Damián, ha permitido la conservación de la pared, con algunas modificaciones ligadas a la historia de la propia iglesia, sobre la que fueron colocadas las lastras de la Planta, siendo visibles en su superficie los orificios de las grapas utilizadas para su fijación.

⁶ Asimismo *Forma Urbis Severiana*, *Pianta marmorea severiana* o *Forma Urbis Marmorea*; planta a escala 1/240, con representación detallada del piso inferior de los edificios, incluidas columnatas y escaleras internas. Debía seguir la planta catastral oficial de Roma, realizada probablemente sobre papiro, con los datos de los propietarios de los edificios, sus medidas y acaso conservada en la misma sala. *Vid.* la bibliografía, ya prácticamente clásica, sobre el tema: CARETTONI, G.-COLINI, A.-COZZA, L.-GATTI, G. (eds.), *La pianta marmorea di Roma antica. Forma urbis Romae*. Roma, 1960; RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio: *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento Generale 1980*. Roma, 1981; *Formae Urbis Romae. Nuovi frammenti di piante marmoree dallo scavo dei Fori Imperiali*, a cura di Roberto MENEGHINI e Ricardo SANTANGELI VALENZIANI. Roma, 2006.

⁷ En pies romanos, unos 61 de largo por 43 de altura. Quedaron dispuestas en 11 filas, las 8 primeras con lastras alternativamente verticales y horizontales, mientras en las 3 últimas eran sólo horizontales.

⁸ Haciéndose constar su vinculación institucional con los Antoninos, antecesores al frente del Imperio..

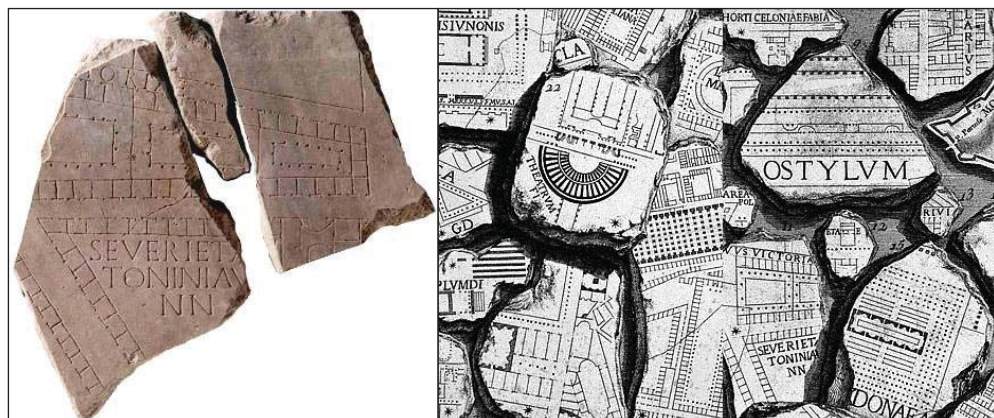


Fig. 1. *Forma Urbis Romae*, fragmentos.

La Planta debió realizarse durante la reconstrucción de determinados sectores de la *Aedes Pacis*, dañados en un incendio acaecido el 192 d. C. y es posible que sustituyera a una anterior de época de Vespasiano, el constructor del complejo monumental.

Una serie de fragmentos, algunos incluso no en el lugar originario, fueron hallados en 1562 -muchos fragmentos de los fragmentos originales- y entonces desaparecieron algunos, de los cuales existe constancia por diseños coetáneos. En la actualidad, en los Museos Capitolinos de Roma, se conservan mil ciento ochenta y seis fragmentos marmóreos, que suponen aproximadamente entre el 10% y el 15% del total⁹. Como *fragmenta de lapidibus farnesianis* fueron estudiados y publicados, en 1673, por Giovan Pietro Bellori¹⁰.

Fragmentos, pues; trozos, pedazos de la Roma antigua, hallados en 1562 en un contexto en que la *Urbs*, su arte y su cultura eran ya mitos incuestionables, tras más de un siglo de experiencias continuadas en las que “lo romano” era el referente supremo.

Elementos que Piranesi conoció¹¹ y cuya representación incluyó en su *Antichità Romane*¹² e influyeron en *Il Campo Marzio*¹³, como reclamos a modo de citas preci-

⁹ Proyecto de *data-base on line* de la Stanford University (San Francisco, California) de conformar una reconstrucción a partir de los fragmentos existentes, con ayuda de tecnología informática.

¹⁰ *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis*. Roma, 1673; vid. MUZZIOLI, Maria Pia: “XXII. Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta marmorea di Roma antica”, pp. 580-588, en *L'IDEA DEL BELLO. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, tomo II. Roma, Edizioni De Luca, 2000 (catálogo de la exposición de igual título, Roma: marzo-junio, 2000). [Vid. texto e disegni on line nel sito del CRIBECU della Scuola Normale Superiore di Pisa]

¹¹ Precisamente en 1742, con Piranesi “integrándose de manera plena” en el fascinante, pero asimismo exigente, ámbito cultural romano, contactos con Nolli y Vasi incluidos, Benedicto XIV Lambertini decidía y auspiciaba, con ribetes de hito y símbolo, el traslado-donación de los fragmentos de la *Forma Urbis* desde el romano palacio Farnesio a los Museos Capitolinos, ya entes y referentes máximos de la *Urbs*; sobre esta cuestión trataré más adelante. En estos momentos y contexto, casi resulta inimaginable que el artista veneciano no conociera, ni estudiara o reflexionara sobre los *Fragmenta* de Bellori, ya, y a todos los niveles, asentado en Roma y, digamos, “comprometido” con ella.

¹² *Antichità Romane de' tempi della Repubblica e de' primi Imperatori*, 1756.

¹³ *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1762.

sas que actuaban como avales y anclajes de la memoria, como fundamentos de sus personalísimas visiones, interpretaciones e invenciones.

Más que como una utopía en relación con la Antigüedad o no, como ha sido calificada la obra de Piranesi¹⁴, toda vez que cualquier atisbo de optimismo es ajeno a su producción, creo que es preferible considerarla como visión personal e inmersa en el complejo debate arquitectónico de la segunda mitad del *Settecento*, en el cual los fragmentos de la *Forma Urbis Romae*, deben ser entendidos como auténticos *pezzi*, en el sentido italiano del término que, literalmente pedazos, atiende asimismo a tiempo o rato, es decir a una dimensión temporal, del mismo modo que puede significar pieza musicalmente hablando.

Como tales *pezzi* consideraré aquí las *vedute* de Roma que, por otro lado, sería lícito entender como un primer estadio o una primera plasmación del universo piranesiano, cuando menos para su análisis y estudio¹⁵, y, al tiempo, la que mejor conecta con la tradición previa y resulta ser más relacionable, en principio y sólo en principio, con la cultura y la *praxis* arquitectónico-figurativas de la Edad Moderna, del Renacimiento y el Barroco.

Roma, modelo a seguir e ideal a lograr. De Brunelleschi al siglo XVIII

Se tratar de subrayar aquí los referentes práctico-teóricos que, al respecto, pueden considerarse imprescindibles. Todo bajo el prisma de la arquitectura de la Roma antigua desde la tradición etrusco-itálica -diversa de la griega- y priorizando el orden toscano (fuste liso y basa) sobre el dórico, fiando, como reconocía Vignola, en la autoridad de Vitruvio, al no poderse contar con ejemplos a contrastar, ya que la terracota y la madera como materiales básicos en los alzados de las construcciones, habían determinado -ante todo en los templos- la inexistencia de testimonios.

Las consecuencias -teóricas y prácticas- para la Edad Moderna¹⁶ al asumir como modelo y referente la arquitectura de la Roma antigua, mediante el estudio sistemático de sus monumentos y ruinas, y la consiguiente confrontación con datos del texto vitruviano¹⁷, así como atender a la perspectiva¹⁸, su evolución y variantes, van a ser,

¹⁴ PERONA SÁNCHEZ, Jesús J.: *La utopía antigua de Piranesi*. Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad, 1996. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, utopía es un “plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”.

¹⁵ De hecho no es así, siendo coetáneas de algunas versiones de sus celebérrimas *Carceri d'invenzione* y de varios caprichos, así como de obras de mayor calado conceptual y programático como las citadas *Antichità e Il Campo Marzio*.

¹⁶ Vid. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnano Lampugnani. Milán, Bompiani, 1994 y RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBIA, Mar (eds.), *Arquitecturas pintadas...*, op. cit., 2011.

¹⁷ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares” (pp. 26-108 y 118-121), en *Arquitectura y ciudad. Memoria e imprenta*. Madrid, Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, 2009; catálogo de la exposición del mismo título, BH, marzo-julio de 2009; aquí, singularmente, el apartado: “Vitruvio y Vitruvianismo”, pp. 41-45 y 83-89. En adelante, *Arquitectura y ciudad*.

¹⁸ Vid. CAMEROTA, Filippo, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán, Mondadori Electa spa., 2006.

ante todo, los fundamentos a reseñar en este epígrafe, obviamente de manera muy sucinta, y respecto al larguísimo intervalo propuesto de casi tres siglos y medio¹⁹. Pretensión que será siempre insuficiente e incompleta, pero aún así diría que necesaria en sus hitos y facetas más sobresalientes, de tal modo que coadyuven a precisar eslabones significativos previos a Piranesi y, al tiempo, contribuyan a valorar y dimensionar sus aportaciones y singularidades.

Entre inicios del *Quattrocento* y hasta 1562, varios hitos a considerar, sin poder contar con la citada *Forma Urbis*. Brunelleschi y Donatello en Roma (a partir de 1404), *quelli del tesoro, in molti luoghi facevano cavare, buscando degli antichi, un certo ordine di membri e d'ossa*; y así lograr un *modo dello edificare antico, come ne' nostri di fece Battista degli Alberti* (*Vita* de Filippo Brunelleschi, fines siglo XV de Antonio di Tuccio Manetti)

Auténtico pilar de la cultura artística occidental -importantísimo también en otras facetas del conocimiento humano- Battista Alberti, *Leon fiorentino* en razón de su fiereza intelectual, es un hito de necesaria consideración aquí y ahora, como base primigenia y fundamento del devenir, en su acepción filosófica de *proceso mediante el cual algo llega a ser*, ya que, en efecto, su legado ha sido crucial, de significación clave, de larga sombra e intensa proyección. Alberti llegó a asumir prácticamente todo el conocimiento de su tiempo, en concreto el bagaje cultural de la Antigüedad, de tal modo que tanto su *De re aedificatoria* (redactado en Roma, donde estudiaba y comprobaba sus presupuestos *in situ*, con un criterio muy selectivo, c. 1443-1452) como su *De pictura* (fundamental aquí en función de su codificación de la “perspectiva moderna”, redactado c. 1435), son, con mucho, tratados absolutamente excepcionales y sin parangón posible con otras aportaciones teóricas del *Quattrocento*²⁰.

El texto vitruviano, corrupto como copia de copias, y sin las ilustraciones que presuntamente contuviera, fue re-descubierto por Poggio Bracciolini, c. 1414-1416, como bien es sabido; Alberti lo conoció, mostrándose fehacientemente crítico con el mismo. Y lo hacía desde su posición de arquitecto cuyo cometido acaba con la ideación y trazado íntegro del proyecto; esto es, absolutamente ajeno tanto a lo que era un arquitecto práctico como al hecho constructivo de la obra en cuestión. Con esta función única y exclusivamente intelectual, y fundamentado en su exhaustiva educación y formación, en lo copioso de sus conocimientos y saberes, apelaba a una consideración para sí mismo de arquitecto-filósofo, con un muy relevante papel social y de incuestionable prestigio en la comunidad o ámbito civil correspondiente; apetencias y aspiraciones que, en general, nunca llegaron a concretizarse y quedaron en el sueño de un muy especial y cualificado humanista, coartado siempre por los

¹⁹ A todo darán sentido las *vedute* de Piranesi, en modo alguno “vanales”, de tal manera que recordando y parafraseando el lema del sabio boloñés Ulisse Aldrovandi (1522-1605), a saber que *una pubblicazione scientifica senza immagini è una vanità*, estos fundamentos así plantados pueden conformar un sustrato válido y, hasta un punto, necesario; ésta es la intención de reseñarlos aquí.

²⁰ Convencido de la importancia del legado albertiano, a menudo no suficientemente constatado, me he permitido abundar algo más en ello, como lúcido cimiento, inexcusable punto de partida e ineludible referencia para la teoría y literatura artística posteriores, a pesar de una cierta descompensación respecto a otras aportaciones (*vid. Arquitectura y ciudad*, “Itinerario albertiano”, pp. 36-40 y 74-82)

anhelos y ambiciones de sus sucesivos comitentes, salvo acaso en la connivencia y sintonía que llegó a alcanzar con Giovanni di Paolo Rucellai²¹.

La publicación del *De re aedificatoria* en 1485, no sólo fue importante en sí²², sino que debió constituir un importante estímulo para el Vitruvianismo, es decir, para las sucesivas publicaciones del texto del arquitecto romano que, mediante comentarios cada vez más completos y apurados y con el añadido de certeras imágenes, también cada vez mejor comprobadas en los monumentos y ruinas existentes, harán del tratado de Vitruvio, con rango pleno de mito, la fuente teórica por excelencia de la arquitectura, en todo el contexto occidental hasta el siglo XIX.

Humanistas y literatos en la corte papal de Nicolás V: Ciriaco d'Ancona, Gianozzo Manetti²³ y, sobre todo, Flavio Biondo y su *Roma instaurata*²⁴ que, junto a Alberti²⁵, aportan los auténticos fundamentos de la *Renovatio Urbis Romae*, que tendrá significativas consecuencias y una notable continuidad con Pío II y Sixto IV. Discursos, en general, ya transidos de una cierta melancolía, con la idea de una “Nueva Roma” que se construye con los “despojos de la antigua”.

De este modo, a fines del siglo XV, no sólo quedan superadas las tradicionales *Mirabilia Urbis Romae*, plagadas de leyendas y básicamente de alcance religioso en función de los peregrinos, sino que se logra lo que podríamos denominar “el umbral de la primera arqueología de Roma”, como bien confirman los *grutescos* (tras las primeras incursiones en las grutas del Esquilino) o *tacuinii* como el *Codex Escurialensis* [28-II-12], anterior a 1500 y adscribible al dinámico taller florentino de Domenico Ghirlandaio.

Por lo que respecta a Vitruvio, desde inicios del *Cinquecento*, sinónimo de teoría arquitectónica, tras unos momentos iniciales de dudas y cautelas, dado lo corrupto del texto, copia de copias, como ha quedado reseñado, fue publicado, c. 1486-1492, y, en seguida, las ediciones claves de Fra Giocondo (1511) y Cesare Cesariano (1521), en latín y vulgar respectivamente y ambas con imágenes, hasta alcanzar una conformación casi definitiva en la obra de Daniele Barbaro (1556 y 1567), verdaderamente un “tratado en el tratado”, con ilustraciones en base a diseños de Andrea Palladio; es de destacar la reedición de 1567, en que Monseñor Barbaro se hace eco de la obra de Pirro Ligorio y, en concreto, de la Villa d'Este en Tívoli.

El *tempietto* bramantesco (1502) de *San Pietro in Montorio*, fue un contundente microcosmos que, entre otras muchas cosas, dio carta de naturaleza al orden “dórico-romano” (basa, fuste liso, triglifos y metopas), del mismo modo que el claustro roma-

²¹ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia”, *Anales de Historia del Arte*, nº 14 (2004), pp. 85-120.

²² Vid. *idem*: “Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”, en *Pecia Complutense*. Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, nº 9 (julio, 2008)

²³ En español contamos con el excelente trabajo: MANETTI, Gianozzo: *Vita di Nicolai Summi Pontificis*, edición, traducción y estudio de Juan María Montijano García. Málaga, Universidad de Málaga, 1995.

²⁴ De publicación posterior, Verona, 1481. BH-INC 1-214.

²⁵ Su *Descriptio Urbis Romae*, c. 1450 o 1450-1452 [sistema de coordenadas polares aplicables al plano de Roma, y válido sólo para los entornos de la Muralla Aureliana] y siempre su *De re aedificatoria*, tratado sin parangón en el contexto del *Quattrocento*, redactado en Roma c. 1443-1452, que circuló en varios códices y alcanzó la imprenta en publicación florentina de 1485 (BH INC 1-312)

no de *Santa Maria della Pace* (1500), había sancionado la combinación de órdenes, tres en esta línea, incrementado a cinco en el hemiciclo del *Belvedere* (1506 y ss.) obra ya bajo comitencia de Julio II; *Tempietto* y hemiciclo del patio del *Belvedere* vaticano, con rangos de “ruinas romanas”, integraron el Libro III (1540) de Serlio. La admiración de éste por el citado hemiciclo fue total, tanto que decide representarlo sólo de manera esquemática (sucesión de hornacinas) y renuncia a describirlo para reseñar únicamente el modo admirable en que “entraba y salía” cada orden, como fielmente nos testimonia Villalpando en su traducción española de 1552.

Tras las importantes aportaciones bramantescas, es preciso aludir a Rafael que, en 1514 y confirmación al año siguiente, es nombrado por León X, no sólo arquitecto de San Pedro tras la muerte de Bramante, sino *Praefectus Antiquitates Urbis Romae*, una suerte de *Commissario alle Antichità*.

Un gran peso, confiesa el *Urbinate* en carta a Castiglione, le supuso encargarse de la fábrica de la basílica vaticana, y espera *no quedar aplastado por él*. En “un vuelo mayor” quiere elevarse y dar con *las bellas formas de los edificios antiguos*, y no sé -reseña- *si el vuelo será de Ícaro. En esto Vitruvio me procura luz, aunque no la suficiente*²⁶. En lo cual y con base en el estudio de *natura*, dice servirse *de una cierta idea que me viene a la mente*²⁷.

Posteriormente en escrito dirigido al propio papa Medici²⁸, confiesa que siente *un enorme dolor viendo casi el cadáver de esta feraz, noble patria, que fue reina de todo el mundo, tan míseramente descuartizado (...); conserva la estructura, pero sin la ornamentación, y, por así decirlo, los huesos del cuerpo sin la carne*. Se podría decir, continúa, *que esta nueva Roma actual, todo lo grande que es, todo lo hermosa, todo lo adornada de palacios, está edificada con la cal obtenida de los mármoles antiguos (...)*.

Por tanto precisa que *habiéndome Vuestra Santidad encomendado que pusiera en dibujo la antigua Roma, en lo que se pudiera deducir por lo que hoy se ve, con los edificios que se manifiestan en tales reliquias y que en base a datos ciertos se pueden con toda seguridad restablecer a su estado propio y originario (...)* y describir las “regiones” *en acuerdo con algunos mármoles antiguos en los cuales están descritas del mismo modo (...)*.

Castiglione, el propio Rafael, junto a Andrea Navagero y Agostino Beazzano, fueron los protagonistas de memorables “excursiones arqueológicas” a Tívoli (la romana *Tibur*), en abril de 1516.

Antes de su prematura muerte en 1520, Rafael llegó a realizar algún proyecto como el *Estudio de caballo de los Dióscuros de Montecavallo*, fechado c. 1516

²⁶ A tal efecto, había encargado la traducción del Vitruvio a Marco Fabio Calvo.

²⁷ *Carta a Baldassare Castiglione*, 1514, seguramente redactada por Pietro Bembo (*Renacimiento en Europa*, edición a cargo de Joaquim Garriga, “Fuentes y Documentos para la Historia del Arte”, IV. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 219-220; a partir de CAMESASCA, Ettore, *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*. Milán, Rizzoli, 1956). Respecto a Bembo, la reciente publicación bilingüe italiano-español, de sus *Prose della Volgar Lingua* (edición y traducción de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011) cuenta con una completísima y documentada introducción sobre el gran humanista veneciano.

²⁸ *Carta de Rafael a León X*, c. 1517-1518, redactada por Castiglione (*Renacimiento en Europa...*, pp. 220-229, *op. cit.* y misma referencia a la publicación de Ettore Camesasca)

(*Chastsworth Collection*, Devonshire) y desde el taller del *Urbinate* y desarrollando lo allí aprendido y asumido, Marco Fabio Calvo publicaba en 1527 su *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulacrum*. Hacia este mismo año, efectuaba lo propio Andrea Fulvio con sus *Antiquitates Urbis* [BH FLL 10071], situándonos ya en una primera arqueología de Roma. Asimismo, antes de 1562, el “vicentino universal” Andrea Palladio publicaba *L’antichità di Roma* (Venecia y Roma, 1554). Es preciso reseñar aquí *La pianta di Roma Antica*, 1551, de Leonardo Bufalini, la primera realmente fiable.

Decisivo fue el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, ante todo mediante sus Libros IV y III (Venecia, 1537 y 1540 respectivamente) y los Libros I y II (París, 1545); primacía de las imágenes complementadas con relativamente breves textos explicativos. Interesa destacar aquí el Libro III dedicado a las antigüedades, prioritariamente las de la propia Roma que no excluyen algunas modernas, sobre todo arquitecturas de Bramante, consideradas al mismo nivel que las antiguas.

Las importantes contribuciones de la *Accademia Vitruviana della Virtù*, a la que tan ligado estuvo un tiempo Vignola, las propias aportaciones de éste y las importantísimas de Pirro Ligorio (bajo comitencia del cardenal Hipólito II d’Este, gran estudioso de la Villa Adriana de Tívoli), así como las ulteriores palladianas que culminaron en sus *I quattro libri*, debemos, en general, considerarlas *a posteriori* del hallazgo de los fragmentos de la *Forma Urbis*²⁹.

Testimoniando los avances logrados y el situarnos en ese estadio citado de “primera arqueología de Roma”, en el último tercio del *Cinquecento*, encontramos aportaciones tan notables como las de Antonio Lafréry y su *Pianta di Roma antica*, 1573 y, sobre todo, *I vestigi dell’antichità di Roma*, 1575, de Étienne Du Pérac que, de manera rotunda, validan el celeberrimo mote del frontispicio serliano, Libro III de 1540: *ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET*.

Hasta una osadía puede parecer, el intento de un acercamiento, por muy sucinto y genérico que sea, al tramo restante, hasta más o menos, mediados del siglo XVIII, lo cual supone encarar el complejo, denso e intenso mundo de la cultura arquitectónica del Barroco, aunque se atienda solamente -y esto por prioritario y de interés específico aquí- a sus vertientes clasicistas; máxime teniendo necesariamente que ampliar los horizontes de las aportaciones fundamentales que, en progresión creciente desde el siglo XVI, importantes centros europeos³⁰ han ido elaborando, tras asumir el legado -cultural en general y artístico en particular- de la Roma antigua y el re-creado en el

²⁹ Precisamente uno de los fragmentos hallados contenía la planta del *THEATRVM POMPEI*, lo cual fue seguramente un aliento para los diseños, efectuados en paralelo, c. 1568-1569, de teatros *all’antico* al aire libre en patios, por Vignola en Piacenza y por Pirro Ligorio en el *Belvedere* vaticano; anteriores al *Teatro Olimpico* de Vicenza (1580) de Andrea Palladio, de mayor aliento y un edificio *per se*. De todos modos, ya c. 1517, Rafael proyectó un teatro *all’antico* en el jardín para su *Villa Giulio de’Medici*, luego *Madama*.

³⁰ Sin aludir a importantes tratados de arquitectura del siglo XVIII, que reseñaré luego como “contextuales” a Piranesi, sí citar ahora la teoría y práctica francesas, ante todo en programas auspiciados por la monarquía. Las academias y otras instituciones, oficiales o privadas, de muy considerable actividad. El fenómeno del “neopalladianismo” crucial en el mundo anglosajón. Los recorridos de la *Regola* de Vignola y la arquitectura jesuítica en España e Hispanoamérica y, antes, Serlio-Villalpando. Hans Vredeman de Vries y su tratado de arquitectura como hito. Fischer von Erlach, clave en el ámbito austríaco.

Renacimiento. A nadie escapa la importancia de la denominada Roma Barroca, en gran medida por el mecenazgo papal y el despliegue de un ambicioso programa de sistematización y ornato de la *Urbs* que, desde Sixto V a fines del *Cinquecento* y durante todo el siglo XVII, la capultarán aún más si cabe a una condición de ineludible *primato*, que no hará más que reafirmarse durante la primera mitad del *Settecento*, y ello mediante la teoría y la práctica, sin olvidar la especial contribución, ya señalada, de los *Fragmenta* de Bellori. El espectacular florecimiento de Turín, y su conformación como ciudad-capital de los Saboya durante el *Sei-Settecento*, le convirtió en un centro clave a considerar. El debate respecto al tándem “modelo griego-modelo romano” fue algo específico del siglo XVIII, en su segunda mitad fundamentalmente, ya que, salvo alguna excepción puntual, si se planteaba el ideal o referente griego era a través de la visión y de las fuentes romanas, y además a menudo lo que podríamos denominar un primer arte bizantino -justiniano, en concreto- no quedaba excluido de la cuestión.

Tras todo lo comentado, serán ahora sólo breves reseñas, detonantes, datos casi didascálicos y/ o nombres imprescindibles. Sí conviene puntualizar, como punto de partida y al tiempo a modo de aval, que la herencia cultural renacentista, digamos filoclasicista, fue asumida plenamente y de la misma se partía en el Barroco. Los elementos arquitectónicos y su sintáxis, con una dosis mayor de libertad, tanto se iteraban en amplias secuencias preconcebidas (podría aludirse a Bernini), como se reducían drásticamente, potenciando determinadas concentraciones y variantes en puntos concretos (podría aludirse con precaución a Borromini³¹); mediante la amplificación del sentido retórico del hecho arquitectónico y su significación e incidencia, prioritariamente en el ámbito urbano (podría aludirse a Pietro da Cortona); plantas movidas y superficies cóncavas, convexas o la asociación de ambas, con toda su teatralidad, van a ser frecuentes; el binomio arquitectura-luz va a ser objeto de reiteradas experimentaciones, destacando espectaculares soluciones interiores (cabría aludir aquí a Guarini), pero no sólo, sino también en determinados exteriores (singularmente fachadas); tomando como referente a Filippo Juvarra, una suerte de reconducción que llegó a adquirir carácter casi canónico, potenciando los elementos articuladores y retornando, al tiempo, a una precisa revaloración de los alzados de superficies planas, abundando en calculados y muy efectivos retranqueamientos.

Aún más reductivo voy a ser respecto a la perspectiva³², su concepción y conformación en la Edad Moderna, desde Brunelleschi-Masaccio-Alberti y la importante contribución pierfrancescana hasta el Libro II de Serlio, la aportación de Durero, el tratado de perspectiva de Vignola-Danti y el fundamental de Daniele Barbaro; por lo que a hitos del Renacimiento se refiere, sin olvidar las arquitecturas pintadas, las ciudades ideales y/ o ideadas, tanto en pintura como en taraceas líneas que, aun-

³¹ Aparte de ser una cuestión bastante más compleja y, por tanto, muy simplista esta alusión a Borromini, es importante no olvidar los estudios de este gran y valiente arquitecto, del mismo modo que Pirro Ligorio, de las ruinas de la Villa Adriana en Tivoli.

³² Las alusiones al tema de Venecia, las *vedute* y los caprichos, así como las fundamentales concepciones escenográficas y variantes de perspectivas derivadas del mundo de los Galli Bibbiena, como aspectos relativos al contexto véneto-veneciano, serán reseñadas en la propia formación de Piranesi.

que su devenir continúe, tiene una singular relevancia por sus audaces y novedosos planteamientos de perspectiva durante los siglos XV-XVI; planteamientos que serán fehacientemente superados a fines de la última centuria citada y en el mundo barroco. Baste aludir a los *quadri riportati* en función de interiores (Galería Farnesio en Roma, Annibale y Agostino Carracci), o al más perfecto tema de la *quadratura* (Pietro da Cortona; Andrea Pozzo)

Asimismo en conexión precisa con el tema de la perspectiva, está el desarrollo continuado de la escenografía, con un muy especial hito en las celebérrimas tres escenas serlianas que rematan su Libro II, y aquí el valor primordial de las imágenes que “quedan ilustradas” con breves textos, puestos al unísono ante el lector o estudioso, fue fundamental. A renglón seguido, habría que referenciar el *continuum* del arte efímero -arquitecturas en concreto, muy dependientes del lenguaje clasicista, tratando de conformar ámbitos y/ o pasajes de una *Nova Roma*- ideal si se quiere cada vez más elaborado y con una mayor dimensión teatral, integrante de la *Fiesta en la Edad Moderna* en su más amplio sentido y de concreción real durante un breve intervalo temporal y con una dimensión eminentemente urbana, así como con una creciente valoración del “mundo de las apariencias” tan de la poética barroca.

Los emblemáticos descubrimientos de Herculano (1738) y Pompeya (1748), sepultadas por el Vesubio desde el siglo I d. C., así como las excavaciones continuadas de las mismas mediante planteamientos más racionalizados, que supusieron el umbral de la arqueología científica, alejados de la tradicional concepción excavación-expoliación, por más que, en principio, la decoración del palacio real de *Portici* en Nápoles constituyera el motivo de tal actuación, fueron significativos detonantes del fenómeno del *Grand Tour*, que interesó e intensificó el interés y conocimiento *in situ* de lo que había constituido la *Magna Grecia* (sur de Italia y Sicilia) fundamentalmente a viajeros ingleses, alemanes y franceses, tanto en excursiones de un incipiente turismo³³ como a periplos culturales, de análisis, estudios, dibujos y levantamientos topográficos, a menudo organizados por instituciones que luego promovían debates y publicaciones de los datos e impresiones así obtenidos. La propia Roma y Venecia, fueron asimismo importantes centros de destino de cualificados visitantes, por sí mismos o como lugares de paso; en grado mucho menor, dada su pertenencia al menos accesible imperio turco, se contabilizan ya en el siglo XVIII visitas a la propia Grecia, singularmente Atenas. El re-descubrimiento de *Paestum*, la antigua ciudad griega de *Poseidonia* en Campania, “sistemáticamente olvidada” hasta entonces, fue asimismo otra de las importantes consecuencias de este fenómeno, lo cual potenció la consideración y “actualización”, con idea de proptagonismo primigenio, del orden dórico griego, sin basa y de fuste estriado³⁴.

³³ Obviamente protagonizado por personajes de notorio poder adquisitivo, con idea de prestigio social y cultural que, incluso mediante algún *souvenir*, era constatado de vuelta a sus metrópolis, con el consiguiente retrato pictórico o literario, con referencias explícitas más o menos veraces, como cabal recuerdo y constancia de tan paradigmático viaje, como notable hito de su cualificada educación.

³⁴ Por cierto que no conviene olvidar el caso de la Villa Pisani, 1552, en Montagnana, de Andrea Palladio que, según su actitud totalmente desprejuiciada con que a la sazón encaraba sus estudios de Roma, plasma sendos órdenes toscanos en los cuerpos inferiores de ambas fachadas de la Villa -lo mismo en el interior- con fustes lisos y sin basas (*vid.* SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008).

Como colofón a esta apurada -y siempre incompleta, insisto- síntesis, que, cuando menos, puede ser sugerente en pro de las intenciones de este trabajo, cabe aludir a *La Pianta Grande di Roma*³⁵ (1736-1748), encargada por Benedicto XIV a Giambattista Nolli (c. 1692-1756); bien conocida por Piranesi que, entre 1740 y 1748, mantuvo contactos con Nolli y su trabajo, así como con Giuseppe Vasi³⁶, como comentaré luego. La finalidad del encargo del papa Lambertini a Nolli era tratar de precisar y definir de modo exacto los catorce *rioni* tradicionales de la *Urbs*, esto es, los distritos urbanos que, desde la Roma imperial³⁷, circuían las murallas aurelianas; tomó Nolli como referente para su trabajo tanto la xilografía, 1551, de Bufalini, ya citada, como las plantas bajas de los edificios públicos, para el proceso situacional y, por tanto, recurriendo, de algún modo, a los *Fragmenta* de Bellori y en definitiva a la *Forma Urbis Romae*. Ya quedó indicado³⁸ que, con intención de remarcar, fijar e insistir en el papel y significación de Roma, como urbe y como cabeza de la Iglesia, en estos momentos -1742, en concreto- Benedicto XIV hacía solemne y simbólica donación a Roma como ciudad, ya representada por los Museos Capitolinos, a los cuales fueron donados y aquí depositados desde el legado Farnesio, los fragmentos de la *Forma Urbis*, evocando al tiempo, la donación a la ciudad de Paulo III Farnesio, en 1538, de la estatua ecuestre de Marco Aurelio desde las inmediaciones del palacio Laterano al *Campidoglio* que, en buena medida en función de esta paradigmática escultura, será sistematizado por Miguel Ángel a partir de 1546; sistematización que, *de facto*, supuso la construcción de nueva planta de los palacios de los Conservadores y Capitolino o Nuevo, integrantes ambos de la citada institución museística.

De Venecia a Roma. Giambattista Piranesi y el contexto de la segunda mitad del siglo XVIII

Cuando en 1740 Piranesi se instalaba en Roma que, a todos los niveles, se convertiría tanto en su destino vital definitivo como en su consagración plena como artista, portaba consigo una amplia y cualificada formación asumida en Venecia que, a su vez, “transmitía” al espíritu del joven oriundo de Mogliano Veneto -y asumido por éste profunda e íntimamente de por vida- toda su conciencia de inevitable e imparables decadencia y la melancolía subsiguiente, así como sus añoranzas de pretéritos esplendores; Giambattista no viviría para constatarlo, pero *de facto* se consumará, como

Apuntes, acentos”, *Anales de Historia del Arte*, nº 18 (2008), pp. 271-302; Villa Pisani de Montagnana, pp. 301-302)

³⁵ *La Pianta* de Nolli, quedó conformada mediante doce planchas de cobre grabadas, cada una de 176 cm. (ancho) por 208 cm. (alto)

³⁶ Vid. BEVILACQUA, Mario: *Roma nel secolo dei Lumi*. Nápoles, Electa Napoli, 1998 e *idem: Nolli, Vasi, Piranesi*. Roma, Artemide, 2004 (catálogo de la exposición de igual título, Roma, febrero-noviembre de 2004); asimismo vid. TICE, James-STEINER, Erik: *The New Plan of Rome*. University of Oregon Press, 2006, de donde deviene el link: <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>, 2008.

³⁷ Las ideas e ideales de *caput mundi* de la Roma antigua que asumiera el Papado, subyacen en estos datos y hechos (vid., como referente romano, GIARDINA, Andrea: *Roma Caput Mundi. Una città tra dominio e integrazione*. Milán, Electa, 2012)

³⁸ Vid. *supra*, nota 11.

bien es sabido, con la extinción de la *Serenissima Repubblica di San Marco* en 1797. Se trata de lo que podríamos denominar “Giambattista Piranesi antes de Roma”, o acaso mejor *Piranesi antes de Piranesi*.

Una sólida formación adquirió Piranesi en el contexto de ese “último suspiro” de la *Serenissima* y su “denodada lucha por sobrevivir”, fundamentando aún más si cabe toda su experiencia de ser protagonista de sí misma, ante todo mediante *vedute*³⁹ que, durante su “renacer” del siglo XVIII, logran internacionalizar el mito de Venecia⁴⁰. Aprendizaje exhaustivo de las técnicas del grabado⁴¹ y de las innovaciones escenográficas difundidas por Ferdinando Galli da Bibbiena en su *Architettura civile* (1711 y 1731-1732), que suponían la adaptación de la perspectiva a la invención y no al contrario⁴², cuestión fundamental del quehacer piranesiano; para éste la teatralidad inherente a Venecia será tan consustancial como su perenne melancolía que, dada la intención de este trabajo, planeará constantemente sobre las ruinas de la antigua Roma. Pero también las “revisiones” de Palladio con Temanza y Bertotti Scamozzi, que impulsarán el fenómeno del neopalladianismo; todo lo cual redundará en la concepción de arquitecturas que se piensan e imaginan (pasan a las imágenes) como metáforas del espacio y del tiempo; asimismo el racionalismo lodoliano⁴³ en arquitectura, será asumido como preciso contrapunto. De algún modo, pues, la complejidad y el debate era ya algo asumido por Piranesi, portado consigo a la *Ciudad Eterna*, donde irá en aumento, según un continuado *crescendo*.

Todo un entrecruzamiento de tendencias puede caracterizar o definir con cierta coherencia el contexto de la arquitectura (teoría y práctica), o bien, en general, de la cultura arquitectónica, durante la segunda mitad del setecientos; las consecuencias de la Ilustración (Razón, Naturaleza, Historia, Criticismo) eran ya factores operantes, así como el contundente racionalismo francés (Soufflot ante todo, pero también sesgos de los planteamientos de Ledoux y Boullée), las aportaciones de Fischer von Erlach y su sugerente *Entwurf*, pero también las importantes contribuciones teóricas de Laugier, Cordemoy y, sobre todo, el racionalismo programático de Francesco Milizia. Todo ello muy constatable entonces en Roma donde, en toda su intensidad, ha-

³⁹ Enclaves inconfundibles por su peculiar trazado urbano, constituían el marco adecuado a “narraciones” verídicas (procesión de una *Scuola Grande*, por ejemplo) o de un milagro, un evento extraordinario, aparecían ya en pinturas de fines del *Quattrocento* de Gentile Bellini y Vittore Carpaccio; *vedute* que se mantienen en grado menor y “explotando” el exotismo de “Bazar de Europa” y, aunque un tanto adormecidas, resurgen con fuerza en el *Settecento*.

⁴⁰ Venecia como ciudad única y donde “solamente” las utopías se piensan posibles, su música adquiere entonces resonancia en toda Europa (*Scuola della Pietà* y Antonio Vivaldi, ante todo) y, de algún modo, se “incluye” en el *Grand Tour* coetáneo, que irá fomentando el fenómeno de un “incipiente turismo”, viajeros ingleses ávidos de conocerla, que se prolongará y no cesará de incrementarse hasta la actualidad; su pintura *settecentesca* “renace”, con Giambattista Tiepolo a la cabeza, el género costumbrista y el celeberrimo Carnaval de Venecia e importantes vedutistas como Guardi y, sobre todo, Canaletto.

⁴¹ Sobre todo con Carlo Zucchi (Venecia. 1682-1767) grabador de arquitecturas y escudos de armas.

⁴² Tras el cálculo de la profundidad aparente de la perspectiva, según la denominada *Operazione 69°* (sesenta y nueve grados)

⁴³ Racionalismo que, ya en Roma, pudo Piranesi calibrar y valorar a partir del *Ensayo sobre la arquitectura*, 1753, de Francesco Algarotti, y por tanto de modo sesgado, pues hasta 1786 no se publicará la más fidedigna *Teoría sobre la arquitectura lodoliana* de Andrea Memmo.

lló -y se mostró a- Piranesi⁴⁴; era estación clave de los itinerarios del *Grand Tour*, su prestigio, condición y situación culturales constituía un importante capítulo a definir y constatar por el Papado y su política, tratando de asentar y clarificar, de algún modo, su condición de *Caput Mundi* y Ciudad Eterna, propiciando todo tipo de debates y una constante atención a la conservación de monumentos, por más que paulatinamente vaya perdiendo primacías anteriores⁴⁵.

Retratos que constaten la estancia romana y/ o italiana, en contacto con monumentos y/ o ruinas, a modo de aval *nobile*, vistas y caprichos, digamos *all'antico*, proliferaban entonces, en pintura y estampas; las composiciones de Hubert Robert y Giovanni Paolo Pannini, pueden encabezar una larga lista de artífices a la cual, en grabados, habría que añadir, respecto a Roma y *vedute* de la misma, con arquitecturas modernas y antiguas, los nombres de Vasi y Piranesi, a los que seguidamente aludiré. Interesa ahora, para concluir y fundamentar este sucinto estado de la cuestión, respecto a ese “complejo crisol de tendencias” que aquí se trata de reseñar, aludir a Joannes Joachim Winkelmann (1717-1786), figura decisiva a partir de su viaje a Roma en 1755, su defensa a ultranza del ideal griego⁴⁶ y muy en particular del orden dórico griego que, de alguna manera, contrastará con consideraciones e importantes acicates piranesianos de reivindicación de la arquitectura de la Roma antigua, de la tradición etrusco-itálica y de la primacía del orden toscano y, ya reseñar lo siguiente, remitiendo a los estudios y avales que lo vertebran, como datos ineludibles al respecto.

“... en manos de uno de los más grandes arquitectos sin arquitecturas del siglo XVIII, Giovanni Battista Piranesi... la ruina se convierte en excusa excepcional para hacer una de las lecturas más inquietantes y demolidoras de la tradición clásica... Esta última opción supuso, además, un cambio decisivo en la misma teoría de la arquitectura y sus métodos de proyectar, de tal forma que se abandonó la regla y el compás para sustituirlas por el pincel: pensar la arquitectura, convertirla en figura, en el ámbito del papel, constituyó un ámbito disciplinar tan importante como la construcción de un edificio.”⁴⁷.

⁴⁴ Probablemente el que Piranesi instale en Roma su laboratorio-taller cerca de la Academia de Francia en Roma [la Villa Medici del Pincio, que sigue siéndolo], es un dato a tener en cuenta en relación a su conocimiento, hoy diríamos “estar al día”, de la actualidad cultural francesa, cada vez más pujante; no fue algo definitivo, pues otro tanto sucedió respecto al ámbito inglés, por ejemplo.

⁴⁵ Precisamente a partir de ahora “*todos los caminos no conducirán a Roma*”.

⁴⁶ Desde los ideales winkelmanianos hasta prácticamente hoy día, griego connotaba solamente fines del Arcaísmo, el denominado período severo y los siglos V y IV a. C., hasta la muerte de Alejandro; la vivaz y riquísima etapa helenística casi quedaba sin consideración alguna, en tanto que decadencia y “degeneración” tardía solían ser los calificativos reservados al mundo romano, tanto republicano como imperial. De este modo, Paestum quedaba, digamos, perfectamente encuadrado y valorado.

⁴⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la Modernidad*. Madrid, Historia 16 (“Conocer el Arte”, nº 8), 1996, p. 14; corresponde al capítulo 1: “El Neoclasicismo y los modelos de la Antigüedad” (pp. 9-21) de este decisivo y fundamental estudio que precede al capítulo 2: “De Piranesi a Winkelmann: Clasicismo e Historia” (pp. 22-45), cuya reseña aquí resulta de todo punto ineludible y, a su vez, complementado por el capítulo 3: “Neoclasicismo, Racionalismo y Arquitectura Revolucionaria” (pp. 47-77), que da sentido y avala todo lo comentado, de lo cual es el mejor y más completo referente y fundamento. De ahí que el citado catálogo *Arquitecturas pintadas...* (2011) sea, entre otras muchas cosas, un excepcional instrumento de trabajo, acaso la mejor valoración posible de un catálogo que, en la línea que aquí interesa, es realmente algo excepcional, ya que, además, cuenta con una exhaustiva bibliografía puesta al día;

En su propio bagaje cultural, era verdaderamente mucho lo que Piranesi ya traía desde Venecia, respecto a las *vedute*, sus concepciones e “instrumentalizaciones” que, aplicará tanto a fragmentos de la Roma moderna como a la antigua y también a estampas en las que ambas “dialogan”; otro tanto cabría decir respecto al grabado y sus técnicas, así como al uso, planteamiento y potenciación de fugas perspectívas, y las conformaciones “tendenciosamente” escenográficas señaladas; todo lo cual con renovado interés aplicó, perfeccionó y perfiló, en unas dimensiones claves y personalísimas en sus *Vedute di Roma*, entre las que se incluyen las relativas a la Antigüedad -que son las de interés aquí- c. 1741/ 1745 hasta 1764/ 1776, entendiéndose siempre que se alude a estampas y sus diseños previos.

Como quedó reseñado, se integró, diríamos que de modo entusiasta, a la política pontificia del papa Lambertini, durante todo su pontificado (1740-1758), colaborando con Giambattista Nolli (c. 1692-1756) en el diseño y conformación de sus paradimáticas *Piante* -y sus reducciones- de Roma, 1748, así como con el siciliano Giuseppe Vasi (1710-1782) y sus *vedute*⁴⁸, ya en 1747, que, junto a las del propio Piranesi, constituyen un fundamental e irreplicable capítulo del imaginario de la Ciudad Eterna⁴⁹, que así asentaba y difundía institucionalmente su condición y rango; es en este contexto y política pontificia donde adquiere todo su valor simbólico y emblemático, la citada donación a la *Urbs* y consiguiente traslado y depósito en los Museos Capitolinos (1742) de los *fragmenta* de la *Forma Urbis Romae*; institución museística entendida ya como la auténtica memoria de y en la ciudad.

Si la integración con el papa Benedicto XIV y su política cultural fue intensa y fructífera por parte de Piranesi, aún fue mayor con su sucesor el veneciano Carlo Rezzonico que, entre 1758 y 1769, ocupó el solio pontificio con el nombre de Clemente XIII. El hermano menor de éste, Giovanni Battista Rezzonico revalorizó y potenció la obra de Piranesi, al que “encumbró” en el Aventino⁵⁰. Como Gran Prior de la Orden de los Caballeros de Malta⁵¹, y todo con el aval del papa Rezzonico, confió a Piranesi la especialísima reestructuración-construcción-rehabilitación del complejo de *Santa Maria del Priorato* -iglesia y entornos en esta colina romana- que, a su vez Piranesi,

tanto en los estudios que contiene (del Renacimiento al siglo XVIII, culminando precisamente en Piranesi), como en el amplio catálogo desde el *Trecento* (Duccio, 1310-1311) hasta fines del setecientos, asimismo concluyendo en Piranesi y John Soane (1794) [vid. “A propósito de la exposición *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*”, reseña de Delfín RODRÍGUEZ RUIZ en *Anales de Historia del Arte*, n° 21 (2011), pp. 169-175]

⁴⁸ VASI, Giuseppe: *Indice istorico del gran prospetto di Roma...* Roma, 1765 [BH FLL 11214].

⁴⁹ Vid. BEVILACQUA, Mario: *Roma nel secolo dei Lumi*. Nápoles, Electa Napoli, 1998 e *idem*: *Nolli, Vasi, Piranesi*. Roma, Artemide, 2004; catálogo de la exposición de igual título, Palazzo Fontana di Trevi (Roma), 27 noviembre de 2004-7 febrero de 2005, a cura di Mario Bevilacqua [Istituto Nazionale per la grafica (Italia); Centro di Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma]

⁵⁰ Vid. GALLAVOTTI CAVALLERO, Daniela-BEVILACQUA, Mario: *L'Aventino del Rinascimento a oggi. Arte e architettura*. Roma, Artemide, 2011.

⁵¹ Desde 1761, según Francesco Dal Co [*Piranesi, op. cit.*, p. 88; vid. en este estudio el interesantísimo apartado dedicado por este autor a la obra piranesiana en el Aventino (pp. 88-93)]; para otros tal nombramiento data de enero de 1763. Las ideaciones piranesianas para este magno proyecto, corresponden al intervalo 1764-1767; la lápida conmemorativa al respecto ostenta la data de 1765 [“*MDCCLXV*”]

con entrega total y “mimando” hasta el más mínimo detalle⁵², realizó identificándose plenamente con esta paradigmática empresa, tanto en sus arquitecturas como en sus sentidos y simbolismos.

Vedute piranesianas de Roma y Tibur

En relación con las *vedute* a las que aquí me referiré, creo que son de destacar, cuando menos y dentro del complejo universo piranesiano, dos aspectos muy significativos y definitorios de sus ideaciones y conformaciones, así como de su poética y de su profunda -y acusadamente personal- iniciativa de “pensar la arquitectura”, y ello más allá de las evidentes demandas que entonces “exigían” los viajeros del *Grand Tour*.

Por un lado, la soledad, a pesar de la presencia de pequeñas figuras que contrastan con la monumentalidad de las construcciones y ruinas, y la honda melancolía que se enseñoera de sus propuestas que, de manera evidente, muestran de modo contundente un acusado sentimiento de ruina, destrucción y abandono, protagonizado por los restos, aún en pie, de los vestigios arquitectónicos de la Roma antigua, aún en pie, sí, pero deteriorados y atormentados por el tiempo implacable y la destrucción consiguiente, y, a pesar de ello, grandiosos y dignos. Sin duda, el mejor referente y la más sutil constatación de esto nos la proporciona el propio Piranesi en el frontispicio, realizado en 1764 a partir de un dibujo de Guercino, de una pequeña *raccolta* de estampas de diseños del pintor de Cento⁵³; un personaje parece descansar abatido e inmerso en su propia melancolía, que es también el “cansancio” del acto creativo; aparece a modo de retrato sobre los instrumentos de su arte -paleta y pinceles- donde se incluye el mote “*col sporcar si trova*”, literalmente “en el ensuciar se encuentra”, en precisa alusión al ennegrecimiento que, ante todo, va afectar a las ruinas antiguas según el *cerveau noir* de Piranesi, al que aludía Marguerite Yourcenar. Debajo, el título de la serie sobre creaciones del *Barbieri da Cento* y la dedicatoria a su co-académico de San Lucas por parte de Piranesi; obviamente el insistir sobre los diseños de Guercino, pone el acento en la primacía de éstos y en la citada acción primegenia de pensar las arquitecturas, sus visiones y presencias. En el centro inferior de la cartela, la cabeza cortada del propio Piranesi⁵⁴ que, de modo propicio, emerge de un oscuro y desordenado substrato, resulta un elocuente remate de todo lo comentado; como un nuevo Bautista parece querer presentarse a sí mismo como un consumado y sapiente adalid de sus propias creaciones, todo envuelto y propuesto con un notorio sentido fúnebre.

Por otro lado e insistiendo una vez más en las personalísimas respuestas de Piranesi en -y a- su propio contexto, denso y complejo al filo, como ha quedado reseñado, de la contemporaneidad, sus *vedute* no resultan nunca convencionales e inocuas, y

⁵² Son de destacar las sintonías con el espíritu y la poética borrominescas, ante todo en el altar de San Basilio y en el uso de la luz en función de la arquitectura, así como en el simbolismo de su propio cenotafio.

⁵³ “*RACCOLTA DI ALCUNI DISEGNI/ DEL BARBIERI DA CENTO DETTO IL GUERCINO/ Incisi in rame, e presentati al singolar merito del Sig. Tommaso/ Jenkins Pittore, ed Accademico di S. Luca, in atto di rispetto, e d'amicizia dell'Architetto, e suo coaccademico/ Gio. Battista Piranesi.* [BH GRL 6 (1)]

⁵⁴ DAL CO, Francesco: *Piranesi, op. cit.*, pp. 83-85.



Fig. 2. *Raccolta* de diseños de Guercino, frontispicio [BH GRL 6 (1)].

son bastante más que “simples vistas”, quedando inmersas en expresivas sombras y tinieblas, en pro de adecuadas construcciones metafóricas conformadas según un cruce entre “corrupción y decadencia”, vistas desde su propio tiempo y entorno⁵⁵. En efecto, además de asumir aspectos y resonancias de los *topoi* que se van entonces asentando -*poética de lo sublime, lo pintoresco*, ambos términos en el sentido asignado en el siglo XVIII- es preciso aludir a Giambattista Vico (1668-1744) y su *Scienza nuova* (1725, 1730 y 1744), con su culto a las ruinas como *disiecta membra*, así como a la recuperación efectuada por este filósofo napolitano de las *sombras de la noche* o de las *imágenes tenebrosas*, como referentes que, de algún modo, posibilitan a Piranesi hacer de una naturaleza extraña su propio mundo, y no sólo en sus *Carceri*, que también.

Bajo el título de “VEDVTE DI ROMA/ DISEGNATE ED INCISE/ DA GIAMBATTISTA PIRANESI/ ARCHITETTO VENEZIANO”, con la signatura genérica BH GRL 2, fueron grabadas y publicadas una serie, colección o *raccolta* de ciento cuarenta estampas de la *Ciudad Eterna*, de la Roma moderna (Renacimiento y Barroco), de la antigua Roma y alguna invención o capricho (caso de alguna de las *Carceri* piranesianas), asimismo se incluyen *vedute* de los entornos de la Roma antigua (Villa Adriana y Tívoli fundamentalmente). Según los análisis técnicos, se trata con toda

⁵⁵ *Ibidem*, p. 10; en *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* piranesiano, resulta totalmente evidente, pero sus *vedute*, de modo casi sistemático cuando aparecen ruinas antiguas, quedan teñidas de lo que podríamos denominar “Sombras y espíritu Vico”.



Fig. 3. *VEDUTE DI ROMA*, frontispicio [BH GRL 2 (1)].

probabilidad de una serie o *raccolta* confeccionada y publicada en París, c. 1800-1807, ya fallecido Giambattista por su hijo Francesco Piranesi⁵⁶; fueron expuestas solamente cuarenta de toda la *raccolta*, como quedó señalado.

He seleccionado unas pocas de las correspondientes a la Roma antigua y a la *Tibur* romana, con la intención de complementar lo dicho mediante significativos fragmentos o mejor *pezzi* en el sentido comentado, a considerar como *huesos sin carne de tales reliquias*, según la contundente expresión, ya glosada, de Rafael a León X.

El frontispicio correspondiente es un muy sugerente capricho o ensamblaje de restos-ruinas romanas, con placa que incluye el título ya explicitado, mediante una inscripción presuntamente antigua y en elegantes letras capitales⁵⁷, a modo de los *Tituli* o los *Elogia*, tan fundamentales en el Foro de Augusto⁵⁸.

Veduta di Campo Vaccino, 1772. Vista concebida y conformada bajo espíritu y sentimiento netamente piranesianos: espléndida imagen de la desolación y abandono del *umbilicus* de la *Urbs*; reducido ahora a un triste “campo de vacas”; amplia pers-

⁵⁶ Sabido es que tras el fallecimiento de Giambattista, su hijo Francesco, discípulo y colaborador asiduo de su padre, con las planchas que heredó de éste, se instaló en la capital francesa. En esta serie tardía, aparece alguna estampa del propio Francesco, caso de la vista aérea del Coliseo, por ejemplo.

⁵⁷ Frontispicio, que sí figuró en la citada exposición [BH GRL 2(1)]; plancha realizada en Roma, 1748, *Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de' Monti*.

⁵⁸ Similar incluso a las *Res Gestae Divi Augusti* [vid. PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo: *Poder y discurso en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Abada, 2008; rigurosísimo y muy sugestivo estudio; en especial vid. “III. La imagen del emperador”, pp. 120-192].



Fig. 4. *Veduta di Campo Vaccino* [BH GRL 2 (85)].

pectiva, profunda y ancha, que orilla ambos laterales: Palatino con sus añadidos y los *Horti Fanesiani* a la derecha; Templo de Antonino y Faustina, con el remate de 1602 cuando ya era iglesia de *San Lorenzo in Miranda*, Templo de Rómulo y Basilica de Majencio-Constantino. El Arco de Tito al fondo, con las estructuras adosadas que aún mantenía, viéndose a su izquierda, la parte superior del Coliseo. Las sombras piranesianas afectan aquí, tanto al templo de Antonino y Faustina, como a amplias zonas del abandonado terreno y a una pequeña fuente que quería recordar al *Lacus Curtius*. Pero la oscuridad piranesiana, sobre todo, se enseñorea con el primer plano, afectando a las ruinas aquí plasmadas, a lo que es el suelo bajo las mismas -que ha ocultado su alto *podium*- e incluso al carruaje y arcos de sus inmediaciones. Tres columnas y parte del entablamento de la *Aedes Castoris* o templo de Cástor y Pólux, a decir de muchos, las más bellas de todo el Foro, que majestuosamente quedan recortadas y perfiladas sobre el fondo y como restos dominadores del amplio valle⁵⁹.

Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, 1760; sugestiva vista del Coliseo romano⁶⁰, expuesto por la zona en que su fachada estaba

⁵⁹ BH GRL 2 (85); no figuró en la citada exposición. Templo que a fecha de su erección y dedicación primigenia, 484 a. C., sería un ara y poco más; fue reconstruido y embellecido en el 117 a. C., de nuevo en el 73 a. C., cuando su *podium* fue elevado considerablemente; tras el incendio del 14 a. C., ya en época augustea, fue reconstruido; las actuales tres columnas corintias, deben corresponder a esta última intervención.

⁶⁰ BH GRL 2 (105); no figuró en la citada exposición, aunque sí es parte de la serie que aquí se trata; en cuanto al Estado y su numeración u orden, remitimos al estudio de Juan Manuel Lizarraga Echaide (*op. cit.*), *vid. supra*, nota 1. Formó parte de *Della Magnificenza ed Architettura di Roma* de 1761 (DAL CO, Francesco: *Piranesi, op. cit.*, pp. 18-19)



Fig. 5. Arco de Constantino y Coliseo [BH GRL 2 (105)].

más derruida, no obstante lo cual, y en función de la iluminación -intensa y no excesivamente oscura- adquiere una acusada prestancia, a modo de fondo cóncavo sobre el que se recorta, al ser ostensiblemente más oscuro, el Arco de Constantino, de bastante menor tamaño, muy completo salvo la falta de la presunta cuádriga bronceínea de su ático, en visión sesgada de izquierda a derecha y hacia el fondo. Es de destacar a la izquierda del Arco, los restos de la *Meta Sudans* que Domiciano construyó, 89-96 d. C., al pie del Coloso neroniano⁶¹.

TEATRO DI MARCELLO, 1757. Vista exterior con edificios adosados, hoy inexistentes, un tanto oscurecida por oportunas nubes; de todos modos no en exceso. El primer piso aparece “dramáticamente” enterrado y es bien visible el añadido del siglo XVI como tercer piso del conjunto (*palazzo Savelli* de Baldassare Peruzzi; *palazzo Orsini* en el siglo XVIII), de tal modo que mantiene la altura original de la estructura romana (36, 60 metros). Desaparecidos los teatros de Pompeyo y Balbo, es hoy el más antiguo conservado en la *Urbs*; fue iniciado por Julio César como émulo del

⁶¹ Escultura colosal de Nerón en su *Domus Aurea*, transformada por la dinastía Flavia en una representación del Sol, entre Apolo y Helios; invariablemente “Coloso” durante la Edad Media, acabó por nominar al propio Anfiteatro Flavio como “Coliseo”. La *Meta Sudans* era una fuente “envuelta” en una estructura cónica, que manaba agua del interior no visible; demolida en época de Mussolini (entonces, sus restos tenían unos nueve metros de altura), sus cimientos han sido excavados. Como hito urbano, señalaba la intersección de cuatro distritos de Roma. En el plano original, del siglo XVI y con total probabilidad correspondiente a las propuestas e investigaciones de Pirro Ligorio, nunca realizadas, figuraban dos *Mete* en el jardín llano de las *Peschiere de Villa d’Este* en Tivoli; las actuales, de aspecto extrior rústico, corresponden seguramente a obras aquí realizadas durante la primera mitad del *Seicento*.



Fig. 6. Teatro de Marcelo [BH GRL 2 (106)].

de Pompeyo y concluido por Augusto, c. 13-11 a. C., que lo dedicó a su sobrino y yerno Marcelo, ya fallecido. Muestra la combinación netamente romana arco-dintel, seguramente inspirada en el *Tabularium*⁶², c. 80 a. C., así como el pautar y definir la superposición canónica de órdenes en altura: toscano, jónico y corintio (que consta tuvo), y que luego seguirá fielmente el Coliseo en sus tres primeros pisos⁶³.

Altra Veduta degli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia, 1774. Se trata, a pesar del título, de una secuencia visual, según unas significativas concepción e ideación piranesianas; perspectiva sesgada hacia el fondo, en rápido avance, desde el Templo de Saturno y un muy hundido en tierra Arco de Septimio Severo, ambos plenos de oscuridad, hasta una casi diáfana iglesia de los *Santi Luca e Martina* (Pietro da Cortona, 1636) como fondo; aquí también las sombras afectan convenientemente a las zonas y grupos de pequeños personajes, en torno a las construcciones antiguas, alternando con partes muy iluminadas. El efectivo reclamo de la perspectiva y la eficacia en el planteamiento lumínico, así como la focalización en la iglesia barroca, son elementos claves en esta *veduta* que, de modo contundente, ilustran el dramatismo soberbiamente instrumentalizado por Piranesi⁶⁴.

⁶² Inaugurado como tal, exactamente el 78 a. C. (Archivo del Senado de la República de Roma)

⁶³ BH GRL 2 (106); si fue expuesta esta *veduta* en la citada exposición, con el nº 11.

⁶⁴ BH GRL 2 (84); no figuró en la citada exposición.



Fig. 7. Templo de Saturno, arco de Septimio Severo e iglesia dei Santi Luca e Martina [BH GRL 2 (84)].

VEDUTA delle antiche Sostruzioni fatte da Tarquinio Superbo dette il Bel Lido... [con] le cloache fino al Tevere, 1776. *Sostruzioni*, en efecto, como obra etrusca -y aquí, debe ser leída como base de la arquitectura romana y como su mejor tradición y fundamento- que, posibilitó la desecación del valle de los Foros cuando Roma era etrusca; de manera notoria, aparece en el centro de la imagen el Templo de Hércules *Victor Olivario*, siglo I a. C., con sus columnas de mármol pentélico, en relación con el Tíber y el comercio del aceite, mucho tiempo conocido como Templo de Vesta⁶⁵.

Veduta della Dogana di Terra a Piazza di Pietra, 1753. "... desde un cielo entristecido por las nubes caen sombras amenazadoras sobre las columnas antiguas"⁶⁶. Se trata de resaltar las once columnas conservadas, de un flanco que contó con quince del Templo construido (c. 140 d. C.) por Antonino Pío y dedicado a su antecesor Adriano, luego incorporadas a la *Dogana* y más tarde a la Bolsa en la romana *Piazza di Pietra*⁶⁷; impactantes columnas corintias -sus corroidos fustes, ante todo- cuyos cimentajes son posibles hoy de admirar; ha pasado a ser "fachada" de un pequeño y

⁶⁵ BH GRL 2 (60); fue la vista 39 de la citada exposición.

⁶⁶ DAL CO, Francesco: *Piranesi, op. cit.*, p. 84; y continúa certeramente este autor, aludiendo a la "suciedad del tiempo" que constaba en la *raccolta* de dibujos de Guercino: "La suciedad que el tiempo deposita sobre las cosas no es sino el resultado evidente de la acción corrosiva que él mismo ejerce sobre las construcciones y las ruinas...", para ello, y así captar su esencia, "la invención debe abolir todo recurso naturalista, debe *ensuciar para encontrar*".

⁶⁷ BH GRL 2 (29); no figuró entre las *vedute* de la exposición citada.



Fig. 8. *Sostruzioni y Cloaca Máxima* [BH GRL 2 (60)].

específico “museo” dedicado, ante todo a lo que ha podido ir conociéndose del propio templo (maquetas y reproducciones varias), donde eran claves las *provinciae piae et fideles* que, en el interior figuraron (varias en los Museos Capitolinos)

Veduta del Tempio ottangolare di Minerva Medica, 1764. Se trataba, en realidad, de un ninfeo de los *Horti Liciniani* por más que continúe aludiéndose al mismo como templo de Minerva Médica en Roma, primera mitad del siglo IV d. C. Las ruinas descarnadas de la parte central de la construcción romana, se nos muestran en toda su intensidad, propiciadas por las fuertes sombras, y así resulta esta *veduta* piranesiana aún más contundente como tal ruina, al haber perdido los alzados de su pórtico oval y de los espacios laterales que directamente se abrían desde el más alto espacio central, con sus hornacinas entre los soportes, a partir de los cuales va conformando un auténtico costillar de ladrillos bipedales que constituyen el armazon de la cúpula que, a su vez, arranca de rudimentarias pechinas⁶⁸. Edificio que debió interesar con toda seguridad a Brunelleschi en sus estudios de ruinas en Roma, y que en parte aplicó a su cúpula del *Duomo* y al inconcluso *Oratorio di Santa Maria degli Angioli*, ambos en Florencia. Asimismo, hacia mediados de la década 1430-1440, debió integrarse al horizonte de estudios de Leon Battista Alberti, por el tema de las nervaduras portantes⁶⁹.

⁶⁸ BH GRL 2 (77); *veduta* n° 27 en la citada exposición. El cuerpo central es exactamente una estructura paralelepípeda de diez lados.

⁶⁹ No conviene olvidar al respecto, el elogio albertiano (1436) a Brunelleschi y su Cúpula, en el *Della pittura*, redacción en vulgar del *De pictura* del año anterior.



Fig. 9. *Dogana di Terra a Piazza di Pietra* [BH GRL 2 (29)].

Avanzi del Tempio del Dio Canopo nella Villa Adriana di Tivoli, 1769. “La vida, metáfora del tiempo, es consunción, erosión, olvido, agente de la ruina”⁷⁰. Similar en su concepción a la *veduta* de la Minerva Médica comentada, más crudo si cabe y más en primer término, se nos presenta el denominado *Serapeum* del *Canopus* de *Villa Adriana*, 118-134 d. C., en Tivoli; al haber perdido su frente, aparece como una construcción cóncava abierta, muy tocada de sombras, un espacio libre muy claro con tres diminutos personajes que casi parecen danzar, y dos enormes restos caídos en primer plano, convenientemente dispuestos y, de nuevo, plenos de sombras. De este modo, lo que fue un inmenso triclinio en gruta, animado en su día por fantásticos juegos de agua⁷¹, nos muestra su prodigiosa bóveda de lunetos rampantes⁷². Tratándose de la Villa Adriana es preciso señalar, cuando menos, la confluencia -nada casual- en sus estudios y análisis de Pirro Ligorio, Francesco Borromini y, según se colige, Giambattista Piranesi; al parecer, en esta inmensa construcción adrianea (verdaderamente una villa-ciudad), se pretendía “reproducir” paisajes y edificios que habían impresionado al Emperador en sus viajes. Ha sido tan excavada-expoliada a través de los tiempos, que solamente el *Canopus* resulta mínimamente interpretable hoy

⁷⁰ DAL CO, Francesco: *Piranesi, op. cit.*, p. 19.

⁷¹ El nombre de *Serapeum*, es asimismo convencional, pero lo que no existe es un *Dio Canopo*; muchas soluciones, unas confirmadas y otras intuidas, de la *Domus Aurea* neroniana, fueron claves para esta construcción, villa-ciudad adrianea.

⁷² BH GRL 2 (137); fue la vista n° 26 de la citada exposición.



Fig. 10. Templo de Minerva Médica [BH GRL 2 (77)].

día; el gran estanque, ante la estructura arquitectónica que interesó a Piranesi, con su peristilo y esculturas que se reflejan en el agua, quiere aludir al canal o *euripos*⁷³ que, en un recorrido de unos 22 kilómetros, unía la ciudad de Alejandría con una zona residencial denominada Cánopo. La veduta del interior de este *Serapeum* [BH GRL 2 (138)], ya de 1776, con un ámbito oscuro, como no podía ser de otro modo, pero prolongado en retazos más fuliginosos y figuras de mayor tamaño, muestran acaso un constatable influjo en la ideación de la *veduta* de Francesco Piranesi. Esto último cabría aplicar asimismo a los dos interiores de la entonces denominada *Villa di Mecenate* en Tívoli –se trata ahora de la *Tibur* romana– de 1764 [BH GRL 2 (125)] y de 1767 [BH GRL 2 (124)], en las cuales las zonas que muestran el *opus incertum* resultan verdaderamente fascinantes.

Avanzi della Villa di Mecenate a Tivoli, costruita di travertini a opera incerta, 1763. Hoy sabemos que esta construcción era el Santuario de Hércules de la *Tibur* romana, c. 80 a. C., con muchas similitudes con el más o menos coetáneo *Tabularium* o Archivo del Senado de Roma y con aspectos del Santuario de la Fortuna Primigenia en *Praeneste*, hoy Palestrina y, asimismo de c. 80 a. C. Los dos pisos de arcos-dinteles, tres intuibles a la derecha y en la lejanía, aparecen majestuosos, descarnados y ruinosos a intervalos y con toda la “suciedad del tiempo”, en el sentido piranesiano aludido; las zonas del *opus incertum* más iluminadas resultan menos impactantes

⁷³ *Euripos*, como nombre propio era el estrecho que separaba la isla de Eubea de la Grecia continental; con el tiempo fue aplicado a todos los estrechos o canales.



Fig. 11. Serapeum de Villa Adriana [BH GRL 2 (137)].



Fig. 12. Templo de Hércules, Tibur [BH GRL 2 (123)].

que en las vistas del interior, en cambio el *opus caementicium* o mortero antiguo muestra toda su crudeza interna a que le ha conducido el inexorable paso del tiempo y el abandono; un diminuto personaje aporta a la *veduta* toda una muy calculada grandiosidad⁷⁴. Constantemente, y es algo ya recurrente en la bibliografía al efecto, estas ruinas de *Tibur* son asociadas a Brunelleschi y entendidas como detonantes de propuestas en arquitectura civil del *Quattrocento* florentino, como a continuación señalaré.

Arquitectura, lugares e imagen. Metáforas tiempo-ruinas

“*Fugit irreparabile tempus*. He aquí un latín que siempre me ha preocupado hondamente. Pero mucho más este dicho español: *dar tiempo al tiempo*. Meditad sobre lo que esto puede querer decir.”

Antonio Machado⁷⁵

Teniendo *in mente* las reseñadas *vedute* piranesianas de la entoces conocida como *Villa di Mecenate a Tivoli*, que hoy sabemos que corresponden al Templo de Hércules de la *Tibur* romana, con toda probabilidad, por otra parte, fundamento y referente para Filippo Brunelleschi⁷⁶ en planteamientos, ideación, secuencias y ritmos en los elementos claves de sus arquitecturas civiles (*Loggia degli Innocenti*, en la florentina *piazza della SS. Annunziata*, *palazzo di Parte Guelfa*, del muy probable diseño para el núcleo *quattrocentesco* del *palazzo Pitti* y, a partir a su vez de estos modelos, el *palazzo Medici* de Michelozzo en la *Via Larga* de Florencia), sería posible, y así quiero plantearlo aquí, esbozar una suerte de metafórico *ritornello*, a modo de colofón según quedó reseñado, desde el siglo XVIII hasta inicios del *Quattrocento*, desde el ocaso de la Edad Moderna e inicios de la Contemporaneidad hasta la primavera del Renacimiento, de Piranesi y sus *vedute* hasta Brunelleschi, siempre en una dimensión que aúne arquitectura, imagen y tiempo, memoria y ruinas. Obviamente se trata de una serie de reflexiones personales encadenadas, que no ambicionan conclusión alguna, a partir de anclajes sólidos y datos sugestivos que, a su vez, sean detonantes de sucesivas meditaciones.

En ocasiones la introducción de un libro o estudio realizado por una persona ajena, elevando el discurso y desde una óptica histórico-literaria más convincente, alcanza cotas que el propio autor ni logra ni se plantea; para el que escribe es el caso de Giulio Ferroni⁷⁷. Las consideraciones de este último, entrelazando frases en un auténtico juego de espejos respecto a Roma, entre realidad, metáfora y retórica, resultan oport-

⁷⁴ BH GRL 2 (123); no figuró en la citada exposición.

⁷⁵ *Sentencias y donaires*, edición de Manuel Neila. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2010, pp. 128-129.

⁷⁶ Con casi total seguridad, según datos, mediciones y apuntes tomados en la *Ciudad Eterna*, a partir de 1403-1404, con Donatello, estudiando, comprobando -excavando incluso, o cuando menos desenterrando, ruinas y restos de edificios de la Roma antigua.

⁷⁷ Vid. LEVI, Carlo: *Roma fugitiva. Retratos de la ciudad eterna en la época de la Dolce Vita*. Madrid, Quaterni, 2009; “Eterna y fugitiva. Introducción de Giulio Ferroni”, (Roma, abril de 2002), pp. XI-XXV; Levi resulta más circunstancial en sus relatos y para el que escribe, bastante más prosaico que Ferroni.

tunas y muy sugestivas aquí, toda vez que, con todos los componentes del pesimismo, desengaño y melancolía del barroco hispano, fundamenta parte de su discurso en la poesía de Francisco de Quevedo⁷⁸, alude a un brevísimo relato de Levi -el último de la serie, “Roma fugitiva”- y, de manera muy atinada a mi entender, refiere, apunta y utiliza datos de otra obra de Levi⁷⁹, *El reloj*; esto último, a su vez, le permite introducirse en el fascinante universo de Italo Calvino.

Mediante los ingredientes reseñados: Roma, sepultada en sus ruinas, eterna, fugitiva y el reloj marcando inexorablemente el paso del tiempo, tal y como Machado expresa de manera tan efectiva como lacónica en la sentencia incluida como cita al inicio de este epígrafe, Ferroni plantea una serie de refinadas y poéticas disertaciones, sugeridas por las divagaciones y descripciones que constituyen el *leit-motiv* de esa Roma fugitiva, “*vistas y tratadas desde una interferencia de los tiempos*”; ciudad única e irreplicable, en tanto que “eterna”, “*en cuya persistencia vibra este su inquieto y lábil devenir*⁸⁰” que se nutre de aquella capacidad suya “*de percibir la correspondencia de los tiempos*”.

Correspondencia temporal oteada desde un punto, desde el cual puede verse, en su planear, “*el correr de las manecillas de los relojes en sentidos divergentes*”, tal como expresara y concibiera Italo Calvino⁸¹. Estar inmerso en el presente, en lo que se conoce como “*su corazón dentro del cuerpo orgánico de Roma*”, desde donde puede y sabe sentir “*los ecos de su pasado fascinante y amenazador que persiste en sus piedras*”, y las voces del futuro en movimiento, tanto en lo que éste disgrega, “*en las violaciones causadas por la sociedad de masas, como en las posibilidades positivas a las cuales Levi nunca acepta renunciar*”.

⁷⁸ *A Roma sepultada en sus ruinas*; que literalmente transcribe, aclarando al tiempo que no es una obra de Góngora como apuntaba Levi, sino incluida en el *Parnaso español* de Quevedo [*Poesía varia*. Madrid, Cátedra, 1977; presentadas y recopiladas bajo designios de Clío, musa de la historia]

⁷⁹ *Vid. El reloj*, de Carlo Levi. Madrid, Gadir, 2007.

⁸⁰ Del *labilis* latino, vocablo que incluye referencias a algo resbaladizo, que se desliza fácilmente, frágil, caduco y/ o débil.

⁸¹ ... *la compresenza dei tempi... suo tenersi librato come in un punto in cui può vedere scorrere le lancette degli orologi in sensi divergenti* [*vid. CALVINO, Italo: Saggi, 1945-1985, a cura di Mario Barenghi. Milán, Mondadori, 1995*].