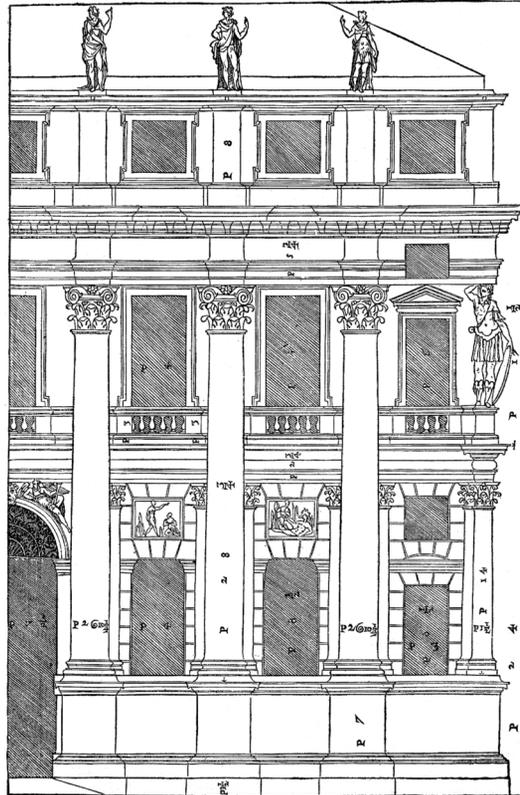


# Palladio y Piranesi ante las ruinas

por Juan Calduch \*



A. Palladio. Fachada del palacio Valmarana. Lámina de *I Quattro Libri dell'Architettura* libro segundo capítulo III

“Tanto Palladio como Piranesi se enfrentan con la herencia romana de las ruinas para extraer enseñanzas que afectan a la propia disciplina arquitectónica. Una disciplina que se revela autónoma e independiente de otras como la historia o la arqueología volcadas sobre el mismo objeto de estudio”. A partir de estas consideraciones y de un agudo análisis del diferente enfoque de estos arquitectos dibujando la misma arquitectura de las ruinas romanas, el autor extrae consecuencias sobre los intereses profesionales de los arquitectos cuando se enfrentan con la arquitectura monumental y la necesidad de recuperar un juicio crítico de las intervenciones actuales propio de la disciplina arquitectónica.

*Palladio and Piranesi on the subject of ruins.* “Both Palladio and Piranesi take up the Roman heritage of ruins in order to extract teachings that affect architectural discipline itself; a discipline that is revealed as quite autonomous and independent of others, such as history or archaeology directed at the same study object.” Starting with these considerations and a sharp analysis of the different viewpoint of these architects in drawing the same architecture of Roman ruins, the author draws conclusions about the professional interests of architects when they analyse monumental architecture and the need to recover a critical judgement of current interventions of architectural discipline.

\*Juan Calduch Cervera es arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Alicante

En 1743, apenas tres años después de su primera visita a Roma donde finalmente se instalaría, Piranesi escribe en su primer libro de dibujos titulado “*Prima parte di architettura e prospettive inventate*” refiriéndose a las ruinas clásicas dispersas por toda la ciudad lo siguiente: “Os diré solamente que de tales imágenes me han colmado el espíritu estas ruinas parlantes que semejantes nunca hubiera llegado a hacerme idea por los dibujos, aunque cuidadísimos, que de las mismas ha hecho el inmortal Palladio y que siempre tuve ante mis ojos”.

Esta frase nos resulta especialmente reveladora del diferente enfoque y la valoración opuesta por parte de ambos arquitectos ante la arquitectura de las ruinas. Hecho aún más significativo si consideramos que tanto Palladio como Piranesi estaban particularmente interesados por los restos de la arquitectura romana y si pensamos en la sincera admiración por Palladio que el texto de Piranesi deja traslucir.

Ambos arquitectos entienden las ruinas, los restos de la arquitectura clásica, como una herramienta clave para su ejercicio profesional y para su pensamiento arquitectónico. Y es precisamente por esto, por entender la arquitectura antigua como un componente activo de sus respectivas ideas de arquitectura, por lo que buscan proyectar sobre ella sugerencias y estímulos diferentes en tanto en cuanto son diferentes entre sí estas ideas. No hay, por lo tanto, tras sus búsquedas, una posición meramente erudita, arqueológica o anticuaria, sino una inquietud estrictamente profesional. Que en ambos casos se puede resumir en un deseo del conocimiento del mundo clásico como instrumento para el ejercicio de la arquitectura.

En este sentido, estudiar lo que está detrás de la pasión por lo

romano en Palladio y en Piranesi nos puede resultar útil para acercarnos, de forma más general, a los intereses profesionales de los arquitectos cuando se enfrentan con la arquitectura construida o monumental. O mejor, cuáles son algunos de estos intereses, con frecuencia divergentes e incluso opuestos. Y sobre todo, cómo una lectura arquitectónica de las ruinas y edificios antiguos difiere sustancialmente de un enfoque historicista o arqueológico.

Palladio se interesa por la arquitectura clásica de dos maneras distintas en dos etapas de su vida. Cuando empieza a trabajar, a la edad de 12 años en el taller (*bottega*) de Pedemuro en Vicenza. Y cuando con casi treinta años entra en contacto con el mundo cultural de su ciudad de la mano de Trissino. Palladio inicia su vida laboral en el taller de cantería de Pedemuro. En este taller dedicado a la construcción de altares, portadas, monumentos funerarios, etc. el joven Andrea di Pietro della Gondola aprende el oficio, no como simple dominio de la técnica, sino como respuesta concreta y realista a los problemas que plantea la relación con el cliente y sus gustos, el coste, la importancia del lugar o los materiales. Esta componente pragmática será uno de los principales valores de la arquitectura palladiana por encima de las posteriores mitificaciones historicistas de su obra. El mismo Palladio llegará a escribir en su tratado: “Pero muchas veces le es necesario al arquitecto acomodarse más a la voluntad del que paga que a lo que se debería observar”<sup>1</sup>.

Texto elocuente del papel que juegan los diferentes protagonistas del hecho arquitectónico en la mente de este arquitecto.

En este taller se enfrentará por primera vez con la arquitectura clásica a través de los dibujos, croquis, apuntes y plan-

1. G. M. Falconetto (?). Dibujo del templete de Clitumno (Vicenza, Museo Civico D.2) publicado en BCISA, n° XV Vicenza 1973

2. A. Palladio. Dibujo del templete de Clitumno. Lámina de *I Quattro Libri dell'Architettura* libro cuarto capítulo XXV

tillas utilizados como material de trabajo para las obras que se realizaban. Este contacto esporádico mediante dibujos utilizados para la realización de los encargos concretos, tendrá diversas consecuencias en su actitud posterior como arquitecto. En primer lugar estimulará su deseo de profundizar en el lenguaje clásico adquiriendo un conocimiento autodidacta.

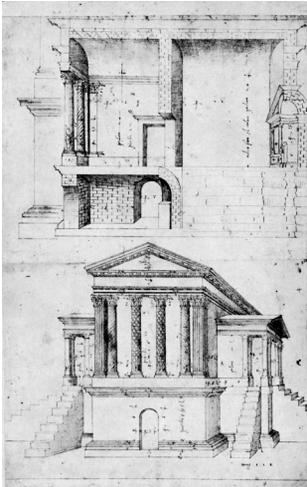
Conocimiento que no constituye un fin en sí mismo sino que está en función de su uso práctico, de su aplicación a la arquitectura que proyecta y construye. En segundo lugar comprobará los problemas que el dibujo arquitectónico - los dibujos de arquitectura clásica - sin un sistema de representación claramente establecido en aquel momento, planteaba para su traslado a la obra. En efecto, el dibujo, tal como se estaba utilizando en el Renacimiento italiano, donde se mezclaban plantas de suelo y techo, secciones fugadas, imágenes a vista de pájaro, perspectivas, etc<sup>2</sup>. ofrecía especiales dificultades para su interpretación correcta por los canteros. La perspectiva, atribuida a Brunelleschi, resultaba idónea para representar visualmente el espacio en dos dimensiones, pero era inadecuada para su uso arquitectónico al distorsionar ángulos, medidas y proporciones, como pondrían de relieve Alberti y Rafael. Los dibujos y plantillas de tradición medieval realizados en planta, perfil y alzado, que se utilizaban normalmente en los talleres de cantería como la *bottega* de Pedemuro eran sin duda mucho más útiles para su traducción en piedra que los elegantes y cultos dibujos fugados de los artistas renacentistas.

La necesidad de profundizar en el conocimiento del lenguaje clásico con fines directamente operativos, y el uso de un sistema gráfico que, superando la imagen aparente que

proporciona la perspectiva, nos permita conocer con exactitud la forma y dimensión del objeto proyectado para su correcta traslación a la obra construida, fueron las dos convicciones que Andrea di Pietro extrae de su etapa de aprendiz y cantero.

Siendo un artesano experto entra en contacto con Gian Giorgio Trissino, miembro de la aristocracia local de Vicenza, que se mueve en el mundo de una cultura provinciana, sofisticada, y elitista, el cual está particularmente interesado como diletante por la arquitectura clásica. Por consejo de Trissino, Andrea estudia a Vitruvio y se instruye en la arquitectura clásica desde un enfoque intelectual y erudito. Trissino, que se convertirá en el mecenas de Andrea, con un gesto típico de pedantería manierista, le pondrá el nombre de Palladio al considerarlo el enviado de la diosa Pallas para regenerar la auténtica arquitectura. Con su mecenas Palladio viajará para conocer las ruinas de Roma.

A partir de ese momento la actividad profesional de Palladio, y en concreto su aproximación a la arquitectura clásica, reflejará esta doble vertiente de su formación: por una parte, Andrea di Pietro, hábil maestro constructor, conocedor de los problemas concretos del ejercicio profesional y el oficio, capaz de afrontar y resolver con éxito, con un dominio ejemplar de las circunstancias concretas de cada caso, los problemas arquitectónicos más complejos como el de la Basílica de Vicenza. Por otra, Andrea Palladio, conocedor del mundo sofisticado y culto de la arquitectura clásica y la filosofía neoplatónica, traductor de Julio Cesar, autor de una de las guías de Roma más completa y documentada de su tiempo, dibujante de las láminas que acompañan la traducción de Vitruvio hecha por Barbaro, investigador incansable de los



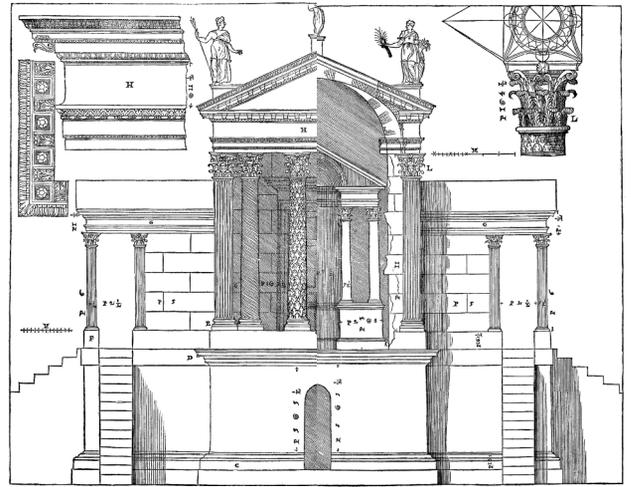
1

restos de arquitectura romana y teórico que publicará uno de los tratados de arquitectura más influyentes de la historia.

El interés de Palladio por las ruinas, expresado en sus textos y, sobre todo, en sus dibujos, evidencia esta compleja situación. El conocimiento erudito en el proceso de sistematización teórica del lenguaje clásico y el conocimiento de la arquitectura histórica con fines proyectuales en la resolución de problemas que surgen durante el ejercicio de la profesión. Según Argan, con este procedimiento Palladio plantea “la primera formulación de lo que llegará a ser el procedimiento propio de la arquitectura moderna: la metodología de la proyectación entendida como análisis y crítica de una tradición histórica (...en este caso la arquitectura clásica...) con el fin de afrontar una problemática actual”. No siendo el proyecto otra cosa que “...el vuelco de la perspectiva histórica del pasado al futuro, pasando naturalmente a través de la realidad concreta y flagrante del presente”<sup>3</sup>. En definitiva, el proyecto entendido como nexo entre el pasado, enfocado con perspectiva histórica, y el futuro.

Por contra, Palladio, a pesar de lo meticuloso y sistemático de sus trabajos de levantamientos de restos romanos, no está interesado por una restitución fidedigna desde un punto de vista arqueológico o científico. Algo que, por lo demás, era completamente ajeno a la cultura del siglo XVI y no se planteará hasta la Ilustración en el XVIII.

De la documentación gráfica palladiana se puede recomponer lo que debió ser su proceso de trabajo. En un primer momento realizaba una toma de datos de los restos mediante croquis y apuntes, para lo que con frecuencia utilizaba dibujos ya realizados por otros que sobre el terreno comprobaba o corregía a partir de sus propias mediciones (como los dibu-

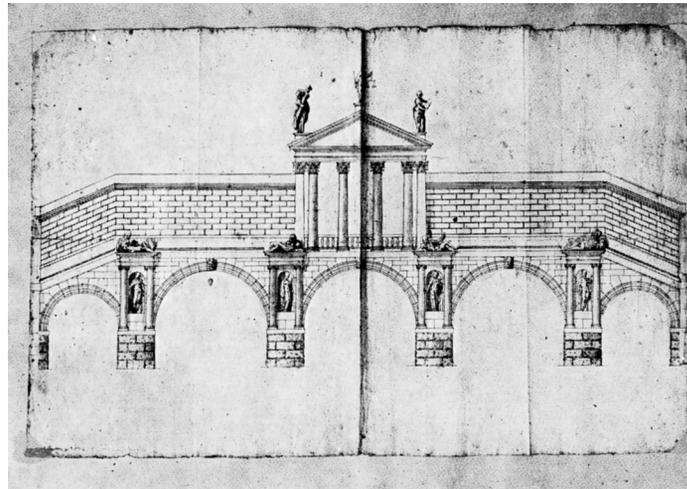


2

jos que se conservan de Falconetto con anotaciones autógrafas de Palladio). Estos dibujos le servían de base para delinear posteriormente los planos del edificio en cuestión. Los cuales, a su vez, le servían para preparar las planchas que debían ilustrar sus textos, pero también como punto de arranque de la composición de sus propias obras. En los dibujos correspondientes a todas estas fases se detecta que a Palladio lo que le interesa es el valor arquitectónico y no el documental-arqueológico. De hecho, en sus dibujos selecciona aquellos aspectos que entiende relevantes a costa de otros, completa los edificios semidestruidos o mutilados, recompone hipotéticamente las partes desaparecidas, añade lo que cree adecuado o elimina lo que supone son ampliaciones posteriores que no corresponden al edificio original. En definitiva, al final nos presenta la imagen de lo que en su opinión corresponde a la realidad original del edificio en cuestión. Lo que nos transmite no es lo que realmente ve y existe sino aquella imagen manipulada a partir de lo existente. A este respecto Burns escribe: “Los dibujos de edificios antiguos no tenían la función de documentar correctamente el monumento sino de inspirar las invenciones. Y la invención es la base de la futura composición. Por lo tanto, los dibujos del artista contenían globalmente aquellos aspectos del monumento antiguo que pensaba le serían útiles para composiciones futuras”<sup>4</sup>.

En resumen, bien copiando y corrigiendo a partir de la toma de datos directa un dibujo hecho anteriormente por otro, o bien haciendo ex novo un levantamiento más o menos selectivo in situ completándolo posteriormente según su propio criterio, al final del proceso Palladio elabora una imagen de los restos romanos que adquiere un valor predominante sobre

3. A. Palladio. Primer proyecto para el puente de Rialto en Venecia (Vicenza, Museo Civico D.25r) publicado en BCISA, n° XV Vicenza 1973  
*I Quattro Libri dell'Architettura* libro tercero capítulo XIV

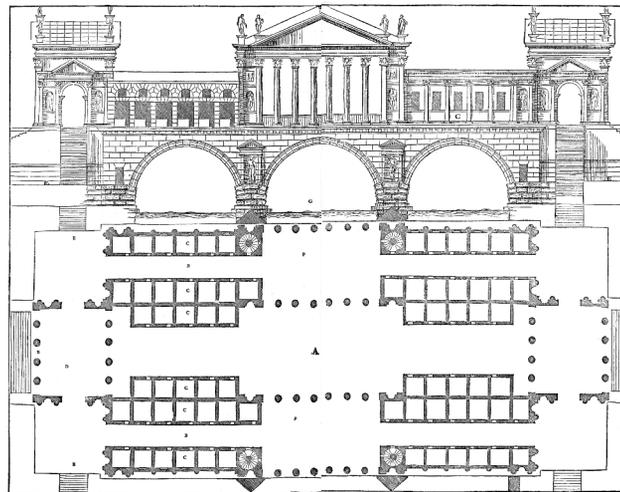


el edificio o las ruinas reales. Cuando en Vicenza, lejos de Roma, Palladio utilice para sus proyectos ideas extraídas de esos monumentos antiguos, lo que tiene ante sí no es el edificio real sino el dibujo por él elaborado.

La consecuencia es obvia. Cuando se inspira en modelos de la antigüedad para sus propios proyectos no es el edificio el que le sirve de referencia inmediata sino su dibujo. Pero si estos dibujos, como ya he señalado, están manipulados y difieren del edificio real, lo más probable es que Palladio arrastre el error, o mejor, la interpretación plasmada en el dibujo, a su propia obra<sup>5</sup>. En definitiva, es el dibujo el que mediatiza la idea de arquitectura y no el edificio real del que está sacado. En sus proyectos Palladio no se inspira directamente en las ruinas sino en su propia reelaboración de estas ruinas a través de sus dibujos.

Ahora bien, por su propia formación como cantero, Palladio está particularmente interesado por que el dibujo arquitectónico reproduzca fielmente el objeto. Y en este sentido, a diferencia de otros autores contemporáneos como Serlio, va a utilizar sistemáticamente y de manera casi exclusiva la proyección ortogonal como sistema de representación arquitectónica. Es decir, en plantas, alzados y secciones, con total marginación de la perspectiva. No es por casualidad que las únicas perspectivas que aparecen en su tratado corresponden a detalles constructivos de muros o el montaje de un puente, pero nunca se utilizan para definir edificios o proyectos. Como sabemos, en el sistema ortogonal se dibujan igual el alzado de un pórtico con columnas, que un muro articulado con lesenas, semicolumnas o pilastras, puesto que todos los planos paralelos al de representación se proyectan sobre él y se superponen. Se deben utilizar otros elementos gráficos,

como sombras proyectadas, para poder diferenciar visualmente en alzado un pórtico de un muro articulado. Pero en su afán de depuración, Palladio suele prescindir de estos elementos gráficos complementarios como sombras, sobre todo en sus dibujos de trabajo (aunque en las planchas preparadas para ser publicadas sí que recogerá este tipo de grafismo de sombras y texturas). Si es el dibujo de un edificio antiguo y no el propio edificio el que le inspira el proyecto, esto significa que un pórtico real dibujado en alzado puede servir de inspiración a un muro modulado, por las características del propio dibujo. Algunos de los diseños más conspicuos y sugestivos de Palladio, como las fachadas de San Giorgio o el Redentor, o la manierista solución de los extremos de la fachada del palacio Valmarana (foto encabezamiento), son de hecho la proyección sobre un plano de soluciones que parecen reclamar un desarrollo en profundidad. Sobre todo esto escribe Burns: “El modo en que un dibujo media entre una composición antigua articulada en tres dimensiones con columnas aisladas y la composición del artista sobre una superficie es, en efecto, un importante aspecto de la relación existente entre los dibujos de Palladio y su arquitectura. Este tipo de citas serían difíciles de imaginar si el dibujo hubiera sido en perspectiva o si Palladio hubiera recurrido a la acuarela para subrayar plásticamente la masa de las columnas y el modo en que estas se erigían sobre la pared. Pero aún hay más. Precisamente por su fidelidad al método de representación ortogonal [...] cada dibujo puede sugerir - y ciertamente se lo sugería a Palladio - una variedad notable de soluciones”<sup>6</sup>. Por ejemplo, los dibujos de Templo de Minerva que le inspiran a la vez la solución con semicolumnas del palacio Porto-Braganze y la solución con lesenas del palacio



4. A. Palladio. Puente de Rialto en Venecia. Lámina de *I Quattro Libri dell'Architettura* libro tercero capítulo XIV

Valmarana como el mismo Burns nos señala. La utilización del templete del Clitumno dibujado en perspectiva por Falconetto (fig. 1) y redibujado a partir de ese diseño en el sistema ortogonal por Palladio (fig. 2) es el origen del primer proyecto del puente de Rialto (fig.3). Y a su vez, ampliado con el pórtico de Octavia, también dibujado en perspectiva por Falconetto y redibujado en alzado por Palladio, dará origen al proyecto definitivo publicado en el tratado (fig. 4). En suma, una secuencia que conduce de las ruinas reales al proyecto pasando por los dibujos de Falconetto y del propio Palladio. Como dice Argan, el proyecto como vínculo entre la historia y la obra futura.

Los ejemplos concretos de esta íntima interrelación entre las ruinas y la arquitectura mediatizada por la interpretación y el análisis que suponen los dibujos podrían multiplicarse ilustrando de manera ejemplar la visión palladiana de la antigüedad y su vinculación con el ejercicio profesional.

Palladio se interesa por la arquitectura clásica no sólo, y no principalmente, como conocimiento teórico para su tratado, sino sobre todo, como punto de referencia e inspiración para sus proyectos. En este sentido, investiga y estudia las ruinas a través de dibujos en los que plasma su idea del edificio más que la realidad de lo que encuentra. Idea manipulada en función de sus intereses arquitectónicos y representada rigurosamente en diédrico, dada su convicción de que sólo este sistema gráfico, frente a la perspectiva, representa las dimensiones y forma del objeto reproducido. Y por lo tanto sólo él es válido para el trabajo del arquitecto. Pero este tipo de dibujos que en el proceso proyectual palladiano sustituye el edificio real, dará origen a diversas soluciones a partir de un mismo monumento antiguo. O sea, las ruinas, en manos

de Palladio, se convierten en una herramienta capaz de alumbrar una de las propuestas arquitectónicas más importantes de toda la historia occidental.

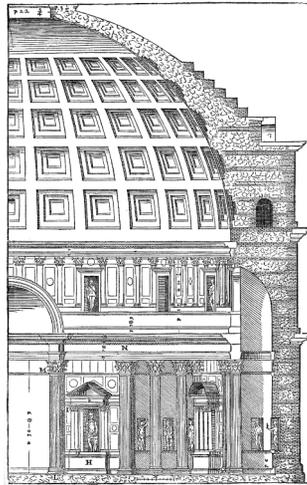
Pero en este proceso, que resulta idóneo para los intereses de Palladio, se diluyen otros valores arquitectónicos tales como el ambiente, la monumentalidad, la escala real en su contexto, la luz, el entorno, la textura. O sea, aquellos aspectos que particularmente la interesaban a Piranesi. A Piranesi no le interesaba la arquitectura clásica como modelo para la invención proyectual sino como demostración de sus teorías arquitectónicas.

Si comparamos el dibujo del interior del Panteón que recoge Palladio en su tratado (fig. 5) con uno de los muchos que realiza Piranesi de este mismo monumento romano (fig. 6), emergen de manera evidente dos enfoques diametralmente opuestos. A pesar de lo “cuidadísimo” del dibujo del “inmortal Palladio”, como escribe Piranesi, no es posible hacernos una idea que “colme el espíritu”. Por su parte, este arquitecto, en su dibujo, quiere transmitirnos esta idea, que en este caso plantea la crisis del espacio clásico centralizado y su sustitución por el espacio reticular.

Precisamente Piranesi nos brinda un ejemplo paradigmático de este espacio centralizado como es el Panteón, a través de una malla reticular de columnas y arquitecra en primer plano que con la retícula del pavimento apuntan a un espacio ortogonal que contradice la centralidad clásica y anticipa ideas de la arquitectura moderna que nos conducirían a las mallas miesianas. Todo esto reforzado por un punto de vista elevado que suaviza la curvatura de las cornisas interiores y disminuye el efecto circular del edificio.

Este dibujo de Piranesi cierra un problema clásico de la tra-

5. A. Palladio. El Panteón de Roma. Lámina de *I Quattro Libri dell'Architettura* libro cuarto capítulo XX



dición renacentista como es la representación de los edificios redondos (recordar el dibujo de Rafael del Panteón o las investigaciones de Leonardo)<sup>7</sup> al romper las premisas desde las que se aborda, anulando el valor de la centralidad y sustituyéndolo por un espacio que se percibe en parte como reticular.

La centralidad va, a su vez, unida a un punto de vista único y privilegiado. La arquitectura renacentista está pensada para ser contemplada desde ese punto de vista desde el que se potencian todos sus valores. Recordemos la iglesia de Santa María junto a San Sático de Bramante en Milán, por ejemplo. Cualquier otro punto de vista resulta así circunstancial e inadecuado. Un edificio redondo adquiere el privilegio de que todos sus puntos de vista nos dan la misma imagen. Son, por lo tanto, el mismo y único punto de vista. De aquí el significado especial que adquieren estos edificios en esta tradición renacentista. Sin embargo, Piranesi nos presenta el Panteón desde una perspectiva inesperada, diluyendo su imagen centralizada y cerrada en beneficio de una imagen alternativa que rompe esta tradición. con este planteamiento Piranesi va más allá de lo que había supuesto la escenografía barroca con la escena angular al desplazar el punto de fuga de la perspectiva del centro del espacio y de la imagen y poner el énfasis en la visión subjetiva del espectador en la apreciación de la arquitectura<sup>8</sup>. En definitiva, un punto de vista inesperado que valora la ubicación del espectador por encima de la centralidad del edificio.

Pero esto no es todo. La objetividad del dibujo palladiano se contrapone al ambiente creado por Piranesi con la representación de calidades atmosféricas, con el tratamiento de la luz y el claroscuro, vinculado todo esto a la tradición de la pin-

tura veneciana y en concreto a la influencia directa de Tiépolo sobre Piranesi que intentará trasladar a sus dibujos los valores lumínicos y aéreos de aquél. El concepto clásico de la arquitectura entendida como tratamiento de piel -el muro y su articulación-, como masa, que Palladio recoge en su dibujo, es desplazado por el espacio vacío y la atmósfera que difumina el valor plástico de los cerramientos en el grabado de Piranesi. La idea del espacio, eje fundamental de la arquitectura moderna, se está abriendo paso a costa de arrinconar la idea de lo tectónico y de la modulación mural.

En suma, en su dibujo del Panteón, Piranesi hace entrar en juego problemas y valores claves de la arquitectura moderna: la anulación del espacio centralizado y su sustitución por el espacio reticular; la importancia subjetiva del punto de vista en la apreciación de la arquitectura frente a la representación objetiva y neutra del edificio; el espacio como valor primordial de la disciplina arquitectónica frente a lo tectónico; el concepto de ambiente creado por la luz y la atmósfera inexistente de manera consciente en etapas anteriores...

Inmerso en el debate arquitectónico del siglo XVIII Piranesi utiliza de manera incluso fanática los restos romanos para apoyar sus convicciones. Para él estos restos tienen el valor de demostraciones de sus propias ideas que apunta a aspectos y características generales muy distintos de los fines pragmáticos que veíamos en Palladio.

Aunque su pensamiento evolucionará a lo largo de su vida, Piranesi es siempre capaz de plasmar de manera convincente en sus dibujos aquello que en la arquitectura antigua corrobora su postura. La cual, en definitiva, refleja la crisis de unos valores que se habían ido perfilando desde el Renacimiento anticipando otros que se convertirán con el



6. G.B. Piranesi. El Panteón de Roma. Lámina de *Vedute Varie de Roma Antica e Moderna* (1748) publicada en *Piranesi. Incisioni, Rami, Legature, Architetture*

tiempo en relevantes en la arquitectura moderna.

Piranesi se aproxima a los restos romanos y los dibuja con un interés histórico y documental que lo vincula al origen de la arqueología científica que está surgiendo en ese siglo XVIII. en 1748 en el texto que acompaña las láminas de su *Antichità romane dei tempi della Repubblica e dei primi imperatori* escribe: “Viendo que los restos de las antiguas fábricas de Roma esparcidos en gran parte por huertos y otros lugares cultivados van disminuyendo día a día por la avaricia de los propietarios que con bárbara licencia los van aterrando clandestinamente para vender los fragmentos para el uso de los edificios nuevos, me he propuesto conservarlos por medio de estampas”. Rescatar las ruinas del olvido y del palimpsesto arquitectónico que sobre ellas había dejado la historia es, por lo tanto, uno de sus objetivos. Pero en este texto se entrevé también una idea de decadencia, entendida desde un enfoque moderno, como aceptación de los estragos que el paso del tiempo deja en los monumentos. Y reaccionando ante esto, la voluntad de congelar, al menos sobre el papel, este proceso. Postura prerromántica que asume lo inevitable del cambio histórico con nostalgia y melancolía, y que está en el origen del debate sobre la intervención y conservación arquitectónica vigente aún en la actualidad.

Esta idea de decadencia, entendida además como degradación del presente frente a la grandeza del pasado, le lleva a plantear de manera crítica las posibilidades actuales del ejercicio profesional, que en el caso de Piranesi adquiere rasgos biográficos. La inmensidad de las ruinas se le presenta como estímulo y como modelo. En 1743, en *Prima parte di Architettura e Prospettive*, refiriéndose a los fantasiosos edificios romanos inventados por él, escribe: “No siendo posi-

ble esperar de un arquitecto de estos tiempos realizar efectivamente alguno (...de esos edificios recogidos en sus láminas...) no me queda otra solución, a mí y a cualquier otro arquitecto moderno, que explicar con los dibujos las propias ideas”. Es decir, la arquitectura dibujada como sucedáneo, estímulo y alternativa a la arquitectura real en tiempos de decadencia. Planteamiento recurrente a lo largo de los últimos siglos desde las locuras arquitectónicas de Lequeu a las vanguardias expresionistas, futuristas o constructivistas.

A diferencia de los edificios clásicos restituidos, que Palladio nos presenta en sus dibujos y que utiliza para sus proyectos, las ruinas evocan y se convierten en metonimia de un mundo grandioso y sublime que abre las puertas a una imaginación desbocada y serán, en Piranesi, un acicate para la experimentación. Las moles amontonadas de restos arquitectónicos le servirán para desarrollar imágenes fantasiosas, punto de arranque de una experimentación autónoma de la que las Carceri (fig. 7) se convierten en el ejemplo más emblemático. Frente a las ruinas como origen de la invención proyectual, las ruinas como excusa para la imaginación y la libre creación arquitectónica donde subyace una idea del genio artístico que desarrollará el Romanticismo. Desde esta postura se comprende lo insuficientes que debieron parecerle los dibujos palladianos que en absoluto fomentan una imaginación alucinada y desbordante<sup>9</sup>.

En esta línea, la imagen del edificio aislado será ampliada a la imagen de la ciudad como conjunto abigarrado de edificios. En las láminas de “Il Campo Marzio dell’antica Roma” (1762) (fig. 8), y de manera singular en la planta, se postula una crítica radical a la ciudad barroca unitaria, cerrada y completa, que es sustituida por un conjunto caótico prelu-

7. G. B. Piranesi. Lámina XIV de *Carceri d'Invenzione di Gian Battista Piranesi*, publicada en *Piranesi. Incisioni, Rami, Legature, Architetture*



diando la ciudad moderna fruto de la industrialización, donde el control global de la forma defendido desde el Renacimiento, es arrasado por las leyes del mercado de suelo y el beneficio como mecanismos relevantes en la creación de la forma urbana. La aglomeración inorgánica, obsesiva y fantástica del Campo de Marte, obtenida a partir de los restos reales existentes hipertrofiados hasta la exasperación cancerígena, supone un salto desde las sugerencias de la antigüedad a la anticipación de la ciudad moderna.

En los dibujos de la *Antichità romane dei tempi della Repubblica e dei primi imperatori*, los del “Acqua Giulia...” (1761) y otros similares, Piranesi nos aporta una visión nueva de la ciudad clásica basada en las redes de infraestructuras, acueductos, cloacas y mecanismos hidráulicos. Según Wilton-Ely la planta general de los acueductos romanos recompuesta a partir de los dibujos de Piranesi “...funciona como un puzzle donde fragmentos de ruinas entran en relación unos con otros dentro de la compleja red de acueductos [...]. Gracias a un extenso sistema de referencias cruzadas los fragmentos aislados, que forman un confuso mosaico, vienen explicados y resueltos en recíproca conexión”<sup>10</sup>. La restitución de la planta de la Roma antigua era una vieja aspiración que se remonta, al menos, al tiempo del papa Julio II y los trabajos de Rafael, y de la que los fragmentos de la *Forma Urbi Marmorea* eran el modelo antiguo. Pero siempre se había planteado como estructura edilicia a partir de la ubicación de edificios y monumentos, los restos de los cuales se entremezclaban con la ciudad medieval. Sin embargo Piranesi, a partir de sus estudios y restitución de las redes hidráulicas de las que era un experto conocedor desde su colaboración con su tío Matteo Lucchesi vinculado con

las obras de ingeniería de la república veneta, nos aporta una imagen de la ciudad alternativa, la ciudad de los flujos y las infraestructuras, que en alguna medida nos anuncia la ciudad de los ingenieros donde éstas se convierten en el elemento prioritario de la estructura urbana como soporte del componente estático de los edificios. Una ciudad funcional y subterránea que se antepone a la ciudad monumental visible y que prelude ideas del urbanismo decimonónico de los ingenieros e higienistas.

**También en otro frente Piranesi** va a tomar partido de forma beligerante en la polémica que traspasa toda Europa y todo el siglo XVIII entre los defensores de la primacía del mundo griego - Winckelmann, Le Roy, Mariette,...- y los defensores no sólo de la autonomía sino también de la superioridad del mundo etrusco-romano - Bottari, Lodoli,...-. En esta *querelle* Piranesi apostará por la superioridad de lo romano utilizando argumentos que, en la evolución de su pensamiento, resultan con frecuencia contradictorios entre sí. Empezará defendiendo desde posturas rigoristas de raíz lodoliana el valor funcional y la racionalidad constructiva y desornamentada de la arquitectura romana, en dibujos que plasman la rotundidad ciclópea de acueductos, muros, subterráneos y catacumbas, para acabar exaltando la libertad, riqueza y variedad del lenguaje ornamental romano frente a la monotonía y torpeza de lo griego en escritos agudamente polémicos como el “Parere sull’architettura” (1765).

Lo que me interesa resaltar en todo este episodio es cómo Piranesi es capaz de extraer sugerencias tan dispares y contradictorias a partir de unos mismos restos arquitectónicos. Las ruinas sirven tanto para corroborar una idea de arquitectura funcionalista y severa que se apoya en valores estricta-

8



8. G.B. Piranesi. *IL CAMPO MARZIO DELL'ANTICA ROMA*. (1762)

mente constructivos, como para ilustrar la variedad casi infinita de formas y composiciones ornamentales, que en manos de Piranesi rompen la coherencia y contención del lenguaje clásico y abren la vía a un experimentalismo formal exasperado que caracteriza no sólo el eclecticismo decimonónico sino algunas de las facetas de la arquitectura posterior.

La superación del espacio centralizado sustituido por mallas ortogonales, la importancia de la visión subjetiva en la percepción de la arquitectura, la racionalidad constructiva, la experimentación formal y lingüística, la valoración de la historia y el papel profesional del arquitecto, la imagen caótica de la ciudad y el predominio de las infraestructuras en la configuración urbana, el concepto emergente del espacio frente a lo tectónico... Éstas son algunas de las ideas que forman el pensamiento arquitectónico de Piranesi y que se concreta a partir de la reflexión, el estudio y el dibujo de las ruinas.

Tanto Palladio como Piranesi se enfrentan con la herencia romana de las ruinas para extraer enseñanzas que afectan a la propia disciplina arquitectónica. Una disciplina que se revela autónoma e independiente de otras como la historia o la arqueología volcadas sobre el mismo objeto de estudio. La lección de estos arquitectos debería ser obvia: enfrentémonos con la arquitectura existente desde los problemas que, como arquitectos, nos afectan. Dejemos que otros profesionales hagan lo mismo desde sus disciplinas. Pero no juzguemos las intervenciones arquitectónicas sobre lo construido con criterios ajenos al pensamiento arquitectónico. Lo perverso y estéril de juzgar la arquitectura desde prejuicios arqueológicos, historicistas, sociológicos o populistas que nada aportan al debate arquitectónico actual, se está demostrando diariamente. 

## NOTAS

1. A. Palladio: *I Quattro Libri dell'Architettura*. Libro Segundo, capítulo I, editorial Ulrico Hoepli, Milán 1980 (facsimil de la edición de Domenico de Franceschi, Venezia 1570).
2. W. Lotz: "La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano" en *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Estudios, H. Blume, Madrid 1985, pag. 1-64
3. G. C. Argan: "*La fortuna del Palladio*" en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (BCISA)*, nº XII 1970, Vicenza, págs. 9-23
4. H. Burns: "*I disegni del Palladio*" en *BCISA*, nº XV, 1973, Vicenza, pag. 169-191
5. H. Burns, op. cit., escribe: "Cuando un dibujo difiere del monumento que representa es mucho más probable que Palladio, al repetir en una obra suya un elemento del dibujo equivocado a nuestros ojos, se refiera al mismo dibujo".
6. H. Burns, op. cit.
7. W. Lotz, op. cit.
8. Sobre la perspectiva angular y su relación con el valor subjetivo de la percepción del espacio que propicia, R. Arnheim (*El poder del centro*, Editorial Alianza, Madrid 1982, pag. 198) escribe: "En el desarrollo psicológico de la concepción visual, las vista oblicuas representan un nivel de complejidad mayor que las ortogonales. Establece una distinción entre el punto de vista del espectador y la estructura de la escena que contempla. [...]. Lo más corriente es que se tenga tal perspectiva por una manifestación de subjetivismo: el artista nos muestra el aspecto del mundo desde el particular punto de vista de un individuo concreto".
9. J. Garms ("Prima parte di architetture e prospettive (1743)" en AA.VV.: *Piranesi. Incisioni, Rami, Legature, Architetture*, Editorial Neri Pozza, Vicenza 1978) escribe: "A la atracción morbosa del artista por una antigüedad vista com desmesurada mole de mármoles y vasta amplitud de espacio no podía bastar ni la idea que podía dar la reconstrucción mesurada de un Palladio o la documentación objetiva de un Pietro Sante Bartoli, ni la práctica constructiva..."
10. J. Wilton-Ely: *PIRANESI*, Electa, Milán 1994 pag. 65