Sección de notas

ALEGORIAS, RECONSTRUCCIONES, ARQUITECTURAS, VISTAS, CAPRICHOS, CARCELES, TECNICAS Y OBSESIONES EN LA OBRA DE PIRANESI

Giambattista Piranesi nació el 4 de octubre de 1720 en un pueblo del Veneto, y murió en 1778 en su casa de Roma, después de haber alcanzado fama universal por sus grabados, de los que se conservan grandes colecciones, entre ellas las que forman parte de los fondos de la Biblioteca Nacional. En 1936 estas pruebas fueron expuestas, demostrándose su riqueza y la enorme calidad y diversidad de la obra del grabador veneciano. En diciembre de 1978, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid presentó en la Biblioteca Nacional una rica exposición que volvió a mostrar la soberbia colección de obras del artista y a la que puso un cuidado prólogo el maestro Lafuente Ferrari, reproduciendo el que ya había escrito para la exposición de 1936.

Barcelona y su Colegio de Arquitectos celebraron también el centenario con otra gran exposición, gracias a la generosidad de la firma italiana «Olivetti», que celebraba así su cincuentenario de actividad en España, al patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona y al del Instituto Italiano de Cultura. Esta exposición, que reúne las obras coleccionadas por la «Fondazione Giorgio Cini», de Venecia, se ha expuesto en Madrid a partir de los últimos días del mes de enero de 1980, y ha estado compuesta por un total de más de trescientas piezas, que, como señala Alfonso E. Pérez Sánchez en el prólogo a la muestra, es seguro que va a fijar de manera definitiva la atención de los que en una u otra oportunidad han descubierto al gran artista veneciano, que encontró en la Ciudad Eterna su auténtico impulso creador a la sombra de los memorables recuerdos de las antiguas construcciones romanas, cuyo esplendor oculto contribuyó como nadie a resaltar y divulgar.

La exposición ha sido preparada por el profesor Alessandro Bettagno, gran experto en la obra de Piranesi y que ha tenido en cuenta para su montaje todo lo descubierto y aportado sobre el artista por la

investigación estética de los últimos años. Como señala Pérez Sánchez, la personal concepción artística de Piranesi podría parecer distante de nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX, es decir, de contemporáneos de la más atroz y deshumanizàdora de las civilizaciones, pero, paradójicamente, o posiblemente por lo horroroso y contradictorio de nuestra situación, la obra de Piranesi se nos antoja más inmediata, más próxima y sobre todo peculiarmente fascinante a las gentes de nuestro tiempo.

Igualmente destaca Pérez Sánchez que sus construcciones monumentales nos devuelven a un mundo en donde la dimensión desmesurada, lo colosal, que con tanta frecuencia vemos en nuestro entorno, desnudo de todo ornamento, recobra toda la grandeza y riqueza que nos falta y nuestra sensibilidad añorante recupera en ellos complacencias perdidas. Los modelos de Piranesi son dos ciudades que coexisten, ambas se llaman Roma; la de la primera mitad del siglo XVIII, con la evidencia de sus esplendores barrocos aún recientes, y la Roma clásica, de la que todavía se erguían tantos restos monumentales. Estas dos ciudades son su modelo y su horizonte ideal de gloria. Su vocación hacia una arquitectura singular y grandiosa, que las coordenadas de su tiempo hacía imposible, lo lanzó a una meditación sobre las grandezas pasadas y proyectó la sombra de una amarga melancolía que se desliza por esas vistas de la Roma imperial, que yerguen sus bóvedas oradadas, sus columnas truncas o sus muros colosales. A pesar de encontrarse en ruinas, todos los testimonios de la historia pasada tienen más fuerza, más sinceridad y más grandeza que las gentecillas que pululan entre los restos: «La historia parece decir, puede más que la vida», escribe Pérez Sánchez.

Una mirada superficial contempla la obra de Piranesi bajo una perspectiva totalmente sentimental y romántica, parece como si el grabador hiciera a las ruinas romanas de su tiempo el mismo canto elegíaco y lleno de tristeza que los poetas de nuestro Siglo de Oro entonaron por las ruinas romanas de la península. Pero si esta actitud se analiza con más profundidad, deja percibir la personalidad típica de un hombre del siglo XVIII, que en su obra está siempre pensando en ciencia y haciéndola con la minuciosa crítica y el rigor observador que caracteriza a los mejores arquitectos, y tampoco desdeña las soluciones arquitectónicas más ingeniosas y válidas, que se hacen evidentes ante sus ojos en un detalle o en un saliente, en el desmenuzamiento de las piezas de una calzada, en los cimientos subterráneos de un mausoleo o en las inmensas bóvedas que hicieron creer a los hombres de la Edad Media que habían sido construidas por demonios o gigantes.

La exposición presenta algunas encuadernaciones llevadas a cabo por Piranesi y conservadas por los coleccionistas italianos con la misma

respetuosa atención con que lo son todas sus restantes obras. Pero ni su maestría como encuadernador, ni su actitud devota hacia la grandeza de Roma como centro de poder, ni el esfuerzo arqueológico que lo anima, ni su experiencia de investigación arqueológica, arquitecto y decorador ceden en nada ante su gran capacidad artística como creador puro, que consigue que su técnica de grabador alcance en sus planchas una de las cimas más altas de todas las técnicas que han compuesto la historia de las artes de estampación.

El juego de la luz y la sombra, la contraposición del blanco y el negro, la diléctica fundamental y elemental de la gráfica en su más antigua y directa formulación, logran en su imaginación y en la magia de sus manos, que le emparentan con los más grandes grabadores que en el mundo han sido y nos sorprenden con su rotundidad creadora. Estas trescientas obras son un conjunto mayor, inquietante y maravilloso, y nos descubren las facetas múltiples de una personalidad de urbanista, de arquitecto, de diseñador, convocado bajo la vocación hacia la técnica del grabado, que inscribe las imágenes de sus antigüedades romanas, el recuento de los arcos triunfales, las lápidas capitolinas y junto a ellas las audaces realizaciones de los arquitectos ingleses de su tiempo, que estaban haciendo posible una nueva construcción precursora de las grandes obras de ingeniería que iban a señalar una civilización convocada bajo el signo del acero.

Esta personalidad múltiple se refleja más de doscientos años después de su muerte en una exposición tan fecunda, tan proteica como su propia obra, en la que en cada momento el artista nos está diciendo que la vida es muy breve para todo lo que hay que hacer, que no se puede perder ni un instante y que además es preciso cerrar el paso a toda imperfección, como nos revelan estas planchas deliberadamente deterioradas a las que su riqueza, su fantasía, su amoroso dominio del espacio no han salvado de la más absoluta de las autoexigencias.

Piranesi, como todos los grandes artistas, está en el pasado y en el futuro, en la consagración amorosa de los vestigios de antiguos edificios y en la alucinante teoría de sus cárceles, lugares tan increíbles que hoy sabemos que pudieron ser verdad, laberintos que la mirada puede alcanzar en un solo esfuerzo, subidas y bajadas interminables, obsesivas, argollas que, aun al contemplarlas vacías, producen horror, ciudades lejanas, inalcanzables, fantásticas, que se ven más allá de los arcos, escalones en sucesión interminable, adornos increíbles para un palacio de sombras. Todo esto hace que Piranesi entre a formar parte de ese arte que es siempre contemporáneo, porque está refiriéndose a los temores y las servidumbres del ser humano.

Piranesi nace el 4 de octubre de 1720 en Mojano di Mestre, pequeño pueblo del Veneto, en donde estudia entre 1735 y 1740 con su tío Matteo Lucchesi; arquitectura, con Giovanni Scalfurotto; perspectiva y grabado, con Carlo Zucchi. De su hermano, monje y cartujo, aprende historia de Roma y latín. En 1740 parte para Roma como dibujante, acompañando al embajador en Venecia, Francesco Venier. En 1741 empieza a grabar las «Varie Vedute di Roma Antica e Moderna», de las que las primeras obras aparecen en una guía de la ciudad, editada este mismo año por Juan Lorenzo Barbiellini. Los ejemplares de esta guía, al parecer, no son todos iguales, conteniendo alguno de los cinco temas siguientes: San Juan de Letrán, Fontana di Trevi, San Sebastián Extra-Muros y San Pablo Extra-Muros, y, por último, vistas del castillo de San Angelo.

Esta obra primera del artista, que marca la iniciación de su preocupación por la visión romana, se continúa en una nueva edición de F. Amidei, publicada en 1745 y conteniendo veintisiete temas. En el mismo año, Amidei publica otra edición de cuarenta y siete temas; otras dos ediciones del mismo editor aparecen en 1748, una de ellas con cuarenta y siete temas, y llevadas a cabo por Bouchard. En 1750 se vuelven a editar estas vistas de Amidei en dos entregas, una con treinta y nueve temas y otra con cuarenta y siete, y las reediciones, algunas con nuevas aportaciones del artista, se repiten en 1750, en 1752, en 1763 y en 1766. Esta es prácticamente la primera obra de Piranesi, y, como vemos, su éxito, sus reediciones y sus nuevas aportaciones son muy notables.

En 1744, la serie «Vistas de las ciudades y de otros lugares de Toscana» incluye dos vistas de Florencia sobre el título «La Real Villa dell'Ambrogiana», y en el mismo año, cuando los ingenieros Chiesa y Gambarini fueron encargados por el Papa Benedicto XIV para que realizaran un estudio sistemático del Tíber, que tuviera como consecuencia prevenir los peligros de desbordamiento y estudiar las posibilidades de navegación, para facilitar su tarea se hizo grabar a Carlo Nolli un mapa que incluyera desde la desembocadura del Nera hasta el mar. En esta obra colabora también Piranesi, como han demostrado las investigaciones de Lamberto Donati, y es la primera colaboración que tiene con Nolli, que se repetirá cuatro años después al realizarse el nuevo plano de Roma.

Entre 1741 y 1743, Piranesi frecuenta el estudio del grabador Giuseppe Vasi, en donde se familiariza con técnicas más nuevas y plantea una colaboración que le va a ser sumamente útil. Entre 1743 y 1744, en el Taller de Tiépolo, en Venecia, recibe algún pequeño encargo, al

parecer de decoración. Y en 1743 publica el primero de los que podríamos llamar sus «conjuntos técnicos», el titulado «Prima parte di Architetture e Prospettive», dedicada al señor Nicola Giobbe.

En el mismo año en que lleva a cabo los grabados para las ciudades toscanas y colabora en el plano del curso del Tíber, 1744, comienza a realizar sus «Capricci», que van a ser recogidos en un volumen 1750, que llevaba este sobrecargado texto: «Prima parte di architetture e prospettive inventate e incise da G. B. P. architetto veneziano, tra gli Arcadi Salcindio Tiseio». Las obras están bastante influidas por la manera de hacer de Tiépolo. En ellas late un renovado barroquismo, un peculiar sentido de lo suntuoso, de la alegoría, del signo y del trazo. Probablemente en su concepción se unieran diversas tendencias decorativas y tradiciones que durante años los pintores y arquitectos italianos habían llevado por el mundo entero. Hay en esta obra un deliberado intento de desbordar lo real, de hacer proliferar de tal forma planos, perspectivas y relaciones, entre los distintos elementos, que en un momento determinado el espectador se ve a la vez sorprendido por la magnificencia de lo que está viendo y por la dificultad de dar una respuesta válida a la inquisición de su mirada en estas desmesuradas naturalezas muertas.

En 1745 Piranesi pinta la más sugestiva de todas sus obras, «Invenciones de caprichos de cárceles»; son aguafuertes y los edita Giovani Buzard (no es otro que Giovanni Bouchard), al que el frontispicio de la colección llama «marchante en el Corso». La exposición presenta casi todas las obras constituyentes del conjunto de las cárceles y en algunos casos, incluso recurriendo a aportaciones de otros coleccionistas, ofrece diferentes estados o pruebas de estado que permiten así percibir cómo funcionaban para Piranesi los conceptos de retoque, de perfección y, sobre todo, qué era lo que en un momento determinado se constituía en esencial o en aleatorio.

Lo primero que llama la atención en «Las Carcere», que está compuesta de dieciséis grabados, es su desmesura. Todo lo que de fantástico podía producirse o proyectarse en las relaciones entre los romanos de la época clásica y los del siglo XVIII hace una violenta eclosión en esta serie. Parece como si un repertorio de temores inconscientes buscaran la evidencia de que los romanos, pueblo de gigantes, construyó bajo los pies del romano de 1740 unos espacios inmensos, laberínticos, en los que está todo lo más destacado de sus huellas titánicas, de sus lenguajes apocalípticos. La prisión, que contrasta con el lenguaje técnico y la preocupación por el artilugio y la solución del problema evidente en otras obras de Piranesi, son ficciones de imágenes que desencadenan y evidencian un miedo ineludible.

No han sido templos ni circos, sino ergástulas y báratros. Los romanos ilustrados, denuncia la intuición, viven sobre el presidio que los aguarda, que no tiene nada que ver con las cárceles conocidas y que quizá en última instancia venga a decirnos que el propósito de Piranesi es pintar la inmensa mazmorra de nuestra dimensión más absoluta. Cuando se publican estos grabados faltan casi cien años para que Silvio Pellico, en el libro de claro abolengo romántico *Mis prisiones,* narre de qué manera se puede transformar en un infierno la ciudad de Venecia a través de las coordenadas de un sistema penal despótico. Lo terrible no es que el hombre encarcele al hombre, sino que en la vocación y el destino del hombre hay una tendencia hacia la cárcel. El ser humano es un prisionero constante e involuntario, cautivo de formas que no conoce.

Las cárceles son escenografías casi totales, en las que el posible escenario habla más de cuanto pueda decirse entre sus trágicas bambalinas. Estamos prisioneros, la libertad se pierde una y otra vez entre las sombras; las escaleras, que son como la exteriorización plástica de un infinito deseo de surgir, constituyen un laberinto que da la medida de las precarias fuerzas del hombre contra el poder de lo desconocido y de lo absoluto. Nada hay aquí real. En contraste de un impulso fantástico con la precisión técnica que anima otros propósitos. Y quizá el descubrimiento último de Piranesi nos diga que es la fantasía la que más y mejor contribuye a hacernos prisioneros.

Entre 1745 y 1778 Piranesi produce una serie de vistas de Roma, que representan la parte más conocida y atractiva para las gentes de su época de toda su obra. El detalle de esta progresión en una temática podemos establecerlo de la siguiente forma: en 1748 reúne en las varias vistas de Roma antigua y moderna, dibujadas y grabadas por distintos autores y editadas por el librero Fausto Amidei, cuarenta y siete láminas de Piranesi en un conjunto de cuarenta y cuatro. En el mismo año, el artista publica sus «Antigüedades romanas de los tiempos de la República y los primeros emperadores». En 1750 edita varias obras de arquitectura, perspectivas grotescas, «Antigüedades al gusto de los antiguos romanos», recogidas por Bouchard, y en una serie de varias vistas de Roma antigua y moderna, entre setenta y nueve láminas de diversos autores, se encuentran treinta y nueve de Piranesi. Entre 1750 y 1751 publica las «Cámaras sepulcrales de los antiguos romanos, que se hallan dentro y fuera de Roma». También en 1751 edita treinta y cuatro vistas de Roma, que publica Bouchard y que llevan el título de «Las magnificencias de Roma». En 1752 Bouchard edita la «Colección de varias vistas de Roma, tanto antigua como moderna, cinceladas en su mayor parte por el célebre Giambattista Piranesi y por otros graba-

dores», un conjunto de cuarenta y siete láminas del artista entre noventa y seis.

En este mismo año de 1752, Piranesi contrae matrimonio con Angela Pasquini, al parecer, hija del jardinero del príncipe Corsini. El artista emplea su dote para comprar las planchas de cobre con que grabará más tarde «Las antigüedades romanas». De este matrimonio nace, seis o siete años después, Francisco Piranesi, y tres años antes, su primera hija, Laura.

El año 1753 Piranesi graba los «Trofeos de Octaviano Augusto, erigidos con ocasión de la victoria de Actium y de la conquista de Egipto, con otros varios ornamentos, diligentemente sacados de los restos más valiosos de las fábricas antiguas de Roma, útiles a pintores, escultores y arquitectos...». Esta obra constituye una exploración amplísima en medio de la escultura decorativa romana, representando un auténtico análisis de formas. Es un trabajo interesantísimo para el conocimiento del mundo romano.

En 1755, que es la fecha en la que Piranesi empieza a relacionarse con el inglés Robert Adam, que va a tener considerable importancia en sus relaciones, comienza el trabajo de una de sus obras más importantes, *Las antigüedades romanas,* que se publicarían en cuatro volúmenes en 1756, editados por Angelo Rotilj, y que fueron vendidos por Bouchard. Este conjunto singular, que volvió a ser editado en 1784, después del fallecimiento del artista, en el primer tomo recoge aspectos de los antiguos edificios, estructuras de antiguos acueductos, el plano de Las Termas, la visión del monte Capitolino y otros aspectos.

En el segundo y tercer tomo de *Las antigüedades romanas* se estudian los monumentos sepulcrales existentes en la ciudad y en el campo romano. En el cuarto volumen se reflejan los puentes antiguos de Roma y los vestigios de la antigua isla Tiberina, con algunos monumentos. Estas «antigüedades romanas» son un prodigio de precisión, aunque tampoco falte la visión fantástica presidida por una cierta tentación del espacio, como constituyen Los Frontispicios, auténticos modelos de simbología y alegórica. En una gran parte estas *Antigüedades* describen datos técnicos que aclaran las bases más profundas del método y modo de diseñar y construir de los romanos. En este sentido las estructuras de las paredes son analizadas cuidadosamente, las conexiones de los bloques en los acueductos dan lugar también a un depurado estudio; pero junto a estas imágenes, presididas por el rigor técnico, hay algunas recreaciones de singular belleza, que nos muestran el rostro de una civilización sorprendida por el reconocimiento que está haciendo de los propios fundamentos de su ser y de su historia.

Las arcadas del acueducto construido por Nerón sobre el monte Celio, el interior del Coliseo, las Termas de Tito, el escrupuloso plano del Foro romano, el espléndido y abigarrado frontispicio del tomo segundo, el interior y los detalles pictóricos del sepulcro de L. Arrunzio, el sepulcro de Los Libertos de Augusto, la perspectiva de un sepulcro en Torre de los Esclavos, el minucioso estudio de la Vía Appia, son algunos detalles de una obra que conmueve por su singular grandeza y, sobre todo, por el vastísimo repertorio de ideas que provoca en el espectador moderno.

En 1757 Piranesi es elegido miembro honorario de la Real Sociedad de Anticuarios de Londres. En 1758 muere el Papa Benedito XIV y es elegido el veneciano Carlo Rezzonico, que toma el nombre de Clemente XIII. Dos años después se lleva a cabo la segunda edición de «Las cárceles», publicada por el propio artista, que en 1761 es nombrado académico de San Lucas. A partir de este año empieza a distribuir grabados en hoja única, que titula «Catálogo de las obras que hasta ahora ha dado la luz Giovanni Battista Piranesi»; en la hoja relaciona la lista de su producción, que va poniendo al día en sucesivas ediciones.

Igualmente en 1761, Piranesi publica *De la magnificencia y arquitectura de los romanos,* conjunto ejemplar de extraordinaria grandeza, en el que el arquitecto se coloca por delante del artista grabador en su búsqueda de un sistemático análisis de detalles y de aciertos en los que él ve esta magnificencia. El conjunto de láminas nos habla de la elocuencia de las soluciones arquitectónicas, de la belleza que un fragmento conserva como trasunto de la armonía y, en general, del inusitado esplendor que en sus fragmentos, en sus datos técnicos, en las formas de establecer una trabazón o un canal de comunicación, nos hacen ver una inquietante aspiración de absoluto.

En este año intenso de trabajo, Piranesi rinde todavía otro homenaje a la ingeniería y al talento constructivo de los romanos con la colección «Las ruinas del castillo "Acqua Giulia", situado en Roma, cerca de S. Eusebio, y falsamente llamado del "Acqua Marcia", con la declaración de uno de los célebres pasos del comentario frontiniano...». Este conjunto armoniza la perspectiva más ilustrativa y grandiosa con los pequeños datos de construcción y testimonios de una técnica antigua. Hay en ella aciertos, como el estudio de un fragmento caído de un trofeo de Octavio Augusto.

El año 1762, reinando en Roma el Papa Rezzonico, Piranesi recibe muchas ayudas para sus publicaciones y llega a realizar hasta cuatro obras: *J. B. Piranesi Lapides Capitolini sive Fasti Consulares triumphalesque Romanorum ab urbe condita...*, con dedicatoria a Clemente XIII; *El Campo de Marte de la antigua Roma,* con dedicatoria a

Robert Adam; *Descripción y dibujo del emisario del lago Albano*; *De dos cuevas decoradas por los antiguos en la orilla del lago Albano.*

En 1764 Piranesi publica sus *Antigüedades de Albano y Castel Gandolfo* y una espléndida obra en la que refleja la realización del «puente de Blackfriars», en Inglaterra, por su amigo Robert Adam. Es curioso constatar que el mismo descubrimiento de la pericia constructiva y de la grandeza de proyecto que Piranesi encuentra en las antigüedades romanas es expresado a través de una obra tremendamente moderna. Es éste un año muy decisivo en la obra de Piranesi, en el que lleva a cabo cuatro láminas para el recuento *The Works in Architecture,* de Robert Adam. Da también su colección de algunos dibujos de Barberi da Cento, llamado *El Guercino,* y recibe el encargo de restaurar y reestructurar el ábside y el coro de San Juan de Letrán. Realiza los dibujos y el proyecto, pero no la obra del mismo.

Unos días después, el cardenal Rezzonico le encomienda la restauración de Santa María del Priorato sobre el monte Aventino. El año siguiente ve publicarse *Las antigüedades de Cora,* y en 1765 aparecen dos obras, una de ellas polémica, y otra tratadística, *Observaciones de Giovanni Battista Piranesi sobre la «Lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe»,* que acompaña al suplemento de la misma *Gaceta,* impresa el domingo 4 de noviembre de 1764. La opinión debatida consistía en que el crítico francés afirmaba la falta de importancia del arte romano y la bella y noble simplicidad del arte griego. La respuesta de Piranesi tomó la forma de una publicación compuesta por tres elementos distintos: por un lado, una observación en la que revalidaba las principales argumentaciones de su obra anterior y al mismo tiempo expresaba, con su profundo sentido del diseño y su visión llena de talento de las obras, todo un sistema de actitudes intelectuales. El frontispicio de la publicación ya revela, en un decantado lenguaje icónico, las divergencias del arquitecto italiano con el escritor francés y su propia fidelidad al espíritu creativo de la antigüedad.

En estrecha relación con la respuesta a Mariette, Piranesi ilustra y escribe su *Opinión sobre la arquitectura* y el *Tratado de la introducción y el progreso de las Bellas Artes en Europa en los tiempos antiguos.* En estos tres elementos estrechamente relacionados, Piranesi reúne la polémica con la libre interpretación de sus propios deseos, actitudes y opiniones sobre el desarrollo de las bellas artes. De hecho, un tiempo antes, al inicio de los años sesenta, Piranesi se había destacado, produciendo un contraste académico entre los mantenedores del helenismo o de la romanidad, interesado como estaba en la elaboración de un sistema de moderno diseño que pudiera comprender liberalmente todas las formas del arte antiguo. Gracias al decisivo aliento de Clemente XIII

y de otros miembros de la familia Rezzonico, el artista pudo dar expresión práctica al repertorio de sus originales ideas en el campo de la arquitectura, del proyecto de muebles y de la decoración de ambientes. Piranesi sostenía el derecho a la libertad de invención de los artistas empeñados en las realizaciones prácticas, contradiciendo así la teoría artística restrictiva de los rigoristas de los que Mariette era admirador.

Todavía queda tiempo a Piranesi para preparar la reedición de sus *Antigüedades romanas* de 1748 con un nuevo título, que es el de *Algunas vistas de arcos triunfales y otros monumentos levantados por romanos*. Con ello cierra un año muy atareado que se rubrica en 1766, cuando terminan los trabajos de Santa María del Priorato sobre el monte Aventino y participa en la edición de la obra póstuma del abad Rodolfo Venuti Protonese, obra que posteriormente se edita en varias ocasiones hasta los primeros años del siglo XIX.

En 1767 Piranesi trabaja en la residencia del cardenal Rezzonico sobre el monte Quirinal. Es nombrado por el Papa Caballero de la Espuela de Oro, y dibuja y reproduce varias veces los restos de la Villa Adriana en Tívoli. En 1769, que es el año en que desaparece el Papa Clemente XIII, edita sus *Diferentes maneras de adornar chimeneas y cualquier otra parte de los edificios, según la arquitectura egipcia, etrusca y griega*, con un razonamiento apologético en defensa de la arquitectura egipcia y toscana.

En 1772 entra en polémica con la Academia de San Lucas por el monumento que se había de dedicar a Pío Balestra. Y en 1773 lleva a cabo, dedicada al Papa Clemente XIV, una de sus obras más originales, la titulada «Trofeo O Sea Magnífica Columna coclídea de mármol, compuesta por gruesas piedras, donde se ven esculpidas las dos guerras dacias, llevadas a cabo por Trajano, levantadas en medio del gran foro erigido en honor del mismo emperador por el senado y el pueblo romano, después de sus triunfos, obra arquitectónica de Apolodoro». Este conjunto de grabados se divide en tres series: «La columna trajana», que se despliega en un enorme grabado de 2,850 metros por 465 centímetros, y en otras dos piezas, también de grandes proporciones, 1,460 metros por 600 centímetros y 365 por 275 centímetros, en un conjunto total de nueve grabados dedicados a la obra del emperador español. La segunda de las columnas, «La Antonina», está reflejada en un grabado de 3,73 metros de alto por 480 centímetros de ancho. Y la tercera columna, llamada «Del apoteosis», del emperador Antonino Pío y su esposa, Faustina, de menores dimensiones que las anteriores, compone tres grabados que completan el interés del conjunto.

Esta última obra es trabajada por Piranesi entre 1775 y 1776, dándole sus últimos retoques y pruebas. Al año siguiente visita y dibuja

los templos de Pesto; son prácticamente sus últimos dibujos y, como muchos genios, la muerte le sorprende trabajando. En 1778 ha realizado el plano de Roma y del Campo de Marte, una gran composición, que en total, en un conjunto de tres grabados, alcanza unas dimensiones de 114 × 70,5 cm., y pone también en manos de los aficionados dos trabajos importantes, el segundo de los cuales deja incompleto; en primer lugar, «los vasos, candelabros, cipos, sarcófagos, trípodes, candiles y ornamentos antiguos», y posteriormente, titulado en francés, «las diferenes vistas de algunos restos de los tres grandes edificios que subsisten todavía en la antigua ciudad de Pesto, en otros tiempos llamada Posidonia y situada en Lucania».

No consigue grabar todas las láminas de las vistas de Pesto. Su hijo Francisco le ayuda a completarlas. Piranesi muere el 9 de noviembre de 1778 en su casa de Roma. La familia de los Rezzonicos establece que su tumba va a ser construida en la iglesia de Santa María del Priorato, en el Aventino, y se confía al escultor Angelini el encargo de esculpir su estatuta. Un año después, en Londres, se publica la obra del arquitecto Adam, conteniendo cuatro grabados de Piranesi, y en 1792 aparece el catálogo general de sus obras. Años después, en 1839, el Papa Gregorio XVI decide, a través del cardenal Antonio Tosti, la compra de todos los cobres de la calcografía de Piranesi, que de esta forma vuelve a Roma.

Piranesi frente a la erudición, la crítica y la interpretación

Pocos meses antes de morir, en la primavera de 1778, Piranesi tenía ya una enorme obra de dieciocho volúmenes, algunos de ellos de dimensiones gigantescas, que el Papa compraba de cuando en cuando para regalarlos a los príncipes que visitaban Roma, pagando doscientos escudos por cada copia. Piranesi era un hombre moderno; en cartas y documentos denuncia la pasiva mezquindad de los italianos de su tiempo y alaba el espíritu de trabajo y el rigor profesional de los ingleses, lo que demuestra su capacidad para matizar las auténticas realidades, más allá de los determinantes nacionales. Igualmente señala que su ciudad natal, Venecia, carecía de la grandeza suficiente para haberla dedicado al enorme esfuerzo de reproducción y recreación que dedicó a Roma.

El descubrimiento de Piranesi, como señala Alessandro Bettagno en el extraordinario catálogo que se ha realizado de esta exposición, ha sido posible gracias a una serie de historiadores del arte que estudiaron la obra copiosa y diversa, la sometieron a una sistemática y encontraron la base para descubrir el repertorio de propuestas que Piranesi consti-

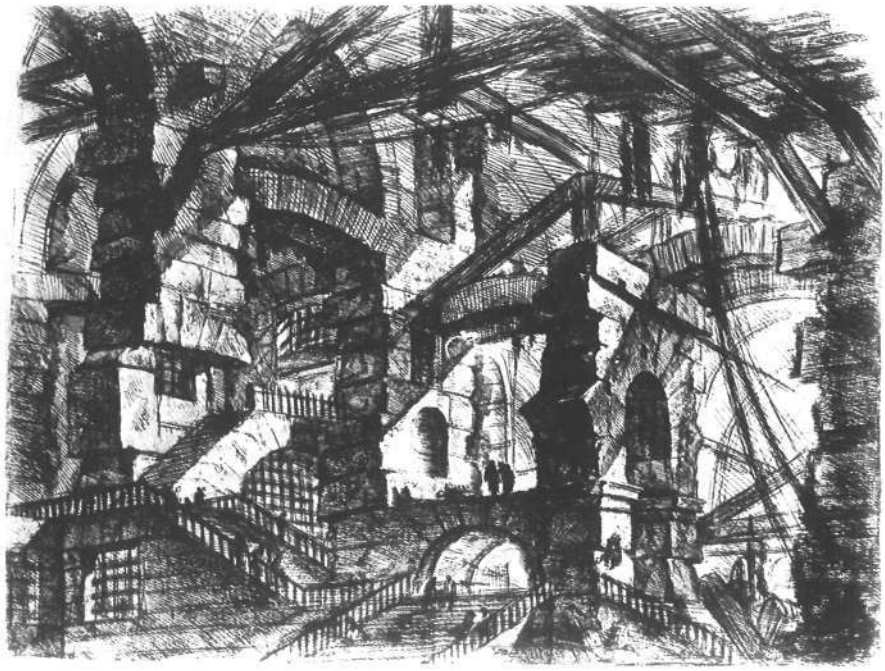
tuía de cara al hombre de nuestro tiempo. Poco a poco se ha vislumbrado un teórico de la arquitectura y de la ingeniería, un técnico que rescata las pequeñas o grandes soluciones constructivas de la antigüedad, un cronista iconográfico que pretende prolongar todas las energías de la memoria y hacer posible una visión sucesiva de cómo él ha podido contemplar las distintas Romas que se han sucedido, desde la clásica a la barroca, y que son en su tiempo origen de asombros.

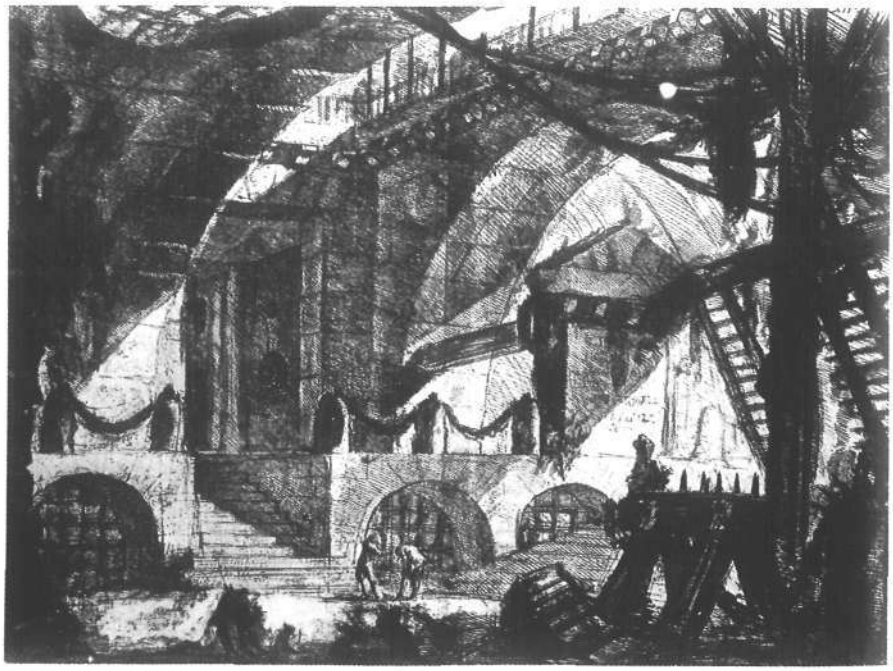
El rescate de la antigüedad romana significa para Piranesi un extraordinario esfuerzo, porque entiende que en su despliegue por la península italiana, pero principalmente en el Lacio y la Lucania, los romanos han sido grandes creadores de formas, inventores de monumentos, que han dejado por encima y por debajo de la superficie de la tierra, en el templo o en la ergástula, las huellas de su portentoso talento. En Piranesi hay también un enorme imaginativo, un visionario que, apoyándose más o menos en los inventos de los artistas inmediatamente anteriores a él, descubre los canales, los aliviaderos, los acueductos, que el hombre de épocas anteriores ha pensado que eran trabajos de gigantes, de magos o de brujos. Y completamente consciente de su condición de hombre que vive en el siglo de las luces, Piranesi desdeña todas estas suposiciones y demuestra que no hay más magias que las del genio y del ingenio, más potencias que las del trabajo, lo que hace reinar a una ciudad sobre las otras es el talento de sus habitantes, la manera de aplicarse a una u otra forma de hacer.

Todavía nos quedan muchas dimensiones por apreciar en Piranesi. No cabe duda de que junto a su inteligencia pragmática, a su clara manera de reproducir el mundo que le rodea, el que ya había desaparecido a su alrededor y el que de una manera imperceptible se iba plasmando, Piranesi demuestra tres dimensiones: la del imaginativo, la del humanista y la del visionario. Pero dejemos que hable con su límpida prosa el maestro Alessandro Bettagno:

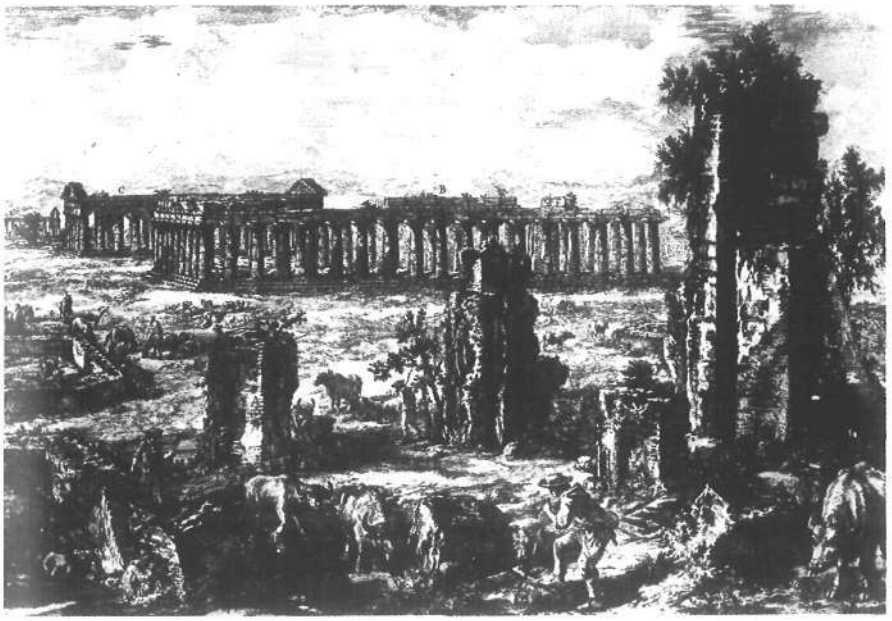
> «La cultura moderna ha acentuado indudablemente el aspecto teórico de sus obras y de sus escritos. Valga sobre todo el ejemplo de la carta-dedicatoria, dirigida a NICOLA GIOBBE, colocada en cabeza de la 'Primera Parte...', un documento que, tras haber sido dejado de lado durante decenios, disfruta ahora de un favor justamente reconocido. Podrá parecer extraño que un texto semejante haya sido dejado de lado o que no se haya tomado en la consideración que merecía. Las ideas de PIRANESI—tenía apenas veintitrés años—ya están expresadas con gran claridad y en seguida dan a entender cuáles eran sus intereses en arquitectura, su postura polémica, su pasión por la arquitectura romana, su abandono de Venecia, la limpidez crítica de sus líneas de acción. Este texto no descuida ningún elemento esencial del arte, de las ideas y de las actitudes de PIRANESI; su pasión por Roma, 'reina de las ciudades';

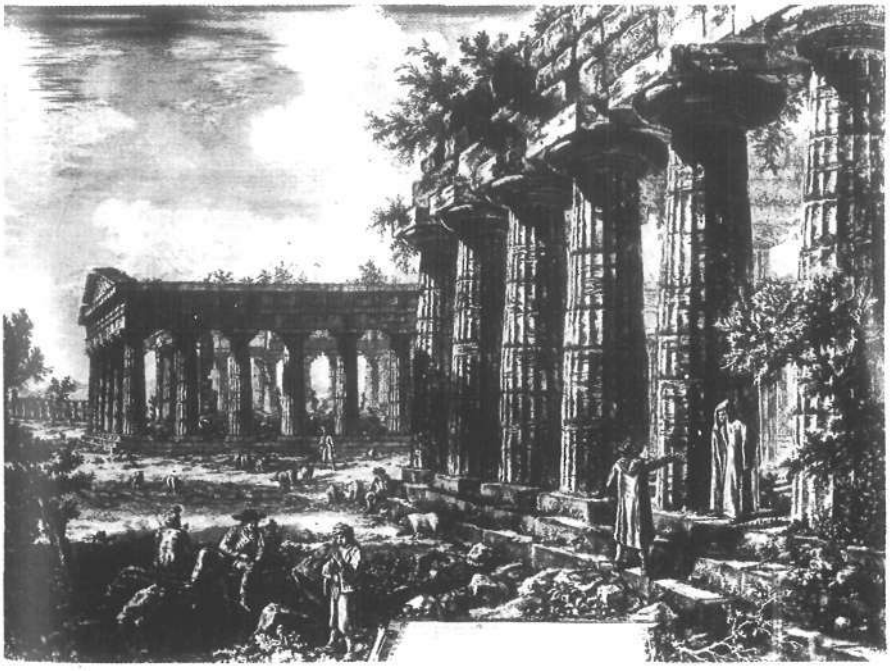
PIRANESI: *Cárcel* (VI, primer estado).





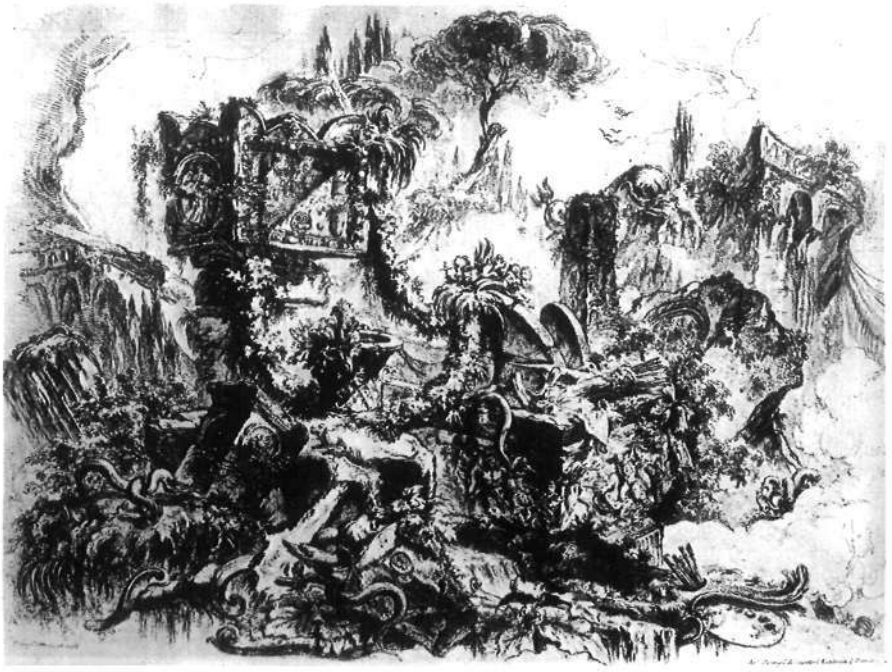
PIRANESI: *Cárceles:* XIV (primer estado) y XII (segundo estado).





PIRANESI: *Fantasías arquitectónicas.*

PIRANESI: *Fantasía arquitectónica.*



PIRANESI: *Capricho.*

por las 'augustas reliquias que todavía quedan de la antigua majestad y magnificencia romanas'; el entusiasmo por la arquitectura, 'la exactísima perfección de las partes arquitectónicas de los edificios, la rareza o la desmesurada mole de los mármoles... o aquella vasta amplitud de espacio, que antiguamente ocupaban los circos, los foros o los palacios imperiales... estas ruinas parlantes...'; la alusión a sus estudios cuando declara que no había conseguido hacerse una idea de los monumentos, antes de verlos, a pesar de tener 'siempre delante de sus ojos' los dibujos que de ellos había hecho el 'inmortal PALADIO'; la desconfianza, 'no pudiéndose esperar de un arquitecto de estos tiempos que pueda realizar efectivamente alguna (de esas grandes obras)'; la crítica hacia los señores romanos que encargaban las obras: 'culpa de aquellos que deberían convertirse en mecenas...'; 'y sustraerla (la arquitectura) al arbitrio de aquellos que poseen los tesoros y que hacen creer que pueden disponer a su antojo de las obras de la misma'; por tanto, en el pesimismo, la única posibilidad de actuar es 'explicar con dibujos las propias ideas...'; '... el arte no sólo de dibujar mis invenciones, sino también de grabarlas en el cobre'. La explicación de PIRANESI, 'arquitecto veneciano', grabador, arqueólogo, está toda, nítida y clara, en esta carta.»

«Mucha agua ha pasado bajo los puentes—y no sólo bajo los puentes romanos de PIRANESI—desde que los primeros pioneros se enfrentaron, hace sesenta o setenta años, con la mole imponente de la obra piranesiana. A. GIESECKE, A. M. HIND y H. FOCILLON han sido los primeros en poner en marcha una larga serie de estudios (y la bibliografía, al final del catálogo, es un fiel testimonio de ello) que han encontrado recientemente una renovada vitalidad. Para completar la investigación filológica, penetración crítica y amplia información cultural, la monografía y el catálogo de FOCILLON siguen siendo todavía válidos, dignos de la inteligencia crítica y de la capacidad de síntesis del gran historiador del arte. Y precisamente, cuando hemos pensado en preparar la edición italiana de sus textos, al integrar, con las novedades, las aportaciones filológicas post-FOCILLON, hemos seguido una línea muy oportuna, sin abandonar la vieja estructura de su catálogo. Esta nueva edición (preparada por M. CALVESI y A. MONFERINI) ha dado indudablemente una sacudida beneficiosa a los estudios piranesianos en Italia, y no sólo en Italia, pues además ha servido de filtro y punto de referencia para todo lo que hasta 1967 se había hecho sobre PIRANESI. Es inútil rehacer aquí toda la historia de semejante trabajo, que ya ha quedado examinado con escrupulosidad e inteligencia en las dos introducciones, la de CALVESI, en la monografía, y la de MONFERINI, en el catálogo: sólo deseo recordar alguna publicación y algún estudio más reciente. Desde el catálogo de la exposición en la Calcografía Nacional y la de la Academia de Francia, de 1976, hasta las intervenciones de A. ROBINSON, de 1970, sobre todo por las puntualizaciones filológicas; hasta los ensayos penetrantes de CARLO BERTELLI y las obras polémicas de J. WILTON-ELY y la brillante síntesis de R. BACOU; hasta la monografía de J. SCOTT, rica fuente de informaciones y las intervenciones de ELENA BASSI sobre el ambiente cultural veneciano y de A. GONZÁLEZ-PALACIOS sobre los muebles; hasta los catálogos de la Gallerie Colgaghi y los de T. VILLA SALOMON; hasta

las sutiles consideraciones de M. TAFURI sobre la ideología piranesiana y los estudios aparecidos este año del centenario: los catálogos de las exposiciones de Londres y de Washington y las actas del coloquio «Piranèse et les Français» y el ensayo-monografía de J. WILTON-ELY. Aquellos que han sido publicados en estos últimos tiempos no nos ha alcanzado a tenerlos en cuenta en la preparación de este catálogo.»

«Al cabo de doscientos años este artista sigue interesando, sigue estando vivo, encontrando un lugar incluso en los pliegues más recónditos de nuestra cultura. Visitar y ver esta exposición debería servir también para hacerse una idea y encontrar la línea bien clara que une sus diferentes obras con una coherencia estilística, cultural, ideológica, desde las primeras, tímidas, *Pequeñas vistas* hasta las últimas *Vistas de Pesto*. La realidad quiere que las primerísimas y las últimas de sus obras sean precisamente 'vistas'. Y fue precisamente de este tipo de grabados de los que él vivió, siendo ésta su verdadera actividad profesional, la que le proporcionó fama y dinero. Sin embargo, había dejado Venecia con otras ideas en la cabeza, pues su idea fija entonces era la arquitectura, el debate sobre la arquitectura, la utopía por una arquitectura: esa idea que él persigue lineal y constantemente hasta la *Primera Parte de Arquitecturas y Perspectivas*, de 1743. ¡Y entonces sólo tenía veintitrés años!»

«Pero si la conciencia de la importancia y grandeza de PIRANESI es bastante reciente—siendo acaso la personalidad de mayor relieve del siglo XVIII italiano—, lo es también porque se trata de un artista que se ha movido y ha actuado sobre la cresta de situaciones diferentes y opuestas: el mundo barroco, por una parte; el neoclásico, por otra. Anticipador como era de un interés por el mundo antiguo, a pesar de sus anticipaciones, permaneció ajeno a la poética del neoclasicismo, encontrando el *humus* de su viva imaginación en el empuje y en la tensión que le ofrecía el mundo formal barroco y el apoyo moral e intelectual en las ideas del Iluminismo.»

«En la obra piranesiana existen tres componentes: la vocación por la arquitectura, la pasión por la arqueología y la dedicación a las vistas. Lo interesante está en darse cuenta de cómo estos tres componentes se entrecruzan, se mezclan y sirven para acentuar, en su encuentro, el resultado final que es la obra piranesiana. Las tres componentes, en fin, encuentran su punto de referencia—que es a su vez el elemento dominante de su creación—en aquella capacidad de invención y en aquella pasión barroca que, desde su lucha por la arquitectura, la investigación arqueológica y la concepción de la perspectiva crea siempre un resultado poético, un 'hecho artístico'.»

«El gran medio expresivo, el vehículo que sirvió para transmitir sus visiones, fue el aguafuerte, que él usó con libertad y despreocupación, experimentando y variando continuamente las maneras más diversas (para nosotros inclasificables). Casi cada obra presenta novedad y sorpresa. El volver varias veces sobre un mismo bronce, ya grabado, con reelaboraciones y nuevas corrosiones del mordiente sobre las planchas y el uso variado de las tintas (a veces añadiendo sepia) da resultados sorprendentes de 'color' y efectos pictóricos que hacen pensar en su raíz vé-

neta: del negro oscuro al negro brillante, al gris, al plateado, obteniendo a veces tonos refinados, aterciopelados. En el frontispicio de la *Colección de algunos dibujos de... Guercino* hemos podido encontrar una frase que es todo un símbolo: 'Ensuciando se encuentra'. Es el verdadero lema de su poética.»

«GIAMBATTISTA PIRANESI, arquitecto veneciano, conocido entre los arcadios como SALCINDIO TISEIO, miembro honorario de la Sociedad de los Anticuarios de Londres, socio de la Academia de S. Lucas, caballero de la Espuela de Oro, hijo de Roma, moría el 9 de noviembre de 1778, rodeado de su familia, rechazando los cuidados médicos, pudiendo una vez más leer a TITO LIVIO, volver a ver sus dibujos, sus aguafuertes, sus cobres grabados.»

«A doscientos años de distancia le recordamos aislado y solitario en su grandeza, como un antiguo héroe, fuera de su propio tiempo; de la antigüedad, ya inerte, él ha sabido transmitirnos una imagen todavía viva y palpitante; de la arqueología nos ha dado una ciencia de precisa información y no de vacío romanticismo; de la arquitectura ha individualizado, adelantándose a su tiempo, los términos de una crisis y ha intuido, con anticipación, su valor dramático.»

ALEGORÍAS, OBSESIONES, INDAGACIONES Y SÍMBOLOS

Visto a través de la Exposición Olivetti, en una muy aproximada muestra de casi todas sus obras, en donde se van acreditando el despliegue de sus variados talentos, Piranesi demuestra ser digno del sobrenombre que una parte enfática y romántica de la crítica de arte contemporáneo le ha proporcionado, a través del calificativo de «Rembrandt de la arquitectura», pues, como señala Benezit, «el soberbio grabador de las ruinas de Roma no es en absoluto indigno de esta gloriosa aproximación». El artista no sólo ha reproducido los vestigios del poder romano, ni tampoco se ha limitado a sus grandes estudios arqueológicos que le han permitido expresar en sus reconstrucciones el alma y el espíritu de los conjuntos que representaba. Piranesi pertenece a la raza de los grandes italianos, aquellos en los que sobrevive, a lo largo de los siglos, el espíritu y el poder de la Roma antigua.

Su apasionado amor al esplendor romano, a los gloriosos vestigios que a su lado se encuentran, le han permitido escribir con los útiles del grabador una auténtica historia del talento y del genio romano. Pero, en cierta medida, su vigor, su apasionamiento juvenil, lo hacen una figura más próxima de Benvenuto Celini y de Caravaggio, que lo fueron hombres de otros tiempos. Entre los grandes titanes italianos, que parecen dialogar a través del tiempo con el elocuente silencio de sus obras, Piranesi tiene derecho a un puesto propio desde el que parece contemplar a la vez al pasado y al futuro.

Descubrimos en él un imaginativo, casi tan fecundo como el investigador de técnicas y de soluciones. Las fuerzas de la imaginación creadora son para él poco menos que instrumentos de trabajo y de visiones parciales, de detalles, de elementos que de una u otra forma parecen escaparle, el artista extrae todo un repertorio de contenidos en los cuales su talento brilla a una excepcional altura, a un nivel singular de riqueza y de elocuencia, basándose en unas maneras de hacer que intentan abarcarlo todo, que son universales en el espacio y en el tiempo, para los que la Roma republicana o imperial es contemporánea y en donde se inscribe de la misma forma un mundo que no llegará a vivir, un infierno doliente que sólo se urde en el mundo occidental casi doscientos años después de su muerte, con la guerra y la crueldad masificada, con los increíbles horrores del genocidio colectivo.

Frente a sus «Caprichos» no podemos por menos que preguntarnos si en esa abigarrada comunicación de formas, que tiene un origen barroco y un sustrato romano, Piranesi no llegó a comprender la existencia de un mundo de comunicación por la imagen, para el que su lenguaje de formas fuera tan expresivo y ostensible como su lenguaje epistolar, que en las diferentes formas y dimensiones de una manera de decir anunciara al mundo hipercomunicado y al mismo tiempo ansioso de comunicación de finales del siglo XX.

Es difícil pensar en la didáctica mansedumbre de una gran parte de la obra, en la sólo aparentemente desapasionada de muchas de estas formas, la pasión y la fuerza, que están latentes y sólo parcialmente ocultas, como esperando a la posibilidad de aflorar en un momento determinado y convertirse en el lenguaje de las piedras, en el himno altivo que cantan las ruinas, en la voz implacable con que el pasado habla a un futuro del que el artista es sólo un intermediario.

«Las cárceles»

Recordemos que con un largo título, «Invenciones o caprichos de cárceles...», Piranesi ha producido una de las obras más alucinantes y desconcertantes de toda la historia del arte, en cierto modo continuadoras y perseguidoras de una tradición basada esencialmente en la búsqueda de lo fantástico, lo inusitado y lo desconocido, que tiene como precedente inmediato de Piranesi al genovés Alessandro Magnasco, nacido en 1667 y muerto en 1749.

Parece como si las imágenes autoatormentadas de los monjes penitentes, las estampas llenas de dolorosa pasión o cuajadas del dolor que de manos de otros reciben, características de Magnasco, tuvieran en

cierto modo su continuación por otros caminos en estos laberintos alucinantes, en donde el instrumento de tortura alcanza escalas, dimensiones y estaturas peculiares, en donde la cadena es un intérprete, el potro un lugar de encuentros, el suplicio una insinuación, la inmensa soledad asediada una evidencia.

Las prisiones de Piranesi son en cierto modo las cárceles que nos persiguen. A lo largo de los dieciséis grabados, en algunos casos estamos viendo cómo la cárcel es un inmenso desaliento arquitectónico, desde el que se contempla sin posibilidad de acceso una escultura, una arquitectura o una evidencia urbana excepcional y maravillosa; en suma, una espléndida ciudad a la que no accederemos nunca. Y es entonces cuando nos gana la intuición de que estas cárceles están hechas de nosotros mismos, de que su desmesurada disposición de balcones y escaleras, de arcos y fachadas, su aspecto de constituir avanzados proyectos para una industria del dolor y de la muerte, poblaban los territorios del inconsciente antes de ganar los grabados de Piranesi, y hoy todavía los pueblan; estas escaleras que se interrumpen en el aire, estos puentes levadizos que no llegan a juntarse, las inmensas argollas, demasiado grandes para sujetar a un hombre, capaces de detener a un navío que tuviese la mágica osadía de volar entre las bóvedas, no existen sólo en la colección de grabados del artista: están en cada uno de nosotros, forman parte del universo de nuestras frustraciones, de los secretos territorios donde anida la tortura, y, quizá, hay un momento en el que entre intuiciones y suplicios llevamos a cabo un sobrecogedor hallazgo, la tortura es un horror mutuo en el que se participa, horror del que produce el daño y del que lo recibe, de aquel que sabe que va a hacerlo y del que ignora lo que le harán.

De la misma forma, la cárcel es una referencia de cautividad, tanto para el preso como para el carcelero; es algo duro, áspero, increíble, en donde la luz que obstinadamente tiende a desaparecer es la amenaza de su extinción última. Una lectura de estas obras nos parece pensar en una gran espiral de violencia; a través de los dieciséis grabados desarrollamos un auténtico descendimiento a los infiernos, unos infiernos absolutos y totales, porque como todo lo verdaderamente horroroso está en la tierra. En los primeros grabados, después de la imagen alegórica, presidida por la rueda espeluznante, atenazada por una constelación de aldabones y de cadenas, por un inacabable repertorio de rejas, la cárcel está casi aflorando a la superficie de la ciudad. No se puede llegar a ella, pero muy cerca está la plaza pública, el agora donde el hombre se afirma libre bajo la luz del sol y entre los otros hombres.

La ciudad está lejos, pero es la ciudad, alguien vive en ella. En algún tiempo el prisionero también ha vivido. Y en los últimos recin-

tos de la memoria queda una esperanza de volver a emerger. En los grabados tercero y cuarto queda esta misma evidencia. En el último de ellos todavía se ven las nubes; hay un puente que no sabemos si es el camino de ronda de la custodia implacable o el lugar neutral desde el que el ciudadano, aún libre y dueño de su propia familia, mira al prisionero como si fuera un extraño animal traído de lejos para adornar un extraño parque de mazmorras y vértigos.

La fantasía del quinto grabado es todavía más inagotable. Hay una riqueza de perspectivas, una evidencia de que, en última instancia, los peldaños más altos llevan a la libertad y los más bajos a la muerte en las garras de desmesurados y gigantescos leones. En la parte superior del grabado hay una abominable sensación de vértigo, sobre los arcos que se cruzan, las gentes sólo visibles a través del extremismo de sus gestos, miran hacia el agujero inmenso en el que nos encontramos. Por un momento alguien piensa en una crueldad cargada de imaginación, que en lugar de apresar a estos hombres en el fondo del báratro los ha colocado en lugares desde los que no pueden salir, en arcos o en ornacinas, en cornisas o antepechos, en donde se les ha confinado, rompiendo cualquier posibilidad de huida, que no sea el vuelo fatal hacia los últimos estratos del pavimento.

Hay en el séptimo grabado una auténtica decantación de la teoría de los escalones. Nuestro descenso es evidente, estamos más bajos en la espiral de cautividad que vamos recorriendo y aquí ya no hay nubes y las más altas escaleras que llegamos a ver son casi horizontales, sin ninguna posibilidad y esperanza de liberación. Los tramos increíbles que se entrecruzan no llegan a ningún lado, ni siquiera se piensa que a un estado inmediatamente inferior.

El octavo de los grabados nos revela una cárcel mucho más absoluta, en la que todavía hay elementos ornamentales, banderas, esculturas, que nos demuestran la existencia de otro mundo, aquel del que somos procedentes y que poco a poco vamos olvidando. La luz es una presencia mínima, la sensación de que somos los huéspedes de un enorme territorio subterráneo está clara y evidentemente descrita, no existe posibilidad de salida, no hay emancipación alguna y, cuando la luz se extinga, el miedo a la caída, al pasamanos interrumpido, a la escalera que se corta, nos dejará tan inútiles, tan inermes que nada pretenderemos.

La imagen que proporciona el grabado décimo, tanto en su prueba de esta inicial como en la definitiva, parece aseverar otra propuesta. Todas estas cárceles no han existido nunca, no han sido invenciones de Piranesi, ni plasmaciones de su terrorífica evidencia de que siempre

una ciudad se asienta sobre otra y un edificio sobre otro y de que todos posamos nuestros pies sobre algo insondable y misterioso. Por el contrario, la imagen parece hacer otra propuesta. La cárcel no la construyó la civilización de la ciudad antigua, ni el poderío de Roma, ni el esfuerzo de extraños gigantes convocados: la cárcel la estamos inventando a cada paso y es nuestra demencia o nuestra debilidad la que la construye; el artista inventó una disposición de líneas, de blancos o de negros, de abominables referencias de penumbras, para que en ellas construyéramos nuestra propia cárcel, eligiéramos nuestro destino prisionero, copiáramos en un laberinto ideal el que de manera real el tiempo ha ido construyendo dentro de nuestra mente.

Más adelante, en la undécima y la duodécima de las estampaciones, el descenso hacia las entrañas del planeta o de la ciudad es tan evidente que se acepta. Imaginamos por un momento la mazmorra casi infinita en la que ya no llegan los ruidos de la libertad, ni el entrechocar de las armas vigilantes, ni los testimonios y crónicas de la tortura. Aquí, en estos lugares, ya no habla nadie. Y si lo hace, busca banalizar las palabras para escaparse del lugar en que está, y la acumulación de las formas, los planos, los elementos, representa como un enorme teatro de lo absoluto, en donde los personajes, a fuerza de creerse representativos, auténticos símbolos de categorías y conocimientos, no llegan a decir nada.

El grabado número trece nos vuelve a conectar con la fantasía, los temores, las fuerzas herméticas o explícitas que rodean toda nuestra existencia. Hay un abigarramiento de elementos plásticos, pero dispuestos en tal sabiduría que todos permanecen a nivel de propuesta. No sabemos si son eslabones o torturados los que cuelgan de algunas argollas. Y esa duda nos devuelve a la inquietud principal acerca de si lo que ha grabado Piranesi es un repertorio de cárceles o un andamio de propuestas para que sobre él edifiquemos nuestras propias prisiones.

Los grabados catorce, quince y dieciséis discurren entre dos sugerencias distintas, el testimonio del poder y la consolación final de toda esperanza. A este respecto es curiosísimo constatar la diferencia tremenda entre el primer estado del grabado número dieciséis y su estampación definitiva. En un primer momento lo escenográfico permanecía sobre lo laberíntico y sobre la sensación de aherrojamiento. En el estado definitivo, consciente de que cerraba una página de la historia del hombre y de su dolor, Piranesi se vuelve pródigo en escaleras, dilapador de cadenas y de leños, testigo de unas estructuras casi ciclópeas, y sobre todo ello coloca una cartela que apenas se lee, como una condena anti-

gua que alguien cumpliera olvidando la causa. Todo ha ocurrido así, porque los hombres tienen leyes y albedríos, y algunas veces juzgar es un capricho o una rutina, y condenar es un juego o una broma, y es entonces cuando alguien comprende que el verdadero infierno está en la tierra.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

COMENTARIOS A LA LABOR HISTORIOGRAFICA DE ALBERTO GIL NOVALES

Nuestro siglo XVIII tiene una deuda contraída con un par de polémicas que de alguna forma, por lo aparatoso de su carácter, han contribuido a su conocimiento y estudio y han conseguido ocupar un lugar central, de paso obligado, en la consideración historiográfica del período y captar la atención de todos aquellos que se han ocupado de su investigación. Dicho más exactamente, del principal acontecimiento que registra el XVIII español: la introducción de la Ilustración francesa en España, su acogida en nuestro país y el alcance de su influencia en la hora de la disolución de las caducas estructuras del Antiguo Régimen. Cuestiones de un gran interés teórico, sobre las que han venido debatiendo las diferentes escuelas historiográficas en los últimos veinticinco años. A nadie escapa que a cuenta del tema de la crisis, transición y reforma en el siglo XVIII, el debate admite una lectura política elemental.

Me he referido a un par de polémicas. Una, realmente sonada, fue la que suscitó la célebre pregunta de Masson de Morvillers en 1782, en su artículo sobre España para la *Encyclopédie Méthodique:* «Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a t-elle fait pour l'Europe?» Interrogantes a los que dio réplica entonces el abate Cavanilles, cuya pluma sirvió de portavoz oficioso a la indignación de la monarquía, pero que han permanecido en el ánimo de cierta crítica europea, que «con una obstinación que llega a ser irritante—escribía Jean Sarrailh—se empeña en describir a España como un país excepcional, que da una nota discordante en el concierto universal, y en donde hombres y obras, regímenes e instituciones, parecen fenómenos extraños cuyo equivalente sería imposible encontrar en los países veci-