

FRANÇOIS DE NOMÉ, CANALETTO Y PIRANESI: EL PAISAJE IMAGINARIO DE RUINAS

François de Nomé, Canaletto and Piranesi: the imaginary landscape of ruins

Cesare Battelli

Artista y arquitecto italiano licenciado en Arquitectura por la IUAV de Venecia, con un máster en Arquitectura por la Hochschule für Bildende Künste, Städelschule de Frankfurt y un Doctorado por la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid. Investigador en la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España.

• cesare.batelli@gmail.com

RESUMEN

Partiendo de la obra de François De Nomé (Metz 1593, Nápoles 1624 ca.), este texto propone desarrollar el entrelazamiento de las dimensiones espacial y temporal en la representación artística visionaria del paisaje de ruinas en los albores de la época contemporánea, a partir del Siglo de las Luces. Si el tema de la ruina como experiencia artística ya se había definido como género en el siglo XVI, especialmente con la obra de Herman Posthumus, según la interpretación de la historiadora Nicole Dacos, fue sobre todo con François De Nomé con quien, en los albores de un nuevo siglo, el XVII, se desarrollaron las primeras visiones de las ruinas arquitectónicas desde un punto de vista imaginario, articulando y construyendo su propio léxico arquitectónico a partir de ensamblajes de estilos fragmentarios, vestigiales y polifacéticos en una dimensión atemporal, que caracterizan gran parte de la obra del artista francés.

SUMMARY

Starting from the work of François De Nomé (Metz 1593, Naples 1624 ca.), this text proposes to develop the intertwining of the spatial and temporal dimensions in the visionary artistic representation of the landscape of ruins at the dawn of contemporary times, from the Age of Enlightenment. The theme of ruin as an artistic experience had already been defined as a genre in the 16th century, especially with the work of Herman Posthumus. However, according to the interpretation of historian Nicole Dacos, it was above all with François De Nomé with whom, at the dawn of the 17th century, the first visions of architectural ruins were developed from an imaginary point of view. These visions allowed articulating and constructing their own architectural lexicon from assemblages of fragmentary, vestigial and multifaceted styles in a timeless dimension, which characterize great part of the work of the French artist.

[Palabras claves]

Paisaje, Ruina, Imaginario, François De Nomé, Canaletto, Piranesi.

[Key Words]

Landscape, Ruin, Imaginary, François De Nomé, Canaletto, Piranesi.

La construcción y la intersección del tiempo y el espacio constituyen el hilo conductor del paisaje imaginario de ruinas en la obra de François De Nomé (también conocido como Monsù Desiderio), anticipando algunos aspectos de la experiencia visionaria de los Capricci de Canaletto (1697-1768) y, sobre todo, las visiones arquitectónicas de la antigua Roma en los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

Para comprender con mayor rigor cómo se articulan estos dos polos, espacio y tiempo, en un paisaje imaginario de ruinas, es necesario reflexionar sobre sus relaciones en el ámbito de la imaginación artística. Como sostiene Marc Augé, las ruinas tienen la peculiaridad de encarnar diferentes temporalidades, constituyendo una especie de "tiempo espacializado" y, a través de su dimensión de ausencia, revelan narrativas y movimientos imaginarios del pasado y del futuro (Augé, 2003).

En efecto, es precisamente en virtud de su "no ser" sino "haber sido", del vacío que testimonia el tiempo pasado -cuanto mayor es el vacío, mayor es la grandeza de su pasado-, cómo se desencadena la creación de un paisaje que, al acumular las ruinas con el fluir del tiempo, se convierte en un paisaje imaginario. La temporalidad de las ruinas revela su carencia intrínseca y, al mismo tiempo, la posibilidad de una continuación imaginaria con respecto a lo que ha desaparecido, pero también con lo que potencialmente podría llegar a ser, activando de este modo nuevos procesos imaginativos en la mente del observador, pero sobre todo del artista. De hecho, las ruinas introducen en el paisaje algo que, aunque ya no pertenezca a la historia, sigue vinculado a la dimensión del vacío temporal. El paisaje de ruinas no reproduce, pues, ningún pasado en su totalidad, sino que remite a una multiplicidad de pasados, casi deshistorizando el paisaje, acercándolo a un tiempo que debe entenderse como intemporal, un tiempo que está fuera de la historia y de su "linealidad" (Augé, 2000).

Antes de convertirse en paisaje, sobre todo a partir del siglo XVI, y a medida que este tipo de pintura se convierte en imaginario ruinoso en De Nomé, la dimensión pero también la fascinación de la ruina se remontan a una historia muy antigua, desde la época romana. En la Antigüedad, el tema de la decadencia provocada por el paso del tiempo fue muy popular; reapareció intermitentemente en la Edad Media, así como en el Renacimiento carolingio en dos fases, para imponerse finalmente en el siglo XVI. Durante la Edad Media, cabe destacar la peregrinación religiosa de los eremitas, que ya habían conocido en sus países de origen la majestuosidad de la antigua ciudad a través de la difusión de los mapas y las ilustraciones fantásticas de los *Mirabilia Urbis Romae*, título de un tratado escrito en latín (Accame M., Dell'Oro M., 2004). Un viaje que sería sustituido en el siglo XVI por artistas europeos, holandeses, flamencos y alemanes, para estudiar las fuentes de lo que quedaba de la cultura clásica, como atestiguaban los vestigios de la ciudad de Roma. El viaje en este caso era el inicio del descubrimiento del paisaje romano, entre la ciudad y la campiña desierta, donde todo estaba lleno de fascinación y significados ocultos, tan estratificados como los escombros y las ruinas de tantas épocas superpuestas (Accame M., Dell'Oro M., 2004).

Recibido 18/03/2024 / Aceptado 18/05/2024



Figura 1 François De Nomé, Daniel en el foso de los leones (1624).



Figura 2 Herman Posthumus, Paisaje con ruinas romanas (1536).

Los dibujos y pinturas del siglo XVI que representan ruinas, muy a menudo de Roma, se han interpretado como pruebas de la grandeza pasada y, al mismo tiempo, como signos de una ineluctable decadencia (Mendoza, 2005). Así, los pintores flamencos lo demuestran combinando planos naturales con la recreación de nuevos edificios fantásticos, como en el caso de la Destrucción del Templo de Jerusalén (Clades Judæ Gentis, grabado por Philips Galle, 1569) de Marteen Van Heemskerck (1535-36), donde combina fantásticamente el Panteón de Agripa y la Basílica de San Pedro (entonces en construcción). Paisajes con ruinas semi-fantásticas se encuentran también en Paisaje con el rapto de Helena, del mismo pintor holandés.

El aprecio por estos restos dispersos de la Antigüedad era tal que incluso arquitecturas en buen estado se representaban como restos arquitectónicos. Muchos artistas del norte de Europa dejaron en el siglo XVI ejemplos significativos del estado de los antiguos monumentos romanos, tanto si sus dibujos se basaban en vistas directas como si eran copias de estampas y grabados. El tema de la mezcla de fantasía y toma in situ es recurrente tanto en el siglo XVI como en el contexto napolitano de las primeras décadas del siglo XVII, en el que François De Nomé desarrolló su actividad. Pinturas como las vistas de los Campi Fregrei (De Nomé - Didier Barra) en Nápoles, así como los paisajes en los que el tema de la ruina es la clave principal del cuadro, implican una descripción del entorno en el que tuvo lugar el acontecimiento, aunque esto no fuera esencial para la integridad narrativa (Maltese, 1956).



Figuras 3 Giulio Romano, Lapidación de San Esteban (Det.) 1521. François De Nomé, Fuga a Egipto

El trasfondo de un episodio reciente o, más a menudo, remoto, podía ser ficticio o realista para la composición pictórica o, más a menudo aún, el resultado se componía de elementos fantásticos y reales fundidos para formar una nueva realidad.

Junto a la dimensión fantástica de la ruina paisajística, podemos encontrar este tema estructurado de forma simbólica, como ya se encuentra en los frescos del pintor mantuano de la Caída de los Gigantes, Giulio Romano (1499-1546), donde la apertura al mundo de lo divino se estructura como un manto que se quita desde dentro, como el paso de un mundo a otro en una fase dramáticamente transitoria, oprimiendo y derrumbando toda la escenografía de abajo y oprimiendo al espectador (Manfredini, 1990).

El conjunto de la obra de De Nomé dedicada al tema que nos ocupa, tiene connotaciones más articuladas. Por una parte, como en el caso de la Lapidación de San Esteban de Giulio Romano, del 1522 (fig. 3), nos encontramos ante un paisaje de carácter más bien simbólico, un mundo intermedio caracterizado por el encuentro de *umbra lucis* y *umbra tenebrarum*, es decir, un paisaje situado en el umbral donde el papel de las ruinas responde al mismo dinamismo imaginativo que se produce en el encuentro y la superposición de luces y sombras como emerge en *De Umbris Idearum* de Giordano Bruno.

La producción de paisajes con ruinas de François De Nomé se compone de más de treinta cuadros en los que la ruina ocupa el centro de la representación. Aunque son evidentes los fragmentos romanos y góticos y la influencia de los artistas flamencos de la época, lo que el artista de origen francés hereda sin duda de Roma y de los grabados de los vestigios y monumentos de la Antigüedad, es la ruina como momento exploratorio de la producción artística que subyace a la experiencia personal del artista en las ciudades, con sus respectivas fuentes iconográficas, en las que residía o que podía haber visitado. En este caso se trata de un paisaje que, más que referirse a Roma -incluso a una Roma repensada y evocada en su antiguo esplendor-, hace de la visión de Roma la imagen primordial, una especie de materia prima, interiorizando la propia ruina como base para abarcar todo el espacio arquitectónico posible. No se refiere a Roma u otras ciudades en particular, sino que hace de Roma y de sus vestigios la forma de abarcar el sentido mismo de la ruina y del espacio arquitectónico. En efecto, más de la mitad de los cuadros en los que la ruina es el leitmotiv de la composición, están dedicados a representaciones de arquitecturas fantásticas, pero también a explosiones e incendios.

Los grandes monumentos de la Roma clásica, vestigios de un gran pasado común, habían alcanzado casi el estatuto de símbolos, de signos inmediatamente identificables. Podrían citarse numerosos ejemplos, pero por lo que respecta al siglo XVII, poco después de François de Nomé, cabe citar pinturas paisajísticas como la *Destrucción del Templo de Jerusalén* (1639, Kunsthistorisches Museum, Viena), de Nicolas Poussin, en la que se representa el Panteón de Agripa, o la *Vista del campo Vaccino* (1636, Louvre, París), de Claude Lorrain. El género adquirió un volumen impresionante a partir del siglo XVIII, es decir, antes de que comenzara la restauración de monumentos como disciplina específica. Giovanni Battista Piranesi es quizá el artista y arquitecto más paradigmático en lo que respecta al uso generalizado del paisaje romano con ruinas en ese período. Etimológicamente, el sustantivo ruina -del latín *ruere*, que significa caer al suelo- hace referencia a un descenso, a un movimiento de arriba a abajo, evocando así un contraste entre un pasado "grandioso" propio de la civilización que las construyó y el destino ineluctable de la decadencia en el presente, la tensión entre pasado y futuro en el tiempo presente, es decir, el contraste entre lo que permanece y lo que se desmorona. En general, podría decirse que todo paisaje "existe" solo en virtud de la mirada que lo atraviesa. Ahora mapas, ahora dibujos, ahora grabados e ilustraciones es, en definitiva, la manifestación de una voluntad: la de interponer un marco entre el ser humano y el contexto natural e incluso el contexto de ruinas absorbido por el natural. Un marco que no es solo un perímetro cultural, sino la difícil y compleja antinomia entre el espacio natural y el construido. La combinación de arquitectura y naturaleza, en la intersección de sus respectivos tiempos, tendrá una fortuna perdurable en la tradición occidental en este tipo de pinturas.

Se trata de un paisaje en el que confluyen datos reales en lo imaginario y en el que habita el Capriccio arquitectónico, cuyas connotaciones en el arte a partir de finales del siglo XVI son extremadamente articuladas; de ahí su fugacidad como perteneciente a un "tiempo transitorio". El capricho se asocia no solo a la idea de monstruosidad, sino también a la de caverna, que constituye, como en De Nomé, el momento en que la naturaleza y la arquitectura que emerge de ella parecen cruzarse en un mismo acto.

La palabra Capriccio y el concepto derivado de ella surgieron a finales de la Edad Media con una función técnica y en un ámbito muy concreto, el de la traducción del latín. Los grillos góticos (cabezas humanas unidas a elementos zoomorfos), que en la Edad Media pasaron de ser gemas y amuletos a decorar los márgenes de las páginas de los manuscritos, se alimentaron de historias fantásticas, convirtiéndose en una reducción visual del mito de los híbridos y de la exuberante supervivencia de lo antiguo, cuyas huellas se encuentran en el arte del Bosco (Campione, 2009). De hecho, hasta el siglo XVI, el término capricho adquirió un cuerpo conceptual definido y, en muchos sentidos, definitivo en el ámbito del arte gracias a Benedetto Varchi (Varchi & Milanesi, 1857) humanista e historiador del siglo XVI, que introdujo el capricho en el dominio de la terminología artística casi al mismo tiempo que la gran obra de las *Vidas* de Giorgio Vasari (Campione, 2011).

Esta etapa del capricho moderno tiene algo en común con la cueva y la gruta, entendida también como metáfora del lado interior y oscuro del artista. Es significativo que gran parte de la teoría del Capriccio en época moderna coincida en realidad con lo grotesco, representando un caso especial de un género figurativo que se había derrumbado literalmente con la decadencia del mundo romano. La atracción por el misterio, las formas híbridas y el pathos esotérico, que en los mismos años se reprodujeron en forma de libro en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1433-1527), llevaron a buscar en las profundidades de la tierra los prototipos de la pintura antigua, además de constituir, según la hipótesis de Neal Spiller (Spiller, 2006), un pasaje decisivo para las tendencias arquitectónicas visionarias del siglo XX. Sin duda, fueron arquetipos que, de hecho, orientaron la investigación estética hacia resultados aparentemente discordantes con respecto a las innovaciones del arte de la época.

Pero es con Canaletto con quien llegamos a una especie de paisaje grotesco en los albores de la era contemporánea. En la práctica del pintor veneciano, nacido en 1697, los grotescos (caprichos arquitectónicos) se convierten en la ejemplificación de la asociación entre ornamento antiguo y capricho, renovada en una actitud de experimentalismo capaz de mezclar datos realistas en perfecta adhesión al objeto de una visión, y al mismo tiempo, una interpretación de la antigüedad romana en un espacio pictórico de tradición veneciana (Pedrocchi, 1993). Sin embargo, Giovanni Antonio Canal fue ante todo un pintor de *vedute*, indirectamente vinculado a una forma de vistas paisajísticas ya exploradas por François De Nomé y Didier Barra casi un siglo antes en Nápoles.

Para delimitar mejor el campo de investigación en torno a las *vedute*, y de ahí el término *vedutismo* como movimiento artístico del siglo XVIII, es necesario aclarar cómo se definen las *vedute*, así como excluir aquellas obras pictóricas que, aunque representen lugares reales, no procedan de una construcción

preliminar de la perspectiva en situ y, por tanto, establecer así una frontera entre las vedute y la pintura de paisaje que se desarrollaron paralelamente en los siglos XVII y XVIII. En primer lugar, no tanto porque sea posible establecer una discontinuidad de niveles o de índices culturales diferenciados entre distintos géneros figurativos, todos ellos producidos en el contexto más general de una dinámica común de intercambios de información destinados a un consumo similar y que a menudo tienen las mismas referencias en términos de valores histórico-estéticos. Por muy similares que puedan parecer en realidad, ambos géneros obedecen a exigencias diferentes y antitéticas. En su acepción más común, el paisaje ha sido para muchos artistas una pintura de evasión de lo contingente, un recuerdo de temas universales en presencia de una naturaleza inquieta o tranquilizadora, un refugio del mito o un teatro sublime de las pasiones humanas. Por lo contrario, la mirada vedutista de principios del siglo XVIII se centra en una descripción teatral y panorámica hecha de presencias cotidianas, de situaciones inmediatas y documentales (Susinno 1974).

Giovan Antonio Canal, pasado a la historia como Canaletto, nació en Venecia a finales del siglo XVII de Bernardo Canal, escenógrafo de fama local, y completó sus estudios en el área del negocio de su padre. En la época más madura del artista-escenógrafo, pudo haber sido igualmente conocido tanto por sus trabajos escenográficos como por sus caprichos, en los que aprovechó su antigua experiencia como escenógrafo.

Los viajeros ingleses constituyeron el público con el que el vedutista veneciano trató durante el resto de su vida (Susinno 1974). Todo esto tenía como objetivo Inglaterra, donde se enviaron, recopilaron, difundieron y conocieron las obras de Canaletto y de donde procedían los nuevos pedidos. Una regulación de la actividad artística, comercializada en una producción casi masiva, lo hacía cada vez más acorde con los gustos y necesidades de una élite europea internacional, para la cultura y preparación más idóneas en el disfrute de las pinturas del artista. La imagen panorámica en su pintura no es solamente descriptiva, sino que presenta en su totalidad una realidad autónoma y viva, verificable, incluso antes de la relación precisa con el exterior, por su verdad interna y absoluta, una certeza de correspondencia entre la representación pictórica y el mundo de la experiencia personal (Susinno 1974). Alrededor de 1740, Canaletto tuvo que hacer un segundo viaje a Roma, como lo demuestran las vistas de la ciudad del 1742 que están en el Castillo de Windsor, y esta vez la ciudad que se le presenta es profundamente diferente de su Venecia natal; ésta, incluso en la minuciosa investigación de la "vista", siempre está formada por elementos excepcionales.

La pintura de Canaletto, que no deja nada en la indefinición, saca todo a la superficie ilustrando y describiendo una realidad ambiental sin aparente preferencia por esto o aquel dato, sin concesiones al episodio ni a lo pintoresco. Consciente de la función autónoma de la representación histórica, donde la historia ya no es el gesto carismático de un hombre ilustre, un príncipe perfecto o designado por un poder divino, sino el conjunto de las acciones de los hombres, tan variadas y diversas como las motivaciones que les determinan a actuar en ciudades tan diversas como Londres, Venecia, Dresde o Viena, la pintura de Canaletto, a través de una técnica depurada y basada en múltiples principios racionales y con la ayuda declarada de medios mecánicos como la cámara óptica, se enfrenta a la dimensión de lo familiar en un contacto directo e inmediato con

la realidad (Pedrocchi, 1993). El cosmopolitismo del siglo XVIII se refleja en la facilidad de adaptación de Canaletto en Londres, de Bellotto en Dresde, Viena o Varsovia, en fin, donde se respira una atmósfera cultural iluminada. Entre su actividad como vedutista y su visión panorámica muy detallada con escenas de la vida cotidiana, se incluyen "híbridos" arquitectónicos en varias etapas.

Los primeros caprichos del pintor veneciano están fechados alrededor de los años '20 del siglo XVIII, como la pareja de los Capriccio con Ruinas clásicas (fig. 4) y Capriccio Arquitectónico, el primero fichado en el 1723, es decir después del primer viaje a Roma. Una "composición ideal" o "veduta inventata" como lo definirá el mismo artista, en estos primeros caprichos se yuxtaponen elementos arquitectónicos y de paisaje más bien inconexos, de carácter especialmente romanos y venecianos. Las ruinas del foro romano o la basílica de Vicenza aparecen como si las dos ciudades y las dos culturas se pudiesen fundir entre ellas en una renovada espacialidad urbana. Es incuestionable el sello teatral en estas vistas de un tono impetuoso, amplio, que mira al conjunto de las masas y sus ritmos (AA.VV., 2001).

La singularidad de los dos grandes caprichos de la época más juvenil de Canaletto evidencia una luz típica de la laguna veneciana, una luz lacustre, así como es lacustre el paisaje del primer Capriccio con Ruinas clásicas, realizado en una ciudad entre lo real y lo imaginario y que caracteriza en líneas generales la forma pictórica del artista veneciano incluso en los cuadros de veduta.

El motivo del arco, como un portal entre dos mundos, también está presente en otros cuadros, casi como una mediación entre dos aspectos, el real-ideal, y donde la referencia a edificios reales se cuela en un tejido imaginario.

Este aspecto, el del arco, es más patente aún en otro cuadro del 1754, titulado Capriccio de Ruinas romanas con una iglesia Abovedada y el monumento Colleoni (fig. 5). El Capriccio, como se ha visto, es una idea estética eminentemente del siglo XVI, pero sin referirnos a esta noción, quizás difícilmente se podrían entender algunos aspectos, incluso desconcertantes, del arte no solo del Canaletto sino del arte contemporáneo.

De un modo parecido, en el siglo XVI los artistas "caprichosos" habían logrado lo que habría parecido una conquista original de sus herederos sucesivos: liberarse, aun que paulatinamente, del poder restrictivo de la regla: ya sea un savoir-faire, o la armonía de las formas, el decoro, estando sometido a un código moral reconocido, para elaborar un sistema de prescripciones completamente autónomo y subjetivo, dentro del cual el artista domina la acción y no dirige su obra dentro de un marco rígido.

Los caprichos del Canaletto son, conjuntamente al arte de François De Nomé, paradigmáticos de esta ruptura de la regla, entendida no tanto en estos casos como regla general, más como regla interna a la práctica artística de cada autor. En ambos casos hay la ruptura del tiempo (con las debidas diferencias) y en François De Nomé, además, una ruptura llevada a una extra-cotidianidad, indicando asimismo un camino hacia un espacio de orden metafísico. Como en De Nomé, la cueva y la caverna son espacios de ruina entendidos como una confluencia entre el tiempo circular de la naturaleza y el tiempo lineal de la historia, produciendo una especie de figura híbrida y



Figura 4. Canaletto, *Capriccio con Ruinas clásicas* (1723).



Figura 5. Canaletto, *Capriccio de Ruinas romanas con una iglesia abovedada y el monumento Colleoni* (1754).



Figura 6. Canaletto, *Capriccio con Arquitecturas* (1750).

abierta; una confluencia, por utilizar una metáfora geométrica, entre el círculo y la línea, entre la circularidad de la naturaleza y el tiempo lineal.

La experiencia de las fronteras, al mismo tiempo, sea cual sea su naturaleza, pone en juego diferentes escalas y diferentes registros. Una experiencia que supera, por ejemplo, aquella frontera entre la ciudad y el campo dentro de la noción de ciudad intra muros, donde tuvo sentido la ordenación y la percepción de dos mundos contiguos, pero diferentes (Auge, 2003). Este límite, como frontera y punto de encuentro entre dos órdenes antinómicos, pertenece a lo imaginario de los paisajes de Piranesi desarrollados mediante la técnica del grabado, que, aún presente en la obra de Canaletto, será la auténtica forma comunicativa de una arquitectura que, más que reimaginar la Roma antigua, hace de la ciudad eterna la máxima expresión visionaria de la contemporaneidad.

Pocas décadas de diferencia, mismas ciudades, el mismo siglo, dos artistas, Canaletto y Piranesi, ambos nativos de Venecia se enfrentan al tema de la veduta y del capriccio, aunque con modalidades diferentes. Los primeros grabados de Piranesi, en eso hay similitud con Canaletto, muestran un interés muy marcado por las propiedades teatrales lumínicas venecianas, así como la capacidad arquitectónica de plasmar estructuras y materiales.

Canaletto, en efecto, pintó sus aguafuertes, que son en muchos aspectos similares a los de Piranesi, pero podemos ver cómo las figuras en las obras de Canaletto tienen una relación adecuada con el espacio, con la escala, es decir, no hay ninguna diferencia. Pero hay algo que Canaletto capta y que Piranesi utilizará una y otra vez, dando un tono mucho más dramático y con mayor énfasis en la escala arquitectónica, y es la presencia de la naturaleza sobre las ruinas (Dal Co, 2006). Este aspecto tomará aún más fuerza alrededor de los años '50 del siglo, cuando Piranesi, dejando de lado las planchas de modestas proporciones, pasará a un formato más grande, que abarca la serie *Vedute di Roma*, una serie que marcará toda su vida profesional.

Se trata de un encomiable conjunto de láminas de 135 dibujos publicados tanto de forma individual como en agrupaciones. En las planchas de cobre de gran tamaño, el arquitecto veneciano ha podido combinar todos los conocimientos que había podido acumular entonces -piénsese en su viaje a Roma en el 1740- desafiando imaginativamente el sentido mismo de las vistas. Hacia el 1751, cuando Giovanni Bouchard publica las primeras 34 láminas de la serie en el volumen *Le Magnificenze di Roma* (Las Magnificencias de Roma), la intersección entre la actividad arqueológica y la topográfica ya se había iniciado con notables consecuencias para cada una de las disciplinas. Las detalladas investigaciones arqueológicas llevadas a cabo justamente en la década del 1750, en la siguiente publicación especializada en *Le Antichità Romane*, Piranesi aplica todas sus habilidades topográficas, poniendo sus innovaciones pictóricas al servicio de la didáctica. En esta colección, la vista era a la vez una descripción arqueológica y una fuente de inspiración para el diseñador (Wilton-Ely, 2012).

La aparición de *Le Antichità Romane* representó un hito en la historia de la arqueología clásica en cuanto técnica del dibujo de la ilustración y por la aplicación de una concepción nueva y extremadamente original en un ámbito investigativo hasta la fecha limitado, es decir, una concepción capaz de combinar un conocimiento especializado de ingeniería y arquitectura con una facultad imaginativa extraordinaria (Wilton-Ely, 2012).

Esta interiorización se refleja en una nueva distribución espacial, es decir, en una concepción iconológica que otorga la primacía absoluta a la subjetividad, proporcionando así el marco ideal para el desarrollo de la sensibilidad romántica (Argullos 1994). En su Prefacio a los *Estudiantes de Antigüedades Romanas*, el artista comenzó señalando que la simple observación exterior de los restos de la antigua magnificencia de Roma proporcionaba un material suficiente para quienes se preocupasen por la cuestión del buen gusto en la arquitectura. Pero lo que se proponía hacer era algo completamente distinto: no solo mirar el aspecto exterior de las cosas, sino también los planos y el interior a través un riguroso estudio de secciones, como distinguir las piezas por medio de secciones y perfiles e indicar los materiales y, a veces, la forma de su construcción, de acuerdo con lo que se había podido plasmar en el transcurso de muchos años de exactas observaciones, excavaciones e investigaciones.

Un conjunto de estudios que nunca se habían intentado en el pasado (Rodríguez & Borobia, 2011). Es decir, un conjunto de obras extremadamente rigurosas con una fuerte evocación poética y técnica, indirecta y metafórica, pero sobre todo con una narrativa, a través del dibujo de ruinas, a la vez insólita y contemporánea.

El poder del dibujo está en su evocación, como cuando el que ha visto se dirige al que no ha visto, de modo que las palabras, igual que los signos (arqueológicos en este caso), tienen el poder de hacer ver. No basta con que describan o traduzcan, es decir, es preciso que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje (Auge, 2003). En estos casos, una tercera persona y unas imágenes se deslizan entre el autor, que ha descrito el paisaje con el dibujo, y el observador, que los ha dejado ocurrir en su interior. Tanto el paisaje de uno como el del otro son paisajes interiores (el primero ha suscitado las imágenes que han generado el segundo). No tienen la menor oportunidad de llegar a compararse, y el lector, además, sabe bien que el autor evoca un mundo muy personal, un mundo que habla de él a través de la descripción de un paisaje real o imaginario. El paisaje que la lectura de ese autor hace nacer en él, pertenece, por tanto, a ambos: al lector, ya que es su imaginación la que responde al llamamiento de las palabras, y al autor, puesto que es él quien ha lanzado el llamamiento (Auge, 2003).

Definiendo la relación entre ruina y narrativa, parece plausible considerar las ruinas como verdaderos mapas que pueden ser releídos, reinterpretados y escenificados a través del diseño arquitectónico. Mapas en los que el tiempo y la narración han eliminado lo superfluo hasta llegar a la cristalización de este proceso. Es decir, mapas que están constituidos por un conjunto de elementos formales, signos, líneas, pero también vacíos, espacialidad y diferentes temporalidades, a través de los cuales el diseñador se implica en un proceso continuo de interpretación de los contenidos narrativos superpuestos.

Así pues, como señala Peter Eisenman, las arquitecturas eran textos en la medida en que podían leerse como simbólicas, narrativas, funcionales, independientemente de que estuvieran escritas o no. En efecto, el elemento arquitectónico en ruinas puede leerse como una acumulación de signos, como una especie de meta-texto, en el que las sedimentaciones y las historias superpuestas en el espacio y en el tiempo pueden reinterpretarse a través del diseño. Permanencia y persistencia caracterizan el palimpsesto arquitectónico como superposición y archivo de signos escritos, borrados, reescritos, resultado de un largo proceso de selección acumulativa en continuo devenir (Derrida & Eisenmann, 1993).

Pero este aspecto, el de la cartografía y el dibujo, tiene también una razón histórica en el caso de Piranesi. Es decir, es coherente con una fase de la historia en la que los grandes encargos arquitectónicos eran cada vez más escasos en Roma y en la que maduraba una reflexión intensa e inédita y en la que intervenían nombres de gran importancia como el de Luigi Vanvitelli, Filippo Juvara o Ferdinando Fuga, entre otros (Calatrava, 1998). En la Epístola de su primera gran obra grabada, "La prima parte di Architettura e Prospettive" (1742), Piranesi muestra una conciencia explícita de que eran tiempos difíciles para la arquitectura y de que el recurso al dibujo y al grabado debía entenderse no como un refugio en otros campos artísticos, sino como una herramienta útil para intervenir en el debate arquitectónico de la época.

La expresión "ruinas parlantes" que aparece en el texto, es decir, ruinas que hablan al arquitecto para transmitirle no tanto sus meros fragmentos materiales como su espíritu de la idea de arquitectura. El aspecto más crucial de este texto es la idea de que se pueden utilizar nuevas formas para sacar partido de las ruinas (Calatrava, 1998). Es precisamente en esta década cuando se cristaliza uno de los aspectos más emblemáticos de la visión arquitectónica de Piranesi: el titánico gigantismo de los edificios en que se desenvuelve una insignificante humanidad formada por diminutos e indiferenciados personajes (Calatrava, 1998). Se trata de una relación entre la arquitectura y las figuras que la habitan que ya habíamos encontrado de forma similar en las visiones de François De Nomé, aunque en este caso, al tratarse de arquitectura pintada, no podemos hablar de un auténtico gigantismo arquitectónico, si bien ya se vislumbra un primer atisbo de lo desmesurado.

El aspecto cartográfico de las ruinas alcanza su apogeo en los grabados de Piranesi Campo di Marte (1742) (fig. 7), dedicado al arquitecto inglés Robert Adam, con quien Piranesi había realizado algunas investigaciones para prepararlo. La secuencia de 33 láminas consta de un conjunto de mapas y una serie de vistas en las que las estructuras romanas supervivientes aparecen sorprendentemente aisladas, trazando la evolución de los emplazamientos desde sus orígenes primitivos hasta el complejo paisaje urbano monumental de la época de Augusto y sus sucesores y que el historiador Manfredo Tafuri define como Utopía negativa (Tafuri, 1971).

Paradigmática es la *Ichonographia*, o plano maestro, del Campo di Marte en la Antigua Roma, interpretado como una textura de planos ensamblados, extremadamente detallados en un espacio amorfo y magmático con una inmensa variedad de formas y combinaciones. En este conjunto son visibles la exactitud del minucioso estudio arqueológico y los intentos visionarios de reconstruir una realidad perdida, entre los restos materiales y la necesidad de su trascendencia mental en términos de fantasía. Una reconstrucción, en definitiva, en la que la antigua Roma adquiere las características perfectas y geométricas de una auténtica máquina urbana que, por otra parte, atestigua la imposibilidad de cualquier intento de recomponer la unidad (Calatrava 1998).

Es durante estos años cuando Piranesi comenzó a abandonar su actitud selectiva hacia los estilos y culturas romanos y etruscos, logrando experimentalmente una idea de capricho al combinar referencias a vestigios romanos con formas imaginarias. El artista veneciano es un grabador visionario en el que el corte (como dimensión de superación tanto técnica como espacial) o la idea del grabado sobre mapas y planos a través de las secciones y el signo del dibujo, secciones a su vez, y sobre todo la técnica del grabado, se dan como sintomatología de esta capacidad visionaria, que Henri Focillon describe así:

"Nos ofrece el ejemplo más notable de un artista que, poseedor de una vocación, no solo de ideas sino también de técnica, se obsesiona con su arte antes de conocer sus rudimentos. Piranesi lo adelanta todo, se adelanta a sí mismo. Discípulo del siciliano Vasi, un día quiso matar al maestro que se negaba, en su opinión, a enseñarle el secreto del verdadero grabado. ¿Pero cuál? El grabado oscuro, el de las sombras torrenciales y los potentes acordes de luz. Un aguafuerte que no existía, al menos técnicamente, ya que la obra de Rembrandt debe tanto a la "punta seca" como al aguafuerte puro, pero que Piranesi prefi-

guraba, veía, sentía la necesidad de resucitar Roma para hacerla inmortal” (Focillon, 2018).

Lo que distingue las reconstrucciones de Piranesi de las de sus predecesores es hasta qué punto el trabajo de su imaginación dio contenido a la tradicional actividad anticuaria de reconstruir el pasado.

Si toda reconstrucción requiere un salto imaginativo, en el caso de Piranesi la búsqueda de cómo era el pasado le llevó a vislumbrar estructuras y procesos que no podían reconstruirse, porque no eran o no podían sobrevivir como procesos. En efecto, solo a través de la imaginación se puede revivir el pasado. Cuando Freud se vuelve hacia la Roma imaginada por los humanistas, comenta que comprende perfectamente el entrelazamiento de pintura y actualidad implícito en el trabajo de imaginación y reconstrucción (Focillon, 2018).



Figura 7. Piranesi, Campo Marzio de la Antigua Roma (1762).

Piranesi da rienda suelta a su imaginación, olvidando incluso la historia de las antiguas ruinas y dejándose llevar por los caprichos de invención, poniendo de relieve otro aspecto de la técnica de los artistas visionarios, a saber, la obsesión por una profundidad que solo en parte se debe a la poética de la luz, al delirio de la perspectiva. Perspectivas arquitectónicas (Focillon, 2018), trazados urbanos, máquinas de fuegos artificiales, todo ello con un uso del espacio que se asemeja al poder del vértigo. Bosques de columnas sostienen enormes arcos, monumentos y fragmentos, continuos cambios de escala, una arquitectura que, al romperse, se funde con la “organicidad” de la naturaleza, como si ambas pertenecieran al mismo lenguaje. Los bloques están toscamente amasados y son los puntos de referencia de una perspectiva que se multiplica sin asentarse, impidiendo, de hecho, una medición rigurosa del espacio de las composiciones y arquitecturas que pueblan estos espacios.

El mundo imaginario de Giovanni Battista Piranesi se inscribe así en un marco de magnificencia y abismo. La magnificencia de la vieja Roma, en su carácter fragmentario, encerrada a través del dibujo, el punto de los grabados y los efectos de los aguafuertes. El abismo se convierte en espacio ilimitado y laberíntico en las Carceri di Invenzione, publicadas en dos etapas, que constituyen una de las obras más singulares del arquitecto veneciano. En la reimpresión de 1761, se rehicieron todos los grabados y se añadieron dos nuevos. En esta segunda edición, Piranesi hace hincapié en los fuertes contrastes de luz y oscuridad en una arquitectura cada vez más compleja. Roma y la Antigüedad se elevan así para extender sobre sus ruinas la solemnidad de una luz que no pertenece al mundo de los vivos, ni al de la memoria, sino al de la inmortalidad (Focillon, 2018). Los espacios de una ciudad repensada, perseguidos a través de las criptas y los arcos de sus primeras prisiones -por una disposición de signos todavía seca y sutil- y luego en una reedición de 1761, cuando Piranesi, gracias a los grabados de sus paseos nocturnos por la ciudad de Roma, pudo acumular los efectos con grandeza en 16 hojas tituladas Carceri d’invenzione (Focillon, 2018).

Es precisamente en esta segunda publicación de los Carceri donde se acentúa la postura de Piranesi de primacía de la arquitectura etrusco-romana sobre la griega, ya expresada en la publicación de Della Magnificenza dell’antica Roma. En esta segunda publicación de las Carceri, el artista las reelabora tanto desde el punto de vista formal (una composición mucho más variada y desestructurada con un uso mucho más dramático del aguafuerte) como, sobre todo, en las alusiones arqueológicas directas al pasado romano (Calatrava, 1998).

Un espacio concebido, imaginado, por enormes acumulaciones de masas oscilantes que desde las profundidades de la tierra son atravesadas por destellos de luz sin fuente alguna. El elemento crucial de la obra de Piranesi es, por tanto, el subsuelo (su subterráneo), el mundo de las raíces, donde el tiempo permanece fosilizado, amasado por la propia tierra (Zerbi, 2014). En el subsuelo se pueden utilizar los elementos estructurales de la arquitectura clásica romana (arcos, columnas, muros, escaleras, balcones, estatuas), pero a la inversa, no para construir edificios escultóricos que se contemplen desde el exterior, ni para su conmemoración póstuma, sino para crear espacios interiorizados (Zerbi, 2014).

En 1738 se descubrieron las ruinas de Herculano y en 1748 las de Pompeya; pero por la misma época también hubo una intensa actividad arqueológica en Roma, con excavaciones en la Vía Apia promovidas por la Academia de Francia a instancias del cardenal Melchior de Polignac. Lo mismo ocurrió en Toscana y Sicilia, mientras se preparaba entonces el primer cuerpo expedicionario para Grecia y Oriente Próximo (Zerbi, 2014). El tiempo de excavación era demasiado largo para el impaciente entusiasmo y la curiosidad del público de la época, de modo que aparecieron reproducciones que eran el resultado de interpretaciones arbitrarias de motivos principalmente decorativos, extraídos sobre todo de la memoria de los visitantes, o de los dibujos realizados en secreto. Asistimos así a una manipulación, solo en parte intencionada, de lo antiguo, suficiente, sin embargo, para suscitar un nuevo gusto inspirado en los modelos clásicos y alimentar una floreciente industria de producción de antigüedades parcialmente reinventadas (Zerbi, 2014). En el caso de las Carceri, el arquitecto veneciano utiliza una técnica extremadamente rigurosa, en un laberinto de líneas limpias y claras que definen de forma única, mediante el uso de luces y

sombras contrastadas, cada rincón de la majestuosa arquitectura reelaborada.



Figura 8 Piranesi, Vista interior del Atrio del Pórtico de Octavia (1760).



Figura 9 Piranesi, Parte de un magnífico puerto utilizado por los antiguos romanos (1750).

Los edificios y espacios se dibujan con una perspectiva central o incidental, de modo que los elementos fundamentales de este método de representación son siempre fácilmente identificables. Piranesi consigue así un extraordinario efecto de dilatación del espacio arquitectónico: la representación ligeramente reducida más allá de una abertura, el arco de un puente o un grupo de columnas da la ilusión de que los objetos representados se encuentran a gran distancia del espectador (Zerbi, 2014).

Las ilustraciones muestran el punto de vista de un hipotético observador situado en un espacio interior y exterior al mismo tiempo, donde las salidas son inaccesibles o inexistentes. Sin embargo, la mayoría de los grabados no hacen referencia a una posible vía de escape. En su lugar, muestran una "agonizante" sucesión de tramos de escaleras, puentes, arcos y puertas que no conducen a ninguna parte. Exterior e interior se invierten, creando interiores interminables, laberintos de piedra, confinados en exteriores limitados, una combinación de confinamiento e inmensidad. La interioridad de este confinamiento está presente en los 16 grabados carcelarios.

Siguiendo los pasos de su arqueología, de la línea piranesiana surge un cosmos monstruosamente verosímil e irrealmente real, un cosmos de horizontes del interior. El ojo deja de tener una posición central (el punto de fuga ya no es central) y pierde su percepción totalizadora. De hecho, el espacio de las prisiones no se refiere ni se organiza hacia un punto infinito, sino que es infinito en sí mismo y en todas las direcciones posibles, tanto en profundidad como en altura y anchura, donde cada cosa se refiere a la otra sin un punto de apoyo privilegiado. Los espacios euclidianos dejan de ser la realidad objetiva y empírica que domina el mundo de las formas, e incluso el reino intermitente de la luz se sumerge y se mezcla simultáneamente con el reino de la sombra y el claroscuro. El resultado es una serie de procesos a través de los cuales los fragmentos se integran en el todo, por lo que uno remite al otro, como ya ocurría en Monsù Desiderio (François De Nomé).

Las Cárceles ofrecen una oportunidad única para examinar aspectos de una visión metonímica: lo imaginario en este caso es lo de un mundo fragmentado por la falta de unidad del espacio y de coherencia de las partes en que se articula, como apunta Rafael Argullol:

"Muestra un desprecio por las normas y las medidas que hubiera resultado intolerable durante el neoclasicismo. Su interpretación del espíritu antiguo transgrede profundamente la mera imitación de los modelos greco-romanos. El propio de toda mente romántica no es la mimesis, sino la imaginación, el único conducto cognoscitivo para acceder a la verdad del mundo. [...] Por eso ante los grabados del artista veneciano no hay enfrentamiento a la copia de un mundo muerto, sino la recreación mágica de un universo que parece extenderse ilimitadamente en el desequilibrio de los espacios oníricos, un universo cuya muestra más cabal son justamente las Carceri d'invenzione. [...] El Artista, conmovido por la grandeza de los fragmentos antiguos, encuentra la clave de esta nueva sensibilidad romántica. Él acaricia, desolado, aquel mármol hijo del Silencio y del Tiempo, y parece recibir el mismo mensaje que la figura ática de «Ode on a Grecian Urn» que John Keats lega a los humanos como sentencia definitiva" (Argullol, 1983).

El desenterramiento imaginario del conjunto de los 16 grabados se articula en pilares, arcos, pozos, escaleras, torturas y elementos náuticos. Cada panel contiene un número más o menos grande de figuras pequeñas, casi indefinidas, dedicadas a actividades muy diversas. La pequeñez del ser humano frente a la grandeza del espacio es, al mismo tiempo, síntoma de una visión desde el interior, sin necesidad de mostrar la presencia física del cuerpo, si no, por lo contrario, su presencia onírica. Lo imaginario de las Carceri se refleja también inequívocamente en el último texto de Piranesi, fechado en 1765 y titulado *Dell'introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi*, en el que afirma, una vez más, el papel de Italia como cuna de las bellas artes y critica duramente los viajes a Grecia con la esperanza de encontrar alguna revelación arquitectónica. Es significativa la defensa de la arquitectura romana, es decir, del genio inventivo de Roma frente al de Grecia.

La arquitectura romana no debe conducir a la imitación servil, argumenta Piranesi, porque la gran lección que nos enseña es la de la inmensa libertad creativa del artista y del arquitecto, cuyo poder creador de formas, aunque limitado por los límites impuestos por la razón y la naturaleza, es ciertamente muy amplio (Calatrava, 1998).

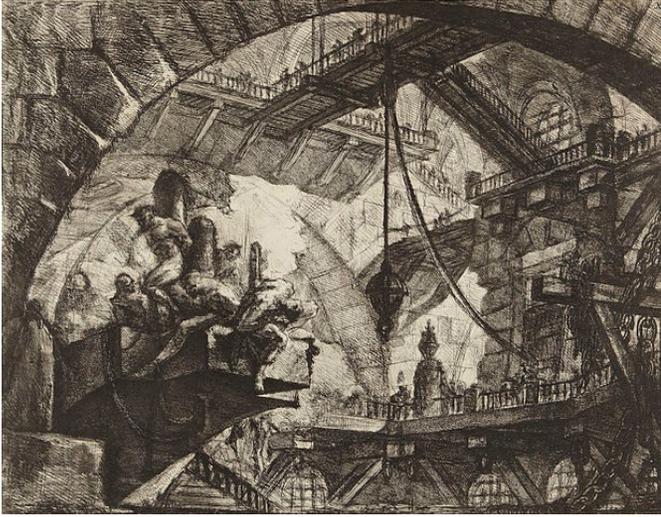


Figura 10. Piranesi, *Le Carceri d'Invenzione*, plancha X: *Presos en una plataforma de proyección* (1761-70).

CONCLUSIONES

Este ensayo se propuso destacar una línea de continuidad, pero también de diferencias, sobre lo imaginario, basado en la dimensión del tiempo en el sentido de atemporalidad, en la construcción del paisaje imaginario de ruinas y ciertos parentescos lingüísticos entre tres autores, el primero de los cuales, François De Nomé o Monsù Desiderio, autor apenas mencionado en la historiografía contemporánea que adelantó casi un siglo a Canaletto y Piranesi. De Nomé había desarrollado un tipo de paisaje arquitectónico compuesto por fragmentos y vestigios de la antigua Roma, tratando las ruinas romanas, pero también de otras fuentes, a modo de materia prima capaz de desarrollar todo el espacio arquitectónico inherente a la producción del artista francés, y que volvemos a encontrar, aunque con algunas diferencias sustanciales, en los *Capricci* de Canaletto y, sobre todo, en Piranesi.

Pero, ¿qué es lo imaginario?

Si comparamos la obra de De Nomé con la de Canaletto y Piranesi, nos damos cuenta inmediatamente de que la comparación tiene lugar entre autores de dos modernidades muy diferentes, a saber, la modernidad mágica o precartesiana inaugurada con el Renacimiento, y la modernidad científico-contemporánea o postcartesiana inaugurada en la línea de sombra entre los siglos XVII y XVIII.

Hasta entonces, la imaginación había tenido un estatuto gnoseológico en cuanto comprensión de la naturaleza del todo. Por ejemplo, con Marsilio Ficino, la imaginación se define como Ratio (Klein, 1980). Por lo tanto, hasta un cierto período que comprende buena parte del siglo XVII, inaugurado con el Renacimiento italiano a través de la obra de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y la Academia Neoplatónica Fiorentina, con la adhesión de artistas como Leonardo, Alberti, Rafael, Pinturicchio, Andrea Mantegna, etc., las producciones de estos autores deben leerse como un punto de encuentro entre las inclinaciones individuales y una gnosis de referencia que en el siglo XVII podemos definir como gnosis de los vestigios, de las huellas (Giordano Bruno). Una gnosis de tipo amplificado respecto a las anteriores, como apunta la historiadora Francis A. Yeats (Yeats, 1969), y que encontró en François De Nomé uno de sus

máximos exponentes artísticos. Por eso, desde el Renacimiento hasta el Barroco, toda producción artística, incluso la aparentemente más ligada a la realidad exterior, puede considerarse fantástico-visionaria precisamente por la combinación de gnosis e inclinaciones individuales de los artistas, lo que hace un tanto innecesaria la definición de lo imaginario cuando se relega a la dimensión del arte en esta temporada (Briganti, 1977).

Con William Blake y Johann Heinrich Füssli, o Goya en España, en la pintura, pero sobre todo con Piranesi en la arquitectura, se produce el cambio de paradigma de la imaginación a partir del siglo XVII, donde términos como imaginario y visionario pueden considerarse homólogos, convirtiéndose en un género artístico por derecho propio y difícil de clasificar a posteriori, incorporando en sí mismo, a modo de simulacro, el moderno Phantastikon neoplatónico que había caracterizado los tres siglos anteriores en los ámbitos filosófico y artístico. En este contexto, el "arte fantástico o visionario", incluidos los paisajes imaginarios, como género se refiere a esa corriente, no fácil de definir por la variedad de sus contenidos, que abarca una parte importante de las artes plásticas, pero también de la arquitectura pintada, que va desde la reinención fantástica de las antiguas ruinas romanas, pasando por las visiones de Piranesi, hasta las vanguardias abstractas y el surrealismo, y que a partir de las últimas décadas del siglo XVIII se extiende en cierta medida a la experiencia romántica, sin coincidir completamente con ella ni en alcance e intenciones ni en desarrollo cronológico.

En el contexto de la crisis que afecta a los fundamentos del sistema de la cultura occidental y a su universo de valores a finales del siglo XVII, lo "visionario" se convierte así en la primera manifestación de una intención revolucionaria que sitúa al "Otro", distinto del "Yo", en el centro de la acción y el pensamiento humanos, y que está indisolublemente ligada a la creciente necesidad de una nueva mitología. En otras palabras, se trata de un género "visionario o imaginativo" alejado de las visiones y fantasías que sustentaban el aprendizaje gnoseológico y mágico de la era precientífica al que todavía está vinculado De Nomé, pero que sin embargo acompañó a muchas exhumaciones de antiguos métodos de relación con lo invisible, derivando su calificación como género por derecho propio del hecho de que llegaron tras el nacimiento de la era científica y, en cierto sentido, de su desarrollo en paralelo, pero también en contraste, con el progreso de esta (Briganti, 1977).

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2001). *Canaletto, una Venecia imaginaria*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza (Catálogo de la Exposición).
- Accame M., Dell'Oro M. (ed.) (2004). *I Mirabilia urbis Romae*. Roma: Tored.
- Argullol R. (1994). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino libro.
- Augé M. (2000). *Le forme dell'oblio*. Milan: Il Saggiatore
- Augé M. (2003). *El tiempo en Ruinas*. Barcelona: Edisa
- Briganti G. (1977). *I pittori dell'immaginario*. Milan: Electa
- Calatrava J. (1998) (Ed.). *De la Magnificencia y Arquitectura de los Romanos y Otros escritos*, Giovanni Battista Piranesi, Madrid: Akal.
- Campione FP. (2011). *La regola del capriccio, Alle origini di una idea estetica*. Palermo: Aesthetica
- Colpo I. (2010). *Ruinae et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C.- I secolo d.C.)*. Roma: Edizioni Quasar.

- Dal Co F. (2006). Piranesi. Barcelona: Sd edicions.
- Derrida J., Eisenman P. (1993). A proposito della scrittura. Jacques Derrida e Peter Eisenman. Any nº 0.
- Focillon H. (2018). Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco. Milan: Abscondita.
- Klein R. (1980). La forma y lo inteligible. Madrid: Taurus.
- Wilton-Ely J. Quella pazzia libertà di lavorare il capriccio: Piranesi y el uso creativo de la fantasía. En: AA.VV. (2012) Las artes de Piranesi. Barcelona: Fundación Giorgio Cini pp. 43-44.
- Maltese C. (1956). Monsù Desiderio architetto di rovine. Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi 2 pp. 65-68.
- Manfredini A. (1990). Considerazioni sul corpo est di Palazzo Te a Mantova. Parametro XXI p.176.
- Mendoza, S. F. (2000). Le temps des ruines: le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance. Doctoral dissertation, Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Pedrocchi F. (1993). Canaletto. Florencia: Giunti Editore.
- Rodríguez Ruiz D., Borobia Guerrero M.d m. (2011). Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, D.L.
- Spiller N. (2006). Visionary Architecture. Londres: Thames & Hudson.
- Susinno S. (1974). La veduta nella pittura italiana. Florencia: Sansoni.
- Tafuri M. (1971). G.B. Piranesi: l'architettura come utopia negativa. Angelus Novus nº 20 pp. 89-127.
- Varchi B. (1857). Storia Fiorentina. Florencia: Felice Le Monnier.
- Yeats A. F. (1969). Giordano Bruno e la tradizione ermetica. Roma-Bari: Laterza.
- Zerbi A. (2014). Il viaggio immaginario di Piranesi attraverso Le Carceri d'invenzione. Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Grafica pp. 947-954.

Créditos de las Imágenes

Fig. 1 / François De Nomé, Daniel en el foso de los leones (1624). Madrid, Museo Nacional Thyssen.
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/nome-francois/daniel-lions-den>

Fig. 2 / Herman Posthumus, Paisaje con ruinas romanas (1536). Viena, Museo de Liechtenstein.
<https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/landscape-with-roman-ruins#>

Fig. 3 / Giulio Romano, Martirio de San Esteban (1521) (Det.). Génova, Iglesia de Santo Stefano.
<https://rezarconlosiconos.com/granada/pag/65.html>

François De Nomé, Fuga a Egipto Houston, Museo de Bellas Artes, <https://emuseum.mfah.org/objects/47403/the-flight-into-egypt?ctx=c8a21074ba4babd286da2301a8260830072a8142&idx=2>

Fig. 4 / Canaletto, Capriccio con ruinas clásicas (1723). Colección privada.
<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/canaletto-e-guardi-forever>

Fig. 5 / Canaletto, Capriccio de ruinas romanas con una iglesia con bovedada y el monumento Colleoni (1754). Colección privada.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Canaletto_-_Capriccio_of_Roman_Ruins_with_a_Church_and_the_Colleoni_Monument.jpg

Fig. 6 / Canaletto, Capriccio con Arquitecturas, (1723). Colección privada
<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/canaletto-e-guardi-forever>

Fig. 7 / Piranesi, Campo Marzio de la Antigua Roma (1762).
<https://arquitecturayempresa.es/noticia/la-modernidad-de-piranesi>

Fig. 8 / Piranesi, Vista interior del Atrio del Pórtico de Octavia (1760).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360268>

Fig. 9 / Piranesi, Parte de un magnífico puerto utilizado por los antiguos romanos. (1750).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338737>

Fig. 10 / Piranesi, Le Carceri d'Invenzione, plancha X: Presos en una plataforma de proyección (1761-70).
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Piranesi_-_Le_Carceri_d%27Invenzione_-_Second_Edition_-_1761_-_10_-_Prisoners_on_a_Projecting_Platform.jpg