

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

Notes on the Drawn Architecture of Piranesi:
The Example of the Pantheon

Joan Calduch Cervera

Universidad de Alicante / Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos de Valencia
joan.calduch@ua.es

<https://orcid.org/0009-0005-7407-8868>



A lo largo de su vida Piranesi realizó hasta doce estampas con diferentes vistas del Panteón de Roma, que van desde su rotunda presencia monumental enclavada en el tejido urbano a la reflexión sobre su espacio interior pasando por su ubicación entre las ruinas imaginadas de la ciudad antigua. Analizando estas imágenes y comparándolas con otras similares de otros autores como Palladio, se evidencia de forma elocuente su pensamiento arquitectónico. La especulación sobre el papel de la arquitectura romana en la ciudad moderna, la nostalgia por el abandono y la decadencia de los vestigios arqueológicos, la grandiosa imagen reinventada de la Roma antigua y el planteamiento de un nuevo concepto de espacio ortogonal como contrapunto al espacio centralizado renacentista, son distintas facetas de ese pensamiento arquitectónico que, en cierta manera, anuncian un cambio de orientación hacia la modernidad.

Vedute, espacio arquitectónico, antichità, ruina monumental

vedute, architectural space, antichità, monumental ruin

Along his life, Piranesi made at least twelve engravings portraying different perspectives of the Pantheon of Rome, from its absolute monumental presence nestled between the urban fabric, to the consideration of its internal space or its location among the imagined ruins of the ancient city. By analyzing these images and comparing them with similar ones from other authors like Palladio, his architectural thinking is highlighted eloquently. The speculation over the role of the Roman architecture on the modern city, the nostalgia for the abandonment and decadence of the archaeological vestiges, the grandiose reinvented images of the classical Rome and the approach to a new orthogonal space conceptualization as a counterbalance to the Renaissance centralized space, are different aspects of this architectural thinking that, in some ways, announced a change of alignment towards modernity.

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH CERVERA

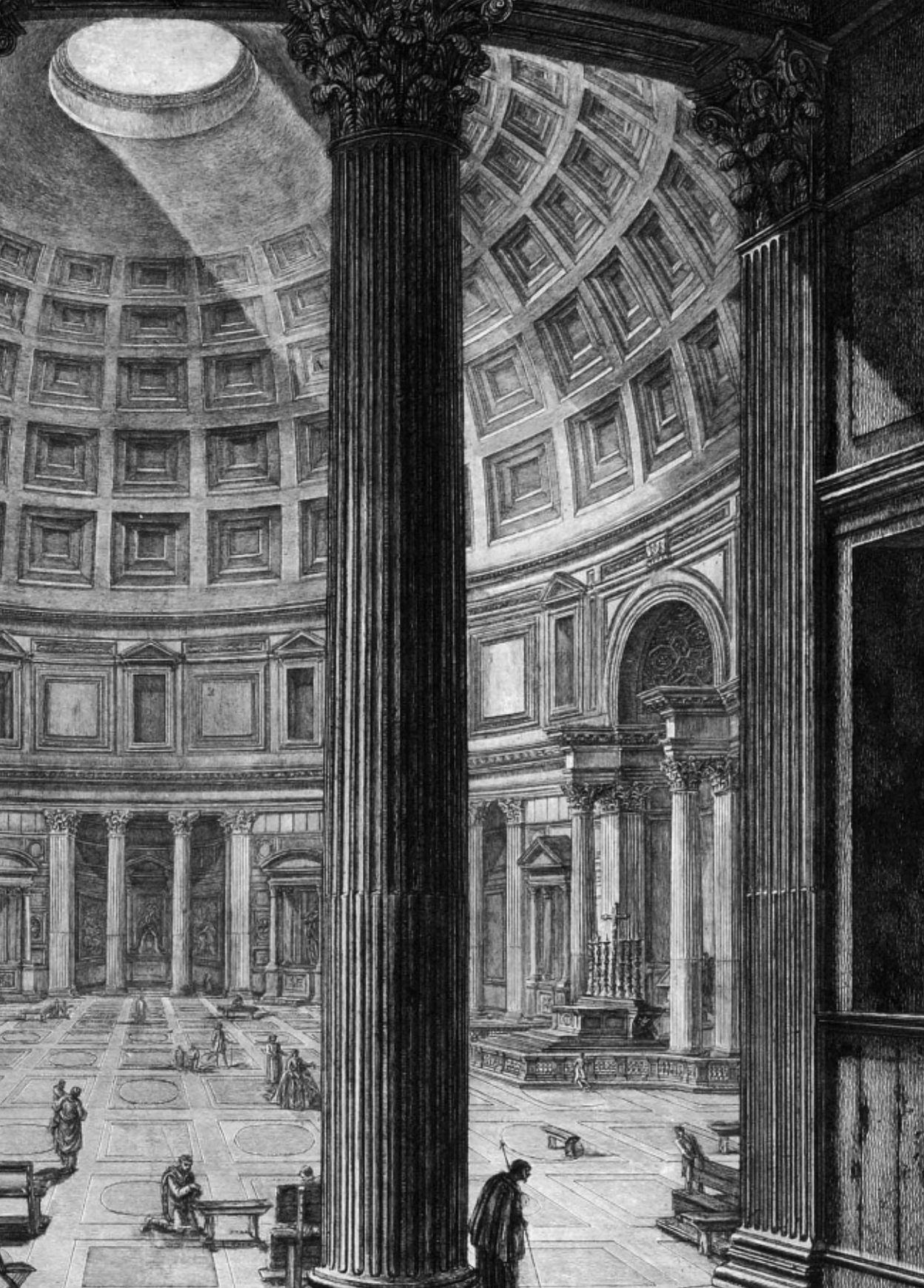
En 1740 el arquitecto veneciano Giovanni Battista Piranesi (Mogliano di Mestre, 4-10-1720-Roma, 9-11-1778) viajó como dibujante por primera vez a Roma en el séquito del embajador del Véneto. Allí tuvo la vivencia directa de las ruinas clásicas. Tres años después publicó *Prima parte di Architettura, e Prospettive*, dedicada a Nicola Giobbe. En la carta que le remitió el 4 de julio de 1743¹ le decía: «io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, benchè accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che io pur sempre mi teneva innazi agli occhi»².

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

2. Yo os diré solamente que de tales imágenes me han llenado el espíritu estas ruinas parlantes, que semejantes nunca habría podido imaginármelas con los dibujos, aunque cuidadísimos, que de estas mismas ha hecho el inmortal Palladio y que yo siempre tenía ante mis ojos]. Traducción del autor.

FUENTES: Colección de estampas de Giovanni Battista Piranesi de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) (ASC)





Las representaciones del libro IV de *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (1570), delineadas en plantas, alzados, perfiles, secciones y detalles, representan los edificios antiguos completos, eliminando añadidos y restituyendo las partes arruinadas o desaparecidas porque quería mostrarlos como modelos de la arquitectura clásica para el uso proyectual del arquitecto³. Son dibujos de arquitectura, acotados y trazados con los sistemas gráficos adecuados para aportar un conocimiento exacto de las dimensiones, el material y la construcción del edificio. Por el contrario, la frase de Piranesi evidencia que la contemplación de aquellas desmesuradas moles de travertino dispersas por todas partes y la vasta amplitud de esos espacios⁴ medio abandonados, semienterrados, umbríos e invadidos por la vegetación, le despertaban un interés y unos sentimientos muy diferentes. Cuando unos mismos edificios se plasman en dibujos, las imágenes destacan diferentes aspectos y, en consecuencia, nos informan más de los intereses arquitectónicos que mueven a sus autores que de la propia obra. Las estampas de Piranesi nos muestran las inquietudes que le provocaba aquel mundo en descomposición. Estas reacciones y sensaciones despertadas por la experiencia directa de la arquitectura era lo que quería plasmar en sus dibujos.

Si centramos nuestra atención en un edificio romano excepcional que aún existe, el Panteón de Adriano —entonces conocido como el Panteón de Agripa—, y comparamos las estampas de Piranesi con algunas otras imágenes del mismo edificio, podemos aproximarnos a su idea de arquitectura.

A lo largo de su vida, Piranesi publicó diversas representaciones del Panteón⁵. Entre la colección de las *Vedute di Roma* que muestran el Panteón están: *Veduta della Piazza della Rotonda* (390 x 545 mm, Colección de estampas de Piranesi de la Academia de San Carlos de Valencia —en adelante ASC—, Tomo XI, nº 19905), *Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria* (465 x 685 mm, Ficacci: nº 931), una imagen del pórtico titulada *Veduta interna del Pronao del Pantheon* (355 x 525 mm, ASC, Tomo XI, nº 19950) y, por último, el espacio interior reflejado en la *Veduta interna del Pantheon* (455 x 555 mm, ASC, Tomo XI, nº 19949). En la edición de 1756 de *Le Antichità Romane* (ASC, Tomos I, II, III, IV) se incluyen una *Veduta del Pantheon* (125 x 265 mm, ASC, Tomo I, nº 19301), una perspectiva de la *Veduta interna del Pronao del Pantheon* (122 x 200 mm, ASC, Tomo I, nº 19302) y en la misma hoja otra titulada *Veduta dell'interno del Pantheon* (120 x 260 mm, ASC, Tomo I, nº 19303). En 1762 apareció el *Campo Marzio dell'antica Roma* (ASC,

3. CALDUCH CERVERA, Joan: *Andrea Palladio. La architettura disegnata in los trattati*.

Alicante: Publicaciones de la Universitat d'Alacant, 2017.

4. Escribe: «la smisurata mole de' marmi che in ogni parte rincontrasi, o pure quella vasta ampiezza di spazzi». GAVUZZO-STEWART, Silvia: op. cit. (n. 1), p. 9.

5. FICACCI, Luigi: *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia: Taschen, 2001.

Tomo VII). Tanto en la *Topographia Campi Martii* (385 x 275 mm, ASC, Tomo VII, nº 19658) como en la *Scenographia Campi Martii* (490 x 730 mm, ASC, Tomo VII, nº 19659) se sitúa al Panteón dentro de la panorámica general. La planta global de todo el conjunto titulada *Roberto Adam Britanno cultori Ichnographiam Campi Martii antiquæ urbis...* (1350 x 1170 mm, ASC, Tomo VII, nº 19662), incluye el colosal conjunto de las termas de Agripa. Esta misma pieza se representa a vista de pájaro en la *Elevazione del Pantheon e degli edifizii che gli eran vicini* (170 x 287 mm, ASC, Tomo VII, nº 19703) junto con otras dos estampas similares incluidas en la misma hoja. Una perspectiva titulada *Scenographia Panthei, ejusque pronai...* (225 x 350 mm, ASC, Tomo VII, nº 19676), una visión del *Posticum Panthei* (190 x 390 mm, ASC, Tomo VII, nº 19677) y una imagen del edificio como fondo de perspectiva de *Reliquæ Templi pseudodip-teri Antonini Pii...* (217 x 347 mm, ASC, Tomo VII, nº 19687) completan las representaciones de este edificio en esa publicación^{6,7}.

Todas estas estampas, de acuerdo con su contenido y el contexto en el que se insertan, se pueden agrupar en cuatro apartados: *vedute*, *antichità*, *spazio* y *città*.

VEDUTE

Piranesi adquirió fama como *vedutista* dibujando y grabando centenares de vistas de los edificios más representativos de la ciudad de Roma y sus alrededores. Estas *vedute* recogen todo tipo de situaciones y fábricas, desde las impresionantes ruinas de termas y templos antiguos a los palacios e iglesias renacentistas y barrocos, y desde los mercados callejeros, descampados, calles, plazas y fuentes a los restos arruinados de acueductos, cisternas, mausoleos y cámaras subterráneas. Tal diversidad de asuntos era capaz de colmar las expectativas de cualquier viajero que visitara la ciudad, ya fuera arqueólogo, erudito, estudioso, artista, arquitecto o simple diletante curioso, que buscara en los monumentos de la ciudad completar su conocimiento y formación. Pero estas *vedute* con frecuencia van más allá de la descripción aséptica de un cronista para incluir críticas implícitas al panorama que nos muestran⁸.

Aquí (Fig. 1), el punto de vista alto y el encuadre dan cierto protagonismo al obelisco en medio de la plaza. La mirada recorre la diagonal de abajo a la izquierda a arriba a la derecha yendo desde la pescadería al pórtico del Panteón, que se destaca ante el volumen cilíndrico posterior, haciendo en ese recorrido un bucle en el hito central del obelisco⁹. Esta percepción en profundidad se refuerza

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

7. Es necesario señalar que las referencias numéricas del archivo aquí dadas son las actuales, distintas de las recogidas en esta y otras publicaciones y que correspondían a una catalogación anterior.

8. En casi treinta años, Piranesi «había transformado el género de las *vedute* de simple memoria de un lugar en imagen dotada de la máxima potencia expresiva». WILTON-ELY, John: *Piranesi*, Milán: Electa, 1994. p. 56.

9. En el pie de imagen, Piranesi dice que el soporte del obelisco es de Filippo Barigioni.



por el tono más intenso del barracón del primer plano y el más suave de los edificios posteriores. Los campanarios sobre el cuerpo prismático, atribuidos a Bernini —conocidos como las *orejas de burro*—, tienen una inevitable presencia visual ridiculizada por sus reducidas dimensiones comparadas con la rotundidad volumétrica del edificio antiguo.

Piranesi destaca el contraste entre la banalidad de la ciudad moderna y la grandiosidad de la obra antigua. El pórtico del Panteón y el obelisco crean un diálogo a escala urbana frente al que los edificios modernos, incluido el *palazzo* Crescenzi que asoma por la derecha, se presentan como implantados de manera casual —distintas alturas y plantas, tejados, chimeneas, ventanas, toldos, barracones...—, cerrando un espacio urbano amorfo ajeno a la estructura sugerida por los monumentos. Esta disparidad se refuerza por la simplicidad geométrica de los elementos antiguos —el cilindro, la semiesfera de la cúpula, el ritmo de grandes columnas, el tímpano triangular, los arcos de descarga— que contrasta con las pequeñas figuras y dimensiones de las construcciones modernas.

Fig. 1. Piranesi, *Veduta della Piazza della Rotonda* (390 x 545 mm) de: *Vedute di Roma...* (1778) [ASC, Tomo XI, n° 19905]

La aleatoriedad y dispersión de los carruajes, los puestos de venta del mercado y los corros de personas indiferentes y absortas en sus actividades cotidianas completan una ambientación que deja patente el choque entre la vida moderna vulgar y distraída y la serenidad distante de lo antiguo. En definitiva, esta vista nos alerta sobre la problemática convivencia entre lo antiguo y lo moderno, entre la presencia monumental de los vestigios romanos y su difícil inserción en lo anecdótico de la ciudad contemporánea¹⁰.

Esta vista del Panteón (Fig. 2), casi frontal y con la línea de tierra algo elevada por encima de la verja de cerramiento entre las columnas se asemeja a un alzado aunque debido a la perspectiva, la prioridad la asume el volumen del pórtico quitando protagonismo al cuerpo posterior, a pesar de su mayor dimensión real, tal como se aprecia en el alzado-sección de Palladio¹¹ (Fig. 3). La figura ortodoxa del plano de Palladio, ajustada a las convenciones del dibujo arquitectónico, se ve distorsionada por la perspectiva que nos ofrece Piranesi, que altera dimensiones y proporciones y cambia la relevancia de los volúmenes visibles. Esa es, precisamente, la intención de Piranesi.

El Panteón aparece arropado en sus laterales por un entorno urbano casi anulado. Pero la marginalidad de este contexto, reducido al encuadre de unas periféricas bambalinas, sirve como contrapunto para captar la escala monumental y rotunda del edificio.

Palladio nos ofrece una hipótesis arquitectónica del Panteón no como se encontraba en su época, sino como suponía que era su estado original. Piranesi, sin embargo, denuncia su estado real y nos muestra el lento deterioro y el envejecimiento que va corroyendo la obra debido al descuido, la dejadez, las agresiones y la indiferencia de los ciudadanos.

Esta imagen (Fig. 4) remite a los estragos que produce el paso del tiempo y el abandono. El punto de fuga se sitúa a la altura de la vista humana y utiliza una perspectiva angular *soto in situ* que Piranesi había aprendido de los Bibiena¹² y de Juvarrá¹³. El resultado, de fuerte expresividad, es un equilibrio entre las dos piezas principales del edificio, el pórtico y el cuerpo cilíndrico, compensadas en la imagen por la dirección e inclinación de la luz. Como consecuencia del punto de vista, la cúpula ha quedado en una posición secundaria, cortada y parcialmente fuera del encuadre. Esto parece una decisión intencionada para ocultar los campanarios que apenas se intuyen, esquivando así los elementos modernos discordantes que enturbian la majestuosa visión de la obra.

10. Sobre esta imagen, Tafuri escribe: «El grabado de Piranesi ofrece aquí una verdad 'más allá de lo real'. El Panteón se ve obligado a sumergirse en el continuo urbano, se ve obligado a 'ensuciarse' con éste».

TAFURI, Manfredo: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 54.

11. Existe un dibujo muy similar a este de la hija de Piranesi, Laura, y un alzado de su hijo Francesco que, en gran medida, copia al de Palladio.

12. En su juventud estudió la *Architettura civile* (1711) de Ferdinando Galli Bibiena y para su primera publicación *Prima parte...* (1743) tomó como referencia la *Architettura e prospettive* (1740) de Giuseppe Galli Bibiena.

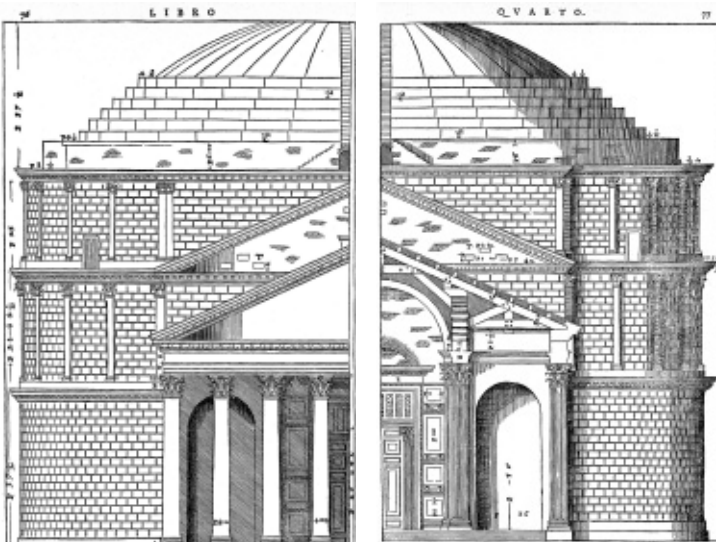
13. DAL CO, Francesco: «Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 103-111.



Fig. 2. Piranesi, *Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres* (465 x 685 mm) de: *Vedute di Roma...* (1778)

Fig. 3. Andrea Palladio, *Alzadosección del Panteón*, de: *Quattro libri*, IV pp. 76-77 (1570)

Fig. 4. Piranesi, *Veduta del Pantheon* (125 x 265 mm) de: *Le antichità romane*, (1756) [ASC, Tomo I, n° 19301]



También las construcciones existentes han quedado reducidas a una pequeña anécdota de fondo o un ornamento lateral a la izquierda, como ruinas en semioscuridad cubiertas de vegetación.

Este dibujo es, en cierta medida, una invención que sintetiza la realidad existente con la imaginada¹⁴. Varias cuestiones sustentan esta suposición: la verja metálica, la insinuación de los campanarios, los edificios del fondo, así como los adosados detrás nos informan de la realidad. Pero, paralelamente, hay elementos incorporados, suprimidos o cambiados: sólo se insinúan los enclaves de los pilones ante el pórtico, se ven restos de tambores de columnas tirados por tierra, la vegetación invade las construcciones laterales, las cornisas de la cúpula y el tímpano parecen más deterioradas si las comparamos con otras imágenes, el cuerpo principal muestra signos evidentes de su degradación posiblemente enfatizados, los edificios adosados de la izquierda se ocultan a la vista, se ven remiendos, desconchados, grietas y mechinales de restos de construcciones contiguas desaparecidas... Es una imagen que se apoya en el estado real, pero todos esos recursos gráficos nos llevan a contemplarla como una grandiosa fábrica antigua en un avanzado estado de ruina.

Y esto nos hace pensar en los desgarros que deja el transcurrir del tiempo que va, poco a poco, degradando el edificio. La reflexión sobre las ruinas se abre paso. Se trata de poner en valor dos cuestiones interrelacionadas: la monumentalidad de la arquitectura antigua, enfatizada por la perspectiva y el punto de vista y a la vez, su decadencia moderna¹⁵.

ANTICHITÀ

Piranesi incluyó esta estampa (Fig. 5) en su trabajo *Il Campo Marzio* sobre la ciudad antigua, extrayendo todas las consecuencias apuntadas en la imagen anterior con una visión muy similar pero simétrica, aunque con significativas diferencias: ahora el encuadre incluye la cúpula, se circunscribe al contorno del edificio y, al tratarse de una recreación de la ciudad antigua, se han eliminado todos los elementos modernos como los campanarios y los edificios adyacentes apoyados en su fábrica. En el texto explicativo al pie de la imagen, Piranesi alude a la restauración en marcha. Este es el principal aspecto que atrae nuestra atención: debido a estas obras faltan los capiteles de las columnas del lateral izquierdo, así como el arquivolta y la cubierta de esa zona.

Todas las fábricas presentan un elevado nivel de deterioro, de forma especial el muro aparecido tras el supuesto derribo de las casas

14. La *Accademia* de Roma estimuló las invenciones vinculando libremente edificios, ruinas y monumentos. Wilton-Ely señala que en la Venecia del siglo XVIII era lógico que «las vistas de la realidad y el mundo fantástico de la escenografía barroca se sumasen» y pone como ejemplo las pinturas de Canaletto. WILTON-ELY, John: op. cit. (n. 8), pp. 12-14.

15. FAGIOLO, Marcello: «El *Campo Marzio* de Piranesi: los modelos y la fortuna en la Roma moderna», p. 143, en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): op. cit., 2019, pp. 143-159.

anejas adosadas. La cota del suelo en torno al pórtico está rebajada, descubriendo las cimentaciones de las columnas. Y la vegetación parásita ha crecido en los resaltes y cornisas. Sólo la cúpula presenta un aceptable estado de conservación. A diferencia de los distraídos ciudadanos de los ejemplos anteriores aquí parecen estudiosos inspeccionando los restos esparcidos que han aflorado tras la excavación del terreno.

El deterioro de la construcción y las actividades de los personajes nos hablan de una cierta actitud arqueológica, tal como estaba aflorando en aquellos momentos. Piranesi nos informa de su interés por la arqueología abordada como un trabajo sistemático y científico¹⁶. La arquitectura antigua estaba dejando de ser el modelo para el arquitecto moderno y basculaba hacia el campo del conocimiento histórico. No se trataba de suponer el estado original de la obra para usarla como referencia proyectual ni estudiar los vestigios como datos para un mero ejercicio anticuario¹⁷; por el contrario, se quería conocer su devenir, rescatando del olvido su memoria, limpiándola de los añadidos que sobre ella había ido dejando el paso del tiempo. Y al profundizar en este conocimiento, quedaba al descubierto la infinita variedad de soluciones que muestran los restos de los diferentes monumentos. Frente al clasicismo como teoría unificadora que sobrevuela la historia, la arqueología revelaba la sucesión permanente de formas y lenguajes. La historia no se repite y, además, como ya había señalado Barbaro, entre otros, también los antiguos infringían las normas¹⁸. Esta era su lección. Por lo tanto, la arquitectura no podía quedar constreñida por unas estrictas leyes como pretendía la tratadística¹⁹. Una constatación que liberaba al arquitecto de tener que sujetarse inútilmente a cánones acotados y rígidos²⁰. La riqueza y variación que nos enseñan los vestigios estimulaban su imaginación, que no podía permanecer encorsetada en los estrechos márgenes doctrinarios de las reglas ortodoxas. Precisamente era el estudio de las obras antiguas lo que le impulsaba a desplegar su propia inventiva²¹. Y esto tuvo importantes consecuencias porque Piranesi usó todo su ingenio para superar los límites debidos a la insuficiencia de los datos reales disponibles y para sobrepasar los métodos arqueológicos conocidos, creando una novedosa concepción de la antigüedad e impulsando hasta nuevas cotas los ejemplos precedentes de iniciativas similares²².

La nostalgia de un tiempo pasado irrecuperable le empujaba a querer profundizar en su comprensión que, en manos de Piranesi, se convirtió en su reinvencción. La ruina como documento

16. En esta materia, Piranesi estuvo influido por Bottari y su círculo. WILTON-ELY, John: op. cit. (n. 8), pp. 12-14.

17. Según Dal Co, a Piranesi, «en ese momento el lenguaje de la ciencia se le antoja irremediabilmente limitado y el del arqueólogo le parece “un muerto lenguaje filológico”». DAL CO, Francesco: op. cit. (n. 13), p. 113.

18. Ya en 1556, Daniele Barbaro escribía en su comentario a Vitruvio: «non si trova in Roma cosa fatta con le ragioni e misure di Vitru.» [No se encuentra en Roma ninguna cosa hecha con las razones y medidas de Vitruvio] traducción del autor. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti e commentati da...* Vinegia: Francesco Marcolini, 1556., lib. III, cap. II p. 82.

19. Según Tafuri, «cuanto más se extiende el interés arqueológico, hasta alcanzar campos inexplorados, tanto más se esfuma toda ilusión sobre la posibilidad de extraer de ellos principios de valor». TAFURI, Manfredo: op. cit. (n. 10), p. 85.

20. A raíz de su intervención como arquitecto en Santa María del Priorato (1764), Piranesi dio un cambio aún más drástico en esta dirección. MOLAJOLI, Bruno: «Piranesi architetto», *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio*, nº V, 1963, pp. 212-214; TAFURI, Manfredo: op. cit. (n. 10), p. 86.

Fig. 5. Piranesi, *Scenographia Panthei, ejusque pronai absque hodiernis restorationibus* (225 x 350 mm) de: *Il Campo Marzio dell'antica Roma* (1762) [ASC, Tomo VII, n° 19676]

Fig. 6. Piranesi, *Posticum Panthei* (190 x 390 mm) de: *Il Campo Marzio dell'antica Roma* (1762) [ASC, Tomo VII, n° 19677]



21. Desde la publicación de *Le Antichità Romane* (1756) y los *Campi Martii* (1762), Piranesi «se esfuerza por reflejar la visión de la arquitectura antigua como fuerza activa hacia el futuro». GARMS, Jörg: «La Prima parte di *Architettura e Prospettive*», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): op. cit., 2019, p. 71.

22. La reconstrucción fantástica de arquitecturas arqueológicas se había iniciado en el siglo XVI con Pirro Ligorio. WILTON-ELY, John: op. cit. (n. 8), p. 76. El 27 de octubre de 1786, en Terni, Goethe defendía una postura similar. GOETHE, Johann W.: «Viajes italianos», en: *Obras completas*, vol. III, (edición de Rafael Cansinos). Ciudad de México: Aguilar, 1991, p. 1116.

arqueológico, interpretado con una mirada crítica sobre la evolución histórica, la ruina como estímulo para la reflexión estética sobre la decadencia impuesta por el transcurso del tiempo, pero también la ruina como liberadora de rígidos criterios formales y como estímulo para la imaginación y la invención creativas, fueron distintas conclusiones, opuestas y simultáneas, que extrajo Piranesi ante los restos del pasado clásico.

Si en las *vedute*, la monumentalidad del Panteón denunciaba la vulgaridad de la Roma moderna, en esta vista (Fig. 6), el edificio forma parte de la visión global aportada por los *Campi Martii*, donde los restos antiguos componen un conjunto unitario a una escala descomunal. Aquí, Piranesi no nos muestra un edificio encorsetado en la ciudad actual sino integrado de modo coherente en el conjunto de las ruinas antiguas, en gran medida intuitidas a partir de

los vestigios dispersos, parcialmente ocultos bajo las actuales construcciones. El Panteón queda inmerso y difuminado por la dimensión abrumadora de los restos de las entonces llamadas palestras —*Xisti*— y termas de Agripa, que se anteponen con trazos más vigorosos. Es la urbe clásica, incluso en su avanzado estado de destrucción y deterioro, el marco adecuado para comprender el papel del edificio.

Hay una resonancia entre la cúpula y el cuerpo cilindro con sus arcos ciegos, por un lado, y, por el otro, las masas rotundas de restos de construcciones basadas también en composiciones de formas circulares: bóvedas, cúpulas y ábsides. La secuencia que la imagen establece y que culmina en el Panteón, subraya esa interrelación y esa correspondencia de volúmenes y formas en parte reales y en parte supuestas.

Frente a la visión frontal del edificio de los ejemplos anteriores, aquí ha desaparecido la imagen del pórtico para mostrarse solo el cuerpo cilíndrico posterior. El pronaos prismático y el muro cilíndrico, rematado con la cúpula, se alternan como protagonistas en las diferentes estampas, poniendo en evidencia la dualidad de la composición arquitectónica del Panteón²³: por un lado, la retícula de columnas del pórtico, que definen una estructura prismática tridimensional y, por el otro, el volumen macizo, cerrado, ciego, compacto y potente de la fábrica circular y la cúpula esférica.

De nuevo en esta otra estampa (Fig. 7) el pórtico del Panteón marca su presencia como fondo de perspectiva —reforzado por las nubes—, cerrando el orden lineal y rítmico de una arquitectura columnaria. El texto explicativo incluido hace mención reiterada de las columnas: del *Templi Antonini Pii*, del *Aedis Iuturnae*, del *castris aqua virginis*.

En este caso, los personajes parecen arqueólogos que deliberan sobre los trozos de arquitrabes esparcidos por el suelo, y señalan el entablamiento como si quisieran comprender la forma original a partir de los restos amontonados de manera confusa.

Pero se percibe algo más. La perspectiva nos insinúa un diálogo entre los distintos edificios antiguos que nos hace entender la forma urbana como agrupamiento de colosales piezas monumentales. La secuencia de columnas de los edificios, que pautan rítmicamente la profundidad y dejan en la lejanía el propio Panteón, es la que nos permite captar esa relación. Y en esta conexión no hay jerarquía entre ellos. Por el contrario, cada uno, el templo, el Panteón, el *Aedis Iuturnae* y los restos del *aqua virginis*, reivindica su presencia autónoma y tiene su lugar.

23. Respecto a esta dualidad, y refiriéndose al pórtico, escribía Milizia en 1781: «Ma questo portico non è che l'accessorio d'un tempio rotondo. È aggiunto, e l'aggiunta non lega bene col corpo principale. Ad un corpo rotondo fa bene quell'accessorio quadrangolare? Non è qui il caso della varietà piacevole. Pare che interrompa, o tagli, o che faccia desiderare la continuazione intorno». [Pero este pórtico no es más que el accesorio de un templo redondo. Y está añadido, y la unión no liga bien con el cuerpo principal. ¿A un cuerpo redondo le va bien este accesorio cuadrangular? No es este el caso de la variedad placentera. Parece que interrumpe, o corta, o que haga desear la continuación alrededor], traducción del autor. MILIZIA, Francesco: *Dell'Arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principii di Sulzer e di Megs*. Venecia: Giambattista Pasquali, 1781, p. 147.

Fig. 7. Piranesi, *I. Reliquie templi Antonini Pii...* (217 x 347 mm) *Il Campo Marzio della antica Roma* (1762) [ASC, Tomo VII, nº 19687]



La imagen de la ciudad antigua emerge como la confluencia de ambas cuestiones: la autonomía de cada monumento y, a la vez, su participación en una síntesis global como resultado del mero montaje de obras contiguas.

SPAZIO

En las estampas de Piranesi sobre el Panteón, el cuerpo formado por el pórtico de columnas se contrapone a la construcción principal masiva y cerrada. El primero es un espacio ortogonal abierto, mientras que el otro es un vacío rotundo, de geometría circular, encerrado por la ciega fábrica cilíndrica y la cúpula. Ambos están conectados por un volumen prismático articulado, como un arco triunfal, con un gran paso abovedado central que los une y los separa a la vez. El recorrido de acceso desde el exterior va del espacio reticular al ámbito interior a través de la rótula del volumen prismático. La secuencia espacial discurre de la malla al vacío. Son concepciones espaciales opuestas que encuentran en el Panteón un tenso equilibrio. Un par de imágenes del pórtico y otras dos del interior ponen en evidencia este contraste.

El pórtico es el tema en este caso (Fig. 8). De hecho, en esta visión nada hace intuir el cuerpo cilíndrico que hay detrás del compacto volumen que los enlaza. Los personajes, la perspectiva angular a la altura de la vista y las construcciones de tres plantas que aparecen continuando el frente de columnas, sirven para darnos su escala y dimensión. Pero el contenido principal es el espacio del pórtico. Piranesi nos sitúa justo en su perímetro, eliminando de la imagen



Fig. 8. Piranesi, *Veduta interna del Pronao del Pantheon* (122 x 200 mm) de: *Le antichità romane*, (1756) [ASC, Tomo I, nº 19302]

Fig. 9. Piranesi, *Veduta interna del Pantheon* (355 x 525 mm) de: *Vedute di Roma* (1778) [ASC, Tomo XI, nº 19950]



la fila de columnas laterales que lo cierran. De hecho, resulta una visión casi irreal y forzada porque el punto de vista está situado aproximadamente en el sitio que ocuparía la columna de esquina que dividiría la imagen por el centro.

El espacio queda definido por las columnas y los arquitrabes. Es un espacio permeable a la vista de la ciudad a través de los intercolumnios y a la estructura de cubierta por encima de los arquitrabes al no existir ningún sofito. Está abierto por tres de sus lados mientras que, en el cuarto, el muro ciego se intuye atravesado por el paso a través de la puerta debido a la luz que sale del interior,

marcando una direccionalidad. El juego de luces y sombras, que resalta las formas cilíndricas de los fustes y deja en una penumbra luminosa el espacio bajo cubierta, nos ayuda a entender su carácter: se trata de una estructura espacial pautada por el ritmo, el orden y la disposición ortogonal formada por una retícula tridimensional de columnas, pilastras y arquitrabes. A diferencia de los pórticos que se anteponen o rodean las cellas cerradas y herméticas de los templos clásicos, aquí el pórtico adquiere independencia arquitectónica y espacial, tanto del volumen posterior como del espacio interior que se encuentra tras el paso abovedado del arco que sirve de charnela. La imagen que Piranesi nos presenta está subrayando la autonomía de este pórtico, apuntando a lo que con el tiempo llegará a ser una característica del espacio moderno.

En esta figura (Fig. 9), Piranesi ha centrado, aún más, el protagonismo del interior del pórtico ya que nos ha situado dentro de él. Del frente sólo se ve parcialmente, en el margen derecho, media columna, mientras que del lateral izquierdo, sólo se dibuja una. A pesar de su verosimilitud, esta imagen, en la que se han suprimido varias columnas que estarían en primer plano, es, en realidad, casi imposible. Los personajes han disminuido de tamaño, lo que aumenta la grandiosidad al espacio. Tiene una iluminación muy sesgada, como si estuviera hecho con un sol crepuscular. Pero aunque toda la imagen resulta oscurecida y nos muestra un ambiente umbrío, aparecen zonas dispersas con una fuerte iluminación, como el pavimento, la parte inferior de los fustes y el interior del edificio, que se asoma por la puerta entreabierta. La verticalidad de las columnas iluminadas y la perspectiva forzada *di soto in sù* conducen nuestra visión hacia arriba. Estos mismos recursos gráficos —incluida la verosimilitud irreal—, en manos de Piranesi, alcanzaron cotas insuperables en las *Carceri*, no sólo en su primera versión (hacia 1745) sino, sobre todo, en la segunda (1761)²⁴.

La malla de columnas y arquitrabes sigue teniendo protagonismo, pero lo que, finalmente, culmina nuestro recorrido visual y atrae nuestra atención es la solución constructiva y estructural de la cubierta, formada por los entablamentos sobre los que se levantan muros de sillares rústicos con arcos de descarga de ladrillo, donde apoyan los cuchillos y el tejado. Aunque se trata de una imagen del interior del pórtico, en realidad, Piranesi nos está explicando el sistema de cobertura de este espacio. O mejor, la imagen de su construcción, su materialidad²⁵. Una información que en el dibujo arquitectónico convencional correspondería a una sección como,

24. Colección de estampas de Giovanni Battista Piranesi de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos San Carlos de Valencia [ASC, carpeta 69].

25. En las explicaciones de Piranesi al pie de la imagen se detallan los materiales de los distintos elementos y se relacionan los que se han sustituido y el destino de los originales. O sea, la información técnica y la relación de materiales son para el autor un componente relevante de la arquitectura y, por lo tanto, un complemento imprescindible para la correcta comprensión de la imagen.

por ejemplo, la hecha por Palladio de esa misma solución constructiva²⁶. Convertir lo que serían planos y secciones puramente técnicos, destinados a documentar los procesos de ejecución, en imágenes visuales con intención realista, tal como hace Piranesi, implica dar a la construcción un carácter plástico y un sentido formal y estético que trasciende su mera función utilitaria.

Durante su formación en Venecia, Piranesi aprendió de Lodoli que la esencia de la arquitectura es la construcción racional y simple²⁷. Las cualidades resistentes de los materiales y su labra, su correcto aparejo, su puesta en obra y ensamblaje son la garantía del valor y durabilidad de la arquitectura. La especificación de los materiales y soluciones empleadas, tanto mediante el grafismo como con el texto explicativo que acompaña las figuras, en cierta medida avala esta postura. Las abundantes estampas de Piranesi sobre materiales, técnicas, herramientas, fábricas, procedimientos y métodos constructivos son una muestra elocuente no sólo de sus conocimientos en estas cuestiones sino del valor que le otorgaba²⁸. Durante sus comienzos, Piranesi, como seguidor de Lodoli, estuvo defendiendo que la arquitectura es la expresión elocuente de la buena construcción. Una idea que posteriormente matizaría²⁹.

En estas dos estampas del pórtico del Panteón encontramos la idea de un espacio reticular, geométrico, racional y ordenado formado por una malla tridimensional de barras. Una idea espacial que llevó a la exasperación opresiva en las *Carceri* y que encontraría, posteriormente, en las estructuras reticulares de la arquitectura contemporánea, su manifestación más conspicua³⁰. Pero descubrimos también la convicción que Piranesi defendió durante años de que el valor de la arquitectura está en el uso racional de los materiales en función de sus cualidades físicas y portantes y en la lógica constructiva de su puesta en obra.

Cuando Piranesi se enfrentó a la representación del espacio interior del Panteón intentó darle un giro al reto que, desde el primer Renacimiento, planteaba el uso de la perspectiva para representar el espacio interior de los edificios redondos³¹. Si la perspectiva ofrece una imagen realista de los volúmenes y espacios ortogonales, sin embargo, en la imagen interior de los edificios de planta circular y volumen esférico, que son, precisamente, los más perfectos para el pensamiento renacentista, la perspectiva fuerza excesivamente la Figura y el resultado se aleja de la visión real³². Durante ese periodo, la búsqueda de una imagen sintética que fuera verosímil se intentó por dos vías: bien usando una perspectiva exterior a vista de pájaro

26. PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'Architettura*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1980 (edición facsimil de la original de 1570), lib. IV, p. 79.

27. DAL CO, Francesco: op. cit. (n. 13), p. 105.

28. D'AMELIO, Maria Grazia; DE CESARIS, Fabrizio: «Arquitectura de la disección. Las técnicas de construcción en los aguafuertes de Giovanni Battista Piranesi», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): op. cit., 2019, pp. 113-119. Wilton-Ely destaca «el modo en que el estilo del grabado de Piranesi podía recrear con mayor eficacia los diferentes materiales y sus funciones» WILTON-ELY, John: op. cit. (n. 8), p. 60.

29. La evolución de Piranesi desde el rigorismo lodoliano de sus inicios a su defensa de la inventiva ornamental quedó recogida en *Parere sull'architettura* (1765). Colección de estampas de Giovanni Battista Piranesi de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia [ASC, Tomo VI]. En este diálogo, Piranesi se desdobra en los dos interlocutores, Didascaló, que argumenta su anterior postura lodoliana, y Protopiroy, que la rebate exponiendo sus ideas posteriores. CALDUCH CERVERA, Joan: «Giovanni Battista Piranesi, arquitecto», *Archivo de Arte Valenciano*, nº 104, 2023, pp. 85-98.

30. Por poner un solo ejemplo, basta pensar en las mallas estructurales de los rascacielos de Mies, que apuntan a un espacio geométrico, reticular e isótropo que se expande en todas las direcciones.

31. LOTZ, Wolfgang: *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*. Madrid: Hermann Blume, 1985, pp. 1-64.

32. DAMISCH, Hubert: *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.

combinándola con la introducción de *rotos* en los muros envolventes que permitieran visualizar el espacio interior, o bien mediante una perspectiva con el punto de fuga muy elevado combinándola con una sección³³. Finalmente, la solución de este problema consistió en renunciar a la imagen visual unitaria en perspectiva y definir arquitectónicamente este tipo de edificios mediante la combinación de tres dibujos ajustados a las convenciones de lo que ahora conocemos como el sistema diédrico: planta, alzado y sección. Éste fue el modo en que Palladio abordó la representación del Panteón en su tratado³⁴.

33. LOTZ, Wolfgang:
op. cit. (n. 31).

34. PALLADIO, Andrea:
op. cit. (n. 26), lib. IV, pp. 75-84.

35. En la Carta de Rafael a León X (1519), al referirse a sus dibujos en perspectiva, explica: «a noi è paruto che così ricerchino acciochè gli occhi possino vedere e giudicare la grazia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proporzione e simetria delli edificij, il che non apar nel disegno di quelli che son misurati architecticamente». [A nosotros nos ha parecido que así buscamos aquello que los ojos pueden ver y juzgar la gracia de aquella similitud que se presenta por la bella proporción y simetría de los edificios, que no aparece en el dibujo de aquellos que son medidos arquitectónicamente], traducción del autor. RAY, Stefano: *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideología nel Rinascimento romano*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1974, p. 369.

36. Según Tafuri: «los grabados de Piranesi no son un mero capricho escenográfico sino una crítica sistemática del concepto de centro». TAFURI, Manfredo: op. cit. (n. 10). Y para Rodríguez: «Si la perspectiva renacentista ordenó el espacio para el hombre, Piranesi desmontó el artificio». RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin: «Giovanni Battista Piranesi», en: BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol I). Madrid: Visor, 1996, p. 112.

37. Según Piranesi, este pavimento era el original.

Pero esta solución, que nos informa de las dimensiones y características necesarias para construir el edificio, no nos ofrece la visión realista que nos da la perspectiva. Porque, como decía Rafael siguiendo a Alberti, el dibujo arquitectónico nos aporta los datos precisos y objetivos del edificio, pero añadía, distanciándose de él, que es la perspectiva, que no sirve para esos fines porque produce traslajos, deforma ángulos y modifica dimensiones, la que, sin embargo, nos da una imagen visual más próxima a su realidad³⁵. Las dos imágenes del interior del Panteón que realizó Piranesi son una solución alternativa e inédita hasta entonces a la manera habitual de representar el interior de un edificio redondo

Esta figura (Fig. 10), recogida en las *Antichità*, comparte una misma hoja con la anteriormente comentada, *Veduta interna del pronao del Pantheon* (Fig. 9), lo que no parece casual sino que muestra una reflexión consciente sobre dos concepciones espaciales —la del pórtico y la del interior— mostradas simultáneamente. En este caso, la enmarca con un encuadre muy apaisado situándonos dentro del edificio pero fuera del ámbito central, en el ábside de poniente. Hay un cuestionamiento implícito al concepto renacentista del centro: el hombre ha perdido la centralidad y ha sido desplazado a un lugar periférico³⁶. La imagen del espacio central ha quedado troceada por la potencia vertical de los muros laterales del nicho y las columnas que se anteponen y, en cierta medida, quitan el protagonismo a la cúpula, sin necesidad de prescindir de ella, dejándola detrás. El punto de fuga, ligeramente por encima de la altura humana, destaca también el despiece del pavimento que, a su vez, forma una retícula cuadrada encerrada por el perímetro circular³⁷. El resultado es que vemos el espacio central como el fondo de una escenografía a través de una embocadura de elementos verticales y líneas horizontales que lo dividen, lo enmarcan y lo distancian. Casi como si fuera el fondo de un escenario teatral donde se percibe la influencia de los Bibiena que Piranesi admiraba. Sin negar el carácter esférico del espacio principal



Fig. 10. Piranesi, *Veduta dell'interno del Pantheon* (120 x 260 mm) *Le antichità romane*, (1756) [ASC, Tomo I, n° 19303]

Fig. 11. Piranesi, *Veduta interna del Pantheon* (455 x 555 mm) *de: Vedute di Roma* (1778) [ASC, Tomo XI, n° 19949]

Veduta dell'interno del Pantheon

Piranesi Archit. del. scilicet.



Veduta interna del Pantheon. Questo tempio, fabbricato da Agrippa, si forma secondo alle piante di suo disegno. Il primo ordine di colonne è di stile dorico, per lo spazio di due terzi della fabbrica; quindi segue un altro ordine di colonne di stile ionico, per lo spazio di un terzo della fabbrica; e finalmente un terzo ordine di colonne di stile corintio, per lo spazio di un quarto della fabbrica. Il tutto è circondato da un ordine di colonne di stile dorico, che formano il portico. Il tutto è circondato da un ordine di colonne di stile dorico, che formano il portico. Il tutto è circondato da un ordine di colonne di stile dorico, che formano il portico.

hay una estrategia gráfica consistente en anteponer una estructura reticular que lo contiene y lo amortigua. El interior del Panteón, que representaba el espacio centralizado más paradigmático de la tradición clásica, cede su protagonismo tras un espacio reticular.

Esta imagen (Fig. 11) es una reformulación de los temas anteriormente planteados buscando una solución aún más rotunda³⁸. La situación del punto de vista es similar a la del ejemplo anterior en el fondo del mismo nicho perimetral, pero el punto de vista es mucho más elevado lo que le confiere una mayor presencia a la envolvente del recinto, y suaviza tanto la concavidad del muro cilíndrico como, en parte, la de los casetones de la cúpula, con un resultado muy diferente al que solemos encontrar en las representaciones de este interior del Panteón.

La escalera apoyada en la pared lateral izquierda parece ser el medio utilizado por el artista para realizar la imagen o, en todo caso, nos informa sobre la altura donde se han situado la línea de tierra y el punto de fuga. Ahora el encuadre es oblongo, lo que le permite abarcar la totalidad vertical de las columnas y el techo del recinto, dándole, así, mayor protagonismo a este sitio. Paredes y techo en penumbra y columnas a contraluz arrojando su sombra hacia el interior, dan profundidad y relevancia a este espacio prismático. Se trata de una luz matutina que ilumina el muro de la derecha del ábside y proyecta las sombras de las columnas en la dirección opuesta a la del dibujo anterior. Por el contrario, aunque se representa toda la parte visible de la cúpula, la luminosidad del aire, potenciada por los rayos de sol que entran por el óculo e iluminan el altar, crea un ambiente difuso que suaviza los trazos del muro envolvente y de la cúpula, difuminando el espacio. Una luminosidad aérea que Piranesi había aprendido de Giovanni Battista Tiepolo, con el que se relacionó durante una breve vuelta a Venecia en 1745-1747. De este modo, no sólo el espacio centralizado ha quedado relegado a un segundo plano, perdiendo importancia frente al espacio reticular, sino que se abre paso una cierta idea de vacío espacial henchido por un aire luminoso y brillante. Viendo una estampa similar de Francesco Piranesi tomada desde el acceso, donde la puerta es un hueco abierto en una pantalla plana oscura, y todo el recinto previo ha sido anulado, comprendemos de manera inmediata la tensión entre el espacio prismático y el espacio esférico de la imagen de su padre. El hombre renacentista, situado en el centro de un espacio que se expande en radios y círculos concéntricos, ha sido desplazado, dando origen a un vacío visto a través

38. Según Piranesi está representando el estado real del interior del Panteón en su época y no la situación original antigua previa a las reformas. En el pie de imagen aclara las partes modernas del muro añadidas y las antiguas que permanecen. No hay, por lo tanto, una voluntad anticuarria de restitución de un supuesto estado original sino la intención de documentar el estado real.

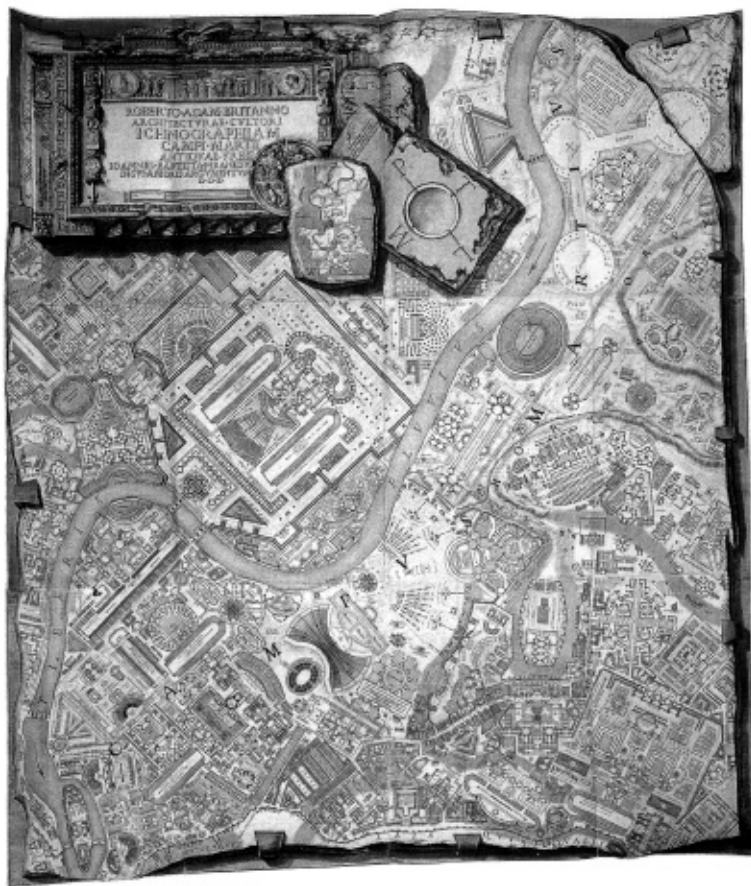


Fig. 12. Piranesi, *Ichnographiam Campi Martii Antiquae Urbis* (1350 x 1170 mm) de: *Il Campo Marzio della antica Roma* (1762) [ASC, Tomo VII, nº 19662]

de una malla reticular que conforma un espacio ortogonal. Este es, precisamente, el lugar donde Piranesi sitúa ahora al espectador.

CITTA'

La crítica negativa de la ciudad moderna reflejada en las *Vedute* encuentra su contrapartida y su respuesta en la grandiosa imagen de la ciudad antigua de los *Campi Martii*, inventada a partir de la recomposición de los retales dispersos de los monumentos arruinados plasmados en las *Antichità*.

En la *Pianta Grande di Roma*, de Giovanni Battista Nolli (1748), en cuya realización intervino el propio Piranesi, se rellenan con una mancha oscura los edificios y manzanas construidos y se dejan en blanco tanto los espacios abiertos —calles, plazas, claustros, jardines, patios...— como los interiores comunitarios —iglesias, vestíbulos, pórticos, pasajes cubiertos, zaguanes...—. Este grafismo no

39. ZAMBONI, Silla: «Il Campo Marzio dell'antica Roma (1762)», en BETTAGNO, Alessandro (ed.): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 44-48.

40. FAGIOLO, Marcello: op. cit. (n. 15).

41. Piranesi le dedicó la publicación a Robert Adam, quien había colaborado en su elaboración.

42. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: op. cit. (n. 36).

43. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: «Roma fragmentada, fragmentos de Roma. *Giambattista Piranesi* y sus *vedute de la Urbs y Tibur*, reflexiones», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 147-175.

44. En la recomposición de los fragmentos de esta lápida, decisiva para el interés de Piranesi en la Roma antigua, había colaborado G. B. Nolli: ZAMBONI, Silla: «Pianta del corso del Tevere (1744)», en BETTAGNO, Alessandro (a cura di): op. cit., 1978, pp. 13-14. En las *Antichità* hay varias estampas con fragmentos de esta lápida antigua, como si estuvieran clasificados en cajones, tal como se hace en arqueología. Simulando también mármoles antiguos, y con el mismo sistema gráfico, están trazadas en las *Antichità* la *Pianta dell'antico Foro Romano* [ASC, Tomo I, nº 19356] y la *Pianta del Monte Capitolino* [ASC, Tomo I, nº 19357]. Así mismo, hay una *Pianta di Roma* [ASC, Tomo I, nº 19279] que se representa como una colección de trozos rotos de una

losa pétreo extendidos en una superficie siguiendo el modo habitual en los trabajos de restitución arqueológica. Por el contrario, en la *Pianta di Roma e del Campo Marzio* (c. 1774), en la que representa la ciudad contemporánea, Piranesi utilizó el grafismo convencional de la época: ZAMBONI, Silla: «Pianta di Roma e del Campo Marzio (c. 1774)», en BETTAGNO, Alessandro (a cura di): op. cit., 1978, pp. 62-63. O sea, las diferencias entre la ciudad antigua y la moderna se manifestaban incluso en el grafismo y en el modo de representarlas.

45. Hay una vista aérea del conjunto en el frontispicio de la publicación [ASC, Tomo VII, n° 19651] y tres panorámicas aéreas imaginadas que se recogen en la misma lámina de los teatros de Balbo y Marcello [ASC, Tomo VII, n° 19702], del anfiteatro de Statio Tauro [ASC, Tomo VII, n° 19704] y la del entorno del Panteón [ASC, Tomo VII, n° 19703].

46. La pretensión de restituir la forma de la Roma antigua fue retomada por Rafael tras ser nombrado por el papa en 1517 comisario de antigüedades. Este mismo objetivo tuvieron Leonardo Bufalini —*La pianta di Roma antica*, 1551) y Pirro Ligorio (*Antiquæ Urbis Imago*, 1561)— entre otros: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: op. cit. (n. 45), p. 10. Goethe, en una carta a Herder el 29 de agosto de 1787, comenta un caso similar entre las obras expuestas en la Academia Francesa de Roma. GOETHE, Johann W. op. cit. (n. 22), p. 1298.

diferencia entre los ámbitos de propiedad privada o pública sino entre los lugares comunes, accesibles al ciudadano, y los que no lo son. Al leer este plano comprendemos tanto la morfología viaria como la estructura y el destino de espacios y construcciones.

Sin embargo, cuando Piranesi levantó el plano de la ciudad antigua titulado *Ichnographiam Campi Martii Antiquæ Urbis* (1350 x 1170 mm, ASC, Tomo VII, n° 19662)^{39, 40, 41} (Fig. 12) prescindió de ese sistema gráfico, habitual en la cartografía de la época, y dibujó los edificios en planta y siguiendo las convenciones propias del dibujo arquitectónico. Al trasladar el sistema del dibujo arquitectónico a la imagen cartográfica el resultado ya no se interpreta como un mapa sino como un plano arquitectónico enorme que abarca extensos territorios urbanos e incluso la ciudad entera, sin individualizar el trazado de la red viaria ni diferenciar entre lo que son los lugares públicos accesibles y los privados. La antigua Roma, «para Piranesi, es exclusivamente arquitectura»⁴².

El dibujo aparenta una losa de mármol. Esta imagen y este grafismo remiten a la gran lápida de la *Forma Urbis Marmorea Severiana*⁴³ de la antigua Roma⁴⁴. La disposición de los edificios, colocados unos junto a otros como si todos fueran sincrónicos y coincidentes en el mismo lugar y época, obviando su transformación, superposición o sustitución con el transcurso del tiempo, y la manera en que los representó dibujados en planta fue la doble estrategia adoptada por Piranesi cuando abordó *Il Campo Marzi*.

El resultado es una ambiciosa y sorprendente visión de la ciudad⁴⁵. Y para conseguirla le resultaba insuficiente el conocimiento arqueológico de la realidad tal como había llegado a su época, por lo que recurrió a la invención. Los restos dispersos, los trozos desmembrados, desaparecidos, intuidos u ocultos bajo los edificios actuales, como teselas sueltas de un mosaico incompleto que hay que recomponer, le estimulaban a imaginar la arquitectura original de la que procedían y a considerarlos como partes del conjunto que, entre todos ellos, conformaban, y que había que recomponer⁴⁶. En este proceso, la creatividad de Piranesi dio un salto cualitativo, pasando de la recuperación individual de los edificios a elucidar la ciudad, superando las carencias con las que se encontraba como arqueólogo con sus fantasías imaginadas como arquitecto.

En el reto de pensar globalmente la ciudad, Piranesi nos ofrece un resultado sorprendente que no responde a la idea esperada de la ciudad clásica como una estructura jerarquizada y ordenada, sino

a una amalgama compacta y confusa de edificios monumentales autónomos que se ignoran, se amontonan, colisionan entre sí y se yuxtaponen con encajes inverosímiles⁴⁷. Parece como si Piranesi estuviera anticipando la técnica del montaje, incluso del *collage*, como alternativa a la composición arquitectónica tradicional⁴⁸. La ciudad es una mezcla de fragmentos apretujados y auto referentes, con brillantes ejercicios puramente geométricos, pero que repudia cualquier unidad a una escala y un nivel superior. Una síntesis desorganizada e isotropa donde no existe ni jerarquía, ni ejes, ni centro, y lo que prevalece es la pura experimentación y el juego formal⁴⁹. Como explica Tafuri: «el resultado de conjunto de este muestrario de invenciones tipológicas excluye —y la opción es deliberada— la individualización de la ciudad como estructura formal completa»⁵⁰. Es en este caos donde el Panteón encuentra su lugar, como una minúscula pieza más, integrado en las termas de Agripa.

De alguna manera, la reconstrucción del pasado que Piranesi abordó en este trabajo supera, con mucho, la intención arqueológica de profundizar en su conocimiento a partir de lo existente y se convirtió en un ejercicio proyectual de dimensiones colosales. Un modo de proyectar «que se desarrolla a partir de la antigüedad más que una mera reproducción del pasado»⁵¹. Es, a la vez, la denuncia por la pérdida irremediable de la grandiosa ciudad antigua, y la lucubración onírica del arquitecto visionario⁵². El estímulo de la arqueología, como modelo de referencia para la arquitectura, había sido desbordado por la invención. «La ruina se distanciaba de la historia para aspirar al proyecto de arquitectura»⁵³. Finalmente, el proyectista había eclipsado al arqueólogo⁵⁴.

Las termas de Agripa, con el Panteón, tal como nos las presenta Piranesi, se alejan de otras hipótesis de formalización de este mismo conjunto como, por ejemplo, la de Palladio (Pinacoteca de Vicenza; RIBA, VII/3r). Los croquis, plantas, alzados y secciones de los dibujos palladianos son un brillante ensayo proyectual de gran calado porque, a partir de los restos excavados, intentaba configurar una propuesta que demostrase la capacidad de la gramática clásica para resolver cualquier proyecto por grande y complejo que fuese. Pero lo hace siempre dentro de los límites disciplinares de la arquitectura. Piranesi (Fig. 13), por el contrario, no sólo les dio una escala mayor sino que desbordó el estricto marco arquitectónico al incluir jardines, columnatas, obeliscos, láminas de agua con barcas e islas, conjuntos escultóricos colosales... todo un repertorio de elementos, fruto de una imaginación genial y desbocada. Un panorama

47. Fagiolo se refiere a «las dos categorías opuestas orden y caos [...]. El orden viene dado por un proyecto o por el sueño de construir una ciudad armónica [...] el caos a la inversa, es el resultado de un crecimiento a menudo desordenado y tumultuoso», y añade: «lo antiguo es una reliquia, el presente un fantasma». FAGIOLO, Marcello: op. cit. (n. 15).

48. Según Dal Co, se trata de «hacer de la desestructuración un rasgo propio de la actividad compositiva». DAL CO, Francesco: op. cit. (n. 13), p. 108.

49. Es, para Dal Co: «desaparición y conservación, fantasía y delirio, el entramado de olvido y recuerdo [...] el entramado de sueño y creación». *Ibid.*, p. 113.

50. TAFURI, Manfredo: op. cit. (n. 10), p. 46.

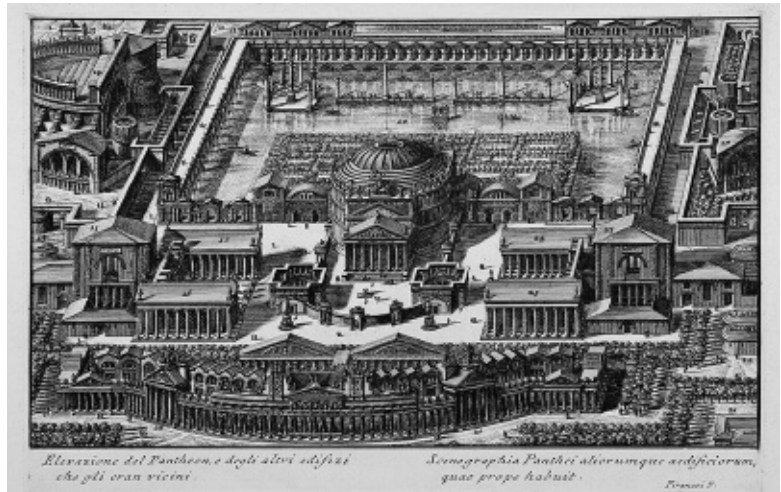
51. WILTON-ELY, John: op. cit. (n.8) p. 93.

52. TAFURI, Manfredo: op. cit. (n. 10), p. 48.

53. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: op. cit. (n. 36), p. 115.

54. Esta postura de Piranesi de considerar la arqueología como excusa para la invención del proyecto fue adoptada por las Academias en toda Europa en sus ejercicios y premios de arquitectura, como la Academia de San Carlos de València, que adquirió su importantísima colección de estampas de Piranesi para la enseñanza de la arquitectura. BENITO DOMÉNECH, Fernando: op. cit. (n. 6).

Fig. 13. Piranesi, *Elevazione del Pantheon, e degli altri edifizii che gli erano vicini*, (170 x 287 mm) de: *Il Campo Marzio della antica Roma* (1762) [ASC, Tomo VII, n° 19703]



sorprendente, que en la planta (Fig. 12) se diluye en el revoltijo general y que no sería posible intuir en toda su magnitud con el limitado recurso de alzados y secciones. Por eso Piranesi utilizó, para representarlo, la perspectiva aérea a vista de pájaro, donde las formas, volúmenes y complejos construidos alcanzan una expresividad máxima.

55. En la dedicatoria a Giobbe de *Prima parte di Architetture e Prospettive...* (1743), refiriéndose a las grandes construcciones antiguas, Piranesi escribe: «... ned essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcuna [...] altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegar con disegni le proprie idee». [No esperando que un arquitecto de estos tiempos pueda realizar efectivamente alguna [...] no me queda otra alternativa, a mí y a cualquier otro arquitecto moderno, que explicar con dibujos las propias ideas], traducción del autor: GAVUZZO-STEWART, Silvia: op. cit. (n. 1), p. 9.

56. La frase en latín «Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam» está en el frontispicio de la fachada de la última imagen de *Parere sull'Architettura* (1765) [ASC, Tomo VI, n° 19649].

Lo que en Palladio era un trabajo disciplinar se transformó en Piranesi en una reivindicación brillante de la creatividad y la experimentación plásticas, entendidas como la búsqueda formal compulsiva de lo inédito que, al no poderse hacer realidad, sólo encuentra su manifestación sobre el papel. En definitiva, una arquitectura meramente representada, como sucedáneo o alternativa a la realmente construida⁵⁵. El mismo Piranesi justificaba su atrevida postura citando a Salustio: «Ellos critican mi novedad, yo su timidez»⁵⁶.

Al contemplar las propuestas alternativas de reconstrucción de las termas de Agripa de Palladio y Piranesi se evidencia la distinta orientación de intereses y fines. Algo que ya habíamos encontrado en la sorpresa que mostró ante la grandiosidad de las ruinas a su llegada a Roma. Por un lado, el enfoque palladiano de una arquitectura sujeta a reglas y, por el otro, la postura piranesiana, que la entiende como vivencia y como manifestación de la invención del arquitecto que no conoce límites. Palladio presenta una propuesta enclavada en las coordenadas renacentistas y clásicas, orientada al ejercicio profesional. Piranesi está apuntando hacia una libertad proyectual entendida como experimentación plástica. Algo que con el tiempo reivindicarían algunas corrientes arquitectónicas modernas.

EPÍLOGO

A través de las imágenes del Panteón realizadas por Piranesi lo hemos visto como cronista de la vida cotidiana, crítico de la desidia del mundo moderno por el abandono del legado antiguo, arqueólogo taciturno ante la decadencia irrecuperable y el aroma necrológico de las ruinas, estimulado por la presencia de los restos monumentales para imaginar escenarios urbanos deslumbrantes, desengañado por la imposibilidad de su época de levantar obras semejantes, interesado por una concepción espacial isótropa, geométrica y ortogonal... Entre la visión de la ciudad real reflejada en las *Vedute* y la imposibilidad inabarcable soñada en los *Campi Martii* oscila el pensamiento arquitectónico de Piranesi.

Situado en el filo temporal entre los epígonos del clasicismo y los inicios balbuceantes de la modernidad, y desengañado ante la frustración de no poder llevar a la práctica sus megalómanas ideas, se refugió en una arquitectura dibujada donde podía dar rienda suelta a su inventiva desenfrenada. Piranesi, a quien Luigi Vanvitelli llamó el *arquitecto loco*⁵⁷, fue el paradigma de la desazón que inquietaba a un mundo que se descomponía, donde se habían perdido las certidumbres que cimentaban la arquitectura clásica, y apenas se intuía el rumbo que podría tomar la arquitectura moderna.

57. TAFURI, Manfredo:
op. cit. (n. 10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti e commentati da...* Vinegia: Francesco Marcolini, 1556 (ejemplar de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia).

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

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

CALATRAVA, Juan: *Giovanni Battista Piranesi. De la*

magnificencia y arquitectura de los Romanos y otros escritos. Madrid: Akal, 1998.

CALDUCH, Joan: *Andrea Palladio. La arquitectura dibujada en los tratados*. Alicante: Publicaciones de la Universitat d'Alacant, 2017.

CALDUCH, Joan: «Giovanni Battista Piranesi, arquitecto», *Archivo de Arte Valenciano*, nº CIV, 2023, pp. 85-98.

D'AMELIO, Maria Grazia; DE CESARIS, Fabrizio: «Arquitectura de la disección. Las técnicas de construcción en los aguafuertes de Giovanni Battista Piranesi», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019),

Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 113-119.

DAL CO, Francesco: «Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 103-111.

DAMISCH, Hubert: *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.

FAGIOLO, Marcello: «El Campo Marzio de Piranesi: los modelos y la fortuna en la Roma moderna», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo

- de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 143-159.
- FERNÁNDEZ ALMOGUERA, Adrián: «Al fulgor de la imaginación: Piranesi y las *Diverse maniere d'adornare i Cammini*», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfin (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 203-207.
- FICACCI, Luigi: *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia: Taschen, 2001.
- GARMS, Jörg: «Prima parte di architettura e prospettive (1743)», en BETTAGNO, Alessandro (a cura di): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 16-24.
- : «La Prima parte di *Architetture e Prospettive*», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfin (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 61-71.
- GAVUZZO-STEWART, Silvia: «Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe» en: «*Sul fil di ragno della memoria*» Italograma, vol. 4, 2012, pp. 219-234. <http://italogramma.elte.hu/>
- : «Piranesi's dedicatory letter to Nicola Giobbe translated into English» en *Società e storia*, Italograma, vol. 16, 2018 pp. 1-12. http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Silvia_Gavuzzo-Stewart_Piranesi_dedicatory_letter_2.pdf
- GOETHE, Johann W.: «Viajes italianos», en: *Obras completas*, vol. III, (edición de Rafael Cansinos). Ciudad de México: Aguilar, 1991.
- LOTZ, Wolfgang: *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*. Madrid: Hermann Blume, 1985, pp. 1-64.
- MILIZIA, Francesco: *Dell'Arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principii di Sulzer e di Megs*. Venecia: Giambattista Pasquali, 1781.
- MOLAJOLI, Bruno: «Piranesi architetto», *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio*, nº V, 1963, pp. 212-214.
- PÉREZ GALLARDO, Helena: «Piranesi en la cultura visual contemporánea. De la vedute fotográfica a la arquitectura de los ingenieros», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfin (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 237-247.
- PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'Architettura*. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1980 (edición facsimil de la original de 1570).
- RAY, Stefano: *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*. Roma-Bari: Laterza, 1974.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin: «Giovanni Battista Piranesi» en: BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol I). Madrid: Visor, 1996, pp. 111-116.
- (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019.
- : «Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos», en RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfin (comisario): *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (catálogo de la exposición 7-5/22-9-2019), Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 23-49.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego: «Roma fragmentada, fragmentos de Roma. *Giambattista Piranesi y sus vedute de la Urbs y Tibur*, reflexiones», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 147-175.
- TAFURI, Manfredo: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- WILTON-ELY, John: «Osservazione sopra la lettre de M. Mariette... Parere su l'Architettura... Progresso delle Belle Arti...», en BETTAGNO, Alessandro (a cura di): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 55-56.
- : *Piranesi*, Milán: Electa, 1994.
- WITTKOWER, Rudolf: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- ZAMBONI, Silla: «Pianta del corso del Tevere (1744)», en BETTAGNO, Alessandro (ed.): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 13-14.
- : «Il Campo Marzio dell'antica Roma (1762)», en BETTAGNO, Alessandro (ed.): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 44-48.
- : «Pianta di Roma e del Campo Marzio (c. 1774)», en BETTAGNO, Alessandro (a cura di): *Piranesi, incisioni, rami, legnature, architetture*. Vicenza: Nevi Pozza, 1978, pp. 62-63.

Varia 04

«Conjunto de libros, folletos, hojas sueltas o documentos, de diferentes autores, materias o tamaños, reunidos en tomos, legajos o cajas.»

Paradoja sobre el arquitecto

PAUL VALÉRY

Obituario. Jean-Louis Cohen (1949-2023)

JUAN CALATRAVA

Arquitectura, modernidad, modernización

JEAN-LOUIS COHEN

Transferencias del paisaje y metamorfosis de la arquitectura entre los siglos XVIII y XX

MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH CERVERA

En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida. Aby Warburg en Florencia

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Nunca es tarde: *Arquitectura, misticismo y mito*, de William R. Lethaby

CARLOS J. IRISARRI

Manfredo Tafuri *allo Iuav. Nel laboratorio della storia*. Materiales de una exposición

FULVIO LENZO, MARCO CAPPONI

Hacia un tiempo nuevo: difusión y conciencia crítica de la arquitectura gallega en los años de la Transición

SANTIAGO RODRÍGUEZ CARAMÉS

La Oficina Técnica para Construcción de Escuelas en sus postrimerías (1936-1939): una aproximación a la labor del arquitecto Guillermo Diz Flórez

FRANCISCO J. RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nadar sin guardar la ropa. Nicolau Maria Rubió i Tudurí: *laberintos historiográficos*

JOSEP M. ROVIRA

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

JUAN J. TUSET

Delfín Rodríguez (1956-2022). *In memoriam*

CARLOS SAMBRICIO

Pedro José Márquez y la cultura arquitectónica en la España de la Ilustración

DELFIN RODRÍGUEZ

Tras de una nueva arquitectura

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Comité de redacción

Coordinador

José Miguel Sambucety Rueda
Universitá Iuav di Venezia

María Carrascal
Universidad de Sevilla

Miriam Cera Brea
Universidad Autónoma de Madrid

Ana del Cid
Universidad de Granada

Julio Garnica
Universitat Politècnica de Catalunya

Valeria Manfrè
Universidad Complutense de Madrid

Rebeca Merino del Río
Universidad de Valladolid

Manuel Sánchez García
Universidad Politécnica de Madrid

Texto de cubierta

Paul Valéry, «Paradoja sobre el arquitecto». Traducción al español de Marta Nadal en: *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura del Consejo Regional de Murcia, 1982, pp. 105-109.

Imagen de contraportada

Archive Document, IUAVT032, documentación técnica proporcionada por Audio Innova con ocasión de la digitalización de una de las dos bobinas con la grabación del curso 1972-1973 (2020), pp. 1, 10 [Universitá Iuav di Venezia, biblioteca del ateneo, en proceso de catalogación].

Imagen de primera página

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Immeubles-villa, detalle de la fachada, 1922. En Leopoldo Torres Balbás, «Tras de una nueva arquitectura», *Arquitectura*, nº 52, agosto 1923, p. 266.

Contacto

Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo AHAU Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada Campo del Príncipe, s/n, 18071 Granada

Distribución

Machado Grupo de Distribución, S.L.

© de la edición: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2023.

© de los textos, las traducciones, las imágenes, las ilustraciones y las reproducciones autorizadas, sus correspondientes autores y archivos de procedencia.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

ISSN (edición impresa): 2695-3609

ISSN (edición en línea): 3020-8084

DL: M-30038-2019

Comité de dirección

Carolina B. García-Estévez
Universitat Politècnica de Catalunya

Salvador Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Plaza
Universidad de Sevilla

Consejo científico

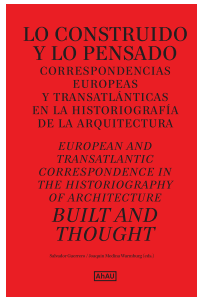
Enrique X. de Anda, Universidad Nacional Autónoma de México (México) / David Arrredondo Garrido, Universidad de Granada / Juan Calatrava, Universidad de Granada / Pilar Chías, Universidad de Alcalá / Jean-Louis Cohen († 2023), Université Paris VIII – Institute of Fine Arts, New York University (Francia - EEUU) / Maarten Delbeke, ETH Zürich (Suiza) / Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza / Juan José Lahuerta, Universitat Politècnica de Catalunya / Ángeles Layuno Rosas, Universidad de Alcalá / Fulvio Lenzo, Universitá Iuav di Venezia (Italia) / Jorge F. Liernur, Universidad Torcuato di Tella (Argentina) / Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya / Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla / Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid - Real Academia de la Historia / Ángel Martínez García-Posada, Universidad de Sevilla / Laura Martínez de Guereñu, IE University / Francesca Mattei, Università degli Studi Roma Tre (Italia) / Joaquín Medina Warmburg, Karlsruhe Institute of Technology (Alemania) / María Teresa Muñoz, Universidad Politécnica de Madrid / Helena Pérez Gallardo, Universidad Complutense de Madrid / Josep Maria Rovira, Universitat Politècnica de Catalunya / Victoriano Sainz, Universidad de Sevilla / Carlos Sambricio, Universidad Politécnica de Madrid / Ricardo Sánchez Lampreave, Universidade da Coruña / Ignacio Senra Fernández-Miranda, Universidad Politécnica de Madrid / Patricio del Real, Harvard University (EEUU) / Marta Sequeira, Instituto Universitário de Lisboa (Portugal) / Elena Svaldruz, Università degli Studi di Padova – AISU (Italia) / Jorge Torres Cuelo, Universidad Politécnica de Valencia / Alejandro Valdivieso, Universidad Politécnica de Madrid / José Vela Castillo, IE University

Diseño y maquetación
tipos móviles

Impresión

LaImprenta Comunicación Gráfica

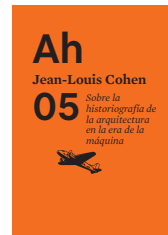
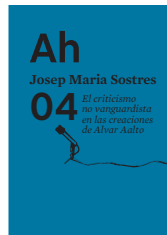
Publicaciones de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo



Los años CIAM en España: La otra modernidad. Actas del I Congreso Internacional AhAU. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. 19-20 octubre 2017

Bauhaus In and Out. Perspectivas desde España / Perspectives from Spain. Actas del II Congreso Internacional AhAU. Institución Libre de Enseñanza, Madrid. 10-11 octubre 2019

Lo construido y lo pensado. Actas del III Congreso Internacional AhAU. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2-3 junio 2022



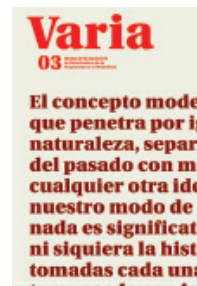
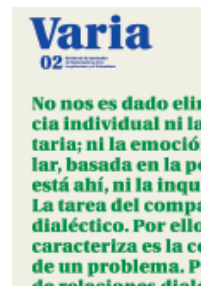
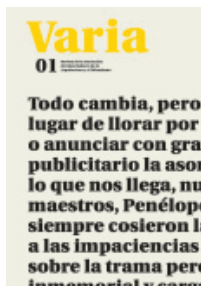
Ah 01. BRUNO ZEVI. *La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura.* Marzo 2019

Ah 02. RAFAEL MONEO. *Arquitectos y revistas de arquitectura en el Madrid de los años sesenta.* Septiembre 2019

Ah 03. LUIGI MORETTI. *La discontinuidad del espacio en Caravaggio.* Julio 2020

Ah 04. JOSEP MARIA SOSTRES. *El criticismo no vanguardista en las creaciones de Alvar Aalto.* Diciembre 2020

Ah 05. JEAN-LOUIS COHEN. *Sobre la historiografía de la arquitectura en la era de la máquina.* Octubre 2023



Varia 01 (Octubre 2019) / Varia 02 (Octubre 2020) / Varia 03 (Febrero 2022) / Varia 04 (Diciembre 2023)

Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo