

Arquitecturas del espanto

Terror y fascinación en las *Cárceles imaginarias* de Giambattista Piranesi

Agustín López

¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿No vagamos errantes como a través de una nada infinita?

Nietzsche. *La gaya ciencia*

Numerosos comentadores ilustres, desde Victor Hugo a Marguerite Yourcenar, pasando por Baudelaire, Nerval, Thomas de Quincey o Aldous Huxley, entre otros, han dedicado sus reflexiones a la obra de Giambattista Piranesi (1720-1778)¹. En nuestro ámbito más próximo, Rafael Argullol, por ejemplo, ha escrito unas páginas brillantes sobre las que Huxley calificó de «prisiones metafísicas». En consecuencia, el objetivo que anima este escrito tiene que ser obligadamente modesto; más que tratar de decir algo especialmente nuevo, que no se haya apuntado ya, sobre la obra de Piranesi, quisiera fundamentalmente recordar su existencia, por entender que puede ser de especial relevancia en un debate sobre “el Mal”, manifestando, de paso, desde una postura aceptadamente subjetiva, la perplejidad en que me dejan sumido estos grabados y sugiriendo las preguntas sin respuesta que me suscitan, con la esperanza de que otros, con más luces que yo, enriquezcan más creativamente el debate.

Piranesi, architectus venetianus es la fórmula habitualmente utilizada como firma por este artista visionario, aunque su actividad práctica en el campo arquitectónico se redujera, en realidad, al mínimo, y si bien realizó, ciertamente, importantes estudios sobre arquitectura en el ámbito teórico, Piranesi no ha pasado a la historia como arquitecto sino como uno de los grandes grabadores de la Italia del siglo XVIII. Es, en cualquier caso, incontestable que la arquitectura determina toda su producción de grabados. Piranesi fue autor de numerosas *vedute* o “vistas” urbanas, con especial atención a la arquitectura de la Roma clásica que, como heredera directa de la egipcia y la etrusca, él pretendía reivindicar frente a la admitida superioridad de la griega, y, por encima de todo, de las famosas *Cárceles* o *Prisiones*, de las que aquí nos ocuparemos. Piranesi ofreció dos versiones de sus *Cárceles*: la primera, publicada en 1745 aunque realizada quizá tres años antes, lleva el título de *Invenzioni Capric di Carceri*, y está compuesta por catorce láminas; la segunda, publicada diecinueve años más tarde con el título *Carceri d’Invenzioni*, incluye los mismos grabados, pero más elaborados, de la primera, y dos más que no figuraban en aquella².

En cuanto a la relación entre estas dos series, se puede señalar que las innovaciones fundamentales introducidas por Piranesi en la segunda son fundamentalmente de dos

¹Para una sucinta bibliografía, véase *infra*.

²Acompaña a este texto, véase *infra*, la reproducción de todos los grabados de la segunda serie (que desde el punto de vista que aquí se adopta parecen los más significativos) y algunos de la primera. Una buena y asequible reproducción de las dos series íntegras se encuentra en *Piranèse: Prisons*, Bibliothèque de l’Image, París, 2001 (25 x 26 cm).

tipos: por una parte, la multiplicación de los trazos, lo que oscurece notablemente los grabados con una especial intensificación de los contrastes y, en consecuencia, de su efecto dramático; por otra parte, la incorporación de nuevos elementos, tanto de orden arquitectónico —lo que da a algunos una mayor complejidad estructural—, como de orden instrumental, multiplicando aparatos, instrumentos, mecanismos, etc., lo que incrementa decisivamente la dimensión “siniestra” que los caracteriza; como dice Wilton-Ely: «El horror físico de las prisiones se hace [en la segunda serie] más explícito en términos de su inmensidad estructural y complejidad espacial»³.

Es de destacar igualmente la completa remodelación de la última lámina (la XVI), decisivamente modificada hasta el punto de que lo que conserva en común con su homóloga de la primera es apenas la estructura arquitectónica más básica, de modo que ambas se podrían considerar realmente como dos imágenes distintas. Hay que reparar también en que los dos grabados nuevos añadidos en la segunda serie (el II y el V) y el radicalmente modificado XVI se caracterizan quizá por el retorno a un cierto barroquismo y un distanciamiento del expresionismo que, en general, caracteriza a los demás; la incorporación de numerosos elementos arqueológicos, que no figuran en los otros, otorga a esos tres grabados un carácter mucho más documental, en detrimento, en mi opinión —sobre todo en el caso del grabado II— de su dimensión metafísica. Aunque, en general, se tiende a considerar la primera serie como el esbozo de la segunda, y aunque aquí nos centraremos fundamentalmente en esta última, hay que señalar que algunos críticos —una minoría, en todo caso— parecen, sin embargo, valorar más la primera. Arthur M. Hind, por ejemplo, afirma que «en algunos casos las láminas de la segunda serie pierden más en el equilibrio global de lo que ganan en impresión de fuerza»⁴.

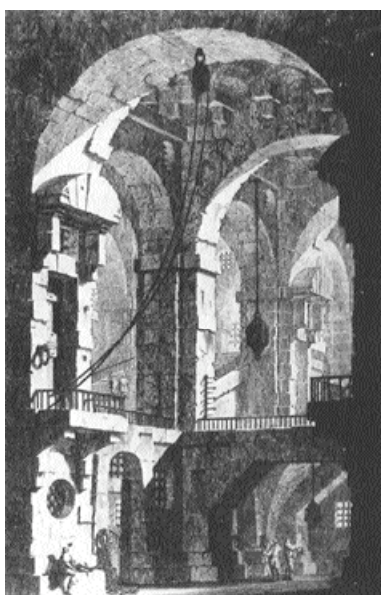


Fig. 1

Se puede apuntar, por último, la existencia de otro notable grabado, *La cárcel oscura* (fig. 1), fechado en 1743, es decir, antes de la primera serie de las *Carceri*, temáticamente asociado con éstas, aunque estilísticamente presenta notables diferencias. Este grabado, que en realidad corresponde a la serie *Prima Parte de Architettura*, muestra, a diferencia de las *Carceri*, una elaboración rigurosa de la perspectiva y una notable contención en los trazos.

Las *Prisiones* no tuvieron éxito en su tiempo; contempladas como el mero fruto de un ataque de fiebres palúdicas y, *por tanto*, rechazables —estamos en el siglo de la Ilustración—, quedaron relegadas a un segundo plano dentro del conjunto de sus obras. Decisiva para esa más que limitada recepción fue sin duda la falta de adecuación a lo que, en su época, se esperaba generalmente de la imagen artística: está claro que el arte de Piranesi había roto ya con la voluntad de representación, todavía característica dominante en la pintura de su tiempo; en sus obras, la imaginación invade el terreno de la razón y el ensueño desplaza a la mimesis, anunciando claramente el arte

³ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, 1978, pág. 85.

⁴ Arthur M. Hind, *Gianbattista Piranesi: A Critical Study*, Londres, 1922, pág. 13.

romántico del que podría considerarse en no pocos aspectos un elemento precursor. Efectivamente, estos grabados fueron reivindicados en alguna medida por el espíritu romántico, pero lo cierto es que permanecieron ignorados del gran público hasta ser redescubiertos a principios del siglo XX por Henri Focillon⁵. Más tarde, en los años sesenta, serían relativamente popularizados por la revista *Planète*, de L. Powells y J. Bergier.

1. Terror

Quizá lo primero que transmiten las cárceles piranesianas es una impresión de tenebrosa inmensidad. Impregnadas por una atmósfera misteriosa, sobrecogedora, evocan alguna presencia numinosa, oscura y terrible, ante la que no habría refugio o escapatoria posible ni esperanza de alianza defensiva; el espectador se siente solo, trasladado a un universo siniestro, pesadillesco híbrido de piedra, hierro y madera. Se diría que la amenaza que acecha escondida en esos angustiosos laberintos de piedra no es un mal concreto o personalizado, encarnable en algún supremo Maligno, sino algo más bien ilocalizable, difuso, indefinible, algo que forma parte de la propia arquitectura, que nace de la substancia misma de las piedras con las que está construido ese mundo. En tal sentido, las cárceles no son un escenario en el que algo ocurra: más bien lo que ocurre es, precisamente, su presencia; la arquitectura, y no los diminutos personajes que las pueblan, es la verdadera protagonista de las *Carceri*.

Pero ¿qué clase de cárceles son las que contemplamos en esos grabados? Podemos ver en ellos, eventualmente, una representación de la tortura (lám. II), tal vez un prisionero con las manos atadas a la espalda (lám. V) u otro quizás encadenado (lám. I) y unos condenados en la picota (lám. X); pero, aparte de eso, no mucho más de lo que se podría esperar encontrar en unas cárceles al uso: hay dos cabezas que se han interpretado muy dudosamente como de ajusticiados pero que serían más verosíblemente, yo creo, elementos escultóricos (lám. XVI; obsérvese la manifiesta desproporción en el tamaño de las cabezas con el personaje situado a la izquierda, aproximadamente a la misma distancia del observador) y extrañas “máquinas” o instrumentos con aire siniestro, sin duda, aunque ambiguo, pues muchas veces son simplemente cadenas, argollas, poleas, rejas, pinchos, cabrestantes... elementos todos sin una función muy clara cuando no ininteligible. En cualquier caso, estas “cárceles” no se ajustan en absoluto a lo que solemos entender por tales; no hay celdas en ninguna parte (únicamente la reja de la lám. I podría sugerir un calabozo), e inmediatamente llama la atención un hecho notorio: lo que oprime a los posibles condenados no es la estrechez compulsiva del espacio sino, paradójicamente, su inmensidad: esos muros colosales de ciclópeas piedras parecen encerrar, fundamentalmente, un amenazador, desasosegante e inmenso vacío. No es su aspecto más concreto lo que genera desazón; al contrario, ésta nace más bien de su indeterminación: la representación de la tortura del grabado II es apenas anecdótica frente a la conmoción que provocan las impresionantes construcciones, *en las que no ocurre nada*, de, por ejemplo, las láminas III o XIV.

Un examen más detallado de los grabados nos revelará desde el primer momento la presencia de múltiples elementos absurdos, arquitectónicamente incoherentes: pasa-

⁵ H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, París, 1918 (reed., París, 1963).

relas que desembocan en muros en los que ninguna puerta se abre (láms. I, III, VIII, XIV...), ventanas que no dan a ningún exterior ni parecen tener sentido (láms. VI, VIII), vigas de madera que surgen de la piedra sin función discernible alguna (*passim*), cerchas que no sostienen nada (lám. XIV), puentes levadizos sin ninguna razón manifiesta de ser (lám. VII), corredores que no parecen cumplir ninguna función de tránsito “razonable” (*passim*), argollas colgando de los muros o de las bocas de los mascarones de piedra de un tamaño tal que solo podrían servir para amarrar a seres u objetos de dimensiones impensables (*passim*), etc.

La manipulación de las proporciones y la adopción de puntos de fuga diversos produce una violenta distorsión que determina la abolición de las leyes de la geometría euclidiana; la coexistencia de varios ejes de perspectiva produce un efecto de dilatación del espacio que sobrecoge al espectador y le desconcierta con sus irracionales líneas sutil e inquietantemente oblicuas, allí donde cabría esperar la regularidad racional de las perpendiculares (lám. I). Distorsión llevada hasta la absoluta sinrazón mediante el recurso a la ilusión óptica, un poco a la manera utilizada el pasado siglo por Maurits Cornelis Escher; así por ejemplo la utilización de elementos colgantes (cuerdas o cadenas) que aproximan visualmente de forma ficticia espacios de hecho muy distantes (lám. II), las imbricaciones “imposibles” entre distintos planos de profundidad que implicarían unos doblamientos no ya de las estructuras, sino del espacio mismo (lám. XV): juegos visuales típicamente “escherianos”, cuyo ejemplo más destacado, pero no el único, lo encontramos en la lám. XIV, en la que, si se observa con atención, se comprobará que la escalera del lado izquierdo del grabado se sitúa en un espacio sencillamente “inexistente”. Si a ello añadimos los encuentros no resueltos entre planos diversos (como el de la escalera serpenteante con un pasadizo horizontal en la lám. VII) o las transparencias que nos confunden sobre lo que está delante y lo que está detrás (*ibid.*, puente en la parte inferior), obtendremos como resultado la sensación global de un universo kafkiano, absurdo e inquietante. Es sin duda a esa doble dimensión de imposibilidad y de realidad a lo que deben estos grabados gran parte de su fuerza.

Y, en medio de tan desasosegante inmensidad, ¿qué papel juegan esos seres humanos empequeñecidos, hormigueantes, casi siempre vagos, confusos (sólo las láminas II y V, las dos que no figuraban en la primera serie, nos permiten ver rostros), que vemos transitar por escaleras y corredores? En general, no dan la impresión de ser lo que podríamos entender por presos, pero tampoco por guardianes. Lo que suceda en el interior de esos espacios es completamente inimaginable; ¿quiénes son sus moradores?, ¿por qué están ahí?, ¿qué es lo que hacen? En alguna ocasión parecen afanados en alguna misteriosa actividad colectiva, no sabemos si forzada o voluntaria, tal vez ritual o tal vez no (lám. V), pero casi nada —salvo la excepcional escena ya señalada de la lám. II— evoca de forma clara la presencia de un orden más o menos autoritario; los hombres que vemos confusamente en los grabados no dan la sensación de ser autómatas o estar reducidos a la esclavitud y moverse por órdenes imperativas (al estilo, por ejemplo, en que los encontramos en la *Metrópolis* de Fritz Lang), y en muchos casos uno se inclinaría a pensar que esas figuras diminutas y casi siempre borrosas están más bien “paseando” sin dirección precisa (¿vagando erráticamente?) por esos espacios inmensos, en los que todo tiene unas dimensiones colosales que parecen anunciar el gigantismo inminente de la era de la máquina. Pero nada nos impide imaginarlos también como un único habitante, reproducido en múltiples proyecciones de sí mismo, que contempla con tranquila inconsciencia las delirantes construcciones que configuran su mundo y entre las que se despliega su vida.

Aunque, en general, las *Carceri* reflejan espacios rigurosamente interiores, unas pocas excepciones nos sitúan en presencia de unas prisiones “abiertas” que, en ese sentido, evocan más el ámbito de una ciudad que el de una cárcel. Véase, en efecto, la lám. II, la que más claramente representa un impresionante paisaje urbano con imponentes edificios de faraónicas columnas. O la lám. IV, en la que se puede observar con claridad el cielo, tanto sobre el puente como a través de su ojo, por encima de lo que parece ser una gran columnata que encerraría un vasto espacio abierto con un monolito en su centro (más perceptible en el grabado de la primera serie) configurando el conjunto una especie de inmensa plaza, desde luego poco acorde con una prisión convencional y que también nos hace pensar en las arquitecturas igualmente gigantescas, pero en absoluto siniestras, de su contemporáneo Hubert Robert (con las que podría resultar fructífero un análisis por contraste). Podemos ver también el carácter en cierto sentido “abierto” de las prisiones en el grabado V, donde, junto al borde derecho, observamos el cielo en la distancia, más allá de lo que parece ser un espacio mucho más despejado y una construcción menos monumental.

No debería ser, pues, imposible escaparse de las cárceles de Piranesi y, sin embargo, uno tiene la impresión de que eso no ocurre nunca, de que la huida, aunque físicamente posible, es, sin embargo, metafísicamente impensable. Tal vez porque no hay ningún lugar al que escapar, porque no hay en realidad un exterior que establezca una relación de tensión con un interior, porque las cárceles nos muestran una realidad estática total, oscuramente perfecta, porque son propia y rigurosamente hablando, un cosmos: el cosmos. Suscitando una especie de inercia perceptiva, la multiplicación de los espacios interiores mediante estructuras recurrentes, de la que la lám. V con su vertiginosa sucesión de arcadas ascendentes es un claro ejemplo, parece prolongar la pesadilla hacia el infinito. Como si unas arcadas tuvieran que suceder necesariamente a otras arcadas, unos muros a otros muros, corredores, escaleras, pasarelas... acumulándose de forma interminable hacia un lado y hacia el otro, hacia arriba y hacia abajo, hasta llenar, simplemente, todo el espacio. En este sentido, las cárceles de Piranesi parecerían más bien una metáfora del mundo mismo: el mundo entendido como prisión, en la que toda la humanidad está encerrada, condenada, quizá, más por su condición que por sus actos, a vagar perpetuamente por las entrañas de una prisión infinita, sin esperanza alguna de redención.

Se configura así un mundo en el que la presencia literalmente anonadante del espacio es tanto causa como efecto de la negación del tiempo. M. Yourcenar ha expresado de forma concisa esa ausencia de tiempo, y por tanto de cambio, en el universo de las *Cárceles*: «El perpetuo claroscuro excluye la noción de la hora, y la espantosa solidez de los edificios, la del desgaste producido por los siglos»⁶. Ya anteriormente, Focillon había apuntado ese carácter intemporal: «Esa arquitectura [...] se levanta sobre piedras inmutables; se hunde, para la eternidad, en criptas bajo el suelo y se eleva, para la eternidad, en cúpulas en el aire»⁷. En efecto, a diferencia de lo que ocurre con los restos arquitectónicos que pueblan sus *vedute*, por las prisiones de Piranesi no ha pasado el tiempo ni la historia. Aquí, como decía Gurnemanz a Parsifal, «el tiempo se ha convertido en espacio», pero no, en este caso, en espacio de luz, sino de tiniebla. No estamos ante la dimensión

⁶ M. Yourcenar, «El cerebro negro de Piranesi», en *A beneficio de inventario*, Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 138.

⁷ H. Focillon, *op. cit.*, 1918, págs. 185-186.

sutil, ligera, sublime, de la intemporalidad, sino ante su expresión densa, pesada, capaz de transformar cualquier sentimiento en angustia y de coagular todo sueño en inacabable pesadilla.

Espacio, pues, que, en su carácter si no física sí psicológicamente cerrado, se nos antoja en su negación de todo elemento natural (no hay el menor rastro de animales o plantas, tampoco de agua, a pesar de que M. Yourcenar⁸ quiera ver una fuente [?] en el grabado IX) una antítesis del paraíso terrenal, oponiendo a la dimensión natural del jardín la dimensión artificial de la ciudad, al carácter vegetal del primero, la condición mineral de la segunda; pero, al mismo tiempo, antítesis también de lo que en la Biblia es el elemento polar del Edén, la Jerusalén celestial, con la que coincide en su carácter “urbano” y “mineral”, pero a la que se opone como lo infernal a lo celestial. Frente al Paraíso terrenal y la Jerusalén celestial, las *Carceri* parecerían evocar, pues, más bien, un Infierno terrenal o una “Jerusalén” infernal, en definitiva, la terrenalidad contemplada como infierno.

2. Fascinación

Victor Hugo habló, con una discutible expresión, de «el cerebro negro de Piranesi», palabras con las que M. Yourcenar encabeza su reflexión; y sin embargo, no es sólo oscuridad y horror lo que las cárceles imaginarias de Piranesi nos transmiten; no es, en todo caso, un horror plano, unidimensional, concreto. Es su relativa pero cierta indefinición, sus mismas ambigüedades, lo que las hace más inquietantes y las abre a posibilidades de otro orden. Hay algo fascinante en esas arquitecturas mastodónticas, que no dejan de encerrar un indudable misterio poético: «Por encima de todos los espantos reina una especie de poesía severa y grandiosa», dice Focillon⁹. Como catedrales del mal, levantadas por algún dios sombrío, las cárceles de Piranesi parecen tener algo de sagrado o, cuando menos, serían asociables con una cierta forma de entender lo sagrado, en la medida en que históricamente se lo haya asociado con un sentimiento de temor reverencial. No en vano les cuadrarían a la perfección los epítetos de “tremendo” y “fascinante” que Rudolf Otto, en su conocida fórmula, utilizaba para referirse a lo sagrado.

En efecto, no estamos ante la univocidad de lo que podríamos llamar la negación de lo “divino trascendente”, sino más bien ante la equivocidad de su inversión, lo que no nos encierra en la mera materialidad sino que, sin salir de una dimensión ontológica superior, introduce un decisivo elemento de ambigüedad. Hay algo infernal en las *Prisiones*, ciertamente; pero hay, por encima de todo, una dimensión abismal, una oscura participación en lo absoluto, que no se deja encerrar en palabras o en formas, y que en vano buscaríamos, por ejemplo, en las ilustraciones de Gustavo Doré para la obra de Dante, donde el mal adquiere una nítida y perfilada concreción, perfectamente delimitable por cuanto que *exclusivamente* física, y que, en su univocidad, no dejarían de tener, en comparación con los grabados de Piranesi, algo de primario o infantil. Es como si los terrores inmediatos del Infierno de Doré hubieran sufrido aquí una turbadora y extraña sublimación metafísica.

Hay en el ser humano una capacidad de fascinación ante el abismo, tal vez como forma degradada o corrompida de la nostalgia del Absoluto. Pero a diferencia de ésta, la

⁸ M. Yourcenar, *op. cit.*, pág. 137.

⁹ H. Focillon, *op. cit.*, pág. 189.

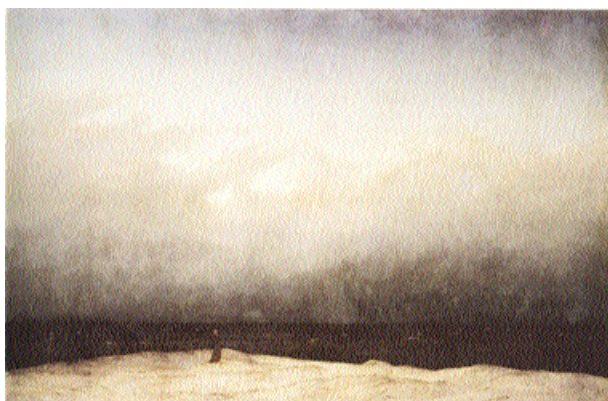


Fig. 2

te ambiguo, se mueve buena parte del Romanticismo y también la obra de Piranesi, que, en algunos aspectos, al menos, lo anuncia.

Aquí podría ser reveladora una aproximación de Piranesi a los pintores románticos y, en especial a Caspar David Friedrich.



Fig. 3

El vacío que se percibe en el *Monje a la orilla del mar* (fig. 2), esa inmensidad de cielo y mar que parece suspendida entre el ser y la nada, está sin duda —por cuanto menos definida— más cerca del Absoluto, pero genera un sentimiento que puede tener algo en común con el que suscita la inmensidad de las cárceles piranesianas. Piénsese, más especialmente, en otra famosa obra de Friedrich: *El océano glacial* (fig. 3). ¿No tiene esta obra, desarrollada aparentemente en plena naturaleza, algo, también, de paradójicamente cerrado, de colosal escenario interior, casi teatral, perfectamente identificable con el espíritu de las *Prisiones*? Los enormes bloques de hielo tienen mucho en común con las ciclópeas piedras de Piranesi, con la diferencia de que el hielo de Friedrich

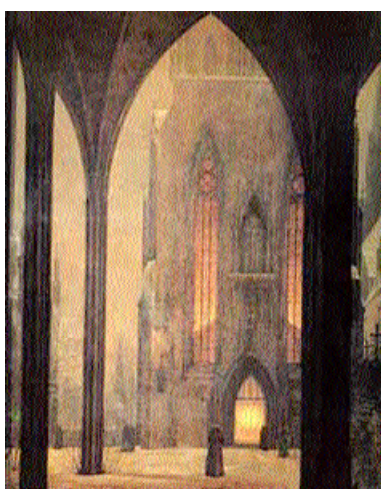


Fig. 4

parece apuntar hacia lo alto —probablemente no tanto por voluntarismo ingenuo, del que Friedrich por otra parte no está exento, cuanto por la necesaria y espontánea concordancia explícita de un orden implícito subyacente—, hacia una tenue luminosidad que se abre, casi imperceptible, en la bóveda del cielo, mientras que los bloques pétreos de Piranesi se mantienen sólidamente anclados en la tierra, impidiendo cualquier vuelo. Tanto en *El océano glacial* como en las *Cárceles* estamos encerrados en una cripta cósmica, espectadores de sendos apocalipsis, si bien en el primero cabe imaginar una componente última de incertidumbre y posible esperanza que difícilmente se podría encontrar en la fijada atemporalidad, inmune al cambio, de las *Prisiones*. Y esa relativa comunidad, pero también esa distancia, de las

tensión interna despertada por el abismo, por ese “Infinito degradado” — como podría entenderse en definitiva lo cósmico—, implica ya la posibilidad de los contrarios; en esa reconversión y reducción a los límites de lo cósmico, la nostalgia del Absoluto, configurándose como fascinación por los abismos, se abre a los sentidos opuestos de lo ilimitado. De ahí la ambivalencia de lo inmenso y los sentimientos que genera. En ese terreno, ya relativamente

cárceles piranesianas con algunos paisajes de Friedrich (aquí cabría evocar posibles elementos intermedios que podrían servir de puente; piénsese, por ejemplo, en Oehme y su *Catedral en invierno* (fig. 4) u otras arquitecturas románticas entre lo sublime y lo siniestro) no deja de resultar inquietante: ¿podría hablarse en ambos casos de la recuperación de un paisaje que alguna vez nos perteneció? Podemos aceptarlo así con tranquilidad en el pintor alemán, pues ese *paisaje* es el reflejo de una naturaleza tal vez trágica —en no pocos casos, al menos—, pero también paradisíaca, aunque se trate de un paraíso perdido. Pero, ¿cómo aceptar sin estremecimiento que los ecos que hacen resonar en nuestro interior las *carceri d'invenzione* las denotan como posible hogar primigenio y, por tanto, tal vez como destino del ser humano?

No se puede dejar de advertir tampoco el carácter esencialmente nocturno de las prisiones, presididas por una iluminación que, como dice Focillon, «hace pensar en una luz lunar [tan cara a los románticos], donde blancos intensos y casi deslumbrantes se enfrentan sin transición a sombras profundas»¹⁰. El juego de luces y sombras —tan carente de rigor geométrico como la perspectiva— es importante en estos grabados, pero es difícil, en efecto, pensar que algún sol pueda iluminar las Prisiones, a las que debemos imaginar, más bien, sombríamente iluminadas por alguna luz, como la lunar, comparativamente brillante pero apagada al mismo tiempo, globalmente sumidas en una penumbra eterna.

Este entenebrecimiento de la inmensidad y esta confluencia de luz reflejada y tinieblas profundas nos remiten también —en un salto considerable en el tiempo y el espacio, pero tal vez en perfecta continuidad espiritual— al ala misteriosamente teñida de púrpura del arcángel de Sohrevardî¹¹, símbolo de la cara enigmáticamente negativa del *mundus imaginalis*, dimensión inferior de un mundo, sin embargo, superior, que no resulta fácilmente ubicable en ninguna ontología que se pretenda piramidal o linealmente “ordenada”, y que parece corroborar que no es ya la mera materia el punto final del descenso, sino que habría —en un sentido por debajo de ella pero, al mismo tiempo, en otro, paradójicamente por encima—, unos sótanos, o quizá mejor, una “trastienda”, si se me permite decirlo así, del *encadenamiento* ontológico, donde el mal impera como divinidad, un mal que, por cierto, no sería solo mera ausencia de bien.

Si desde una cierta perspectiva metafísica se nos quiere decir tranquilizadamente que no hay posibilidad racional de un mal ilimitado, los grabados de Piranesi, como el ala teñida de púrpura de Gabriel, nos sugieren inquietantemente que, aunque eso fuese cierto, el dominio de las sombras llega quizá mucho más lejos de lo que nos es dado percibir en este mundo y que, si no hay un principio absoluto del mal, nada impide afirmar la prolongación de la tiniebla “en dirección” al infinito —lo que tal vez no venga a ser muy diferente—, algo que cierta tradición religiosa más o menos popular del cristianismo recoge, de manera no muy sutil ni coherente, yo creo, pero sí contundente, en la idea de un infierno eterno; infierno cuyo moderno arrinconamiento por su indigencia metafísica tal vez no debería ser suficiente para tranquilizar a nadie sobre los destinos póstumos del alma, si es que algo como eso existe.

En definitiva, lo que me parece más significativo en la obra de Piranesi es el

¹⁰ *Ibid.*, pág. 190.

¹¹ Véase el relato de S. H. Sohrevardî «El arcángel teñido de púrpura», en *El encuentro con el ángel*, Trotta, Madrid, 2002.

hecho de ser una de las no demasiado numerosas manifestaciones del arte occidental que nos abre las puertas hacia la dimensión oscura o negativa del *mundus imaginalis*, por utilizar la expresión acuñada por Corbin, mundo que estamos relativamente “acostumbrados” a contemplar desde el lado benéfico o luminoso, pero no desde el maléfico. En efecto, las representaciones del mal en el arte occidental, casi siempre determinadas por una concepción limitadamente religiosa, podrán ser todo lo numerosas y estéticamente estimables que se quiera, pero en muchos casos no pasan de ser meras alegorías —la figura misma del demonio lo es— que, al pretender nombrar explícitamente el mal, lo velan mucho más de lo que lo revelan, puesto que, en última instancia, la verdadera realidad no puede ser nombrada por ningún lenguaje humano; habitualmente, se trata de representaciones de algún modo apotropaicas, auténticos conjuros, que, al representar unívocamente el mal para mantenerlo a distancia, nos impiden al mismo tiempo conocerlo, pues toda nominación no deja de tener, por lo menos, algo de ocultación. Por el contrario, las cárceles de Piranesi adquieren esa rara y problemática condición de *símbolo*, que lejos de remitir a ninguna anquilosada “verdad metafísica” supuestamente definitiva, nos abren un camino que ahonda en la indeterminación vertiginosa de lo informulable. (En este sentido, cabría quizás una fructífera aproximación de las “amenazas latentes” de las *Carceri* con los típicos “terrores indescriptibles”, nunca explicitados, de H. P. Lovecraft.) La conveniencia de una apertura que apunta a un horizonte, en cualquier caso, tan ambiguo podrá, tal vez, ser cuestionada; pero quizá, por algún enigmático equilibrio cósmico, ya no puedan abrirse las puertas del cielo sin abrir a la par las del infierno. *En ese sentido*, la obra de Piranesi, sin dejar de tener un carácter esencialmente metahistórico, podría ser coyunturalmente moderna, sin que ello implique valoración ninguna, sino el simple reconocimiento de su adecuación a un tiempo que parece haber decidido ahondar, con resultado incierto, tal vez con atrevida inconsciencia, en posibilidades y peligros.

En todo caso, aun reconociendo el interés de la visión de Argullol —del que este escrito es en alguna medida deudor—, solo parcialmente concuerdo con su interpretación, cuando parece ver en las prisiones exclusivamente una imagen interior del alma del hombre moderno¹². Hay en las *Carceri*, me parece a mí, una dimensión no solo antropológica sino también cósmica. Piranesi, como adelantado del Romanticismo, ve los paisajes exteriores como paisajes del alma, sin duda. Pero sus cárceles son también (¿fruto más bien de su herencia clásica?) las cárceles del cosmos en que está fatalmente encerrado el destino humano. Lo interior y lo exterior, el alma y el cosmos aparecen estrechamente identificados en las Prisiones. No es solo un mundo particular, no es solo la dimensión del alma históricamente condicionada de un cierto tipo de individuo —el hombre moderno—, lo que ahí se refleja. Su dimensión propiamente simbólica, las abre a la recepción de otros niveles de sentido —en una *progressio armonica*, que diría Corbin—, cada vez más hondos y más amplios en dirección a la realidad toda. Y es quizás eso lo que, actuando de forma consciente o subliminal, más inquietante resulta en las *Carceri* de Piranesi.

¹² «Piranesi busca en los grabados de las “Carceri” reflejar el paisaje interior del hombre moderno»: R. Argullol, *La atracción del abismo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983, pág. 34.

Bibliografía sumaria

- Argullol, Rafael**, *La atracción del abismo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983.
- Barrier, Janine**, *Piranèse*, Bibliothèque de l'Image, París, 1995.
- Chávarri, Raúl**, *Las prisiones infinitas de Piranesi*, Movinter-Diart, Madrid, 1981.
- Eisenstein, Serguei Mikhailovitch**, «Piranesi o la fluidez de las formas», en Tafuri, M. (véase *infra*).
- Focillon, Henry**, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, París, 1918 (reed. 1963).
- Hind, Arthur M.**, *Gianbattista Piranesi: A Critical Study*, Londres, 1922.
- Perona Sánchez, J. J.**, *La utopía antigua de Piranesi*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996.
- Piranèse: Prisons*, Bibliothèque de l'Image, París, 2001.
- Puech, Henri-Charles**, «Las Cárceles de Juan Bautista Piranesi», en *Sobre el maniqueísmo y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006.
- Tafuri, Manfredo**, *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- Wilton-Ely, John**, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, 1978 (reed. 1988).
- Yourcenar, Marguerite**, «El cerebro negro de Piranesi», en *A beneficio de inventario*, Alfaguara, Madrid, 1994.

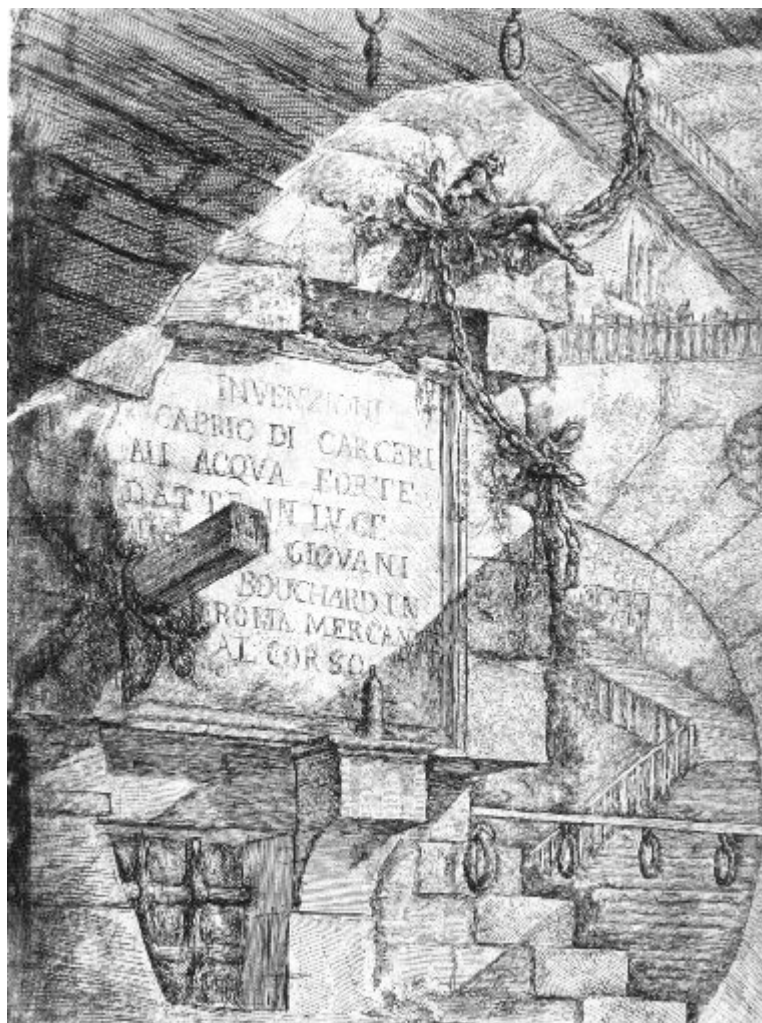


Lámina I (serie 1ª)

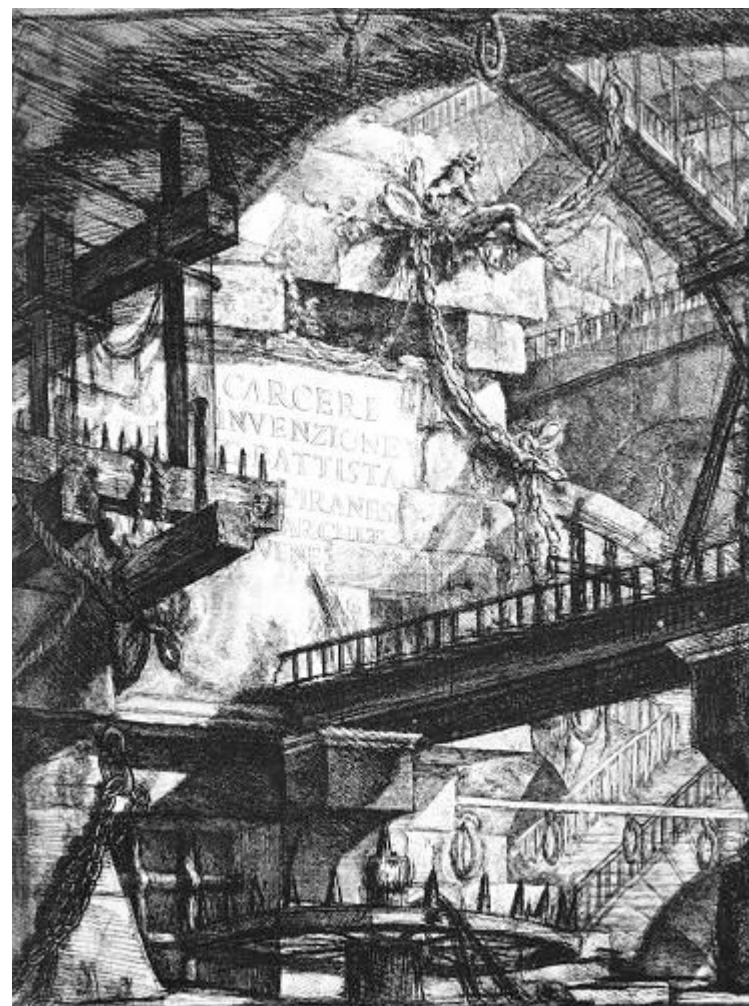


Lámina I (serie 2ª)



Lámina II (serie 2ª)

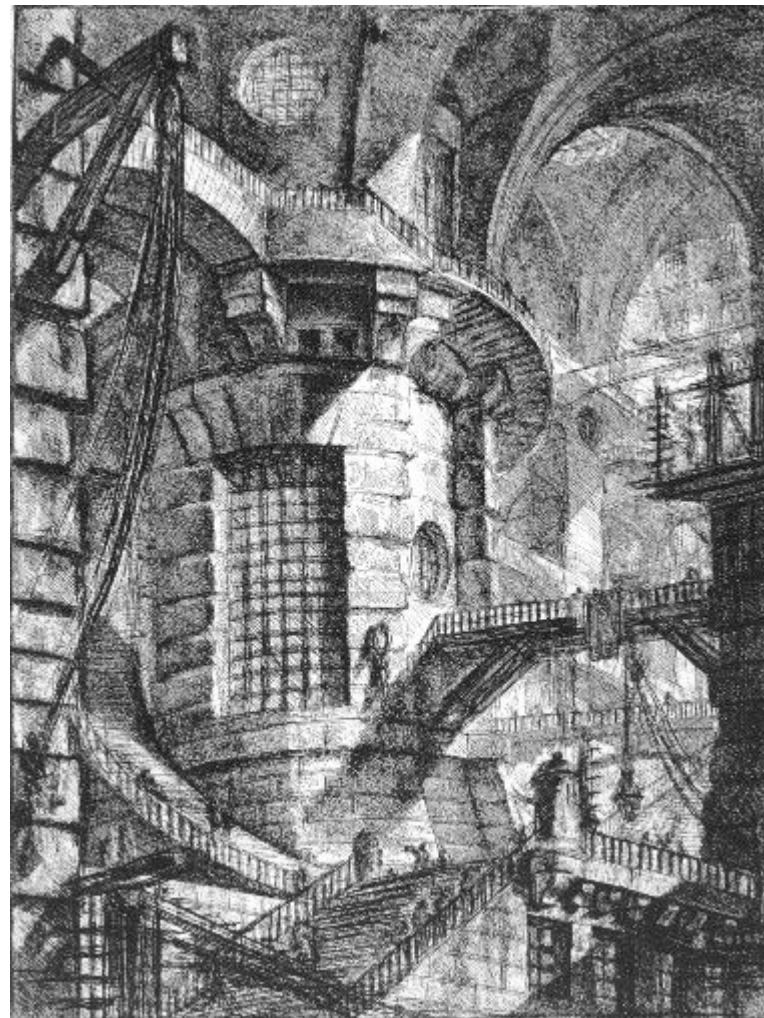


Lámina III (serie 2ª)

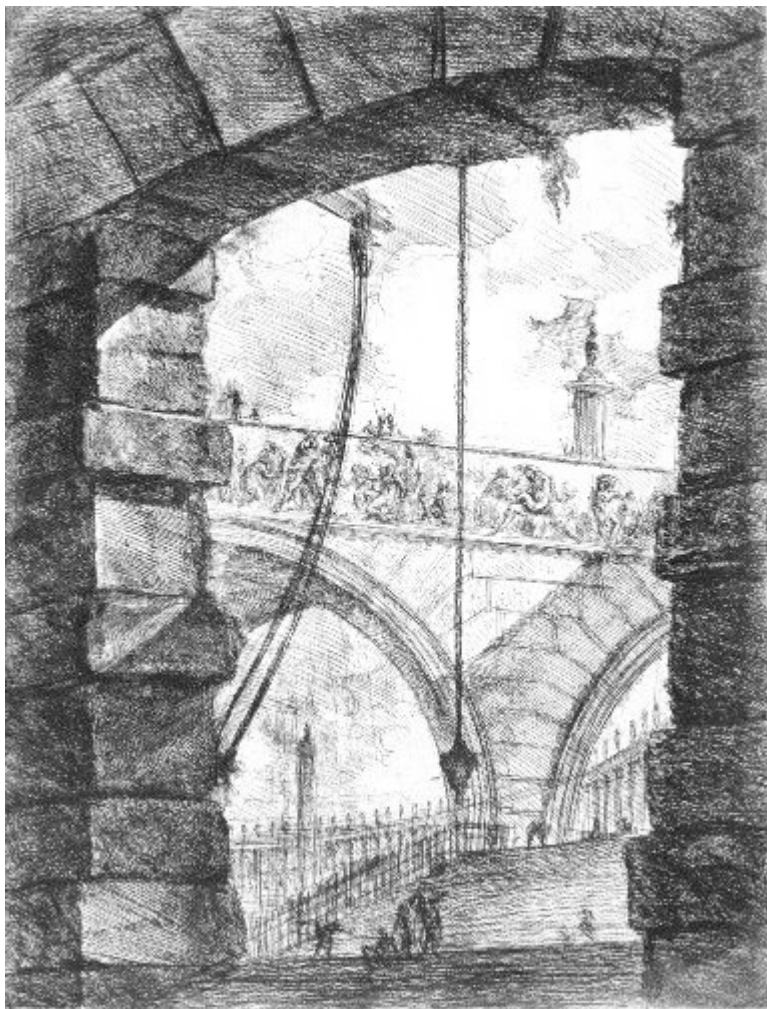


Lámina IV (serie 1ª)

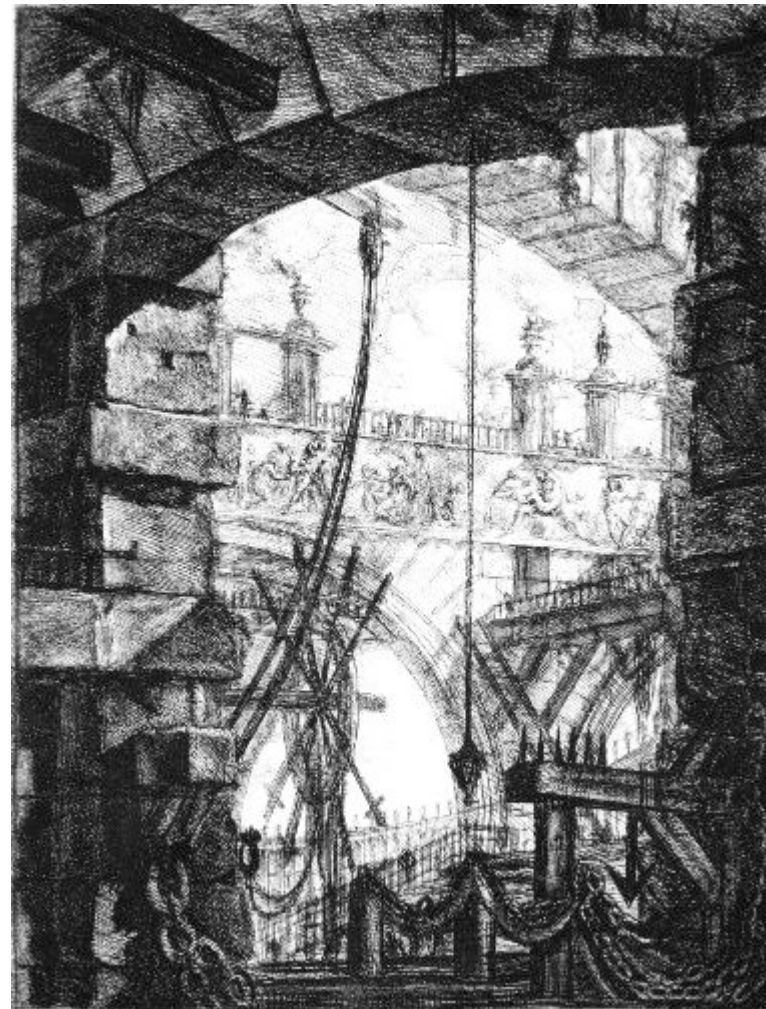


Lámina IV (serie 2ª)

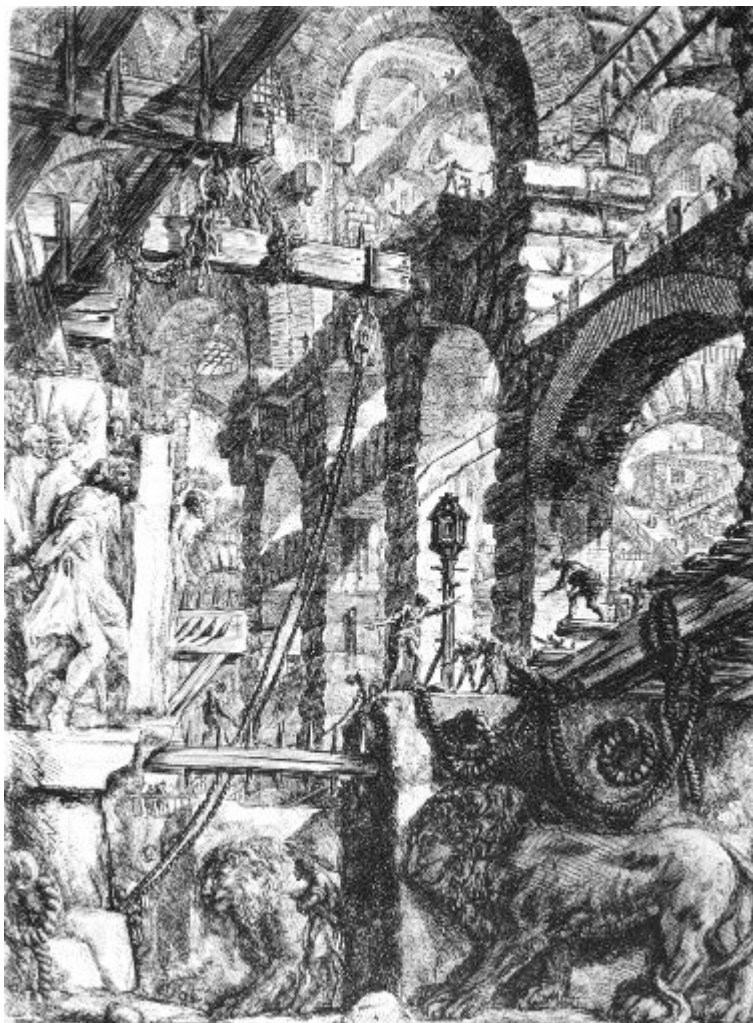


Lámina V (serie 2ª)

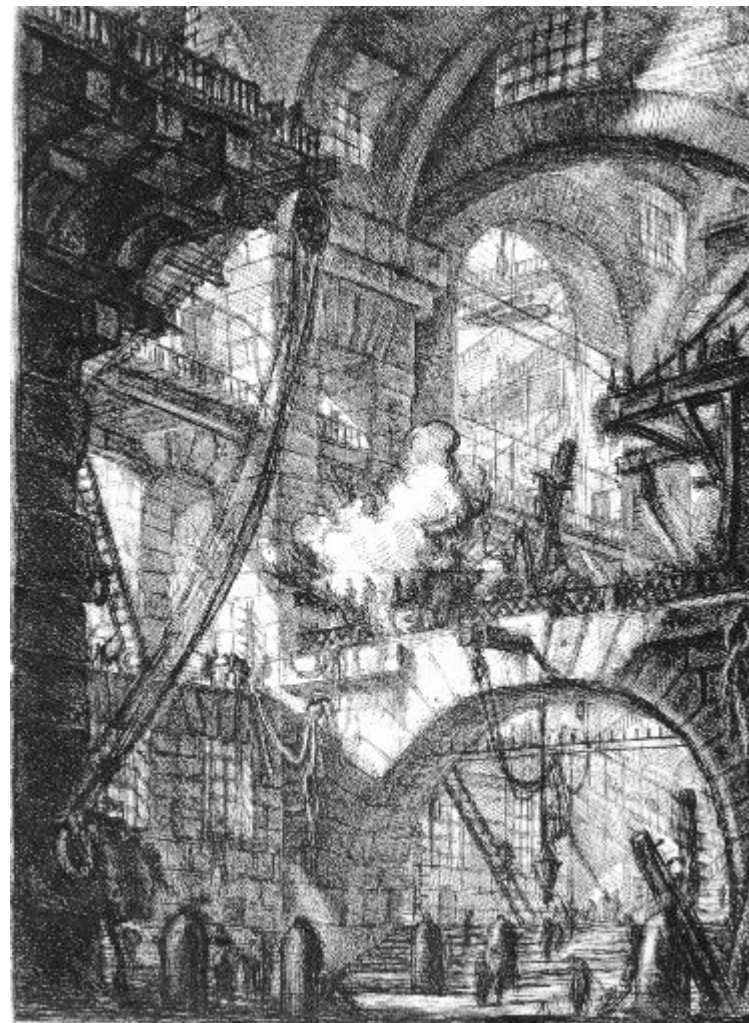


Lámina VI (serie 2ª)



Lámina VII (serie 2ª)

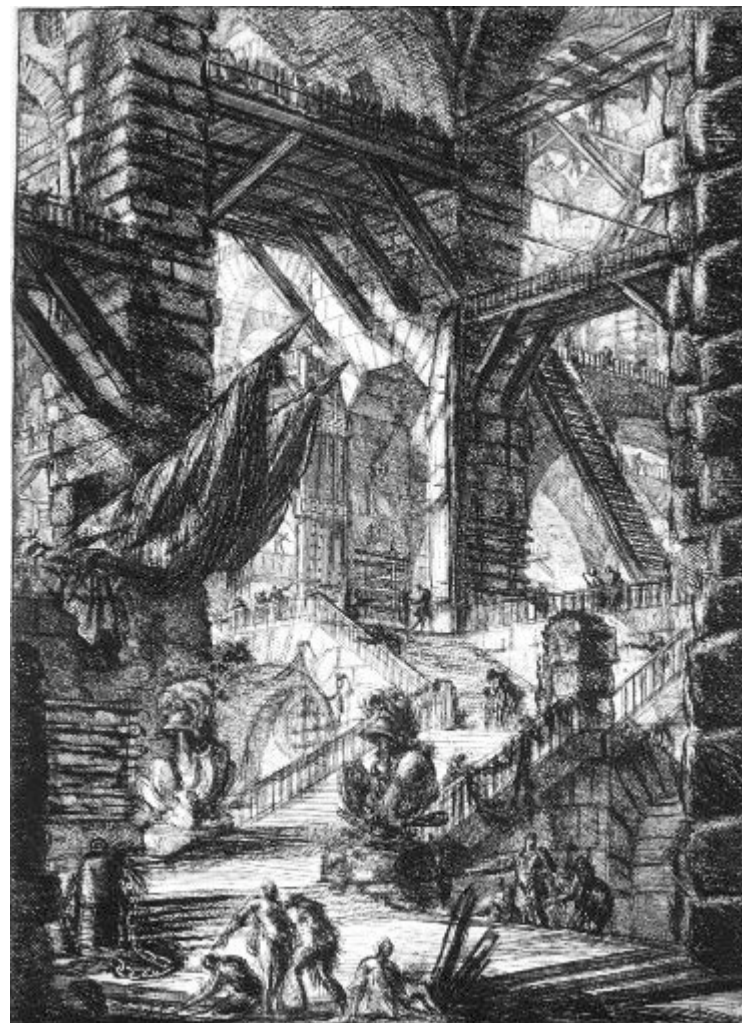


Lámina VIII (serie 2ª)



Lámina IX (serie 2ª)

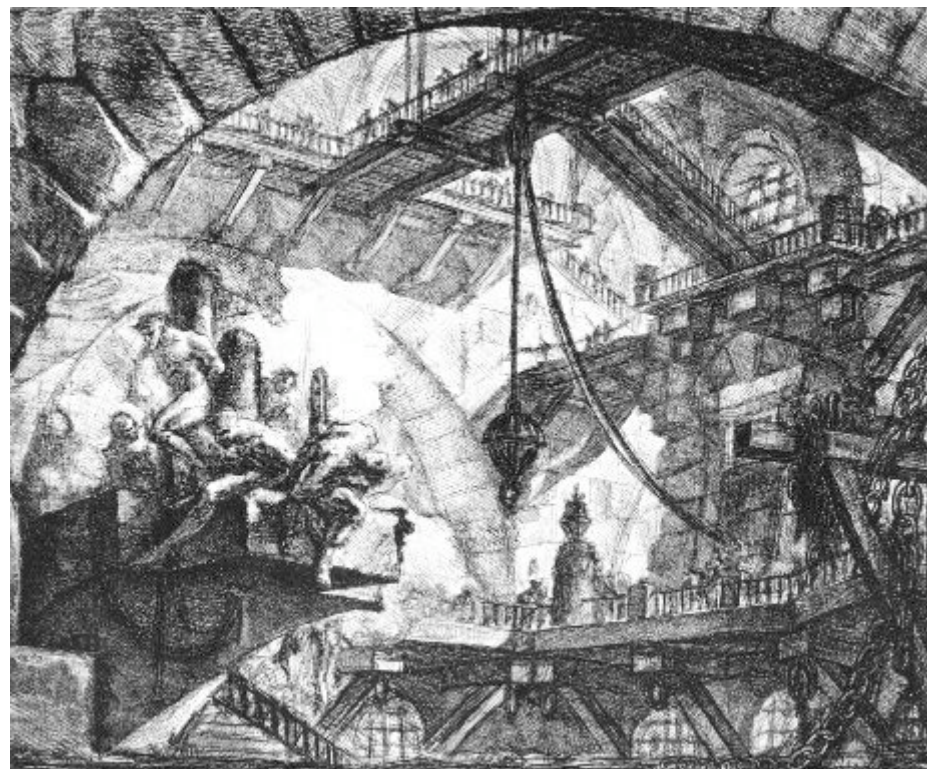


Lámina X (serie 2ª)

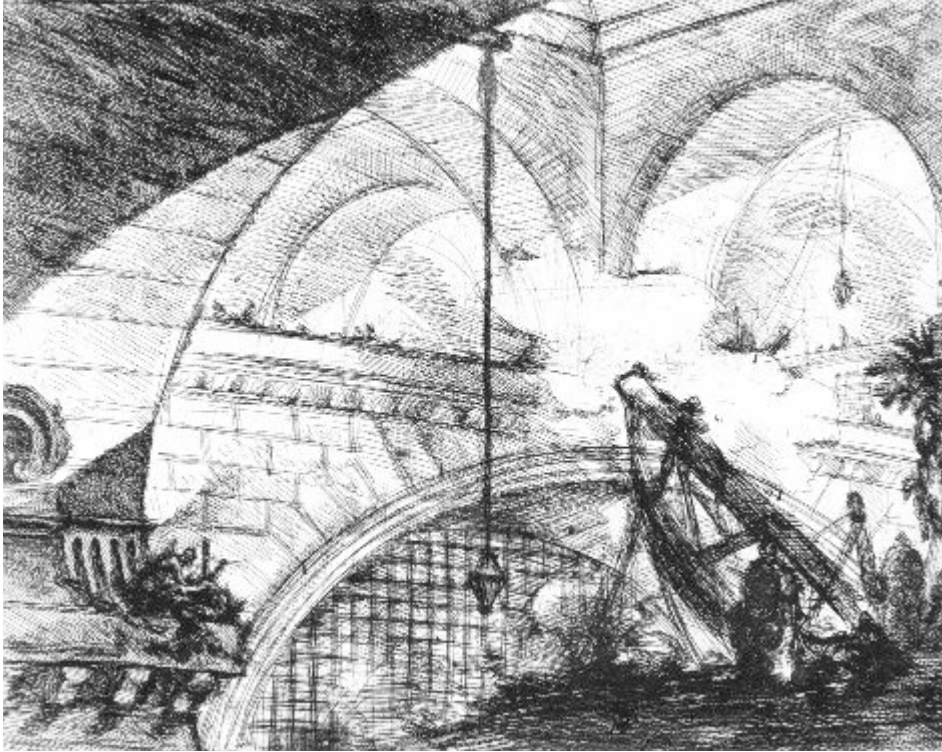


Lámina XI (serie 1ª)

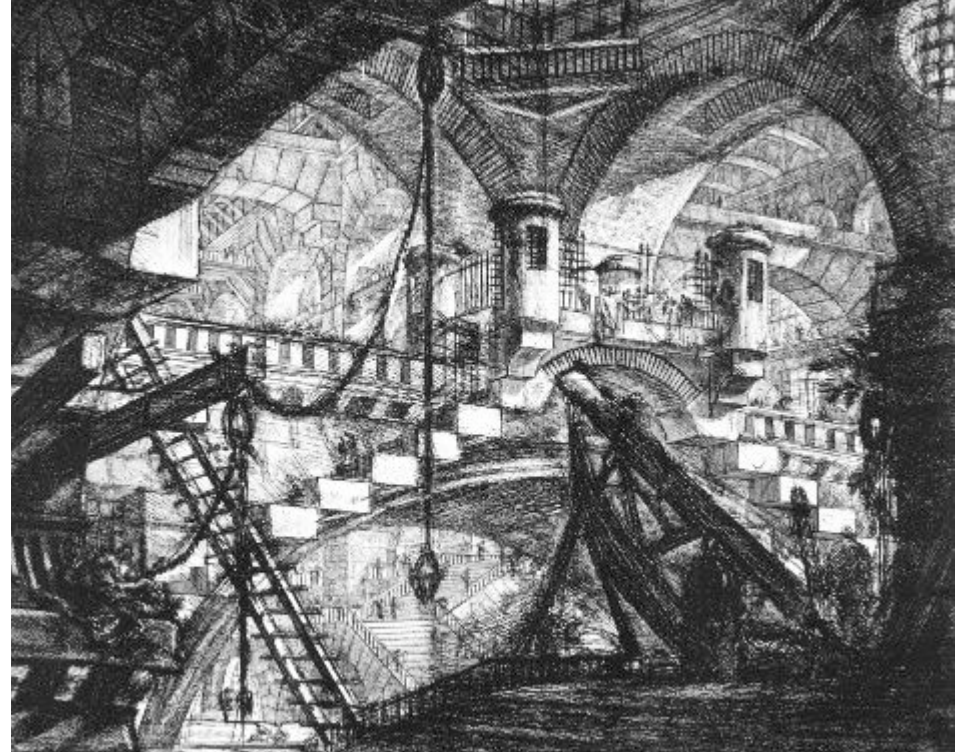


Lámina XI (serie 2ª)

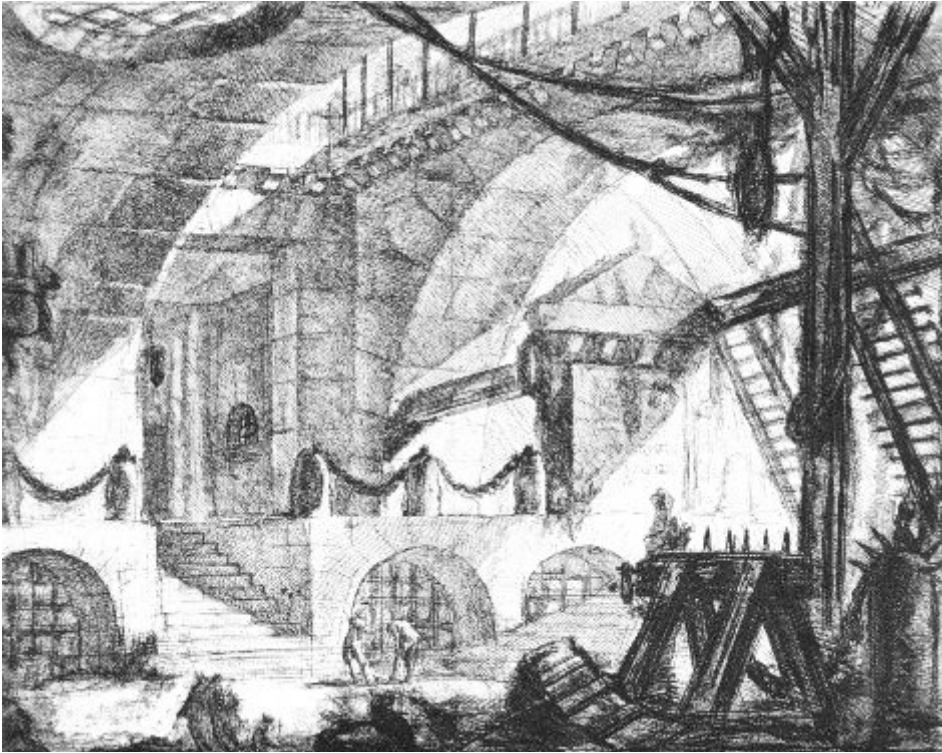


Lámina XII (serie 1ª)

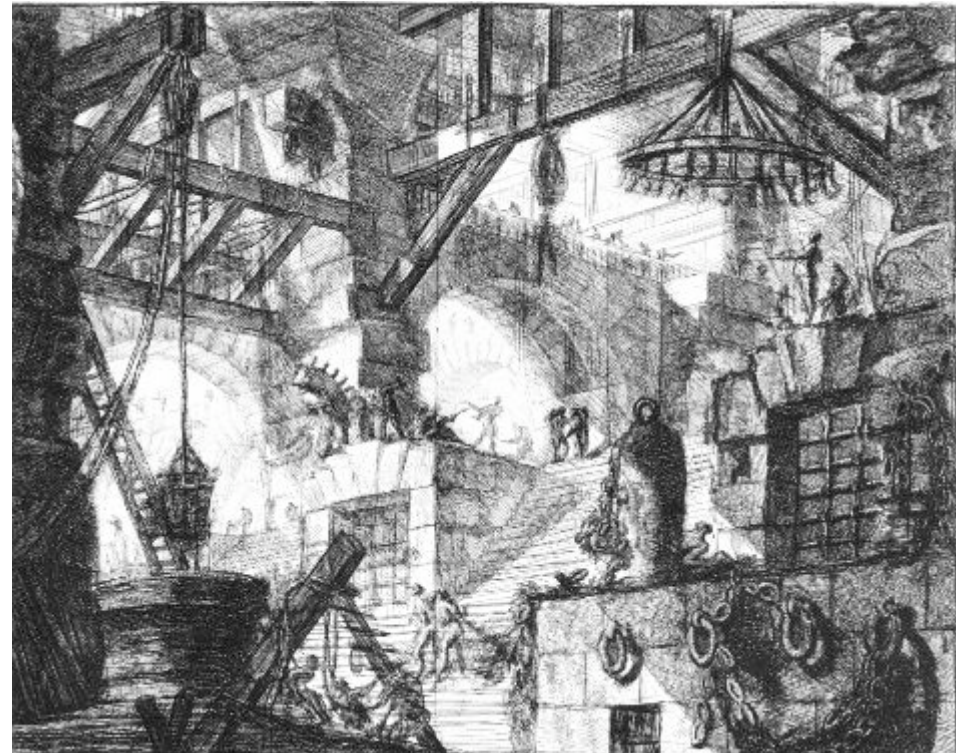


Lámina XIII (serie 2ª)

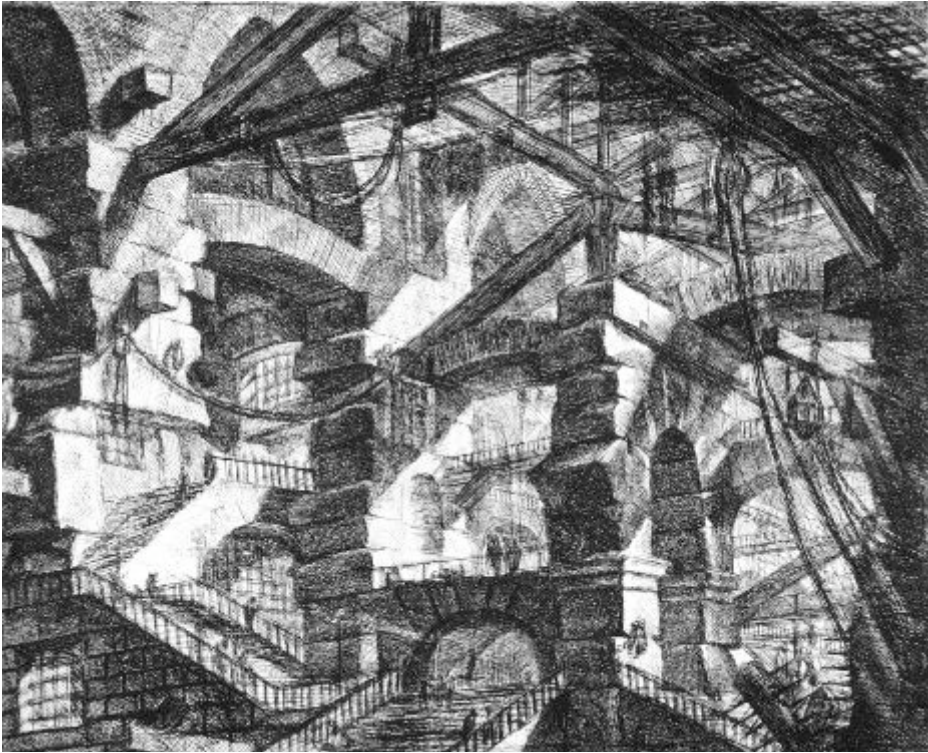


Lámina XIV (serie 2ª)

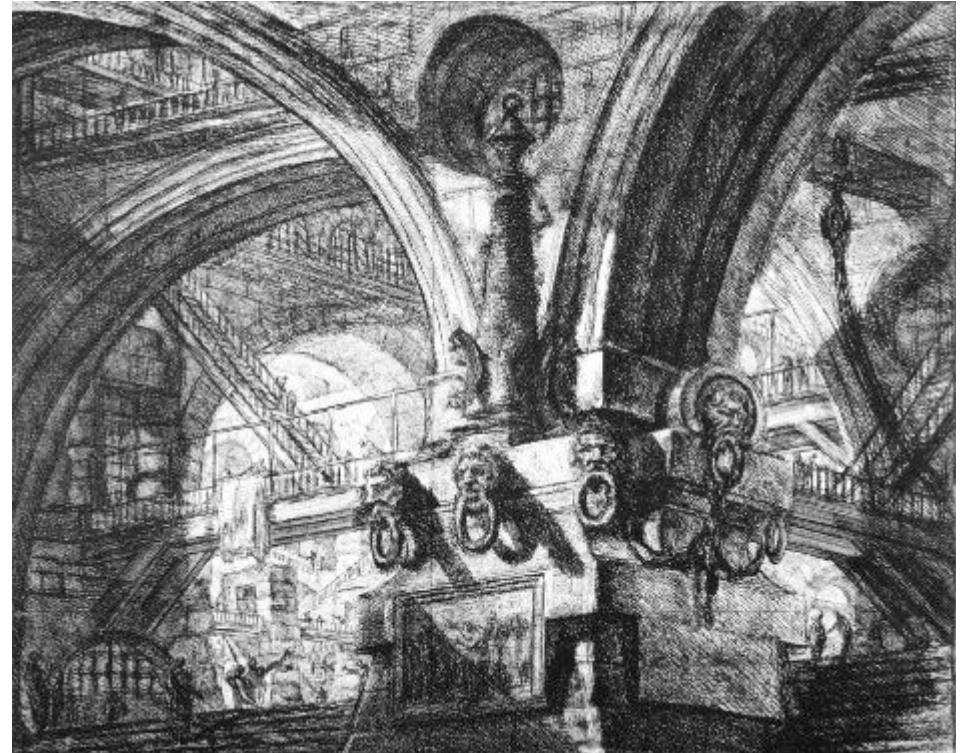


Lámina XV (serie 2ª)

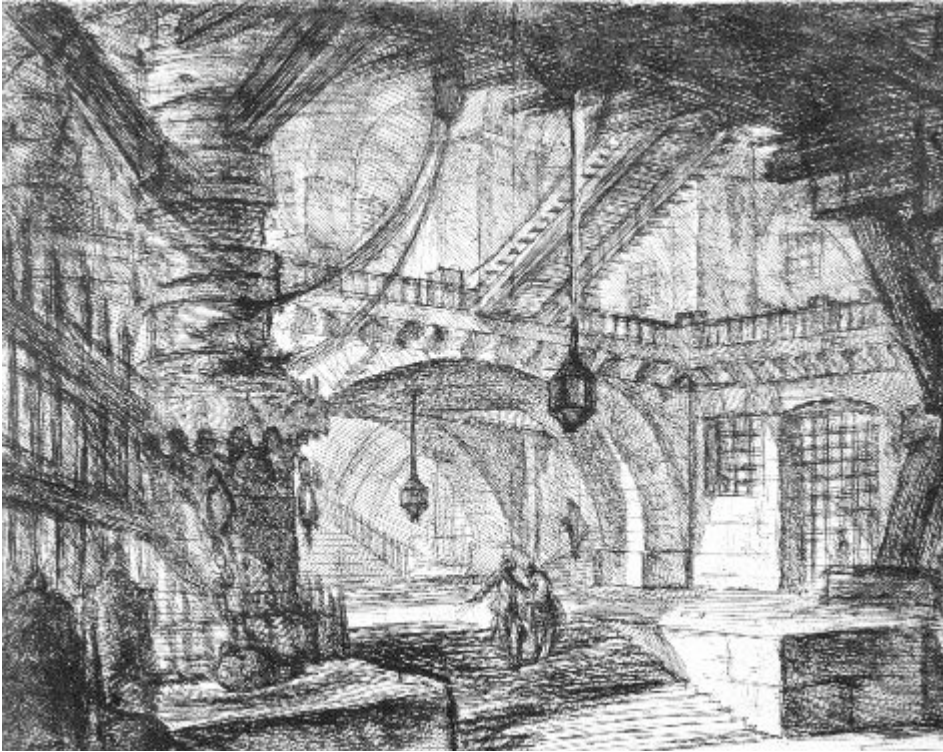


Lámina XVI (serie 1ª)

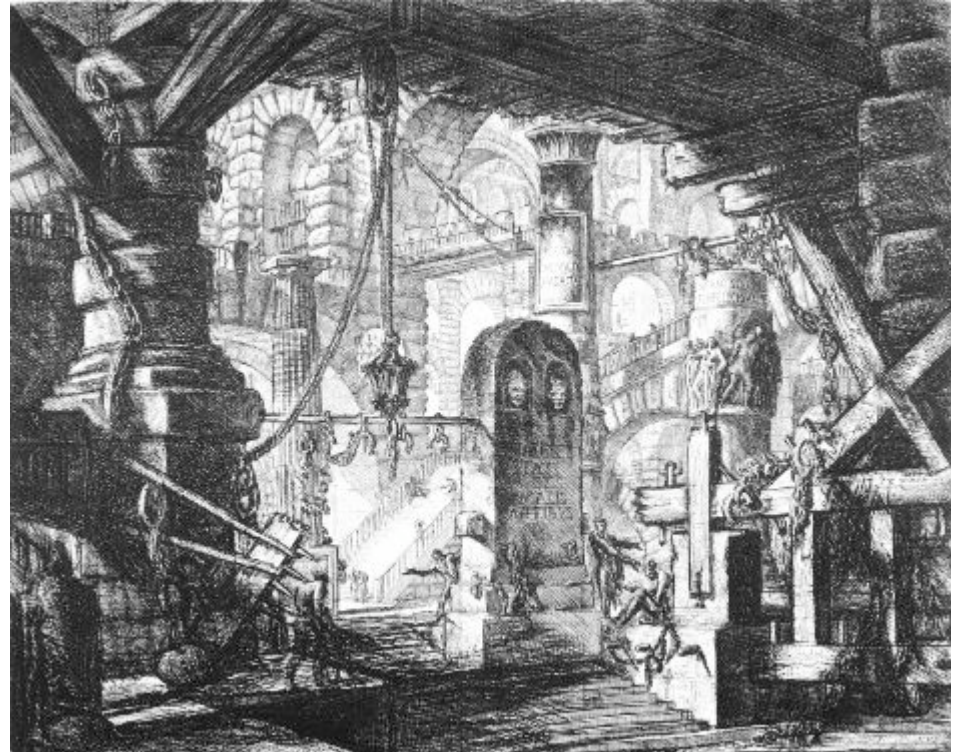


Lámina XVI (serie 2ª)