



## VISTA DESDE MI ALOJAMIENTO VIEW FROM MY APARTMENT

*Francisco Martínez Minguedía*

En tres dibujos que hizo en su primer viaje a Italia, Schinkel muestra la ciudad de Roma, con su espectacularidad y las referencias a su pasado monumental, a su arquitectura, a su cultura y a su historia, como el marco escenográfico de una acción casual o aparentemente intrascendente. Estos dibujos muestran cómo ve Schinkel la ciudad, cómo incorpora las experiencias y el modo de verla de otros artistas anteriores a él, y cómo él mismo se proyecta en la representación de la ciudad, dejando rastros que señalan que él estaba allí.

**Palabras clave:** Karl Friedrich Schinkel, Gaspare Vanvitelli, Lieven Cruyl

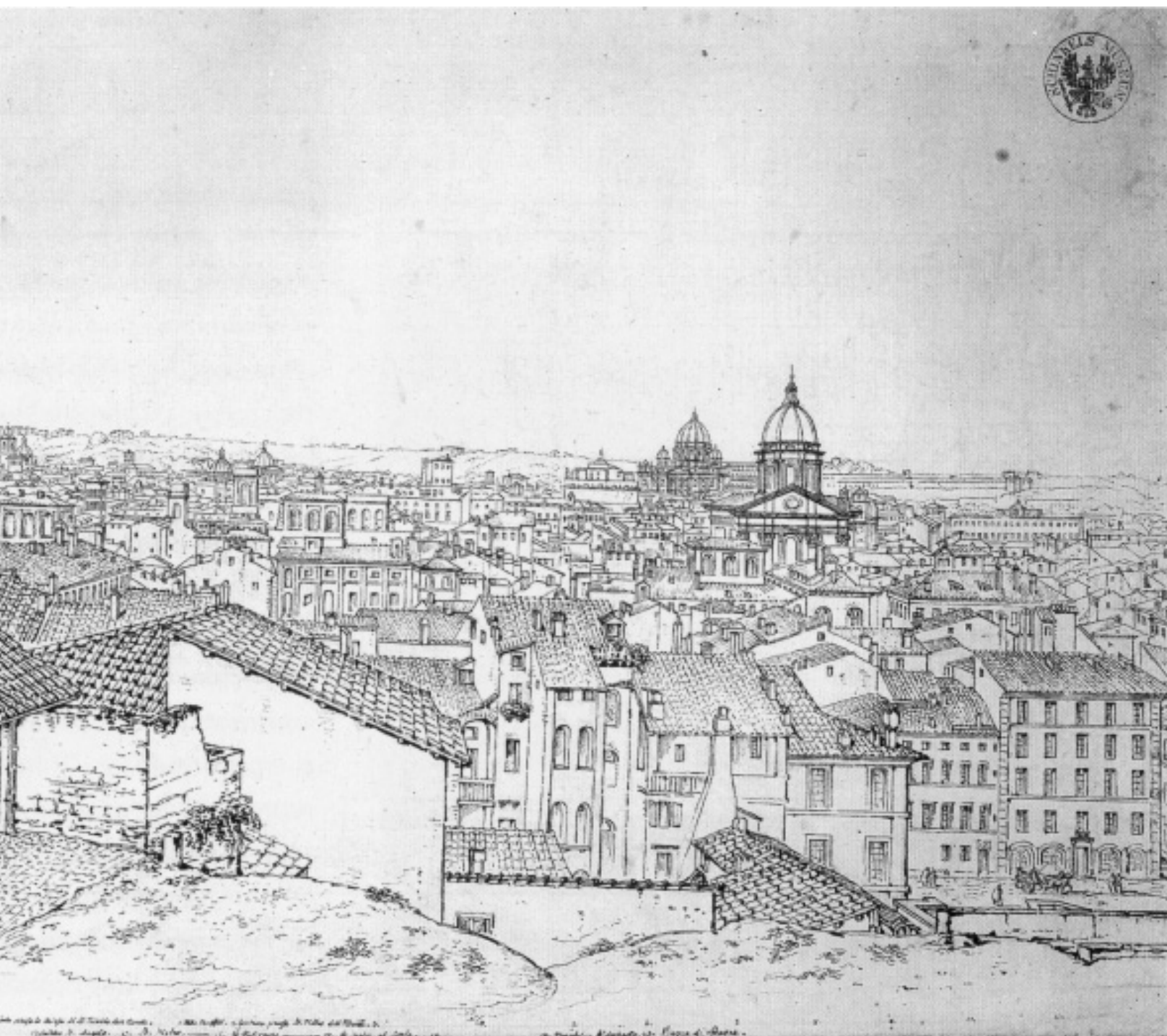
*In three drawings that he made during his first trip to Italy, Schinkel shows the city of Rome, with its spectacularity and the references to its monumental past, its architecture, its culture and its history, like the scenographic frame of a casual or apparently unimportant action. These drawings show how Schinkel sees the city, how he incorporates the experiences and the way to see it of other artists previous to him, and how he himself is projected in the representation of the city, leaving traces that signal that he was there.*

**Keywords:** Karl Friedrich Schinkel, Gaspare Vanvitelli, Lieven Cruyl



1. K.F. Schinkel, *Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la Chiesa di St. Trinità del Monte*, c.1803-1804.

1. K.F. Schinkel, *Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la Chiesa di St. Trinità del Monte*, c.1803-1804



*Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la chiesa di St. Trinita dell Monte*, es el título que Karl Friedrich Schinkel escribe en el pie de un dibujo que hizo en Roma, entre 1803 y 1804, durante su primera estancia en Italia (fig. 1) 1. Parece hecho para un grabado por el texto que escribe tras el título, siguiendo los modelos clásicos

de las vistas de Roma; un listado numerado de referencias que dan nombre a los lugares más singulares representados en la imagen: '1. Villa Pamphili, 2. Fontana presso St. Pietro del Monte', '14. Castello St. Angelo, 15. St. Carlo al Corso', '19. Mausoleo Augusto, 20. Piazza di Spagna'. Aun por completar,

*Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la chiesa di St. Trinita dell Monte*, is the title that Karl Friedrich Schinkel writes in the foot of a drawing that he made in Rome, between 1803 and 1804, during his first stay in Italy (fig. 1) 1. It seems made for an engraving by the text that he writes after the title, following the classic models of the views of Rome; a listing numbered of references that give name to the most singular places represented in the ima-



ge: "1. Villa Pamphili, 2. Fontana presso St. Pietro del Monte", "14. Castello St. Angelo, 15. St. Pietro, 16. Il Vaticano, 17. St. Carlo al Corso", "19. Mausoleo Augusto, 20. Piazza di Spagna".

Even for completing, the list leaves without text the references 3 to 13 and 18. The drawing is an image of the city of Rome, seen just above the covers of the houses, a point of view that little would say of the city if it was not because it allows to see the domes and the top of some of its singular buildings. It is recognized clearly, to the right, the church of San Carlo al Corso, with the dome of Pietro da Cortona, behind it the profile of the basilica of Saint Peter and, more to the left, the profile of Castel Sant'Angelo; in a less evident way, down to the right, the plane of the Piazza di Spagna. It is an image that did not differ from the one that Bernini remembered of Rome during his stay in Paris: 'Saint Peter is seen there in a place, the Campidoglio in another, Farnesio further on, Monte-Cavallo, the palace of Saint Marco, the Coliseum, the Chancellery, the palace of the Colonna and other numerous buildings disseminated here and there, that had greatness and an appearance exceedingly sumptuous and splendid (Fréart de Chantelou)

In the composition of Schinkel, relatively conventional, it stands out in the left side the extreme of a building, with a balcony in which they are three young women. One of them is of backs, observing the city. She do not sign of action, she seems to be paralyzed in front of the vision of Rome, which contemplates in silence, isolated from her two companions. This character shares our orientation and sees what we see. Situated of remembers some of the characteristic compositions of Caspar David Friedrich, with its characters paralyzed in front of the contemplation of the landscape, isolated and in silence 2 (fig. 2) 3; characters without action nor explicit contents that, for this reason, we finish identifying them with the landscape, with the author and with us 4: they are "the spiritual centre, the conscious element of landscape" (Beenken 1938, p. 175). In words of Rewald (2001, p. 30), "these characters transmit the romantic feeling of the longing for what is unreachable" or, in that of Schinkel (Wolzogen 1863), 'a presentiment of infinity' or of 'that which cannot be presented' 5. As in the pictures of Friedrich, is the own Schinkel the represented in this figure of backs, an self-representation that was not strange in the art history (already Rafael was included between the charac-

2. C.D. Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, c.1830-1835.

2. C.D. Friedrich, *Sunset*, c.1830-1835 .



la lista deja sin texto las referencias 3 a 13 y 18. El dibujo es una imagen de la ciudad de Roma, vista justo por encima de las cubiertas de las casas, un punto de vista que poco diría de la ciudad si no fuera porque permite ver las cúpulas y la parte superior de algunos de sus edificios singulares. Se reconoce claramente, a la derecha, la iglesia de San Carlo al Corso, con la cúpula de Pietro da Cortona, detrás de ella el perfil de la basílica de San Pedro y, más a la izquierda, el perfil de Castel Sant'Angelo; de modo menos evidente, abajo a la derecha, el plano de la Piazza di Spagna. Es una imagen que no se diferenciaba de la que Bernini recordaba de Roma durante su estancia en París: 'se ve allí San Pedro en un sitio, el Campidoglio en otro, Farnesio más allá, Monte-Cavallo, el palacio de San Marco, el Coliseo, la Cancillería, el palacio de los Colonna y otros numerosos edi-

ficios diseminados aquí y allá, que tenían grandeza y una apariencia sobremanera suntuosa y soberbia' (Fréart de Chantelou)

En la composición de Schinkel, relativamente convencional, destaca en el lado izquierdo el extremo de un edificio, con un balcón en el que están tres mujeres jóvenes. Una de ellas está de espaldas, observando la ciudad. No muestras signos de acción, parece estar paralizada ante la visión de Roma, que contempla en silencio, aislada de sus dos compañeras. Este personaje comparte nuestra orientación y ve lo que nosotros vemos. Situada de espaldas recuerda algunas de las características composiciones de Caspar David Friedrich, con sus personajes paralizados ante la contemplación del paisaje, aislados y en silencio 2 (fig. 2) 3; personajes sin acción ni contenido explícito que, por este motivo, acabamos iden-



3. H. Fuseli, *The Artist's Despair before the Greatness of the Antique Ruins*, c.1778-1780.

3. H. Fuseli, *The Artist's Despair before the Greatness of the Antique Ruins*, c.1778-1780.

tificándolos con el paisaje, con el autor y con nosotros mismos 4: son “el centro espiritual, el elemento consciente del paisaje” (Beenken 1938, p. 175). En palabras de Rewald (2001, p. 30), ‘estos personajes transmiten el sentimiento romántico del anhelo de lo inalcanzable’ o, en las de Schinkel (Wolzogen 1863), el ‘presentimiento del infinito’ o de ‘lo que no puede ser explicado’ 5. Como en los cuadros de Friedrich, es el propio Schinkel el representado en esa figura de espaldas, una autorrepresentación que no era extraña en la historia del arte (ya Rafael se incluyó entre los personajes de *La Escue-*

*la de Atenas*), pero era menos habitual en los paisajes 6.

Las otras dos mujeres están sentadas y tampoco muestran signos de acción. En su actitud taciturna, recuerdan la imagen del artista abrumado por la grandeza de las ruinas de Roma, que Johann Heinrich Fuseli pintó tras su estancia en la ciudad, y que ha sido interpretada como un simbólico autorretrato, en una sublime confrontación del artista con el pasado Clásico (fig. 3) 7: la desesperación del artista, que reconoce la desproporción entre su pequeñez y la grandeza de la antigüedad, derrotado ante la magnitud de lo que le

ters of *The School of Athens*), but was less usual in the landscapes 6.

The others two women are sitting and neither show signs of action. In their taciturn attitude, they remember the image of the artist overwhelmed by the greatness of the ruins of Rome, which Johann Heinrich Fuseli painted after his stay in the city, and which has been interpreted as a symbolic self-portrait, in a sublime confrontation of the artist with the Classic past (fig. 3) 7: the despair of the artist, that recognizes the disproportion between his smallness and the greatness of the antiquity, defeated in front of the magnitude of what surrounds him, which he is seen unable to cover and understand. Possibly, those that summarize with accuracy the contents of the thought that Schinkel projects in this drawing are the words of Goethe: ‘how one can, small as it is and likewise accustomed to the small, to try to be equate with these things, so noble, immense and civilized? And even if in a certain way that was possible, there is an infinite quantity of objects that surrounds to one, into which it is found to every step, and that claims the tribute of the attention. How to avoid that? There is not another exit that to leave, with patience, that everything acts on you go developing, while the works that others have done for our advantage are studied with application’ (Goethe 1816, p. 164).

Possibly Schinkel did not invent a new way to represent the city and not even this apparent originality is it in reality. Schinkel used well-known models in the Roman area for, in a subtle way, to represent the city and the feeling that it causes him. Not only it is the city what Schinkel draws, but the romantic vision that he has of it. If the artists of the Renaissance understood the perspective as the vision through the window, in which the painter “brings” the space that he sees to the other side towards the glass, Schinkel adds the projection of himself towards that glass. Two projections in opposite senses, melting on the same plane 8. If as it said Browne (1645, part 2, sec. 11), ‘the world that I regard is myself, it is the microcosm of my own frame that I cast mine eye on’, we are also the drawing that we do of it. The drawing always contains a projection of the draftsman and it would be interesting to analyze the ways in how this self-projection is produced, in how how the artist leaves traces that indicate that he was or



had been there. This article tries to deepen thus into this drawing and into others that Schinkel and others draftsmen made with a similar result.

The reference of the three women in the balcony of the drawing and the text of the title are not only rhetorical resources. The title indicates the place from which really the drawing was made, a building of the east side of Via Sistina (before called Felice) in which Schinkel had his housing in Rome. In a letter that Schinkel writes from Rome, he said that 'I have found house among the works of art. From what is high of the mount Pincio my window dominates the western part of the city. Thousands of buildings finished off by domes and towers extend at my feet. It remains in the distance S. Pietro and the Vatican and, behind, plane, the Gianicolo crowned by the pinewood of villa Pamphili. My door gives almost on the extraordinary stairs of the church of Santissima Trinità dei Monti, that drives from the summit up to the Piazza di Spagna that it is in the feet of the hill' <sup>9</sup>. This is the image that Schinkel sees from his housing and the one that he reproduces in the drawing. Neither the balcony is a fiction: it is the north end of the building in which at present it is the headquarters of the Bibliotheca Hertziana, between the streets Sistina and Gregoriana; the building that at first was the house and study of the painter Federico Zuccari, built by him in 1590 (fig. 4). The same building in which afterwards there lived the queen Casimira of Poland (between 1703 and 1714), which in 1711 commissioned Filippo Juvarrato add the balcony that appears in the drawing. The building in which afterwards artists as Pietro Bracci, Joshua Reynolds, Jacques Louis David, Christian Reinhardt and Joseph Anton Koch were lodged, as well as the experts Johann Joachim Winckelmann and Carl Ludwig Fernow. Perhaps, they were these last two figures those contributed a significant value to this balcony, that allowed personalizing in him the feeling of ecstasy and melancholy of the own Schinkel. The image is real, his housing was there, the balcony is real, the feeling of his characters also, and it is his.

Schinkel did many drawings in his first stay in Rome, the majority urban views and landscapes, in which he tended to adopt high points of view (Szambien1989). In all of them he showed a scenographic perception of the space, which he said to have from his adolescence (Forster 1994, p.18); his drawings were not a representation of



4. Palazzeto Zucari, Roma.

4. Palazzeto Zucari, Rome

rodea, que se ve incapaz de abarcar y comprender. Posiblemente, sean las palabras de Goethe las que resuman con precisión el contenido del pensamiento que Schinkel proyecta en este dibujo: '¿cómo puede uno, pequeño como es y asimismo acostumbrado a lo pequeño, intentar equipararse con estas cosas, tan nobles, inmensas y civilizadas? Y aunque en cierto modo ello fuera posible, hay una infinita cantidad de objetos que rodean a uno, con los que se topa a cada paso, y que reclaman el tributo de la atención. ¿Cómo sustraerse a ello? No existe otra salida que dejar, con paciencia, que todo actúe sobre ti y se vaya desarrollando, al tiempo que se estudian con aplicación los trabajos que otros han hecho para nuestro provecho' (Goethe 1816, p. 164).

Posiblemente Schinkel no inventó un nuevo modo de representar la ciudad y ni siquiera esta aparente originalidad lo es en realidad. Schinkel utilizó modelos conocidos en el ámbito romano para, de un modo sutil, representar la ciudad y el sentimiento que le producía. No sólo es la ciudad lo que Schinkel dibuja, sino

la visión romántica que él tiene de ella. Si los artistas del Renacimiento entendieron la perspectiva como la visión a través de la ventana, en la que el pintor "trae" hacia el cristal el espacio que ve al otro lado, Schinkel añade la proyección de sí mismo hacia ese cristal. Dos proyecciones en sentidos opuestos, fundiéndose sobre el mismo plano <sup>8</sup>. Si como decía Browne (1645, parte 2, sec. 11), 'el mundo que observo soy yo mismo, es el microcosmos de mi propia estructura lo que miro', también somos nosotros el dibujo que hacemos de él. El dibujo contiene siempre una proyección del dibujante y sería interesante analizar los modos en cómo esta autoproyección se produce, en cómo el artista deja rastros que señalan que él estaba o estuvo allí. Este artículo pretende profundizar de este modo en este dibujo y en otros que Schinkel y otros dibujantes hicieron con un resultado similar.

La referencia de las tres mujeres en el balcón del dibujo y el texto del título no son sólo recursos retóricos. El título señala el lugar desde el que realmente se hizo el dibujo, un edificio del lado este de vía Sistina (antes llamada Felice) en el que Schinkel tenía su alojamiento en Roma. En una carta que Schinkel escribe desde Roma, decía que 'he encontrado casa entre las obras de arte. Desde lo alto del monte Pincio mi ventana domina la parte occidental de la ciudad. Millares de edificios rematados por cúpulas y torres se extienden a mis pies. Queda a lo lejos S. Pietro y el Vaticano y, detrás, se extiende, plano, el Gianicolo coronado por la pinada de villa Pamphili. Mi puerta da casi sobre la extraordinaria escalera de la iglesia de Santa Trinità dei Monti, que conduce desde la cima hasta la Piazza di Spagna que está en los pies de la colina' <sup>9</sup>. Ésta es la imagen que Schinkel ve desde su alojamiento y la que reproduce en el dibujo.



5. G. Vanvitelli, *Veduta panorámica di Roma*, s.a.

5. G. Vanvitelli, *Veduta panorámica di Roma*, s.a.

Tampoco el balcón es una ficción: se trata del extremo norte del edificio en el que actualmente está la sede de la Biblioteca Hertziana, entre las vías Sistina y Gregoriana; el edificio que inicialmente fue casa y estudio del pintor Federico Zuccari, construido por él en 1590 (fig. 4). El mismo edificio en el que después vivió la reina Casimira de Polonia (entre 1703 y 1714), que en 1711 encargó a Filippo Juvarra añadir el balcón que aparece en el dibujo. El edificio en el que después se alojaron artistas como Pietro Bracci, Joshua Reynolds, Jacques Louis David, Christian Reinhardt y Joseph Anton Koch, así como los estudiosos Johann Joachim Winckelmann y Carl Ludwig Fernow. Tal vez, fueran estas dos últimas figuras las que aportaban un valor significativo a este balcón, que permitió personalizar en él el sentimiento de éxtasis y melancolía del propio Schinkel. La imagen es real, su alojamiento estaba ahí, el balcón es real, el sentimiento de sus personajes también, y es el suyo.

Schinkel hizo muchos dibujos en su primera estancia en Roma, la mayoría vistas urbanas y paisajes, en los que tendió a adoptar puntos de vista elevados

(Szambien 1989). En todos ellos mostró una percepción escenográfica del espacio, que él decía tener desde su adolescencia (Forster 1994, p.18); sus dibujos no eran una representación del espacio tal como éste aparecía, sino una valoración de él, y lo hacía introduciendo una acción, un hecho casual o intrascendente, y un punto de vista que condicionaba la comprensión del *carácter* o la imagen de una cultura entera (Forster 1994, p.18-19).

Schinkel fue a Italia atraído por el mundo clásico, como tantos artistas alemanes, ingleses, franceses o españoles, y a Roma como la meta obligatoria, imprescindible del Grand Tour, el centro y la referencia de la tradición cultural clásica. Un viaje que era la evocación de un mito que se experimentaba con la memoria de los clásicos, de los poetas latinos, de las leyendas y de las imágenes que pintores como Piranesi habían dado de la antigua Roma (Milani 2001, p.70). Pero a Schinkel no le interesaba tanto la arquitectura como el paisaje; un paisaje que siempre contenía arquitectura y una arquitectura que siempre estaba dentro de un paisaje, y nunca aislada; fue en el paisaje donde

the space as this appeared, but a valuation of it, and made it introducing an action, a casual or unimportant fact, and a point of view that conditioned the understanding of the *character* or the image of an entire culture (Forster 1994, p.18-19).

Schinkel went to Italy attracted by the classic world, as so many German, English, French or Spanish artists did, and to Rome as the obligatory goal, essential of the Grand Tour, the centre and the reference of the classic cultural tradition. A trip that was the evocation of a myth that was experienced with the memory of the classic ones, of the Latin poets, of the legends and of the images that painters as Piranesi had given of the former Rome (Milani 2001, p.70). But the architecture did not interest Schinkel as much as the landscape did; a landscape that always contained architecture and an architecture that was always in a landscape, and never isolated; it was in the landscape where he discovered the 'atmosphere of the classicism' (Zoeggeler, en Riemann 1989, p. 29). The feeling for the landscape and the nature had reappeared, in the second half of the seicento, as an opposition to the mathematical logical spirit of the previous centuries and as a revolution of the senses and of the sight particularly. It was a *knowledge to see* that it affected the aesthetics, the understanding and the morality, which it led to a sort of interior contemplation. It was the nature seen as an aesthetic object, the landscape as the nature that was revealed aesthetically (Simmel 1985), a





spectacle that claimed a sincere one and astounded participation of the observer. In this situation, the appeal of Rome also lived in its spectacular nature, in the particular light that gave to its monuments, in the mixture among the nature, that invaded the citizen spaces, and the ruins of a glorious history, in the contrast among the pastoral scenarios that opened out unexpectedly to the animated worldly nature of the streets (Billi 1997, p. 334).

The interest of Schinkel in the landscape had to lead to him to appreciate the work of the Dutch Gaspar van Wittel (1653-1736), resident in Rome since 1675, nationalized Italian, known as Gaspare Vanvitelli, precursor of the *vedutismo* of the settecento, of the genre that afterwards would develop Luca Carlevarijs, Giovanni Paolo Panini, Canaletto and Bernardo Bellotto (Briganti 1996), and point of reference for the artists of the Grand Tour. However, it is not clear if Schinkel could see the drawing of Vanvitelli known as *Veduta panoramica di Rome*, since it did not get to be converted in painting, and that during some time was considered as a view from Trinità dei Monti (fig. 5) **10**. This drawing, made really from the gardens of the Quirinale, shows Rome in the same way and with a framing similar to the drawing of Schinkel. It is a drawing of almost four linear meters one, which covers a angle of vision of about 120 degrees. The parallelism with Vanvitelli is repeated in other drawings of Schinkel, as the titled *Players with the Spanish Steps and Trinità dei Monti, Rome, at the end* (fig. 6) **11**, similar in the point of view and the framing to the one that Vanvitelli did of this same place (fig. 7) **12** and of the one that is preserved by four painted versions, one of them of little before 1713 (fig. 8) **13**. The parallelism with this last picture is more evident than with the drawing, since the subject of the players appears also in it, in the central inferior part, although without so much importance. If Schinkel depart from the drawing of Vanvitelli, it is evident that he completely transformed it, making that an anecdotal subject take up the center of the image and leaving the city as scenographic background in which all this happens. The players are the center of the scene but, skilfully, none of them get to hide the identifiable elements of the urban landscape: as in the drawing of Vanvitelli, it is recognized the block of the Quirinale, to the right of those that observe the game at the top of the wall, and

descubrió la “atmósfera del clasicismo” (Zoeggeler, en Riemann 1989, p. 29). El sentimiento por el paisaje y la naturaleza había reaparecido, en la segunda mitad del setecientos, como una oposición al espíritu lógico matemático de los siglos anteriores y como una revolución de los sentidos y de la vista en particular. Era un *saber ver* que afectaba a la estética, al conocimiento y a la moral, que llevaba a una especie de contemplación interior. La naturaleza vista como un objeto estético, el paisaje como la naturaleza que se revelaba estéticamente (Simmel 1985), un espectáculo que reclamaba una sincera y absorta participación del observador. En esta situación, el atractivo de Roma residía también en su espectacularidad, en la luz particular que daba a sus monumentos, en la mezcla entre la naturaleza, que invadía los espacios ciudadanos, y las ruinas de una historia gloriosa, en el contraste entre los escenarios pastorales que se abrían inesperadamente a la animada mundanidad de las calles (Billi 1997, p. 334).

El interés de Schinkel por el paisaje debió llevarle a apreciar la obra del holandés Gaspar van Wittel (1653-1736), residente en Roma desde 1675, nacionalizado italiano, conocido como Gaspare Vanvitelli, precursor del *vedutismo* del setecientos, del género que después desarrollarían Luca Carlevarijs, Giovanni Paolo Panini, Canaletto y Bernardo Bellotto (Briganti 1996), y punto de referencia para los artistas del Grand Tour. Sin embargo, no está claro si Schinkel pudo ver el dibujo de Vanvitelli conocido como *Veduta panoramica di Roma*, dado que no llegó a convertirse en pintura, y que durante algún tiempo fue considerado como una vista desde Trinità dei Monti (fig. 5) **10**. Este dibujo, hecho realmente desde los jardines del Quirinale, muestra Roma del mismo modo

y con un encuadre similar al dibujo de Schinkel. Es un dibujo de casi cuatro metros de largo, que cubre un campo visual de unos 120 grados. El paralelismo con Vanvitelli se repite en otros dibujos de Schinkel, como el titulado *Jugadores con la Escalinata de Piazza de Spagna y S. Trinità dei Monti, Roma, al fondo* (fig. 6) **11**, semejante en el punto de vista y el encuadre al que Vanvitelli hizo de este mismo lugar (fig. 7) **12** y del que se conservan cuatro versiones pintadas, una de ellas de poco antes de 1713 (fig. 8) **13**. El paralelismo con este último cuadro es más evidente que con el dibujo, ya que el tema de los jugadores figura también en él, en la parte inferior central, aunque sin tanto protagonismo. Si Schinkel partió del dibujo de Vanvitelli, es evidente que lo transformó completamente **14**, haciendo que un tema anecdótico ocupara el centro de la imagen y dejando la ciudad como fondo escenográfico en el que todo esto sucede. Los jugadores son el centro de la escena pero, hábilmente, ninguno de ellos llega a ocultar los elementos identificables del paisaje urbano: como en el dibujo de Vanvitelli, se reconoce la mole del Quirinale, a la derecha de los que observan el juego en lo alto del muro, y más a la derecha, el *campanile* y la cúpula de Sant’Andrea delle Fratte.

La incorporación de personajes en el primer plano de los paisajes, era un recurso habitual en los cuadros de Claude Lorrain **15**, referente indiscutible en el paisajismo europeo de los siglos XVII, XVIII y XIX, capaz de cargar de referencias a Virgilio, Ovidio, las Sagradas Escrituras o temas pastorales, cuadros cuyo valor real era el paisaje: un paisaje idealizado que hablaba ‘a la vez a los ojos y a la mente’ (Nicholson, en Solkin 2010, p. 60). También era un recurso habitual en el trabajo de los grabadores del norte de Europa (Bodart



6. K.F. Schinkel, *Jugadores con la Scala di Spagna y S. Trinità dei Monti, Roma, al fondo*, c. 1803-1804.

6. K.F. Schinkel, *Scala di Spagna and S. Trinità dei Monti, Rome*, c.1803-1804.



7. G. Vanvitelli, *Vista panorámica de Roma con Trinità dei Monti*, 1691.

7. G. Vanvitelli, *Panoramic view of Rome with Trinità dei Monti*, 1681.



more to the right, the campanile and the dome of Sant'Andrea delle Fratte.

The incorporation of characters in the foreground of the landscapes, was an usual resource in the pictures of Claude Lorrain <sup>14</sup>, indisputable referent in the European landscaping of the 17th, 18th and 19h centuries, capable of loading the Sacred Writings or the pastoral subjects with references to Virgilio, Ovidio, in pictures whose real value was the landscape: an idealized landscape that talked 'at the same time to the eyes and the mind' (Nicholson, in Solkin 2010, p. 60). It was also an usual resource in the work of the engravers of the north of Europe (Bodart 1970). However, the use of this resource by Schinkel, in the drawings that have been seen, has a more precise referent in the work of Lieven Cruyl, a Flemish draftsman and engraver of Gante, which worked in Rome between 1664 and 1674 <sup>15</sup>, later in Florence (1672), Naples (1673), Venice (1676) and Paris (1680-1687), and of which are known a certain activity as architect <sup>16</sup>. He was influential in the first works of Vanvitelli (Zwollo 1971), with works of a great topographical accuracy and high points of view, as the drawings that are preserved of Venice, of the Roman Forum or in others of biblical subject

8. G. Vanvitelli, *Vista panorámica con Trinità dei Monti*, 1713.

8. G. Vanvitelli, *Panoramic view with Trinità dei Monti*, 1713.

(Eisler 1988). The drawings that did in Rome, some of them published in *Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*, in 1666, are mainly urban views characterized by their high accuracy, useful even today in the historical studies, for the great span angle that applies in his perspectives, that can arrive to cover 200 or 300 degrees, and for their capacity for describing the atmospheres, so much urban as social. Regarding the initial drawing of Schinkel, the reason to mention it is that one of his features consisted in situating characters in the foreground of the image, also on a balcony or terrace roof, with the aim of giving depth, similarly to as it appears in the drawing of Schinkel (fig. 9) 17. In many cases even, these characters appear of backs and with a drawing board, in action of drawing in it (fig. 10) 18. The identification with the drawing of Schinkel is evident and does not seem to pose doubts. As it happened with the drawings of Vanvitelli, a resource that the landscapers used to increase the sensation of distance, which Cruyl extended with his “self-representation”, was taken advantage of by Schinkel to reflect the feeling that the vision of Rome cause him. It is not strange that Schinkel knew the work of Cruyl since the engraving was one of the main media of the Roman culture and an important industry that even was alive in the 19th century. Indication of this importance is the text that Goethe (1816) wrote in the diary of his stay in Rome, in 1786: ‘I am so snatched by Michelangelo, that not even I find liking in the nature after having admired it, since I can not contemplate it with eyes as big as his. If at least there were a means of recording his images for me in my soul! But I carry with me the more engravings and drawings I have been able to obtain of his works’. Before the diffusion of the photography, this was the best way of taking the wonders of Rome of turn home, if the budget did not allow to buy pictures, sculptures or archaeological remains, as they did many Englishmen of the Grand Tour. This and the great demand for experts, artists and *dilettanti* that requested them, gave rise to the important trade of the engraving in Rome, of the 17th, 18th and 19th centuries, and allowed the work, first of Israël Silvestre, Lieven Cruyl, Giovanni Battista Falda and Domenico Barriere, and later of Gaspare Vanvitelli, that elevated the topographical view to a new artistic dignity (Briganti 1996, p. 83). Of a way or another, they all drew the city to give it



1970). Sin embargo, el uso de este recurso por parte de Schinkel, en los dibujos que se han visto, tiene un referente más preciso en la obra de Lieven Cruyl, un dibujante y grabador flamenco de Gante, que trabajó en Roma entre 1664 y 1674 16, posteriormente en Florencia (1672), Nápoles (1673), Venecia (1676) y París (1680-1687), y del que consta cierta actividad como arquitecto 17. Influyó en los primeros trabajos de Vanvitelli (Zwollo 1971), con obras de una gran precisión topográfica y puntos de vista altos, como los dibujos que se conservan de Venecia, del Foro romano o en otros de tema bíblico (Eisler 1988). Los dibujos que hizo en Roma, algunos de ellos publicados en *Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*, en 1666, son principalmente vistas urbanas caracterizadas por su alta precisión, útil aun hoy en los estudios históricos, por el gran ángulo de abertura que aplica en sus perspectivas, que puede llegar a cubrir 200 o 300 grados, y por su capacidad para describir los ambientes, tanto urbanos como sociales. En cuanto al dibujo inicial de Schinkel, la razón para citararlo es que uno de sus rasgos carac-

terísticos consistía en situar personajes en el primer plano de la imagen, también sobre un balcón o azotea, con el objeto de dar profundidad, de modo similar a como aparece en el dibujo de Schinkel (fig. 9) 18. En muchos casos incluso, estos personajes aparecen de espaldas y con un tablero de dibujo, en acción de dibujar en él (fig. 10) 19. La identificación con el dibujo de Schinkel es evidente y no parece plantear dudas. Como sucedió con los dibujos de Vanvitelli, un recurso que los paisajistas utilizaban para aumentar la sensación de lejanía, que Cruyl amplió con su “autorrepresentación”, fue aprovechado por Schinkel para plasmar el sentimiento que la visión de Roma le producía.

No es extraño que Schinkel conociera el trabajo de Cruyl ya que el grabado fue uno de los principales medios de difusión de la cultura romana y una importante industria que aun estaba viva en el siglo XIX. Muestra de esta importancia es el texto que Goethe (1816) escribió en el diario de su estancia en Roma, en 1786: ‘estoy tan arrebatado por Miguel Ángel, que ni siquiera encuentro agrado en la naturaleza después de haberlo admirado, puesto que no



9. L. Cruyl, *Prospetto dell Chiesa de S. Ignatio*, c.1664-1666.  
10. L. Cruyl, *Prospetto della Piazza di Sforza, hoggi Piazza Barberino*, c.1664-1666.

9. L. Cruyl, *Prospetto dell Chiesa de S. Ignatio*, c.1664-1666  
10. L. Cruyl, *Prospetto della Piazza di Sforza, hoggi Piazza Barberino*, c.1664-1666



puedo contemplarla con ojos tan grandes como los suyos. ¡Si por lo menos hubiera un medio de grabarme sus imágenes en mi alma! Pero me llevo conmigo cuantos grabados y dibujos he podido conseguir de sus obras'. Antes de la difusión de la fotografía, éste era el

mejor modo de llevarse las maravillas de Roma de vuelta a casa, si el presupuesto no permitía comprar cuadros, esculturas o restos arqueológicos, como hicieron muchos ingleses del Grand Tour. Esto y la gran demanda de estudiosos, artistas y diletantes que los solicitaban,

to the foreigners in the form of maps, next views either distant, in many cases, similar, recycled or augmented. Many of the foreigners were students or professionals that were added to the residents in Rome drawing, recycling or extending the engravings and drawings previous. One of them was Schinkel, recycling and extending the engravings and drawings of Cruyl and Vanvitelli. The coincidence among the three artists is repeated also in some other of the drawings that Schinkel made in Rome. It is especially interesting the one that did of the Quirinale Palace, from an interior in backlighting that possibly was also his own apartment (fig. 11) 19. As in the drawings of Cruyl, the dark frame of the building is the place in which it is Schinkel, and us with him; the city is seen in its interior as the scenography of a theater and the frame is the box. As in the image with which we have started, the city is shown to us as an esthetic object, a spectacle that has to be contemplated, a theatre whose action is the history, the literature and the time, which varies with the situation of the observer and with his implication. In this scenography the buildings have a character determined by their representativeness, their size, their situation and the history that accompanies them; they are simple or noble, vulgar or cultivated, religious, politicians or domestic, and their distribution is the one that defines the limits of the scenic space and the place of the action.

With this same framing, there is another drawing of Vanvitelli, with a point of view near to that of Schinkel (fig. 12) 20. If we compare them, Vanvitelli values the monumental quality of Rome, while Schinkel creates a scenography that relativizes the value of the monuments and introduces an "incoherent" element that has to be interpreted to give meaning to the composition. There is also another drawing of Cruyl to relate that of Schinkel, which represents the Colosseum from an interior of the monastery of Santa Francesca Romana, in the Forum (fig. 13) 21. The framing of the building is similar and the backlighting also, but in Schinkel the self-representation is subtler, when dispensing with the character. It is the frame the one that indicates from where the drawing was done and where its author was; the city that it is seen and who sees it, as if they were two drawings to both sides of the same window.

The one that travels sees with the eyes predisposed by all what of that place he has



seen, read or heard. In the same way that the guides repeat in greater or smaller measure the guides written previously (Ebano 1989), the one who draws repeats what has been drawn previously. We see with the eyes that saw before and we draw, recycle or extend drawings that somebody drew before. We continue the drawings that others have started and others will continue, maybe, those that we make. It is difficult to situate the beginning of a drawing and it is impossible to know when a drawing finishes: when will it leave to be the beginning of new drawings.

In this endless process, I want to finish with what would be a continuation of the last drawing of Schinkel, Vanvitelli and Cruyl, in another of Otto Wagner. It is the perspective that he did for the competition of the Berlin Cathedral, of 1891, the plan n. 5 of his proposal (fig. 14) 22. A project that had to occupy the east side of the square that Schinkel had foreseen in front of the Altes Museum. To resolve the asymmetry of the situation, Wagner proposes the construction, at the other side of the square, of a monumental colonnade, of the same length that the building of the cathedral and does this perspective from that portico. As in the Schinkel's drawing of the Quirinale, the space appears in backlighting, but Wagner represents himself in an explicit way. Following the tradition of the engravings, he leaves evidence of who is its author: "Invenit et fecit Otto Wagner Anno Domini MDCCCXCI" and leaves the marks of his recent presence: the plan of the cathedral, partially unrolled on a stool, the set square and a compass on it, the drawing board with a T-square, the tape measure, a sight on a tripod, and the cases of where these utensils have come out. Again in the box, the theater (of *theatron-theastai*-look) and the mark of its author, which now is a technician: Wagner has been here, finishing the project and the cathedral. ■

#### NOTES

- 1 / Drawing, 295 x 480 mm, pen and brown ink; conserved in Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 4.56 (published in Zukowsky 1994, p. 19)
- 2 / The placing of characters of back, in the foreground of the composition, appears in the pictures of Friedrich towards 1817 and it is a scenography that already had used is the painters Jens Juel, in *The Crossing at Snohøj*, Lillebælt: *Monrise* (1787) and Aert van der Neer, in *Moonlight on the River before the Town*, (ca. 1648-1650) (publicados en Rewald (2001, figs. 3 and 4).

11. K,F, Schinkel, *Vista panorámica de Roma, con tejados en el primer término*, c.1803-1804.

12. G. Vanvitelli, *Vista del Quirinale*, s.a.

11. K,F, Schinkel, *Panoramic view of Rome, rooftops up-close*, c.1803-1804 .

12. G. Vanvitelli, *View of Quirinale*, s.a.

13. L. Cruyl, *Prospetto del Anfiteatro di Vespasiano e Tito e del Arco di Constantino*, c.1664-1666.

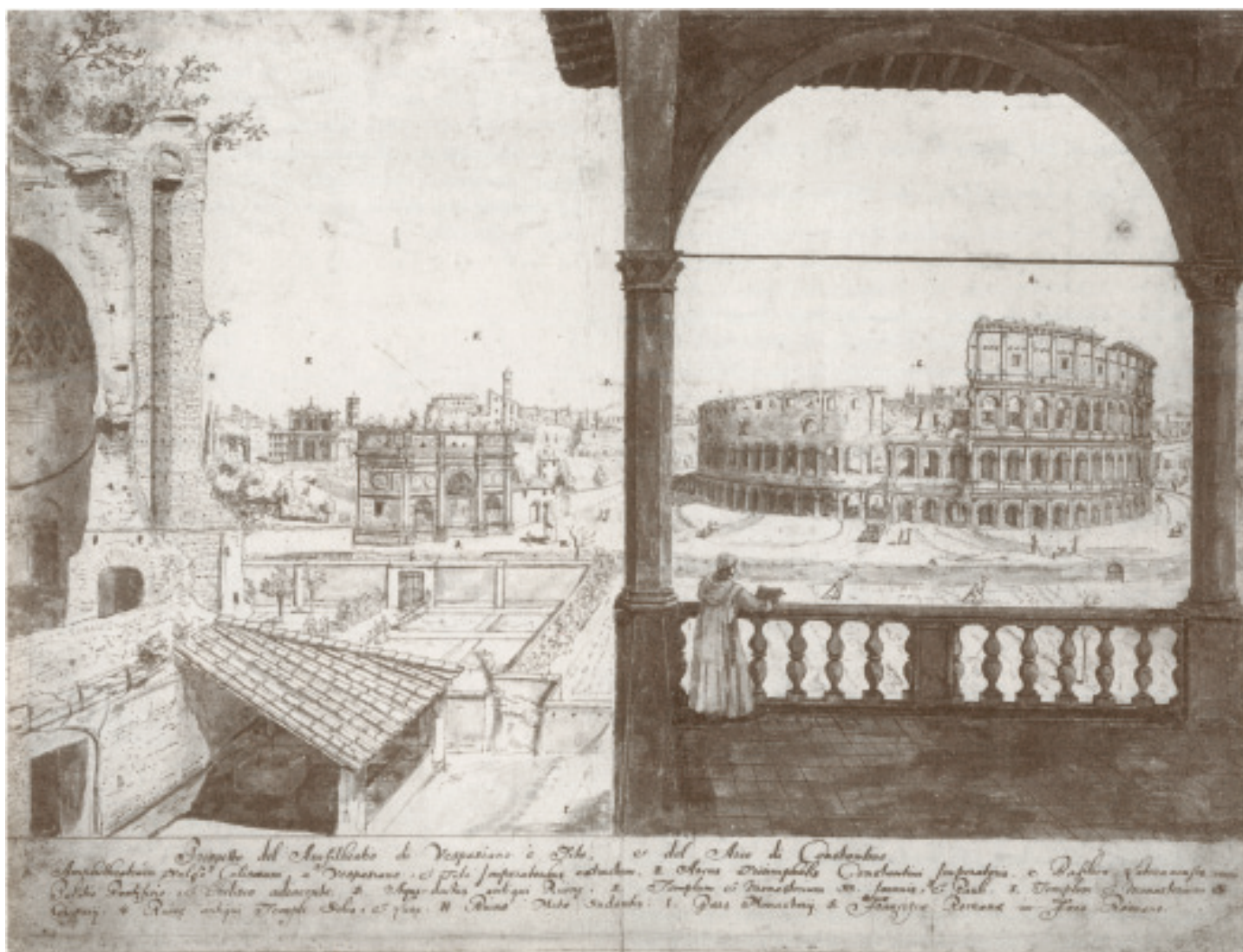
13. L. Cruyl, *Prospetto del Anfiteatro di Vespasiano e Tito e del Arco di Constantino*, c.1664-1666.

dieron lugar al importante comercio del grabado en Roma, de los siglos XVII, XVIII y XIX, y permitió el trabajo, primero de Israel Silvestre, Lieven Cruyl, Giovanni Battista Falda y Domenico Barriere, y posteriormente de Gaspare Vanvitelli, que elevó la vista topográfica a una nueva dignidad artística (Briganti 1996, p. 83). De un modo u otro, todos dibujaron la ciudad para dársela a los forasteros en forma de mapas, vistas próximas o lejanas, en muchos casos, simila-

res, recicladas o ampliadas. Muchos de los forasteros eran estudiantes o profesionales que se añadían a los residentes en Roma dibujando, reciclando o ampliando los grabados y dibujos anteriores. Uno de ellos fue Schinkel, reciclando y ampliando los grabados y dibujos de Cruyl y Vanvitelli.

La coincidencia entre los tres artistas se repite también en otros de los dibujos que Schinkel hizo en Roma. Es especialmente interesante el que hizo del pa-





lacio del Quirinale, desde un interior en contraluz que posiblemente fuera también su mismo alojamiento (fig. 11) **20**. Como en los dibujos de Cruyl, el marco oscuro del edificio es el lugar en el que está Schinkel, y nosotros con él; la ciudad se ve en su interior como la escenografía de un teatro y el marco es el palco. Como en la imagen con la que hemos empezado, la ciudad se nos muestra como un objeto estético, un espectáculo que tiene que ser contemplado, un teatro cuya acción es la historia, la literatura y el tiempo, que varía con la situación del observador y con su implicación. En esta escenografía los edificios tienen un carácter determinado por su representatividad, su tamaño, su situación y la historia que les acompaña; son simples o no-

bles, vulgares o cultos, religiosos, políticos o domésticos, y su distribución es la que define los límites del espacio escénico y el lugar de la acción.

Con este mismo encuadre, hay otro dibujo de Vanvitelli, con un punto de vista cercano al de Schinkel (fig. 12) **21**. Si los comparamos, Vanvitelli valora la cualidad monumental de Roma, mientras Schinkel crea una escenografía que relativiza el valor de los monumentos e introduce un elemento “incoherente” que ha de ser interpretado para dar significado a la composición. También hay otro dibujo de Cruyl con el que relacionar el de Schinkel, que representa el Coliseo desde un interior del monasterio de Santa Francesca Romana, en el Foro (fig. 13) **22**. El encuadre del edi-

**3** / C.D. Friedrich, *Landscape in the evening with two men*, ca. 1830-1835; 250x310 mm; Saint Petersburg, State Hermitage Museum, GE 1005.

**4** / The self-representative condition of these characters has been studied in Börsch-Supan (1972, p. 620-630).

**5** / Schinkel referred to the mausoleum of the queen Louise.

**6** / There is some exception as that of Lucas van Valckenborch Linz (ca. 1530-1597) that, in 1593, he was painted in a corner of *View of Linz* (in Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut).

**7** / J.H. Füssli (or H. Fuseli) *The Artist in Despair over the Magnitude of Antique Fragments*, 1778-1880. About this drawing is worthwhile to consult Schiff (1973, I, cat. n° 665).

**8** / Like a diorama that receives the projections from both sides simultaneously, such as it develops in Holm (1992, pp. 20-39).

**9** / The letter was directed to the earl Reu?-Schleiz-Köstritz and it appears in Riemann (1989, p. 42).

**10** / Drawing, 396x1163 mm, pen, ink and watercolour, after 1697; conserved in Rome, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, dis.3, III, 10; published in Benzi (2002, p. 260, cat. D9).

**11** / Watercolour, 328x380 mm, in Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 4.49; published in Zukowsky (1994, p. 104).

**12** / Drawing, 393x845 mm pen, ink and watercolour, of 1681 or before; in Rome, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, dis.3, III, 5 and published in Benzi (2002, p. 251, cat. D1).

**13** / Tempera on paper, 265x330 mm; in Roma, col. Balella; published in Benzi (2002, p. 81).

**14** / Claude Lorrain (1600-1682), French, resident in Rome since 1627, consolidated as landscaper in the decade of 1630, member



of the *Accademia di San Luca* (1634) and member of the *Congregazione dei Virtuosi* (1643).

**15** / The Roman work of Lieven Cruyl (c.1640-c.1720) it is documented in works, some, of difficult access: Ashby (1923, pp. 221-229), Egger (1927), Pietrangeli (1972, pp. 7-21), Connors y Jatta (1989), Connors and Rice (1991) and Jatta (1992). It is worthwhile to consult also the passionate defence of his work that does Connors (1998).

**16** / It seems to have participated in the construction of the church of Saint Michael, in Ghent, and it could have taken part in the project of Versailles (Walton 1981, pp. 425-437).

**17** / Drawing of Cruyl for the engraving *Prospetto della Chiesa di S. Ignazio*; 380x494 mm, brown and grey ink; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.266; published in Connors and Rice (1991, p. 185). Because it is the drawing for an engraving, the disposal is the inverse of will have to have it.

**18** / Drawing of Cruyl for the engraving *Prospetto della Piazza di Sforza, hoggi Piazza Barberino*; 380x501 mm, brown and grey ink; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.265; published in Connors and Rice (1991, p. 169).

**19** / *Panoramic view of Rome, with roofs in the first term*; water-colour, 331x526 mm; Staatliche Museen zu Berlin, Preu\_ischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 54.5; published in Zukowsky (1994, p. 103).

**20** / *Veduta del Quirinale*, taken from Sant'Isidoro or from the villa Ludovisi, both by behind the accommodation of Schinkel; pen and ink, 395x805 mm; Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, dis. 3, III, 6.

**21** / Drawing of Cruyl for the engraving *Prospetto del Anfiteatro di Vespasiano e Tito e del Arco di Constantino*; 384x587 mm, brown and grey ink; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.266; published in Connors and Rice (1991, p. 195).

**22** / 575x811 mm; Viena, Historisches Museum, inv. Nr. 96001/2, Abb. 141; published in Graf (1985, p. 83).

## References

- ASHBY, THOMAS, 1923, 'Lieven Cruyl e le sue vedute di Roma (1664-1670)', *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Serie III, Memorie, vol I, part I, Tip. Poliglotta Vaticana, Rome,, pp. 221-229
- BEENKEN, HERMANN, 'Caspar David Friedrich', *The Burlington Magazine*, n° 421, 1938, p. 175.
- BENZI, FABIO, 2002, et al., *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Viviani Editori, Rome.
- BILLI, MIRELLA, 1997, 'La Roma del Grand Tour. Memorie e immagini dei viaggiatori inglesi nel '700', *Studi romani*, 45, p. 334.

ficio es similar y el contraluz también, pero en Schinkel la autorrepresentación sea más sutil, al prescindir del personaje. Es el marco el que señala desde dónde se hizo el dibujo y dónde estaba su autor; la ciudad que se ve y quién la ve, como si fueran dos dibujos a ambos lados de la misma ventana.

El que viaja ve con los ojos predisuestos por todo lo que de ese lugar ha visto, leído u oído. Del mismo modo que las guías repiten en mayor o menor medida las guías escritas anteriormente (Ebano 1989), el que dibuja repite lo dibujado anteriormente. Vemos con los ojos que vieron antes y dibujamos, reciclamos o ampliamos dibujos que alguien dibujó antes. Continuamos los dibujos que otros han empezado y otros continuarán, tal vez, los que nosotros hacemos. Es difícil situar el principio de un dibujo y es imposible saber cuándo un dibujo acaba: cuándo dejará de ser el inicio de dibujos nuevos.

En este proceso interminable, quiero acabar con lo que sería una continuación del último dibujo de Schinkel, Vanvitelli y Cruyl, en otro de Otto Wagner. Se trata de la perspectiva que hizo para el concurso de la Catedral de Berlín, de 1891, el plano n° 5 de su propuesta (fig.

14. O. Wagner, *Proyecto para la catedral de Berlín*, 1891.

14. O. Wagner, *Design for Berlin Cathedral*, 1891.

14) **23**. Un proyecto que tenía que ocupar el lado este de la plaza que Schinkel había previsto delante del Altes Museum. Para resolver la asimetría de la situación, Wagner propone la construcción, al otro lado de la plaza, de un cuerpo porticado, de la misma longitud que el edificio de la catedral y hace esta perspectiva desde ese pórtico. Como en el dibujo de Schinkel del Quirinale, el espacio aparece en contraluz, pero Wagner se autorrepresenta de modo explícito. Siguiendo la tradición de los grabados, deja constancia de quién es su autor: "Invenit et fecit Otto Wagner Anno Domini MDCCCXCI" y deja las huellas de su presencia reciente: el plano de la catedral, parcialmente desenrollado sobre un taburete, la escuadra y un compás sobre él, el tablero de dibujo con una regla en T, la cinta métrica, una mira sobre un trípode, y los estuches de donde han salido estos utensilios. De nuevo el palco, el teatro (de *theatron-theastai*-mirar) y la huella de su autor, que ahora es un técnico: Wagner ha estado aquí, acabando el proyecto y la catedral. ■

## NOTAS

- 1** / Dibujo a pluma y tinta sepia, de 295x480 mm; se conserva en la Staatliche Museen zu Berlin, Preu?ischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 4.56 (publicado en Zukowsky 1994, p. 19).
- 2** / La colocación de personajes de espaldas, en el primer plano de la composición, aparece en los cuadros de Friedrich hacia 1817 y es una escenografía que ya habían utilizado los pintores Jens Juel, en *The Crossing at Snohøj, Lillebælt: Monrise* (1787) y Aert van der Neer, en *Moonlight on the River before the Town*, (c. 1648-1650) (publicados en Rewald (2001, figs. 3 y 4).
- 3** / C.D. Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, c. 1830-1835; 250x310 mm; San Petesburgo, State Hermitage Museum, GE 1005.
- 4** / El carácter autorrepresentativo de estos personajes ha sido estudiado en Börsch-Supan (1972, p. 620-630).
- 5** / Schinkel se refería al mausoleo de la reina Louise.
- 6** / Hay alguna excepción como la de Lucas van Valckenborch Linz (c. 1530-1597) que, en 1593, se pintó en una esquina de *Vista de Linz* (en Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut).
- 7** / J.H. Füssli (o H. Fuseli) *The Artist in Despair over the Magnitude of Antique Fragments*, 1778-1880. Sobre este dibujo vale la pena consultar Schiff (1973, I, cat. n° 665).
- 8** / Como un diorama que recibe las proyecciones desde ambos lados simultáneamente, tal como se desarrolla en Holm (1992, pp. 20-39).



- 9** / La carta estaba dirigida al conde Reu?-Schleiz-Köstritz y aparece en Riemann (1989, p. 42).
- 10** / Dibujo a lápiz, tinta y acuarela, de 396x1163 mm, posterior a 1697; se conserva en Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, dis.3, III, 10; publicado en Benzi (2002, p. 260, cat. D9).
- 11** / Acuarela, de 328x380 mm, en la Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 4.49; publicado en Zukowsky (1994, p. 104).
- 12** / Dibujo a lápiz, tinta y acuarela, de 393x845 mm, de 1681 o antes; en Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, dis.3, III, 5 y publicado en Benzi (2002, p. 251, cat. D1).
- 13** / Tempera sobre papel, de 265x330 mm, de 1713; en Roma, colección Balella; publicado en Benzi (2002, p. 81).
- 14** / Schinkel desplazó ligeramente el punto de vista y lo actualizó con el obelisco, de 1789, y las escaleras del proyecto de Francesco de Sanctis, construidas entre 1723 y 1726.
- 15** / Claude Lorrain (1600-1682), francés, residente en Roma desde 1627, consolidado como paisajista en la década de 1630, miembro de la *Accademia di San Luca* (1634) y miembro de la *Congregazione dei Virtuosi* (1643).
- 16** / La obra romana de Lieven Cruyl (c.1640-c.1720) está documentada en obras, algunas, de difícil acceso: Ashby (1923, pp. 221-229), Egger (1927), Pietrangeli (1972, pp. 7-21), Connors y Jatta (1989), Connors y Rice (1991) y Jatta (1992). Vale la pena consultar también la apasionada defensa de su obra que hace Connors (1998).
- 17** / Parece haber participado en la construcción de la iglesia de Saint Michael, en Gante, y pudo haber intervenido en el proyecto de Versailles (Walton 1981, pp. 425-437).
- 18** / Dibujo de Cruyl para el grabado *Prospetto della Chiesa di S. Ignazio*, tinta marrón y gris, 380x494 mm; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.266; publicado en Connors y Rice (1991, p. 185). Al tratarse del dibujo para un grabado, la disposición es la inversa de la deberá tener.
- 19** / Dibujo de Cruyl para el grabado *Prospetto della Piazza di Sforsa, oggi Piazza Barberino*, tinta marrón y gris, 380x501 mm; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.265; publicado en Connors y Rice (1991, p. 169).
- 20** / *Vista panorámica de Roma, con tejados en el primer término*, acuarela, de 331x526 mm; Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 54.5; publicado en Zukowsky (1994, p. 103).
- 21** / *Veduta del Quirinale*, tomada desde Sant'Isidoro o desde la villa Ludovisi, ambos por detrás del alojamiento de Schinkel; lápiz y tinta, de 395x805 mm; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, dis. 3, III, 6.
- 22** / Dibujo para el grabado *Prospetto del Anfiteatro di Vespasiano e Tito e del Arco di Costantino*, tinta marrón y gris, 384x587 mm; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Didley P. Allen Fund 43.266; publicado en Connors y Rice (1991, p. 195).
- 23** / 575x811 mm; Viena, Historisches Museum, inv. Nr. 96001/2, Abb. 141; publicado en Graf (1985, p. 83).

## Referencias

- ASHBY, THOMAS, 1923, 'Lieven Cruyl e le sue vedute di Roma (1664-1670)', *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Serie III, Memorie, vol I, part I, Tip. Poliglotta Vaticana, Roma,, pp. 221-229
- BEENKEN, HERMANN, 'Caspar David Friedrich', *The Burlington Magazine*, nº 421, 1938, p. 175.
- BENZI, FABIO, 2002, et al., *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Viviani Editori, Roma.
- BILLI, MIRELLA, 1997, 'La Roma del Grand Tour. Memorie e immagini dei viaggiatori inglesi nel '700', *Studi romani*, 45, p. 334.
- BODART, DIDIER, 1970, *Les peintres des pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Institut Historique Belge de Rome, Bruselas y Roma.
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT, 1972, 'Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits', *The Burlington Magazine*, 834, p. 620-630.
- BRIGANTI, GIULIANO, 1996, *Gaspar van Wittel*, Electa, Milán.
- BROWNE, THOMAS, 1645, *Religio Medici*.
- CONNORS, JOSEPH, y JATTA, BARBARA, 1989, *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paessaggio urbano sotto Alessandro VII*, Accademia americana in Roma, Roma.
- CONNORS, JOSEPH, y RICE, LOUISE, 1991, *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, Edizioni de-ll'Elefante, Roma.
- CONNORS, JOSEPH, 1998, introducción, *Francesco Borromini. Opus Architectonicum*, Edizioni Il Polifolio, Milán.
- EBANO, GABRIELLA, 1989, 'Le guide di Roma del Settecento e la loro influenza sulla letteratura di viaggio', *Studi romani*, 37, 3/4, pp. 329-335.
- EGGER, HERMANN, 1927, 'Lieven Cruyl's Römische Veduten', en *The Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, VII, La Haya.
- EISLER, COLIN, 1988, 'Power to Europe's Chosen Peoples. A New Maccabean Page for Louis XIV by Lievin Cruyl', *Artibus et Historiae*, 9, 17, pp. 31-38
- FORSTER, KURT W., 1994, 'Only Things that Stir the Imagination'. Schinkel as a Scenographer' (Zukowsky 1994).
- FRÉART DE CHANTELOU, PAUL, 1665, *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, (citada ed. 1986, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, p. 81).
- GOETHE, JOHANN W., 1816, *Viaje a Italia*, (citada ed. 2009, Zeta, Barcelona).
- GRAF, OTTO ANTONIA, 1985, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860-1902*, v. 1, Hermann Böhlau, Viena.
- HOLM, LORENS, 1992, 'Reading Through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier. The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye/!', *Assemblage*, 18.
- JATTA, BARBARA, 1992, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Institut Historique Belge de Rome, Bruselas y Roma.
- MILANI, RAFFAELE, 2001, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna, p. 70.
- PIETRANGELI, CARLO, 1972, 'Vedute romane di Lievin Cruyl al Museo di Roma', *Bollettino dei Musei di Roma*, 19, pp. 7-21.
- REWALD, SABINE, 2001, *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- RIEMANN, GOTTFRIED, et al., 1989, *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Marsilio Editori, Venecia.
- SCHIFF, GERT, 1973, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Werner Hofman, Zurich.
- SIMMEL, GEORG, 1985, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna.
- SOLKIN, DAVID, 2010, ed., *Turner y los Maestros*, Museo Nacional del Prado, Madrid, p. 60.
- SZAMBIEN, WERNER, 1989, *Schinkel*, Akal Arquitectura, Madrid.
- WALTON, G., 1981, 'Lievin Cruyl: The Works for Versailles', *Art the Ape of Nature*, Nueva York, pp. 425-437.
- WOLZOGEN, ALFRED VON, 1863, ed., *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, vol. 3, Decker, Berlín.
- ZWOLLO, AN, 1971, 'Roman views at the Farnesina', *The Burlington Magazine*, 821, p. 484 y 486
- ZUKOWSKY, JOHN, 1994, ed., *Karl Friedrich Schinkel. The Drama of Architecture*, The Art Institute of Chicago, Tübingen.
- BODART, DIDIER, 1970, *Les peintres des pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Institut Historique Belge de Rome, Bruselas y Roma.
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT, 1972, 'Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits', *The Burlington Magazine*, 834, p. 620-630.
- BRIGANTI, GIULIANO, 1996, *Gaspar van Wittel*, Electa, Milan.
- BROWNE, THOMAS, 1645, *Religio Medici*.
- CONNORS, JOSEPH, and JATTA, BARBARA, 1989, *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paessaggio urbano sotto Alessandro VII*, Accademia americana in Roma, Rome.
- CONNORS, JOSEPH, and RICE, LOUISE, 1991, *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, Edizioni de-ll'Elefante, Rome.
- CONNORS, JOSEPH, 1998, introduction, *Francesco Borromini. Opus Architectonicum*, Edizioni Il Polifolio, Milan.
- EBANO, GABRIELLA, 1989, 'Le guide di Roma del Settecento e la loro influenza sulla letteratura di viaggio', *Studi romani*, 37, 3/4, pp. 329-335.
- EGGER, HERMANN, 1927, 'Lieven Cruyl's Römische Veduten', in *The Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, VII, La Haya.
- EISLER, COLIN, 1988, 'Power to Europe's Chosen Peoples. A New Maccabean Page for Louis XIV by Lievin Cruyl', *Artibus et Historiae*, 9, 17, pp. 31-38
- FORSTER, KURT W., 1994, 'Only Things that Stir the Imagination'. Schinkel as a Scenographer' (Zukowsky 1994).
- FRÉART DE CHANTELOU, PAUL, 1665, *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, (quoted ed. 1986, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, p. 81).
- GOETHE, JOHANN W., 1816, *Viaje a Italia*, (quoted ed. 2009, Zeta, Barcelona).
- GRAF, OTTO ANTONIA, 1985, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860-1902*, v. 1, Hermann Böhlau, Vienna.
- HOLM, LORENS, 1992, 'Reading Through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier. The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye/!', *Assemblage*, 18.
- JATTA, BARBARA, 1992, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Institut Historique Belge de Rome, Brussels and Rome.
- MILANI, RAFFAELE, 2001, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna, p. 70.
- PIETRANGELI, CARLO, 1972, 'Vedute romane di Lievin Cruyl al Museo di Roma', *Bollettino dei Musei di Roma*, 19, pp. 7-21.
- REWALD, SABINE, 2001, *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- RIEMANN, GOTTFRIED, et al., 1989, *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Marsilio Editori, Venecia.
- SCHIFF, GERT, 1973, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Werner Hofman, Zurich.
- SIMMEL, GEORG, 1985, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna.
- SOLKIN, DAVID, 2010, ed., *Turner y los Maestros*, Museo Nacional del Prado, Madrid, p. 60.
- SZAMBIEN, WERNER, 1989, *Schinkel*, Akal Architecture, Madrid.
- WALTON, G., 1981, 'Lievin Cruyl: The Works for Versailles', *Art the Ape of Nature*, New York, pp. 425-437.
- WOLZOGEN, ALFRED VON, 1863, ed., *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, vol. 3, Decker, Berlin.
- ZWOLLO, AN, 1971, 'Roman views at the Farnesina', *The Burlington Magazine*, 821, pp. 484 and 486
- ZUKOWSKY, JOHN, 1994, ed., *Karl Friedrich Schinkel. The Drama of Architecture*, The Art Institute of Chicago, Tübingen.