

1 / AA.VV., *Early Printed Books 1478-1840*, Londres, RIBA, 1994, vol. 1, voz. Aviler, Augustin Charles d', y Thierry Verdier, "Un manuel d'architecture au XVIIe siècle", *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, julio, 2003, pp. 82.

2 / Charles d'Aviler consiguió la beca en 1674, estuvo en Roma entre 1676 y 1680 y obtuvo el segundo premio de arquitectura en el concurso de la Academia de San Luca en 1677.

3 / En 1615, Francesco Villamena había adquirido las 32 planchas originales, a las que entonces ya se habían añadido 5 más, y las completó con un anexo de 18 láminas, al que puso el título de *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola*. De éstas últimas d'Aviler copió 7, una de ellas la que se cita. La obra de Villamena fue editada por última vez en 1625, por Giovanni Battista de Rossi.

## 170 EGA LA ARQUITECTURA DE LA IMPRENTA

Francisco Martínez Mindeguía

**E**n 1691 Augustin-Charles d'Aviler publicó en París *Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole...* El libro tuvo éxito y se volvió a publicar en 1694, 1695, 1696 y 1699. D'Aviler murió en 1701 y aun después siguió publicándose, en 1710, 1720, 1738, 1756 y 1760; incluso en otros idiomas: en alemán en 1700, 1725, 1747 y 1759, y en inglés en 1741 <sup>1</sup>. Según algunos, fue el libro técnico más utilizado del siglo XVIII en el ámbito europeo, con una acogida que superó al *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale D'Architecture*, de Nicolas-François Blondel, de 1675.

D'Aviler había sido uno de los primeros pensionados de la Academia de Francia en Roma, ciudad a la que viajó con Antoine Desgodetz, y fue uno de los vencedores en el primer concurso de la Academia de San Luca, en 1677 <sup>2</sup>. Estuvo cuatro años en Roma y posiblemente esta obra resume todo lo que aprendió allí. Nunca fue miembro de la Academia Francesa y el curso de hecho es un manual, dirigido a arquitectos, constructores, estudiantes y también al público no especializado.

Lo sorprendente es que, pese a ser un buen dibujante, los dibujos de las ilustraciones no eran suyos. En unos casos se trataba de copias adaptadas

de los que publicó Vignola en su *Regola delli cinque ordini d'architettura*, en otros copias adaptadas y corregidas de dibujos que habían sido publicados en libros romanos de arquitectura. En algunos casos las copias eran exactas, como el dibujo de la fachada del palacio de Julio III, extraído de *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio...*, un libro de 1635, o el del palacio Farnese de Caprarola, extraído de la edición que Francesco Villamena había hecho de la *Regola* de Vignola, en 1617 <sup>3</sup> (fig. 1). ¿Qué justificaba estas copias? D'Aviler no utilizó el dibujo de los grabados para reinterpretarlos, ahorrándose el esfuerzo de la toma de datos. Mantuvo la interpretación del grabado original, su composición, la disposición de las sombras o la valoración de los planos, y tan sólo los adaptó o corrigió. Pero d'Aviler no fue el primero en usar dibujos publicados antes; en el caso del grabado de Villamena, se sumó a otros muchos que también copiaron este dibujo. Lo curioso es que Villamena había copiado a su vez el grabado de otro dibujado por Jacques Lemercier en 1608.

Se trata de un caso repetido en muchas ocasiones. A partir de que la imprenta permitió difundir copias exactas de un dibujo, la imagen impresa no sólo sustituyó al edificio representado sino que aportó la imagen que se tuvo

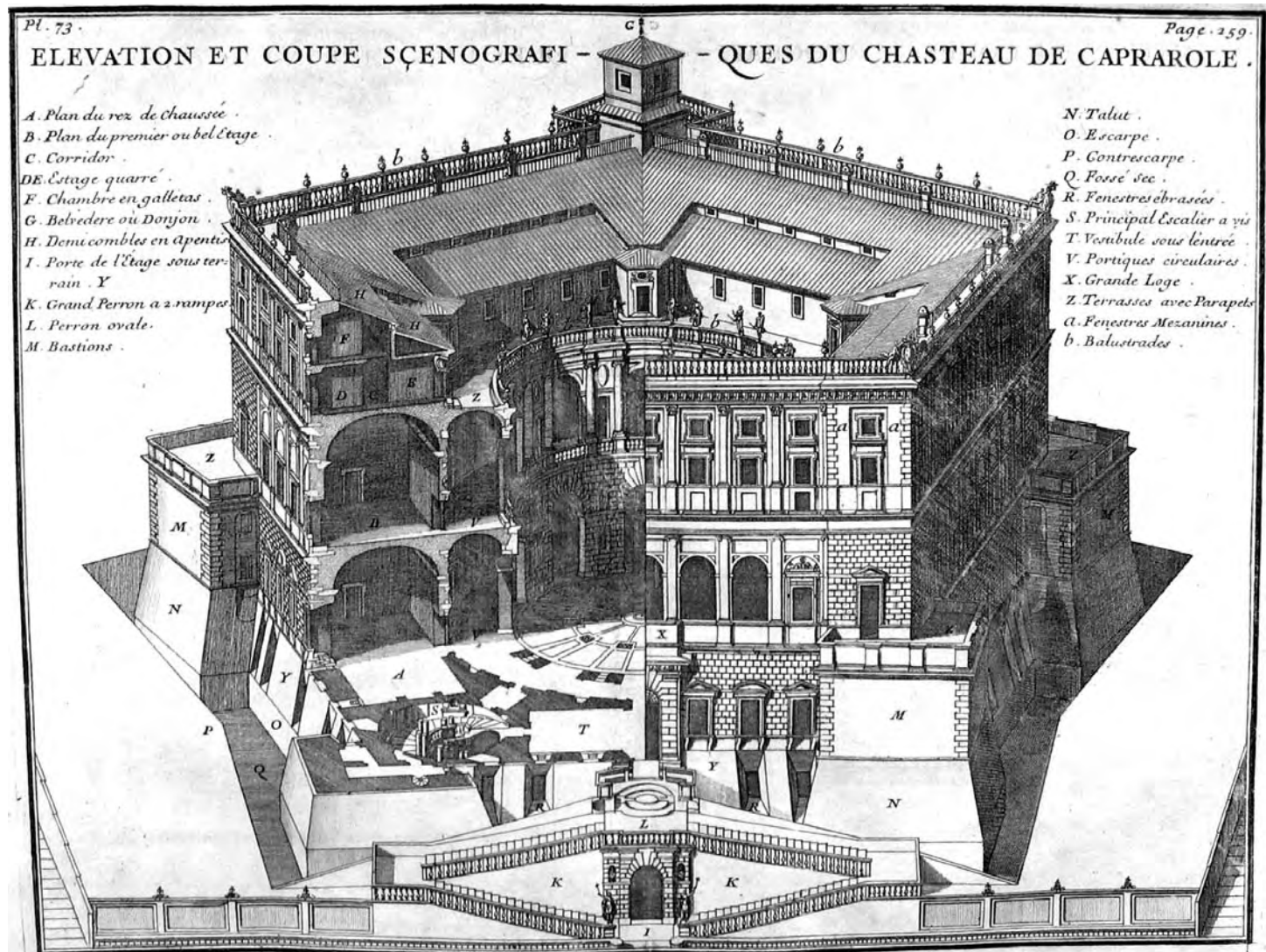
4 / Según Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 26.

1. Charles d'Aviler, *Palacio Farnese en Caprarola*, en "Cours...", 1691, lam. 73, p. 159.

después de él. Dio a conocer los edificios a partir de fragmentos (plantas, secciones, alzados o vistas) con los que se llegaba a comprender, no ya el edificio, sino la interpretación que de él hacían el dibujante y el grabador. Incluso para los que estaban en Roma, la capacidad de seducción de un buen grabado hacía difícil pensar en otra representación que no fuera esa; incluso hacía di-

fícil "ver" el edificio de modo diferente al planteado en el grabado. La misma teoría moderna de los órdenes no habría aparecido sin la existencia de la imprenta, sin un sistema capaz de fijar unos modelos gráficos comunes que todos pudieran tener como referencia<sup>4</sup>. Tampoco habría sido posible la normalización del dibujo del arquitecto que defendía el círculo de Rafael. Hay que

tener en cuenta que, antes de esta difusión, los dibujos de los arquitectos sólo podían ser conocidos por los clientes, los colaboradores o las personas próximas al entorno del arquitecto. Por tanto, pese a la importancia de las aportaciones conocidas de Antonio da Sangallo el Joven, Peruzzi u otros, su repercusión real fue escasa en relación a la que tuvo la imprenta.



5 / De las fechas inmediatamente anteriores y posteriores se publicó en *Revista de Expresión Gráfica* un excelente artículo de José María Gentil Baldrich, dividido en dos partes: "Sobre una imagen del Panteón", I y II, *Revista de Expresión Gráfica*, nº 5 y 6, 2001, pp. 52-62 y 98-106. Intentaré no repetir lo que allí se dijo.

6 / Fragmento que Paloma Díaz-Mas, en el inicio de *El Sueño de Venecia*, Anagrama, 1992, atribuye a Esteban Villegas, *República del Desengaño*, Sevilla, 1651.

7 / Más adelante aparecieron copias reducidas de J. Bos y Ambrogio Brambilla (1582).

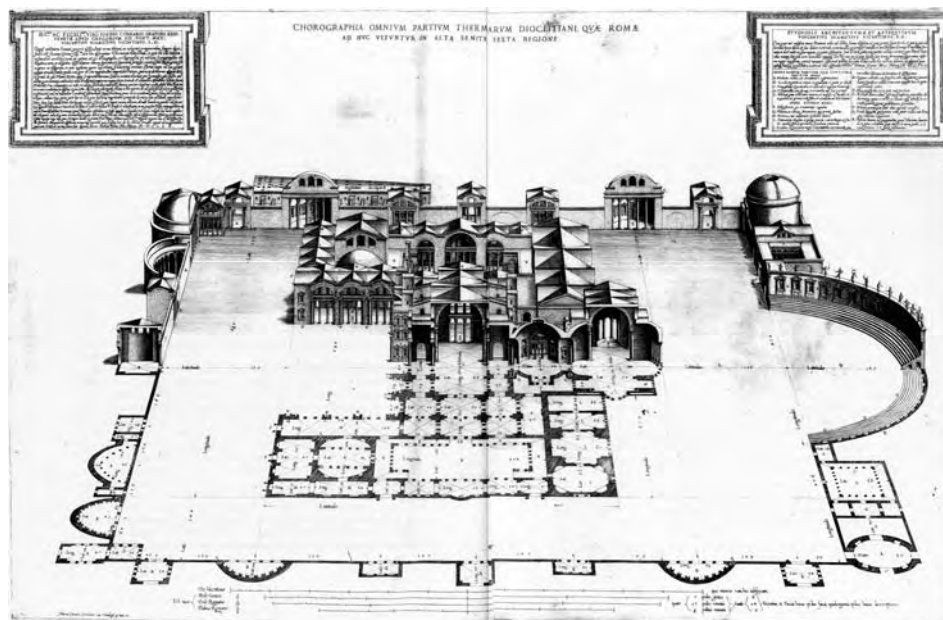
8 / Labacco fue el colaborador de Antonio da Sangallo el Joven que construyó la gran maqueta de San Pedro.

9 / Es probable que Baldo Perogini grabara las planchas. A partir de 1562 aparecieron copias en Venecia y en Roma, en reverso y reducidas de tamaño. Lafrery lo imprimió en 1574, De' Rossi en 1640 o 1650 y siguió imprimiéndose hasta 1672; según Thomas Ashby, "Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'architettura", *La Bibliofilia*, 16, nº 7-8, oct-nov 1914.

10 / Es posible que Vignola grabara también las planchas, según AA.VV., *Early Printed Books 1478-1840*, Munich, British Architectural Library, 2001, vol. 4, p. 2215.

2. Mario Cartaro, *Las termas de Diocleciano, Roma, sobre un dibujo de V. Scamozzi, 1580.*

3. Mario Cartaro, *Proyecto para la fachada de // Gesù, Roma, a partir de un dibujo de Vignola, 1573.*



Es difícil imaginar qué hubiera sido de la arquitectura si no se hubiese inventado la imprenta; si el único modo de conocer un edificio hubiese sido viajar y verlo. Qué hubiese sido si la inquietud intelectual no hubiera contado con unos editores dispuestos a sacar beneficio de ese interés. Este artículo pretende contribuir a un mayor conocimiento de esta industria y de su estructura, limitada a la ciudad de Roma y a su actividad en el siglo XVII, por la importancia que tuvo en el ámbito de la arquitectura.

La información sobre la estructura editorial romana se pierde en las fechas anteriores al Sacco de Roma (1527), que produjo la destrucción de gran parte de las imprentas y la dispersión del material y los artistas 5. Desde los primeros decenios del siglo XVII en Roma se publicó mucho y sobre todo tipo de temas; desde la reproducción de obras de pintores famosos a los objetos y edificios de la antigüedad, los edificios de la arquitectura moderna, decoraciones mu-

rales, jardines, fuentes, vistas y plantas de la ciudad o planos cartográficos (así como botánica, astronomía, anatomía, aritmética, música,...) Los primeros grabados se publicaron para celebrar la gloria de sus propietarios más que el mérito de los artistas. No es extraño que en algunos libros se cite en nombre del propietario de un palacio pero no el del arquitecto que lo proyectó. Era una actividad que interesaba a la Iglesia, que de este modo hacía publicidad de su actividad y esplendor, interesaba a los papas, que dejaban constancia de su paso por la ciudad, interesaba a los promotores y propietarios privados, que alardeaban de sus obras de arte, de sus palacios y jardines, e interesaba a los editores, que satisfacían a una extensa y variada demanda de peregrinos, estudiosos y profesionales del resto de Italia y Europa. En unos casos los edificios se mostraban a partir de vistas en las que el edificio aparecía junto al ambiente urbano del que formaba parte, desti-

nadas a un público amplio, y en otros a partir de plantas, alzados o secciones, destinadas a profesionales o eruditos. El sistema dio lugar a un modo de ver y comprender esa arquitectura a partir de imágenes. Una información limitada por la ausencia de color, por la falta de información de los materiales y por el tipo de proyección utilizada. Para bien o para mal, la imprenta fue un tamiz que conservó y divulgó el *grano grueso* de la cultura artística y arquitectónica, dejando fuera el *grano fino* que sólo la experiencia directa podía dar. Como pudo decir Esteban Villegas en 1651, *ibasele el oro por el cedazo al río y tornaba a perderse en las aguas, mientras que él se quedaba sólo con los gruesos guijarros que entre la arena había, los cuales guardaron en su zurrón como cosa de mucha estima* 6.

La publicación de estos libros o colecciones de láminas implicaba la coordinación de diferentes figuras: productor, dibujante, grabador, impresor

**11** / Según sugiere Christof Thoenes en "Per la storia editoriale delle "Regola delli cinque ordini", AA.VV., *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola...*, Bologna, Cassa di Risparmio di Vignola, 1974, p. 179-189, y en "La pubblicazione della "Regola", en AA.VV., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Electa, 2002, p. 336. Según Arnaldo Bruschi (en la introducción de la ed. fac. de A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura*, Milán, Edizioni Il Bibliofilo, 1992, p. XIX) Labacco pudo haber animado a Vignola a preparar este libro para, junto al suyo, competir con el *Terzo* y *Quarto* de Serlio, formando algo así como un anti-Serlio romano, más riguroso y mejor documentado.

y vendedor. Del primero partía la idea del proyecto y él era quien coordinaba el proceso, contratando al resto de los artífices.

Desde nuestra perspectiva podríamos entender que la figura más importante del proceso era el dibujante, ya que suya era la "invención", generalmente hecha a tinta y acuarela. Suya era la lectura del edificio, el que hacía la valoración de las partes relevantes y el que decidía la manera de representarlo. Si tenía oportunidad, utilizaba los dibujos del arquitecto autor de la obra o los de otros dibujantes. El ansia de ofrecer la actualidad llevó a que se utilizaran dibujos de proyecto y que se publicaran soluciones que no se llegaron a construir. Cuando aumentó la exigencia de calidad, este trabajo fue realizado por arquitectos jóvenes. Un caso singular fue el de Vincezo Scamozzi, que durante su estancia en Roma (1579), hizo tres dibujos para ser grabados, de propuestas para la reconstrucción del Coliseo, las termas de Antonino y las termas de Diocleciano. Tan sólo se conserva el grabado de este último, hecho por Mario Cartaro en 1580 **7** (fig. 2), una imagen que hace torpes los grabados en madera de Serlio y Palladio.

En este proceso tuvieron un papel ampliamente reconocido Antonio Labacco **8** y Giacomo Barozzio da Vignola. El primero por ser posiblemente el primero en utilizar planchas de cobre para todas las imágenes de su *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura* (1552) **9**. El segundo por utilizarlas también para los textos, en su *Regola* (1562) **10**. La relación entre ambas obras que, además de la técnica, tienen el mismo formato, los mismos los recursos gráficos, semejanzas

**12** / Gentil Baldric publicó uno de estos grabados en "Sobre una imagen del Panteón. II... cit.", p. 102. Arnaldo Bruschi sugiere que Labacco pudo grabar también las planchas; A. Labacco, *Libro appartenente...* cit., p. XIII.

**13** / Tal como dice Pietro Pirri en *Giovanni Tristano e i primordi della Architettura gesuitica*, Roma, Institutum Historicum S. J., 1955, p. 149.

**14** / Una *piccola vendeta*, en palabras de Pietro Pirri; P. Pirri, Giovanni Tristano... cit., p. 149.

**15** / El *Speculum Romanae Magnificentiae* era el nombre que recibía la colección amplia de grabados que Antonio Salamanca y Antonio Lafrery reunieron entre 1545 y 1577; ver J.M. Gentil Baldric, "Sobre una imagen... cit."

entre las portadas e incluso idéntica caligrafía, ha llevado a suponer que fueron grabadas por la misma mano y que en ambas fue Labacco el editor **11**. Pero hay otro uso del grabado que relaciona a ambos autores. Cuando, en 1546, Miguel Ángel sucedió a Sangallo en la dirección de la obra de San Pedro, despidió a Labacco y arrinconó la maqueta que había estado construyéndose durante siete años. Posiblemente por despecho, como denuncia del agravio, pero también para evitar que se perdiera el proyecto, Labacco dibujó los planos de la maqueta y los mandó imprimir en 1548 y 1549 **12**. En cuanto a Vignola, en 1570 el cardenal Alessandro Farnese rechazó su proyecto para la fachada de la iglesia del Gesù. Vignola tenía entonces 63 años, el Gesù era tal vez su obra más importante y ambiciosa y tuvo que *sufrir la humillación de ver descartadas sus propuestas y escogida la de un discípulo* **13**, el apenas conocido Giacomo della Porta. Como Labacco, Vignola decidió *vengarse* **14** y en 1573, cuando la fachada estaba casi terminada, envió un dibujo de su proyecto a Mario Cartaro para que lo grabara (fig. 3). Cartaro era entonces un grabador de prestigio, colaboraba con Antonio Lafrery, y pronto el grabado pasó a formar parte del *Speculum Romanae Magnificentiae* **15**. Como acertadamente previó, la confrontación entre la fachada construida y este grabado fue causa durante mucho tiempo de una casi tópica discusión, y algo a lo que pocos estudiosos de la arquitectura se han podido resistir. Cuando en 1617 Francesco Villamena publicó de nuevo la *Regola*, añadiendo el anexo *Alcune opere d'architettura...*, incluyó los gra-

**16** / La *Congregazione* sustituyó a una anterior comisión de sesenta especialistas, manteniendo sus competencias. No me consta el número de sus miembros pero no debió ser menor al de la anterior comisión.

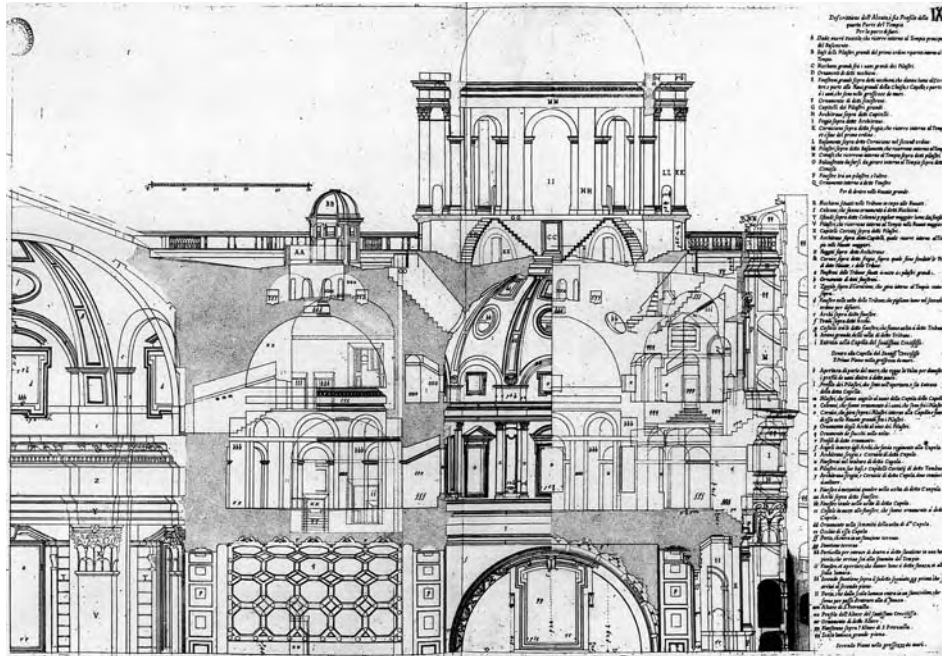
**17** / Consta que ya estaba en Roma en 1613 o, tal vez, en 1608. Murió en 1623. Siempre trabajó en el Vaticano y al parecer sólo construyó una obra suya, la torre del reloj en la entrada del Palacio del Vaticano (hacia 1617 o 1618), derribada en 1659 para situar la columnata de Bernini; Giuseppe Beltrami, *L'Arte*, n. 29, 1926, pp. 23-37, y Federico Bellini, "L'Architettura della Basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oechslin di Einsiedeln", *Scholion*, Bulletin 1/2002, p. 89-122.

bados de las dos fachadas, la de Vignola y la de Della Porta, mostrando así el interés comercial que entonces tenía la comparación de ambas propuestas.

Posiblemente fue Carlo Maderno el primero que le dio un uso profesional grabado. En 1613, encargó a Matteo Greuter que grabara la planta y la fachada de San Pedro, con su proyecto para las torres laterales, para enviarlas a los miembros de la *Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro*. Esta congregación se ocupaba de la construcción y la administración de la basílica y estaba integrada por un número importante de cardenales y prelados, que podían decidir sobre cualquier tema de la obra **16**. Aquí el interés era evidente: decenas de dibujos idénticos para que todos juzgasen sobre la misma base.

A diferencia de los anteriores, Martino Ferrabosco no es conocido por sus edificios sino por los dibujos que hizo para un libro. Procedía del cantón Ticino y no se conoce su edad pero en 1617 recibió el encargo de Pablo V de hacer los dibujos del Palacios Sacros **17**; las obras de Maderno estaban casi acabadas, parte de los palacios se habían derribado y el papa quería un dibujo de su estado final. Cuando vio el dibujo de Ferrabosco le encargó el de toda la basílica. Con ello el papa, que tenía una edad avanzada, quería dejar constancia de ser él quien acabó la *fabbrica* y, al mismo tiempo, aportó una de las obras gráficas más llamativas de la historia de la arquitectura. En tres años Ferrabosco dibujó y mandó grabar 30 láminas, de las que 15 eran de una complejidad y una calidad gráfica no alcanzada hasta entonces. Como escribió Giovanni Battista Costaguti en el comentario in-

4. Martino Ferrabosco, *Sección transversal de la basílica de S. Pedro, parte superior, "Libro de l'Architettura..."*, lam. IX, 1620.



5. Sebastiano Giannini, *La fachada del Oratorio de S. Filippo Neri, Roma, a partir de un dibujo de F. Borromini, 1720.*

18 / Lámina IX de la edición de 1684. Representa la sección transversal de la basílica hecha por el centro de la cúpula principal. En realidad es una sección quebrada, que muestra yuxtapuestas la sección longitudinal y la transversal del mismo espacio abovedado. En la misma imagen Ferrabosco muestra lo que está delante, lo que está detrás, lo que queda oculto y lo que se proyecta, diferenciándolo con el tipo de línea y el grado de definición. Pero esta lámina debe ser compuesta con la X, que contiene la planta y la parte inferior de la sección. Las dos láminas deben colocarse una sobre la otra para relacionar la planta con el alzado y la parte inferior de éste con la superior. Sólo contempladas de este modo es posible entender lo que cada una de las láminas contiene.



troductorio de la edición de 1684, fueron *tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineati*, reconociendo con ello la dificultad de su comprensión y la habilidad de su dibujante (fig. 4) 18. La obra se publicó inicialmente en 1620 con el título *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano* 19.

Posiblemente fue Francesco Borromini el primer arquitecto que intentó publicar un libro sólo con su obra. Entre 1646 y 1647, acabado ya el Oratorio de San Felipe Neri e insatisfecho por lo que no le habían permitido construir sus miembros, decidió publicar los dibujos de su proyecto y explicar las razones que lo justificaban. Dio los dibujos a Domenico Barriere para que los grabara y añadió los de la capilla de San Ivo alla Sapienza, pero murió antes de publicarlo. Finalmente Sebastiano Giannini grabó las planchas a partir de las primeras pruebas de Barriere y publicó dos de los tres volúmenes previstos, con

el título de *Opus architectonicum*, en 1720 y 1725 (fig. 5).

Tal vez el arquitecto más involucrado en el tema editorial y el que más energía empleó en estas empresas fue Carlo Fontana, coincidiendo con su segundo período en la dirección de la Academia de San Luca 20. Además de su colaboración en libros y grabados de otros editores, Fontana redactó e hizo los dibujos de *Il Tempio Vaticano e sua origine* (1694), *Discorso sopra il Monte Citatorio...* (1694), *Discorso sopra le cause delle inondazioni del Tevere...* (1694), *Utilissimo Trattato dell Acque Correnti* (1696), *Descrizione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale della Basilica Vaticana...* (1697), *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio...* (1708), *Antio e le sue antichità...* (1710) (fig. 6) 21. Fontana justificó esta actividad en su *deseo de instruir a otros*, de acuerdo con el cargo que desempeñaba en la Academia, pero fue también el modo de afirmar su prestigio profesional y sus méritos para ser considerado el sucesor de Bernini 22.

Esta primera valoración no ha de llevar a minusvalorar la importancia del trabajo del grabador, porque su labor no consistía sólo en copiar dibujos. El grabador tenía que "traducir" la interpretación del dibujante, empleando una técnica que sólo le permitía usar líneas negras. A partir de su experiencia y su sensibilidad tenía que ser capaz de aprovechar las posibilidades expresivas de esta técnica para traducir la forma y la intención del dibujo. Sin embargo, a diferencia de los países nórdicos, en donde los grabadores fueron bien valorados, en Italia los artistas miraron con perjuicio el trabajo manual prolongado y meticuloso del grabador. Así, en el siglo XVII pocos artistas romanos se dedicaron al grabado, aunque algunos lo hicieron en el inicio de su actividad. Esta escasez de grabadores hábiles atrajo a artistas de otras partes de Italia y del norte de Europa, especialmente de Francia y Bélgica. La influencia francesa fue muy importante; su nivel técnico era alto y eran muy apreciados por los editores e impresores romanos. Algunos habían

19 / De la misma obra existen básicamente tres ediciones. La primera, de 1620, que se conserva en la Biblioteca Hertziana de Roma, con una posible reimpresión en 1624. La segunda, de 1684, con el título *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*, de la que existen otras dos versiones, en 1690 y principios del XVIII. La tercera, de 1812, con el título *Architettura della Basilica Vaticana*. Para una mayor información, consultar F. Bellini, "L'Architettura della Basilica... cit.", p. 89-122.

20 / Carlo Fontana (1638-1714) fue Príncipe de la Academia en 1686 y 1687 y entre 1694 y 1698.

21 / Grabado de Alessandro Specchi, a partir de un dibujo de Carlo Fontana, del segundo proyecto de Bernini para las torres laterales de San Pedro, que forma parte de la obra de Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine...*, 1694. El dibujo de Fontana procede a su vez de un original de Bernini.

22 / Hellmut Hager, "Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione", en AA.VV., *In Urbe Architectus*, Roma, Argos, 1991, pp. 155-203.

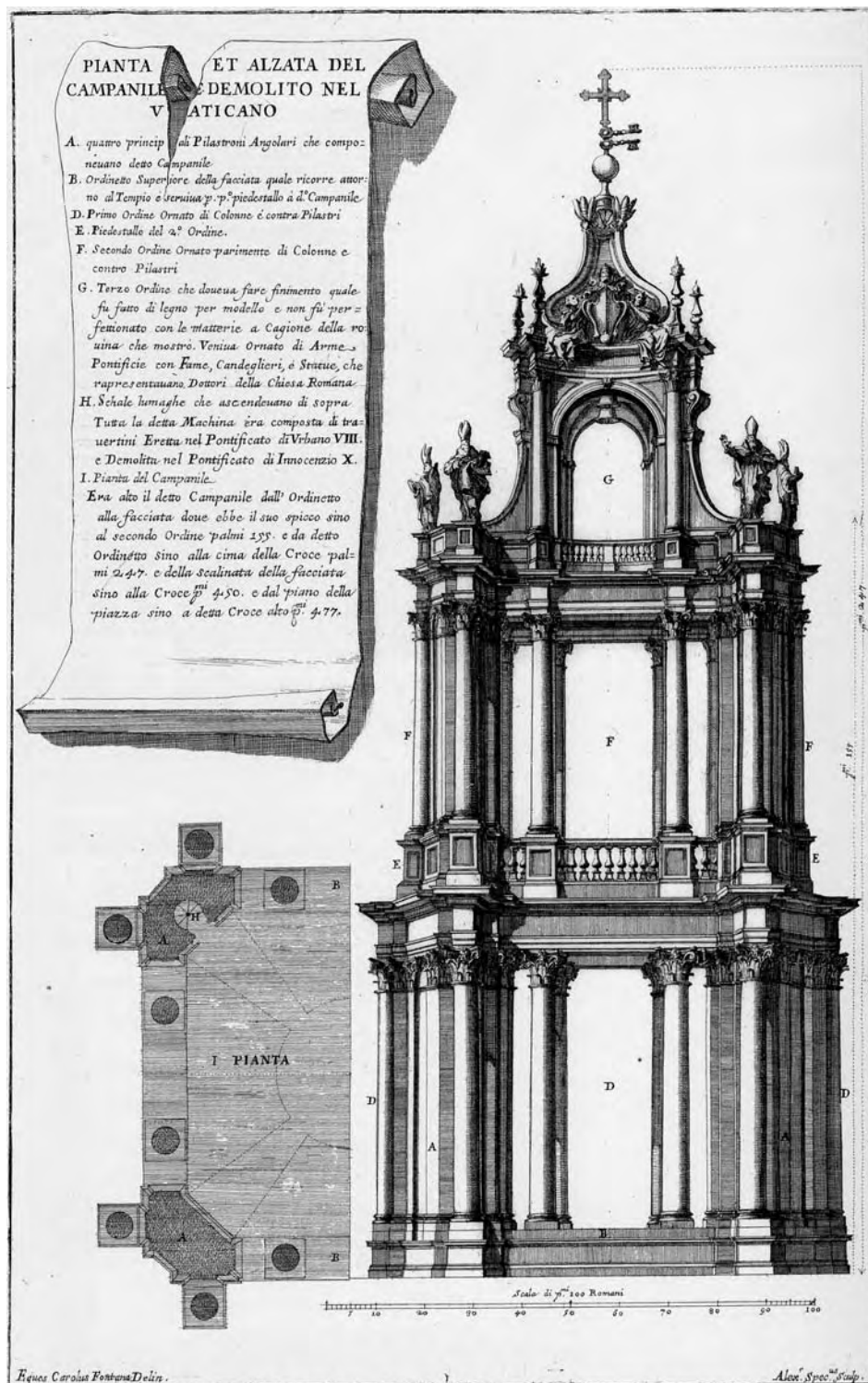
23 / La obra fue reeditada y traducida a una decena de idiomas.

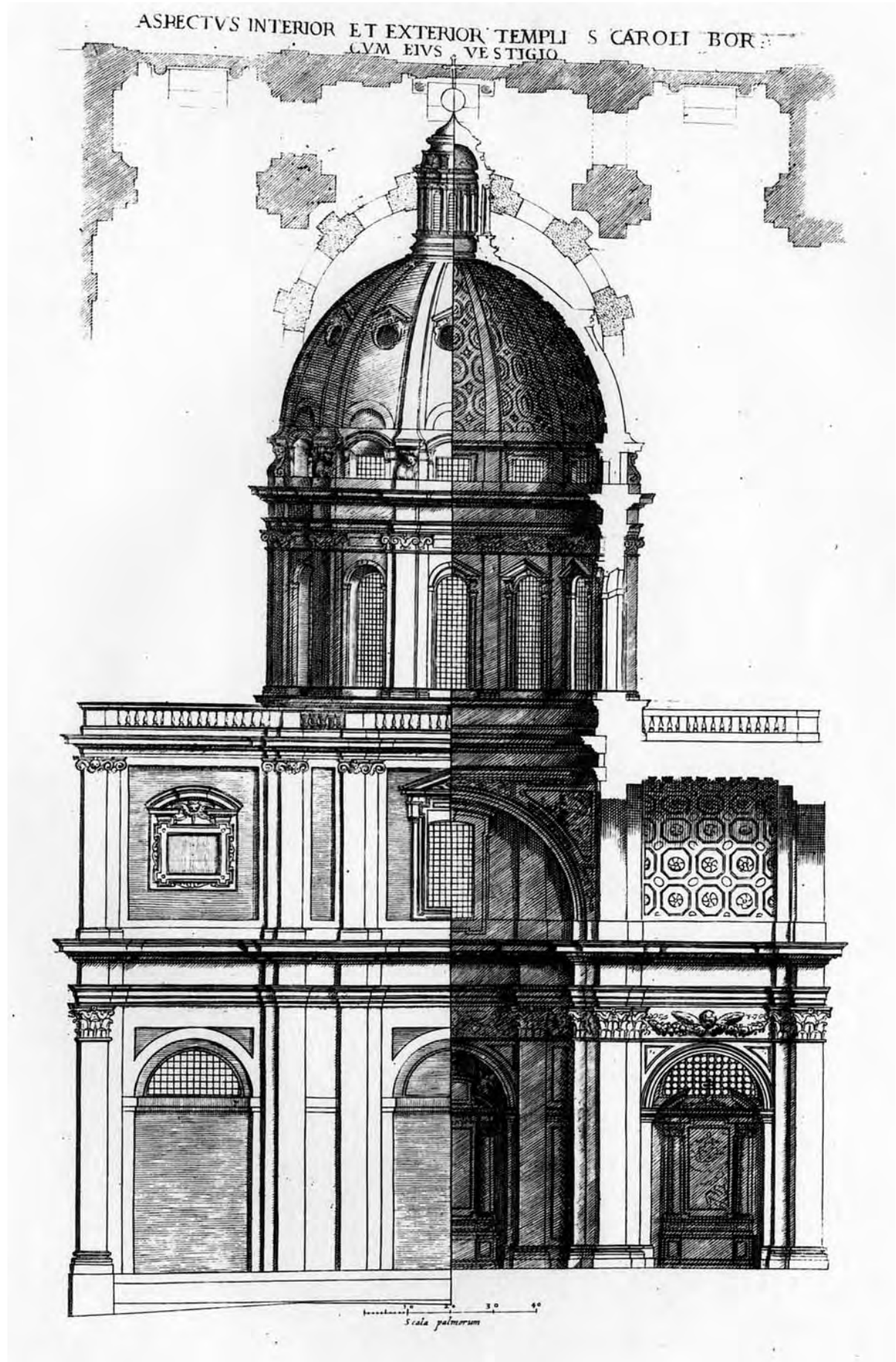
6. Alessandro Specchi, *Segundo proyecto para las torres de S. Pedro, Roma, a partir de un dibujo de C. Fontana, 1694.*

aprendido en París y posiblemente estaban influidos por el espíritu académico de Jean Baptiste Colbert, Charles Le Brun y la *Academie Royal*. No es casual que se publicara en París el primer tratado sobre técnicas de grabado, en 1645, el *Traité des manières de graver en taille douce...*, de Abraham Bosse 23.

El reconocimiento que finalmente se hizo del trabajo de los grabadores a finales del XVII sólo afectó a los que se trabajaron con obras de pintores, ignorando a los que se ocuparon de temas arquitectónicos. En el libro de Filippo Baldinucci Fiorentino, *Cominciamento e Progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, de 1686, se cita a Alberto Durero, Antonio Tempesta, Pietro Testa, Marcantonio Raimondi, y a otros no tan conocidos actualmente como Luca de Leida, Giovanni y Raffaello Sadalaer, pero se ignora a conocidos grabadores de temas arquitectónicos que trabajaron en Roma, como los franceses Nicolas Beatrixet, Étienne Dupérac, Domenico Barrière e Israël Silvestre, los belgas Valerio Regnard y Lieven Cruyl, el alemán Matteo Greuter o los italianos Mario Cartaro, Francesco Villamena, Giovanni Battista Falda y Francesco Venturini. En el libro que más tarde, en 1771, publicó Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, aparecía Francesco Venturini, pero sólo se citaban de él las obras que hizo de pintores y ninguna de las de temas arquitectónicos.

Francesco Villamena (Asís 1564, Roma 1624) de Asís fue una figura destacada en este panorama romano de principios del XVI. Fue dibujante y grabador, llegó a Roma en la década de los 70 y se dice que fue alumno de





**7. Valerio Regnart, Iglesia de S. Carlo ai Catinari, Roma, "Praecipua Urbis Templi", lam. 20, 1650.**

Cornelius Cort (1533-1578), del que pudo aprender la técnica del *bulino riformato*. Fue un grabador de gran calidad, conocido por el uso de líneas limpias, que en poco tiempo alcanzó un éxito importante, que le permitió obtener del Vaticano la licencia perpetua para imprimir por su cuenta (en 1596). Su obra fue conocida y apreciada en toda Europa y en 1613 ingresó en la Accademia di San Luca.

Una figura de gran repercusión en el desarrollo de las capacidades expresivas del dibujo de proyección ortogonal fue Valerio Regnart, dibujante y grabador belga que estuvo activo en Roma entre 1610 y 1650. La dedicatoria a Martino Ferrabosco, que hacia 1623 incluyó en unos de sus grabados, ha dado pie a pensar en la relación que pudo haber entre ambos artistas y a suponer que tal vez pudo haber sido alumno de Ferrabosco. Aunque la calidad del dibujo de ambos es muy diferente, la suposición podría justificar las composiciones de algunas de las láminas que Regnart publicó en *Praecipua Urbis Templi* (1650), su obra más importante. En ella Regnart representaba los edificios mediante yuxtaposiciones de medio alzado y media sección, superponía el alzado y la sección transversal, diferenciando sus contornos con líneas de diferente tipo, o dividía una fachada en dos y las mostraba en láminas diferentes, incluyendo en la mayoría de los casos el dibujo de la escala gráfica (fig. 7) **24**. Estos grabados fueron posteriormente incluidos en otra obra mayor y más ambiciosa, el *Insignium Romae Templorum Prospectus*, que Giovanni Giacomo de Rossi publicó en 1683 y 1684, sin citar su procedencia.

Tampoco el papel del impresor era tan mecánico como puede parecer. En

**24** / El dibujo muestra la urgencia con la que se hizo el grabado. La media planta del grabado omite dibujar la parte del ábside (a la derecha) y la fachada (a la izquierda), que se construyeron a partir de 1627 y 1636.

**25** / Bruce William Davis, *The Drawings... cit.*, que extrae esta información de Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma, Palombi, 1936.

**26** / Ver Thomas Ashby, "Impiego degli stessi rami per opere diverse in alcuni edizioni romani", *La Bibliofilia*, XXVII, 1925-1926, pp. 160-162.

**27** / Michele de Saint-Martin, *Le gouvernement de Rome*, Paris, 1659

función de la características de cada plancha debía controlar la selección de la tinta, la humedad del papel, la temperatura, el entintado y limpieza de la plancha, el acolchado de la prensa, el paso de la plancha entre los cilindros del tórculo..., una multitud de factores diversos difíciles de precisar y cuyo buen resultado dependía del conocimiento y la sensibilidad que sólo daba la experiencia. Para comprender la valoración que cada uno de estos oficios tenía en el mercado editorial es interesante la información que da Bruce William Davis de un caso concreto, de 1692, en el que el pintor Francesco Trevisani recibió 15 escudos por un dibujo, Arnold von Westerhout cobró 100 por grabarlo y Giovanni Giacomo Komarek cobró 12 por imprimirlo **25**. Algunos grabadores acabaron abriendo su propio negocio, imprimiendo sus propios dibujos y vendiéndolos después. Éste fue el caso de Giovanni Battista de'Cavalieri, de Nicola Beatrizet, de Mario Cartaro, de Nicolas van Aelst y de Francesco Villamena.

En este ambiente no era extraño que un grabado fuera copiado o que una misma plancha se volviera a imprimir eliminando o cambiando el nombre de su autor. Incluso un mismo grabado podía aparecer en ediciones diferentes con los títulos cambiados **26**. La impresión de un grabado estaba vinculada a la solicitud de un privilegio que concedía la Santa Sede y protegía de las copias de otros impresores, durante un determinado tiempo que habitualmente era de diez años. El poseedor del privilegio era quien controlaba su difusión y podía ser tanto el vendedor, el impresor, el grabador o el mismo dibujante. La venta de láminas y libros requería el permiso

**28** / Francesca Consagra, *The Rossi family print publishing shop: A study in the history of the print industry in seventeenth-century Rome*, Michigan, Ann Arbor, UMI, 1993, pp. 107-110.

**29** / De la familia Rossi existe la importante obra de F. Consagra: *The De Rossi Family Print... cit.*, y "De Rossi and Falda: A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth-Century Rome," en A. Ladis y C. Wood, a cargo de *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens, Georgia, 1995, pp. 187-203.

de la Santa Sede, bajo pena de multa y pérdida del material en venta **27**, asumiendo así las competencias que en otras ciudades de Europa ejercían los gremios y las confraternidades, que tradicionalmente concedían estas licencias como medio de proteger sus mercados y controlar el número de nuevas incorporaciones. De algún modo, corrigiendo el desorden que existía en la sociedad de impresores de Roma desde 1600, en que se disolvió su confraternidad y se afilió al gremio de los librerros y encuadernadores. Esta relación no duró y los impresores abandonaron la organización en 1608, permaneciendo independientes el resto del siglo, sujetos únicamente por la restricciones de la Santa Sede **28**.

La evolución de esta industria llevó finalmente a la creación de la figura del editor, que era al mismo tiempo productor, impresor y vendedor. En el siglo XVII destacó la actividad de la familia De Rossi. Procedían de Milán y llegaron a Roma hacia 1603. Su actividad se dividió en dos locales separados y enfrentados comercialmente, el de Giovanni Battista de Rossi (1601-1678), situado en Piazza Navona, y el de Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), junto a Santa María della Pace. A partir de 1648, este último llegó a ser el editor más importante de su tiempo, incrementó el número de las planchas que había heredado, compró las de otros impresores, invirtió en nuevas ediciones, cultivó los contactos con aristócratas y cardenales, aprovechó las ventajas del privilegio papal y acabó dominando el mercado del grabado en Roma **29**. En 1691 el negocio pasó a manos de Doménico de Rossi y después a las de Lorenzo Filippo de



8. Altar de S. Fco. Saverio, de la iglesia del Gesù, Roma, "Disegni di vari altari...", lam. 47, 1684.

Rossi. En 1738 el material fue adquirido por la Camera Apostolica, con la intervención del papa Clemente XII y el cardenal Corsini, y actualmente forma parte de los fondos del *Istituto Nazionale per la Grafica* 30.

La demanda de libros de arte aumentó en el siglo XVII y el mercado de la edición conoció una actividad que no había tenido antes. Aumentó la producción y, al mismo tiempo, disminuyó la calidad. Descendió la calidad del papel y de la tinta, y disminuyó el esmero que hubo en el siglo anterior en este tipo de ediciones, como consecuencia de una especie de prisa por imprimir. Se imprimió mucho y sobre los temas más diversos. Se imprimían y vendían libros con ediciones aún incompletas y la desmedida valoración del interés comercial llevó al desorden con el que ahora nos encontramos al ver estos libros. Uno de los problemas que provoca más confusiones, visto desde nuestra perspectiva, es que en los libros de láminas no existe una relación directa entre el título y el contenido. Dos libros pueden tener el mismo título y contener diferente número de láminas; la segunda edición de un libro posiblemente es diferente a la primera; pueden haberse modificado las láminas y pueden aparecer en diferente orden o con otro título; pueden faltar algunas láminas y haber otras nuevas, que tal vez tengan tan sólo una relación lejana con el tema inicial.

Poco a poco los proyectos editoriales se ordenaron, adaptándose a los criterios gráficos que se defendían en la Academia de San Luca. Por un lado con ediciones compuestas exclusivamente por representaciones en proyección ortogonal. Por otro con modelos

30 / En el índice que en 1735 publicó Lorenzo Filippo de Rossi figuraban unas 8000 planchas; Anna Grella Iusco, *Indice dell' Stampe de' Rossi; Contributo alla Storia di una Stamperia Romana*, Roma, Artemide Edizioni, 1996.

31 / Existe la edición facsímil con un estudio preliminar de José Manuel Barbeito; Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004. Sobre su composición se puede consultar el artículo de Francisco Martínez "Insignium Romae templorum prospectus, la visión frontal de la arquitectura", *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 167-182.

adaptados a los ejercicios que los estudiantes habían de resolver en la Academia. En 1683, parece ser evidente la complicidad de Carlo Fontana y del pintor Ciro Ferri en la publicación del *Insignium Romae templorum prospectus*, del editor Giovanni Giacomo de Rossi 31 (fig. 9) 32. Ésta es aun una obra irregular, en la que se mezclan grabados nuevos con la reimpresión de otros que ya se habían publicado en otros libros. Incluye sin embargo 9 láminas de una gran calidad, dibujadas por Lorenzo Nuvolone, del que no se sabe nada salvo su posible relación con Ciro Ferri, tal vez un alumno suyo de Accademia di San Luca o de la Accademia Medici de Florencia en Roma. Del mismo editor y con la dirección artística de Ciro Ferri, es *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma...* (1684 o 1690), una obra mucho más rigurosa y clara, que mantiene homogéneo el criterio compositivo y el tratamiento gráfico en todas las láminas (fig. 8)

33. Otra obra singular son los tres volúmenes del *Studio d'Architettura civile*, que publicó Doménico de Rossi en 1702, 1711 y 1721, con la dirección técnica y artística de Alessandro Specchi 34 (fig. 10). Ésta es ya una obra ejemplar, fiel a los intereses docentes de la Academia de San Luca y a los criterios de representación impuestos en sus concursos. Es evidente en muchos casos la coincidencia entre los temas de los concursos y las láminas, tanto del *Studio* como del *Insignium*. Sin embargo, más que información sobre los edificios, que ya eran accesibles para los estudiantes de la Accademia, el *Studio* ofrecía modelos gráficos para su representación, que los estudiantes podían utilizar y enriquecer. Tal vez fue

9. Francesco Venturini, *Fachada de S. Marcello al Corso, Roma, "Insignium..."*, lam. 39, 1683, probablemente a partir de un dibujo de Carlo Fontana.

10. Grabado y dibujo de Alessandro Specchi, del Pórtico de la fachada del Palazzo dei Conservatori, en el Campidoglio, Roma, "Studio d'Architettura Civile..." , 1702, lam. 5.



32 / Grabado de Francesco Venturini, de la *Fachada de S. Marcello al Corso*, Roma, publicado en *Insignium...*, 1683, lam. 39, hecho a partir de un dibujo de proyecto del propio taller de Carlo Fontana, que se publicó cuando la fachada aun no se había terminado y, por tanto, contiene partes que no se llegaron a construir de ese modo.

33 / Grabado del *Altar de S. Francesco Saverio en la iglesia del Gesù*, Roma, de Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari...*, 1684, lam. 47. De las 50 láminas de la obra 45 aparecen sin firmar, ésta entre ellas. Es probable que Ciro Ferri hiciera la selección de las obras representadas. En los Uffizi se conservan algunos dibujos atribuidos a él que parecen haber sido los utilizados en grabados.

34 / De *Studio d'Architettura civile de Roma y Disegni di vari altari e capelle*, existe una edición facsímil conjunta, con una introducción de Anthony Blunt; Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1972. Alessandro Specchi (1668, 1729) es el arquitecto del Porto da Ripetta (1702) y de la fachada de Santa Ana dei Palafrenieri, en Roma (1718-1720). Fue miembro de la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1702), arquitecto del Tribunale delle Strade (1703) y miembro de la Accademia di S. Luca (1711), de donde fue expulsado y readmitido nueve años después. Trabajó para Carlo Fontana, colaboró con él en algunos edificios y grabó las planchas de *Il Tempio Vaticano...* Sobre Specchi vale la pena consultar Gianfranco Spagnesi, *Alessandro Specchi. Alternativa al borrominismo*, Turin, Testo&immagine, 1997.

35 / Es paradójico en este punto que Villamena copiara el grabado de Lemercier y que éste, a su vez, tuviera grabados de Villamena y tal vez una copia de su *Regola*; tal como consta en el inventario notarial de los bienes de Jacques Lemercier que publicó Annalisa Avon en "La biblioteca, gli strumenti, la collezione di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Le Mercier (1585-1654)", *Annali di architettura*, nº 8, 1996, pp. 179-196.

la relación entre algunos miembros de la Accademia y los editores de estas obras lo que determinó el trato, en cierto modo preferente, que tuvo en ellas la obra de Borromini, que contribuyó al renovado interés que a principios del siglo XVIII se produjo por su obra.

Salvo algunos casos singulares, el motor de esta actividad editorial fue el interés comercial de los editores, movidos por una amplia demanda y por una dura competencia. Una actividad que se intensificaba en las proximidades de los Años Santos o Jubileos, con las vistas de Roma y los mapas. La mayoría de los talleres-tienda se agrupaban en la via del Parione, la actual de Governo Vecchio y allí acudían los viajeros, peregrinos, estudiosos y artistas. Un arquitecto que viajara a Roma, además de ver la arquitectura antigua y moderna, tenía que ir a estos talleres para ver y adquirir los libros y grabados que allí se vendían. De este modo D'Aviler volvió con los grabados para el *Cours d'Architecture*, del mismo modo a como, antes que él, Lemercier antes había vuelto con grabados de Francesco Villamena 35.