

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA
DELL'ARCHITETTURA
E RESTAURO

N. 73 GENNAIO/GIUGNO 2024



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



POLIGRAFICO
E ZECCA
DELLO STATO
ITALIANO

Libreria dello Stato

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA
DELL'ARCHITETTURA
E RESTAURO

N. 73 GENNAIO/GIUGNO 2024

CONTRIBUTI

- 5 MATTHEW COHEN, *Brunelleschi and the Old Basilica of San Lorenzo Debate Revisited*
- 45 FABIO MANGONE, *Le pietre di Firenze. La residenza dei Como nella Napoli del Quattrocento: la casa e il palazzo*
- 55 PAOLO PARMIGGIANI, *Francesco di Giorgio al Palazzo Ducale di Urbino: l'ornato a stucco e la riscoperta della volta a padiglione*
- 77 FRANCESCO BENELLI, *"Nomi e vocabolj dj Vettruvjo": gli studi teorici di Giuliano da Sangallo*
- 93 FRANCISCO MARTÍNEZ MINDEGUÍA, *Portadas de libros y lenguaje arquitectónico. El Illustrium Iureconsultorum Imagines, 1566*
- 103 ROSA SESSA, *Michael Graves e il Mediterraneo. Intuizioni, interpretazioni e manipolazioni dell'architettura e dell'antichità italiana*

DOCUMENTI, RILIEVI

- 123 VIRGINIA STAMPETE, *Le origini della chiesa di Santa Maria del Suffragio in via Giulia*
- 139 CRISTINA RIDOLFI, *La chiesa di Santa Maria del Suffragio in via Giulia di Carlo Rainaldi: nuovi documenti dall'archivio dell'Arciconfraternita*
- 167 RECENSIONI
- 175 RIASSUNTI

PORTADAS DE LIBROS Y LENGUAJE ARQUITETÓNICO. EL *ILLUSTRIMUM IURECONSULTORUM IMAGINES*, 1566

Francisco Martínez Mindeguía

Las portadas con edículo que se diseñaron en el siglo XVI, para mejorar el atractivo comercial de los libros, favorecieron una experimentación del lenguaje arquitectónico que había de tener repercusiones en la arquitectura del siglo siguiente. Era una experimentación desinhibida que implicaba independizar cada una de las partes del edículo y cambiar la relación entre ellas, con un planteamiento que continuaba y compartía la experiencia de las ‘palas de altar’ de las iglesias y de los monumentos funerarios. Este artículo analiza la construcción de este lenguaje a partir de la portada de un libro que, pese a no tratar de arquitectura, aparece como una síntesis de las portadas de los libros de arquitectura contemporáneos y permite entender cómo el lenguaje arquitectónico se construye con la resolución de aparentes incongruencias en su uso y se difunde independiente del ámbito temático del que parte.

Las portadas de libros

La portada de un libro del siglo XVI es su primera página, en la que aparecen el título, el nombre del autor, el lugar y el año de impresión. También puede contener un dibujo, que puede ser la marca del editor-impresor¹, una viñeta² o una composición que ocupe por completo la página. Esta composición puede ser un marco decorado o un marco arquitectónico (un edículo) dentro del que se distribuye el texto y tal vez otra imagen. Conceptualmente el dibujo de la portada es una composición que pretende avanzar o sugerir el contenido del libro, preparando al lector para lo que encontrará en él. Estrictamente no es su principio, ya que éste empieza tras la dedicatoria o la presentación a los lectores y seguramente se ha diseñado una vez acabado el libro, por un artista que no es el autor, pero la portada es la imagen que representa al libro como unidad y aquella con la que el lector lo identifica y recuerda. Paradójicamente, gran parte de su valor estético reside en una aparente voluntad de ocultar el mensaje que contiene, con un discurso autónomo que empieza y acaba en ella, no siempre identificado con el

libro que precede. Así, si bien el texto de la portada contiene información que es clara y suficiente, la construcción gráfica que se le superpone puede parecer innecesaria, con un contenido ambiguo que, necesariamente, ha de ser interpretado por el lector.

Inicialmente estos edículos actuaron como marcos atractivos, que seguían el modelo de los marcos de los altares y las ‘palas’ de altar³. Fue la libertad expresiva que permitía el medio gráfico la que hizo que evolucionaran en soluciones en las que primó la fantasía sobre la coherencia arquitectónica, con decoraciones copiadas de modelos de la antigüedad romana, distribuidas en los márgenes del edículo o a lo largo de los soportes o del entablamento, a veces con vegetación enrollada en el fuste de las columnas o con *putti* abrazados a ellas. En la mayoría de los casos, con escasa relación con el contenido del libro⁴.

Posiblemente fueron las portadas de los libros de arquitectos las que primero resolvieron la correcta vinculación con el contenido. Eran composiciones en las que el edículo se articulaba en ejercicios desinhibidos que conseguían ampliar su capacidad como lenguaje, al margen de su coherencia arquitectónica. Concretamente fueron las portadas de los libros *Quarto* y *Terzo* de Sebastiano Serlio (1537 y 1540), el *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura* (1552), las dos ediciones de Daniele Barbaro de *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio* (1556 y 1567), la *Regola delli cinque ordini d'Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola* (1562) e *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio* (1570). A éstas portadas, de las que fueron responsables los arquitectos que firmaban los libros⁵, habría que añadir la de la traducción al italiano de *L'Architettura di Leon Battista Alberti* (1550), diseñada por Giorgio Vasari. Relacionada con estas portadas, hay otra sobre la que quiero llamar la atención, que no es de ningún libro de arquitecto ni de arquitectura, pero que parece estar construida a partir de estos precedentes arquitectónicos. El libro es el *Illustrimum iureconsultorum imagines*, un libro de 24 retratos⁶ de ilustres juristas italianos de los siglos XIII al XVI, publicado sin texto en 1566, en Roma, por Antonio Lafreri (1512-1577).



Fig. 1 – Portada del volumen de Marco Mantova Benavides, *Illustrium iureconsultorum imagines quae inueniri potuerunt, ad vivam effigiem expressae*, Lafrerius, Roma 1566.

El illustrium iureconsultorum imagines

El libro (fig. 1) respondía al interés editorial por la vida de los personajes ilustres de la antigüedad y venía a completar parcialmente un libro anterior de biografías de eminentes juristas, con un amplio repertorio de casos jurídicos, que se había publicado sin imágenes en 1555: el *Epitoma Virorum Illustrium*⁷. Su autor, Marco Mantova Benavides (1489-1582)⁸, era también el propietario de los retratos que servían de modelo de los grabados del *Illustrium*⁹. Dada esta relación complementaria, tiene sentido entender la portada del *Illustrium* como la que el *Epitoma* no tuvo¹⁰ y ambos libros como partes de un mismo producto editorial.

Estrictamente, la imagen de esta portada no es un edículo sino la superposición de dos muros, uno de-

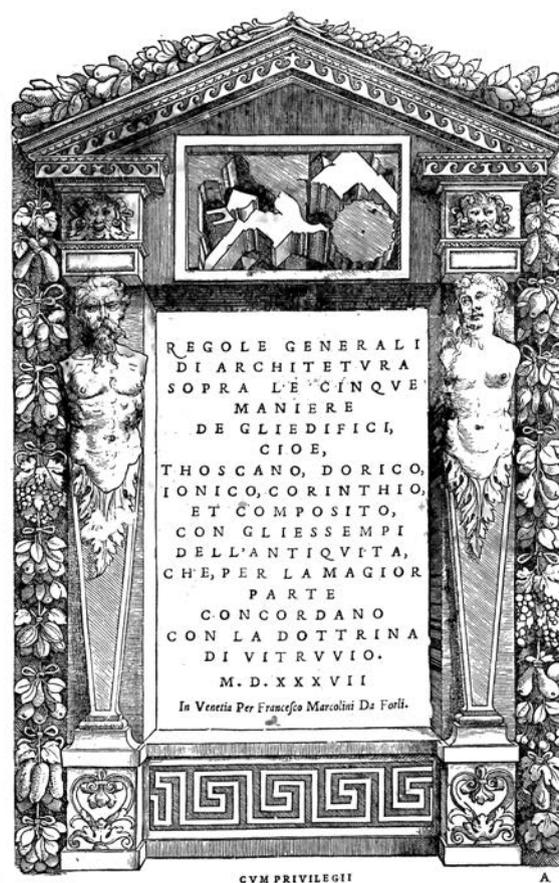


Fig. 2 – Portada del volumen de Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura di Sabastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici: cioè, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito, con gli essempli de l'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Marcolini, Venezia 1544.

lante del otro. En el primero se ha eliminado la parte central por encima de unas columnas adosadas a él y, en el hueco resultante, una representación de la Justicia está sentada sobre un montón desordenado de libros de leyes, levantando la espada y la balanza. En un nivel inferior, una imagen de la Fortaleza sostiene una de las columnas, que ha desplazado de su posición junto al muro, y otra de la Prudencia sostiene el espejo y la serpiente¹¹, apoyadas en extensiones de los pedestales de las columnas. Entre ellas, un marco en el muro contiene el título, la procedencia de los retratos y los datos tipográficos. Por detrás de este muro aparece el otro, más ancho, rematado con un frontón curvo con volutas en los extremos.

De hecho, la portada es la imagen de un edículo descompuesto que se ha vuelto a componer alterando

la relación que debería haber entre sus partes, ya que las columnas ni siquiera soportan su entablamento, que se mantiene suspendido sin su apoyo, el hueco superior interrumpe la continuidad del ático y de la cornisa de coronación, reduciendo la estabilidad del conjunto, y el aparente frontón está en un plano que no es el de las columnas, con una dimensión incoherentemente más ancha. Es una construcción extravagante que, pese a todo, representa el tema del libro que precede. Así, la Justicia aparece en el nivel superior como la autoridad que aprueba y da sentido a las biografías y los casos jurídicos del nivel inferior, que se exponen como ejemplos de Fortaleza, necesaria para la defensa de los principios y convicciones, que es moderada por la Sabiduría y la Prudencia. La composición de la Justicia, en el hueco del muro y por encima de la cornisa entre las columnas, actúa como el cimacio (*cimasa*) de una *pala d'altare*, esto es, una pieza yuxtapuesta y desligada del resto de la *pala* que contiene la imagen de mayor autoridad espiritual. Una imagen que sin embargo no interviene en la escena del nivel inferior¹², que es la que da nombre a la *pala* y por el que se la conoce. Aquí la Justicia preside la composición, pero son las otras figuras las que enmarcan la historia de estos personajes; una historia que, de acuerdo con el razonamiento de Giorgio Vasari, es “lo specchio della vita umana”, la que muestra los juicios y las acciones de los hombres, la que “insegna vivere e fa gli uomini prudente”¹³.

No es difícil ver esta composición como una derivación de las portadas de las *Regole* de Sebastiano Serlio y de la *Architettura* de Gianbattista Caporali, alteradas con las aportaciones posteriores de Giorgio Vasari y de Francesco Salviati, en el tratamiento desinhibido de las figuras, y de la *Regola* de Giacomo Barozzi da Vignola, en la descomposición del edículo.

*La portada de las Regole generali di architettura*¹⁴

Las portadas del *Illustrium* y de las *Regole* (fig. 2) comparten la misma estructura geométrica. Es idéntica la forma del marco de los textos (con el título, fecha de la edición, ciudad y nombre del impresor) y hay una coincidencia conceptual entre el hueco de la Justicia de la primera y el marco superior de la segunda. Es un marco profundo que contiene fragmentos anónimos de cornisas y fustes de columnas de la antigüedad romana

que son la base sobre la que Serlio elabora las *Regole* y la que le permite distanciarse de la doctrina de Vitruvio, con la que “la maggior parte concordano”, como aclara en el título del libro. Es una incoherencia en la construcción convencional del edículo, que Serlio utiliza para llamar la atención y señalar que es el estudio de estos restos lo que permite al arquitecto confirmar, entender y corregir el texto de Vitruvio, que es nuestra “guida e regola infalibile [...] mentre la ragione non ci persuade altrimenti”¹⁵. Una incoherencia que, por otra parte, es el inicio de una columna conceptual cuya lectura resume el contenido del libro: arriba el material de estudio, caótico y confuso, debajo los textos que son su conclusión, objetiva y articulada, y al final un zócalo con decoración griega, que es la base de la que todo parte y que no es necesario justificar¹⁶. El hueco en el muro de la portada del *Illustrium* comparte la posición, con el mismo significado. Su acumulación desordenada de libros de leyes son la base sobre cuya observación se asienta la Justicia y la que regula los actos de los jueces. La aportación de la portada del *Illustrium* es que aquí el marco se incorpora en la forma de la arquitectura y ya no es un cuerpo extraño.

La Justicia

La situación de la Justicia en la portada del *Illustrium* tiene un precedente en la portada que Gianbattista Caporali había utilizado en su traducción y comentario del tratado de Vitruvio, en 1536¹⁷ (fig. 3), un año antes de la publicación de las *Regole* de Serlio. En ella, una representación de la Arquitectura aparece ENCIMA de un arco de triunfo, dentro de un marco profundo y entre dos grifos. Sentada, con la regla en una mano y la arqipéndola en la otra, la Arquitectura adopta la forma convencional de la Justicia, con la espada y la balanza, de acuerdo con el texto de Vitruvio que asignaba a la Arquitectura el papel de Justicia, ya que “col giudizio della quale s’approvano tutte le opere che dall’altre arti si finiscono”¹⁸. Por su posición encima del arco, adopta también la forma convencional del cimacio de las *pale d'altare*. En este caso, es la cornisa del arco de triunfo la que, al separar el espacio tras el arco en dos niveles (celestes el superior y vegetal el inferior), identifica a esta Arquitectura con la teoría¹⁹ que, sobre el arco, juzga las obras de los arquitectos (la práctica) del nivel inferior²⁰.

En la portada del *Illustrium*, la imagen de la de la Justicia sobre los libros de leyes, unifica las imágenes de la *Architettura* de Caporali y del marco con fragmentos de Serlio, integrándolas en una composición coherente. Aquí la Justicia, con el soporte de las leyes, es la autoridad incuestionable y son las figuras del nivel inferior las relacionadas con las vidas de los personajes. Como en la portada de Caporali, son dos niveles de ámbitos y competencias diferentes: el superior, de la Justicia como virtud, y el inferior, de su aplicación.

Las figuras delante de las columnas

Otra semejanza es el uso de figuras 'humanas' como soporte del edículo. La portada de las *Regole* fue, posiblemente, la primera en utilizar hermas como soporte del edículo²¹. El uso de hermas sin brazos fue una

Fig. 3 – Portada del volumen de Gianbatista Caporali, *Architettura con il suo commento et figure Vetruiuo in volgar lingua raportato per m. Gianbatista Caporali di Perugia*, Cicognara, Perugia 1536.



decisión inteligente con la que Serlio evitaba escoger entre uno de los órdenes descritos en su libro, con una solución que, sin embargo, los representaba a todos y a que, como él exponía, todos derivan de un modelo humano²². Le permitían también distanciarse del texto de Vitruvio, que tan sólo citaba las cariátides, con una solución erudita utilizada ya por Giuliano da Sangallo en la Villa Medici de Poggio da Caiano, en 1490, y por Raffaello en la *Stanza dell'Incendio di Borgo*, entre 1514 y 1517. Pero, además, dado que los hermas también asumían el papel de intérprete²³, colocadas en los márgenes del edículo señalan que las *Regole* son el resultado de una observación personal de la antigüedad.

Su falta de brazos aumentaba la rigidez y falta de expresión de las figuras, de acuerdo con el rigor con el que Serlio publicaba su trabajo, como primera codificación de los órdenes y en posición crítica frente a la obra de Vitruvio. Posiblemente fue la portada que diseñó Vasari para la traducción al italiano de *L'Architettura di Leon Battista Alberti*, de 1550, la primera en utilizar figuras humanas a los lados del edículo, ya sin función de soporte (fig. 4). Son figuras independientes que se sitúan delante de las columnas y que prácticamente las ocultan, como otras ocultan el frontón. Son representaciones mitológicas que nada tienen que ver con la obra de Alberti, sino con la ciudad de Florencia y la familia Medici²⁴. Dos años más tarde, en 1552, la portada que Francesco Salviati diseñó para el *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura*²⁵ (fig. 5) repitió el uso de figuras independientes, apoyándolas directamente en el suelo, en una actitud espontánea que contrasta con la rigidez de la forma arquitectónica. Representan a la Medida y la Geometría, pero independientes ya de la arquitectura del edículo, advierten que no están aquí como los instrumentos del proyecto sino como los de su análisis, los que el autor ha utilizado en su *rilevamento* y restitución.

También, en la portada del *Illustrium*, la distensión aporta singularidad a las figuras como actores en el discurso, pero aquí las tres figuras intervienen en la arquitectura modificándola e introducen una doble lectura, horizontal con los actos de los jueces y vertical con estos actos bajo el cumplimiento de las leyes.

Los dos muros

Por último, el arco del muro posterior, por las volutas de los extremos, la sección de su perfil y su de-



Fig. 4 – Portada del volumen de Leon Battista Alberti, *L'architettura di Leonbatista Alberti, tradotta in lingua Fiorentina da Cosmio Bartoli gentilhuomo & accademico Fiorentino; con la aggiunta de disegni*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.

splazamiento a un plano posterior, recuerda el de la portada de la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, de Vignola, de 1562²⁶ (fig. 6). Esta portada muestra un edículo compuesto por dos columnas delante de un muro, que se adelantan con partes de un entablamento sin friso, pero cuya cornisa se mantiene sin interrupción entre ellas. Sorprendentemente el frontón no se alinea con las columnas sino con el plano del muro, en una aparente incoherencia. La continuidad de la cornisa, que mantiene la vinculación entre las columnas, y el desplazamiento del frontón a un pla-

no posterior, permiten entender la composición como la superposición de dos planos coordinados pero con contenidos diferentes, ya que el de las columnas deriva directamente de la *Regola*²⁷ y el del muro deriva de la actividad arquitectónica de Vignola, con él mismo asomado a una ventana: el frontón es el que utilizará dos años después en un *caminetto* del palazzo Farnese de Roma, las imágenes en los extremos del tímpano son referencias de la familia Farnese, que él declara haber utilizado en alguna ocasión, y la imagen en el óvalo central, a la altura de los capiteles, es una referencia al papa Paolo III, también Farnese. Es este plano del frontón el que avala y garantiza la solvencia de la *Regola*, coherentemente con el planteamiento de Vignola que, en la introducción *A i lettori*, declara que ésta es una obra personal, hecha para uso propio, que publica a petición de “molti amici che la desiderano”, con modelos escogidos según su criterio, a partir de una selección de los que según el “giudicio comune appaiono piu belli”, corrigiéndolos en lo que se apartan de la norma común. Aparentemente, Vignola ha descompuesto el edículo en dos planos para comunicar que su *Regola* no deriva solo de Vitruvio sino de su conocimiento de la arquitectura romana.

En la portada del *Illustrium*, el desplazamiento del muro adquiere significado a partir del análisis que Vasari incluye en el prólogo de la primera edición de *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, de 1550²⁸, en el que dice que el artista muere por segunda vez cuando su obra se olvida. Un razonamiento que justifica la necesidad de escribir sus vidas, “per difenderli [...] da questa seconda morte, e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de vivi”, y que justificará también que añada sus retratos en la edición ampliada de 1568²⁹. Del mismo modo, es posible entender que el *Illustrium* y el *Epitoma* son un monumento a la obra de estos juristas, que se levanta para evitar que se consuma su segunda muerte, la de la memoria. Una imagen de la muerte que aquí se podría reconocer en el arco profundo del muro posterior que sugiere la cobertura de un arcosolio romano³⁰, un tipo de tumba que había sido recuperado en el *Quattrocento* y *Cinquecento* con ejemplos emblemáticos como el de la tumba de Leonardo Bruni, obra de Bernardo Rossellino (c.1450). Pero es un arco que, desplazado al muro posterior, no llega a cubrir a la Justicia y a los difuntos, tal como pediría la convención, dejándolos fuera y aun en activo. El arco sería así la forma imperfecta de un arcosolio, que no llega a cumplir su función.



Fig. 5 – Portada del volumen de Antonio Labacco, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*, [s.e.], Roma 1552.

La repercusión posterior

Un año después de la publicación del *Illustrium* en Roma, sus 24 retratos se volvieron a publicar en Venecia y tres años después, también en Venecia, se volvió a publicar con 24 retratos nuevos³¹, con una copia casi idéntica de la portada original³². Algunos de los retratos se publicaron también en otros libros, en Suiza, Francia y Bélgica³³. Esta buena recepción de los retratos fue compartida por la portada, que fue copiada en 1569 en la edición del *Imagines Quorudam Principum et Illustrium Virorum: Ritratti di alcuni prencipi et huomini illustri*³⁴ (fig. 7), un libro de retratos de soberanos, militares y prelados de la iglesia. Es una portada algo torpe, que copia la del *Illustrium*, con Apolo y Marte en lugar de la Fortaleza y la Prudencia y dos abanderados que sustituyen el arco del muro posterior. La portada repite

la figura de la Justicia, que se mantiene con la misma postura, en el mismo hueco y entre los mismos libros, a los que se añaden un casco y una mitra. La portada no mantiene el arco del muro posterior, posiblemente porque su autor no valoró el interés de hacerlo o tal vez porque, como señala Christof Thoenes respecto del edículo de la *Regola*, “l’effetto d’insieme è così stravagante che l’idea non fu ripresa in nessuno dei frontespizi editi successivamente”³⁵.

Una derivación más interesante es la portada que el mismo Antonio Lafreri publicó, en 1570, en el libro de Fulvio Orsini³⁶, *Imagines et elogia virorum illustrium* (fig. 8), un libro de biografías de personajes de la antigüedad griega y romana, ilustrado con retratos extraídos de esculturas, monedas, medallas, lápidas y principalmente hermas, muchos de ellos sin cabeza. Un libro que se imprimió en Roma, en el taller de Lafreri (la portada y los grabados en cobre), y en Venecia, en el taller de Pietro Dehuchino³⁷ (los textos tipográficos y probablemente las xilografías)³⁸. La portada muestra una exedra alrededor de un gran medallón que contiene el título y los datos tipográficos, y sobre el que se apoya una representación de la Fama, sentada en la parte superior entre un montón desordenado de libros, como la Justicia del *Illustrium*, y con hermas sin brazos en los extremos de la exedra. Es una portada que vuelve a conectar con la de Serlio por el uso de los hermas, pero también con uno de los marcos que utilizó Vasari para componer los retratos de *Le Vite*, de 1568³⁹ (fig. 9). Un marco con el que compuso los retratos de cinco arquitectos⁴⁰, en el que la parte superior, por encima del plano del óvalo del retrato, es también una exedra, con un perfil similar al del *Imagines*⁴¹. La portada pudo seguir el modelo de Vasari pero, aparentemente, éste pudo haber seguido también el del *Illustrium*, dado que en él también una representación de la Arquitectura aparece sentada en el hueco del muro, por encima de las columnas.

Por último, la figura de la Justicia vuelve a aparecer en la parte superior de la portada de *I quattro libri dell'Architettura, di Andrea Palladio* (fig. 10), publicado por Domenico de' Franceschi en Venecia, en 1570. Una portada que además repite la concavidad vertical de la portada del *Imagines*, con los extremos interrumpidos del frontón. No se sabe quién fue el autor de la portada y, pese a su coherencia gráfica, muchos la han atribuido al editor, pese a que, si observa su producción, nunca publicó otra portada comparable a la de *I quattro libri*, resolviéndolas siempre o con escasas excepciones con su



Fig. 6 – Portada del volumen de Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Bernardino Oppi, Roma 1562.



Fig. 7 – Portada del volumen *Imagines Quorundam Principum et Illustrum Virorum: Ritratti di alcuni principi et huomini illustri*, Bolognino Zaltieri, Venezia 1569.



Fig. 8 – Portada del volumen de Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus*, Lafreri, Roma 1570.



Fig. 9 – Retrato de Antonio da Sangallo el joven en Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Giunti, Firenze 1568.

marca. Sin embargo, no es improbable que Domenico de' Franceschi conociera estas portadas previas, dada la difusión del *Illustrium* en Venecia, la repetición del motivo en las otras portadas y la importancia editorial de Antonio Lafreri. Incluso es posible que conociera la portada del *Imagines* antes de publicarse, ya que Lafreri envió la portada y los grabados a Venecia antes del 21 de diciembre de 1569⁴² y el privilegio para la publicación de *I quattro libri* se solicitó el 21 de abril de 1570. Giorgio Bacci señaló la vinculación de la imagen de la Arquitectura de *I quattro libri* con la del arco de triunfo de la portada de Gianbattista Caporali⁴³, un libro vinculado con la arquitectura y la ortodoxia. El *Illustrium* no tenía esta vinculación, pero, aunque la Arquitectura de Caporali pudo estar en el inicio, la Justicia del *Illustrium* es formalmente más próxima.

La “arquitectura imposible de las portadas”, usando la expresión de Mauro Giancaspro⁴⁴, utilizó un lenguaje arquitectónico que no consideraba “la necesidad de tenerse



Fig. 10 – Portada del volumen de Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Domenico de' Franceschi, Venezia 1570.

en pie”, en el que sus incoherencias se podían interpretar como partes de un discurso sutil y sofisticado vinculado con el tema del libro. La necesidad de ilustrar y transmitir ideas, conceptos o mensajes, llevó a la experimentación de convenciones arquitectónicas que se construían con la interpretación de relaciones incoherentes entre las partes, que finalmente aumentaban la capacidad comunicativa del lenguaje. Del mismo modo que los libros de los arquitectos no iban dirigidos solo a los arquitectos, las convenciones que derivaban de las portadas formaban parte inmediatamente de la cultura del público receptor, que las usó independientemente del ámbito que las había generado.

¹ La marca del editor-impresor es un dibujo con un lema que éste incorporaba en sus portadas para diferenciar los libros de su taller y que actuaba como garantía de calidad. Se empezaron a utilizar en el siglo XV y la misma imprenta podía disponer de más de una.

² Una viñeta es una imagen con un marco rectangular, colocada principalmente bajo el título.

³ Utilizo el término italiano “pala” y no el castellano “retablo” porque, aunque correcto, no es equivalente por su mayor envergadura, que tiende a ocupar completamente la pared posterior del altar.

⁴ Sobre el tema de las portadas de este período es imprescindible consultar las obras de F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 voll., Milano 1969; F. BARBERI, *Derivazioni di frontespizi*, en *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze 1969, pp. 27-52. Es aconsejable también consultar G. BACCI, *Immagini e parole in alcune edizioni vitruviane del Cinquecento: legami semantici tra testo scritto e illustrazione*, en *Saggi di Letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, actas del congreso (Torino, 2-3 julio 2007), editado por F.P. DI TEODORO, Milano 2009, pp. 5-28; C. THOENES, *Architecture de la Renaissance et art de l'imprimerie*, en *Sebastiano Serlio à Lyon: Architecture et Imprimerie*, 2 voll., editado por S. DESWARTE-ROSA, Lyon 2004, pp. 17-29.

⁵ Aunque no hay seguridad sobre quienes fueron los autores de las portadas y en algunas consta la participación de pintores, parece evidente que se hicieron con la conformidad de los arquitectos.

⁶ Según las copias, los retratos pueden ser 25 o 26, pero 24 tienen idéntico formato y los otros dos (de Martín de Azpilcueta y Dante Alighieri) lo tienen diferente y pudieron añadirse después.

⁷ Sobre estos dos libros recomiendo consultar E. DWYER, *Marco Mantova Benavides e i ritratti di giureconsulti illustri*, en «Bollettino d'Arte», 64, 1990, pp. 59-70; A. ALBERTI, *L'indice di Antonio Lafrery: Origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della controriforma*, tesis doctoral de la Universidad Católica del Sacro Cuore, Milano 2009, p. 461; A. ALBERTI, *La raccolta lafreriana di ritratti della Biblioteca Trivulziana (Triv. b 498)*, en «Libri & Documenti», XLII-XLIII, 2016-2017, pp. 75-112: 107.

⁸ También sobre Marco Mantova Benavides. Cf. DWYER, *op. cit.* en la nota 7.

⁹ Se desconoce el autor de los grabados y de la portada, aunque algunos han creído que fue Enea Vico, que siguió trabajando con Lafrery después de abandonar Roma en 1545. Vico era uno de los artistas vinculados con el taller de Lafrery y había dibujado un Hércules que Mantova tenía en el patio de su palacio, obra de Ammanati, que Antonio Lafrery grabó después y publicó en Roma, en 1549 y 1553 (C. DAVIS, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, en «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 472-484: 479).

¹⁰ En cuanto su portada se componía solo con texto: un largo título, el nombre del autor, un comentario introductorio, la marca del impresor (una salamandra coronada entre llamas), su nombre (Gratiosus Perchacinus) y la fecha de la edición.

¹¹ El espejo para conocer los propios defectos en el momento de tomar decisiones, y la serpiente que remite a una cita del evangelio de Mateo que recomienda la prudencia como una cualidad de las serpientes.

¹² Generalmente una *sacra conversazione*.

¹³ G. VASARI, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue in sino a tempi nostri*, Firenze 1550, pp. 223-224: “come quelli che conoscevano la istoria essere veramente lo specchio della vita umana. [...] per avvertire i giudizij, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici et infelici azzioni. Il che è proprio l'anima della istoria et quello che invero insegna vivere e fa gli uomini prudenti”.

¹⁴ S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioe, toscano, dorico, ionico, corinthio, et composito con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venezia 1537.

¹⁵ S. SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia. Con noue additioni, come ne la tauola appare*, Venezia 1540, p. XLVI.

¹⁶ “Quantumque i Greci fussero i primi inventori de la buona Architettura come è testimonio il nostro precettore Vitruvio”; SERLIO, *op. cit.* en la nota 14, p. C.

¹⁷ G. CAPORALI, *Architettura con il suo Commento et figure: Vetruiuo in volgar lingua raportato per M. Gianbattista Caporali di Perugia*, Perugia 1536.

¹⁸ Ivi, c. 3r.

¹⁹ Como expone Vitruvio en su definición, “Essa [l'Architettura] nascie dalla fabrica, e dalla ratiocinatione” (Ivi, c. 3r).

²⁰ Después de definir la arquitectura Vitruvio describe los conocimientos y aptitudes que debe tener el arquitecto (Ivi, cc. 3v-17v).

²¹ Herma es una columna con forma de busto humano, que puede llegar a la cintura o apenas superar la cabeza, y pie de prisma rectangular o pirámide truncada invertida. En la tradición griega los hermas eran la representación del límite, utilizados para delimitar propiedades, caminos o puertas e incluso en ritos funerarios por su papel de mediador, de vínculo entre lo que está entre dos ámbitos; I. RADULOVIC' *et alii*, *Hermes the Transformer*, en «Ágora. Estudos Clássicos em Debate», 17, 2015, pp. 45-62: 50.

²² Serlio atribuye un carácter humano a los órdenes en diferentes partes de las *Regole* (SERLIO, *op. cit.* en la nota 11) aunque tal vez con más claridad en el verso de la página LXI: “la colonna Dorica, ad imitatione de l'huomo, et de la Ionica a l'esempio de le Matrone, et de la Corinthia, prendendo forma da le Vergini”.

²³ RADULOVIC', *op. cit.* en la nota 21, p. 50.

²⁴ Como sugiere la imagen de la ciudad que aparece tras el telón a medio desplegar, junto al río Arno, Florencia es la heredera de Roma gracias a la virtud del gobierno de los Medici. Para un estudio detallado de la portada cf. C. DAVIS, *Frescos by Vasari for Sforza Almeni 'Coppiere' to duke Cosimo I*, en «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24, 1980, pp. 127-202: 150.

²⁵ Publicado en Roma. El dibujo de Salviati se conserva en Londres (Windsor Castle, Royal Library), y ha sido publicado en C. MONBEIG GOGUEL, *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Milano 1998, pp. 332-333. Sobre esta portada: A. BRUSCHI (EDITAD POR), *Antonio Labacco. Libro appartenente a l'architettura: 1559*, Milano 1992, pp. IX-XXI. Según Arnaldo Bruschi, el diseño de la arquitectura, del paisaje interior y del proyecto gráfico es obra de Labacco (p. XVII).

²⁶ Publicado en Roma. Sobre esta portada cf. C. THOENES, *Sostegno e adornamento: Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, especialmente pp. 87-93; C. THOENES, *La pubblicazione della 'Regola'*, en *Jacopo Barozzi da Vignola*, editado por R.J. TUTTLE *et alii*, Milano, 2002, pp. 333-340: 336-337.

²⁷ Los capiteles son uno de los que aparecen en la lámina XXX de la Regola, procedente de las Termas de Caracalla.

²⁸ Publicado en Venezia.

²⁹ Sobre estos retratos cf. S. GREGORY, 2003. *'The outer man tends to be a guide to inner': the woodcut portraits in Vasari's Lives as parallel texts*, en *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, editado por R. PALMER y T. FRANGENBERG, Aldershot 2003, pp. 51-86.

³⁰ Básicamente, un nicho abovedado, de planta rectangular, que en su interior contiene el sepulcro del difunto.

³¹ Aparentemente, los retratos de la ampliación procedían de la misma colección de Marco Matova Benavides (Dwyer, *OP. CIT.* EN LA NOTA 7, p. 61).

³² Copia de las dos últimas portadas en Dwyer, *op. cit.* en la nota 7, p. 60, fig. 3.

³³ Tres en *Elogia virorum literis illustrium*, de Paolo Giovio (Basilea, 1577), seis en *Promptuarium Iconum*, de Guillaume Renville (Lyon 1577) y seis en *Imagines L. doctorum virorum* de Philippe Galle (Antwerpen 1587).

³⁴ Publicado en Venezia.

³⁵ THOENES, *Sostegno e adornamento...*, cit. en la nota 26, p. 90.

³⁶ Fulvio Orsini (1529-1600), bibliotecario y anticuario, responsable del estudio, conservación y ampliación de las colecciones de los cardenales Ranuccio, Alessandro y Odoardo Farnese, y considerado como "le père de l'Iconographie ancienne" (E.Q. VISCONTI, *Iconographie grecque*, Paris, 1811, I, p. 247).

³⁷ Impresor de origen francés, activo en Venezia entre 1570 y 1581.

³⁸ ALBERTI, *L'indice...*, cit. en nota 7, p. 71; ALBERTI, *La raccolta ...*, cit. en nota 7, p. 102.

³⁹ G. VASARI, *Delle vite de piu eccellenti Pittori Scultori et Architetti*, Firenze 1568. Vasari utilizó seis tipos de marcos para los retratos, en cada caso utilizando el mismo bloque e intercambiando los retratos.

⁴⁰ En la parte 1, el retrato de Gaddo Gaddi, (p. 111) y en la parte 3, vol 1, los de Giuliano y Antonio de Sangallo (que compartían el mismo retrato, p. 55), Cronaca (p. 96), Baccio Dagnolo (p. 279) y Antonio da Sangallo (il Giovane, p. 312).

⁴¹ Hay otros precedentes en el uso de exedras, en los grabados y en la pintura, aunque no con tanta semejanza.

⁴² ALBERTI, *L'indice...*, cit. en nota 7,

⁴³ G. BACCI, *'Arte veramente rara, stupenda e miracolosa': i Quattro libri di Andrea Palladio e il contesto editoriale-figurativo*, en *Palladio 1508-2008: Il simposio del cinquecentenario*, editado por F. BARBIERI *et alii*, Venezia 2008, pp. 202-207: 202 y 203.

⁴⁴ M. GIANCASPRO, *L'architettura impossibile dei frontespizi*, en *Ritorno al Barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, editado por N. Spinoso, Napoli 2009, pp. 271-274.