

Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura

En 1683 Giovanni Giacomo de Rossi publicó *Insignium Romae Templorum Prospectus*¹, un libro de grabados de las iglesias barrocas más importantes de Roma². Durante mucho tiempo se le han atribuido más defectos de los que poseía, pero es un libro que tuvo una importancia singular porque significó, por un lado, la definitiva adopción de la proyección frontal como sistema de representación de la arquitectura y, por otro, el cambio hacia su normalización de acuerdo con los criterios que se consolidaban en la Accademia di San Luca, respecto de la representación en planta, sección y alzado, a finales del siglo XVII. Estaba compuesto por 50 láminas sin numerar, incluida la portada del título, y contenía reproducciones de los alzados, secciones y plantas de estas iglesias. El contenido era bastante irregular, no por los temas escogidos sino por los diferentes dibujantes y grabadores que intervenían en su elaboración, con planteamientos y criterios diferentes. Si se pudieran relacionar por semejanzas, en un grupo estarían unas láminas de la basílica de San Pietro y su columnata, correspondientes a los grabados de Giovanni Colin de Rheims y Nicolaus Belin, sobre dibujos de Francesco Bufalini. Otro grupo sería el formado, principalmente, por unas láminas de San Carlo alle Quattro Fontane, de los Santi Luca e Martina y de San Marcello, correspondientes a grabados de Francesco Venturini y dibujos de Lorenzo Nuvolone, Francesco Bufalini y Carlo Fontana o alguien de su taller. Un último grupo, el más voluminoso, estaría formado por unas láminas hechas con grabados y dibujos de Valerian Regnart, que en 1650 ya habían sido publicadas, en *Praecipua urbis templa*, por Francesco Collignon. De este modo, aparecían en el libro láminas originales, hechas para esta edición, y otras que ya habían sido publicadas anteriormente. Para completar esta dispersión, el libro contenía además un grabado de Giovanni Battista Falda que había muerto en 1678³.

Los artistas

Se sabe poco de los dibujantes y grabadores que participaban en estos libros de arte. Se sabe menos aun de los que, de éstos, se dedicaron a temas arquitectónicos. Muchos de ellos eran también arquitectos, como Martino Ferrabosco, Pietro Ferrerio, Francesco Bufalini, Alessandro Specchi

o Carlo Quadri y, tal vez, fueron ellos los que mejor supieron mostrar estas fachadas. Tal vez el único de los dibujantes y grabadores que ha trascendido sea Giovanni Battista Piranesi, pero no ha sido tanto por las reproducciones que hizo de edificios modernos, como por sus *invenzioni* de cárceles o las representaciones de la antigüedad romana. Del mismo Andrea Palladio se habla poco de la composición de las láminas de *I quattro libri dell'architettura*, de 1570. Tampoco se habla del tratamiento gráfico con el que Vignola reprodujo los órdenes arquitectónicos en las láminas de la *Regola delli cinque ordini*, en 1562. Algo más conocidos son los dibujantes y grabadores que trabajaron sobre obras de pintores o escultores. De hecho son los únicos que figuran en los libros de biografías contemporáneos. Libros como el 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, citan a Alberto Durero, Antonio Tempesta, Pietro Testa, y a otros no tan conocidos actualmente como Luca de Leida, Marcantonio Raimondi, Giovanni y Raffaello Sadalaer, pero no citan a conocidos grabadores de temas arquitectónicos como Leonardo Bufalini da Udine, autor de la *Pianta di Roma*, de 1551 y 1561, ni a Mario Cartaro, al que Vignola en 1573 encargó el grabado de su fachada del Gesù, ni a Étienne Dupérac, que había publicado *Nova Urbis Romae Sciographia...*, en 1574, *I vestigi dell'antichità di Roma...*, en 1575, y los grabados de San Pietro, a partir de dibujos de Miguel Ángel, ni a Mattheus Greuter, al que Carlo Maderno en 1613 encargó el grabado de la fachada de San Pietro, sobre el que Bernini dibujó su proyecto para las torres de la basílica. Ni siquiera aparecían nombres de gran difusión editorial como Lieven Cruyl, Israel Silvestre, o Giovan Battista Falda. Algo más tarde, en 1771, en el libro de Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, aparece Francesco Venturini, pero sólo se citan las obras que hizo de pintores y ninguna de las de temas arquitectónicos.

El editor

Algo más se sabe de los editores de libros, en particular de Giovanni Giacomo de Rossi, que en aquel tiempo era el más importante de Roma⁴. La ciudad que era, desde los primeros dece-



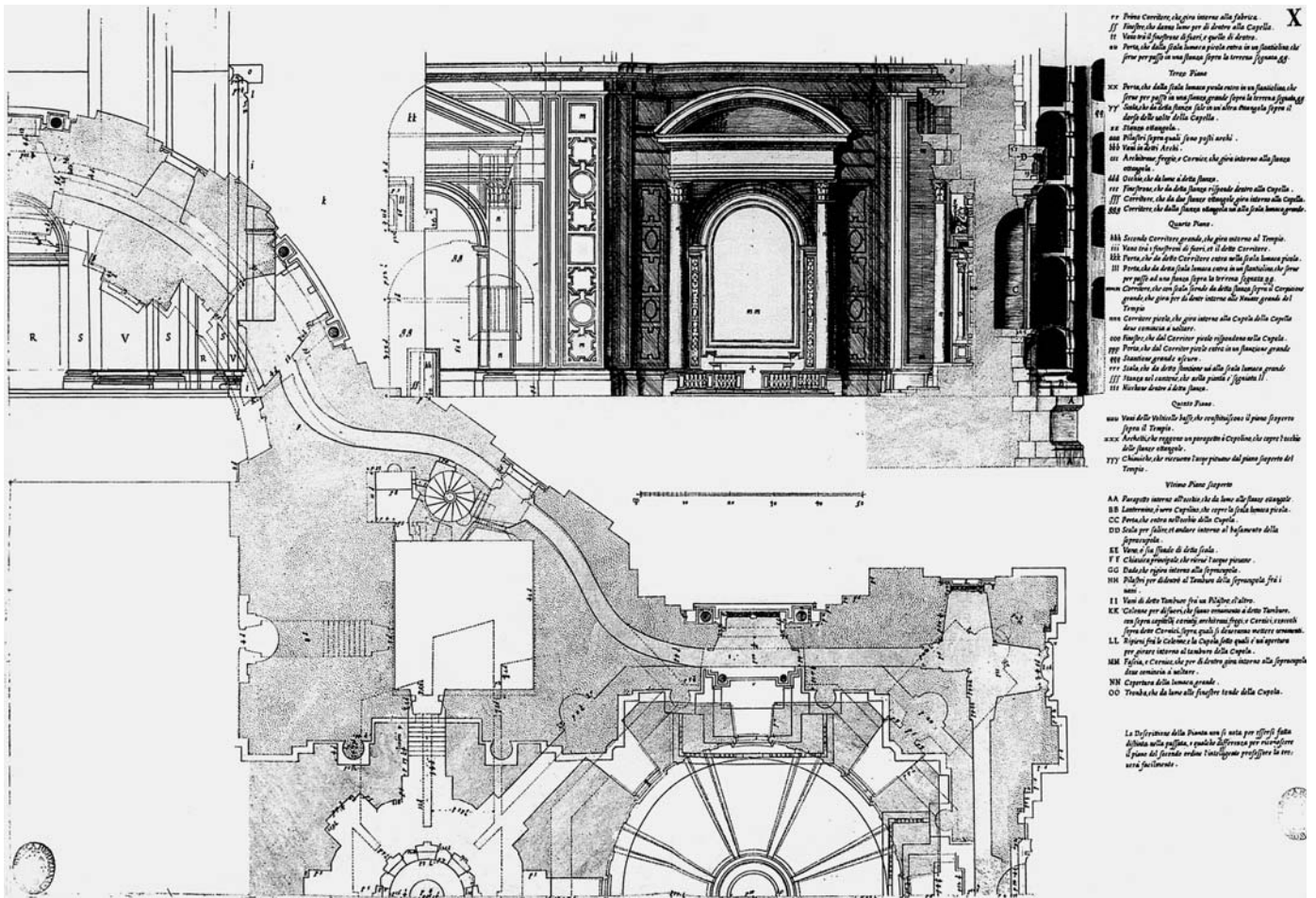
Los libros de láminas

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. 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 un título diferente; pueden faltar algunas láminas y haber otras nuevas, que tal vez tengan tan sólo una relación lejana con el tema inicial. En algunos casos, las láminas se vendían inicialmente sueltas y, cuando posteriormente se encuadernaban, se aprovechaba para añadir láminas nuevas a las originales, con las que de algún modo podían estar relacionadas.

En otros casos, las mismas planchas utilizadas en una edición podían reutilizarse para imprimir otro libro, con un título diferente¹¹.

La innovación técnica más importante en el campo de la edición de libros de imágenes, a partir de finales del siglo XVI y durante todo el XVII, fue la progresiva utilización del aguafuerte. El avance permitió un aumento del número de imágenes en los libros y la publicación de cada vez más ediciones compuestas tan sólo por imágenes. En el caso de los temas arquitectónicos implicaba la colaboración de dos habilidades, la del dibujante y la del grabador, y una doble traducción: la interpretación que el dibujante hacía del edificio y la que del dibujo hacía el grabador, según su capacidad para sacar provecho de las posibilidades expresivas de la técnica. Esta actividad editorial dio lugar a un modo diferente de conocer la arquitectura a través de imágenes, sustituyendo el conocimiento directo de los edificios, como anteriormente la palabra escrita había sustituido a los oradores. Se trataba de una exposición hecha a partir de fragmentos, mediante los que se llegaba a comprender, no ya el edificio, sino la interpretación que de él hacían el dibujante y el grabador¹².

Los primeros libros ilustrados de arte se publicaron para celebrar la gloria de sus propietarios más que el mérito de los artistas¹³. Eran libros que compraban los estudiosos, viajeros y peregrinos que acudían a Roma. En el caso de los libros de arquitectura, eran buscados por aficionados y arquitectos, del resto de Italia y del extranjero, que pedían libros con los modelos de arquitectura romana contemporánea. Con algunas excepciones, eran libros con apenas texto, en muchos casos escritos en latín o en edición bilingüe para una mejor comprensión en el extranjero. Láminas en las que interesaba más la claridad de los modelos representados que el razonamiento teórico que los justificaba. Como aclaraba Antonio Labacco, en 1552: "[...] maggior frutto si cava degli buoni esempi in poco tempo, che non si farebbe leggendone i scritti in molto maggiore"¹⁴. Del mismo modo Vignola, en 1562, justificaba la ausencia de texto en las láminas de la *Regola*, diciendo que "in una occhiata sola senza gran fastidio di leggere potrà comprendere il tutto e opportunamente servirsene"¹⁵. Razonamiento lógico en un oficio que utilizaba el dibujo, y no la palabra, como medio de expresión. El dibujo es así la *prosa silenciosa* del arquitecto¹⁶, el medio con el que, según Vincenzo Scamozzi, podía expresarse con más facilidad lo que no se podía conseguir con las palabras¹⁷. El tema principal, de estos primeros libros de arquitectura, fue el de las ruinas de la antigua Roma pero el interés pronto pasó a la arquitectura moderna. Las primeras reproducciones de los edificios fueron vistas en las que



4. M. Ferrabosco, Capilla de Santa Petronilla, *alzado interior y sección (desde Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano... Roma 1684, lám. X).*

éstos aparecían con el entorno urbano del que formaban parte. Así, junto al edificio se dibujaban también los otros de interés con los que compartía la calle o el encuadre y, en algunos casos, el ambiente urbano: vendedores ambulantes, personajes caminando o a caballo, carrozas..., algo que podría asemejarse a una fotografía actual de viajes. El dibujo se completaba con información de los edificios representados, sus propietarios y el nombre de los arquitectos. A este tipo corresponden los grabados de Israel Silvestre, de Lieven Cruyl y Giovanni Battista Falda. Posteriormente los edificios se representaron en alzado, sección y planta (en este orden), con la escala gráfica y, en algunos casos, las medidas.

El libro de Regnart

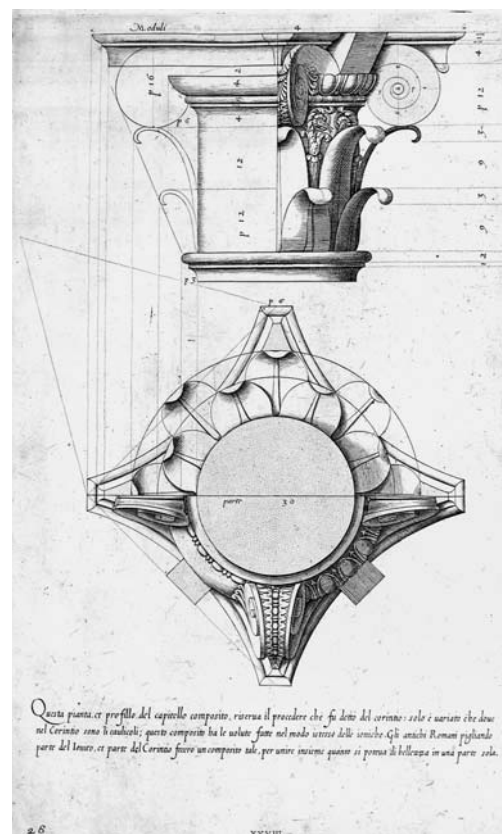
El *Praecipua Urbis Templi*, de Valerian Regnart¹⁸, cuyas láminas forman parte del *Insignium*, había sido publicado por Francesco Collignon¹⁹, en 1650, y las planchas fueron adquiridas por Giovanni Giacomo de Rossi tras la muerte de Regnart. La obra estaba formada por 33 láminas²⁰ y en ella había participado, junto a Regnart, también Domenico Parasacchi, dibujando algunas

de las planchas²¹. El interés de las láminas de Regnart era el uso de la proyección ortogonal, que mostraba en una misma lámina la planta de la fachada, el alzado y la sección, colocados en posición diédrica, en algunos casos superponiendo la sección transversal, sobre el alzado, diferenciando sus contornos con líneas de puntos, en otros yuxtaponiendo medio alzado y media sección, aprovechando la simetría de las mismas, en la mayoría de los casos con el dibujo de la escala gráfica (ils. 1 y 2). Un tipo de representación que se adaptaba bien al público profesional y erudito que buscaba estas obras, familiarizado con la proyección. En los dibujos se utilizaban las sombras, para señalar el relieve de las fachadas o el mayor alejamiento de los fondos, aunque con un resultado gráfico discreto. Entre las láminas, algunas, como la de Santa Maria di Loreto (il. 3) o San Carlo ai Catinari²² (il. 1), tenían un mayor interés por la síntesis que mostraban: yuxtaponiendo medio alzado, media sección y la mitad de la planta, con una valoración de las sombras y el claroscuro interesante. Otras, como la de Sant'Andrea della Valle (il. 2), utilizaban las sombras con un valor expresivo que posteriormente fue seguido en muchas oca-

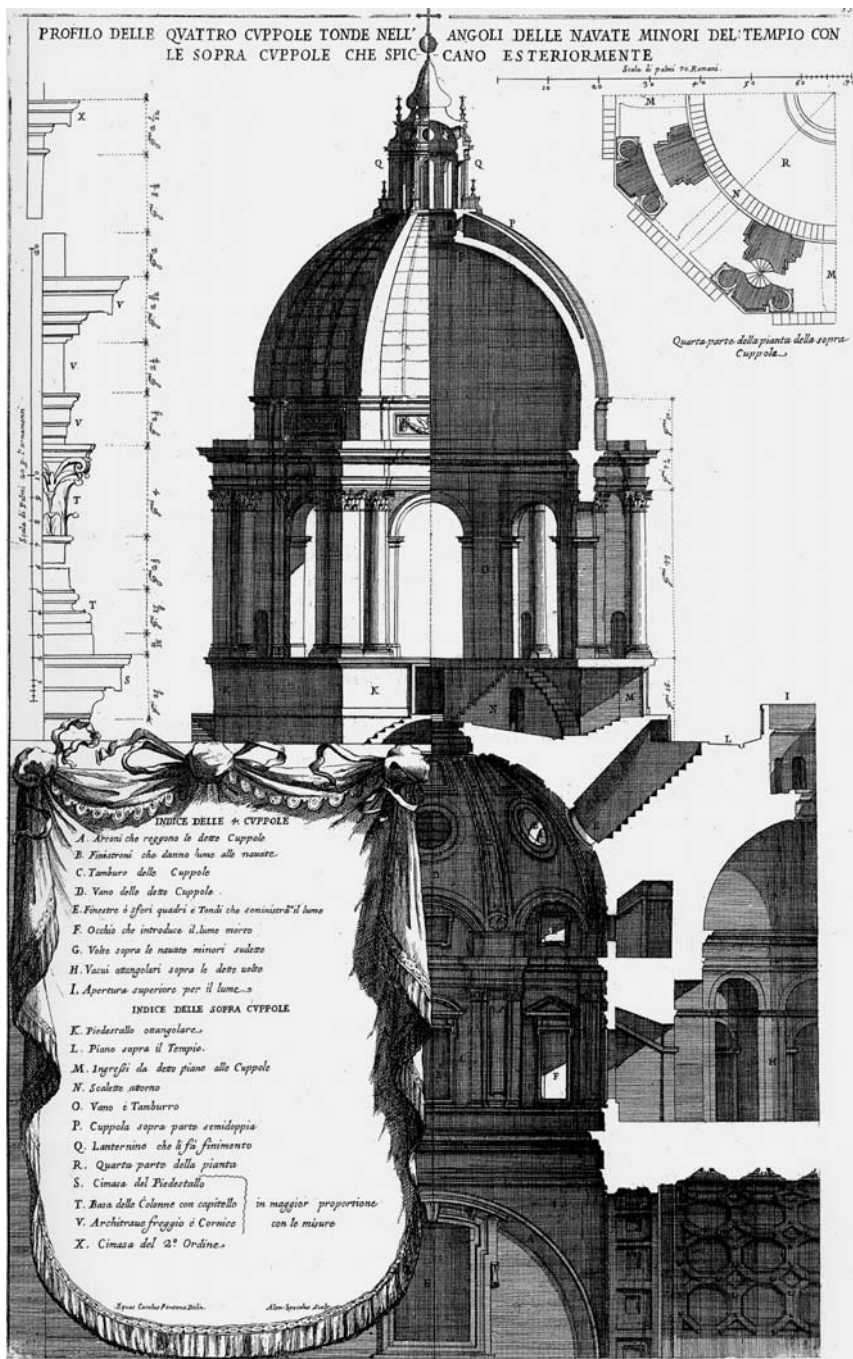
siones²³. En conjunto cuesta creer que todas las láminas estén hechas por la misma persona ya que el trabajo no es del todo homogéneo. Son diferentes en la manera de diferenciar las partes seccionadas de las plantas o en la manera de oscurecer los fondos, incluso en la manera de resolver la composición entre alzado, sección y planta. Más que la intervención de dos dibujantes diferentes, la causa más probable es que no se hicieron todas en el mismo período. Al parecer, 12 de las planchas fueron publicadas ya en una primera edición, hacia 1623, poco después de la muerte de Martino Ferrabosco, a cuya memoria se incluían unas dedicatorias en las láminas, que posteriormente se eliminaron: “In perpetuam amicitiae memoriam D. Martino Ferrabosci Valerianus Regnartius et Dominicus Parasaccus harum delineator grato animo dicant”²⁴. Se ha sugerido, a raíz de esta dedicatoria, que Regnart y Parasacchi pudieron haber sido alumnos de Ferrabosco. Es un hecho, del que no hay constancia, que podría justificar algunas de las composiciones de Regnart, pero el dibujo de ambos es muy diferente: el de Ferrabosco es mucho más preciso, complejo y expresivo, tanto en las plantas como en los alzados.

La influencia de Ferrabosco

Martino Ferrabosco (Capolago, Ticino ?-Roma 1623) fue un arquitecto, que llegó a Roma en 1613 y durante diez años fue arquitecto del Vaticano, aunque sólo construyó un proyecto suyo, la torre del reloj en la entrada del Palacio del Vaticano (1617-1618), conocida como la torre de Pablo V²⁵. El proyecto preveía una segunda torre a la izquierda que no se llegó a construir y la construida fue derribada en 1659 para situar la columnata de Bernini. Ferrabosco, en cambio, hizo una obra magna por la que ahora es más conocido: entre 1617 y 1620 dibujó 30 láminas, no numeradas, de la basílica de San Pedro y sus alrededores, publicadas en una primera edición limitada, bajo el título de *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano*, en 1620²⁶. La obra fue encargada inicialmente, a mediados de 1617, por Giovanni Battista Castaguti, mayordomo de Pablo V, con el fin de conservar el testimonio de la basílica, cuando ya estaban casi acabados los trabajos de Maderno. Ferrabosco tenía que dibujar y grabar las plantas, alzados y secciones de la basílica de San Pedro, para un libro que había de llamarse *Templum Vaticanum*. A la vista de los primeros resultados, el papa encargó en 1618 que se acompañaran de un texto literario, que debía hacer el sacerdote literato Carlo Ferrante Gianfattori da Parma, pero éste murió en 1641 sin haberlo terminado. En un esfuerzo que debió ser tremendo, Ferrabosco dibujó toda la basílica, desde las plantas, alzados y secciones generales hasta los



detalles²⁷. Con una capacidad de abstracción sorprendente, hizo composiciones de dos y tres plantas superpuestas, diferenciadas por la intensidad del tramado, identificando cada una de las partes con números y letras (de uno, dos o tres dígitos) que eran descifrados en leyendas que llenaban el espacio que quedaba libre, en los márgenes. Del mismo modo superpuso diferentes secciones, mostrando al mismo tiempo partes vistas y ocultas, anteriores y posteriores, con una claridad extrema aunque con una demanda de esfuerzo semejante, de parte del observador (il. 4). Excepto en las láminas generales de planta, sección longitudinal y alzado lateral, Ferrabosco mostraba sólo fragmentos del edificio: 1/2, 1/4 o 1/8 de la planta y la mitad de la altura, haciendo necesario yuxtaponer una lámina sobre de la siguiente, para recomponer las dos partes de una sección o para relacionar correctamente una planta y el alzado²⁸. Con esta fragmentación Ferrabosco podía aumentar el detalle del dibujo y daba a entender la monumentalidad del edificio representado: que no podía comprenderse con unas pocas proyecciones generales ni con una simple ojeada de los dibujos. Esta fragmentación y superposición de información son los elementos característicos de los dibujos de Ferrabosco. Dibujos que son de una gran abstracción, tal vez excesiva para un público no profesional (Ferrabosco se refiere a su destinada-



6. A. Specchi, desde un dibujo de C. Fontana, cúpula de las naves menores de San Pietro (desde C. Fontana, Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana, a cargo de G. Curcio, Milano 2003, p. 230).

rio como *l'intelligente professore*²⁹, pero son dibujos que se entienden, en los que el esfuerzo invertido en su comprensión está recompensado por la cantidad de información que se obtiene. Un dibujo de contornos claros, detallado, ordenado, que utiliza un sistema de diferenciaciones exento de ambigüedades. Como expone Federico Bellini, “para Ferrabosco el dibujo de proyección ortogonal no debe simular o aproximarse a la visión del ojo humano, sino dar lugar a representaciones abstractas, que puedan ser recompuestas para restituir la forma espacial del

objeto representado sólo con un razonamiento por parte de iniciados, y no con una intuitiva percepción por parte de cualquiera”³⁰. Bellini exagera ya que, si bien eso es cierto en el dibujo de las plantas y secciones, no lo es en los alzados, donde la lectura intuitiva, gracias a la valoración del claroscuro, sí es posible.

No conozco un precedente posible de esta obra, ya que ninguno de los arquitectos del Renacimiento fue capaz de una abstracción semejante. Tan sólo Vignola, en su pequeña obra de la *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, mostraba indicios de una abstracción conceptual similar. En los detalles de sus capiteles, Vignola yuxtapone fragmentos de diferentes plantas, sin superponerlos, y yuxtapone mitades de alzados, de los que eliminaba algunos elementos para mostrar con claridad cada una de las partes (il. 5), pero, más importante aún era la capacidad de síntesis que mostraba en la concepción de la obra y en el orden y la claridad aplicados en su exposición, sin renunciar a la fácil de lectura de sus dibujos, de la que alardeaba. Se ha comentado que la manera de Ferrabosco de construir el dibujo, con superposición de proyecciones pudo atraer la atención de Francesco Borromini, que cuando trabajaba para Maderno vió los grabados³¹. De este modo, los dibujos de Ferrabosco podrían ser el precedente de plantas como la de Sant'Ivo³² (Albertina, Az. Rom. 500), que hizo Borromini superponiendo el nivel inferior, el triángulo que generaba su geometría, la sección del tambor, el escalonado de la cúpula, las costillas que la dividían y la linterna que la culminaba. Se ha comentado también que influyó en la obra gráfica de Valerian Regnart, en la superposición de proyecciones y, especialmente, en las láminas citadas de San Carlo ai Catinari y Santa Maria di Loreto (ils. 1 y 3). Se ha comentado también la influencia que pudo tener en la obra gráfica de Carlo Fontana, en relación a su *Templum Vaticanum et ipsius origo*, que publicó en 1694, que podría entenderse como la continuación de la obra de Ferrabosco, describiendo todo el proceso constructivo desde la primera basílica de Constantino hasta el proyecto fallido de las torres de Bernini³³. Fontana reproduce en su obra algunos dibujos de Ferrabosco y de él pueden derivar algunas composiciones sintéticas, aunque sin renunciar a la posibilidad de *percibir intuitivamente* la forma espacial del objeto representado (il. 6)³⁴.

El proyecto editorial

En 1683 de Rossi había editado ya los tres primeros libros de *Il Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma*³⁵, con el trabajo de Falda, en 1665 y en 1669. Eran libros con fachadas de palacios e iglesias, dibujadas en perspectiva, generalmente frontal, que las mostraban junto a



7. G.B. Falda, Palazzo Altemps (desde Nuovi Disegni dell'Architettura, e piante de' palazzi di Roma..., Roma 1655-78 [?], lám. 18).

los edificios vecinos y con el ambiente urbano que las rodeaba. Así, en una misma lámina podían aparecer dos o tres edificios, como si se sugiriera que era tal la abundancia de edificios excelentes que había en la ciudad, que no era posible ver sólo uno, sino varios a un tiempo. Una imagen que podría ser la que Bernini recordaba de Roma en su estancia en París, tal como figura en la narración de Filippo Baldinucci: “[...] in un punto si vede S. Pietro, Il Campidoglio in un altro, in un altro ancora Palazzo Farnese, e poi la Cancelleria, Monte Cavallo [...] e così via tutti situati qua e la e tutti grandiosi e di un aspetto magnifico e superbo”³⁶. Estas láminas eran una buena imagen de la ciudad, un buen recuerdo para viajeros pero resultaban, sin embargo, insuficientes para el público profesional. Los arquitectos, que ahora buscaban estas obras como fuente de información y referencia, preferían una reproducción en planta, sección y alzado, de acuerdo con el dibujo que era propio de la profesión. De este cambio de actitud hacia este tipo de proyección no eran ajenos los criterios que fijaba la Accademia di San Luca, en cuanto a la correcta representación de los edificios. El propio Fontana, pilar indiscutible en la dirección de la Accademia a finales del siglo XVII y principios del XVIII defendía, en la introducción a su *Il Tempio Vaticano e sua origine*, la proyección ortogonal frente a la perspectiva como la única capaz de representar con precisión el edificio, para hacer comprender las diferencias entre sus partes y las cualidades de las materias que los componen. Un dibujo que además, afirmaba, debía ser realizado por arquitectos³⁷.

Giovanni Giacomo de Rossi ya había iniciado un cambio en este sentido, en 1655, con la publicación del libro de Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*³⁸, con obras de los arquitectos más importantes del siglo XVI y XVII, dibujados en alzado y planta, con la escala gráfica y un título con el nombre del propietario (en todos los casos) y el del arquitecto (no siem-

pre). Lo publicó con el subtítulo de *Libro primo* y, como continuación, encargó un segundo libro a Giambattista Falda que se publicó con el título *Nuovi Disegni dell'Architettura e Pianta de' Palazzi di Roma de' più celebri architetti...*, en el que de Rossi aparecía ya como editor. No se sabe cuándo se publicó pero debió estar preparado antes de 1678, año en el que murió Falda³⁹. En este segundo libro Falda utilizó también la proyección ortogonal, aunque era un tipo de dibujo en el que no se desarrollaba cómodamente. Es curioso ver cómo en algunos resuelve el problema de los cambios de profundidad con el uso de la perspectiva, reduciendo el tamaño de las partes más lejanas (il. 7).

Mostrar los edificios en proyección ortogonal era una nueva dirección en los proyectos editoriales de Giovanni Giacomo de Rossi. Una dirección que reafirmó también en otra obra, publicada como continuación del *Insignium Romae Templorum Prospectus*. Esta obra, *Disegni di vari altari e cappelle delle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de' più celebri architetti*, publicada entre 1687 y 1689, dedicada a las capillas de las iglesias, es completamente un producto de de Rossi⁴⁰. En las láminas, dibujadas por Ciro Ferri y grabadas por Pietro Antonio di Pitri y Vincenzo Mariotti, la composición diédrica se cumple rigurosamente, y de un modo homogéneo en todas las láminas⁴¹.

El libro

Finalmente, de las 50 láminas con las que Giovanni Giacomo de Rossi compuso el *Insignium Romae Templorum Prospectus*, 28 procedían de la obra de Regnart. De Rossi utilizó las planchas de Regnart tal como estaban en la versión original; añadiendo tan sólo el nombre de los arquitectos que habían proyectado las obras (a veces con errores). En cuanto a las firmas, Regnart había firmado sólo 3 láminas de su libro; de Rossi las conservó en dos de ellas y la eliminó en otra, en la que hubo que corregir el dibujo⁴², añadiendo su referencia de editor, “Io. Iacob. de Rubeis Formis Rome ad Templ. S. M. de Pace”, en seis láminas. Prescindió de las planchas que Regnart había hecho de San Pietro, ya anticuadas, y colocó 8 más recientes, firmadas por Bufalini, Colin y Belin⁴³. Estas láminas parecen ser copias de otro libro publicado por Giovanni Giacomo de Rossi algo después de 1674 y firmado por Carlo Padredio, *Pianta della chiesa di S. Pietro*, con planchas dibujadas y grabadas por Giovan Battista Falda, en tres de las cuales consta la fecha: 1673 y 1674⁴⁴. Las planchas eran más pequeñas, pero el dibujo coincide, excepto por el evidente menor detalle. Parece probable que Bufalini dibujó de nuevo las láminas de San Pedro, ampliando los dibujos de Falda y corrigiéndolos en algún caso⁴⁵. Sobre estas láminas del *In-*

8. F. Bufalini y G. Collin, San Pietro, fachada (desde *Insignium Romae templorum prospectus exteriores...*, Roma 1683, lám. 1).

9. G.B. Falda, San Pietro, fachada (desde C. Padredio, *Pianta della chiesa di S. Pietro in Vaticano...*, Roma 1674, lám. 3b).

10. Atribuido a Ciro Ferri, San Pietro, fachada (Firenze, *Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe*, U 3675A).



signium, se ha dicho que los dibujos utilizados podrían ser los que se conservan en los Uffizi, atribuidos al pintor Ciro Ferri, o que podrían ser copias de ellos. Los dibujos de Ferri son muy similares a los de las láminas del *Insignium* y este es un tema que aun no parece estar aclarado, pero lo son también a las láminas de Giambattista Falda. De todas ellas llama la atención la del alzado principal, ya que sólo en la del *Insignium* los peldaños están dibujados en proyección ortogonal. En las otras dos aparecen dibujados en perspectiva: una mezcla de proyecciones que podría atribuirse más a Falda que a Ferri, de lo que podría deducirse que Ferri hizo su dibujo a partir del de Falda (ils. 8, 9 y 10). De Rossi colocó también 3 láminas de la basílica de San Giovanni in Laterano, en las que consta Colin como grabador pero no consta quién las dibujó⁴⁶. Utilizó algunas planchas que ya tenía, entre las que estaba la de Falda (una perspectiva frontal de Santa Maria in Montesanto) y una sección longitudinal del Gesù, grabada por Venturini⁴⁷. Finalmente, para completar el volumen, de Rossi encargó 7 planchas más: 3 de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, de Borromini, 3 de la iglesia de los Santi Luca e Martina, la iglesia oficial de la Accademia di San Luca, de Pietro da Cortona, de la que ya tenía la planta de la edición de Regnart, y una plancha de la fachada de la iglesia de San Marcello, de Carlo Fontana⁴⁸. Llama la atención esta última iglesia: la única de un arquitecto vivo en el momento de la publicación, de la que sólo se incluye el alzado, que ni siquiera corresponde con la fachada construida (il. 11), ya que, empezada a construir en 1682, se acabó el mismo año de la publicación del libro⁴⁹. La utilización de este dibujo, que probablemente corresponde a la versión más actual, en el momento de la preparación de la edición, da a entender el interés de Fontana por tener una obra suya en el libro, prueba la proximidad que había entre el arquitecto y el editor, y sugiere la posible relación que los últimos dibujantes que participaron en la obra pudieron tener con Fontana.

Las láminas que de Rossi añadió a las de Regnart son de una calidad gráfica mayor (en cuanto a su capacidad para sugerir la tercera dimensión y la curvatura de las superficies), con un mejor uso de las sombras solares y la diferenciación de los fondos. Superior también en el valor expresivo de estas sombras. Valores que pueden recordar algunos alzados interiores de las láminas de Ferrabosco, aunque, respecto de las cuales, las del *Insignium* pierden intensidad al mostrar siempre proyecciones completas del edificio. Tan sólo la planta de San Pedro, dividida en dos láminas, con la iglesia en una y la columnata de Bernini en otra, sugiere la idea de monumentalidad de los grabados de Ferrabosco. Algo similar

sucedía ya en los grabados de Regnart que representaban las fachadas de Sant'Andrea della Valle y Sant'Ignazio, con dos láminas para cada uno de los alzados, que dividían la fachada por el nivel de la cornisa inferior del frontón⁵⁰. Entre estas siete últimas láminas nuevas destacan especialmente los dibujos de los alzados (ils. 11, 12 y 13), los tres de fachadas curvas, cuya curvatura se reconoce, en los tres casos, a partir de las sombras de una supuesta iluminación rasante.

Esta edición de 1683 del *Insignium* parece haber sido, tan sólo, una edición previa reducida, ya que al año siguiente se volvió a publicar con un total de 72 láminas numeradas, que incluían la del título y una portada⁵¹. Esta segunda edición añadía láminas de la iglesia de Sant'Agnese in Piazza Navona, Sant'Ivo alla Sapienza y el Oratorio de San Filippo Neri, de Borromini; de Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini (il. 14); de Santa Maria in via Lata, de Pietro da Cortona; de los Santi Ambrogio e Carlo al Corso, de Giovan Battista Menicuccio; de Santa Maria in Campitelli, de Carlo Rainaldi, y una perspectiva de Dominique Barrière de la iglesia de Santa Maria della Pace, de Pietro da Cortona. Esta última perspectiva había aparecido ya en la tercera edición del libro de Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito*, en 1658, ampliada aquí respecto a su tamaño original⁵². De este modo, el *Insignium Romae Templorum Prospectus* añadía, al proyecto de Regnart, las iglesias más importantes del período barroco, si se exceptúa la de los Santi Ambrogio e Carlo al Corso, cuya fachada tiene un interés escaso. Según Joseph Connors, esta segunda edición fue provocada por el hallazgo, por parte de de Rossi, de unas copias de las planchas que Barrière había preparado de los dibujos de Borromini. La relación entre Barrière y Borromini se había iniciado con la publicación de la guía de Fioravante Martinelli, en la que aparecían tres dibujos del oratorio de San Filippo Neri. Posteriormente, hacia 1660, Borromini había entregado a Dominique Barrière los dibujos para hacer 7 planchas que habían de formar parte del libro que Borromini estaba preparando de su obra, que finalmente publicó Sebastiano Giannini en 1720 y 1725, con el título *Opus Architectonicum*⁵³. Según Connors, de Rossi encontró las copias después de publicar la primera edición del *Insignium* e inmediatamente preparó la segunda, redibujando las perspectivas de Barrière en proyección ortogonal. Sin discutir el tema del hallazgo, no parece lógico que la edición de 1683 fuese la prevista en el proyecto final: no es lógico que teniendo ya listo un libro con 43 láminas y 28 iglesias, tuviera necesidad de encargar siete planchas para añadir tan sólo 2 iglesias nuevas⁵⁴. Tampoco parece lógico que para poder incluir los hallazgos de Borromini,

que dieron lugar sólo a 6 láminas nuevas, se encargaran 14 planchas más hasta alcanzar las 72 de la edición de 1684. Parece más lógico creer que el proyecto inicial de de Rossi era el de la última edición, en la que añadió, a las láminas de Regnart, los ejemplos de la arquitectura más reciente y a los que, tal vez, incorporó apresuradamente los hallazgos de Borromini⁵⁵.

Entre las láminas del *Insignium* que representaban esta arquitectura reciente habría que diferenciar las que llevan la firma de Francesco Venturini como grabador (12 en total)⁵⁶ de las que aparecen sin firmar, todas éstas de escaso valor, entre las que se encuentran las relacionadas con las posibles copias de Barrière⁵⁷. De estas 12 láminas de Venturini 9 proceden de dibujos de Lorenzo Nuvolone (ils. 12 y 14), un artista desconocido, del que no se conoce otra obra, su profesión o la relación con la Accademia, pero al que se deben los mejores dibujos del libro. De Giovanni Francesco Venturini (Roma 1650-después de 1710) se sabe que fue dibujante y grabador, tal vez alumno de Giovanni Battista Galestruzzi (1618-después de 1677), un grabador florentino y ocasionalmente impresor, con el que también colaboró en algunas obras. Se sabe además que continuó el trabajo de Giovanni Battista Falda, dibujando y grabando 22 láminas de la tercera parte y 26 láminas de la cuarta de *Le fontane di Roma*, que fueron publicadas por Giovanni Giacomo de Rossi entre 1683 y 1685, tras la muerte de Falda⁵⁸. Venturini renovó en cierto modo el estilo clásico de Falda, con un uso más expresivo de los contrastes y un dibujo más complejo e irregular de los tramados. Posiblemente la lámina más interesante de la colaboración entre Nuvolone y Venturini sea la del alzado de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, del arquitecto Francesco Borromini (il. 12), que querría comentar más adelante.

Los dibujos de Ciro Ferri

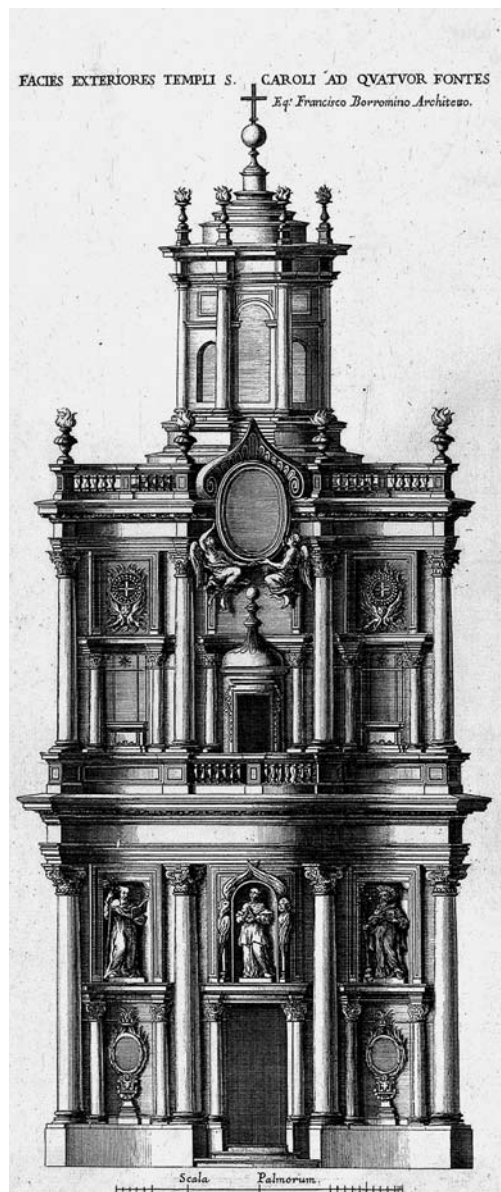
La edición final del *Insignium*, como se ha anunciado en el inicio, es compleja en cuanto a su composición, a la procedencia de las planchas y a la autoría de los dibujos. De éstos existe un problema aun no resuelto, con los que encargó directamente de Rossi, ya que se conservan unos dibujos atribuidos al pintor Ciro Ferri⁵⁹, en el Gabinetto Disegni e Stampe de la Galleria degli Uffizi de Florencia, que han permitido deducir que éste era su autor, aunque no conste en las láminas o conste que son de otro artista. Estos dibujos afectan a las láminas de San Pedro, firmadas por Francesco Bufalini, a las láminas no firmadas de San Giovanni al Laterano, del Gesù, del alzado dei Santi Luca e Martina, de la planta de Santa Maria in Campitelli y del alzado posterior de Sant'Ivo y a las de Sant'Andrea al Quirinale, firmadas por Lorenzo Nuvolone⁶⁰.

11. G.F. Venturini, San Marcello al Corso, fachada (desde Insignium..., cit., lám. 30).

12. L. Nuvoione y G.F. Venturini, San Carlo alle Quattro Fontane, fachada (desde Insignium..., cit., lám. 12).

13. G.F. Venturini, Santi Luca e Martina, fachada (desde Insignium..., cit., lám. 23).

14. G.F. Venturini, Sant'Andrea al Quirinale, fachada (desde Insignium..., cit., lám. 23).



De las láminas de San Pedro ya se ha citado que lo más probable es que procedan de los dibujos de Falda. Las láminas de San Giovanni al Laterano, del Gesù, de los Santi Luca e Martina, de Sant'Ivo y Santa Maria in Campitelli son sensiblemente iguales a los dibujos de Ferri: existen entre ellos pequeños cambios de detalle, que no parecen justificar la omisión del nombre de Ferri en las láminas. Finalmente, los dibujos de Sant'Andrea al Quirinale son claramente diferentes a los atribuidos a Ferri, aunque los alzados comparten el mismo modo de diferenciar los laterales. La planta, en cambio, es semejante a la de San Carlo alle Quattro Fontane, firmada también por Nuvolone. En los Uffizi se conservan también algunos dibujos que Ciro Ferri hizo para la edición de *Disegni di vari altari e capelle...*⁶¹, con los que es posible comparar los relacionados con el *Insignium*. Todos ellos están dibujados con líneas de tinta negra y sombras de tinta gris (los del *Insignium*) o sepia (los de *Disegni di vari altari e capelle*) y algunos tienen el dorso de coloreado con polvo de sanguina, probablemente para calcar el dibujo sobre la plancha de cobre. Sin embargo no parece que puedan ser del mismo autor: los dibujos de *Disegni di vari altari e capelle* son más meticulosos en el detalle y están hechos con líneas de grosor uniforme; los del *Insignium* son más torpes, se refuerzan las líneas en el lado de la sombra y el trazo es más descuidado. Estos últimos, además, son algo mayores a los de las láminas impresas y parece arriesgado deducir que se trate de los dibujos hechos para el grabador, tanto como que sea Ferri su autor.

Finalmente, no parece tener mayor fundamento el argumento de la usurpación, con el que alguna vez se ha criticado a de Rossi, si se tiene en cuenta que existía una relación entre ambos previa a la publicación, que continuó después de 1684. En 1690, un año después de muerto el pintor, de Rossi publicó una serie de 8 láminas con planchas de Nicholas Dorigny, que reproducían los frescos que Ciro Ferri había estado pintando en la cúpula de Sant'Agnese in Piazza Navona⁶². En la primera lámina, de Rossi se refería a él como "il celebre S.r Cirro Ferri" y en todas las láminas aparecía "Ciro Ferri Invento e dipinse"; unas planchas que ya se estaban haciendo en 1673, cuando la cúpula aún estaba pintándose (Ciro Ferri murió sin acabarla). Del mismo modo, hay constancia de una relación entre Ciro Ferri y Lorenzo Nuvolone, ya que se conserva un dibujo que Ferri le dedica, con fecha de 1684⁶³, aunque no se sabe de qué tipo era la relación. Tal vez Nuvolone era amigo de Ferri o tal vez era un alumno della Accademia di San Luca o de la Accademia Medici de Florencia, que dirigió entre 1673 y 1686, junto con el escultor Ercole Ferrata⁶⁴.

Los dibujos de la Accademia

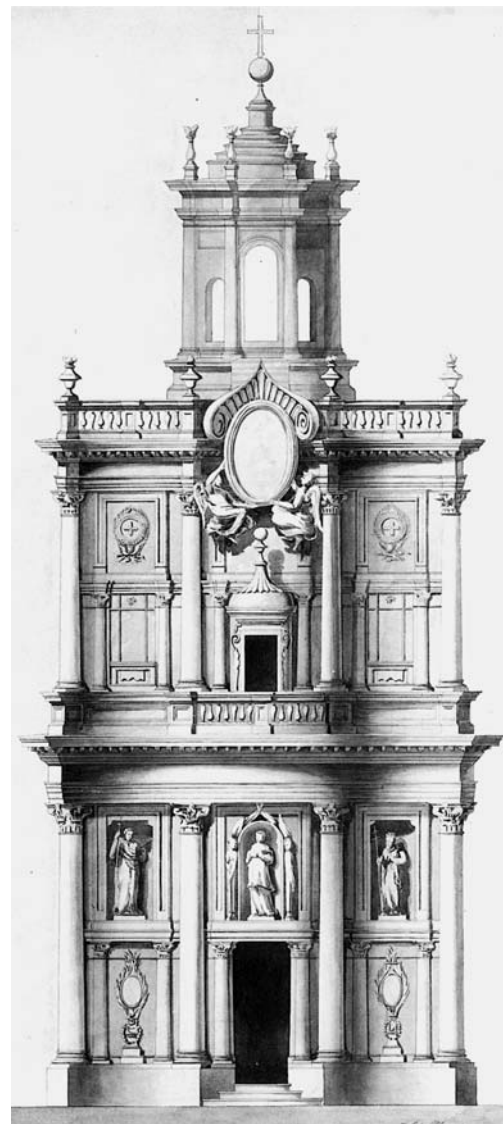
En esta situación, el libro de de Rossi es un reflejo claro del nivel gráfico alcanzado a finales del siglo XVI, después de muchos años de perfeccionamiento, del que la Accademia di San Luca era el defensor más importante. La Accademia, entre otras cosas, era una escuela de pintores, escultores y arquitectos fundada en 1577 que, entre 1681 y 1698, estuvo dirigida principalmente por arquitectos⁶⁵. En ella, Bernini, Carlo Fontana y sus seguidores tuvieron un peso decisivo sobre los criterios docentes, en temas arquitectónicos, en los que el dibujo fue un elemento fundamental. Un programa que, durante la dirección de Fontana, consistió, en síntesis, en empezar dibujando los edificios con el objeto de conocer las razones de su proyecto, sus leyes geométricas y matemáticas, para después pasar a una fase de elaboración de los proyectos. La fase final era una síntesis, en la que esta idea del proyecto se comunicaba a través del dibujo. A partir de 1677 se instituyeron los concursos, dos cada año, divididos en tres categorías en función de su dificultad, y en todos los casos los dibujos que se pedían eran representaciones en planta, sección y alzado. Con pequeñas diferencias, se llegó a una cierta uniformidad en el aspecto del dibujo: realizados con contornos de tinta o lápiz y sombras de acuarela. En las plantas se sombreaban las partes seccionadas y en las secciones se sombreaban sólo las partes interiores, dejando las partes seccionadas en blanco. En los alzados y en los interiores de las secciones, se oscurecían los planos retrasados y con las sombras se sugería el relieve y la redondez de las superficies curvas. Son dibujos que consiguen explicar la forma proyectada con claridad y, además, ser agradables a la vista⁶⁶. De hecho son recursos gráficos ya empleados por Antonio da Sangallo il Giovane o por Vignola, pero eliminando las imperfecciones y correcciones que son propias de los dibujos de trabajo. Como resultado de esta identificación entre el proyecto editorial y el académico, el *Insignium* se convirtió, tras su publicación, en una especie de libro de texto que suministraba modelos de referencia que los estudiantes consultaban⁶⁷ y sus láminas eran copiadas por los estudiantes de la Accademia como ejercicios de aprendizaje, porque coincidían con el tipo de dibujo que se hacía en ella y con los temas que se escogían en los concursos⁶⁸.

El alzado de San Carlo alle Quattro Fontane

Una de estas láminas, la del alzado de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, del arquitecto Francesco Borromini (il. 12), resultado de la colaboración entre Lorenzo Nuvolone y Francesco Venturini llegó a convertirse en la imagen iconográfica más representativa de la fachada, versionada posteriormente por Pietro Bracci y por John Soane (ils. 15 y 16), entre otros. Es un

15. P. Bracci, San Carlo alle Quattro Fontane, fachada (desde E. Kieven, J. Pinto, Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome, University Park [Pa.]-Montreal 2001, p. 99).

16. J. Soane, San Carlo alle Quattro Fontane, fachada (desde D. Watkin, Sir John Soane Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures, Cambridge 1996, lám. 55).

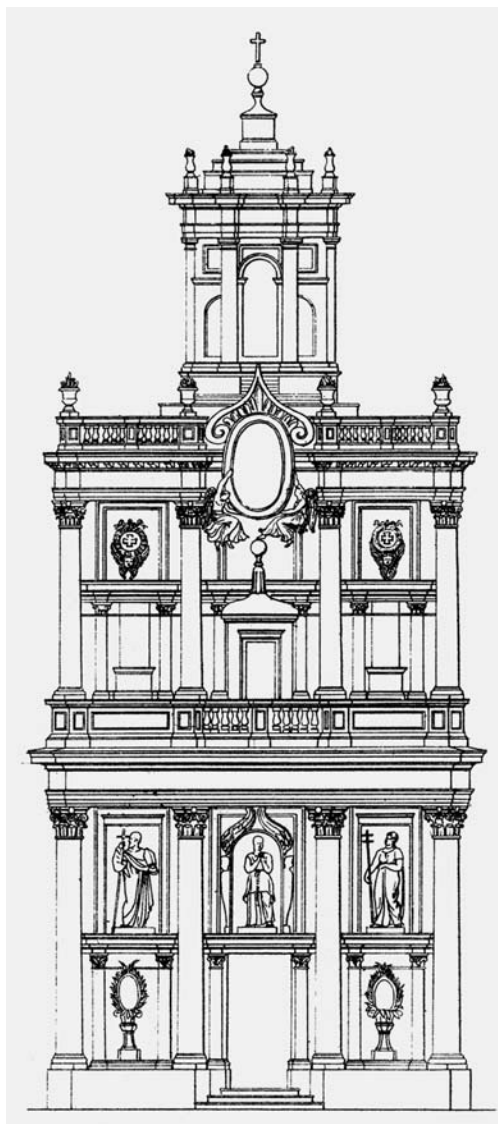


dibujo que merece una atención especial porque muestra las cualidades estéticas de este tipo de proyección. Una proyección que constituye una manera diferente de ver y hacer ver y comprender la arquitectura. Un tipo de proyección tradicionalmente menos valorada en favor de la perspectiva, en la que, las evidentes cualidades prácticas que posee han dejado ocultos sus valores estéticos y expresivos.

El planteamiento de Nuvoione es especialmente sensible pero la tradicional idea de que el grabador se limita a reproducir fielmente la idea del dibujante, debería cambiar al comprobar la energía que el grabado aporta al dibujo. Viéndolo, y aunque no se conozca el edificio, es fácil reconocer la ondulación del primer entablamento y la del nivel superior, gracias a las sombras que una supuesta iluminación lateral produce en la fachada. Si no fuera por estas sombras la curvatura no se apreciaría, porque las curvas están

contenidas en un plano horizontal, que se proyecta de perfil (il. 17)⁶⁹. Una manera mejor de ver esta fachada con su curvatura sería, seguramente, una perspectiva frontal o lateral, descartando evidentemente que la curvatura tan sólo se ve con precisión en el dibujo de la planta. En este alzado realmente la curvatura no se ve, tan sólo se intuye: creemos verla, la luz despierta en nosotros el recuerdo de experiencias conocidas y reconocemos curvas que no están dibujadas. Y esto, de hecho, se puede aplicar a la mayoría de casos en los que se utiliza la proyección ortogonal, mucho más evidente en los alzados, porque en ellos existe la posibilidad de reconocer lo que se dibuja (cosa que es más difícil en las plantas). La utilidad de esta proyección se basa en evitar expresamente representar una de las tres dimensiones del espacio: considerando el cubo elemental, consiste en mostrar frontalmente una de las caras, dejando de ver las perpendiculares a ella.

17. A.-Cb. Quatremère de Quincy, San Carlo alle Quattro Fontane, fachada (desde Id., Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin di XVIII^e [Paris 1830], New York 1970).



Pero gracias a esta ocultación y combinando diversas proyecciones de este tipo, es posible conocer prácticamente cualquier dimensión o relación entre las partes de los edificios; es por eso un sistema que permite conocer a partir de lo que oculta. Esto plantea una contradicción que es básica en el reconocimiento del valor estético de la proyección: si, en el caso de esta lámina, la perspectiva mostraría algo similar a lo que sería nuestra visión real de la fachada (con las deformaciones que son propias de la misma, esto es, con las líneas paralelas convergiendo en los puntos de fuga y el tamaño de los elementos reduciéndose con la lejanía), el alzado ortográfico, en cambio, muestra la fachada de un modo que nunca seremos capaces de ver, la muestra tal como se vería desde el infinito. Se produce así una situación contradictoria porque creemos que es cierta la representación de algo que no hemos visto ni veremos nunca y, en cambio, sabemos

que no es fiable aquello que se parece a lo que vemos. En esta antítesis propia del barroco entre realidad y ficción, la proyección ortogonal es el producto de una ficción, un alejamiento de la realidad que sin embargo intenta representarla, que trasciende las apariencias engañosas en busca de una simplificación que aporte seguridad sobre algunos de sus aspectos.

Pero por otra parte, si observamos el caso concreto de este alzado, gracias a las sombras podemos ir recorriendo cada una de las partes del dibujo y reconocer el relieve que sugieren: podemos ver las convexidades y concavidades, las partes adelantadas y retrasadas, aunque no podamos fijar su profundidad con precisión. Pero vemos también que todos estos movimientos se realizan sobre una rígida cuadrícula definida por las columnas, los entablamentos y las cornisas. Rigidez que se corresponde con la geometría de la planta de la fachada, definida por tres triángulos equiláteros, alineados y alternados, y con la geometría del interior de la iglesia, generada a partir de dos triángulos equiláteros. De hecho, lo que mejor muestra este dibujo es esta cuadrícula, situada en un plano paralelo al de la proyección: dos cuadrículas superpuestas en realidad y la oposición entre la continuidad del entablamento curvo y la línea vertical que, desde la puerta, llega hasta el óvalo que soportan los ángeles. Podemos entender que la cuadrícula muestra cómo el movimiento de la fachada, el sentimiento que transmiten las curvaturas, parte o se sostiene sobre un orden racional, inmóvil; un conflicto que no podría ser expresado del mismo modo en una perspectiva y a partir del que, probablemente, llegamos a percibir una determinada lectura del proyecto. Este alzado no es una descripción, objetiva, ya que pretende condicionar una manera de entender la fachada. Muestra la curvatura utilizando una proyección que impide verla y, con ello, plantea una contradicción cuya resolución ofrece un modo de entender la fachada y la arquitectura de Borromini. No llegamos a ver las curvas, pero la ilusión que despiertan las sombras es más fuerte que la propia visión de las curvas.

Pero, de igual modo que el alzado muestra algo que nosotros no podemos llegar a ver, lo que finalmente llegamos a ver con él es algo más que el edificio real. El conocimiento que ofrece no es el que se obtiene de la observación directa del edificio sino una abstracción, tal vez la idea del proyecto, tal vez la interpretación del dibujante, tal vez la contradicción de la propia proyección: la intuición de que las normas se acatan para superarlas. Y, finalmente, todo este proceso es sólo una lectura personal, que debe iniciarse cada vez que se contempla el dibujo, que puede variar en cada caso y que no basta con explicarlo para que otro lo entienda⁷⁰.

Debo agradecer las sugerencias que durante la realización de este trabajo me hizo el profesor Augusto Roca De Amicis, siempre útiles y oportunas.

1. El ejemplar que se ha consultado es el que se conserva en la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, de Roma. En la misma biblioteca se conserva también un ejemplar de la edición de 1684.

2. De hecho se trataba de iglesias acabadas durante el período barroco aunque pudieran haberse empezado mucho antes. Sería el caso de las de San Pietro, San Giovanni in Laterano, San Marcello, Santa Maria della Pace y Santa Maria di Loreto, entre otras.

3. Giovanni Battista Falda (Valduggia 1643-Roma 1678) fue, durante mucho tiempo, la estrella de la editorial de Giovanni Giacomo de Rossi, que lo descubrió cuando, a la edad de catorce años, trabajaba en el taller de Bernini. Las cualidades que vio en él le llevaron a ocuparse de su educación e incluso a pensar en nombrarlo su heredero, cosa que hubiera sucedido de no haber muerto Falda antes que de Rossi, a los treinta y cinco años de edad. Falda fue, tal vez, el grabador más importante de su tiempo, con un estilo realista y un personal uso de la perspectiva y el claroscuro, que cambió la manera de entender la *veduta* en el ambiente de la gráfica romana. Algunas de las obras que grabó son: *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna...* (una serie de 3 libros, entre 1665 y 1669), *I Giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute...* (c. 1670), *Le Fontane di Roma* (una serie de 4 partes, de las que hizo las dos primeras y 4 planchas de la tercera entre 1675 y 1678), *Nuovi disegni dell'Architettura, e Pianta de' Palazzi di Roma...* (entre 1696 y 1702). Publicó también una *Pianta di Roma* (1676) y la *Nuova pianta et alzata della città di Roma...* (1676), todas ellas editadas por de Rossi.

4. De la familia de Rossi existe la importante obra de F. Consagra, *The De Rossi Family Print Publishing Shop: A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, Ann Arbor (Mich.) 1993, y Ead., *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 (Ga.) 1995, pp. 187-203.

5. Una actividad empresarial que el Stato Pontificio aprovechó para sanear su economía, imponiendo a los impresores la obligación de pedir a la autoridad el *privilegio*, o permiso, para la impresión y venta de las publicaciones. De este modo suplantaron las competencias de los gremios y confraternidades que tradicionalmente concedían estas licencias en otras ciudades, aprovechando que desde 1608 y durante el resto del siglo, los impresores no pertenecieron a ningún gremio.

6. La figura del impresor-vendedor parece haber sido creada por Rafael, que contrató a Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano y Marco Dente para que grabasen sus composiciones y después encargó a Baviero di Carrocci, conocido como *Il Baviera*, la impresión y venta de

las láminas impresas (según P. Bellini, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza 1992, pp. 27-28).

7. En gran parte procedente de los impresores Antonio Salamanca y Antonio Lafrery. Antonio Salamanca (c. 1500-1562), a partir de 1528 había conseguido adquirir gran parte de las planchas que habían quedado dispersas tras el Sacco de Roma (1527), reimprimiéndolas, con sus propias credenciales (*Ant. Sal. exc.*), y editando nuevas de otros artistas. En 1553 se asoció con Antonio Lafrery (1512-1577) y juntos llegaron a monopolizar el mercado. En 1563, el hijo de Salamanca, Francesco, deshizo la sociedad y Lafrery siguió sólo. A su muerte, su colección pasó por diversas manos (Claude Duchet, Giacomo Gherardi, N. Van Aelst...) y acabó dividida y repartida entre diversos impresores. Parte de este material fue comprado por Gioavanni Giacomo de Rossi. Su obra más conocida es el *Speculum Romanae magnificentiae*, publicado entre 1545 y 1577, que de hecho no es un libro sino una enorme y heterogénea colección de grabados, diferentes según la edición.

8. Para una información más amplia del tema editorial y de las familias puede consultarse P. Bellini, *Storia dell'incisione italiana...*, cit. [cf. nota 6]; Id., *Manuale del conoscitore di stampe*, Firenze 1998.

9. Alessandro Specchi (Roma 1668-Roma 1729) fue dibujante, grabador, arquitecto y urbanista. Trabajó para Carlo Fontana y colaboró con él en la capilla de San Fabiano, en 1706, y en San Sebastiano fuori le Mura. Colaboró con él grabando las planchas de *Il Tempio Vaticano e sua origine...* (1694), *Discorso sopra il Monte Citorio...* (1694), *Utilissimo trattato delle acque correnti...* (1696), con los dibujos de Carlo Fontana. Fue miembro de la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon en 1702 y entró en la Accademia di San Luca en 1711, para ser expulsado y readmitido nueve años después. En 1703 fue arquitecto del Tribunale delle Strade y recibió el encargo, del papa Clemente XI, de diseñar el Porto di Ripetta, ahora destruido, su obra más notable y conocida. Entre 1718 y 1720 acabó la fachada de Sant'Anna dei Palafrenieri. Para Domenico de Rossi, completó las láminas de la cuarta edición del *Quarto libro del nuovo teatro delli palazzi di Roma* (1699), de Giovanni Battista Falda, y dibujó y grabó, con la colaboración de Carlo Quadry, el *Studio d'architettura civile* (1702, 1711 y 1721). Sobre Specchi vale la pena consultar la monografía de G. Spagnesi, *Alessandro Specchi. Alternativa al borrominismo*, Torino 1997.

10. P. Bellini, *Stampatori, editori e venditori di stampe attivi in Italia dal XV al XIX secolo*, en Id., *Manuale del conoscitore di stampe...*, cit. [cf. nota 8], parte 2ª, p. 143. Con la unión de la Calcografía Nazionale di Roma y el Gabinetto delle Stampe, en 1975, se formó el actual Istituto Nazionale per la Grafica.

11. Tal como explica T. Ashby, *Impiego degli stessi rami per opere diverse in alcuni edizioni romane*, en "La Bibliofilia", XXVII, 1925-1926, pp. 160-162.

12. En estas obras se acostumbra a olvi-

dar el papel del impresor que, como recuerda Francesca Consagra (en *The Rossi Family Print Publishing Shop...*, cit. [cf. nota 4], p. 96), para conseguir un traslado óptimo de la plancha al papel, debe controlar una multitud de factores fruto sólo de una importante experiencia. Conocimientos relativos a la selección de la tinta, el control de la humedad del papel, la temperatura, entintado y limpieza de la plancha, el acolchado de la prensa y al paso suave de la plancha entre los cilindros del tórculo, cuyos valores hay que modificar en función de las características de cada plancha.

13. Sobre este tema consultar F. Haskell, *The Painful Birth of Art Book*, London 1987.

14. Antonio Labacco, *Libro appartenente all'Architettura*, Roma 1552, en la presentación de los lectores. Antonio Labacco (Vercelli hacia 1495-¿Roma? después de 1568) era arquitecto, grabador e impresor. Fue alumno de Bramante y, especialmente, de Antonio da Sangallo il Giovane, con el que colaboró en los proyectos de Santa Maria in Monserrato (1518-1520) y de San Giovanni dei Fiorentini (1518-1519). Fue el arquitecto que dirigió la construcción de la maqueta del proyecto de Sangallo de San Pietro (1539-1546). Perteneció a la Congregazione dei Virtuosi, siendo su primer secretario (1542), con Sangallo como primer presidente. Después de la muerte de Sangallo, Miguel Angel despidió a Labacco de la obra de San Pedro, tras lo cual, éste dibujó y grabó el proyecto de Sangallo, que fue publicado por Antonio Salamanca, en 1548 o 1549. Posteriormente se dedicó a la impresión, publicando *Antiquità* (1549) y *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura...* (1552, 1557, 1559 y 1568 o 1570), impreso en su propia imprenta. Este último libro fue posiblemente el primero en ser impreso con planchas de cobre, en sustitución de las xilografías, que era el sistema habitual y económico. El libro de Labacco fue el antecesor de las posteriores *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), de Vignola, para el que probablemente grabó las planchas.

15. En la introducción "Ai Lectori" de la *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562.

16. Giambattista Marino, en *Dicerie sacre* (Torino 1614), relacionaba la poesía, como *pintura parlante*, y la pintura como *poesía silenciosa*. De este modo, el dibujo del arquitecto podría entenderse como *prosa silenciosa*, teniendo en cuenta que el dibujo del que aquí se habla no es poesía sino prosa, precisa y exenta de ambigüedades, que utiliza la síntesis para hacer que el mensaje sea más claro y directo.

17. "Di modo che per via del disegno si esprime molto facilmente tutto quello, che non può far la molteplicità delle parole espresse, ò descritte in carta; e perciò à ragione si può dire, che il disegno sia piu tosto dono celeste di Dio, che cosa ritrouata dall'ingegno humano" (Vincenzo Scamozzi, *L'Idée dell'Architettura universale*, Venezia 1615, Parte Prima, Libro Primo, Cap. XIV, p. 47. "De modo que mediante el dibujo se expresa más fácilmente todo lo que no se puede conseguir con la

abundancia de palabras, habladas o escritas, por lo que con razón se puede decir que el dibujo es más un regalo de Dios, que un hallazgo del ingenio humano").

18. Valerian Regnart, fue un dibujante y grabador belga que estuvo activo en Roma entre 1610 y 1650. Se trasladó a Roma antes de 1610, año en el que consta su primer trabajo. Debí tener alguna relación con los jesuitas ya que para ellos trabajó en varias ocasiones. Antes de 1650, en 1631, había publicado *Varie bella Inventioni di Tempio e depositi, ornamenti di altari* (según British Architectural Library, *Early Printed Books 1478-1840*, compiled by N. Savage, P.W. Nash et al., I-V, London-Melbourne-München-New Jersey 1994-2003, V, 2003, p. 2768).

19. Francesco Collignon (c. 1609-c. 1687) fue un grabador e impresor francés que, después de trabajar en Nancy, Augusta, Roma, París y de nuevo Roma, abrió aquí una tienda en 1646, en la zona del Parione. A su muerte, su planchas fueron adquiridas por el impresor Arnold van Westerhout (1651-1725); en Bellini, *Stampatori, editori...*, cit. [cf. nota 10], p. 145.

20. Las láminas no estaban numeradas y aunque había 33, incluyendo la primera con el título, las láminas 4 y 5 eran la parte inferior y superior del alzado de Sant'Andrea della Valle, y las 8 y 9, formaban el de Sant'Ignazio. Teniendo en cuenta esto, podría considerarse que la obra estaba formada por 31 láminas, como en algunas partes aparece. La numeración considerada es la que figura a lápiz en el ejemplar de la Bibliotheca Hertziana.

21. Poco se sabe de Domenico Parasacchi; tan sólo que dibujó y grabó *Raccolta delle principali fontane dell'Inclita città di Roma*, que en 1637 publicó Giovanni Battista de Rossi. Este libro, de 17 láminas con dos dibujos en cada una, está formado por perspectivas frontales bastante torpes, en algunos casos tan sólo son alzados con algunas partes en perspectiva. La ambientación que rodea a las fuentes, además, está resuelta como una suma de personajes dispersos, sin relación entre sí, y fuera de escala. No se sabe qué parte le corresponde de la obra de Regnart ya que su firma sólo aparece en dos láminas, como dibujante, en las del proyecto de Miguel Angel para San Giacomo dei Fiorentini: no aparece su nombre sino un anagrama formado con la superposición de las letras DPR, que parecen ser sus iniciales y la de Regnart. Se supone que murió antes de 1647.

22. En el título aparece tan sólo *Aspectus interior et exterior templi S Caroli Bor*, pero se refiere a San Carlo ai Catinari, del arquitecto Rosato Rosati. En la edición de de Rossi se completó el título poniendo *Vetus aspectus interior et exterior templi S. Ambrasi et Caroli Boromei...* Honorio Longhi *Architetto*, confundiéndolo erróneamente con un proyecto inicial de la iglesia de los Santi Carlo e Ambrogio al Corso.

23. Ver por ejemplo la figura 26, del mismo *Insignium*, y la figura 30.

24. Copias de estas láminas aparecieron publicadas en 1625 por Crispijn I de Pas-

se, en Utrecht, y en 1631 por Michel van Lochom, en París, con el título *Varie belle inventioni di tempio e depositi ornamenta di altari* (según British Architectural Library, *Early Printed Books...*, cit. [cf. nota 18], V, 2003, p. 2768).

25. Esta torre aparece en el libro de Ferrabosco (lám. XII) e incluso aparecen dos propuestas que no se llegaron a construir (lám. XXX y XXXI). Carlo Fontana hizo también un dibujo de esta torre para *Il Tempio Vaticano e sua origine...*, de 1694, que finalmente no llegó a utilizarse. El dibujo, sin embargo, fue posteriormente completado y grabado por Alessandro Specchi, colaborador suyo en esta obra, para incluirlo en el libro de Filippo Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani*, de 1715, figurando Specchi como único autor del dibujo. El dibujo de Fontana se conserva en Madrid, Biblioteca Real, Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 43. Sobre estos dibujos preparatorios vale la pena consultar el artículo de F. Marias, *Drawings by Carlo Fontana for the 'Tempio Vaticano'*, en "The Burlington Magazine", CXXIX, 1011, junio 1987, pp. 391-393.

26. De la misma obra existen, básicamente tres ediciones. La primera, de 1620, con una posible reimpresión en 1624. La segunda, de 1684, editada por Giovanni Battista Gostagui, con el título *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*, de la que existen también otras dos versiones, impresas en 1690 y a principios del XVIII. En esta edición se añade un texto de Giovanni Battista Gostagui el Vecchio, tío del editor y primer impulsor de la obra. Con el título de *Dichiarazione*, el texto es un resumen de los hechos históricos más importantes relativos a la construcción de la basílica. La tercera y última edición es de 1812, con el título *Architettura della Basilica Vaticana*. En la edición de 1620 las láminas no están numeradas. La numeración aparece en la edición de 1684 y no se cambió en la de 1812. Para una información más detallada, del tema de las diferentes ediciones, conviene consultar el artículo de F. Bellini, *L'Architettura della Basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oechslin di Einsiedeln*, en "Scholion", 1, 2002, pp. 89-122.

27. Las láminas más interesantes corresponden a la obra de Miguel Ángel y Maderno, pero Ferrabosco dibujó también la basílica antigua de Constantino, utilizando algunos dibujos ya existentes, como el que se conserva en Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro, Ms. Barb. Lat. 2733, Album 01, 12r, y añadió al final algunos proyectos suyos que no llegó a construir. Federico Bellini sugiere que tal vez Ferrabosco sólo hizo los dibujos pero no grabó las planchas (*L'Architettura della Basilica di S. Pietro...*, cit. [cf. nota 26]).

28. De hecho es lo que Christof Thoens muestra en *La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano 2000, figs. 31 y 32, al unir diferentes láminas para componer la imagen completa, tal como se esperaba que hicieran los que las adquirirían.

29. Aparece en una nota al final de la leyenda de la lámina X.

30. Bellini, *L'Architettura della Basilica di S. Pietro...*, cit. [cf. nota 26], p. 107.

31. Entre otros, P. Waddy, *Maderno and Borromini: Plan and Section*, en *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy*, University Park (Pa.) 1992; F. Bellini, en *Borromini e l'universo del barocco*, catálogo de la exposición (Roma, 16 de diciembre de 1999-28 de febrero de 2000; Vienna, 12 de abril-25 de junio de 2000), a cargo de R. Bösel y C.L. Frommel, Milano 1999, cat. XVI.18, p. 283, y M. Raspe, *ibid.*, cat. XXII.22 y 23, p. 365.

32. Fragmento de la capilla de Sant'Ivo, del dibujo que Francesco Borromini hizo de la planta del Palazzo della Sapienza, que se conserva en Viena, en la Grafische Sammlung Albertina, Az. Rom. 500.

33. Entre otros, G. Curcio, N.M. Grillitsch, *Il testo e le immagini: sulle fonti del 'Tempio Vaticano'*, en G. Curcio (a cargo de), *Il Tempio Vaticano 1694*. Carlo Fontana, Milano 2003, pp. CXVI y CXXVII nota 86.

34. Grabado de Alessandro Specchi, a partir de un dibujo de Carlo Fontana, que aparece *ibid.*, p. 359.

35. El título completo, *Il Nuovo teatro delle fabbriche ed edifici in prospettiva di Roma moderna, sotto el felice pontificato de N.S. papa Alessandro VII*, da a entender que las obras son actuales.

36. Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, nella stamperia di Vincenzo Vangelisti, 1682; que aparece en P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1966, p. 25

37. C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine*, Roma, nella stamperia di Gio. Francesco Buagni, 1694, Lib. I, Capp. III y II.

38. Parece probablemente que Pietro Ferrerio tuvo la idea y empezó los dibujos en 1638 y que pudo haber habido una primera publicación limitada entre 1650 y 1655. Giovanni Giacomo de Rossi debió comprar las planchas a la muerte de Pietro Ferrerio y las imprimió, añadiendo su nombre como vendedor en la primera lámina. La obra tenía 41 láminas no numeradas, incluida la primera del título. Contenía palacios de Bramante, Michelangelo, Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane, Peruzzi, Giulio Romano, Vignola, Martino Longhi il Vecchio, Giacomo Della Porta, Domenico Fontana, Ammannati, Pirro Ligorio, Bernini, Borromini y algún otro. Estaban reproducidos en alzado y, en algunos casos, también en planta, con un dibujo preciso, detallado y nítido, aunque con valores expresivos no excesivamente brillantes. Al parecer, esta primera edición de de Rossi eliminó dos láminas de Ferrerio y añadió tres nuevas (según British Architectural Library, *Early Printed Books...*, cit. [cf. nota 18], II, 1996, p. 595). Posteriormente se volvió a publicar con dos láminas más, grabadas por Falda. En cuanto a Pietro Ferrerio, se sabe poco de él. Era romano, nació hacia 1600 y murió hacia 1654. Entre 1634 y 1653 aparece entre los pintores y arquitectos de la Accademia di San Luca. Es conocido por las láminas de este libro y

no se sabe si también grabó las planchas.

39. Según el examen de British Architectural Library, *Early Printed Books...*, cit. [cf. nota 18], II, 1996, p. 595, el segundo libro debió publicarse entre 1696 y 1702, dado que el libro que se consulta es una edición conjunta de los dos, en el que se han añadido dos láminas de Falda en el primero y, en una de ellas, aparece la firma de Domenico de Rossi, como heredero de Giovanni Giacomo. Sin pretender discutir la autoridad de esta afirmación, parece extraño que, teniendo el libro listo ya en 1678, cuando muere Falda, estuviese tanto tiempo sin imprimir. En todo caso, el dato que tiene valor aquí es que el libro debía estar listo en esta fecha.

40. Después de la muerte de Giovanni Giacomo, su hijo Domenico volvió a publicar la obra, añadiendo tres láminas firmadas por Alessandro Specchi.

41. La autoría de Ciro Ferri consta tan sólo en la primera lámina del título, en la que aparece como *inventore*, suponiéndose en las restantes, que aparecen sin firmas o sólo con el nombre del grabador. Ferri debió hacer la selección de las obras, ya que de las 50 láminas del libro, 7 son de obras suyas, sólo superado por Bernini con 10. Una de ellas corresponde a una capilla suya no construida y en dos se cita el nombre del autor diciendo *Architettura del Celebre Pittore Ciro Ferri*.

42. Conservó la firma en las láminas del proyecto de Michelangelo por San Giovanni dei Fiorentini y la eliminó en la lámina del Gesù, en la que se aumentó el tramado de la bóveda y de la puerta, para reforzar la intensidad de la sombra, y se añadió una cruz encima del frontón.

43. El libro de Regnart contenía, de San Pietro, el alzado principal con el inicio de las torres laterales de la fachada, que ya se habían eliminado, y la planta, en la que faltaban la columnata y el baldaquino de Bernini.

44. Se trata de un libro pequeño, de 12 páginas grandes, de 331x468 mm, no numeradas. El ejemplar consultado es el de la Bibliotheca Hertziana de Roma, que se conserva con este título aunque ha perdido la primera página en la que éste debía aparecer impreso. En ejemplares de otras bibliotecas el título es *Descrizione Fatta Della Chiesa Antica E Moderna Di S. Pietro, con misure più principali, e relatione di pittura, scultura et architettura da Carlo Padre Dio*. El libro no tiene texto, tan sólo los títulos de las láminas y unas tablas con el significado de los códigos (letras y cifras) incluidos en los dibujos. No se sabe cuál es la real atribución de Padredio en la obra ni la intención del libro; en alguna parte se dice que "li numeri indicano li Capitoli del Opera", que da a entender que estas láminas debían de ir acompañadas de otras con los textos. De Carlo Padredio se sabe que era "scopatore della Basilica Vaticana", que significa que era uno de los privilegiados a los que se les permitía limpiar el interior de la iglesia (según aparece en British Architectural Library, *Early Printed Books...*, cit. [cf. nota 18], n. 2356) y que escribió *Misure della lunghezza della strada, che si fa per visitare in quest'anno santo 1673*, en este año, y *Misure delle sette, e nove chiese*.

Del circuito, e parti principali di Roma, en 1677 y 1687.

45. En el caso de la planta, la corrección se hizo sobre la misma plancha de Regnart.

46. Se conservan también en los Uffizi unos dibujos atribuidos a Ciro Ferri que podrían ser los utilizados para grabar las planchas, aunque no se entiende que no aparezca en ellas su nombre como dibujante.

47. Esta sección figuraba ya en el catálogo de de Rossi de 1677, según British Architectural Library, *Early Printed Books...*, cit. [cf. nota 18], III, 1999, p. 1694. De esta lámina existe también un dibujo atribuido a Ciro Ferri en los Uffizi (3644A), que coincide con ella, diferenciándose tan sólo en la cornisa interior de la fachada.

48. En este recuento de láminas hay que añadir también la del título y una con la planta de la iglesia del Gesù, que no está firmada y que parece anterior a estas siete últimas. Esta lámina podría corresponder a un dibujo de Ciro Ferri que se conserva en Florencia, en el Gabinetto Disegni e Stampe de los Uffizi, con la referencia 3645A. Es similar también a la que publicó Francesco Villamena en *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola*, como anexo a su edición de la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, de 1617. El dibujo de Villamena se diferencia en que no tiene el detalle de los altares, pero coincide en la manera de mostrar la proyección de la cúpula. Francesco Villamena (Asís 1556-Roma 1624), fue dibujante y grabador. Llegó a Roma en la década de los setenta y se dice que fue alumno de 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 de buril 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). En 1613 ingresó en la Accademia di San Luca. Hacia 1615 adquirió las planchas originales de Vignola de la *Regola*, que poseía Andrea Vaccario, y las publicó adjuntando un grupo de 11 láminas suyas, con el título de *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola...*, en el que estaba la planta del Gesù. Cuando murió, parte de su material pasó a manos de Giovanni Battista de Rossi y parte a las de Giovanni Giacomo de Rossi, sin que parezca estar claro quién adquirió las planchas relativas a Vignola.

49. Se acabó en 1683, a falta aún de las esculturas, según el diario del Cartari Febei, citado por H. Hager, *La facciata di San Marcello al Corso. Contributo alla storia della costruzione*, en "Commentari", 1-2, 1973, p. 63. El dibujo de Carlo Fontana se conserva en Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz. 1090.

50. En este caso la monumentalidad pretende ensalzar la figura del promotor. En Sant'Andrea della Valle es el cardenal Alessandro Peretti-Montalto, tío del también cardenal Francesco Peretti-Montalto, que es el protector de Regnart al que dedica la obra en la primera lámina. En Sant'Ignazio, iglesia principal de los jesuitas con los que Regnart debía es-

tar relacionado, el promotor es el cardenal Ludovico Ludovisi, para el que ya había grabado *Dithyrambus Ludovico Ludovisi Card.*, en 1621.

51. Además de la numeración, se añadió un recuadro en algunas de las láminas de Valerian Regnart.

52. La tercera edición de la obra de Fioravante Martinelli era un pequeño libro de 74x108x40 mm, una especie de guía, de textos concisos, que contenía 8 dibujos de Dominique Barrière, 6 en páginas dobles desplegadas y 2 en páginas sencillas. Los dibujos de las desplegadas eran perspectivas frontales como la de Santa Maria della Pace. Martinelli (Roma 1599-Roma 1677) fue escritor, anticuario y sacerdote; de una gran erudición, que cultivó en su cargo de secretario de hebreo y latín en la Biblioteca Vaticana (1636-61), puesto que obtuvo por intercesión del oratoriano Orazio Giustiniani. Su obra más conocida es *Roma ricercata nel suo sito* (1627), pero publicó también *Roma ex ethnica sacra* y *Roma ornata dell'architettura, pittura e scultura*. Escribió también *Roma ornata*, con textos de Borromini, del que era amigo, admirador y defensor, pero no se llegó a publicar. Sobre su relación con Borromini vale la pena consultar el artículo de M. Raspe, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide*, en "Annali di architettura", 13, 2001, pp. 121-136.

53. A partir de una carta de Bernardo Borromini, sobrino de Francesco, se sabe que los dibujos que entregó a Barrière eran de Sant' Ivo alla Sapienza y del Oratorio de San Filippo Neri (según J. Connors, *Francesco Borromini: Opus Architectonicum*, Milano 1998). Dominique Barrière (Marseille 1610 o 1618-Roma 1678) fue un dibujante y grabador francés que trabajó en Roma desde 1640 y se especializó en temas arquitectónicos a partir de los encargos que le hizo el príncipe Camillo Pamphilj, en 1647. Antes de la llegada de Falda, Barrière era el dibujante de más prestigio en la representación de villas y jardines, en la línea de Israël Silvestre y Lieven Cruyl. Sebastiano Giannini fue grabador, editor y vendedor de arte. Nada se conoce de su vida ni de la tienda que tenía en Piazza Navona. En 1720 y 1725 publicó *Opera del Cav. Francesco Borromino Cavata da Suoi Originali...*, a partir, posiblemente, de pruebas de las planchas de Dominique Barrière. Giannini murió antes de llegar a publicar el tercer volumen de la obra.

54. Dos iglesias nuevas porque de la de los Santi Luca e Martina, tenía ya una planta en la edición de Regnart.

55. La inclusión en el *Insignium* de la perspectiva frontal de Santa Maria della Pace, de Barrière, podría corroborar la idea de Connors, de que de Rossi halló el material de Barrière. La lámina está firmada por Barrière, como dibujante y grabador, lo que da a entender que Barrière hizo la ampliación con vistas a una nueva publicación.

56. Son las láminas de San Carlo alle Quattro Fontane (*Insignium* 14-15-16), Sant'Agnes (17-18-19), Sant'Andrea al Quirinale (23-24-25), Santi Luca e Martina (34-35) y San Marcello (38).

57. Fuera de los dos grupos quedaría la lámina de Dominique Barrière de Santa Maria della Pace.

58. Falda murió dejando hechas sólo 4 planchas de la tercera parte, que tenía el título de *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*. La obra se completó con una lámina grabada por Ludovico Rouhier y dibujada posiblemente también por él, otra anónima y las 22 de Venturini. El título de la cuarta parte era *Le fontane del giardino estense in Trivoli*, tenía además 2 láminas, con el título y la portada.

59. Ciro Ferri (Roma 1633-Roma 1689) fue pintor, alumno de Pietro da Cortona desde 1647 y su mejor discípulo, con un estilo muy similar al del maestro, que le permitió terminar obras que éste dejó inacabadas al morir en 1669, pero de cuya sombra no pudo liberarse. La relación de Ferri con la edición de grabados es abundante y se remonta a 1659, cuando dibujó la portada del primer volumen de las *Prediche*, y a 1662, en que dibujó 6 láminas para el *Messale di Alessandro VII Chigi*. Fue miembro de la Accademia di San Luca desde 1657 y dirigió la Accademia Medici de Florencia, entre 1673 y 1686.

60. Los dibujos de los Uffizi tienen las referencias 3643 A, 3644 A, 3646 A, 3647 A, 3654 A, 3655 A, 3664 A, 3674 A, 3675 A, 3676 A, 3679 A, 3680 A y 3681 A. Para una mayor información sobre este tema de las atribuciones hay que consultar el texto de G. Morolli, *Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento romano*, que aparece en M. Fagiolo (a cargo de), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma 1987, pp. 209-240.

61. Los dibujos consultados son los de referencia 101772, 101773, 101774 y 101774.

62. Nicholas Dorigny utilizó los dibujos que el propio Ferri hizo para la cúpula; según H. Trottmann, *La circolazione delle stampe come veicolo culturale nella produzione figurativa del XVII e XVIII secolo*, en "Arte Lombarda", 3-4, 1991, pp. 9-18.

63. El dibujo se conserva en Roma, en el Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. n. 124392r.

64. La Accademia Medici de Florencia fue fundada en 1673 por el Gran Duque Cosimo III de Medici (Florencia 1642-Florencia 1723), como una rama de la Accademia romana di San Luca y con sede en el palacio Madama, en Roma, con la intención de revitalizar la vieja Accademia del Disegno. Aunque inicialmente Ferri era el responsable de la enseñanza de los pintores y Ferrata de la de los escultores, en la práctica Ferri enseñaba dibujo a todos ellos y se ocupaba del programa de estudio (según B.W. Davis, *The Drawings of Ciro Ferri*, New York-London 1982). Ercole Ferrata (Pelsoto, cerca de Como, 1610-Roma 1686) era escultor, aprendió con Tommaso Orsolino (1616-1674) y colaboró con Bernini, con Algardi y con Domenico Guidi. Sus obras están en las más importantes iglesias de Roma. Su estilo es muy próximo al de Algardi, aunque a partir de 1665 su clasicismo se hizo más severo.

65. Mattia de Rossi, en 1681 y entre 1690 y 1693, Giovan Battista Contini, en 1683 y 1719, y Carlo Fontana, en 1686, 1687 y entre 1694 y 1698.

66. Sobre las características del dibujo de la Accademia y el papel que en ella tuvo Carlo Fontana vale la pena consultar el texto de E. Kieven, *Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto*, en *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misura. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catálogo de la exposición (Roma, 12 de diciembre de 1991-29 de febrero de 1992), a cargo de B. Contardi y G. Curcio, Roma 1991, pp. 76-77.

67. Este es el caso de Filippo Juvarra, al que se le atribuye la propiedad de un cuaderno de 96 dibujos y grabados que se conserva en la Bibliothèque du Ministère de la Guerre (*Manuscripts*, G.b.25), del Castillo de Vincennes, cerca de París. En él se encuentran principalmente láminas de libros de Carlo Fontana, pero también del *Insignium* y del *Studio*; como consta en A. Barghini, *Disegni inediti dalla bottega di Carlo Fontana*, en Id., *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994. Es también el caso de Pietro Bracci, del que se muestra aquí un dibujo hecho a partir de una lámina del *Insignium*; E. Kieven, J. Pinto, *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome*, University Park (Pa.) 2001.

68. Como tema en los concursos Clementinos de tercera clase, la fachada de Sant'Andrea al Quirinale fue escogida en 1706 y la de los Santi Luca e Martina en 1732; como recuerda S. Ciofetta, *Alcune edizioni di architettura di Gian Giacomo e Domenico de Rossi: fasi preparatorie e finalità dell'opera*, en "Studi 700 romano", 13, 1997.

69. Este es un dibujo que aparece en A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin de XVIII^e* [Paris 1830], New York 1970.

70. Sobre esta concepción de la mirada frontal de la arquitectura puede consultarse el artículo de F. Martínez, *La visione frontale dell'Oratorio di San Filippo Neri*, en "Disegnare idee immagini", 29, 2004, pp. 10-25.