

Conclusiones

Hasta aquí el análisis de las diferentes fachadas ha buscado las relaciones con los ejemplos anteriores y posteriores, intentando reconocer una línea de evolución en su construcción gráfica. Una vez alcanzado el final del proceso la lectura de los ejemplos iniciales ya no es la misma que al principio. Ahora es posible recomponer el análisis de la evolución en función de su final.

La identificación de una línea de desarrollo progresivo de las transformaciones ha sido posible a costa de prescindir de los casos que impedían la continuidad de este proceso. La misma determinación de los extremos de este proceso es evidentemente artificial. El inicio está claramente identificado gracias a las singulares condiciones en las que se produjo, a la aparente falta de creatividad del momento, a la importancia del promotor y al prestigio del arquitecto del proyecto rechazado, pero no es más que una etapa singular, evidentemente significativa, en un largo proceso del que es difícil establecer el inicio en el que todo empieza. Mucho más difícil es justificar un final, que aun siendo artificial pueda resultar coherente. La solución del concurso de S. Juan de Letrán podría ser un final simbólico, como vuelta al orden, pero no permite concluir en él las diferentes líneas que aquí se han establecido. El proyecto de Galilei no es el punto al que conducen las fachadas de S. Maria della Quercia, de S. Maria in Monticelli o de S. Caterina della Rota. Estas fachadas podrían continuar más allá de S. Juan de Letrán, tal vez en la de S. Maria Maggiore y S. Croce in Gerusalemme, aunque sería necesario reconocer la falta de continuidad inmediata del esquema gráfico de S. Maria della Quercia y del de S. Caterina della Rota. Estos esquemas se repiten posteriormente en múltiples variaciones, aunque sin aportaciones aparentemente nuevas.

Llegados al final del proceso es posible leer de modo diferente los proyectos de Vignola y Della Porta para Il Gesù. La diferencia entre las dos fachadas, que habría que tener consecuencias importantes en el desarrollo posterior de las fachadas de las iglesias que aquí se han considerado, es la estructura compositiva más que el tipo de articulación. La propuesta de Vignola se basa en la relación entre el cuerpo vertical enérgico y el horizontal pasivo. Es una relación de fuerzas que tiende a equilibrarse, y en la que la tensión no se concentra tanto en el centro como en el margen de este centro. La propia debilidad del nexo curvo, que resuelve la relación entre el cuerpo horizontal y el vertical, muestra la importancia de esta oposición radical. La fachada de Della Porta, con la exuberancia de la voluta, tiende en cambio a la forma rectangular, que posteriormente desarrollaría plenamente en S. Luigi dei Francesi. El tratamiento gráfico y las continuidades que contenía tendían de modo inevitable a esta forma neutra. Con la continuidad vertical los órdenes clásicos perdieron su valor tectónico y con él la energía

heroica, en favor de composiciones neutras sobre las que era más fácil articular la variación y los acentos expresivos.

Las dos son estructuras abstractas, la de Vignola en cuanto a su concepción racional, aunque no en el valor de sus elementos, que se articulan de acuerdo con las leyes naturales de la gravedad, y la de Della Porta en cuanto a los medios gráficos que utiliza, aunque no en la estructura de su ordenación, que es intuitiva. La diferencia entre las dos propuestas no es tanto la progresión volumétrica hacia el centro, en el caso de Vignola, o la continuidad vertical de las pilastras, en el caso de Della Porta, como la *escenificación de un equilibrio de fuerzas*, en el caso de Vignola, o la *concepción de la fachada como un dibujo*, en el caso de Della Porta. El equilibrio de fuerzas de Vignola reproduce la relación entre el hombre y la tierra, y la neutralidad rectangular de Della Porta implica la sustitución del modelo natural por el artificial y las leyes de la razón por las de la intuición. En ambos casos reproduce algo externo, o superior, a la propia arquitectura: la relación del hombre con la naturaleza en un caso y la del hombre consigo mismo en el otro.

Según esto, la propuesta de Vignola contenía el esquema de la estructura trascendente que aquí se ha estudiado, la representación de un conflicto. Lo que aportó el proyecto de Della Porta, aunque no fuera él su inventor, fue la posibilidad de construir sobre un esquema artificial, paralelo al natural, en el que el hombre era la medida de las cosas. La articulación gráfica no reproducía la relación de fuerzas de la naturaleza sino relaciones abstractas, que se ordenaban según criterios gráficos personales, que fácilmente asumieron contenidos espirituales. La síntesis de los dos métodos permitió la construcción de las aquí llamadas estructuras *trascendentes y místicas*.

A partir de aquí, la fachada de S. Susanna es más el final del esquema de Vignola, el perfeccionamiento de su estructura racional, que el inicio de un proceso nuevo. La claridad y radicalidad de su esquema elimina la indecisiones de los modelos anteriores. La simplicidad geométrica de su composición es el inicio de composiciones sintéticas posteriores, como las de S. Bibiana o S. Egidio. Y en este punto es importante valorar la influencia en Maderno del discurso particular de Volterra. Es éste el que con la acentuación de las aristas resuelve la primera síntesis entre el sistema enérgico de Vignola y el gráfico de Della Porta.

Lectura de los elementos

La mayoría de las fachadas analizadas aquí se estructuran reforzando la importancia del cuerpo central vertical, bien sea distinguiéndolo por su mayor altura o adelantándolo respecto de los laterales. Este cuerpo central corresponde con la situación de la nave en el interior, es la traducción exterior de sus dimensiones y de su importancia simbólica. Del mismo modo, la mayoría de las fachadas mantienen una estructura de dos niveles, separados por un entablamento

que abarca la anchura total de la fachada y la divide horizontalmente por el centro. La situación del entablamento no corresponde con una división similar en el interior ya que, si bien en sus extremos coincide con la altura de las capillas, en el centro sólo coincide con el final de los muros y el inicio de la bóveda de la nave. Respecto del interior es una división más conceptual que física. La composición de la fachada se resuelve a partir de la relación de estas dos operaciones.

En el interior, la bóveda de la nave se relacionaba simbólicamente con el cielo, se elevaba por encima de la horizontal del entablamento, en muchos casos no contenía aristas que dieran constancia de su realidad material, y en algunos casos llegó a decorarse con un cielo estrellado, como en S. Maria sopra Minerva y en la capilla Sixtina antes de la intervención de Miguel Ángel. Durante algún tiempo se pintaron blancas: son conocidos los ejemplos del Gesù, S. Andrea della Valle, Ss. Luca e Martina o Ss. Re Magi, y posteriormente llegaron a pintarse en ella escenas celestes, como las de Andrea Pozzo en S. Ignazio. La coincidencia entre la cornisa del inicio de la bóveda y la del primer entablamento en la fachada permite atribuir los mismos significados de la bóveda al nivel superior de la fachada. De este modo se produce una lectura vertical entre los dos niveles, que se identifica con la relación entre tierra y cielo, y por extensión, entre lo inferior y lo superior, lo próximo y lo lejano, o la materia y el espíritu.

Esta identificación es la base de la lectura trascendente o mística de las fachadas estudiadas. La relación entre los dos niveles en los que queda dividida la fachada por el entablamento central, determina en gran medida la lectura principal de la fachada. En los modelos clásicos de niveles de anchura desigual, la relación entre los dos niveles reflejaba, con su estructura piramidal y la reducción de la dimensión de los elementos superiores, la estratificación de los cuerpos ligeros sobre los más pesados y, con ello, la adecuación a las leyes naturales de la gravedad. En modelos de fachada rectangular, como la de S. Maria in Augusta, de Sangallo el Joven, la de la capilla de Sixto V en S. Maria Maggiore, de Domenico Fontana, la de S. Carlo ai Catinari, de Rosati, o la de S. Tommaso di Villanova, de Bernini, la eliminación del friso y el arquitrabe del entablamento del nivel superior, da un carácter incompleto a este nivel. La reducción del entablamento reduce la cargas que se transmiten a los soportes y con ello, el nivel superior aparece más ligero. Un caso extremo es la fachada que Miguel Ángel había hecho para el lateral de S. Pedro, la que para el oratorio del Ss. Crocifisso hizo Della Porta, la de S. Bibiana, de Bernini, o la de S. Gallicano, de Raguzzini, en las que la falta de límite horizontal efectivo deja la fachada inacabada superiormente, o con un final que, en todo caso, está ausente o más allá de la propia fachada. El carácter místico está presente ya en estos niveles incompletos, en estas articulaciones que deben ser interpretadas en función de las ausencias. Respecto de las estructuras místicas de fachadas posteriores, en éstas, la indefinición del nivel superior se relaciona con la claridad del inferior, el sentido de la fachada depende de esta diferencia.

Desde un principio la pilastra fue la representación gráfica del orden clásico, la abstracción de la columna. Respecto de ella, la columna aportaba la evidencia de

una realidad vital. En relación con la columna, la pilastra se relacionaba con la razón y, respecto de la pilastra, la columna se relacionaba con la intuición, la emoción o la no-razón. La columna fue el acento que resaltaba sobre la superficie plana de las pilastras, aportaba su realidad táctil y su sensualidad. Gráficamente la pilastra ofrece una superficie iluminada uniformemente que acaba en el límite preciso de una arista. La columna en cambio en cada punto de su curvatura responde a la luz de modo diferente y no tiene un límite preciso, sino solo un contorno, que no coincide con ninguna línea de su trazado y que cambia con el punto de vista. En sus proyectos Vignola utilizó las columnas para señalar la importancia jerárquica de la puerta principal. Así lo hizo en el Gesù, en S. Maria dell'Orto o en S. Anna dei Palafrenieri, adelantando dos columnas con frontón sobre una fachada de pilastras. En S. Susanna, la columna es el punto culminante de una progresión que, desde la pilastra plana y la semicolumna, busca acentuar la importancia del centro de la fachada. Como en aquellas, la columna se utiliza en función de sus cualidades cromáticas, por el valor de su contraste con la superficie plana.

En Ss. Vincenzo e Anastasio, la columna ya no es un elemento de la pared sino la pared misma. La columna se independiza y construye plásticamente la fachada. Mantiene la relación tectónica con el entablamento, pero su disposición busca la emoción más que la lógica. La fachada se construye a partir de contrastes violentos. Contraste entre la acumulación de columnas y el vacío, entre el centro y los extremos, y entre la acumulación de adelantamientos centrales y la eliminación del entablamento en el centro. Las columnas en los extremos de la fachada acentúan el vacío que separa el cuerpo central, y la acumulación de columnas en el centro acentúan el hueco de la entrada (fig. 42).

La fachada de S. Maria in Campitelli es, en este sentido, la continuación lógica de la de Ss. Vincenzo e Anastasio, ya que la acentuación de los extremos busca en realidad aumentar la singularidad del centro. Como en S. Susanna, existe una progresión desde las pilastras de los extremos y las aparentemente exentas columnas de los márgenes centrales hasta las columnas aisladas del centro. A diferencia de allí, el valor singular del centro no se consigue mediante un desarrollo progresivo que conduce a él, sino mediante el valor negativo de los márgenes. El retroceso de los márgenes laterales deja exenta la fachada de la iglesia, separándola del resto de la edificación, de la que sigue formando parte (fig. 185). Del mismo modo, el retroceso de las calles laterales de esta fachada aumenta el adelantamiento de su centro. La fachada acentúa los márgenes adelantando las columnas y quebrando el entablamento, excepto en el centro, en donde las columnas se mantienen unidas, en todos los niveles, por la cornisa superior del frontón.

El significado de las columnas *erráticas* de S. Nicola da Tolentino es diferente. Parte también de la acentuación de los contornos, pero su intención es señalar el vacío o la falta de expresividad de la zona central. Respecto de los laterales esta parte resulta inacabada. Estas columnas son más los extremos centrales de los cuerpos laterales que los contornos del cuerpo central. Su lectura no es tectónica

pero tampoco simplemente gráfica. Estas columnas están cualificando la parte central, señalan su materia diferente, obligan a dar una interpretación que no es lógica ni manifiesta. Una lectura que, en semejanza con la construcción de altares, se relaciona con el espacio vacío interior, con la esencia espiritual de la nave. En el proceso de individualización de las columnas, aquí se independizan de su razón constructiva y se convierten en parte de un discurso, iniciado pero incompleto.

En el Gesù de Vignola el entablamento divide la fachada en dos niveles que sólo se diferencian por el tamaño de los elementos pero no por sus cualidades. La fachada de S. Susanna, en cambio, queda dividida en dos partes conceptualmente diferentes, diferentes a su vez de los cuerpos laterales y del resto de la edificación en la que la fachada se prolonga. Cada parte contiene un grado diferente en la progresión entre la superficie plana con articulaciones abstractas, de la edificación anexa, y la columna aislada de la entrada. La estructura de S. Susanna es cartesiana. El primer entablamento divide la fachada en dos partes de contenido claramente diferente. A partir de ella la lectura vertical de la fachada ya no se resuelve como diferencia de densidades sino como diferencia de sustancias o conceptos. A la lectura horizontal, que constata una progresión de la expresividad hacia el centro, hay que añadir la lectura vertical que relaciona dos niveles sustancialmente diferentes. Esta división conceptual se repite después en el oratorio de S. Felipe Neri, en S. Ivo, en S. Maria della Pace y en S. Carlino.

El vacío

Desde un principio, la evolución de las *estructuras tectónicas* se basó en el equilibrio entre la búsqueda de una mayor expresividad de la fachada (con la acentuación del valor expresivo de los elementos de su composición) y la necesidad de mantener la lógica de la transmisión de cargas (la aceptación de la ley natural de la gravedad). El aumento de expresividad de la fachada se consiguió, por un lado, con el adelantamiento de las columnas y, por otro, con la introducción del vacío, con la eliminación de materia. Las columnas, empleadas como elementos autónomos, delimitaban el espacio entre ellas y la pared. En un principio la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio introduce el tipo de pared *esponjosa* formada por la pared, las columnas y el espacio entre ellas. La pared es el fondo neutro frente al que las columnas se ordenan, en busca de tensiones compositivas. Las columnas de Ss. Vincenzo e Anastasio *deben ser leídas en relación a la pared de fondo*, de los tramos que dejan libre. Están aisladas pero forman parte de la pared, una pared compleja, compuesta por materia y aire, en este sentido, una pared *esponjosa*. Esta misma lectura estaba ya presente en la fachada construida de Il Gesù. En ella Della Porta eliminaba los plafones con los que Vignola rellenaba los espacios entre pilastras y sólo dejaba una línea de imposta que aparentemente continuaba por detrás de las pilastras (fig. 11). Mientras Vignola daba constancia de la existencia de una pared entre las pilastras, Della Porta sugería un espacio vacío entre ellas.

Respecto de estas fachadas, en S. Maria in Via Lata y en S. Maria della Pace, las columnas son elementos autónomos, que no se oponen a una pared de la que forman parte. Su colocación delimita un espacio: en S. Maria in Via Lata vaciando el cuerpo macizo del edificio, y en S. Maria della Pace segregándolo de la plaza. El pórtico de S. Maria della Pace delimita un espacio positivo mediante la ocupación del espacio frente a la entrada. Una ocupación que afecta al entorno urbano, de tal modo que éste pasa a formar parte de la fachada. Pero este contorno convexo se extiende en el espacio cóncavo de las fachadas perimetrales. Las columnas ya no se leen en contraste con la pared de fondo, como en Ss. Vincenzo e Anastasio, sino en contraste con el perímetro de la plaza.

El vacío como elemento que cualifica a la fachada es diferente en la fachada de S. Agnese in Piazza Navona. Aquí el vacío se crea retrasando la pared, un espacio negativo definido por la ausencia, cuya percepción precisa reconocer el plano ficticio del que parte, la alineación de las fachadas laterales que dejan su constancia en las aristas del contorno.

De carácter diferente es también el vacío del nivel superior de S. Bibiana. No es una ausencia sino una presencia inquietante, un enigma que precisa ser resuelto (fig. 139). Como tal será considerado más adelante.

La articulación gráfica

La articulación gráfica parece responder al cansancio por el orden, por lo aséptico de la belleza clásica. Contradice la razón clásica, representada en la aceptación de la ley natural de la gravedad, y aporta una nueva manera de valorar y entender. Al contradecir la razón estimula la imaginación y la intuición, y al prescindir de la ley de la gravedad utiliza valores que no derivan de las leyes naturales sino de juicios personales. La articulación gráfica fue la manera de superar las limitaciones de la estructura tectónica, mediante la incorporación de las características del dibujo.

Esta utilización de valores abstractos y personales, ordenados por la intuición, permite la introducción de criterios gráficos, y de valoraciones cromáticas. Estas últimas se basan en la diferenciación entre superficies curvas y planas, entre columnas y pilastras, en la utilización de las sombras y en la modulación del trazado gráfico.

El tratamiento gráfico, de la relación entre pilastras y entablamentos, da lugar inicialmente a una construcción neutra, sin apenas tensiones, cuyos ejemplos más claros son la fachada de la capilla de Sixto V en S. Maria Maggiore, de Domenico Fontana (fig. 85), la de S. Carlo ai Catinari, de Rosato Rosati (fig. 90), la de la maqueta de S. Ignazio, de Orazio Grassi (fig. 95), y la de S. Caterina da Siena a

Magnanapoli, de Giovan Battista Soria (fig. 114). El resultado es un trazado geométrico y gráfico equilibrado.

La iglesia de S. Lorenzo in Miranda es la primera en introducir acentos y texturas gráficas en esta estructura neutra. La fachada responde a un tratamiento gráfico, basado en el contraste entre el trazado delicado de las aristas de la fachada y la energía inerte del pórtico de columnas clásicas y gastadas.

Pietro da Cortona, en Ss. Luca e Martina, combina líneas de sombra intensa con continuidades suaves, las superficies planas y luminosas de las pilastras con las superficies curvas y sensuales de las paredes y las columnas. Cortona articula los contrastes violentos de los contornos, reforzando las líneas de sombra, y modula las superficies curvas, suavizando la incidencia de la luz en ellas. La idea de Cortona está ya en el primer proyecto para la iglesia, en la intersección del cuadrado y el círculo, en la combinación de aristas y curvas. La diferencia respecto del proyecto final, está en el aumento de intensidad de las líneas laterales, en la introducción de articulaciones radicales como las de S. Egidio. También en S. Maria della Pace Cortona insiste en acentuar los márgenes dentro de los que se desarrollaba la fachada. El margen es el inicio de la fachada, la línea intensa que señala la diferencia con el exterior. El mismo margen que Borromini emplea en S. Agnese in Piazza Navona, el mismo que Della Porta empleo en S. Atanasio dei Greci o en S. Trinità dei Monti. Es el inicio y el final, un margen gráfico, una línea expresiva. Dentro de estos límites la fachada se articulaba en busca del color.

El oratorio de S. Felipe Neri establece la síntesis entre lo tectónico y lo gráfico, con pilastras delgadas que se pliegan y capiteles esquemáticos, que parecen trazados geométricos sobre papel, pero que soportan tectónicamente el entablamento del nivel inferior, mientras que en el nivel superior, pilastras de mayor relieve se prolongan gráficamente sobre su entablamento. La estructura sin embargo es gráfica, el resultado es pretendidamente frágil, en la relación de dependencia que el oratorio tiene respecto de la iglesia de S. Maria in Vallicella. La concavidad ya no es el vaciado de un cuerpo sólido sino una superficie curva, un juego de sutilezas, de curvas suaves y contracurvas. Sólo en los dibujos que Borromini prepara para imprimir, la fachada se desvincula de la iglesia, se considera aislada y cambia su articulación con una singularización del protagonismo de las columnas centrales.

La fachada de S. Ivo muestra que la prolongación gráfica de las pilastras sobre el entablamento es una progresión sin fin, que se prolonga más allá de la espiral ascendente. Un impulso vertical que, como en Ss. Luca e Martina y en S. Egidio, no se equilibran en la propia fachada sino en su interpretación mística. La fachada es un acto que se desarrolla *teatralmente*, en el fondo del patio de la Sapienza, tras superar los límites de unas preexistencias impuestas. Si el oratorio resolvía gráficamente la yuxtaposición de lo tectónico y lo gráfico, en S. Ivo la relación es una yuxtaposición de conceptos, un conflicto de opuestos: de la aceptación de las

condiciones impuestas contra el impulso interior por superarlas, de lo sólido y estable contra lo ligero y dinámico, de la materia contra el espíritu.

La articulación gráfica, en su desvinculación de la ley de la gravedad, da libertad para que la fachada se construya como si fuera un dibujo, para que a partir de criterios gráficos, module su relación con el entorno, y se convierta en vehículo para la proyección de valores espirituales y la construcción de estructuras en las que se identifican significados místicos que trascienden la obra material.

La obra de Raguzzini es la manifestación final de este proceso, la síntesis tardía en busca de la máxima abstracción, en la que la forma tiende a desvincularse de sus significados naturales. La articulación gráfica y el delicado trazado de las impostas y de la cornisa contrastan con los movimientos vigorosos de la planta, en S. Gallicano invadiendo la calle estrecha y en S. Maria della Quercia ocupando la pequeña plaza frente a ella. El pliego de las pilastras de S. Maria della Quercia parecen una excusa para convertir el entablamento en puntas de estrella.

La gloria y el silencio

En 1630 Martino Longhi el Joven entendió que la fachada debía resolverse en el centro mediante la introducción de nuevos significados, acumulando en él referencias ajenas que sustituían los elementos arquitectónicos. La intrucción de elementos inhabituales en la fachada de S. Antonio dei Portoghesi obliga al observador a leerla de modo no habitual. Una lectura en la que interviene también su peculiar situación urbana. La ascensión de la fachada de S. Antonio dei Portoghesi ya no es la lucha del impulso interior de S. Ivo, sino la manifestación de la gloria, una explosión vertical que se produce por encima de los elementos naturales: del entablamento y del entorno urbano. Los laterales del nivel superior de la fachada se retiran para dejar exento el cuerpo central. Esta retirada voluntaria es el esquema plano de la posterior ordenación espacial de S. Maria della Pace. La acumulación de elementos no arquitectónicos a la altura del segundo entablamento y el aumento de altura de este nivel, desplaza el interés a la parte superior de la fachada, pero establece también un diálogo vertical entre esta parte y el nivel inferior.

En S. Antonio dei Portoghesi la articulación no es sólo gráfica, en relación a la tectónica. El nivel superior es más alto que el inferior y la decoración asciende por encima de ella. La acumulación de significados en la coronación de la fachada no sólo pretende introducir variedad en ella sino un sentido que trascienda, por un lado, las limitaciones de observación de la estrecha calle en la que se encuentra y, por otro, el escaso tamaño de la fachada. La parte superior no está prevista para una visión frontal. Su sentido se adquiere con la visión inferior, recibiendo la luz que no llega a iluminar la calle y con las figuras de los ángeles recortadas contra

el cielo. De este modo la fachada adquiere un significado que supera sus limitaciones físicas, que se hace independiente de ellas y las supera.

La fachada ya no traduce en el exterior la forma del interior, sino que muestra su contenido espiritual, el significado profundo de toda la iglesia: dice más que es que cómo es.

Un esquema similar, aplicado a la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio, da un resultado diferente al cambiar la visualización y la articulación del frontón de coronación.

Frente a la acumulación expresiva de las fachadas de Martino Longhi el Joven, la fachadas de S. Girolamo della Carità y de Ss. Faustino e Giovita tienden al esquematismo y a vaciar de decoración la parte central de la fachada. Con un estructura similar a la de S. Antonio dei Portoghesi, la eliminación de la decoración implica la incorporación de espacios vacíos y, en cierto modo, de silencios. La fachada de S. Antonio dei Portoghesi comunicaba por lo que decía y la de S. Girolamo della Carità por lo que no dice, por las manifiestas ausencias. La fractura de los entablamentos en los tramos centrales es la eliminación de la fachada como representación, que muestra lo que hay detrás de ella. Una trascendencia que debe ser interpretada porque no se manifiesta con explosión decorativa.

Este sentido se refuerza en las fachadas de S. Nicola da Tolentino y de S. Maria in Monticelli, en donde los márgenes de esta parte central se acentúan con columnas exentas, *erráticas*, que acusan el vacío de la franja central. La fachada de S. Nicola da Tolentino es elocuente por el contraste entre la sobriedad central y la expresividad de los laterales.

Si en las estructuras gráficas los contrastes estimulan la curiosidad y aumentan el valor del objeto contemplado, en las estructuras trascendentes los contrastes muestran incógnitas que deben resolverse por vía intuitiva, su fin es elevar el espíritu, dando a conocer la realidad que ocultan las apariencias.

La articulación gráfica surge del uso del dibujo, de una actitud profesional que pretende controlar el resultado superando las limitaciones naturales. Si la fachada clásica es una representación aplicada sobre la pared, siguiendo los cánones de la lógica tectónica de los órdenes, la estructura gráfica realiza la representación según criterios de dibujo. Las estructuras trascendentes utilizan esta articulación con fines expresivos, es la utilización testimonial de esa articulación. En la articulación gráfica no hay inicialmente nada que pretenda provocar la emoción. En la expresión trascendente ésta es la finalidad principal.

La iglesia de S. Lorenzo in Miranda, en la cella del templo de Antonino y Faustina, introduce dos cuestiones interesantes: el espacio intermedio y la ocultación. Con el primero el *vacío* se convierte en algo que puede contener significados. Con el segundo el conocimiento no sólo precisa de las evidencias sino de la imaginación. Ambos precisan de la experiencia y de cómo ésta se realiza: de su *teatralización*. Sus significados no son manifiestos, pero pueden ser experimentados. El vacío continúa después en la lectura de S. Bibiana, la ocultación en el primer proyecto de S. Andrea al Quirinale y la teatralización en el segundo.

El hueco superior de S. Bibiana, y el del proyecto inicial de Matteo Sassi para S. Maria in Monticelli, es una incógnita al no dar constancia de su función o su uso, es un vacío conceptual. Comparado con los huecos del nivel inferior, el hueco superior de S. Bibiana sorprende por su falta de adjetivación o decoración. Este vacío ya no es sólo el resultado de un desplazamiento de los cuerpos, es una materia diferente, con un contenido que precisa ser interpretado, *un silencio sonoro*. Este silencio obliga a una lectura interior para darle significado.

Un vacío similar, aunque más sutil es el del baldaquino de S. Pedro. El vacío frente a él, en el centro del crucero que él no ocupa, no tiene límites visibles pero es reconocible si se advierte el desplazamiento respecto del eje de la cúpula. Estos vacíos son entidades físicas no ocupadas. De diferente naturaleza es el vacío central de S. Girolamo della Carità y el de S. Nicola da Tolentino. Estos vacíos son gráficos, están definidos por la parte no ocupada por el dibujo, pero su lectura sigue precisando dar un sentido que no queda manifiesto en la fachada, un significado que ha de aportar el observador. El germen de este tipo de vacío estaba ya en fachadas como las de S. Giacomo degli Incurabili, donde la concentración de pilastras en los márgenes del cuerpo central destacaban la ausencia de articulación en el centro.

El vacío se convierte así en un contenido que se anuncia pero no se muestra, un significado que se esconde a la razón pero que se puede intuir. En fachadas como las de S. Nicola da Tolentino o S. Maria in Monticelli, este vacío es más expresivo por el aumento del valor de los márgenes verticales. En la fachada de S. Egidio todo el esfuerzo se concentra en señalar estos márgenes. Su composición se reduce a la agrupación agitada de pilastras en los márgenes, que no soportan nada pero señalan los límites laterales del espacio liso central, en el que dos huecos construyen una línea vertical que supera la altura de las pilastras. El esquema es extremadamente simple pero ambiguo en cuanto al significado y uso de los órdenes.

En su propio esquematismo, la estructura mística parece agotarse en sí misma, reducida a una repetición que no parece conducir más que a su propia desaparición. Las fachadas de S. Caterina della Rota y Ss. Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi continúan la fachada de S. Egidio reduciéndola a un esquema, más plano y más austero. Reducida a una abstracción elemental el

esquema no parece evolucionar, continúa en una *variada repetición*, en la que el expresivo silencio de S. Egidio se reduce en el juego de sutilezas.

La expresión trascendente o mística precisa de la existencia de un enigma que resolver, una ambigüedad que requiera ser interpretada, como sucede en los huecos de S. Bibiana o en el baldaquino. La ambigüedad puede partir del modo en como los elementos se muestran y son percibidos, como ocurre en S. Antonio dei Portoghesi, en S. Ivo o en S. Maria della Pace. El proceso que condiciona al observador a experimentar el objeto de una determinada manera es importante, de tal modo que esta disposición teatral sólo debe preparar las condiciones para la experiencia se produzca, pero no llegar a resolver la ambigüedad que se plantea.

La construcción teatral determina el modo en como se realiza la lectura: el lugar desde donde se realiza y la secuencia de la experiencia.

La construcción en perspectiva de Bernini está relacionada con la construcción teatral de sus proyectos. Construir en perspectiva implica hacerlo en función de un determinado punto de vista. Implica que el interés no se centra en los parámetros absolutos del objeto sino en cómo este objeto se experimenta. Si fuera posible relacionar la escultura y la arquitectura de Bernini, la capilla Cornaro, con el éxtasis de santa Teresa, permitiría aclarar este aspecto. El grupo escultórico de la santa y el ángel es la representación de una experiencia mística, que se contempla pero que el observador no puede sentir como tal. La experiencia directa, necesaria para que la lectura trascienda lo evidente, precisa un umbral de desconocimiento que se ha de suplir con la imaginación y el esfuerzo del observador, que debe interpretar los hechos. El grupo muestra al ángel lanzando sus dardos sobre la santa y a ésta en el momento de experiencia mística, levitando sobre el suelo, sobre el apoyo de una nube, pero no requiere de una interpretación que resuelva la distancia entre lo que los sentidos ven y la verdad que da sentido a lo que se ve. Bernini no plantea un enigma y deja que el observador lo resuelva, trascendiendo así su significado, sino que da el mismo la solución. Por tanto la trascendencia no existe. El baldaquino de S. Pedro, en cambio, constituye una estructura mística o trascendente, en su lectura ambigua y contradictoria, del mismo modo que lo era el proyecto del primer chirografo de S. Andrea al Quirinale. Respecto del grupo de Bernini, es mucho más trascendente la Pietà de Miguel Ángel, que se conserva en S. Pedro del Vaticano. La actitud de la virgen, la ausencia de lágrimas, la juventud de su rostro, plantean incógnitas que deben ser interpretadas, y ante las que es posible construir un significado que, trascendiendo el propio hecho, dé sentido a lo que representan.

La trascendencia requiere la experiencia directa. Es la incógnita lo que está en la base de la estructura trascendente o mística. La trascendencia está en la lectura del hueco superior de S. Bibiana y en el proyecto inicial de S. Andrea al Quirinale, pero no lo está en su proyecto final. En este caso, la ordenación predispone a una experiencia que, según Fagiolo dell'Arco, se reserva al momento de la entrada, pero lo que espera es la sorpresa, el deslumbramiento, pero difícilmente la

experiencia interior. Difícilmente la imaginación irá más allá de lo que se muestra.

Un factor no considerado en esta tesis, es el análisis de hasta qué punto la forma de la fachada deriva de su tamaño o de su anchura, o en qué modo la forma está relacionada con el ancho de la vía a la que da frente. Se podría suponer que las estructuras místicas derivan no de una intención determinada sino del menor tamaño de la fachada, insuficiente para una división en dos niveles. No parece sin embargo que esto tenga sentido si se tiene en cuenta que, por ejemplo la fachada de S. Carlo al Corso es más grande que S. Giacomo degli Incurabili, o que la de S. Bibiana no es mucho mayor que la de S. Egidio, o que la fachada de S. Giacomo degli Incurabili y la de Ss. Gesù e Maria casi están enfrentadas, a ambos lados de la misma calle. Es evidente, por un lado, que el esquema de S. Egidio no puede plantearse en una fachada grande como la de Il Gesù y, por otro, que gracias a su estructura simple consigue un impacto expresivo que no tendría con una estructura ortodoxa reducida de tamaño, como sucede en S. Macuto. Por otra parte, iglesias del tamaño de S. Ignazio o de S. Andrea della Valle no se volvieron a repetir después de mediados del siglo XVI. Hasta casi mediados del siglo siguiente, con S. Juan de Letrán, S. Maria Maggiore o S. Croce in Gerusalemme, la mayoría de las iglesias de este período son de mucho menor tamaño, y aún así, no todas tienen el mismo tipo de estructura.

Considerar el tamaño, en el estudio de las fachadas, obliga a medirlas pero acarrea la dificultad de establecer criterios objetivos de análisis. Si objetivamente es clara la diferencia entre mayor y menor, la diferencia entre grande y pequeño es una sensación difícil de evaluar que, en todo caso, debe ser experimentada en el lugar. Difícilmente un estudio se puede sustentar con descripciones subjetivas.

Otra cuestión que merecería un estudio más profundo es el análisis de cómo llegó a influir la construcción de altares en la forma de las fachadas. El mismo Della Porta empleó la articulación gráfica antes en las naves de S. Maria dei Monti y de S. Andrea della Valle que en la fachada de S. Luigi dei Francesi, pero antes ya la había utilizado en los altares. En 1570 hizo la capilla Massimo, en S. Juan de Letrán, con dos columnas exentas y los extremos de un frontón partido, sin entablamento entre ellas, con una estructura similar a la de la fachada de S. Brigida, y en sus capillas para S. Paolo alle Tre Fontane o S. Maria sopra Minerva, también usó columnas con articulación gráfica. Otro claro ejemplo es el de Bernini, cuyos altares son mucho más expresivos que sus fachadas. Los altares se plantearon desde un principio como estructuras arquitectónicas de menor tamaño, pero con una libertad compositiva mucho mayor. Permitieron experimentar con formas que posteriormente fueron aplicadas a las fachadas o incluso con algunas que no lo llegaron a ser.

Esta tesis ha pretendido leer las fachadas de los edificios como si se trataran de dibujos, de modo que las aristas se han visto como líneas y las superficies curvas como variaciones cromáticas. Voluntariamente ha habido aspectos que han dejado de considerarse de las fachadas, ya que sólo se ha incidido en su valor gráfico. El sistema ha permitido una lectura gráfica de la forma, que es también una lectura de la forma como abstracción, al margen de su significado o de su función. Se han utilizado conceptos como los de trascendencia o misticismo forzando una diferenciación que interesaba para la correcta ordenación de las tipologías. El uso concreto de estos conceptos se ha hecho en función de su contemporaneidad, aunque estructuras semejantes se han producido en otras épocas en las que no hubiera parecido oportuno el empleo de los mismos. La eliminación de elementos significantes de la forma de los edificios, su depuración hasta quedar reducidos a un mínimo que concentra todo su significado formal, es un proceso que se ha repetido a lo largo de la historia, aunque no siempre sea adecuado asimilarlo a intenciones trascendentes o místicas. La fidelidad de la forma a su lectura constructiva o a su función, de un modo u otro, se repite también a lo largo de la historia. El alejamiento de esta fidelidad ha dado lugar a estructuras que o bien no parecen responder a nada exterior a ellas o que se utilizan como vehículos de expresión artística. El análisis gráfico es útil para el análisis de este tipo de desviaciones, con su capacidad de separar la forma de su contenido funcional o simbólico. El dibujo es el juego entre realidades separadas, distintas pero paralelas.

La eliminación consciente de aspectos relacionados con la forma, como son la simbología o la función, relativiza desde el inicio el valor de los resultados de un estudio. Comprender un hecho histórico implica conocer las circunstancias en las que se produjo, los agentes que la determinaron, conocer los conocimientos de la época en ese lugar, su valoración relativa de las características de los elementos, y desconocer las aportaciones y correcciones posteriores. El conocimiento preciso de estas circunstancias permite *juzgar* el hecho, pero limita el valor de los resultados del estudio a ese hecho e impide su extrapolación más allá de él. Por otra parte, el acceso a la historia es siempre intencionado, ya que en ella proyectamos nuestra valoración del presente, ya que el interés por el pasado deriva de las condiciones del presente. El interés de la historia no está tanto en la propia verdad del pasado como en el provecho que su estudio tiene en el presente. De la historia siempre se hace una lectura selectiva. El interés del resultado depende de la coherencia de la lectura, de su estructura lógica.

El análisis gráfico que se ha aplicado al estudio de las fachadas de las iglesias construidas en Roma desde Il Gesù hasta S. Maria della Quercia, ha reconocido, más allá de la estructura tectónica clásica, una estructura gráfica de base, de motivaciones abstractas, y dos que utilizaban la forma como vehículo de contenidos no estrictamente arquitectónicos. Estos tres tipos estructurales utilizaban la articulación gráfica, y con ella, la transformación de aristas físicas en líneas conceptuales. Estas líneas han sido consideradas trascendentes en cuanto tienen una lectura que va más allá de su función descriptiva de límite, y que contiene significados que superan su contenido material. Líneas que están

relacionadas con las líneas negras de contorno que en las pintura gótica acentuaban el perfil de las figuras, como una herida en palabras de Alberti, y que separaban la representación de la realidad, dándole un valor que trascendía lo material en busca de sentidos espirituales. Esas líneas eran trascendentes en cuanto renunciaban a la fidelidad a las apariencias para mostrar el valor espiritual oculto en el interior. Del mismo modo son trascendentes aquellas líneas que aportan una lectura que supera lo aparente.

Conclusión de los dibujos

Toda la tesis se ha desarrollado a partir de la lectura gráfica de las fachadas y de la lectura de los dibujos. Los dibujos se han utilizado por lo que ayudaban a la mejor comprensión de la fachada y por su propia capacidad expresiva. Expuestas las conclusiones que se deducen del análisis gráfico de las fachada es necesario analizar lo que se deduce de los propios dibujos utilizados.

La época que abarca este estudio parece ya haber superado los problemas que inquietaban a Rafael y a Sangallo el Joven, respecto del uso de la proyección ortogonal para la representación de organismo complejos. La planta, la sección y el alzado son las proyecciones habituales para la representación gráfica de los edificios, en la mayoría de los dibujos que se conservan de ellos. La representación gráfica de las fachadas asume la función que tenían las maquetas. Por otra parte, los trabajos de representación no se limitan a los necesarios para proyectar y construir sino que constituyen un medio para su difusión. Los edificios se vuelven a dibujar una vez construidos para editarlos como grabados, que posteriormente son distribuidos fuera de Roma. En un principio estos grabados son vistas de los edificios en las que se incorpora el ambiente urbano y en las que se adjunta información de los edificios vecinos, que ayudan a la orientación del observador. Posteriormente este tipo de representación es sustituida por dibujos ortográficos a escala de las plantas, secciones y fachadas, como dibujos independientes o en composiciones sintéticas que incluyen la información necesaria en una misma lámina. Se dispone de gran número de especialistas a los que se recurre para preparar estas ediciones, muchos de ellos arquitectos, como Ciro Ferri o Alessandro Specchi.

Tanto en los dibujos de Borromini como en los grabados de Giovanni Giacomo de Rossi y los de Alessandro Specchi se advierte el esfuerzo por superar las limitaciones de la proyección ortográfica, necesaria para la descripción precisa de la forma y conseguir, con ello, que el edificio aparezca con su volumetría sin renunciar a la proyección ortogonal. Para cumplir esta finalidad, la perspectiva frontal se ofrece como una alternativa que parece poseer las ventajas de la proyección cónica y de la ortogonal. El estudio de todos estos dibujos aporta una información valiosa sobre la capacidad de representación de los diferentes tipos de proyección, pero

ayuda también a comprender las motivaciones que hay en la génesis de las formas estudiadas.

Los problemas de Rafael y Sangallo para imponer la proyección ortogonal, están presentes en el enfrentamiento entre Carlo Maderno y el cardenal Maffeo Barberini, respecto de la fachada de S. Pedro del Vaticano. Maderno defendiendo la representación ortográfica, porque es la que ofrece las verdaderas dimensiones de la fachada, y Barberini denunciándola, por su engaño en cuanto a la realidad visual. La discusión entre el cardenal y Maderno testimonia que, en este momento, el arquitecto opta por una proyección que, alejándose de la experiencia directa, representa las verdaderas proporciones del edificio. El arquitecto renuncia a la evidencia visual, para acceder a una representación que pese a su mayor dificultad de entendimiento es más cercana a la realidad física. Una realidad que aunque no podemos observar es más sólida que la visual. Evidentemente la discusión se basa, por un lado, en la defensa del método profesional y, por otro, en la necesidad del profano de ver edificio en el dibujo. Pero, por otro lado, afirma la existencia de *otra realidad* diferente de la visible pero más exacta y, por ello, más próxima a *la verdad*.

La representación ortográfica del edificio tiene la ventaja de ofrecer las verdaderas dimensiones a escala pero no se corresponde con la experiencia visual, cuando la profundidad del objeto representado es acusada. Representa algo que posiblemente no se ve y, a pesar de ello, sabemos que es cierta. Si esto es verdad, lo que la evidencia visual muestra ¿es la realidad distorsionada o es la verdadera porque es la única relacionada con el conocimiento empírico?. De otro modo, ¿existe una realidad absoluta o sólo muestras visuales en función de cada situación particular?. Aceptando la existencia de valores absolutos, ¿importan más éstos que su valor relativo, en función de las circunstancias concretas?. Aunque razones filosóficas de este tipo están en la base de la discusión, el problema parece estar basado en cuál es el fin de la representación. Lo que la discusión muestra es la existencia de dos realidades distintas: una la que vemos, la única que conocemos experimentalmente, que es diferente según el punto desde el que se observa y según las circunstancias del ambiente, y otra que no cambia, cuyos valores son absolutos, que podemos comprobar, pero que no podemos ver.

El grabado de la fachada de S. Pedro, hecho por Mattheus Greuter (fig. 30), muestra las ventajas y limitaciones de la proyección ortogonal: las proporciones son constantes y verdaderas pero su lectura es confusa. La incorporación de la cúpula como parte de la fachada es engañosa cuando se está discutiendo sobre su ocultación una vez adelantada la fachada. Mucho más clara es la fachada del grabado de Giovanni Maggi (fig. 29), limitada al propio frente.

El alzado ortográfico, así como el dibujo de la planta, es una construcción conceptual, útil cuando se quieren conocer las verdaderas dimensiones de la fachada. Resulta de la proyección ortogonal sobre un plano paralelo al plano de la fachada. La característica que lo hace más útil es que reproduce a sólo dos las tres

dimensiones del edificio. La profundidad no queda reflejada en ellos, de modo que lo situado en planos retrasados aparece al lado que lo situado en los planos adelantados, sin la reducción de dimensión que la lejanía produce en la visión real. Sin esta reducción los elementos del edificio se relacionan según sus verdaderas dimensiones, y si este alzado se combina diédricamente con el dibujo de la planta, el conocimiento dimensional del edificio o la fachada llega a ser muy aproximado a la realidad. Por todo esto la proyección ortogonal es el modo de representación más útil para el arquitecto. Sin embargo, ésta pérdida de profundidad de la representación hace difícil la lectura del alzado sin el acompañamiento de la planta, y aún así, no antes de un detenido estudio, en muchos casos. El problema gráfico consiste entonces en hacer que este dibujo ortográfico recupere, no ya la profundidad perdida, sino la sensación de su percepción.

Desde un principio la utilización de sombras proyectadas es el modo de señalar el relieve de las fachadas. Muestras de ello son los dibujos de Mario Cartaro de la fachada de Il Gesù (fig. 10), el de Giacomo Della Porta de la de S. Luigi dei Francesi (fig. 83), o el grabado de S. Giacomo degli Incurabili (fig. 135)

Recuperación de la tercera dimensión - la perspectiva insinuada

La manera elemental de recuperar la tercera dimensión es mediante una perspectiva insinuada, un recurso utilizado puntualmente en alguna parte del dibujo donde la proyección estrictamente ortográfica daría una lectura especialmente confusa. El dibujo se realiza mediante una proyección ortogonal pero se añaden ajustes que insinúan la tercera dimensión, bien mediante un tímido escorzo o mediante el redondeo de las superficies curvadas. Su desarrollo lógico es la perspectiva frontal, respecto de la que esta opción es un torpe intento. El mismo grabado de Greuter insinúa de este modo la profundidad al dibujar los peldaños perimetrales de S. Pedro, retrocediendo en perspectiva a los lados de la fachada. En otros casos, como el grabado del exterior de la capilla de Sixto V en S. Maria Maggiore, de Domenico Fontana (fig. 85), sólo la cúpula se representa en perspectiva frontal, y con un punto de vista extraño ya que no coincide con el nivel de la coronación de la balaustrada. El mismo recurso es utilizado por Della Porta en los dibujos iniciales de la fachada de S. Luigi dei Francesi (fig. 83), en la coronación de las torres laterales. En el dibujo de Giacomo Della Porta del Ss. Crocifisso (fig. 132), se utiliza para dibujar las ménsulas que soportan el frontón de la entrada, que resueltos ortogonalmente hubieran tenido una lectura difícil. En el alzado de S. Andrea della Valle (fig. 61), Carlo Fontana dibuja en perspectiva frontal el entorno urbano como un medio para incorporarlo y mostrar el retroceso del plano de la fachada respecto de la alineación de la calle. La decisión de incorporar en el dibujo el espacio urbano que hay frente a la fachada surge una vez dibujado su alzado.

El mismo recurso es utilizado por Bernini en el dibujo de la fachada de S. Pedro, en el que propone su solución para las torres laterales de S. Pedro (fig. 32). Bernini parte de la proyección ortogonal de Greuter pero insinúa la forma de las cúpulas con una esquemática curva, manteniendo la altura resultante de la proyección ortogonal. De este modo diferencia los planos frontales de los curvos. Del mismo modo dibuja los laterales de las torres en escorzo para señalar la separación que propone entre las torres y el cuerpo de la fachada de Maderno. Utiliza las sombras para describir el relieve de la superficie, diferenciando las columnas de las pilastras, pero no las aplica en las superficies de los tambores y de las cúpulas, que dibuja con líneas esquemáticas, para señalar su distanciamiento del plano principal. Mas que una rudimentaria utilización de la perspectiva frontal, parece un complejo recurso que permite resolver la lectura confusa de la proyección estrictamente ortográfica. Su utilización corrige la proyección ortográfica con el fin de recuperar la sugestión de la tercera dimensión.

La perspectiva frontal como herramienta de proyecto

Los alzados de Madonna dei Monti (fig. 71) y de S. Luigi dei Francesi (fig. 82), hechos por Giacomo Della Porta o por Fra' Giovanni Vincenzo Casale, son ya perspectivas frontales correctas, que se manifiestan en el cambio de altura de las líneas de las cornisas. A diferencia del sistema anterior, aquí el dibujo se resuelve desde el inicio como una perspectiva frontal. Ésta se utiliza como el sistema idóneo para una descripción correcta de la forma de la fachada, pero las sombras siguen siendo el método para hacer expresivo el relieve.

La perspectiva frontal es, en muchos casos, el sistema utilizado en las grabados de vistas de las fachadas, en las que éstas se representan con el entorno urbano que las rodea. Ocurre así en los grabados de Rossi Forma del arco de Septimio Severo (fig. 161), del de Constantino (fig. 162) y el del Templum Pacis (fig. 163), en algunos de Lieven Cruyl (fig. 37, 49 y 50), en algunos de Giovanni Battista Falda, como el de S. Francesca Romana (fig. 133) y el de S. Bibiana (fig. 141), en algunos de Giuseppe Vasi, como el de Ss. Vincenzo e Anastasio (fig. 51) y el de S. Carlo alle Quattro Fontane (fig. 177), y en el que Matteo Gregorio de Rossi hizo de S. Maria del Suffragio, Ss. Faustino e Giovita y S. Biagio della Pagnotta (fig. 194).

Los dibujos que Pietro da Cortona hace del interior de Ss. Luca e Martina (fig. 101) y del exterior de S. Maria della Pace (fig. 122), muestran que utiliza la perspectiva frontal como herramienta de proyecto. Con ella modula la forma en función de su resultado visual, en función de su resultado escenográfico. Comparado con éstos, la perspectiva frontal del pórtico de S. Maria della Pace (fig. 57) resulta menos escenográfica, al colocar el punto de vista al nivel del suelo. Esta situación podría

estar justificada por la relación que mantiene con la proyección ortográfica de la fachada, que evita mostrar el suelo, inexistente en ella.

Es similar el uso que Carlo Rainaldi hace de la perspectiva frontal en la fachada y la sección de S. Maria in Campitelli (fig. **182** y **184**), y en la fachada de su proyecto de S. Marcello (fig. **68**).

La intención escenográfica parece justificar también el uso de la perspectiva frontal en el dibujo del exterior de la cúpula de S. Ivo (fig. **118**), en donde el punto de vista se sitúa debajo del inicio del tambor. El dibujo que Borromini hizo en 1660, del alzado del oratorio de S. Felipe Neri (fig. **108**), permite apreciar su interés respecto de la proyección ortográfica. Borromini reconstruye el dibujo para su publicación, recuperando partes no construidas y planteando situaciones en ángulo que nunca llegaron a existir. No cambia sensiblemente la forma de la fachada pero sí la forma del dibujo. En el mismo dibujo, Borromini cambia la proyección ortogonal, con la que la había iniciado, por la perspectiva frontal. Con ella modela la forma y hace que la fachada recupere la ilusión de la tercera dimensión. Borromini utiliza la perspectiva frontal para construir la fachada, con ella reduce la distancia que había, en el inicio, entre la proyección ortogonal y la forma volumétrica, y después registra los resultados en la planta.

En un interior, la perspectiva frontal es utilizada también por Francesco Venturini, en el grabado que hizo de la cátedra de S. Pedro (fig. **203**). El uso de la iluminación teatral y un punto de vista bajo dan un resultado espectacular. La perspectiva frontal permite explicar la relación espacial entre el grupo escultórico y el ábside de S. Pedro. La misma cátedra había sido dibujada así en las primeras fases del proyecto de Bernini (fig. **204** y **205**). Bernini usa la perspectiva frontal como herramienta de proyecto, proyecta en función del resultado tridimensional. Del mismo modo proyecta su segunda propuesta para las torres de S. Pedro (fig. **155**), antes del derribo de la primera, y así fue grabada después por Carlo Fontana (fig. **156**). El dibujo, y el grabado que se hizo a partir de él, utiliza la iluminación para hacer expresivos los relieves pero difícilmente se hubiera entendido la forma sin la perspectiva frontal. Aun así, el grabado de Carlo Fontana adjunta la planta de la torre para acabar de aclarar las posibles ambigüedades.

El uso que Bernini hace de la perspectiva frontal como herramienta de proyecto, queda patente también en los dibujos de S. Tommaso di Villanova (fig. **138**). Tanto en este caso como en el anterior, Bernini no intenta reproducir la visión real ya que en ambos coloca el punto de vista en la base del alzado. El punto de vista a la altura humana daría una visión ligada a la naturaleza. Este es el caso de la perspectiva interior que Pietro da Cortona hizo de Ss. Luca e Martina (fig. **101**), que, en cierto modo, da una imagen próxima a la visión natural. La colocación del punto de vista en la base implica una lectura abstracta del dibujo. Tampoco parece ser el edificio como volumen el centro del interés, que podría justificar un punto de vista centrado con la altura del edificio, como ocurre en el alzado de Madonna

dei Monti (fig. 71) y de S. Luigi dei Francesi (fig. 82), de Della Porta o de Vincenzo Casale, y en el de S. Andrea della Valle, de Carlo Fontana (fig. 61).

El dibujo no coloca al observador en la posición del hombre que observa, sino en el suelo, desde donde el edificio crece. El hombre no determina el centro de la perspectiva sino el suelo. Todo el edificio queda encima del punto de vista. La utilización de este punto de vista implica una lectura conceptual, a partir de la relación entre el edificio y el suelo. De este modo se realzan los relieves, todo el edificio aparece con un relieve mayor que el que podrá ser percibido una vez construido.

La perspectiva frontal en las medallas

La representación de la fachada que había de figurar en las medallas conmemorativas entrañaba un problema gráfico, determinado por las limitaciones del material. La fachada sólo podía ser representada en bajo relieve, con el inconveniente del reducido tamaño de la moneda. El sistema sólo permitía trabajar con contornos, no era posible la utilización de sombras o de diferencias en el valor de las líneas. Por otra parte, el detalle había de ser escaso, por el reducido tamaño de la moneda y por la dificultad de que el acuñado lo reprodujera fielmente. Con estas condiciones la representación se reducía a las cualidades volumétricas de la fachada y a los elementos más significativos. Las fachadas de estructura plana eran fáciles de reproducir, en el dorso de las monedas, por su alzado. Su representación sólo precisaba los leves contornos del bajorrelieve para reconocer el esquema de la fachada. Así ocurre en la moneda que preparó Vignola con su inicial propuesta para Il Gesù (fig. 78). En ella sólo se reproducen los rasgos característicos de la fachada, incidiendo en la expresividad volumétrica de las columnas y en entablamento central. Las líneas de las impostas que prolongan horizontalmente el inicio de los capiteles, así como las que compartimentan el espacio entre columnas, se dibujan con un valor exagerado que permite hacerlas reconocibles. La moneda que se acuñó con el proyecto de Onorio Longhi de la fachada de Ss. Carlo e Ambrogio al Corso (fig. 91) y la que se acuñó con la fachada de S. Ignazio en 1626 (fig. 97), incluyen junto a la fachada la proyección de la cúpula. La moneda de S. Ignazio contiene hasta cuatro planos de profundidad diferente, que a pesar del escaso relieve de la moneda, son reconocibles por la ocultación de unos sobre otros. Los recursos gráficos de la proyección ortográfica hacen posible reconocer la profundidad en la lectura de la moneda, a pesar del escaso relieve de la misma. Y es posible porque la iglesia se estructura frontalmente con una estratificación de planos paralelos a la fachada, que en la proyección ortogonal se muestran como planos superpuestos en profundidad.

La basílica de S. Pedro había sido reproducida también en monedas, con los proyectos de Miguel Ángel (fig. 25) y de Maderno (fig. 26). Las monedas reproducen no sólo la fachada sino el edificio completo. Aunque es fácil distinguir

la diferente profundidad de las cúpulas, resulta difícil distinguir entre la fachada principal plana y los laterales retrasados y en curva. En este sentido no se refleja el mayor adelantamiento de la fachada del proyecto de Maderno, respecto del de Miguel Ángel. La continuidades horizontales de la fachada impiden la lectura de los pequeños resaltes que se dibujan para señalar la diferente profundidad de los planos. En sentido vertical la sugestión es posible por la discontinuidades entre el frente y el fondo. Más clara resultaba la lectura de la moneda que se acuñó con el proyecto de Bramante. Gracias a la perspectiva frontal utilizada en ella, era fácil distinguir la separación entre el cuerpo central y las torres laterales, y distinguir entre la fachada principal y el volumen retrasado de la cúpula. Al situar el punto de vista en el centro de la altura del edificio, era posible distinguir los movimientos de la planta, a pesar del escaso relieve de la moneda.

El dibujo ortográfico de la fachada dejó de ser útil cuando éstas incorporaron movimientos efectivos en su planta. Borromini, Bernini y Carlo Rainaldi utilizaron la perspectiva frontal para reproducir las fachadas de S. Agnese in Piazza Navona (fig. 52), de S. Tommaso di Villanova (fig. 138) y del primer proyecto de S. Maria in Campitelli (fig. 180). En las monedas de Borromini y Rainaldi la perspectiva se utiliza un punto de vista próximo a la fachada para aumentar la sugestión de la profundidad. En la moneda de Bernini, el punto de vista se coloca en el suelo. En este nivel la profundidad no queda grafiada pero, en cambio, se hace más expresiva la del contorno superior. En estos casos, la poca definición del trazado y la escasa entidad del relieve quedan compensadas por la mayor expresividad de la perspectiva e, incluso, con su distorsión.

Los planos diferenciados y la diferenciación conceptual

El otro sistema que permitió recuperar la tercera dimensión en la proyección ortográfica fue la diferenciación de los planos de fondo. Este recurso hizo posible, en el grabado de V. Regniart de S. Andrea della Valle (fig. 38), señalar la profundidad de los brazos del crucero, a los lados de la fachada. El tramado de los planos retrasados, permite leer el dibujo como una superposición en la que fácilmente se distingue la fachada principal de los laterales. La incorporación de la cúpula en el primer plano de la fachada, aunque responde seguramente a la voluntad de significar la obra de Maderno, da constancia de su valor de fachada en el perfil del paisaje de la ciudad.

Del mismo modo en el grabado de Ss. Luca e Martina, dibujado por Bufalini (fig. 103), era posible señalar el retroceso de los laterales, sin confundirlos con el plano adelantado de la fachada. Las zonas tramadas de los laterales se distinguen de las no tramadas, y acentúan el contorno de la fachada principal, separándola intuitivamente del fondo.

En el grabado de S. Bibiana, del *Studio d'architettura civile* (fig. 139), el tramado intenso permite señalar la profundidad de los huecos de la fachada. Igualmente en el dibujo de Carlo Quadri de la fachada de S. Andrea al Quirinale (fig. 220), el cuerpo de la iglesia se oscurece con la sombra que aparentemente proyecta el edículo de la entrada. Aunque no es geoméricamente correcto, la sombra logra diferenciar el frente de la puerta y la iglesia, sugiriendo al mismo tiempo la relación simbólica entre el acceso y la nave, entre el *martirio* y la *ascensión*, según las imágenes propuestas por Fagiolo dell'Arco.

De modo similar, aunque con diferente intención, se hacía resaltar la estructura de pilastras y entablamentos sobre el fondo neutro de la pared. Así ocurría en el dibujo de Villamena de Il Gesù, en el contraste entre textura y estructura diferenciaba y evidenciaba la estructura, a pesar de lo reducido de los relieves. La diferencia daba constancia, en muchos casos, de una diferencia real de materiales: entre el travertino de las pilastras y el ladrillo de los paños intermedios. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el patio del palacio Farnese, que aparece en el grabado de Specchi, del *Studio d'architettura civile* (fig. 76). El tramado de los paños intermedios no pretende, sin embargo, representar el material sino dejar constancia de su diferencia y, con ello, acentuar el dibujo de las estructuras principales.

Muestras de este tratamiento son el grabado de Greuter de S. Pedro (fig. 30), el de la capilla de Sixto V, de Fontana (fig. 85), o el dibujo de Maderno de S. Andrea della Valle (fig. 39).

El grabado de Giacomo de Rossi de la fachada de S. Carlo ai Catinari (fig. 90) aplica una diferenciación similar para señalar la diferencia entre estructura principal y fondo. El grabado de Domenico de Rossi de la sección interior (fig. 94) señala una diferencia que ya no es de profundidad ni de material, sino de cualidad. Las pilastras se destacan por contraste de las zonas tramadas del fondo, pero del entablamento se trama también el friso, dejando el entablamento reducido a las líneas de la cornisa y del arquitrabe. De este modo, la estructura ortogonal de la fachada se convierte en una estructura de líneas verticales que ascienden hasta la bóveda. Ya no es una descripción objetiva de la forma geométrica, sino una interpretación de la estructura. Señalan la continuidad ascendente prescindiendo de la continuidad horizontal del entablamento.

Lo mismo ocurre en el grabado de S. Bibiana (fig. 139), en el que también se trama la cornisa y el arquitrabe, aunque con una densidad inferior, en el de la capilla Sforza (fig. 158) y en el de S. Rita da Cascia (fig. 188). En el dibujo de Ciro Ferri, de la fachada de S. Antonio dei Portoghesi (fig. 142), hecho a partir de los dibujos originales de Longhi el Joven, el sombreado se aplica sobre el entablamento de los tramos laterales pero no sobre el central. Así mismo se oscurecen progresivamente las esquinas laterales retrasadas y la cúpula, haciendo que el contraste sea más intenso en la parte superior, donde se concentra el esplendor expresivo de la fachada. Así mismo Ferri utiliza el negro de los huecos para reforzar este contraste violento. El oscurecimiento de las superficies se

utiliza para iluminar por contraste las pilastras centrales. El dibujo da, de este modo, una interpretación de su contenido ontológico.

Esta utilización conceptual de los planos diferenciados aparecía ya en el grabado que Mario Cartaro hizo del proyecto de Vignola, a partir de sus propios dibujos (fig. 10). El tramado de los laterales señala su retroceso respecto del cuerpo central, pero su intensidad no se corresponde con la entidad del desplazamiento. El tramado está diferenciando el cuerpo central de los laterales, o el vertical del horizontal. Y esta diferencia es de significado ya que el cuerpo central es la manifestación exterior de la nave y los laterales la de las capillas. Una diferenciación lógica, dada la importancia que la nave, como espacio único, tuvo en el proyecto. El tramado intenso prescinde de la correspondencia descriptiva de la forma geométrica o de los materiales, para señalar su significado, la razón que la justifica como fachada. Señala una sustancia diferente, la oposición radical entre el cuerpo vertical blanco y heroico y el horizontal oscuro y neutro.

El uso del tramado para sugerir diferencias conceptuales, más que de profundidad o de materiales, puede apreciarse también en el grabado que Vincenzo Franceschini hizo, sobre un dibujo de Carlo Quadri, de la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio (fig. 42). Aquí no es tan clara la relación física entre la fachada y el interior de la nave, ya que ésta supera la anchura total de las columnas centrales, su altura es inferior a la de la ventana del nivel superior, y la anchura de la fachada es mayor que la de la iglesia. La construcción de la fachada parece ser autónoma del interior. El tramado con el que las columnas se diferencian de los paños intermedios, excede también el objetivo descriptivo. Su objeto no sólo es realzar las columnas sino leer la fachada a partir del fuerte contraste entre fondo y figura.

Alessandro Specchi hizo dos grabados diferentes de la fachada de Ss. Re Magi, uno en la primera parte del *Studio d'architettura civile*, en 1702 (fig. 230), y otro en la segunda, en 1711, grabado por Francesco Aquila (fig. 234). El primero es un dibujo acotado de la fachada, una composición diédrica de línea clara, sin valoraciones ni sombras, que se limita a la mitad izquierda de la fachada porque se repite simétricamente a la derecha de la puerta de acceso. El segundo grabado se compone también diédricamente y aporta la escala gráfica, pero se expresa mediante sombras, valores de línea y el tramado de los paños lisos entre pilastras. Este tramado tampoco tiene una función descriptiva, refuerza la claridad de las pilastras y, con ello, la rígida geometría de la composición. El primer grabado aporta precisión y el segundo es la representación de una determinada lectura de la fachada. El tramado del segundo grabado aporta una mejor lectura tridimensional, ordena y clarifica el dibujo, pero además condiciona una lectura de las pilastras iluminadas sobre el fondo oscuro, que no deriva de una lectura empírica, física, sino de una interpretación subjetiva intuitiva de su significado. Si se relaciona la fachada con la rígida estructura ortogonal de pilastras y cornisas del interior, es fácil ver las pilastras de la fachada independientes del fondo, ver las dos estructuras opuestas que se reafirman con la superposición.

La iluminación rasante

La luz al incidir sobre las superficies curvas las ilumina en función de la orientación de cada uno de sus puntos. Las sombras se gradúan sin cambios bruscos desde la oscuridad a la luz y es posible reconocer, a partir de ellas, los cambios de orientación de la superficie. Sólo la representación del efecto de la luz sobre las superficies curvas permite representarlas en el dibujo ortográfico. La superficie curva de una columna sólo puede ser reconocida en un dibujo si se representa iluminada lateralmente (fig. 1). La construcción diédrica del dibujo permite diferenciar una columna de una pilastra, con la lectura de la planta, pero sin las sombras no es posible sugerir la redondez de su superficie en el alzado.

El alzado lateral de S. Pedro, que hizo Étienne Dupérac (fig. 24), utilizaba una iluminación lateral que permitía distinguir la superficie curva del ábside dentro de la compleja construcción de líneas verticales de la fachada. La cúpula era reconocible como tal por el dibujo de los nervios, pero la sombra confirmaba esta lectura lógica mediante la sugestión de su curvatura.

Cuando Borromini hubo de dibujar sintéticamente la superficie curva de S. Agnese in Piazza Navona (fig. 52), utilizó la perspectiva frontal como el único recurso que le permitía el medio. En el alzado del oratorio de S. Felipe Neri, Borromini sugería la suave curvatura de la fachada mediante la introducción de una iluminación rasante (fig. 107). Esta iluminación afecta sólo a las superficies curvas; la arista derecha del cuerpo central proyecta sombra pero cambia la orientación de la iluminación. De este modo Borromini podía sugerir la suave curvatura de la fachada sin abandonar la proyección ortogonal. Del mismo modo fue reproducida la fachada en el grabado de Giovanni Giacomo de Rossi (fig. 109) y en el de Sebastiano Giannini (fig. 110). Rossi, como Borromini, compone la fachada con la proyección diédrica de la planta, pero Giannini prescinde de ella. A pesar de ello, el alzado sugiere sus diferentes curvaturas sin necesidad de la planta, aunque ésta informa de la curvatura real. Como en el dibujo de Borromini la iluminación rasante sólo afecta a las superficies curvas ya que las aristas siguen iluminadas con los cuarenta y cinco grados habituales.

La iluminación rasante es utilizada también por Francesco Venturini en el grabado que hace de la fachada de S. Marcello (fig. 65), y en el que hizo de la fachada de Ss. Luca e Martina, a partir de un dibujo de Francesco Bufalini (fig. 103)

Cuando Borromini redibuja la fachada del oratorio para su publicación (fig. 108), cambia su curvatura en busca una mayor expresividad y cambia al mismo tiempo el sistema de proyección para poderla representar. Cambia la proyección ortogonal por la perspectiva frontal para hacer más expresiva la curvatura, y exagera la perspectiva a medida que avanza en el dibujo, afectando a su distorsión. Borromini

abandona así la proyección ortogonal para *modelar* directamente la forma, reduciendo la distancia entre la representación y el objeto representado

El grabado que hizo Domenico Barrière de la fachada (fig. 105), y los que hizo Sebastiano Giannini a partir de él (fig. 111 y 112), utilizan los dos sistemas: la perspectiva frontal y la iluminación rasante.

Relación entre proyección ortogonal y trascendencia

La propia base de la proyección ortogonal, su sustitución de la realidad por una representación que siendo diferente de lo que podemos ver sabemos cierta, su voluntario distanciamiento de la realidad en busca una representación *verdadera* de ella, lleva en sí una componente de trascendencia. La proyección ortogonal pretende superar la confusión de las apariencias en búsqueda de una representación que permita conocer las dimensiones y ángulos verdaderos. Es una herramienta que se justifica por necesidades objetivas, pero que construye una réplica inanimada de la realidad. Una relación que puede sublimarse de modo que la representación llega a suplantar a la realidad.

Todo dibujo implica un distanciamiento de la realidad. Como decía Alberti, el dibujo *es la imagen separada del edificio*, pero en la proyección ortogonal esta separación es mucho mayor. Tal como se ha definido aquí, la trascendencia es la búsqueda de la realidad, es la sustitución de la realidad existente por la realidad profunda, la sustitución de realidad aparente por la verdadera. La sublimación de la proyección ortogonal implica que la representación adquiere una vida propia, paralela pero independiente de la real. De este modo el dibujo construye su propio edificio, es una herramienta que se justifica en su propia construcción, sin necesidad de acceder a la real.

El dibujo de Borromini de la planta definitiva de la capilla de Ss. Re Magi, es muestra de esta voluntad de sublimación (fig. 225). La insistencia de Borromini en la definición de los contornos de la sala, aumenta la oscuridad de la sección y el contraste con el espacio interior vacío, el esfuerzo en los contornos aumenta la ausencia en el interior. El dibujo muestra así la *desmaterialización mística* que Norberg-Schulz aprecia en su estructura. Muestra un esfuerzo que más que definir la forma de la sala, resuelta ya en dibujos anteriores, acaba sublimándola en la luz.

La lectura trascendente es evidentemente posible en otros tipos de proyección, pero la ortogonal es adecuada por su mayor distanciamiento de la realidad visual. La proyección ortogonal obliga a una lectura abstracta del dibujo. No permite la lectura intuitiva de la perspectiva, precisa en cada momento analizar y deducir significados, precisa una interpretación que dé una lectura coherente de su trazado. La forma de lo representado en el alzado o su profundidad, no se deduce de un estudio detenido del alzado sino de su relación con la lectura de la planta.

Una única proyección ortogonal es confusa e insuficiente. La inestabilidad de esta lectura, sus enigmas implícitos, mayores que en otros tipos de proyección, la necesidad de utilizar recursos gráficos que superen sus limitaciones, permiten que pueda contener valores que superen la simple definición objetiva de la forma, en favor de expresiones que justifiquen o la describan ontológicamente..

Los dibujos de Borromini han sido ya valorados en este aspecto. Su manera de utilizar esta proyección, en un esfuerzo por extraer de ella toda su capacidad de expresión, es un caso singular que es preciso considerar.

El dibujo de la planta de S. Ivo (fig. **115**) es más que la sección horizontal, es la proyección de todo el edificio a partir de sus secciones a niveles diferentes. Sobre el trazado geométrico que registra el origen de la forma, Borromini superpone las secciones que la definen horizontalmente, y las trama selectivamente para plasmar una progresión no hacia el centro sino hacia arriba. La planta muestra un organismo tridimensional, que se desarrolla verticalmente aunque no advirtamos las elevaciones reales. Se advierte que las secciones están superpuestas pero no a qué nivel. Como aprecia Hans Sedlmayr, están *suspendidas libremente en el aire como posibilidad colocadas más allá del mundo de las cosas*, una separación mediante la que *adquieren una particular vida propia*.

Una vida propia que se independiza del edificio y se prolonga más allá de su construcción, como en el dibujo que, veintidós años después de la construcción del oratorio de S. Felipe Neri, hizo de su fachada con vistas a su publicación (fig. **108**).

La perspectiva, como alternativa opuesta a la proyección ortogonal, no permite la fluctuación de ésta, ya que sus relaciones espaciales están determinadas de modo unívoco. La perspectiva está mucho más próxima a la realidad que la proyección ortogonal, pero la vida que refleja es la de la realidad que representa, no la propia. La perspectiva es una representación de lo posible. La trascendencia tal como se ha utilizado en este estudio precisa la solución de un dilema, una incógnita no resuelta

que ha de ser interpretada.

RELACIÓN DE LOS DIBUJANTES

Información sobre los autores de las láminas que se muestran y se citan en esta tesis, cuando éstas no han sido realizadas por los arquitectos autores de los proyectos, y números de las figuras que contienen imágenes suyas. Aparecen sólo los autores de los que ha sido posible hallar información. Al final de cada autor se cita la procedencia de la información y los números con los que aparecen sus dibujos en esta tesis. Al final de la relación se citan las principales fuentes de información utilizadas.

AMICI, Domenico (Roma 1808, ?). Grabador. De él se conservan grabados y aguafuertes, en su mayoría de edificios y paisajes de Roma. Entre ellos está la serie *Ruines romaines*, publicada entre 1832 y 1833, con 20 láminas, y las vistas del *Assedio di Roma*, de 1849, compuesto por 12 grabados y aguafuertes. Se conserva también un grabado de la fachada de S. Brigida, de 1837 (DPSDG) 237.

BARRIÈRE, Domenico (Marsella 1618, Roma 1678). Dibujante y grabador de aguafuertes. Llegó a Roma alrededor de 1640. No hay constancias de su aprendizaje pero sus primeros grabados de estos años son de escenas históricas y mitológicas. Llegó a hacer gran número de grabados y con todos los sistemas. Alumno y amigo de Claude Lorrain, los aguafuertes que hizo a partir de sus obras son especialmente valiosos. En 1647 empezó a trabajar en vistas detalladas de temas arquitectónicos y topográficos, con el apoyo del príncipe Camilo Pamphili, quien le encargó dos libros de láminas, *Villa Aldobrandini* (1647-1652) y *Villa Pamphilia* (1648-1660), publicados por Giovanni Giacomo de Rossi. Antes de la llegada de Falda a Roma, Barrière era el dibujante de más prestigio en la representación de villas y jardines, en la línea de Israël Silvestre (en Roma entre 1643 a 1653) y Lieven Cruyl (en Roma desde 1664 o 1667). Hizo dibujos para una pequeña guía de Roma, grabó vistas de la ciudad, fuentes, temas arquitectónicos y, entre ellos, una fachada de S. Maria della Pace. Entre 1658 y 1662 colaboró con Borromini en la elaboración de las láminas que, a partir de sus dibujos, hizo del Oratorio de S. Felipe Neri (Annamaria Negro Spina, "Dominique Barrière, un incisore francese nella Roma del Seicento", en *Prospettiva, Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, n° 57-60, pp. 255-264; sobre la relación entre Fioravante Martinelli, Dominique Barrière y Francesco Borromini, ver Joseph Connors, *Francesco Borromini: Opus Architectonicum, Milán, 1998, 5; DPSDG, TDA) 105.*

BENEDETTI, Elpidio (1645, 1682). Sirvió como delegado personal y artístico del cardenal Giulio Mazzarino, interviniendo en los proyectos iniciales de la escalera de S. Trinità ai Monti y en la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio. Organizó en esta iglesia la ceremonia funeral en la muerte del cardenal, en 1661, y en S. Luigi dei Francesi otra para Ana de Austria, en 1666 (TDA) 47.

BIRINGUCCI, Oreste Vannocci (Siena 1558, Mantua 1585). Arquitecto, ingeniero y diseñador de festivales. Hijo y nieto de arquitectos. Se inició trabajando con Giacomo Della Porta y Bernardo Buontalenti. En 1582 tradujo la *Mecánica* de Aristóteles. En 1583 fue nombrado Prefetto delle Fabbriche en la corte Gonzaga, donde fue responsable del diseño de la decoración de festivales, tales como los de la boda de Vincenzo Gonzaga y Margherita Farnese en 1584, en el que se ocupó incluso de la poesía y la música. La obra importante de Vannocci se conserva en un cuaderno de dibujo de 149 hojas, que con el título de *Architettura, fortificazione e macchine di Oreste Vannocci* contiene una colección de dibujos de edificios construidos en Roma y Florencia entre 1540 y 1582. El cuaderno se conserva en la Biblioteca Comunale de Siena, y contiene copias de dibujos de Vignola para Il Gesù y S. Pedro, así como dibujos de Brunelleschi, Aristotele da Sangallo y Giovanni Battista da Sangallo, muchos de ellos copias de dibujos y proyectos perdidos (TDA) 79.

BONANNI, Filippo (Roma 1638, ? 1725). Dibujante y grabador. Publicó varias obras, entre ellas *Animalum Testaceor observatio* (DPSDG) 140.

BORROMINI, Francesco (1599, Roma 1667). Arquitecto. Se trasladó a Roma en 1619 y trabajó como cortador de piedra para Leone Gavoro (o Garvo), familiar suyo. En pocos años alcanzó un alto prestigio y sustituyó a Filippo Breccioli como dibujante de mayor confianza de Carlo Maderno, entonces al cargo de las obras de S. Pedro. La primera constancia gráfica del trabajo de Borromini en el equipo de Maderno parece ser un dibujo hecho para una cascada en la Villa Frascati del cardenal Ludovisi, en 1620. Maderno valoró las habilidades de Borromini y le confió no sólo dibujos sino diseños de los capiteles, ventanas y, en 1622, el perfil de la cúpula de S. Andrea della Valle. Sus aportaciones aumentaron en el proyecto de S. Ignazio y en el del palacio Barberini. Borromini aprendió de Maderno la técnica analítica de la representación, la tendencia a ver la forma en el espacio, a relacionar al mismo tiempo las diferentes abstracciones gráficas que representan un objeto tridimensional (plantas a diferentes niveles, fachada y sección superpuestas en transparencia). A mediados de la década Borromini asistió técnicamente a Bernini en la construcción del baldaquino de S. Pedro (Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630*, Londres, A. Zwemmer Ltd., 1971; Paolo Portoghesi, a cargo de *Disegni di Francesco Borromini*, Roma, 1967) 40, 41, 96, 242.

BUFALINI, Leonardo da Udine. Carpintero, *intagliatore*, *misuratore* y arquitecto militar. En 1551 publica una planta de Roma, una única lámina de casi dos metros de lado, compuesta por veinticuatro planchas xilográficas, que reproduce la ciudad según una proyección ortogonal (LPR)

CARTARO, Mario (Viterbo ?, Nápoles 1620). Conocido también Kartarius y Kartarus. Grabador y cartógrafo. Su primera constancia como grabador es de 1560, en Roma. Grabó obras de Heinrich Aldegrever, Durero, Mantegna, Miguel Ángel y Tiziano. Entre 1545 y 1577 colaboró con el editor Antoine Lafrère, haciendo láminas para *Speculum Romanae magnificentiae* y para *Le tavole moderne di geografia*. Posteriormente se dedicó también a la venta de grabados. Pasó los últimos años en Nápoles, haciendo dibujos para imprimir un mapa del reino de Nápoles, con la ayuda del matemático Niccolò Antonio Stelliola. En la misma época vivió también en Roma un Christoph Cartarus, pero no se sabe qué tipo de relación hubo entre ellos (Annalisa Cattaneo, "Mari Cartaro. Catalogo dell'incisione", *Grafica d'Arte*, I parte (n.41, pp. 6-14), II parte (n. 42, pp. 3-11), 2000; Annalisa Cattaneo, "Mari Cartaro, incisore viterbese del XVI secolo", *Grafica d'Arte*, n. 35, 2000, pp. 3-9; NKL, TDA)10.

CRUYL, Lieven (Gand 1640, Gand 1720). Conocido también como Livinus Cruylus, Levinus, Liévin o Levin. Sacerdote, arquitecto, pintor, dibujante y grabador al aguafuerte. En Wetteren participó en la terminación de S. Michielskerk. Entre 1664 y 1670 vivió en Roma, donde hizo dibujos y grabados, en su mayoría vistas de la ciudad y los alrededores, publicados por Giovanni Battista de Rossi. Entre sus obras publicadas se incluyen *Pianta di Roma come si trova al presente colle alzate delle fabbriche più notabili così antiche come moderne* (1665), en colaboración con G. Testone, y *Nuova pianta di Roma presente* (1668), en colaboración con M. G. de Rossi. Colaboró también en las obras de G. B. Falda, *Il nuovo teatro delle fabbriche* (1665-1669), *Recentis Rome ichtnographia et Hyosographia* (1667), *Nuova pianta ed alzato della città di Roma* (1676), *Nuovi disegni dell'architetture, e piante de'palazzi di Roma de più celebri architetti* (1670-1677), ésta última de G. B. Falda y P. Ferreiro (DEAU, NKL, TDA) 37, 49, 50, 216, 236.

DOMENICHINO (Bologna 1581, Nápoles 1641). Nombre artístico de Domenico Zampieri. Pintor y dibujante. A partir de sus frescos y retablos llegó a ser reconocido como uno de los exponentes más influyentes del estilo clásico del silo XVII. A través de su análisis crítico del arte de Rafael y de Annibale Carracci influyó en la creación de un canon moderno de los antiguos; y fue tal vez el ejemplo más completo de un artista del siglo XVII que se esforzó en reconciliar la tradición con la demanda de espectáculo. Su trabajo tendió hacia la concentración y la economía, y hacia una

constante reconstrucción de sus propias ideas. A pesar de los cambios de material, su acercamiento al dibujo nunca cambió y su estilo fue extraordinariamente consistente. En 1621, el papa Gregorio XV le nombró arquitecto del palacio apostólico (TDA, NKL)148.

DUPÉRAC, Étienne (Burdeos 1525, París 1601). Conocido también como Du Pérac, Dupeyrac, du Pérac, Stefano. Arquitecto, diseñador de jardines, topógrafo, pintor y grabador. Fue a Roma en 1550 y permaneció allí veinte años. Pronto alcanzó una alta reputación como dibujante y grabador. Su trabajo aporta inapreciables documentos de la Roma de finales del siglo XVI, que informan sobre el estado de las ruinas antiguas, la arquitectura contemporánea, la planificación urbana y especialmente las obras de Miguel Ángel. Los grabados que hizo a partir de los dibujos de Miguel Ángel, y que se publicaron en 1569 tras la muerte de éste en 1564, dan idea de su intención original para los trabajos que no llegó a realizar, como los del Campidoglio y S. Pedro del Vaticano. Son importantes también sus grabados de la Roma clásica, que constituyen un penetrante ejemplo de lectura de monumentos: el plano de la Roma antigua, dedicada a Carlos IX de Francia (1574), una colección de cuarenta aguafuertes, publicada en 1575 con el nombre de *Vestigi dell'antichità di Roma, raccolti e ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano du Perac parisino*, y un manuscrito incompleto que se le atribuye, *Disegni de le ruine di Roma come anticamente erano*. Hizo también una planta de la Roma antigua, *Nova Urbis Romae Sciographia ex antiquis monumentis accuratiss deineata*, que se publicó en 1574 por Lorenzo della Vaccheria y posteriormente por Francesco Villamena y Giovanni Giacomo de Rossi. Siguiendo los pasos de los humanistas italianos del siglo XV, Flavio Biondo, Poggio y L. B. Alberti, estudio durante quince años los monumentos y las fuentes documentales sobre los mismos. Su planta muestra un nuevo interés por la precisión topográfica y arquitectónica. Hizo también una planta de la Roma moderna, en 1577, dedicada a Enrique III de Francia y editada en el taller de Antonio Lafréry, uno de los centros más importantes de producción y venta de grabados, situado en la Via Parione de Roma. (David Both en *Architecture ans its Image*, al cuidado de Eve Blau y Edward Kaufman, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989; Anna Bedon, "Le incisione di Du Pérac per S. Pietro", *Il Disegno di Architettura*, n. 12, 1995, pp. 4-11; DEAU, LPR, TDA,)23, 24.

FALDA, Giovanni Battista (Valduggia 1643, ? 1678). Durante mucho tiempo fue 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 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. Su labor contribuyó significativamente a la importancia de Roma como centro del grabado al aguafuerte. Fue además el máximo intérprete y divulgador de la transformación de Roma, con grabados que son elocuentes representaciones de las escenográficas creaciones del siglo XVII. Las vistas que hizo de los edificios no son arquitectónicamente precisas, pero tienen el interés de mostrarlos en su estado original, con una información de los mismos que debió proceder de los propios arquitectos ya que, en algunos casos, muestran soluciones que estaban proyectadas pero que no se llegaron a construir. Algunas de las obras que grabó son: *Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii 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...* (~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), *Nouvi disegni dell'Architettura e Piante 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 Giovanni Giacomo de Rossi. Falda fue muy apreciado en la corte pontificia, especialmente por Alejandro VII, requerido en el ambiente noble e, incluso, por la reina Cristina de Suecia. Mientras contemporáneos florentinos como Stefano della Bella utilizaban el aguafuerte con líneas delicadas y Giovanni Battista Galestruzzi y Ercole Bazzicaluva optaban por lo pintoresco, con las mecánicas convenciones paisajísticas de Remigo Cantagallina, Falda desarrolló un estilo más realista que tuvo gran influencia sobre los grabadores romanos, desde Giuseppe Vasi hasta Giovanni Francesco Venturini y Alessandro Specchi. No se tienen datos sobre su aprendizaje pero sus

aguafuertes se distinguen por los trazos y las sombras intensamente mordidas al estilo de Jacques Callot e Israël Silvestre, y por la precisión de los detalles topográficos y de ambiente. (LPR, NKL, TDA, Anthony BLUNT, *Guide to Baroque Roma*, Londres, Toronto, Sydney, Nueva York, Granada Publishing, 1982) 13, 19, 48, 58, 113, 125, 133, 141, 176, 187, 221, 227, 241.

FERRERIO, Pietro (Roma 1600, Roma 1654). Arquitecto y pintor romano. Entre 1634 y 1653 aparece entre los pintores y arquitectos de la Accademia di San Luca. Es conocido por haber dibujado las láminas de *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, no se sabe si también grabó las planchas, con obras de los arquitectos más importantes del siglo XVI y XVII, dibujadas 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 siempre). Contenía palacios de Bramante, Miguel Ángel, Rafael, Antonio da Sangallo il Giovane, Peruzzi, Giulio Romano, Vignola, Martino Longhi il Vecchio, Giacomo Della Porta, Domenico Fontana, Amannati, Pirro Ligorio, Bernini, Borromini y algún otro. Parece probable 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 Ferreiro y las imprimió, añadiendo su nombre como vendedor en la primera lámina. La obra tenía 41 láminas no numeradas, incluida la primera del título. Al parecer, en esta primera edición de Rossi eliminó dos láminas de Ferrerio y añadió tres nuevas. (DEAU)15.

FERRI, Ciro (Roma 1634, ? 1689). FERRI, Ciro (Roma 1633, Roma 1689)
 Pintor romano. Fue 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 llegar a liberarse. Trabajó en Roma, Florencia, Cortona y Bérghamo, para las principales familias de Italia (los Barberini, Medici, Pamphili, Chigi y Borghese), e hizo también algún trabajo escultórico y arquitectónico. 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*, publicado en Roma por Guillaume Chasteau, y a 1662, en que dibujó 6 láminas para el *Messale* de Alessandro VII Chigi, editado en Roma por F. Spierre y C. Bloemaert. Fue miembro de la Accademia de San Luca desde 1657 y dirigió la Accademia Medici de Florencia, con sede en Roma, entre 1673 y 1686, junto con el escultor Ercole Ferrata. De Ferri se conservan en los Uffizi, 178 dibujos de temas arquitectónicos: edificios, capillas, puertas y detalles, de arquitectos conocidos; muchos de ellos coinciden con láminas publicadas por Giovanni Giacomo de Rossi o por su hijo Domenico. Debió preparar los dibujos para *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma*, publicado en 1684 por Domenico de Rossi. Sus méritos fueron reconocidos por el papa Alejandro VII y por los dos papas siguientes, Clemente IX y Clemente X (DPSDG, TDA, NKL, Carlo CRESTI, “*L’Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*”, de Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento, *Istituto della Enciclopedia Italiana*, 1984, p. 446, nota 17) ... 142, 143, 144, 157, 158, 167.

FONTANA, Arquitecto, ingeniero y urbanista. Se trasladó a Roma en 1650. Trabajó para Pietro da Cortona, su primer maestro, cuando éste se ocupaba de la remodelación de S. Maria della Pace. Inmediatamente empezó su colaboración con Bernini, posiblemente con la construcción de la columnata de S. Pedro, en 1659. Colaboró también con Carlo Rainaldi, en la fachada de S. Andrea della Valle y en S. Maria dei Miracoli. Bernini fue su principal maestro, de él deriva el dibujo característico de Fontana. Su estilo se diferencia por su extrema limpieza, por el uso del color y por el relativo aislamiento del dibujo en el centro del papel. El uso del color es lo que da mayor singularidad a los dibujos de Fontana. El color gris acostumbra a aplicarlo a la obra que ha de ser construida y el amarillo o marrón a las paredes existentes. Otros colores se utilizan de un modo racional para señalar otras características, azul para el agua, rojo para el ladrillo en los alzados o para el lugar de una estufa en planta. Publicó *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma, 1694 (en Roma, Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut, Dy-100, 2940 gr. raro), con la colaboración como grabador de Alessandro Specchi. Los dibujos de Fontana para esta publicación se conservan

en la Real Biblioteca, Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid. (Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1977) 61, 156.

GIANNINI, Sebastiano. En 1725 publicó *Opera del Cav. Francesco Borromino Cavata da Suoi Originali cioè L'Oratorio, e Fabrica per l'Abitazione de PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma*, A partir de los dibujos originales que Borromini preparó en 1660 para la edición no realizada de Domenico Barrière (Joseph Connors, *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, Nueva York, The Architectural Foundation y Cambridge, Massachusets y Londres, The MIT Pres, 1980) 110, 111, 112.

GREUTER, Matteus (Strasburgo 1564 o 1566, Roma 1638). Conocido también como Mathias Greuther o Matthäus Greuter. Dibujante, grabador en cobre y editor. Inicia su educación artística en Strasburgo y, tras trabajar en Lyon y Avignon, se establece en Roma en los primeros años del siglo XVII. En esta ciudad desarrolló la mayor parte de su actividad como grabador, utilizando una técnica elegante y precisa. En todas sus obras muestra sus grandes dotes de dibujante. La mayoría de sus láminas están realizadas con buril. En 1618 realizó y editó una planta de Roma, con el título *Disegno nuovo di Roma moderna*, modificada en 1626 y en 1628 (DPSDG, LPR, NKL)30..

LETAROUILLY, Paul-Marie (Coutances 1795, París 1855). Arquitecto y *scr.* Por encima de todo es importante su actividad de estudioso por el método historiográfico y la investigación profunda de la arquitectura italiana del Renacimiento. Autor de *Edifices de Rome moderne*, 1848. (DEAU) 72.

MAGGI, Giovanni (Roma 1566, 1625). Arquitecto, pintor, cartógrafo, grabador al aguafuerte. Como cartógrafo tiene una actividad prolífica, publicando diversas plantas de Roma en los años 1599, 1603, 1608, y 1625. Se ocupa también de la representación de edificios y monumentos: en 1597 publica *Fontane di Roma* y en 1611 *Ædificiorum et ruinarum Romæ ex antiquis atque hodiernis monumentis*. Se le elogia su talento de poeta burlesco (LPR, NKL,) 29.

MARTINELLI, Domenico (Lucca y Lunsbrück 1650, ? 1718). Arquitecto y pintor. Se fue a Roma en 1678 para ser sacerdote, pero se decantó por la actividad artística y llegó a ser “*lettore*” de la Accademia di S. Luca. En 1679 y 1680 obtuvo el primer premio de arquitectura de la Accademia. En 1684 fue nombrado *Accademico* honorario e impartió clases de perspectiva y arquitectura. En 1690 fue llamado a Viena por el emperador Leopoldo I. Volvió a Roma en 1705, a petición de Carlo Fontana. Se conservan dibujos suyos en Roma, en la Accademia di S. Luca, y en Milán, en la Raccolta Bertarelli, Castello Sforzesco, Codice Martinelli. Entre los dibujos de Milán, hay numerosos proyectos de arquitectos del siglo XVI y una serie de copias de originales de Mascherino y de Pietro da Cortona, estos últimos a partir de los dibujos que se conservaban en la Accademia (Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, Ugo Bozzi Editore Roma-The Rome University Press, 1970; NKL) 99, 100, 102.

NOLLI, Giovan Battista (Montrionio in Val d'Intelvi 1701-Roma 1756). Dibujante y arquitecto. En 1722 es nombrado geómetra en Milán, con la tarea de medir y hacer los planos. Hacia 1729 hay constancia también de su trabajo como geómetra para el Reino de Cerdeña. Desde 1735 o 1736 hasta 1748 se dedica al trabajo cartográfico para la realización y edición de la *Nova Topografia di Roma...*, en 1748, con la colaboración de Diego de Revilla, conocido topógrafo. Nolli lleva a cabo un levantamiento científico de toda la ciudad, incluyendo la planta de todos sus monumentos, y dividiéndola en los catorce barrios que recientemente había establecido Benedetto XIV (1740-1758). Nolli sustituye la proyección cónica o axonométrica de las plantas anteriores por la proyección ortográfica, orientada con el norte en la parte superior, fijando un modelo que sería mantenido en los levantamientos posteriores.

PINARD, Ugo. Dibujante francés. En 1555 publica una planta de Roma, la *Urbis Romae Descriptio*, dibujada por él pero grabada al *bulino* por Giacomo Boss e impresa inicialmente en el taller de Antonio Salamanca y en una posterior edición en el de Antonio Lafréry (LPR)

PIRANESI, Giovanni Battista (Venecia 1720, Roma 1778). Pintor, dibujante, grabador, y arquitecto. Llamado el Rembrandt de la arquitectura. Fue alumno de Scalfarotto, de Valeriani y de Giuseppe Vasi. La relación con este último maestro acabó violentamente porque Piranesi lo acusaba de no enseñarle suficientemente la técnica de mordedura del cobre por el ácido. Después de trabajar en Roma volvió a Venecia y después fue a Herculano, Pompeya y Paestum, donde hizo numerosos dibujos que después los llevó al grabado. Probó la pintura pero la dejó por el grabado. Al final hizo un edificio,. Se conservan 27 láminas de 1740 que publicó sin éxito. En 1748, en cambio, publicó *Le Antichita Romane de Tempi della Republica*, que lo colocó entre los grabadores más relevantes de su época. Llegó a grabar cerca de dos mil planchas, casi todas de grandes dimensiones, entre las que se hallan las 16 láminas que componen las *Carceri d'invenzione nuova*, de 1750, y las 218 de *Le Antichita Romane*, 224 en la segunda edición de 1785 (DPSDG, DEAU) 62.

POZZO, Andrea (Trento 1642, Viena 1709). Pintor, arquitecto y escenógrafo, gran dibujante y teórico de la perspectiva. En Milán, en 1665 ingresó en la compañía de Jesús y permaneció como lego toda su vida. En 1668, después de tres años de noviciado en Génova, fue asignado a la Casa Professa de S. Fedele, en Milán. Sus primeras obras al óleo muestran un estilo caracterizado por formas volumétricamente expresivas y gestos dramáticos, influenciado por la pintura lombarda. Esta influencia se mantendrá en todas sus obras, especialmente en el sentido del color y el dramático claroscuro de sus pinturas al óleo. Su trabajo más celebrado fue la decoración de la bóveda de la iglesia de S. Ignazio y la pintura de la inexistente cúpula, en la misma iglesia. En ellas Pozzo muestra sus extraordinarias cualidades en el control de la perspectiva, y en sus efectos ilusionistas colocan sus obra en los lugares destacados del arte barroco. En 1741 publicó *Prospettiva de'pittori ed architetti*, en donde expone de modo didáctico, la construcción de la perspectiva y el uso de las sombras, que utilizó en la decoración de S. Ignazio (TDA) 131

QUADRI, Carlo (finales del siglo XVII). Dibujante y arquitecto. Dibujó algunas de las láminas que componen la primera y tercera parte de *Studio d'Architettura civile...*, publicadas en 1702 y 1711 por Domenico de Rossi. Como arquitecto fue alumno de Giovanni Antonio de Rossi. En 1695 acabó la iglesia de S. Maria Maddalena, que Rossi había dejado inacabada al morir. (DEAU)42, 154, 220.

RICCI, Giovanni Batista (Novara 1545, Novara 1620). Pintor de temas históricos, Orlandi le menciona como grabador. Llegó muy joven a Roma y fue alumno de Raffaellino da Reggio del que imita el estilo. El papa Sixto V le encargó trabajos para la biblioteca del Vaticano y el palacio de S. Juan de Letrán, y le nombró conservador de las pinturas de Mont Cavallo. Clemente VIII también lo empleó en diversas iglesias romanas, entre ellas en S. Maria Maggiore, donde pinta la Visitación, la Ascensión y la Asunción, y en S. Marcello, donde pinta una serie de frescos sobre la vida de la virgen (DPSDG, NKL)28.

ROSSI, Domenico de (activo en Roma en 1702 y 1721). Editor de arte, heredero del taller de Giovanni Giacomo de Rossi, el más importante de Roma en la edición de grabados de finales del siglo XVII y XVIII. Publicó *Studio d'Architettura civile...*, compuesto por tres partes, la primera en 1702, compuesta por 142 láminas con dibujos de puertas, ventanas y alguna fachada, la segunda en 1711, con 62 láminas, que incluían principalmente capillas, altares y tumbas, y la tercera en 1721, con 83 láminas con las plantas, secciones y fachadas de las más importantes iglesias, capillas y palacios barrocos de Roma. La mayoría de las láminas de la primera parte están dibujadas y grabadas por el arquitecto Alessandro Specchi. Algunas están dibujadas por el arquitecto Carlo Quadri y grabadas por Antonio Barbey o por Francesco Bartoli. Barbey graba también algún dibujo de Specchi. La segunda parte está dibujada por Alessandro Specchi y grabada por Francesco Aquila y, una de las láminas, por Nicolas Dorigny. La tercera parte está

dibujada en su mayor parte por Alessandro Specchi y grabada por Vincenzo Franceschini o Filippo Vasconi, aunque hay láminas dibujadas por Carlo Quadri y grabadas por Vincenzo Francischini y otras dibujadas por Gabrielle y grabadas por Filippo Vasconi. Como suplemento de la segunda parte, en 1713, se publicó *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, una obra al parecer iniciada por Giovanni Giacomo de Rossi, en 1684 o 1690, en la que se añadieron algunas láminas dibujadas y grabadas por Alessandro Specchi (Anthony Blunt, introducción a la reedición facsimil de *Studio d'Architettura civile de Roma y Disegni di vari altari e capelle*, Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1972) 12, 63, 76, 93, 94, 114, 123, 124, 139, 144, 154, 157, 158, 165, 166, 167, 168, 178, 188, 203, 231, 232, 234.

ROSSI, Filippo de. Conocido también como de Rubeis. Grabador en cobre y editor de arte en Roma. Autor en 1645 de *Ritratto di Roma Moderna* y, anteriormente, de *Ritratto di Roma Antica* (NKL-197) ...46,

ROSSI, Giovanni Giacomo de (activo en Roma entre 1649 y 1691). Conocido también como de Rubeis. Su nombre aparece en ocasiones como Giovanni Jacopo de Rossi, Giovanni Iacomo o de' Rossi. Editor de libros (produtor, impresor y vendedor), con una tienda en S. Maria della Pace, en Roma. Fue miembro de una familia de impresores que, desde 1630, había conseguido acaparar gran parte de las planchas existentes en el mercado y, al mismo tiempo, contratar a los mejores grabadores de la época para trabajar en sus proyectos. El iniciador de esta familia fue Giuseppe de Rossi Senior (1560-1639), de Milán, que llegó a Roma hacia 1603, empezó su actividad hacia 1616 y acabó abriendo una imprenta y tienda en Piazza della Pace, que heredó su hijo Giovanni Domenico. El mayor crecimiento de la empresa se alcanzó a partir de 1648, bajo la dirección de Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), hermano del anterior, que incrementó el número de las planchas heredadas, comprando en algunos casos el material de otros impresores, invirtió en nuevas ediciones y llegó a absorber prácticamente el mercado del grabado en Roma. De Rossi cultivó los contactos con aristócratas y cardenales y aprovechó las ventajas del privilegio papal y el interés de Alejandro VII por los grabados topográficos. Sus trabajos se ocuparon de todo tipo de temas, desde la antigüedad romana a las iglesias, palacios, villas, jardines y fuentes. Era una actividad que interesaba a la Iglesia, que de este modo hacía publicidad de su actividad y esplendor, interesaba los papas, que dejaban constancia de su paso por la ciudad, pero también a los promotores y propietarios privados, que alardeaban de sus obras de arte, de sus palacios y jardines. En 1679, tras la muerte de Giovanni Battista Falda, de Rossi adoptó al joven impresor Domenico Freddiani, cambiando su nombre por el de Domenico de Rossi. Cuando murió Giovanni Giacomo de Rossi, en 1691, todas sus planchas pasaron a manos de Doménico (1646-después de 1691). Domenico de Rossi siguió el negocio, utilizando como principal colaborador al grabador Alessandro Specchi. Cuando murió, en 1729, su heredero Lorenzo Filippo de Rossi no siguió el negocio y vendió las planchas. Para evitar que fueran compradas por un comerciante inglés, el papa Clemente XII y el cardenal Corsini, prohibieron la venta y negociaron la compra de la colección por la Camera Apostolica. En febrero de 1738, con este material se constituyó la Calcografía Camerale que más tarde, en 1870, pasó a manos del estado italiano, con el nombre de Regia Calcografía y, en 1945, de Calcografía Nazionale di Roma. 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. Bajo su dirección se editaron dos partes de *Il Nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna*, en 1665, *Li Giardini di Roma*, en 1680, y *Le Fontane di Roma*, en 1691, de Giovanni Battista Falda, y *Palazzi di Roma*, probablemente en 1660, de Pietro Ferrerio. También editó, en 1684 o 1690, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, con láminas dibujadas por Ciro Ferri y Francesco Venturini, y grabadas por Pietro Antonio de Pitri, Vincenzo Mariotti o el propio Venturini (Francesca Consagra, *The De Rossi Family Print Publishing Shop: A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, Michigan, Ann Arbor UMI, 1993; Francesca Consagra, "De Rossi and Falda: A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth-Century Rome," en A. Ladis y C. Wood, a cargo de *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens, Georgia, 1995, pp. 187-203; Carlo

Cresti, "L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686", en *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura de Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, p. 443-457; Anthony Blunt, introducción a la reedición facsimil de *Studio d'Architettura civile de Roma y Disegni di vari altari e capelle*, Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1972; Paolo Bellini, *Manuale del conoscitore di stampe*, A. Vallardi, 1998, parte 2ª, "Stampatori, editori e venditori di stampe attivi in Italia dal XV al XIX secolo", p. 143; NKL) 65, 73, 74, 90, 109, 135, 161, 162, 163, 164, 178.

SILVESTRE, Israel (Nancy 1621, París 1691). Dibujante y grabador en cobre, de la escuela de Lorraine. Muy joven se trasladó a París donde fue alumno de su tío, Israel Henriet, con el que adquiere un gran aptitud como dibujante y grabador al aguafuerte. Entre 1640 y 1655 viaja por Francia e Italia y realiza un gran número de dibujos que graba posteriormente. En Italia hizo amistad con Stefano della Bella, que influyó enormemente en su amplia formación. El otro modelo que forma su estilo es Jacob Callot (DPSDG, NKL) 21.

SPECCHI, Alessandro (Roma 1668, Roma 1729). Dibujante, grabador al aguafuerte, arquitecto y urbanista. Trabajó para Carlo Fontana y colaboró con él en la construcción de la capilla de S. Fabiano, en 1706, y en S. Sebastiano fuori le Mura. Colaboró con él también grabando las planchas de *Il Tempio Vaticano e la sua origine...* (1694), *Discorso sopra il Monte Citatorio...*, (1694), *Utilissimo trattato dell'acqua corrente...* (1696), con los dibujos de Carlo Fontana. Fue miembro de la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon en 1702 y entró en la Accademia di S. 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 Ripeta, ahora destruido, su obra más notable y conocida. Entre 1718 y 1720 acabó la fachada de S. Anna dei Palafrenieri. Para Domenico de Rossi, completó las láminas de la cuarta edición del *Quarto libro del nuovo teatro di 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). Algunas de estas planchas originales se conservan en la Calcografia Nazionale de Roma. (TDA) 16, 76, 230, 231, 232, 234, 241

TEMPESTA, Antonio (Florencia 1555-Roma 1630). Pintor y grabador. Alumno de Santi di Tito y de Stradano. Participó en la decoración de las salas vaticanas, y en los frescos del palacio Farnese de Caprarola. Entre 1587 y 1627 reduce su actividad pictórica y se dedica al grabado, de cuya producción se conservan mil quinientas láminas. En 1593 publica una planta de Roma, un grabado al aguafuerte de 109x245 centímetros, formada por doce láminas de 53x39 centímetros, y la reedita en 1606. Tras su muerte la planta es reeditada en 1640 por Matteo Merian, y en 1648 y 1664 por Giovanni Giacomo de Rossi (LPR)

VAN DER HULST, Pieter (llamado Tournesol o Solfiffe) (Dordrecht 1652, ? 1701). Pintor de flores y animales, de la escuela holandesa. Alumno de W. Doudyns. Se trasladó a Roma y trabajó bajo la dirección de Mario Nuzzi. Empieza con la pintura de historia pero no tiene éxito y se dedica a la representación de flores y reptiles. Su sobrenombre deriva de su costumbre de incluir en sus pinturas una flor de tornasol (DPSDG, TDA) 198,

VASCONI, Filippo (Roma c.1687, 1730). Conocido también como Vasconio. Arquitecto y grabador en cobre. Entre 1710 y 1730 grabó al aguafuerte representaciones arquitectónicas, entre las cuales hay 4 hojas, comentadas por G. Valvasori (vistas, solemnidad y fuegos artificiales). Suyas también son la mayoría de vistas de Louisas Teatro di Venezia, las hojas del Osservazioni sopra i Cimeteri de S.S. Martine ed antichi Christiani de Roma 1720. Se conserva de él su participación en *Studio d'Architettura civile*, "inv. diseg. edintagl. de F. Vasconi" (NKL) (DEAU).
.....

VASI, Giuseppe (Corleone, Sicilia 1710, Roma 1782). Pintor, dibujante, grabador en cobre y arquitecto. Se formó como grabador en Palermo, posiblemente en el Collegio Carolino, fundado por los jesuitas en 1728. En 1736 se trasladó a Roma donde, como napolitano, tuvo la proyección

del cardenal Troiano Aquaviva d' Aragona (1694-1747). Se formó como pintor siendo alumno de Sebastiano Conca, P. L. Ghezzi y del arquitecto Filippo Juvara. Adquirió una alta reputación como grabador y realizó una importante obra grabada. Entre 1741 y 1743 publicó una colección de vistas de Roma, *Vedute del Tevere*, que precedió a la que sería su obra más importante, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, publicada entre 1747 y 1761, una serie de más de 250 láminas, que ofrecían un animado y detallado panorama de la Roma contemporánea. La obra se volvió a publicar en 1786 y 1803, con el título de *Raccotta delle piu' belle vedute di Roma*, en 2 volúmenes. En 1763 publicó por primera vez *Itinerario istruttivo... per ritrovare... le antiche e moderne magnificenze di Roma*, una guía de la ciudad que reeditó en 1765, 1770 y 1777. La obra fue reeditada con alguna adición por su hijo Mariano Vasi en 1791, y en 1818 por Nibby. En 1765 publicó *Prospetto dell'alma città di Roma*, con un total de 437 láminas, que dedicó a Carlos III, rey de España.. (Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome*, Londres, Toronto, Sidney, Nueva York, Granada Publishing Limited, 1982, DPSDG, NKL, TDA) 51, 67, 69, 86, 89, 126, 127, 153, 177, 183, 197, 199, 222, 245, 246.

VENTURINI, Giovanni Francesco (Roma 1650, ? 1710). Dibujante y grabador en cobre. Fue alumno de G. B. Galestruzzi. Se conservan muchas láminas suyas, realizadas, en parte con aguja, y en parte con buril. Colaboró en la elaboración de *Insignium Romae Templorum prospectus*, editada por Giovanni Giacomo de Rossi en 1684, grabando las planchas dibujadas por Lorenzo Nuvolone. Colaboró también con Giovanni Battista Falda, grabando las planchas de *Le fontane di Roma*, dibujadas por Falda, y publicadas por Giovanni Giacomo de Rossi en 1691, tras la muerte de Falda. (NKL) 65, 103, 178, 203

VILLAMENA, Francesco (Asís 1564 o 1566, Roma 1624). Dibujante y grabador. Llegó a Roma en la década de los 70 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). Su obra, formada por retratos, temas religiosos y reproducciones de obras de grandes artistas, fue conocida y valorada en toda Europa. En 1613 ingresó en la Accademia di San Luca. Hacia 1615 adquirió las planchas originales de Vignola, 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 1617 y 1619, en la imprenta de Giovanni Batista de Rossi. Publicó también la obra de G. B. Montano *Nuova et ultima aggiunta delle porte de architettura a Michel Angelo Buonarroti* (Roma, en fecha incierta). Cuando murió, parte de su material pasó a manos de Giovanni Batista de Rossi y parte a las de Giovanni Giacomo de Rossi, sin que parezca estar claro quién adquirió las planchas relacionadas con Vignola. Empleó un elegante y expresivo estilo caligráfico con un control perfecto del punzón. Además de temas religiosos e históricos, hizo retratos y una notable serie de figuras de género. En 1594 realizó una serie de grabados que ilustraban escenas de la vida de San Francisco (Alina Paine, en *Architecture and its Image*, al cuidado de Eve Blau y Edward Kaufman, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989, DPSDG, TDA) 11

(NKL) *Nagler, Künstler-Lexicon*, AAVV, Leipzig, Schwarzenberg & Schumann, 1835-1852.

(TDA) *The Dictionary of Art*, Londres, edición a cargo de Jane Turner, Nueva York, Londres, Grove, Macmillan Publishers Limited, 1996.

(DEAU) *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanismo*, dirigido por Paolo Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968.

(DPSDG) *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, bajo la dirección de E. Benezit, París, R. Roger y F. Chernoviz, 1911.

(LPR) *Le piante di Roma dal Cinquecento all'Ottocento*, a cargo de Giovanna Aragozzini e Marco Nocca, Roma, Dino Audino Editore, 1993.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

AAVV, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991.

AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, 2 vol.

ACKERMAN, James S., "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XIII, nº 3, octubre 1954, p. 3-11.

- *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer Ltd., 1961 (tr. en castellano *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997).

- "The Gesù in the Light of Contemporary Church Design", dentro de Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe, al cuidado de *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York, Fordham University Press, 1972, pp. 15-49 (tr. en italiano *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, pp. 20-29).

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, 1435, texto latino y traducción al italiano a cargo de Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 1975.

- *De re aedificatoria*, texto latino y traducción al italiano a cargo de Giovanni Orlandi, Milán, Edizioni il Polifolio, 1966.

- *De re aedificatoria*, en la edición traducida al castellano por Javier Fresnillo Núñez, Torrejón de Ardoz, Akal, 1991.

ANGELIS, Maria Antonietta de, *Santa Brigida*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1991.

ANTAL, Frederick, *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1988 (la versión original, Londres, 1987).

ARAGOZINI, Giovanna, y NOCCA, Marco, al cuidado de *Le pianta di Roma dal Cinquecento all'Ottocento*, Roma, Dino Audino Editore, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo, *Brunelleschi*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, S.p.A., 1952 (tr. en castellano *Brunelleschi*, Madrid, Xarait Ediciones, 1981).

- *Borromini*, Milán, Arnoldo Mondadori Editori, S.p.A., 1955 (tr. en castellano *Borromini*, Madrid, Xarait Ediciones, 1980).

- *L'Architettura barocca in Italia*, Milán, Aldo Garzanti, 1957 (tr. en castellano *La arquitectura barroca en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979).

- "Santa Maria in Campitelli a Roma", *Commentari*, XI, 1, enero-marzo, 1960, p. 74-86.

- "Borromini e Bernini", en AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, 2 vol.

- "La fortuna crítica del Palladio dell'età barocca", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XII, 1970, p. 74-84.

- *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni Editore, Nuova S.p.A, 1976, (tr. en castellano *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1987).

- *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli, 1984.

- *L'Arte moderna*, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1988 (tr. en castellano *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1991).

- con Bruno CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milán, Electa, 1990 (tr. en castellano *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, Electa España, 1992).

ASSUNTO, Rosario, *Stagioni e ragioni dell'estética del Setecento*, Milán, V. Mursia, 1967 (tr. en castellano *Naturaleza y razón en la estética del seiscientos*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1989).

- *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa dell'Europa barocca*, Società Editrice Napoletana, 1979.

BALDINUCCI, Filippo, *Vita di Bernini*, publicado originalmente en Florencia, en la imprenta de Vincenzo Vangelisti, en 1682, consultada la edición a cargo de Sergio Samek Ludovia, Milán, Edizioni del Milione, 1948.

BAQUERO Goyanes, Mariano, "Los cuentos de 'Clarín'", 1953, recogido en el prólogo de *Leopoldo Alas 'Clarín'*, edición al cuidado de José María Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1978.

BASSEGODA i Hugas, Bonaventura y FERNÁNDEZ Arenas, José, *Barroco en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983

BATLLORI, Miquel, *Baltasar Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

BATTISTI, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, Milán, Electa Editrice, ¿año?.

- *In luoghi di avanguardia antica: da Brunelleschi a Tiepolo*, Roma, Reggio Calabria, 1981 (tr. en castellano *En lugares de Vanguardia Antigua. (De Brunelleschi a Tiepolo)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993).

- "Disegni Cinquecenteschi per S. Giovanni dei Fiorentini", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, número especial con el título *Saggi di Storia dell'Architettura*, en honor del profesor Vincenzo Fasolo, 1961.

BAUMGARTNER, Hans Michael; KRINGS, Hermann, WILD, Christoph [et al.], *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Munich, Kösel Verlag GmbH & Co., 1973 (tr. en castellano *Conceptos fundamentales de filosofía*, III, Barcelona, Herder, 1979).

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londres-Oxford-Nueva York, Osford University Press, 1972 (tr. en castellano *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, *Jean-Paul Sartre: per un teatre de situacions*, Barcelona, Institut del Teatre, 1989.

BLUNDELL Jones, Peter, "Departure from the right-angle", *The Architectural Review*, nº 1140, febrero 1992.

BLUNT, Anthony, *Borromini*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd (GB), 1979 (tr. en castellano *Borromini*, Madrid, Alianza Editorial, 1982).

- *Guide to Baroque Rome*, Londres, Toronto, Sidney y Nueva York, Granada Publishing, 1982.

BORROMINI, Francesco, *Opus architectonicum*, reedición a cargo de Maurizio De Benedictis, Roma, De Rubeis, 1993.

BORSI, Franco, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, Roma, Officina Edizione, 1967.

- *Bernini Architetto*, Milán, Electa Editrice, 1980.

BORSI, Stefano, *Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Roma, Officina Edizioni, 1986.

- *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, ed. Officina Edizioni, 1990.

BÖSEL Richard, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Oredensprovinz*, Viena, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985.

BRAHAM, Allan y HAGER, Hellmut, *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1977.

BRANDI, Cesare, *La prima architettura barocca. P. da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, Editori Laterza, 1970. Consultada la edición de 1972.

BRAUER, Heinrich y WITTKOWER, Rudolf, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Nueva York, Collectors Editions, 1969, 2 vol.

BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

BRIZIO, Anna Maria, "Il Barocco come continuità del Palladio. Il Barocco come contestazione al Palladio", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XII, 1970, p. 63-73.

BRUGGER, Walter, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Editorial Herder, 1975 (en la tr. al castellano de José María Vélez Cantarell); para los conceptos de *mística, trascendencia, trascendental* y *trascendentales*,

BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969 (tr. en castellano *Bramante*, Madrid, Xarait Libros S.A., 1987).

- *Borromini: Manierismo spaziale oltre il Barocco*, Bari, Dedalo, 1978.

BURCKHARDT, Jacob, *Die Geschichte der Renaissance* (tr. en inglés *The Architecture of the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985).

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757* (tr. en castellano *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba de Murcia, Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad

Autónoma de Murcia y Dirección General de Arquitectura del MOPU, en "Colección de Arquitectura", 1985)

BURKE, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, 1986 (tr. en castellano *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993).

CABEZAS, Lino, "La revolución del arte del Dibujo", en AAVV, *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*, Zaragoza, Diputación, 1992, catálogo de la exposición, en Zaragoza, 29 abril-21 junio de 1992, p. 100-118.

CALATRAVA Escobar, Juan, al cuidado de *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Akal, 1987.

CALDERÓN de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, en la edición de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

- *El gran teatro del mundo*, en la edición de Eugenio Fruto Cortés, Madrid, Alhambra, 1981.

CARANDINI, Silvia y FAGIOLO Dell'Arco, Maurizio, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.

CIPRIANI, Angele, MARCONI, Paolo y VALERIANI, Enrico, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vol., Roma, De Luca Editore, 1974

CIRICI, Alexandre, "Entre l'escriptura i la pintura", en el catálogo de la exposición del *XV Premi Internacional de Dibuix Joan Miró*, 1976.

CLARK, Roger H. y PAUSE, Michael, *Precedents in Architecture*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1985.

CONNORS, Joseph, *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, Nueva York, The Architectural History Foundation, y Cambridge, Massachusetts, Londres (GB), The Massachusetts Institute of Technology Press, 1980 (tr. en italiano *Borromini e l'Oratorio romano*, Turín, Giulio Einaudi, 1989).

- "Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planning", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, marzo 1982, p. 15-37.

CONTARDI, Bruno, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma, Bulzoni Editore, 1978.

- con Giulio Carlo ARGAN, *Michelangelo architetto*, Milán, Electa, 1990 (tr. en castellano *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, Electa España, 1992).

COPELSON, Frederick, *A History of Philosophy*, s.l., Burns and Oates Ltd., 1960, vol. VI (tr. en castellano *Historia de la filosofía*, Barcelona, Editorial Ariel, 1974 y 1991, vol. VI); para la estética de Kant y especialmente, su relación con la obra de Edmund Burke y la estética de lo sublime.

CRESTI, Carlo, "L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686", en Gianfranco Spagnesi y Marcello Fagiolo, al cuidado de AAVV, *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 443-457.

EVANS, Robin, "Architectural Projection", en AAVV, *Architecture and its image*, Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989.

- "Translations from Drawings to Building", *AAFiles*, 12, 1986, p. 3-18; recogido posteriormente en Robin Evans, *Translations from Drawings to Building and others essays*, London, Architectural Association, 1997.

FAGIOLO dell'Arco, Marcello, "L'attività di Borromini da Paolo V a Urbano VIII", en AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, 2 vol.

- con SPAGNESI, Gianfranco, al cuidado de AAVV, *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983.

FAGIOLO dell'Arco, Maurizio e Marcello, *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Mario Bulzoni, 1967.

FAGIOLO Dell'Arco, Maurizio y CARANDINI, Silvia, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.

FASOLO, Furio, "La 'fabbrica' della chiesa di S. Nicola da Tolentino", *Fede e Arte*, XI, 1963, p. 66-97.

FERNÁNDEZ Arenas, José y BASSEGODA i Hugas, Bonaventura, *Barroco en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983

FERRATER Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, , vol 3 (K-P), Madrid, Alianza Editorial, 1980; para el concepto de *mística*.

FIORE, Gaspare de, "Il 'disegno' nei disegni de Antonio da Sangallo il Giovane", en *Antonio da Sangallo il Giovane, la vita e l'opera*. Actas del XXII Congreso de Storia dell'Architettura, Roma, 19-21 febrero 1986, al cuidado de Gianfranco Spagnesi, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986.

FRASER, Ian y HENMI, Rob, *Envisioning Architecture. An analysis of Drawing*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1994.

FROMMEL, Christoph Luitpold, "S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura", en Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, al cuidado de AAVV, *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, tomo I, p. 211-253.

GALLEGO Fernández, L., "La razón de lo sensible. A propósito del problema de la enseñanza del dibujo y el decreto francés del 13 de noviembre de 1863", ponencia del *II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, realizado en San Lorenzo del Escorial en 1988.

GAMMINO, Nicolò Mario, *S. Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro della facciata. Note di cantiere*, Roma, Consorzio Tecnici del Restauro, 1993.

GARRIGA, Joaquim, *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

GIEDION, Sigfried, *The Eternal Present - The Beginnings of Architecture - A Contribution on Constancy and Change*, New York, Pantheon Books, 1962-1964 (tr. en castellano *El eterno presente: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1981).

GIOVANNONI, Gustavo, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, Centro Studi di Storia dell'Architettura y Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, 1959.

GIVONE, Sergio, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1988 (tr. en castellano *Historia de la Estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 1990).

GUIDONI, Enrico, *L'Urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Bari, Laterza, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order, a study in the psychology of decorative arts*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1979 (tr. en castellano *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

GONZÁLEZ Raventós, Aquiles, *La evolución de la fachada en el palacio renacentista italiano, 1450-1537*, tesis doctoral.

GRACIÁN Morales, Baltasar, *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*, Madrid, 1642; consultada la edición de Emilio Blanco, Madrid, Ediciones Cátedra, colección Letras Hispánicas, 1998.

- *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642; consultada la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, 2 tomos.

- *El criticón*, 1ª parte, Zaragoza, 1651, 2ª parte, Huesca, 1653, 3ª parte, Madrid, 1657; consultada la edición de Elena Cantarino, Madrid, Editorial Espasa Calte, colección Austral, 1998.

GREGOTTI, Vittorio, *Dentro l'architettura*, Turín, Bollati Boringhieri, 1991 (tr. en castellano *Desde el interior de la arquitectura*, Barcelona, Edicions 62, 1993).

GRODECKI, Louis, *Architettura gotica*, Milán, Electa, 1976 (tr. en castellano *Arquitectura gótica*, Madrid, Aguilar, 1977).

GROSS, Werner, *Gotik und Spätgotik*, Frankfurt, Umschau Verlag Breidenstein KG, 1968 (tr. en italiano *Gotico e Tardogotico*, Milán, Görlich editore, 1973).

HAGER, Hellmut, "Le Facciate dei Ss. Faustino e Giovita e di S. Biagio in Campitelli (S. Rita) a Roma. A proposito di due opere giovanili di Carlo Fontana", *Commentari*, nº 3, 1972, año XXIII, p. 261-271.

- "Il modello di Ludovico Rusconi Sassi del concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano (1732) ed i prospetti a convessità centrale durante la prima metà del settecento in Roma", en *Commentari*, XXII, 1971, p. 36-67.

- "La facciata di San Marcello al Corso al Corso", *Commentari*, 1973, año XXIV, nº 1-2, p. 58-73.

- y BRAHAM, Allan, *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1977.

HAUSER, Arnold, *Der manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*, Munich, 1964 (tr. en castellano *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1965).

- *The Social History of Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951 (tr. en castellano *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1969).

HENMI, Rob y FRASER, Ian, *Envisioning Architecture. An analysis of Drawing*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1994.

HENNEBERG, Josephine Von, "An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Rome", *The Art Bulletin*, 1970, LII, p. 157-171.

HEYDENREICH, Ludwig H. y LOTZ, Wolfgang, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Middlesex (GB), Penguin Books, 1974 (tr. en castellano *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1991).

HIBBARD, Howard, "The Early History of Sant'Andrea della Valle", *The Art Bulletin*, LXIII diciembre 1961, p. 288-336.

- *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1971.

HIPPLE, Jr., Walter John, *The beautiful, The Sublime & The Picturesque*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957.

ISOLERA, Italo, al cuidado de la reedición de Giuseppe Vasi, *Piazze di Roma*, Milán, Edizioni il Polifolio, 1989.

JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*, en la edición de José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador, Madrid, Editorial de Espiritualización, 1989.

KITAO, Timothy Kaori, "Bernini's Church Façades: Method of Design and the *Contrapposti*", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 4, vol. XXIV, diciembre 1965, p. 263-284.

KRINGS, Hermann, BAUMGARTNER, Hans Michael, WILD, Christoph [et. alt.], *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Munich, Kösel Verlag GmbH & Co., 1973 (tr. en castellano *Conceptos fundamentales de filosofía*, III, Barcelona, Herder, 1979).

KRAUTHEIMER, Richard, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París, G. Crès, 1928 (tr. en castellano *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998)

LETAROUILLY, Paul-Marie, *Edifices de Rome moderne*, París, 1840, 1848, 1849, 1866.

LEWINE, Milton J., "Vignola's Church of Sant'Anna dei Palafrenieri, Rome", *Art Bulletin*, XLVII, 1965, p. 199-229.

LYNCH, Kevin *The Image of the city*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964 (tr. en castellano *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Infinito, 1976).

LOTZ, Wolfgang, *Studies in italian renaissance architecture*, Cambridge, Massachusets y Londres, Massachusets Institute of Technology, 1977 (tr. en castellano *La Arquitectura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Hermann Blume, 1985).

- y HEYDENREICH, Ludwig H., *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Middlesex (GB), Penguin Books, 1974 (tr. en castellano *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1991).

MALTESE, Corrado, al cuidado de *Le tecniche artistiche*, Milán, Ugo Mursia Editore, 1973 (tr. en castellano *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980)

MALLORY, Nina A., *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*, Nueva York, Garland Publishing, Inc, 1977.

MARCONI, Paolo, "Le fabbriche pamphiliane di Borromini", en *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, vol. 1, p. 92-127.

- con CIPRIANI, Angele y VALERIANI, Enrico, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vol., Roma, De Luca Editore, 1974

MARDER, Tod A., "La chiesa del Bernini ad Ariccia", en Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, al cuidado de AAVV, *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei.Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, p. 255-278.

MIDDLETON, Robin y WATKIN, David, *Architettura moderna*, Venecia, Electa, 1977 (tr. en castellano *Arquitectura moderna*, Madrid, Aguilar, 1979).

MOLES, Abraham A., en el prólogo del libro de Yves Deforge, *Le Graphisme Technique. Son Histoire et son Enseignement*, Seyssel (F), Champ Vallon, 1982.

MONREAL Tejada, Luis y HAGGER, R.G., *Diccionario de Términos de Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1992; para el concepto de *composición*.

MONTALTO, Lina, "Il problema della cupola di Sant'Ignazio, da padre Orazio Grassi e fratel Pozzo a oggi", *Bollettino del Centro di Studi dell'Architettura*, 11, 1957, p. 33-53.

MORALES Marín, José Luis, *Diccionario de términos artísticos*, Zaragoza, 1982; para los conceptos de *composición* y *textura*.

- *Barroco y Rococó*, Barcelona, Planeta, 1986.

MORTARA Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Sonzogno, Etas, Gruppo editoriale Fabri, 1988 (tr. en castellano *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991).

MURRAY, Peter, *Architettura del Rinascimento*, Milán, Electa Editrice, 1971 (tr. en castellano *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972).

NOCCA, Marco, y ARAGOZINI, Giovanna, al cuidado de *Le pianta di Roma dal Cinquecento all'Ottocento*, Roma, Dino Audino Editore, 1993.

NOEHLES, Karl, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, Ugo Bozzi Editore Roma-The Rome University Press, 1970.

NOLLI, Giambattista, *Nova Topografia di Roma...*, 1748, reeditado en facsímil: *Rome 1748 Roma. La pianta Grande di Roma*, Highmount, New York, J. H. Aronson, 1991.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milán, Gruppi Editoriale Electa, 1979 (se ha utilizado la reedición de 1986).

- "Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura", *Arquitectura*, Madrid, nº 223, marzo-abril 1980, p. 51-61.

- *Architettura Barocca*, Milán, Electa Editrice, 1972 (tr. en castellano *Arquitectura Barroca*, Madrid, Aguilar, 1989).

- *Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative*, Milán, Gruppo Editoriale Electa, 1979 (tr. en castellano *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983).

PANOFISKY, Erwin, *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlín, Vorträge der Bibliothek Wasburg, 1927 (tr. en castellano *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973. Se ha utilizado la edición de 1980).

- *A Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Saint-Vincent-College, 1951 (tr. en castellano *Arquitectura gótica y escolástica*, Buenos Aires, Infinito, 1959, y *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986).

- *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday & Company, 1957 (tr. en castellano *El Significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970).

- *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (tr. en castellano *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977).

PATETTA, Luciano, al cuidado de *I Longhi, una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, catálogo de la exposición del mismo nombre, en Viggiù, junio-septiembre 1980 y Roma, octubre-noviembre 1980, Milán, Clup, 1980.

PARMA Armani, Elena, "Dibujo" en Corrado Maltese, al cuidado de *Le tecniche artistiche*, Milán, Ugo Mursia Editore, 1973 (tr. en castellano *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980)

PAUSE, Michael y CLARK, Roger H., *Precedents in Architecture*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1985.

PIRRI, Pietro, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma, Institutum Historicum S. J., 1955

PORTOGHESI, Paolo, *Roma del Rinascimento*, Milán, Electa Editrice, 1971?.

- *Borromini nella cultura europea*, Roma, Officina Edizioni, 1964.

- al cuidado de *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968.

- *Roma Barocca*, Roma, Bestetti, 1966 (consultada la edición corregida de Editori Laterza, 1978).

- *Francesco Borromini*, Milán, Electa, 1990.

- *Disegni di Francesco Borromini*, Roma, exposición organizada por la Accademia Nazionale di S. Luca en ocasión del tercer centenario de la muerte de Francesco Borromini, 1967.

POZZO, Andrea, *Prospettiva de' pittori ed architetti*, primera parte, Roma, 1741.

PRINI, Pietro, "La cultura de la separació i la consciència d'infelicitat", *Saber*, nº 4, 1980, p.42-43.

PUGLIESE, Antonia y RIGANO, Salvatore, "Martino Lunghi il Giovane architetto", en Maurizio Fagiolo dell'Arco, al cuidado de *Architettura barocca a Roma*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 7-111.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Biographie des plus célèbres architectes, de 1050 a 1800*, París, Jules Renouard, 1830 (consultada la edición de Nueva York, Hacker Art Books, 1970).

- *Dictionnaire historique d'architecture*, París, Librairie d'Adrien le Clère et Cie, 1832, 2. tom. (consultada la edición de Paolo Ceccarelli y Dario Matteoni, Venecia, Marsilio Editori, 1985).

RIEGER, Christiano, *Universae Architecturae civilis elementa, brevibus recentiorum observationibus illustrata*, Viena, 1756 (tr. en castellano de Miguel Benavente, *Elementos de toda la arquitectura civil, con las más singulares observaciones de los modernos*, Madrid, 1763).

ROBBINS, Edward, *Why Architects Draw*, Cambridge, Massachusetts, Londres (GB), Massachusetts Institute of Technology, 1994.

ROSSI, Gioan Domenico, *Prospettive diverse*, Roma, Gioan Domenico Rossi Forma, 1647.

ROSSI, Domenico de, *Studio d'architettura civile*, 1702, 1711 y 1721, reeditado en 1972 por Gregg International Publishers Limited, Westmead.

ROTILI, Mario, *Filippo Raguzzini e il rococò romano*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1951?.

RUIZ de la Rosa, *Traza y simetría de la arquitectura: en la antigüedad y medievo*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1987.

SALERNO, Luigi; SPEZZAFERRO, Luigi; TAFURI, Manfredo, *Via Giulia, una utopia urbanistica del 500*, Roma, Stabilimento Aristide Staderini spa, 1973.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Losada, 1950.

SCOTT, Geoffrey, *The Architecture of Humanism*, Londres, Constable & Co Ltd., 1914 (tr. en castellano *La arquitectura del Humanismo*, Barcelona, Barral Editores, 1970).

SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1979 (tr. en castellano *La estética de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1985).

SCHLOSSER, Julius, *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverla Anton Schroll & Co., 1924 (tr. en castellano *La literatura artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976).

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrareforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SEDLMAYR, Hans, *Die Architektur Borrominis*, Munich, Piper & Co, 1939 (tr. en italiano *L'Architettura di Borromini*, Milano, Electa, 1996).

SHEARMAN, John, *Mannerism*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1967 (tr. en castellano *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984).

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "Dela memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la abstracción Beaux Arts", *Arquitectura*, Madrid, 243, 1983, p. 56-63.

SPAGNESI, Gianfranco, al cuidado de *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, Actas del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 19-21 febrero 1986.

- y FAGIOLO dell'Arco, Marcello, al cuidado de AAVV *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983.

SPEZZAFERRO, Luigi; SALERNO, Luigi; TAFURI, Manfredo, *Via Giulia, una utopia urbanistica del 500*, , Roma, Stabilimento Aristide Staderini spa, 1973.

SUMMERSON, Jhon, *The Classical Language of Architecture*, Londres, Methuen and Co.Ltd, 1963 (tr. en castellano *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974).

SUREDA, Joan, *La Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1985.

TAFURI, Manfredo, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1969 (tr. en castellano *La arquitectura del Huanismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1978).

- *Retórica y experimentalismo. Ensayo sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.

- con SALERNO, Luigi y SPEZZAFERRO, Luigi, *Via Giulia, una utopia urbanistica del 500*, Roma, Stabilimento Aristide Staderini spa, 1973.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1^{er} vol. en 1970, 2^o vol. en 1962, 3^{er} vol. en 1970 (tr. en castellano *Historia de la Estética*, Madrid, Akal, 1^{er} vol. en 1987, 2^o vol. en 1989, 3^{er} vol. en 1991).

TESEI, Giovanni Paolo, *Le Chiese di Roma*, Roma, Anthropos, 1986.

THELEN, Heinrich, *Francesco Borromini die Handzeichnungen*, Grazz (Austria), Akademische Druck, 1967.

THOENES, Christof, "Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo", en Gianfranco Spagnesi y Marcello Fagiolo, al cuidado de AAVV *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei.Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, p. 105-134.

TIBERIA, Vitaliano, *Giacomo Della Porta, un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, Bulzoni, 1974.

TITI, Filippo, *Studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674. Se ha consultado la edición de 1763, aumentada y remodelada por Giovanni Bottari, que se publicó con el título *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*.

TOLNAY, Charles de, *Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect*, New Jersey, Princeton University Press, 1975.

TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.

USTÁRROZ, Alberto, *La lección de las Ruinas*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997.

VALERIANI, Enrico, CIPRIANI, Angele y MARCONI, Paolo, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vol., Roma, De Luca Editore, 1974.

VALLERY-RADOT, Jean, *Le recueil de plans d'edifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris*, Roma, Institutum Historicum S. I., 1960.

VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Editorial Ariel, 1987.

VARRIANO, John L., "Martino Longhi the Younger and the Façade of San Giovanni Calibita in Rome", *The Art Bulletin*, vol. LII, 1, marzo 1970, p. 71-74.

-“The Architecture of Martino Longhi the Younger (1602-1660)”, *Journal of Society of Architectural Historians*, nº 2, mayo 1971, vol. XXX, p. 101-118.

- *Italian Baroque and Rococo Architecture*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1986 (tr. en castellano *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, Alianza Forma, 1990).

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più celebri Pittori, Scultori et Architettori*, Florencia, 1568 (tr. en castellano por Juan B. Righini y Ernesto Bonasso, Buenos aires, El Ateneo, 1945)

VENTURI, Lionello, *Storia della critica d'arte*, Florencia, Edizioni U, 1948 (tr. en castellano *Historia de la crítica de arte*, Buenos Aires, Poseidon, 1949, y *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

VENTURI, Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. XI (Architettura del Cinquecento, Parte II), Milán, Ulrico Hoepli, 1939.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, *Regole delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562; consultada la edición de Giovanni Orlandi, Roma, 1602.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI^e al XVI^e siècle*, Paris, V^e A. Movel & Cie, 1875.

WARD-PERKINS, Jhon B., *Architettura romana*, Milán, Electa Editrice, 1972 (tr. en castellano *Arquitectura romana*, Madrid, Aguilar, 1976).

WATKIN, David y MIDDLETON, Robin, *Architettura moderna (?)*, Milán, Electa, 1977 (tr. en castellano *Arquitectura moderna*, Madrid, Aguilar, 1979).

WHITMAN, Nathan T., “Roman Tradition and the Aedicular Façade”, *Journal of the Architectural Historians*, XXIX, 1970, p. 108-123.

WILD, Christoph, KRINGS, Hermann, BAUMGARTNER, Hans Michael, [et. alt.], *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Munich, Kösel Verlag GmbH & Co., 1973 (tr. en castellano *Conceptos fundamentales de filosofía*, III, Barcelona, Herder, 1979).

WITTKOWER, Rudolf, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1958 (consultada la edición de 1969) (tr. en castellano *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979).

- *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, The Warburg Institute, 1949 (tr. en castellano *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958).

- “Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque”, *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 242-313; posteriormente incluido en Rudolf Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

- y Heinrich BRAUER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Nueva York, Collectors Editions, Berlín, Verlag Heinrich Keller, 1931 (utilizada la reedición de Nueva York, Collectors Editions, 1969).

- “Palladio and Bernini”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'*, VIII, 1966; posteriormente incluido en Rudolf WITTKOWER, *Palladio and English Palladianism*, Londres, Thames & Hudson, 1974 y 1983.

B I B L I O G R A F Í A U T I L I Z A D A

- "Francesco Borromini: Personalità e destino", conferencia dada en el Campidoglio, Roma, el 10 de mayo de 1967 y publicada en AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, 2 vol., pp. 17-48; posteriormente incluido en Rudolf Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

- *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*, Londres, Thames & Hudson, 1974.

- *Studies in the Italian Baroque*, London, Thames and Hudson, 1975 (tr. en castellano *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, Gustavo Gili,).

- *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Munich, 1888 (tr. en castellano *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986).

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1908 (tr. en castellano *Abstracción y naturaleza*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1953).

ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1951, utilizada la edición de 1963.

INDICE DE NOMBRES Y LUGARES

Se listan a continuación los nombres propios que aparecen en la tesis. Cuando se trata de nombres de edificios, el tipo aparece en cursiva detrás del nombre. Si los edificios citados no están en Roma, la ciudad se cita entre paréntesis. Las iglesias conocidas por más de un nombre, se ordenan por el que ha sido considerado como principal en la tesis; los otros nombres que se le atribuyen aparecen también, con la dirección por la que deben buscarse. En la ordenación de los nombres de las iglesias no se ha tenido en cuenta las preposiciones ni la diferencia entre S y Ss. Cuando son nombres de personas, se ordenan por el apellido y se coloca el nombre detrás, separado por una (.). Los casos excepcionales de personas conocidas por su nombre de pila, como Miguel Ángel o Rafael, se ordenan por este nombre. Si el nombre es el de alguno de los arquitectos, pintores, dibujantes o grabadores citados en la tesis, la profesión principal por la que aparece en ella se coloca detrás del nombre. El nombre de los papas se orden directamente, por nombre y número, sin referencia a su cualidad ni a su nombre anterior. Los nombres de santos se ordenan por su nombre y se añade su cualidad entre paréntesis.

- | | | |
|--|---|--|
| Abbazia delle Tre Fontane,
<i>iglesia</i> (ver S. Paolo alle
Tre Fontane) | Arigucci, Luigi, <i>arquitecto</i> ,
76 | Biringucci, Oreste
Vannocci, <i>dibujante</i> ,
188, 439 |
| Accademia de S. Luca, 176 | Azzuri, Francesco,
<i>arquitecto</i> , 341 | Bizzacheri, Carlo
Francesco, <i>arquitecto</i> ,
199 |
| Accademia Vitruviana, 42 | Bambino Gesù, <i>iglesia</i> , 80;
94; 95 | Blunt, Anthony, 69; 194;
195; 303; 357; 401 |
| Accolti di Fabrizio, Pietro,
<i>escritor</i> , 223 | Baratta, Giovanni Maria,
<i>arquitecto</i> , 77; 93; 152;
300; 302 | Bonanni, Filippo,
<i>dibujante</i> , 300; 439 |
| Ackerman, James S., 49;
55; 56; 57; 100; 185 | Barberini, Maffeo,
<i>cardenal</i> , 134, 427 | Borromeo, Carlos (san),
112; 318 |
| Alaleona, <i>capilla</i> , 363; 365 | Barrière, Domenico,
<i>grabador</i> , 230; 436; 439 | Borromini, Francesco,
<i>arquitecto</i> , 57; 77; 78;
87; 88; 90; 91; 115; 141;
152; 153; 154; 155; 157;
158; 207; 208; 218; 219;
221; 222; 223; 225; 227;
228; 229; 230; 231; 233;
235; 237; 239; 242; 255;
260; 282; 311; 313; 314;
315; 318; 319; 321; 322;
327; 345; 347; 352; 359;
369; 385; 389; 390; 391;
392; 395; 396; 407; 408;
419; 426; 430; 432; 435;
436; 437; 440 |
| Alberti, Leon Battista,
<i>arquitecto</i> , 7; 15; 20; 24;
34; 35; 36; 39; 42; 43;
44; 45; 46; 47; 48; 51;
52; 54; 56; 59; 60; 61;
64; 109; 135; 426; 436 | Battisti, Eugenio, 194 | Borsi, Franco, 371; 379 |
| Alejandro VII, 242; 243;
244; 366; 370 | Baudelaire, Charles, 22 | Bottari (monseñor), 306 |
| Algardi, Alessandro,
<i>arquitecto</i> , 209; 300;
302; 311 | Belvedere, patio del, 49;
185 | Botticelli, Sandro, <i>pintor</i> ,
57; 62; 63 |
| Allaleona, <i>capilla</i> , 309 | Benedetti, Elpidio,
<i>dibujante</i> , 151; 439 | Bramante, Donato,
<i>arquitecto</i> , 42; 43; 44;
49; 54; 131; 185; 373;
432 |
| Amici, Domenico,
<i>grabador</i> , 439 | Benedetto XIII, 256 | Brauer, Heinrich, 370 |
| Antonino y Faustina,
<i>templo</i> , 92; 196; 373;
422 | Bernardo (san), 58 | |
| Aquila, Francesco,
<i>grabador</i> , 434 | Bernini, Gian Lorenzo,
<i>arquitecto</i> , 75; 76; 77;
92; 94; 95; 129; 136;
152; 167; 260; 273; 275;
277; 278; 279; 282; 284;
305; 306; 309; 311; 322;
333; 348; 349; 353; 357;
359; 363; 364; 366; 367;
369; 370; 371; 372; 373;
374; 375; 376; 379; 380;
381; 383; 385; 389; 398;
415; 423; 424; 429; 430;
432 | |
| Antal, Frederick, 57 | Biblioteca de Adriano, 53 | |
| Arconio, Mario, <i>arquitecto</i> ,
207 | Biblioteca Laurentiana, 374 | |
| Argan, Giulio Carlo, 64;
67; 103; 186; 211; 225;
227; 237; 278; 318; 331;
347; 349; 373; 388; 390 | | |

- Brecht, Bertolt, 18
 Bregno, Andrea, *arquitecto*, 52
 Brunelleschi, Filippo, *arquitecto*, 43; 51
 Buenaventura (san), 58
 Bufalini, Francesco, *dibujante*, 436; 440; 433
 Burke, Edmund, 20
 Calderón de la Barca, Pedro, *dramaturgo*, 261
 Campidoglio, 105; 110; 271; 317; 332; 388; 389
 Campo Vaccino, 198
 Cancelleria, 48
 Canepina, Fra Mario de, *arquitecto*, 199
 Capogrossi-Guarna, B., 293
 Caprino, Meo del, 52
 Caracalla, Termas de, 309
 Carapечchia, Romano, 79
 Caravaggio, Michelangiolo da (llamado el), *pintor*, 350
 Caravita, Oratorio del, 76
 Cartaro, Mario, *grabador*, 56; 97; 101; 107; 124; 187; 428; 434; 440
 Castelli, Domenico, *arquitecto*, 77; 93; 250; 293
 Castello, Bernardo, *arquitecto*, 313
 Cennini, Cennino, *pintor*, 33; 60
 Cesariano, Cesare, *traductor*, 42
 Cesí, Angelo (monseñor), 113
 Cesí, Pierdonato, *cardenal*, 113
 Città di Castello, Matteo da, *arquitecto*, 113
 Ciolli, Giacomo, *arquitecto*, 79; 89
 Cirici, Alexandre, 16
 Clemente XI, 387; 397
 Clemente XII, 176
 Coliseo, 46; 47
 Colonna, Filippo, *arquitecto*, 76; 77; 94; 211; 354; 357
 Concilio de Trento, 259
 Connors, Joseph, 223
 Conservatori, *palacio*, 126; 177; 317; 388
 Constantino, *arco*, 52; 87; 309; 429
 Contini, Giovan Battista, *arquitecto*, 79
 Cornaro, *capilla*, 309; 363; 364; 423
 Corneto-Giraud-Torlonia, *palacio*, 48
 Cortona, Pietro da, *arquitecto*, 76; 77; 89; 90; 91; 152; 157; 159; 160; 175; 177; 199; 209; 211; 213; 243; 244; 245; 247; 249; 251; 255; 256; 309; 322; 324; 325; 327; 343; 357; 369; 382; 390; 419; 430; 431
 Coudenhove-Erthal, Eduard, 332
 Cozens, Alexander, *pintor*, 20; 24
 Cronaca, Simone del Pollaiuolo (llamado el), *arquitecto*, 48
 Cruyl, Leven, *dibujante*, 151; 379; 400; 429; 440
 Chiesa Nuova, *iglesia*, (ver S. Maria in Vallicella)
 Chigi, *emblema*, 333
 Del Duca, Giacomo, *arquitecto*, 73; 85
 Della Porta, Giacomo, *arquitecto*, 7; 49; 73; 74; 75; 85; 88; 89; 90; 92; 96; 97; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 107; 109; 110; 111; 114; 115; 116; 117; 125; 128; 137; 143; 161; 176; 179; 180; 182; 185; 186; 187; 191; 192; 194; 195; 207; 209; 221; 233; 259; 260; 267; 271; 284; 285; 305; 322; 323; 354; 359; 369; 397; 413; 414; 415; 417; 418; 419; 424; 428; 429; 431
 Díaz-Mas, Paloma, 11; 12
 Diboutades, 20
 Diocleciano, *termas*, 309; 355
 Domenichino, Domenico Zampieri (llamado el), *pintor*, 207; 295; 440
 Domine Quo Vadis, *iglesia*, 77; 94; 95; 357; 398; 402
 Dominicus; Carlo de, *arquitecto*, 80
 Donatello, Donato di Retto Bardi (llamado el), *pintor*, 2757
 Doni, Antonio Francesco, *escritor*, 64
 Duccio di Buoninsegna, *pintor*, 59
 Dupérac, Étienne, *dibujante*, 126; 132; 133; 435; 441
 Durero, Alberto, *pintor*, 63
 Erasmo de Rotterdam, *humanista*, 259
 Fagiolo dell' Arco, Maurizio y Marcello, 348; 349; 365; 375; 381; 433
 Falda, Giovanni Battista, *dibujante*, 100; 103; 115; 116; 151; 233; 251; 282; 319; 321; 331; 383; 384; 385; 386; 387; 379; 429; 441
 Fancelli, Luca, *arquitecto*, 48
 Fanzago, Cosimo, *arquitecto*, 77
 Farnese, *palacio*, Roma, 185; 187; 400; 433
 Farnese, *palacio*, Caprarola, 53
 Farnese, Alessandro, *cardenal*, 56; 97; 112
 Fasolo, Furio, 293; 302; 304
 Favio Calvo, Marco, *traductor*, 42
 Ferrabosco, G. B., *escultor*, 311
 Ferreiro, Pietro, *grabador*, 105; 442
 Ferri, Ciro, *dibujante*, 288; 289; 292; 309; 426; 434; 442
 Ficino, Marsilio, *humanista*, 59
 Filarete, Antonio Averulino (llamado), *arquitecto*, 42; 43

- Fontana, Carlo, *arquitecto*, 78; 85; 89; 92; 93; 162; 164; 165; 167; 169; 169; 171; 173; 175; 306; 322; 331; 333; 335; 337; 339; 341; 343; 345; 429; 430; 431; 442
- Fontana, Domenico, *arquitecto*, 49; 116; 195; 415; 419; 428; 433
- Fontana, Francesco, *arquitecto*, 79; 94; 402
- Fontana, Giacomo Boini, *estucador*, 300
- Fontana, Giovanni, *arquitecto*, 125
- Fontana, Carlo Stefano, *arquitecto*, 79
- Foro Romano, 196; 197; 373
- Foro Transitorium, 309
- Fra Angelico, Guido di Pietro (llamado), *pintor*, 57
- Franceschini, Vincenzo, *grabador*, 434
- Francini, Girolamo, *grabador*, 115; 116
- Frey, Dagobert, 154; 239
- Friedlaender, W., 63
- Fuga, Ferdinando, *arquitecto*, 79; 80; 93; 94
- Gagliardi, Filippo, *arquitecto*, 78; 92; 252
- Galilei, Alessandro, *arquitecto*, 80; 89; 176; 177; 178; 413
- Gavotti, *capilla*, 309
- Gesù, Il, *iglesia*, 7; 8; 57; 73; 89; 90; 96; 97; 99; 104; 109; 110; 111; 112; 121; 137; 143; 161; 167; 179; 180; 181; 186; 187; 207; 209; 211; 221; 232; 267; 284; 289; 322; 323; 413; 415; 416; 417; 424; 425; 428; 431; 433
- Giannini, Sebastiano, *grabador*, 230; 231; 435; 436; 442
- Giardini, Francesco (Lorrainer François du Jardin), *arquitecto*, 76
- Giorgione, Giogio da Castelfranco (llamado), *pintor*, 23
- Giotto di Bondone, *pintor*, 59
- Gombrich, Ernst Hans, 24; 25
- Gondi, *palacio*, 48
- González Raventós, Aquiles, 7
- Gracián Morales, Baltasar, *escritor*, 259; 264
- Grassi, Giorgio, 33; 35; 90; 204; 207; 208; 209
- Grassi, Orazio, *arquitecto*, 77; 143
- Gregorini, Domenico, *arquitecto*, 69; 80; 94; 255
- Gregorio XIII, 126
- Greuter, Matteus, *dibujante*, 128; 134; 136; 427; 428; 429; 433; 442
- Guerra, Gaspare, *arquitecto*, 285
- Guidetti, Guidetto, *arquitecto*, 72; 88; 109
- Hager, Hellmut, 303
- Hauser, Arnold, 63; 64; 65; 185
- Henneberg (ver Von Henneberg, Josephine)
- Hibbard, Howard, 8; 124; 180; 181; 185
- Hussey, Christopher, 67
- Ignacio de Loyola, (san), 352
- Inocencio X, 136
- Juan de la Cruz, (san), 351; 352
- Julio III, 104
- Kafka, Franz, 265
- Kaster, Gert, 147
- Kitao, Timothy, 276; 369; 370; 374; 379
- Lambardi, Carlo, *arquitecto*, 75; 85; 177; 179; 269; 354; 359; 397
- Le Corbusier, Charles Edouart Jeanneret (llamado), 10
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *filósofo*, 261
- León X, 54
- Leonardo da Vinci, *pintor*, 350
- Letarouilly, Paul-Marie, *dibujante*, 442
- Ligorio, Pirro, *arquitecto*, 49; 233
- Lippi, Filippo, *pintor*, 57
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *pintor*, 22; 64
- Longhi, Onorio (a veces Honorio), *arquitecto*, 74; 76; 199; 201; 203; 431; 433
- Longhi el Joven, *arquitecto*, 76; 77; 89; 92; 135; 148; 149; 150; 152; 154; 167; 199; 209; 211; 250; 251; 255; 282; 285; 289; 291; 292; 293; 300; 303; 302; 327; 420; 421; 434
- Longhi el Viejo, *arquitecto*, 74; 88; 89; 113; 116
- Lotz, Wolfgang, 9; 54; 104; 309
- Ludovisi, Ludovico, *cardenal*, 207
- Lutero, Martín, *teólogo*, 66
- Maddalena, La (ver S. Maria Maddalena)
- Maderno, Carlo, *arquitecto*, 75; 76; 89; 90; 115; 117; 119; 121; 122; 123; 124; 125; 126; 128; 134; 135; 136; 137; 139; 141; 142; 149; 155; 161; 162; 177; 201; 204; 207; 208; 209; 221; 284; 419; 427; 429; 432; 433
- Madonna del Divino Amore, *iglesia*, 80; 92
- Madonna dei Monti, *iglesia*, 89; 110; 111; 179; 180; 187; 429; 431; 424
- Maggi, Giovanni, *dibujante*, 134; 428; 443
- Maiano, Benedetto da, *arquitecto*, 48
- Maiano, Giuliano da, *arquitecto*, 52
- Maquiavelo, Nicolás, *estadista*, 66
- Marcello, Teatro di, 332

- Martinelli, Domenico,
dibujante, 213; 218; 443
- Martini, Francesco di
Giorgio, *arquitecto*, 42;
43
- Marucelli, Paolo,
arquitecto, 207
- Marusconi, Paolo,
arquitecto, 219
- Mascherino, Ottavio,
arquitecto, 74; 85; 116;
398; 411
- Massimo, *capilla*, 424
- Massimo alle Colonne,
palacio, 161
- Mastrozzi, *palacio*, 412
- Mazzarino, Giulio,
cardenal, 151
- Medici-Riccardi, *palacio*
48
- Menicucci, Giovan Battista,
arquitecto, 199
- Meo del Caprino,
arquitecto, 52
- Mercado de Trajano, 53
- Michelozzo de Bartolomeo,
Michelozzi, 48
- Mies van der Rohe,
Ludwig, 17
- Miguel Ángel Buonarroti,
arquitecto, 21; 49; 62;
65; 97; 100; 103; 105;
109; 110; 117; 124; 125;
126; 128; 132; 133; 153;
177; 185; 187; 188; 259;
260; 271; 282; 306; 307;
309; 317; 349; 354; 355;
356; 374; 376; 388; 389;
390; 391; 415; 423; 432
- Modelli, *via*, 148
- Mola, Giovan Battista,
escritor, 293
- Montano, G. B. ,
arquitecto, 75
- Monte Cassino, *biblioteca*,
42
- Moraldi, G. P. , *arquitecto*,
77
- Multó, Francesco,
arquitecto, 79; 90
- Noehles, Karl, 212; 213
- Nolli, Giovan Battista,
dibujante, 13; 256; 338;
443
- Norberg-Schulz, Christian,
392; 437
- Omodei, Luigi, *cardenal*,
78; 94; 199
- Opus Architectonicum, 221
- Oratorio del Caravita, (ver
Caravita, Oratorio del)
- Oratorio del Ss. Crocifisso,
(ver Ss. Crocifisso,
Oratorio del)
- Oratorio del Ss. Crocifisso
di S. Marcello, (ver Ss.
Crocifisso, Oratorio del)
- Oratorio del Ss.
Sacramento, (ver Ss.
Sacramento, Oratorio
del)
- Pamphili, *palacio*, 155
- Palladio, Andrea,
arquitecto, 43; 50; 271;
275; 361
- Pamphili, Camillo, *conde*,
372; 382
- Panofsky, Erwin, 11; 63
- Panteón, 54; 372
- Passalacqua, Pietro,
arquitecto, 69; 80; 94
- Passeri, Giuseppe,
arquitecto, 78
- Patriarca, Pietro Giacomo,
arquitecto, 79; 399; 401
- Peparelli, Francesco,
arquitecto, 77; 91; 94;
399; 400
- Perfetti, Giovanni Antonio,
arquitecto, 80; 94; 408
- Peruzzi, Giovanni Salustio,
arquitecto, 73; 89; 109;
161
- Piazza del Popolo, 326
- Piazza di Trevi, 151
- Piero della Francesca,
pintor, 20; 59
- Pietà, la, 423
- Pietrasanta, Giacomo de,
arquitecto, 52; 109
- Pinard, Ugo, *dibujante*, 443
- Piranesi, Giovan Battista,
dibujante, 164; 443
- Pitti, *palacio*, 48
- Plinio el Viejo, 20
- Pollock, Jackson, 17
- Pontelli, Baccio,
arquitecto, 52
- Pontormo, Iacopo Carrucci,
pintor, 57; 62; 63; 64
- Ponzio, Flaminio,
arquitecto, 75
- Portoghesi, Paolo, 105;
122; 124; 153; 177; 194;
211; 229; 235; 287; 343;
356; 402
- Pozzo, Andrea, *pintor*, 262;
277; 415; 443, 444
- Propaganda Fide, 255; 359;
367; 369; 371; 385; 390;
408
- Pugliese, Antonia, 291
- Quadri, Carlo, *dibujante*,
78, 151; 152; 292; 310;
383; 385; 433; 434; 444
- Quirinale, *palacio del*, 366
- Rafael Sanzio, *pintor*, 9;
42; 43; 49; 54; 55; 59;
62; 65; 426; 427
- Raguzzini, Filippo,
arquitecto, 7; 79; 80; 92;
120; 252; 256; 257; 415;
420
- Rainaldi, Carlo, *arquitecto*,
75; 77; 78; 89; 90; 92;
93; 94; 130; 136; 137;
139; 152; 155; 161; 162;
164; 167; 171; 173; 175;
176; 256; 285; 293; 302;
311; 322; 323; 325; 326;
327; 328; 329; 330; 331;
341; 345; 397; 398; 412;
430; 432
- Rainaldi, Girolamo,
arquitecto, 130; 152
- Raymondi, *capilla*, 309
- Re Magi, *iglesia*, 359; 369;
371
- Regniart, *dibujante*, 137;
143; 162; 164; 385; 432
- Ricci, Giovanni Battista,
pintor, 444
- Rigano, Salvatore, 291
- Ripa, Cesare, *pintor*, 60
- Robbins, Edward, 38
- Rosati, Domenico de, 75;
91; 199; 201; 203; 204;
209; 233; 415; 419
- Rossellino, Bernardo,
arquitecto, 48
- Rossi, Giovanni Antonio
de, *arquitecto*, 77; 78

- Rossi, Domenico de,
editor, 165; 233; 250;
250; 279; 281; 288; 292;
302; 310; 311; 333; 397;
444
- Rossi, Filippo de,
grabador, 150; 444
- Rossi, Giacomo de,
grabador, 72; 97; 199;
201; 204; 230; 231; 251;
321; 383; 426; 435; 444
- Rossi, Gregorio de,
dibujante, 335; 338; 429
- Rossi, Mattia de,
arquitecto, 78; 79; 88;
92; 252
- Rossi Forma, *grabador*,
429
- Rosso, Giovanni Battista di
Iacopo de Rossi, *pintor*,
63
- Rotili, Mario, 257
- Rucellai, *palacio*, 39; 47;
48
- Rughesi, Fausto,
arquitecto, 75; 89; 113
- S. Agnese in Agone, *iglesia*
(ver S. Agnese in Piazza
Navona)
- S. Agnese in Piazza
Navona, *iglesia*, 77; 90;
119; 152; 153; 155; 158;
167; 176; 222; 228; 229;
237; 282; 315; 322; 326;
327; 369; 391; 418; 419;
432; 435
- S. Agostino, *iglesia*, 52;
109
- S. Ambrogio della
Massima, *iglesia*, 70
- S. Anastasia, *iglesia*, 76
- S. Andrea, (Mantua),
iglesia, 46; 47; 48
- S. Andrea in via Flaminia,
iglesia, 72
- S. Andrea delle Frate,
iglesia, 69
- S. Andrea de Portogallo,
(ver S. Maria della
Neve)
- S. Andrea al Quirinale,
iglesia, 77; 94; 95; 152;
321; 366; 369; 370; 371;
372; 376; 379; 397; 398;
422; 423; 424; 433
- S. Andrea della Valle,
iglesia, 8; 75; 78; 90;
96; 119; 137; 139; 141;
143; 155; 161; 162; 167;
176; 180; 182; 184; 187;
208; 322; 323; 385; 415;
424; 429; 431; 432; 433
- S. Andrea in Vincis,
iglesia, 70
- Ss. Angeli Custodi, *iglesia*,
70
- S. Angelo, *castillo*, 135
- S. Angelo in Pescheria,
iglesia, 70
- S. Anna dei Palafrenieri,
iglesia, 73; 79; 89; 94;
104; 402; 416
- S. Antonio dei Portoghesi,
iglesia, 76; 92; 107;
148; 149; 167; 250; 255;
285; 288; 292; 293; 300;
303; 304; 322; 335; 338;
345; 354; 357; 420; 421;
423; 434
- S. Apollonia, *iglesia*, 70
- S. Atanasio dei Greci,
iglesia, 74; 88; 419
- S. Barbara dei Librai,
iglesia, 78
- S. Bartolomeo e
Alessandro dei
Bergamaschi, *iglesia*, 69
- S. Bartolomeo all'Isola,
iglesia, 74
- S. Basilio, *iglesia*, 78
- S. Bernardino ai Monti,
iglesia (ver S.
Bernardino da Siena)
- S. Bernardino da Siena,
iglesia, 75; 91
- S. Bernardo alle Terme,
iglesia, 75
- S. Biagio in Campitelli, (ver
S. Rita da Cascia)
- Ss. Biagio e Cecilia dei
Materassai (ver
Madonna del Divino
Amore)
- S. Biagio della Pagnotta,
iglesia, 80; 94; 95; 408;
410; 429
- S. Bibiana, *iglesia*, 75; 92;
167; 259; 273; 274; 275;
276; 277; 279; 285; 289;
291; 294; 304; 333; 344;
3691; 414; 415; 422;
423; 424; 429; 433
- S. Brigida, *iglesia*, 79; 94;
95; 104; 399; 401; 424
- S. Caio, *iglesia*, 70
- Ss. Carlo e Ambrogio al
Corso, (ver S. Carlo al
Corso)
- S. Carlo ai Catinari, *iglesia*,
75; 76; 89; 91; 199; 201;
204; 209; 233; 415; 419;
433
- S. Carlo al Corso, *iglesia*,
78; 94; 199; 424
- S. Carlo alle Quattro
Fontane, *iglesia*, 78; 87;
119; 313; 335; 391; 417;
429
- S. Caterina dei Funari,
iglesia, 72; 88; 109
- S. Caterina della Rota,
iglesia, 80; 94; 95; 300;
411; 413; 42
- S. Caterina da Siena a
Magnanapoli, *iglesia*,
77; 91; 204; 231; 419
- S. Caterina de Suecia,
iglesia, 401
- S. Cecilia, *iglesia*, 69
- Ss. Celso e Giuliano,
iglesia, 80
- S. Cesareo in Palatino,
iglesia, 75; 88
- Ss. Claudio e Andrea
de'Borgognoni, *iglesia*,
70
- S. Clemente, *iglesia*, 79
- S. Crisogono, *iglesia*, 76
- S. Croce e S. Bonaventura
dei Lucchesi, *iglesia*,
79; 88
- S. Croce in Gerusalemme,
iglesia, 69; 80; 94; 95;
413; 424
- S. Croce alla Lungara,
iglesia, 69
- Ss. Crocifisso, Oratorio del,
73; 92; 96; 259; 267;
273; 274; 415; 428
- S. Chiara, *iglesia*, 70
- Ss. Domenico e Sisto,
iglesia, 76; 88; 309; 363
- S. Egidio, *iglesia*, 76; 94;
95; 119; 211; 354; 357;

- 361; 366; 369; 398; 402;
414; 419; 422; 423; 424
- S. Egidio in Trastevere,
iglesia (ver S. Egidio)
- S. Eligio degli Orefici,
iglesia, 69
- S. Eligio dei Sellari,
iglesia, 70
- S. Eufemia, *iglesia*, 70
- S. Eusebio, *iglesia*, 79
- S. Eustachio, *iglesia*, 70
- Ss. Faustino e Giovita dei
Bresciani, *iglesia*, 78;
92; 322; 331; 332; 335;
421; 429
- S. Felipe Neri, Oratorio de,
77; 91; 92; 119; 218;
227; 233; 237; 311; 315;
255; 315; 390; 417; 419;
430; 43; 437
- S. Filippo Neri, *iglesia*, 80;
92
- S. Francesco d'Assisi a
Monte Mario, *iglesia*, 80
- S. Francesca Romana,
iglesia, 75; 85; 177;
259; 269; 271; 273; 275;
361; 429
- S. Francesco, *iglesia*, 51
- S. Francesco di Paola,
iglesia, 77
- S. Francesco a Ripa,
iglesia, 78; 92; 252
- S. Francesco di Sales,
iglesia, 70
- S. Francesco Saverio, (ver
Caravita, Oratorio del)
- S. Galla, *iglesia*, 70
- S. Gallicano, Ospedale di,
79; 92; 120; 252; 257;
415; 420
- Ss. Gesù e Maria, *iglesia*,
78; 94; 95; 397
- S. Giacomo in Augusta,
iglesia, (ver S. Giacomo
degli Incurabili)
- S. Giacomo degli
Incurabili, *iglesia*, 75;
90; 110; 111; 122; 273;
274; 285; 422; 424; 428
- S. Giacomo alla Lungara,
iglesia, 70
- S. Giacomo degli
Spagnuoli, *iglesia*, 52;
69
- S. Giorgio Maggiore,
iglesia, 269; 271
- S. Giovanni Calibita,
iglesia, 79
- S. Giovanni Decollato,
iglesia, 74
- S. Giovanni dei Fiorentini,
iglesia, 80; 390
- S. Giovanni in Mercatello,
iglesia, 70
- S. Giovanni e Paolo,
iglesia, 69
- Ss. Giovanni e Petronio dei
Bolognesi, *iglesia*, 79;
94; 95; 295; 398; 412;
423
- S. Giovanni della Pigna,
iglesia, 78
- S. Girolamo della Carità,
iglesia, 77; 92; 93; 169;
250; 293; 297; 299; 304;
305; 322; 335; 412; 421;
422
- S. Girolamo degli
Schiavoni, *iglesia*, 74;
88; 111; 113
- S. Giuliano dei Belgi, (ver
S. Giuliano dei
Fiamminghi)
- S. Giuliano dei
Fiamminghi, *iglesia*, 78
- S. Giuseppe a Capo le
Case, *iglesia*, 70
- S. Giuseppe dei Falegnami,
iglesia, 75
- S. Giuseppe alla Lungara,
iglesia, 80
- S. Gregorio al Celio, (ver
S. Gregorio Magno)
- S. Gregorio Magno, *iglesia*,
76; 89; 232
- S. Ignazio, *iglesia*, 76; 77;
90; 143; 201; 204; 207;
209; 211; 262; 277; 284;
415; 419; 424; 431
- S. Isidoro, *iglesia*, 69
- S. Ivo alla Sapienza,
iglesia, 77; 91; 92; 120;
152; 158; 230; 233; 237;
248; 311; 345; 391; 417;
419; 420; 423; 430; 437
- S. Juan de Letrán, *basílica*,
8; 69; 80; 89; 176; 413;
424
- S. Lorenzo, *iglesia*, 188;
209
- S. Lorenzo in Damaso,
iglesia, 70
- S. Lorenzo in Fonte,
iglesia, 69
- S. Lorenzo in Lucina,
iglesia, 69
- S. Lorenzo in Miranda,
iglesia, 72; 75; 91; 92;
196; 231; 243; 373; 419;
422
- S. Lorenzo fuori le Mura,
iglesia, 69
- S. Lorenzo in Panisperna,
iglesia, 73; 87; 116;
117; 317
- S. Lorenzo in Piscibus,
iglesia, 70
- Ss. Luca e Martina, *iglesia*,
76; 89; 209; 212; 213;
237; 247; 249; 324; 357;
390; 415; 419; 430; 431;
433; 436
- S. Lucia in Selci, *iglesia*,
70
- S. Luigi dei Francesi,
iglesia, 74; 90; 107;
117; 179; 186; 191; 195;
209; 221; 223; 231; 285;
413; 424; 428; 429; 431
- S. Macuto, *iglesia*, 74; 87;
116; 188; 317; 424
- S. Marcello, *iglesia*, 78; 89;
167; 169; 175; 311; 397;
430; 436
- S. Marco, *iglesia*, 52
- S. Margherita in
Trastevere, *iglesia*, 78;
79
- S. Maria degli Angeli,
iglesia, 354; 356; 357
- S. Maria dell'Anima,
iglesia, 52; 188; 244
- S. Maria Antiqua, *iglesia*,
70
- S. Maria in Aquiro, *iglesia*,
70
- S. Maria in Aracoeli,
iglesia, 332
- S. Maria Assunta, *iglesia*,
372, 375, 376
- S. Maria in Augusta,
iglesia, 72; 87; 415

- S. Maria in Campitelli, *iglesia*, 78; 93; 104; 175; 256; 322; 323; 326; 341; 345; 397; 412; 416; 430; 432
- S. Maria in Campo Carleo, *iglesia*, 70
- S. Maria in Campo Marzio, *iglesia*, 78
- S. Maria del Carmelo, *iglesia* (ver S. Egidio)
- S. Maria delle Carceri, *iglesia*, 51
- S. Maria della Consolazione, *iglesia*, 69; 74; 89; 111
- S. Maria del Fiori, *iglesia*, 51
- S. Maria delle Grazie a Porta Angelica, *iglesia*, 70; 72
- S. Maria delle Grazie alle Fornaci, *iglesia*, 79; 90
- S. Maria di Grottapinta, *iglesia*, 70
- S. Maria delle Lauretane, *iglesia*, 70
- S. Maria Liberatrice, *iglesia*, 70
- S. Maria di Loreto, *iglesia*, 69; 72; 85
- S. Maria della Luce, *iglesia*, 70
- S. Maria Maddalena, *iglesia*, 78
- S. Maria Maggiore, *basilica*, 69; 80; 93; 185; 195; 306; 413; 415; 419; 424; 428
- S. Maria sopra Minerva, *iglesia*, 415; 424
- S. Maria dei Miracoli, *iglesia*, 77
- S. Maria di Monterone, *iglesia*, 70
- S. Maria dei Monti, (ver Madonna dei Monti)
- S. Maria in Monticelli, *iglesia*, 79; 93; 256; 331; 341; 343; 399; 413; 421; 422
- S. Maria in Monserrato, *iglesia*, 74; 89; 117; 122; 128
- S. Maria in Monte Santo, *iglesia*, 77
- S. Maria della Neve, *iglesia*, 79; 94; 95; 402
- S. Maria Novella, *iglesia*, 109
- S. Maria dell'Orazione e della Morte, *iglesia*, 79
- S. Maria dell'Orto, *iglesia*, 73; 87; 89; 104; 109; 114; 115; 122; 253; 407; 416
- S. Maria della Pace, *iglesia*, 77; 91; 92; 119; 120; 152; 157; 158; 160; 161; 169; 175; 176; 243; 245; 252; 255; 256; 311; 369; 373; 382; 417; 418; 419; 420; 423; 430
- S. Maria delle Palme, (ver Domine Quo Vadis)
- S. Maria del Pianto, *iglesia*, 70
- S. Maria della Pietà, *iglesia*, 69
- S. Maria del Popolo, *iglesia*, 52; 77; 94; 109; 357; 359; 361; 363; 366; 369; 379
- S. Maria Porta Paradisi,, (ver S. Maria in Augusta)
- S. Maria in Portico, *iglesia*, 70
- S. Maria in Publicolis, *iglesia*, 77
- Maria della Purificazione, *iglesia*, 70
- S. Maria della Quercia, *iglesia*, 7; 8; 92; 120; 256; 413; 420; 425
- S. Maria del Rosario sul Monte Mario, *iglesia*, 70
- S. Maria della Scala, *iglesia*, 75; 90; 111; 117; 271
- S. Maria Scala Coeli, *iglesia*, 74; 85; 354; 369
- S. Maria dei Sette Dolori, *iglesia*, 70
- S. Maria del Suffragio, *iglesia*, 78; 89; 410; 429
- S. Maria in Traspontina, *iglesia*, 73; 89; 109
- S. Maria in Trivio, *iglesia*, 73; 85; 111
- S. Maria in Vallicella, *iglesia*, 75; 89; 92; 113; 159; 218; 230; 419
- S. Maria delle Vergini, *iglesia*, 70
- S. Maria in Via, *iglesia*, 72; 74; 75; 89; 110; 111; 128
- S. Maria in Via, *Oratorio*, 255
- S. Maria in Via Lata, *iglesia*, 77; 90; 160; 177; 218; 327; 343; 418
- S. Maria della Visitazione, *iglesia*, 70
- S. Maria della Vittoria, *iglesia*, 76; 90; 121; 232; 307; 309; 363
- S. Maria dell'Umiltà, *iglesia*, 70
- S. Marta, *iglesia*, 73; 85
- S. Martino ai Monti, *iglesia*, 78; 91; 92; 252
- Ss. Michele e Magno, *iglesia*, 70
- Ss. Nereo e Achilleo, *iglesia*, 70
- S. Nicola in Arcione, *iglesia*, 70
- S. Nicola in Carcere, *iglesia*, 75
- S. Nicola da Curte, *iglesia*, 256
- S. Nicola degli Incoronati, *iglesia*, 70
- S. Nicola dei Lorenesi, *iglesia*, 76
- S. Nicola dei Prefetti, *iglesia*, 78; 94
- S. Nicola da Tolentino, *iglesia*, 77; 93; 104; 169; 300; 304; 305; 309; 310; 311; 322; 331; 343; 416; 421; 42
- S. Omobono, *iglesia*, 73; 88
- S. Pancrazio, *iglesia*, 70
- S. Paolo fuori le Mura, *iglesia*, 70
- S. Paolo alla Regola, *iglesia*, 79; 89

- S. Paolo alle Tre Fontane, *iglesia*, 75; 85; 271; 354; 359; 397; 424
- S. Pedro, *basílica*, 49; 52; 54; 75; 90; 105; 109; 110; 118; 124; 125; 126; 131; 134; 143; 153; 177; 209; 277; 282; 305; 348; 349; 357; 363; 365; 373; 376; 422; 423; 427; 428; 429; 430; 432; 433
- S. Pedro, *baldaquino*, 306; 349; 422; 423
- S. Pedro, *cátedra de*, 363; 365; 366
- S. Pedro, *logia de la Bendición*, 52
- S. Pietro in Montorio, *iglesia*, 52; 309; 373
- S. Prisca, *iglesia*, 75; 85; 271; 354; 397
- Ss. Quattro Coronati, *iglesia*, 70
- Ss. Re Magi, *iglesia*, 76; 78; 91; 94; 359; 385; 389; 408; 409; 415; 434; 436
- S. Rita da Cascia, *iglesia*, 78; 93; 331; 332; 333; 345; 434
- Ss. Rufina e Seconda, *iglesia*, 70
- Ss. Sacramento, Oratorio del, 80
- S. Salvatore in Campo, *iglesia*, 77; 91
- S. Sebastián, (Mantua) *iglesia*, 46
- S. Sebastiano fuori le Mura, *iglesia*, 75
- S. Sebastiano al Palatino, *iglesia*, 70
- S. Silvestro in Capite, *iglesia*, 70
- S. Simeona Profeta, *iglesia*, 70
- S. Sisto Vecchio, *iglesia*, 92
- S. Spirito in Sassia, *iglesia*, 74; 85; 109
- S. Stefano del Cacco, *iglesia*, 70
- Ss. Stimate di S. Francesco, *iglesia*, 79
- Ss. Sudario dei Piemontesi, *iglesia*, 78; 90
- S. Susanna, *iglesia*, 75; 89; 110; 117; 119; 121; 123; 124; 125; 126; 131; 137; 139; 143; 208; 209; 221; 322; 414; 416; 417
- S. Tommaso della Catena, *iglesia*, 398
- S. Tommaso in Formis, *iglesia*, 70
- S. Teodoro al Palatino, *iglesia*, 70
- S. Tommaso in Parione, *iglesia*, 74; 89; 111; 128
- S. Tommaso degli Spagnoli, *iglesia*, 398
- S. Tommaso di Villanova, *iglesia*, 275; 276; 277; 311; 370; 371; 415; 430; 432
- Ss. Trinità dei Monti, *iglesia*, 73; 88; 419
- Ss. Trinità dei Pellegrini, *iglesia*, 79; 89; 175
- Ss. Trinità degli Spagnuoli, *iglesia*, 70
- Ss. Venanzio e Ansovino, *iglesia*, 70
- Ss. Vincenzo e Anastasio, *iglesia*, 77; 89; 119; 143; 148; 149; 152; 157; 160; 167; 250; 251; 282; 292; 293; 304; 305; 310; 322; 327; 416; 417; 418; 421; 429; 434
- S. Vincenzo, *via*, 148
- S. Vitale, *iglesia*, 70
- Ss. Vito e Modesto, *iglesia*, 70
- Salvatore, *via*, 148
- Sammicheli, Michele, *arquitecto*, 50
- Sanctis, Francesco de, *arquitecto*, 79; 89; 175; 341; 343
- Sangallo el Joven, Antonio da, *arquitecto*, 9; 35; 36; 49; 54; 55; 69; 72; 85; 87; 88; 104; 109; 116; 135; 415; 426; 427
- Sangallo, Giuliano da, *arquitecto*, 48; 51; 52; 188
- Sansovino, Jacopo Tatti, *arquitecto*, 50
- Sapienza, La, 92; 120; 152; 233; 419
- Sardi, Giuseppe, *arquitecto*, 341; 402
- Sassi, Matteo, *arquitecto*, 79; 80; 93; 341; 343; 344; 346; 422
- Sasso, Antonio, *arquitecto*, 209
- Scala Regia (Vaticano), 277
- Scruton, Roger, 26
- Schor, Cristoforo, *arquitecto*, 285
- Schreivogel, Benedetto, *dibujante*, 399; 401
- Sebastián, Santiago, 352
- Sedlmayr, Hans, 154; 437
- Septimio Severo, *arco*, 52; 53; 309; 429
- Septizonium, 309
- Serlio, Sebastiano, *arquitecto*, 43; 116
- Sforza, *capilla*, 185; 306; 356; 434
- Silvestre, Israel, *dibujante*, 445
- Sixtina, *capilla*, 415
- Sixto V, *capilla de*, 195; 415; 419; 428; 433
- Solaro; Gaspar, *arquitecto*, 293
- Soria, Giovan Battista, *arquitecto*, 76; 77; 89; 90; 91; 143; 199; 204; 231; 232; 233; 419
- Specchi, Alessandro, *arquitecto*, 79; 94; 204; 397; 400; 402; 404; 406; 407; 426; 433; 445
- Spirito Santo, *iglesia*, 70
- Spirito Santo dei Napoletani, *iglesia*, 77; 410
- Strozzi, *palacio*, 48
- Tempesta, Antonio, *dibujante*, 445
- Templum Pacis, (Forum Transitorium), 53; 309; 429
- Tesauro, Emanuele, 259
- Tesei, Giovanni Paolo, 69

- Titi, Filippo, *historiador*, 293; 300
 Tito, *arco*, 50; 87; 90
 Tolnay, Charles de, 306; 355; 374
 Torriani, Nicola, *arquitecto*, 76; 88; 91; 196; 197; 207; 209; 243
 Torriani, Orazio, *arquitecto*, 75
 Torrione, Angelo, *arquitecto*, 78
 Trevi, fontana de, 148; 292
 Trías, Eugenio, 32; 33
 Urbano VIII, 134; 136
 Van der Hulst, *pintor*, 357; 445
 Vannoci Biringucci, Oreste, *dibujante*, 97
 Vanvitelli, Luigi, *pintor*, 356
 Vasari, Giorgio, *pintor*, 20; 25; 33; 40; 57; 60; 62; 63; 65; 116
 Vasconi, Filippo, *dibujante*, 446
 Vasi, Giuseppe, *dibujante*, 151; 159; 171; 195; 197; 198; 251; 254; 300; 321; 345; 357; 385; 410; 412; 429; 446
 Vecchi, Gaspare de, *arquitecto*, 207; 385
 Venturini, Giovan Francesco, *dibujante*, 171; 173; 218; 430; 436; 446
 Vignola, Giacomo Baozzi, *arquitecto*, 7; 43; 49; 53; 56; 72; 73; 89; 97; 100; 101; 102; 104; 105; 107; 109; 110; 111; 112; 114; 115; 116; 117; 121; 123; 124; 137; 161; 176; 179; 180; 18; 182; 187; 188; 221; 254; 284; 289; 305; 402; 404; 407; 413; 414; 416; 417; 418; 431; 434
 Vignola, Giacinto, *arquitecto*, 402; 406
 Villamena, Francesco, *dibujante*, 97; 101; 103; 433; 446
 Villegas, Esteban, 11
 Vincenzo Casale, Giovanni, *dibujante*, 429; 431
 Vitruvio Polion, Marco, *arquitecto*, 41; 42; 43; 116
 Volterra, Francesco da, *arquitecto*, 73; 74; 75; 87; 88; 89; 90; 110; 115; 116; 117; 122; 128; 273; 285; 317; 414
 Von Henneberg, Josephine, 268; 269
 Whitman, Nathan, 100; 322
 Wittgenstein, Ludwig, 348
 Wittkower, Rudolf, 46; 122; 269; 322; 328; 350; 352; 369; 370; 374; 379
 Wölfflin, Heinrich, 65; 66; 100; 149; 184; 197; 353
 Worringer, Wilhelm, 18; 19; 30
 Zanoli, Tommaso, *arquitecto*, 199
 Zevi, Bruno, 356
 Zuccari, Federico, *pintor*, 61; 64

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

(<http://www.mindeguia.com>)