

Martino Ferrabosco y la consolidación de las convenciones gráficas

Francisco Martínez Mindeguía

Como todo lenguaje, el que utiliza el arquitecto para representar sus proyectos se construye con convenciones que la práctica va perfeccionando con el tiempo. Las más importantes, la planta, la sección y el alzado, se acabaron de consolidar en el *Seicento*, gracias a la difusión de la imprenta. Aquí trataré de tres recursos gráficos que las acabaron de perfeccionar: la "superposición", la "yuxtaposición" y el uso de "fragmentos" que, como convenciones, fueron más útiles para explicar los proyectos que para construirlos. Lo haré a partir de los grabados de Martino Ferrabosco y de Valérien Regnart y de la influencia que pudieron tener después.

Martino Ferrabosco

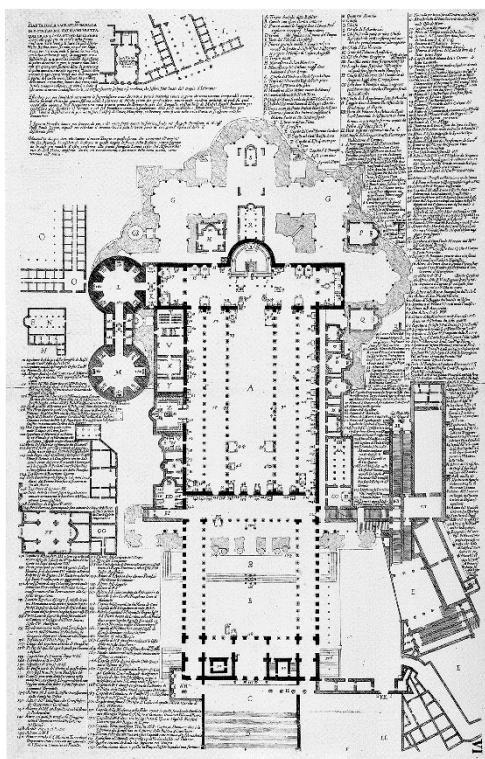
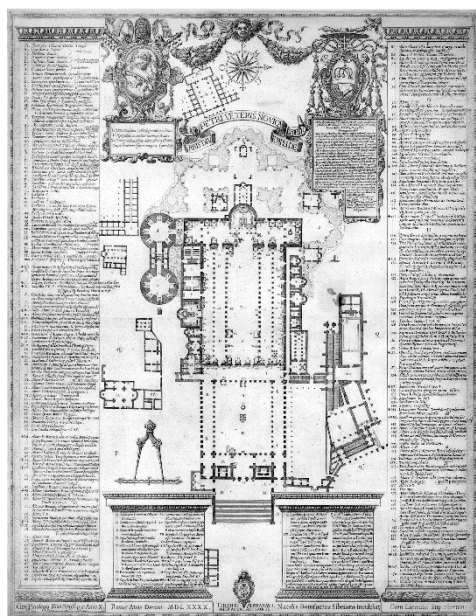
En 1620 Martino Ferrabosco¹ publicó el *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, como resultado de un encargo de Giovanni Battista Costaguti, entonces mayordomo de Paolo V². El libro debió tener una difusión limitada, pero dejó rastros en el *Il Tempio Vaticano* de Carlo Fontana y, si es cierta la relación entre Ferrabosco y Valérien Regnart, los dejó también en el *Insignium Romae templorum prospectus* de Giovanni Giacomo de Rossi, aunque en todos ellos, reduciendo la enorme complejidad gráfica que contenían. Son 31 láminas que, en general ocupan dos páginas del libro, aunque la primera es el doble de una doble página³. Como se ve a simple vista, no es una obra homogénea y sus láminas podrían ordenarse en cinco grupos diferentes. El primero son dibujos en los que se aprovechan grabados anteriores de otros autores⁴. El segundo contiene la representación convencional de un templo, con la planta (VII), la sección (XIV) y los alzados (XIII y XII). El tercer grupo son los grabados que caracterizan el libro de Ferrabosco: las láminas VIII, IX, X y XI. El cuarto (XV a XXV) son fragmentos

¹ Martino Ferrabosco nació en Capolago, como Carlo Maderno, estaba en Roma en 1613 y murió en 1623.

² El objetivo inicial fue tener un levantamiento del complejo vaticano, útil para reubicar las estancias del papa tras las modificaciones de Maderno pero, a la vista del resultado, se amplió a toda la basílica, con la idea de publicarlo para celebrar el fin de las obras. Se puede acceder a las láminas del libro en <https://dlib.biblhertz.it/Dy140-2200>.

³ Las láminas de esta primera edición no están numeradas. La numeración se añadió en la edición de 1686, se mantuvo en la de 1812 y es la que utilizaré para referirme a ellas.

⁴ Las láminas III y VI proceden del grabado de 1590 que Natale Bonifacio hizo del dibujo de Tiberio Alfaro, de 1569-1571. Las IV y V son copias de los grabados de Domenico Taselli da Lugo, de 1572 y 1610.



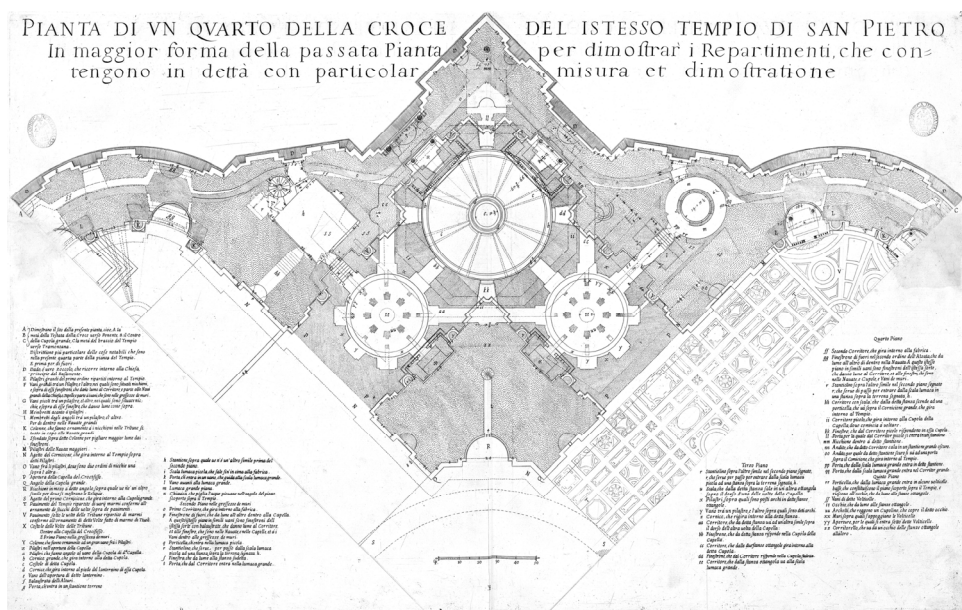
1. Plantas de la basílica vaticana con la superposición del edificio antiguo y del nuevo: comparación entre el grabado de Natale Bonifacio da Sebenico (*grabado*) y Tiberio Alfarano (*dibujo*), *Almae Urbis divi Petri veteris novique Templi descriptio*, 1590 (a la izquierda) y la lámina VI de FERRABOSCO 1620 (a la derecha), puestas a la misma escala.

de las fachadas delantera y posterior, que hay que componer para ver la imagen total. El quinto grupo (XXVI a XXX) son proyectos de Ferrabosco para la basílica.

Vistas con más atención, la lámina VI es una versión del grabado que, en 1590, Natale Bonifacio había hecho del dibujo de Tiberio Alfarano, con la superposición de la antigua y la nueva basílica. El original de Alfarano, un dibujo grande, de casi 1,20 m de altura⁵, mostraba la planta de la antigua basílica con la superposición de la nueva de Miguel Ángel, que Alfarano diferenciaba dibujando los muros de color azul. El grabado de Bonifacio redujo esta dimensión a algo menos de la mitad⁶ y resolvía la diferenciación entre las dos plantas rellenando de negro la sección de la basílica antigua y con un suave punteado la planta de Miguel Ángel, evitando la superposición real. El dibujo de Bonifacio se completaba con una amplia lista de notas aclaratorias, ordenadas con letras y números, que llenaban dos columnas en

⁵ Dibujo de 1172 x 666 mm.

⁶ Plancha de 565 x 435 mm.



2. Martino Ferrabosco. *Pianta di un quarto della croce del istesso templo di San Pietro* de FERRABOSCO 1620, lámina VIII.

los márgenes y otras dos menores en la parte inferior. Comparando los dos grabados (Fig. 1), vemos que Ferrabosco actualizó la lámina de Bonifacio, sustituyendo la planta de Miguel Ángel por la de Maderno y ajustándola al espacio disponible de las dos páginas del libro⁷, prescindiendo de lo decorativo, pero manteniendo las notas aclaratorias. La reducción del espacio disponible para colocar los textos le obligó a utilizar la parte no ocupada por la planta, creando un conglomerado compacto con los textos y los edificios. Es esta lámina - el modo de resolver la superposición de las dos plantas y de ocupar el espacio libre con información complementaria - la que facilitó a Ferrabosco componer las láminas siguientes (VIII, IX y X), que son las más singulares del libro.

La lámina VIII (Fig. 2) es la más icónica y la más conocida. Muestra el cuarto noroeste de la planta de la iglesia, girada 45° respecto a la posición habitual, superponiendo dos plantas, la del acceso y la superior a ella, que Ferrabosco diferencia con la intensidad del punteado. Son dos plantas de las que dibuja los zócalos, cornisas, bóvedas, cúpulas, contornos de salas de los niveles superiores (visibles dentro de la sección punteada) e, incluso, los soportes de las pequeñas cúpulas que cubren los óculos que dan luz a las salas de la planta superior. Añade además cotas y 71 llamadas en el dibujo que remiten a las notas aclaratorias de los márgenes laterales, en las que distingue cinco niveles diferentes. Sólo las alturas quedan sin precisar y eso es lo que justifica el dibujo de las láminas IX y X. Es un

⁷ Plancha de 698 x 438 mm.

buen ejemplo de superposición, resuelta solo con un cambio en el punteado; un dibujo preciso, en el que se da abundante información, bien estructurada y de un alto valor estético. Pero es un dibujo complejo, destinado a un público experto, habituado a este tipo de proyección y capaz de valorarlo. Una complejidad que muestra el edificio como un organismo perfecto, en el que todo está coordinado, con todas sus partes relacionadas por vínculos geométricos precisos y sutiles.

La rotación de la planta, que deja el eje de simetría vertical, desvincula al fragmento del resto de la planta y lo convierte en una pieza autónoma, que no facilita deducir, por simetría, el resto de la planta, ni necesita que se haga. De hecho, es un fragmento que solo representa el proyecto de Miguel Ángel, sin mostrar la prolongación de la nave de Maderno. Ferrabosco participa así en la polémica sobre esta prolongación y permite entender por qué en el título del libro no se cita a Maderno: *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano finito col disegno di Michel Angelo Bonaroto et d'altri architetti espressa in più tavole da Martino Ferrabosco*.

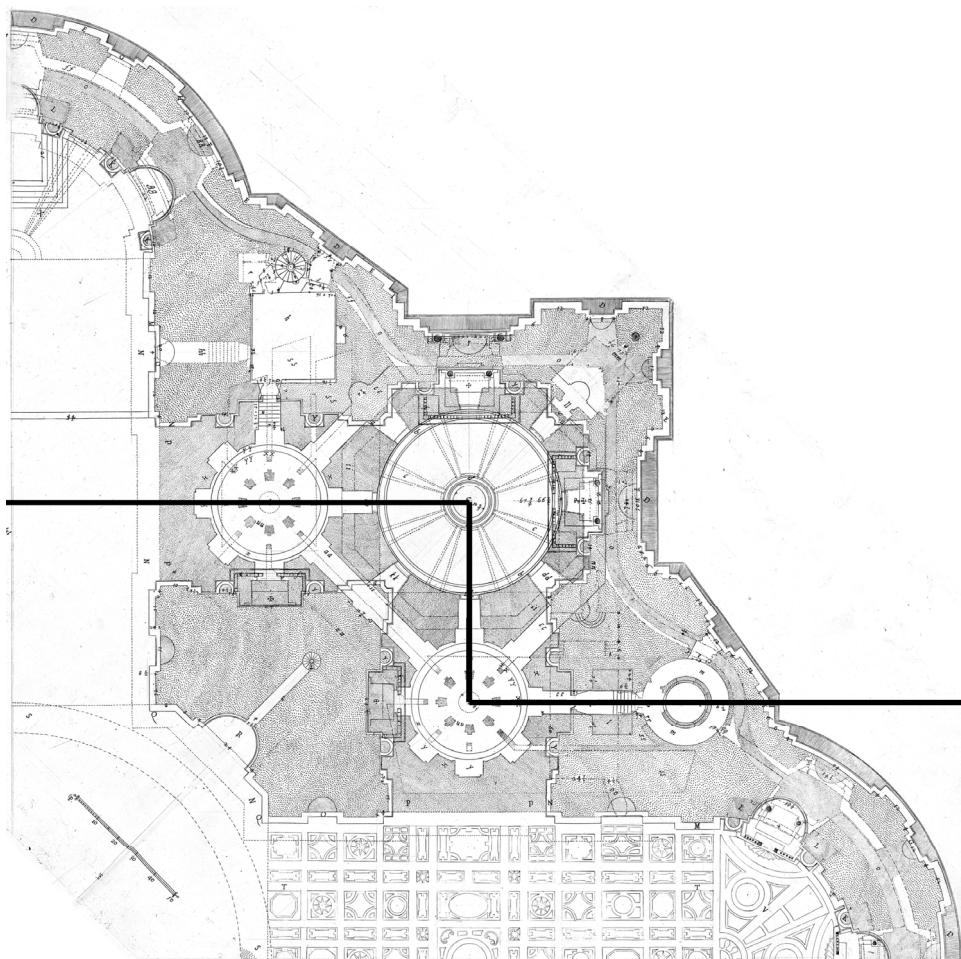
Cuando, en 1694, Carlo Fontana dibuje este cuarto de planta, en su edición del *Tempio Vaticano*⁸, reducirá su complejidad, evitando superponer la planta superior, y ennegrecerá las partes seccionadas. Inicialmente consideró superponer la planta superior, pero finalmente desistió, optando por la claridad⁹. Además, colocó la planta orientando los ejes de simetría de modo convencional, con lo que la deducción de las partes simétricas era casi inmediata. El éxito de cualquier convención requiere que ésta sea útil, comprendida y aceptada, y Fontana valoró que era mejor dar menos información para asegurar que se entendiera mejor.

Las dos láminas siguientes, la IX y la X (Fig. 3), son las más complejas técnicamente. Son dos partes de un único dibujo que se comprende si se sitúa una lámina encima de la otra. Juntas muestran un fragmento de las plantas de la lámina anterior y su sección vertical, que se superponen por limitación del espacio disponible. La lámina IX muestra la parte superior de la sección, por encima del arranque de los arcos de la nave principal, y la lámina X muestra el nivel inferior de esta sección. Pese a la superposición aún hay una parte, la cúpula, que deberá ser completada en la lámina XXV¹⁰. La lectura de esta sección es difícil porque la línea de corte no es la misma en las dos plantas. En la lámina X, la línea es la del límite inferior de la planta, pero en la lámina IX, la línea de corte se quiebra en el eje de la capilla noroeste y desciende hasta la sala octogonal próxima al transepto norte (Fig. 4). Este quiebro permite mostrar dos secciones perpendiculares en la misma proyección (la longitudinal y la transversal de las naves menores del nivel inferior y de la sala octogonal del nivel superior). Se superponen además partes

⁸ FONTANA 1694, p. 343.

⁹ De este intento de Fontana se conserva un dibujo en Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 63, publicado en G. CURCIO 2003, p. CLIII.

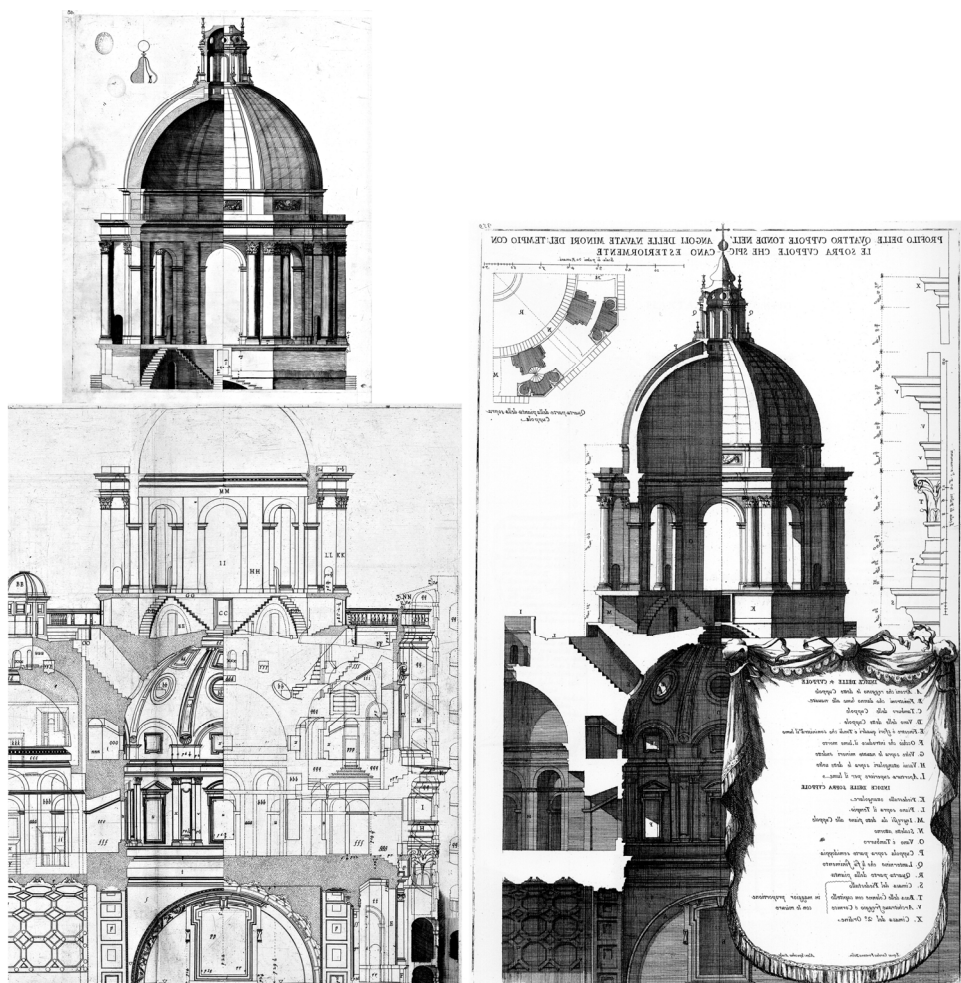
¹⁰ Planta, sección y alzado de la cúpula superior que, esquemáticamente, ya aparece en la lámina IX.



4. Martino Ferrabosco. Planta de la lámina VIII sin rotar, con el dibujo de la línea de sección de la lámina IX de FERRABOSCO 1620.

que quedarían ocultas, diferenciadas con un mayor esquematismo. Un análisis detenido permite comprender el dibujo, pero es evidente su complejidad. Por esto motivo, al final de la columna derecha de los textos de la lámina X, Ferrabosco añade que "qualche differenza per riconoscere il piano del secondo ordine l'intelligente professore la troverà facilmente". A esta dificultad alude también la descripción que, de estas láminas, se da en la edición de 1684, en la que se dice que son "tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineate", dando a entender que los entendidos eran capaces de comprenderlas y valorarlas.

Ferrabosco muestra un dominio profundo de las convenciones de la práctica arquitectónica, pero ¿qué sentido tenía dificultar de este modo su comprensión?

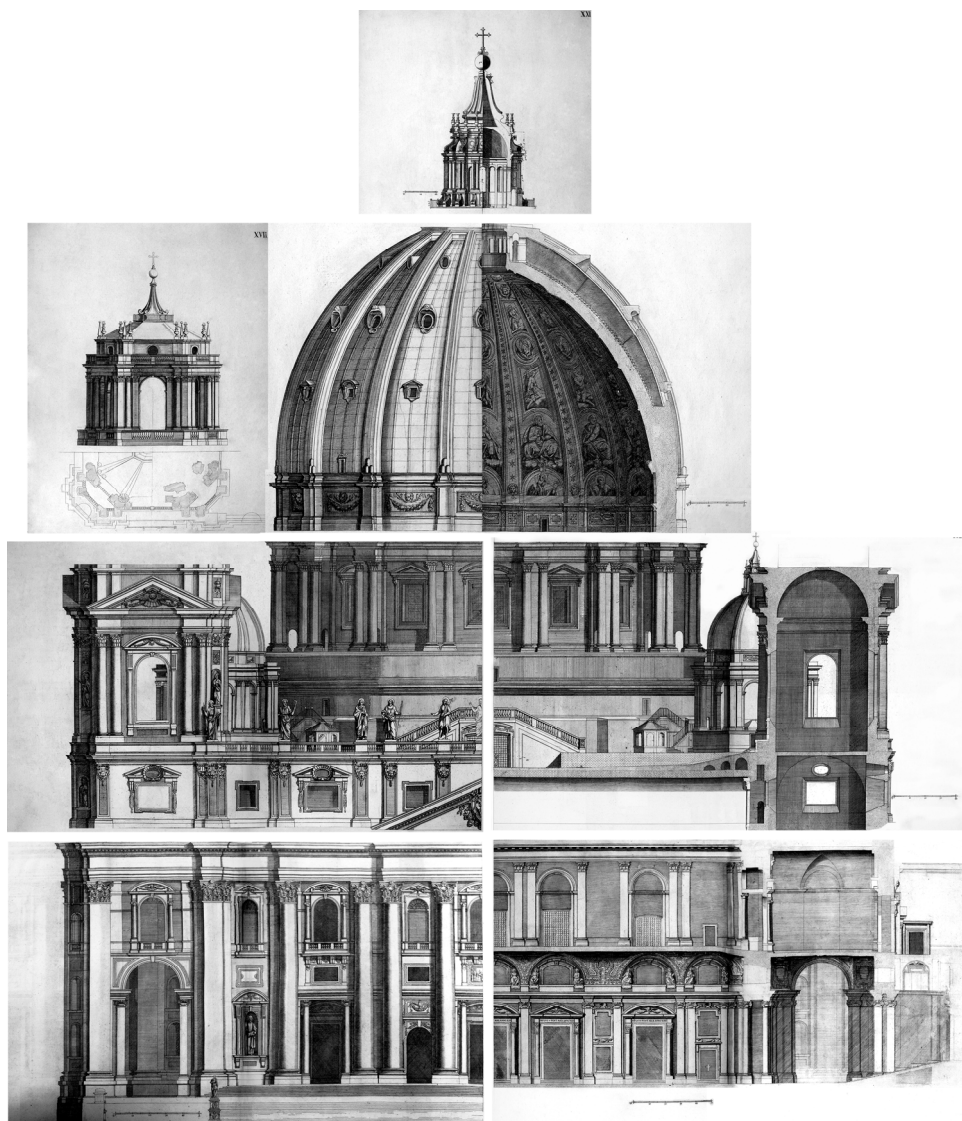


5. Secciones de la basilica vaticana: comparación entre las láminas XXV y IX de FERRABOSCO 1620 (a la izquierda) y el *Profilo delle quattro cuppole tonde nell'angoli delle navate minori del tempio con le sopra cuppole che spicano esteriormente*, da C. FONTANA 1694, p. 359 (a la derecha).

Posiblemente, para Ferrabosco, esta dificultad era parte de su atractivo y valoró que era bueno que no se entendiera enseguida y mejor que planteara cierta dificultad, dado que el verdadero placer del arte era llegar a descifrar el enigma. Hay que tener en cuenta que la iglesia de San Pietro era ya un mito antes de acabarse, equiparada a las grandes obras de la antigüedad romana¹¹, considerada ya como *la più grande opera architettonica mai fatta*¹² y la octava maravilla del

¹¹ Sebastiano Serlio incluía el edificio de Bramante entre las grandes obras de la antigüedad romana, en *Il Terzo libro... nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma...*, (SERLIO 1540).

¹² PANVINIO 1843, pp. 194-382; tal como aparece en DE MAIO 1978, pp. 322 y 341, nota 61.



6. Martino Ferrabosco. Alzado y sección de la basílica vaticana: composición de las láminas XV a XXI de FERRABOSCO 1620.

mundo¹³. Ferrabosco tenía que mostrar la obra como una maravilla, con datos claros y seguros y superposiciones complejas que evidenciaran su perfección. Tal vez los menos expertos solo llegarían al deslumbramiento por el virtuosismo y belleza del dibujo, pero el "intelligente professore" lograría comprenderlo en su extensión y percibir su maravilla.

¹³ AMASEO 1563, p. 75; tal como aparece en. DE MAIO 1978, p. 322.

Carlo Fontana también incluirá, en *Tempio Vaticano*¹⁴, una versión de la parte superior de esta sección, completándola con la lámina XXV (Fig. 5), pero evitará la complejidad de la proyección de Ferrabosco, ocultando discretamente la parte problemática con un marco con las leyendas.

Por último, los fragmentos de las láminas XV a XXI componen la mitad del alzado principal con la mitad de la sección transversal por el pórtico (Fig. 6), que Ferrabosco aprovecha para sustituir el *campanile* del alzado de Matthias Greuter, por un proyecto propio. Las láminas XXII a XXV muestran una composición incompleta de la mitad del alzado posterior con la mitad de la sección transversal¹⁵. Volviendo a la composición anterior (Fig. 6), son láminas que se pueden comprender solo si no se componen con las anteriores y las siguientes. Pero tampoco es fácil verlas juntas, ya que su composición mediría casi un metro ochenta de alto, teniendo en cuenta que son páginas de unos 47 cm de alto¹⁶. Y en ninguna otra lámina, Ferrabosco ofrece la imagen completa. Como en las láminas VIII, IX y X, Ferrabosco plantea aquí una contradicción en la que un exceso de información dificulta, o casi imposibilita, la comprensión del tema expuesto. Son fragmentos que muestran la calidad de la obra, pero que parecen evitar mostrar realmente la obra. Dibujos que plantean un desafío al lector, un enigma, esperando que con su resolución llegue a descubrir el contenido sutil de un edificio que el lenguaje técnico sólo es capaz de sugerir.

Valérien Regnart

Las treinta láminas de Ferrabosco, hechas entre 1617 y 1620, implicaron un trabajo excesivo para una sola persona que permite suponer que tuvo colaboradores. Hay indicios que señalan a Valérien Regnart¹⁷ y Domenico Parasacchi¹⁸. La relación de estos artistas con Ferrabosco parte de una dedicatoria que Regnart y Parasacchi incluyeron en un grabado del alzado de S. Luigi dei Francesi, publicado hacia 1623, coincidiendo con la muerte de Ferrabosco, en la que se dice: "en eterna memoria de la amistad de D. Martino Ferrabosci, Valerianus Regnartius y Dominicus Parasaccus, decimos estos dibujantes con corazón agradecido"¹⁹. La dedicatoria ha dado pie a suponer que "pudieron" colaborar con Ferrabosco en el

¹⁴ FONTANA 1694, p. 359.

¹⁵ En la edición de 1620 faltan dos láminas de esta composición. De las incluidas, hay una que no aparece en 1684 y, aparentemente, la lámina con la cúpula seccionada, parece tener más sentido en esta segunda composición. Hay que recordar que, en 1620, las láminas no estaban numeradas.

¹⁶ Planchas de unos 70 x 45 y páginas (en la edición de 1620) de unos 74 x 47.

¹⁷ Valérien Regnart, dibujante y grabador belga, activo en Roma desde antes de 1610 y sin noticias después de 1650; FUHRING 2012.

¹⁸ Domenico Parasacchi, dibujante y grabador italiano, activo en Roma entre 1618 y 1647; PLACENTINO 2013, p. 242.

¹⁹ El texto original es: "in perpetuam amicitiae memoriam D. Martino Ferrabosci Valerianus Regnartius et Dominicus Parasaccus harum delineator grato animo dicant".

Libro y que esto "podría" haber influido en la orientación de Regnart hacia la representación de temas arquitectónicos en planta, sección y alzado²⁰.

Antes de 1620, Regnart aparece principalmente como autor de portadas de libros, ilustraciones y trabajos vinculados a los jesuitas de Roma, y también como autor de un grabado del interior del Gesù, hecho aparentemente poco después de 1616 (Fig. 7), lámina compuesta por dos planchas que muestra su relación anterior con la arquitectura y su calidad como grabador y dibujante. La obra posterior de Regnart es importante por la publicación, en 1650, del *Praecipua urbis templa*²¹, colección de alzados, plantas y secciones de iglesias de Roma, que utilizó Giovanni Giacomo De Rossi para componer su *Insignium Romae Templorum Prospectus*²², de 1683 y 1684. La gestación del *Praecipua* es algo confusa: se publica en 1650, pero su desarrollo es largo e incierto, iniciado hacia 1623 con el grabado de la dedicatoria, y con una aparición parcial en 1625 en el libro *Varie bella Inventioni de Tempio e Depositi, Ornamenti di Altari*,²³ con láminas de otros artistas. Algunas láminas aparecieron también como complemento en algunas ediciones de la *Regola* de Vignola,²⁴ y es posible que el mismo Regnart las hubiera publicado antes en Roma, aunque no hay constancia de ello. El ejemplar consultado²⁵ contiene 13 láminas de Regnart de un total de 36, compuestas con representaciones de medio alzado o media sección de iglesias modernas de Roma. Cuatro de ellas son parejas de alzado y sección, en láminas diferentes, de la misma iglesia: del proyecto no construido para S. Giovanni dei Fiorentini, de Miguel Ángel, y del Gesù, de Vignola y Giacomo Della Porta. Las nueve láminas restantes son de medios alzados de otras iglesias, siete de ellas compuestas con la planta de la fachada bajo el alzado, a veces sin margen de separación y en seis de estos alzados, con la sección transversal de la nave, superpuesta y trazada con línea de puntos para permitir su diferenciación. Uno de estos alzados es el de la lámina de la dedicatoria.

El uso de medias proyecciones en casos de simetría y la yuxtaposición de proyecciones era habitual en la práctica profesional y había ejemplos publicados²⁶.

²⁰ FUHRING, *op. cit.*, pp. 271 y 273.

²¹ El libro no tiene una página con título y datos de impresión. El título (*Praecipua urbis templa*) se deduce de la dedicatoria al cardenal Francisco [Peretti di] Moltalto, en la primera lámina, en la que aparecen también los datos del autor ("Valerianus Regnartius"), del impresor (Francesco Collignon), la ciudad (Roma) y el año de impresión (1650). Esta obra se conoce también como *Praecipua Urbis Romanae Templa* o *Praecipua Urbis [Romanae] Templa*.

²² Publicado en Roma.

²³ Publicado en París, por Chrispijn de Passe, y cuya portada publica FUHRING (*op. cit.* p. 270 y fig. 22). Se volvió a publicar en 1631 y 1634, en París, por Michel van Lochem.

²⁴ Al menos en las publicadas en Utrecht (en italiano, neerlandés, francés e inglés), por Crispian van de Pas (1629), y en Amsterdam (en italiano, neerlandés, francés, alemán e inglés), por Jan Janson y Jan van Hilten (1641, 1642 y 1646).

²⁵ Ejemplar de la Bibliotheca Hertziana di Roma, de 1631, publicado en París, por Michel van Lochem (Dn 162-2310 gr raro). Se puede consultar en <https://dlib.biblhertz.it/Dn162-2310>.

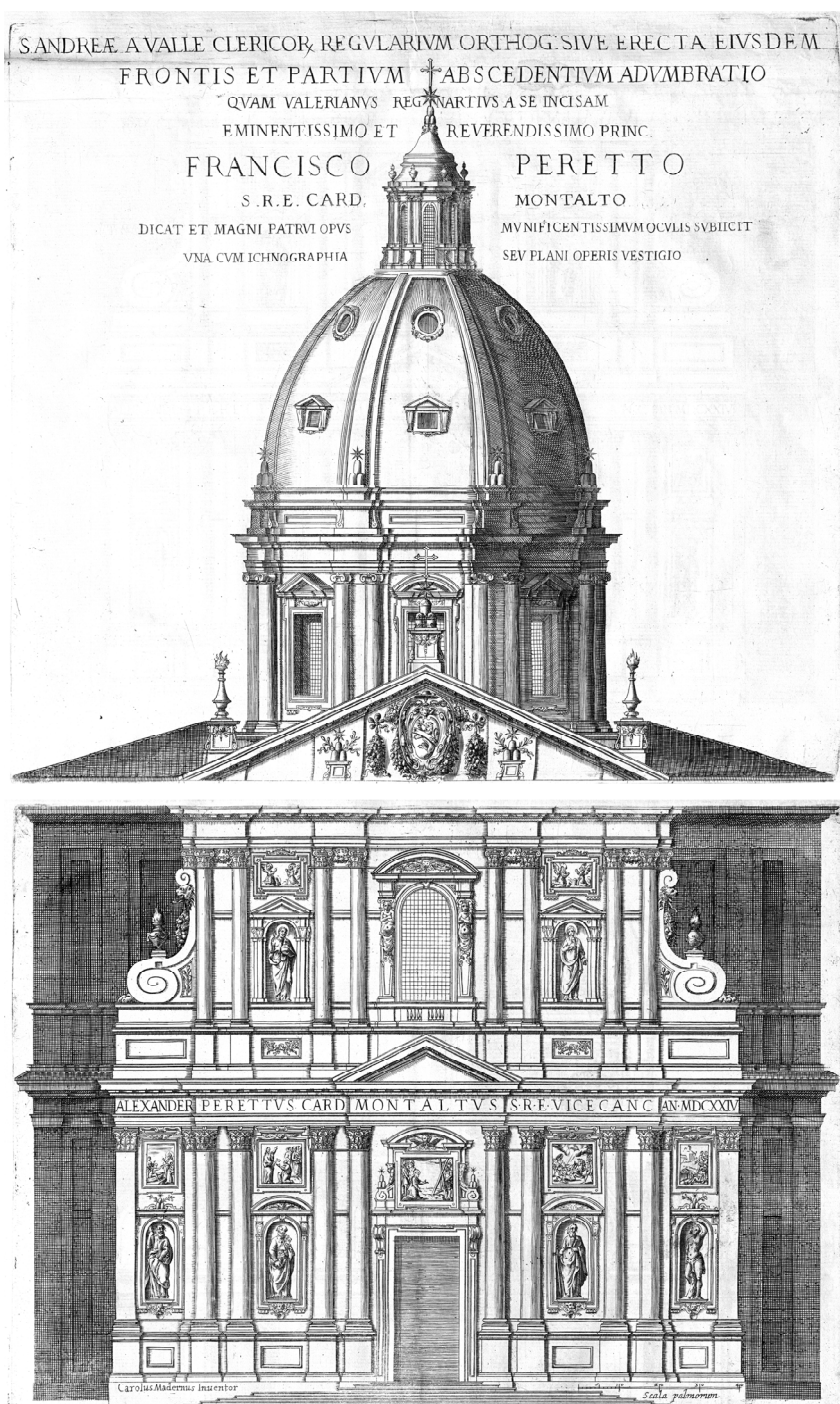
²⁶ Un ejemplo de composición de planta bajo el alzado era el grabado de Mario Cartaro, de 1573, del proyecto de Vignola para la fachada del Gesù.



7. Valérien Regnart. Veduta dell'interno del Gesù di Roma: *Scenographia sive prospectus interioris templi ab Alexandro Card. Farnesio Societatis Jesu Romae aedificavit*, post 1616.

La superposición de la sección transversal sobre el alzado se podría entender como una transparencia del alzado, semejante a la de algunas ilustraciones de la edición que Daniele Barbaro hizo del libro de Vitruvio, en las que la transparencia de una columna del pórtico permitía ver la puerta del templo que quedaba oculta tras ella²⁷ (Fig. 15). Regnart utiliza estos recursos para unir dos o tres dibujos en uno, en una composición de fragmentos arriesgada, que l'"intelligente professore" podía entender y valorar, y que podría derivar de la supuesta colaboración con Ferrabosco, en cuanto a la utilización de un fragmento, el menor posible, con capacidad para representar la totalidad. También era coherente con la actitud de arquitectos como Serlio, Labacco, Vignola o Palladio, que habían optado por las descripciones breves en favor de la elocuencia de la imagen gráfica. Lo aparentemente contradictorio es que, en el ejemplar consultado, estas nueve láminas aparecen con añadidos del medio alzado simétrico que completa la proyección inicial, unidos a la lámina con una pestaña encolada en el eje de

²⁷ VITRUVIO edición 1556 y las dos ediciones de 1567. En estas tres ediciones, el libro contiene ejemplos de transparencia y de medias proyecciones. De la yuxtaposición de la planta bajo el alzado o la sección, sin margen de separación, había ejemplos en algunas láminas de PALLADIO 1570.



8. Valérien Regnart. Alzado de S. Andrea della Valle (de *Praecipua urbis templa*, 1650).

simetría²⁸. Aparentemente, habría que deducir que ver solo una mitad de la fachada debió resultar incómodo para el público no profesional y que Regnart acabó completándola para evitarlo.

Finalmente, el *Praecipua urbis templa* de 1650 es ya una obra ordenada, aunque no exenta de irregularidades, derivadas de su dilatada gestación, con iglesias de Roma representadas con proyecciones completas de alzado, planta y sección, con 32 láminas más la de la dedicatoria²⁹. Entre ellas hay dos grupos que tienen un tratamiento especial. El primero lo forman los alzados de S. Andrea della Valle (Fig. 8) y de S. Ignazio, en ambos casos, compuestos por dos láminas que dividen el alzado por encima o por debajo de la cornisa del último entablamento. Posiblemente, la razón para esta descomposición era resaltar su importancia. En el caso de S. Andrea della Valle, es un grabado hecho entre 1625 y 1630³⁰, a partir de la versión final de la fachada de Carlo Maderno³¹, que Regnart dedica al cardenal Francisco Peretti di Montalto, al que también dedica el libro, que era el benefactor de la iglesia tras la muerte de su tío, el cardenal Alessandro Peretti di Montalto. En el caso de S. Ignazio, tal vez fue la vinculación de Regnart con los jesuitas y el interés de equiparar su iglesia con la de S. Andrea della Valle, contemporáneas e inacabadas en el momento de la publicación.

El otro grupo singular son las dos iglesias que anteriormente había publicado en mitades separadas y ahora aparecen yuxtapuestas sin margen de separación: la del proyecto no construido para S. Giovanni dei Fiorentini (Fig. 9)³² y la del Gesù (Fig. 10). En esta última, Regnart compone una imagen de síntesis con las tres proyecciones que, además de representar la estructura de la fachada (con el alzado y la planta), permite entender el proyecto de Vignola para el interior de la iglesia, mostrando la nave con las capillas laterales, el espacio iluminado bajo la cúpula y el efecto escenográfico del altar, iluminado en la oscuridad del ábside.

De las 26 láminas restantes hay 12 que caracterizan la aportación gráfica de Regnart³³. Nueve de ellas son los medios alzados de *Varie bella inventioni*, ahora completos, con la mitad de la sección transversal superpuesta, trazada con línea de puntos, y la planta de la fachada bajo el alzado (Fig. 11). Es un tipo de composición que representa un primer intento de construir una síntesis que describa la fachada y la iglesia que hay tras ella, con una yuxtaposición estructurada de fragmentos.

Las tres últimas láminas son soluciones singulares, que comparten este mismo objetivo mejorando el resultado. La primera es la sección longitudinal de S. Maria in Vallicella, que Regnart compone con la mitad de la planta, colocada encima y no

²⁸ La biblioteca de la University of Chicago Library conserva una copia de estos 9 añadidos, dentro de la colección del *Speculum Romanae Magnificentiae*, que se pueden consultar en <https://speculum.lib.uchicago.edu/search.php?search%5B0%5D=regnard&searchnode%5B0%5D=all>.

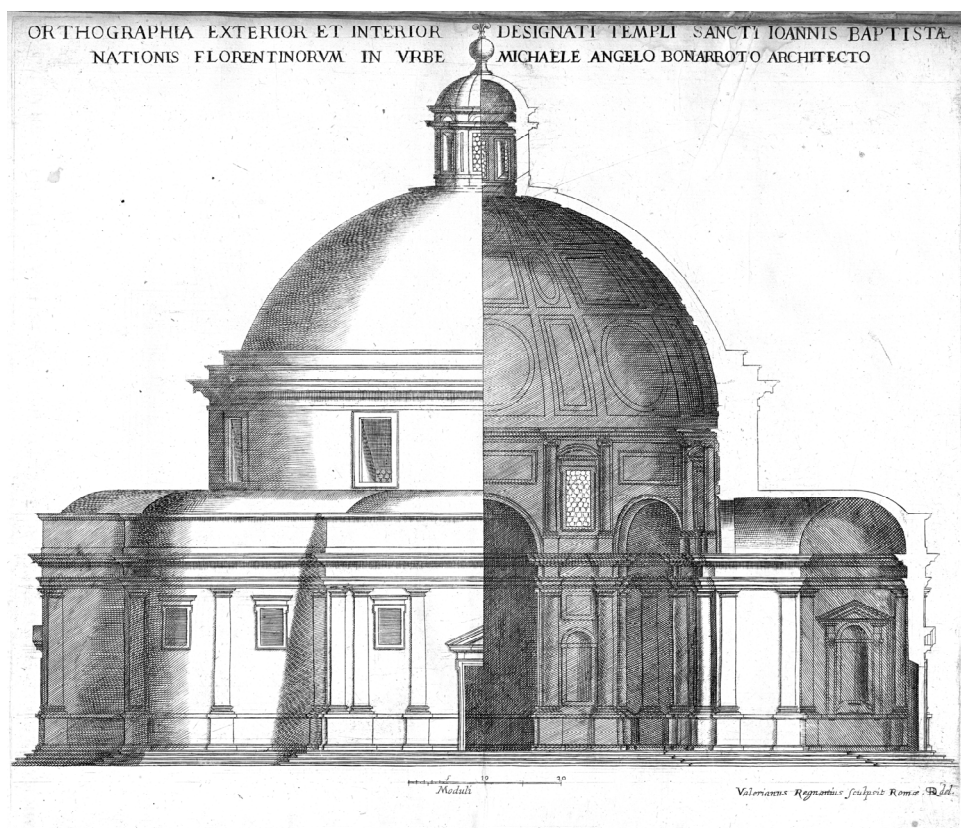
²⁹ Se puede acceder a las láminas en <https://dlib.biblertz.it/Dn370-2500>.

³⁰ FUHRING 2012, p. 267.

³¹ HIBBARD 1971, p. 154.

³² Regnart publica la planta completa en una lámina independiente.

³³ Otras 11 láminas son plantas, alzados y secciones convencionales.



9. Valérien Regnart. Alzado y sección del proyecto de Miguel Ángel para S. Giovanni dei Fiorentini (de *Praecipua urbis templa*, 1650).

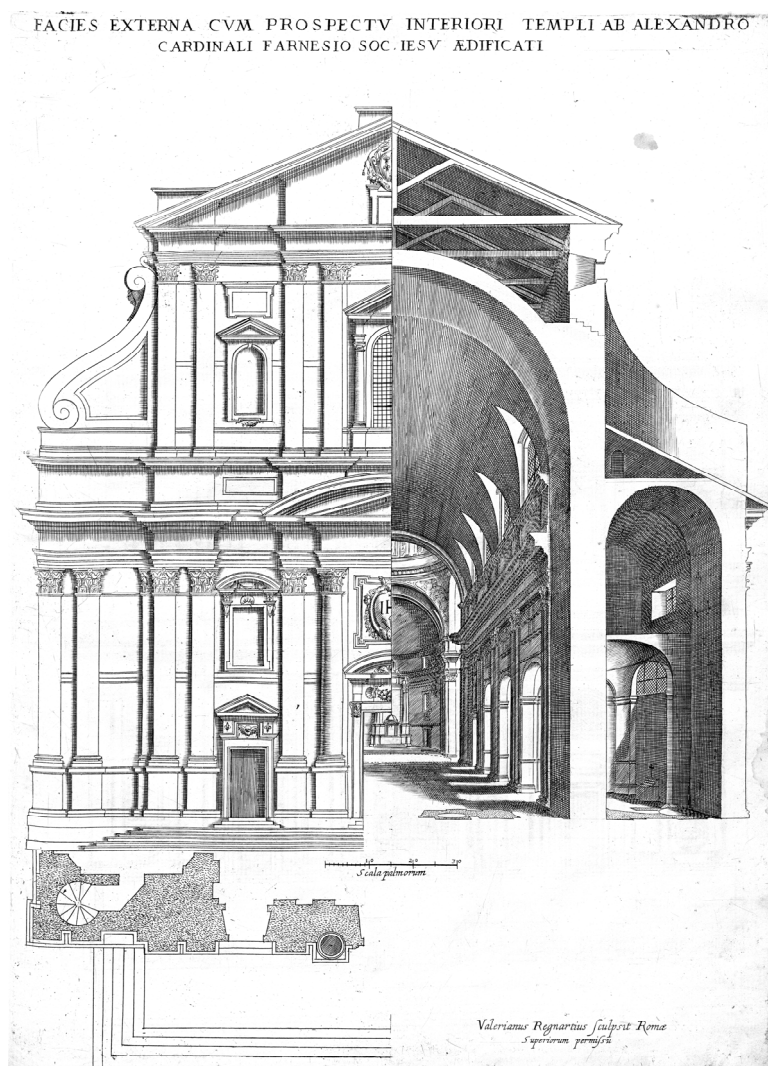
debajo (Fig. 12). El libro contiene también una lámina de la fachada de esta iglesia, con media sección transversal superpuesta (Fig. 11). En 1621, Regnart había hecho ya una composición con la planta encima, en un grabado del monumento fúnebre que Orazio Torriani proyectó por la muerte de Felipe III de España³⁴, una solución que podía emular las utilizadas por Palladio en *Il Secondo libro dell'architettura*³⁵, y cuyo resultado era entrelazar proyecciones en una única imagen. Para ninguna otra iglesia Regnart plantea una composición semejante³⁶ y se podría interpretar como un ensayo que, tal vez, pudo dar pie a la siguiente composición.

La segunda lámina es el alzado de la fachada lateral de S. Carlo ai Catinari, compuesto con media sección longitudinal y media planta, colocada encima (Fig. 13). Como en la lámina del Gesù también aquí la sección permite entender el

³⁴ Publicado al menos en FUHRING 2012, p. 262.

³⁵ PALLADIO 1570.

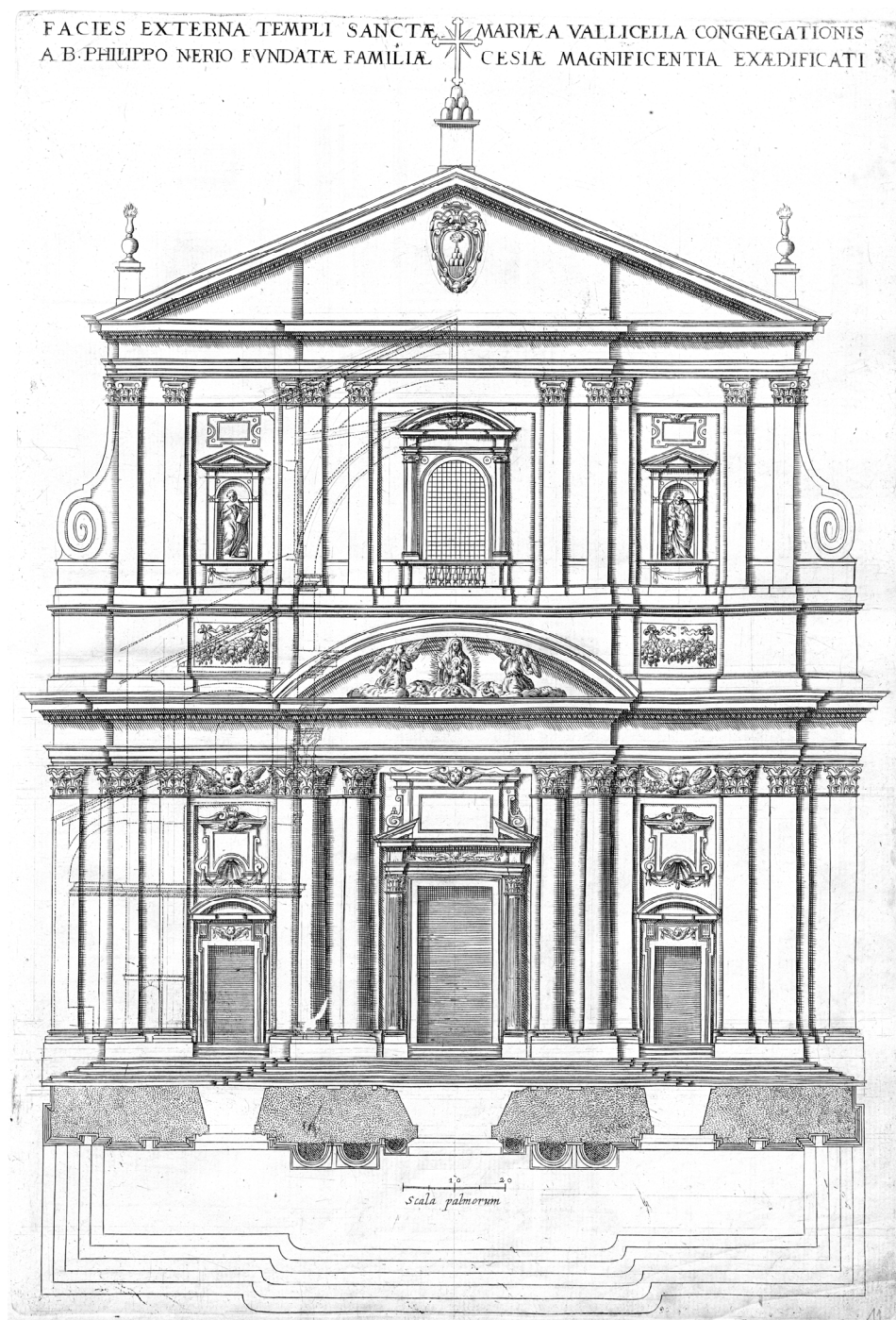
³⁶ Solo hay otras dos secciones longitudinales en el libro, las de S. Andrea della Valle y S. Giacomo degli Incurabili, las dos independientes, según el modelo convencional:



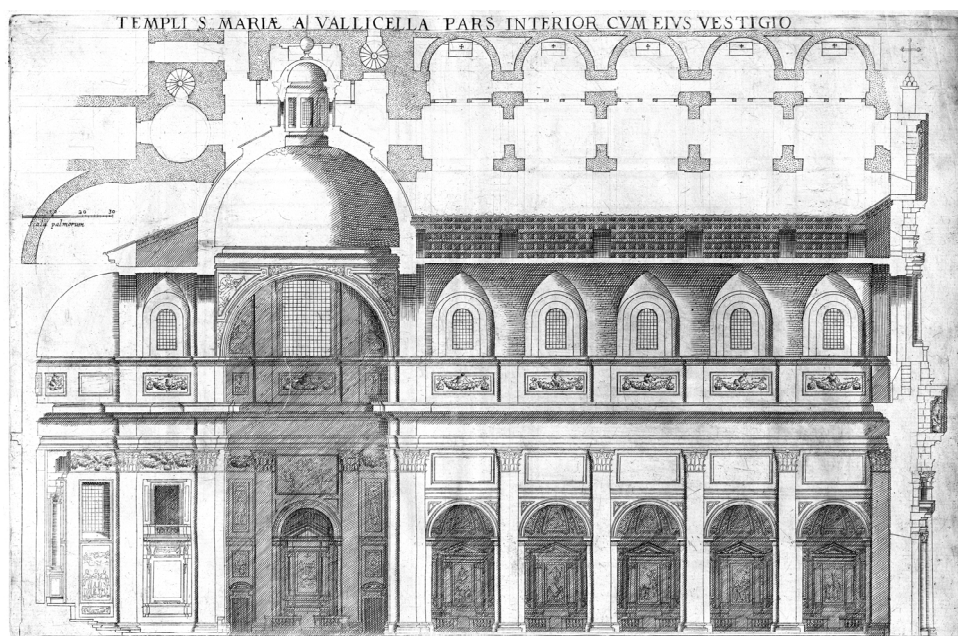
10. Valérien Regnart. Alzado y sección del Gesù de Roma (de *Praecipua urbis templa*, 1650).

interior de la iglesia, con el protagonismo de la cúpula y con el reconocimiento de la volumetría interior que sugiere el sombreado. Debió haber una razón de urgencia que justificara utilizar el alzado de la fachada lateral, cuando la iglesia aún no tenía fachada principal, ni ábside. Habría que deducir que se hizo después de 1620, cuando Rosato Rosati acabó la nave³⁷, y antes de 1635, cuando Giovan Battista

³⁷ Rosato Rosati (1599-1622), arquitecto y miembro de la orden de los barnabitas, al que se atribuye el proyecto de la iglesia, aunque no se conservan documentos gráficos, y que podría ser de Giovanni Ambrogio Mazenta, también sacerdote barnabita, con la participación del arquitecto Francesco Maria Richino, siendo Rosati el responsable del proyecto de la cúpula y de la dirección de las obras.



11. Valérien Regnart. Alzado de S. Maria in Vallicella (de *Praecipua urbis templa*, 1650).

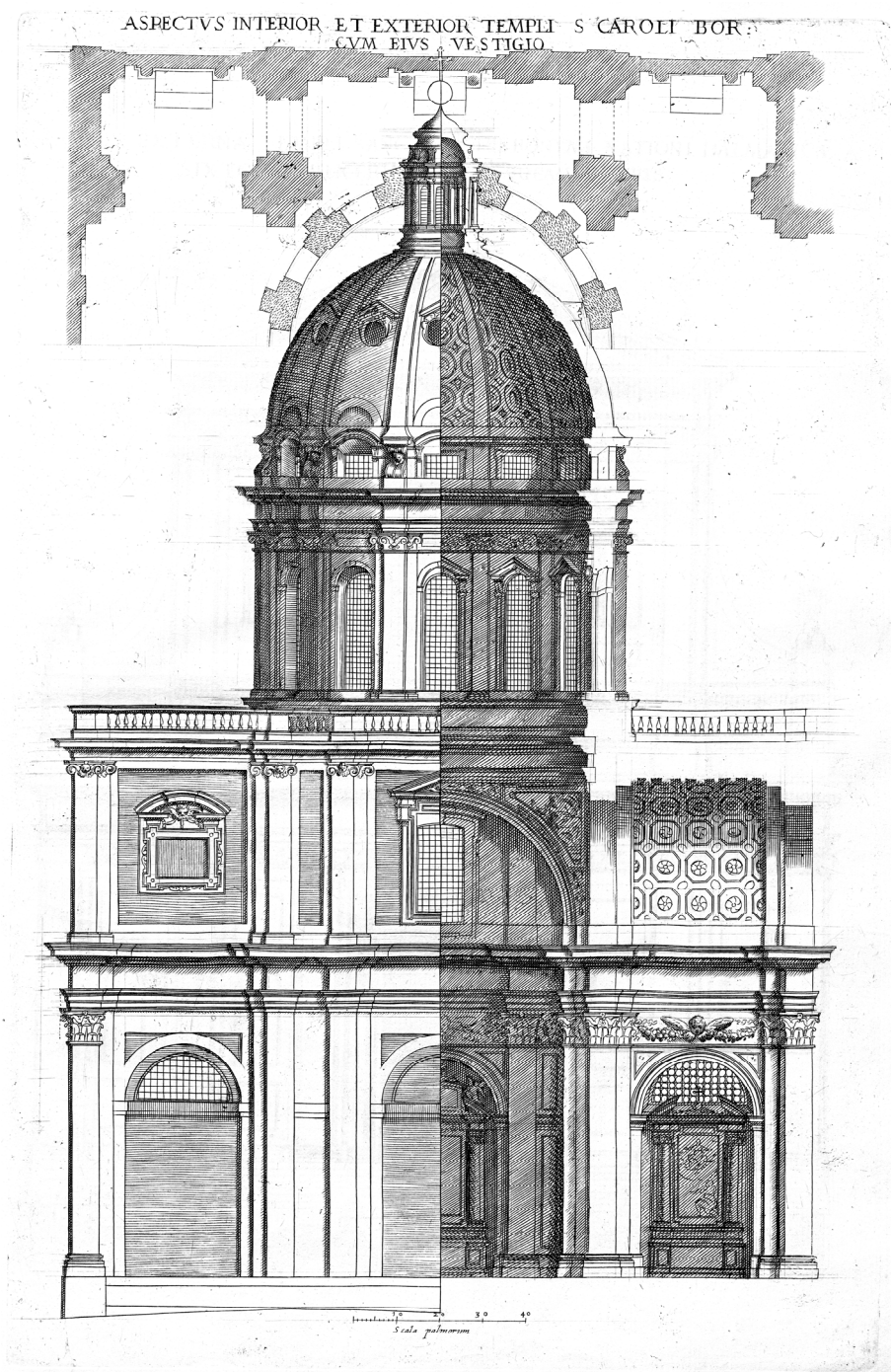


12. Valérien Regnart. Sección longitudinal y planta de S. Maria in Vallicella (de *Praecipua urbis templa*, 1650).

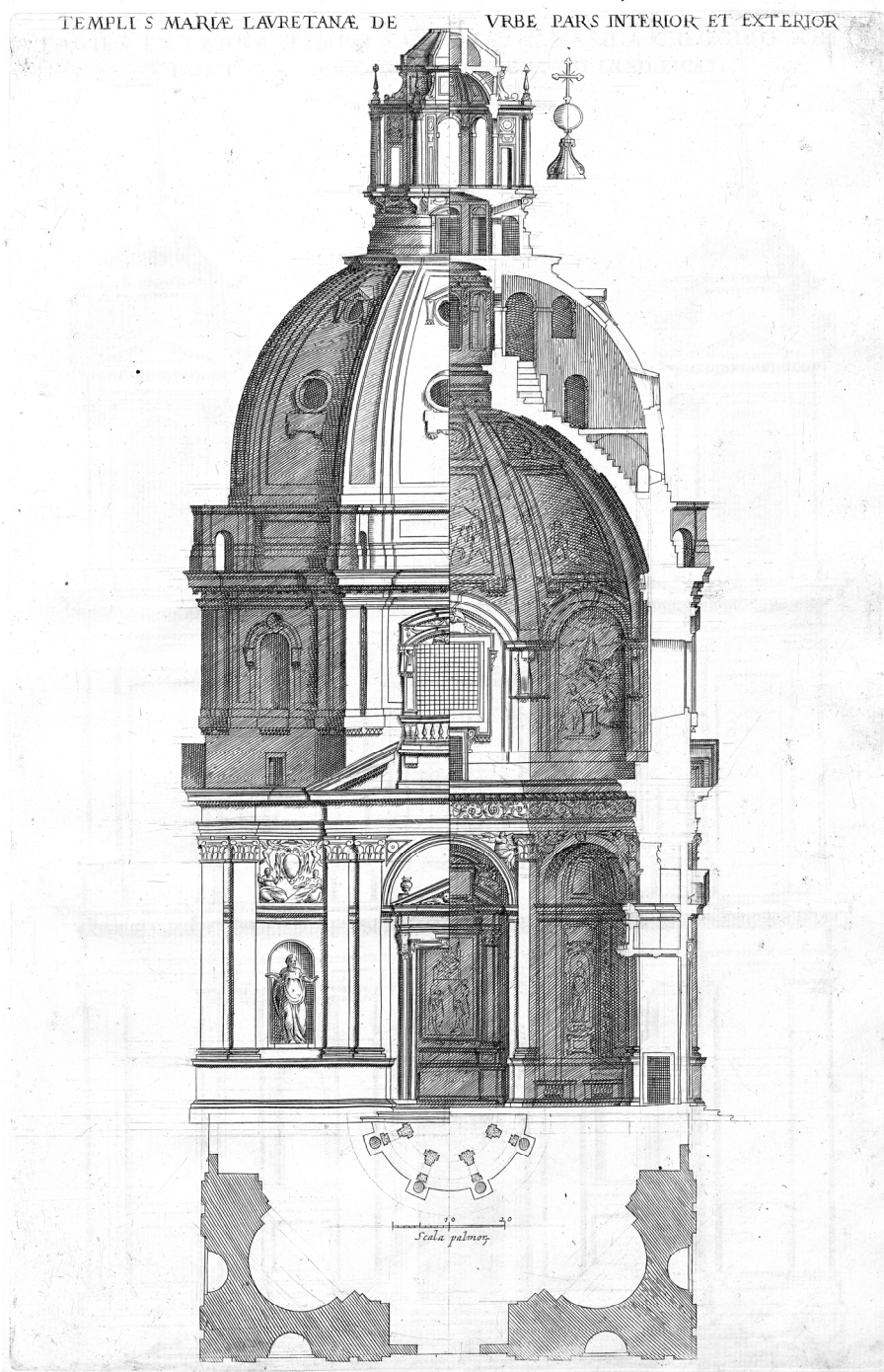
Soria acabó la fachada. Unas prisas que también justificarían que la lámina esté en posición inversa ya que, si este lateral es el de vía del Monte della Farina, la planta debería aparecer con el ábside a la izquierda y no a la derecha.

Lo llamativo es que Regnart, que incluía en el libro también la fachada final de Soria, por algún motivo quiso mantener esta lámina, tan poco convencional, cuando ya no era necesaria. Pero también la mantuvo Giovanni Giacomo de Rossi, en las ediciones del *Insignium*, en 1683 y 1684, aunque sin saber realmente de qué fachada se trataba, ya que la confundió con la de S. Carlo al Corso. Una posible razón para mantener esta lámina pese a todo, podría ser la evidente calidad gráfica de su composición y su equilibrada ordenación cartesiana, enmarcada en el rectángulo que acaba de completar la planta. Como ocurría en la lámina de S. Maria in Vallicella, en la del Gesù, en las composiciones de Palladio y en la mayoría de los grabados de la época, la finalidad de las láminas no era solo representar el edificio a partir de una suma de proyecciones, sino hacerlo con composiciones atractivas que transmitieran la belleza del edificio, con el objeto de deslumbrar, además de informar. Si los medios alzados iniciales de Regnart eran imágenes incompletas que precisaban que el receptor las acabara, en esta lámina, Regnart consigue construir un discurso que es coherente y que se percibe acabado.

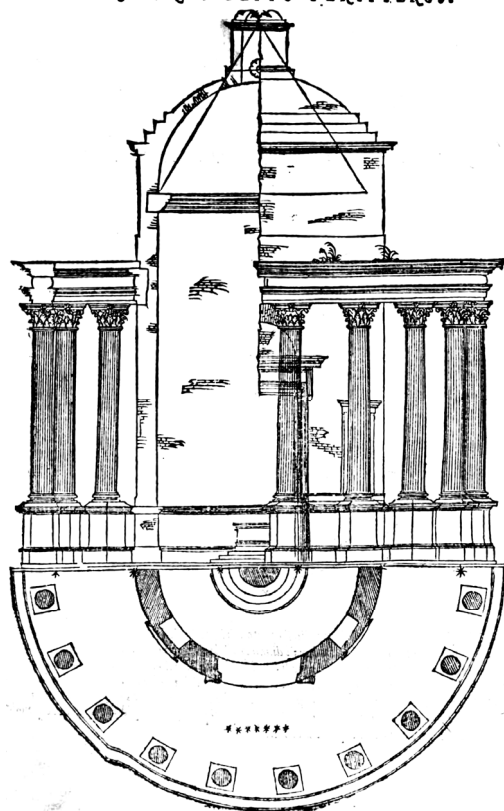
La tercera lámina tiene el mismo objetivo, pero su resultado estético es mejor. Se trata de la iglesia de S. María di Loreto (Fig. 14), una composición con medio alzado, media sección y media planta colocada debajo: tres proyecciones



13. Valérien Regnart. Alzado, sección y planta de S. Carlo ai Catinari,(de *Praecipua urbis templa*, 1650).



14. Valérien Regnard. Alzado sección y planta de S. Maria di Loreto en Roma (de *Praecipua urbis templa*, 1650).



yuxtapuestas, unidas en una entidad autónoma, una articulación de fragmentos que se interpreta como la síntesis formal de la iglesia. Es evidente que contiene una cierta contradicción, ya que la planta sirve para entender el alzado, pero no la sección, pese a que se pueda deducir la mitad simétrica, que no sirve para la zona central del ábside y podría hacer suponer erróneamente que se trata de una iglesia de planta central aislada. Lo llamativo es que es una incoherencia que se llega a disculpar por el equilibrio y las cualidades estéticas de la lámina. La composición podía tener el precedente de un dibujo que Daniele Barbaro incluyó en la edición de 1567 de *I dieci libri dell'Architettura*³⁸, dibujado tal vez por Palladio (Fig. 15), en el que la reducción del formato *in folio*, del libro original de 1556, a *in quarto*, del de 1567, obligó a reducir el tamaño y el número de las ilustraciones y a componer tres medias proyecciones en un mismo dibujo.

³⁸ VITRUVIO, 1567, p. 198.

Conclusiones

Como todo lenguaje, el gráfico se construye con las experiencias de otros dibujos anteriores, en función de la necesidad de transmitir formas e ideas de un modo concreto. La inquietud artística de Regnart le llevó a sacar provecho de todos sus precedentes, de Ferrabosco, de Palladio o de Vignola. Ellos habían propuesto y aplicado métodos de análisis, con la superposición y yuxtaposición de fragmentos y Regnart los aplicó como recursos del lenguaje arquitectónico. Gráficamente, la lámina de la iglesia de S. María di Loreto (Fig. 14) es el estado al que conducía la evolución de las láminas anteriores de Regnart, en su intento de construir imágenes diferentes, tal vez mejores que las que se podían obtener de la experiencia directa, más fuertes que la realidad. Su capacidad de síntesis es semejante la del cuarto de planta girada de Ferrabosco y pudo continuar en las láminas de los *Disegni di vari altare e cappelle*, de 1688 o 1689³⁹, por su modo de componer la planta y el alzado, y en algunas del *Studio d'Architettura Civile*⁴⁰. De Rossi aprovechó las láminas de Regnart, en su edición del *Insignium*, y añadió otras. Las láminas nuevas de estos libros son de una calidad gráfica superior, con un mejor control de las sombras y los claroscuros, pero evitan las composiciones de síntesis, optando por proyecciones aisladas y por aumentar su número, tal vez porque el público que podía entender y apreciar las cualidades estéticas de estas síntesis, también pedía y agradecía un conocimiento mayor de los detalles de cada una de las proyecciones. La superposición permitía comprender la relación entre las partes, pero la yuxtaposición de fragmentos creaba composiciones autónomas, bellas, pero con un grado de ambigüedad que no era compatible con la precisión que requería el interés profesional.

³⁹ G.G. DE ROSSI 1688-1689. Solo son interiores en los que la relación planta-alzado es más coherente, pero es evidente su semejanza estética;

⁴⁰ D. DE ROSSI 1702. 1711 y 1721. La semejanza se reduce a las láminas 5, 8-10, de la *Parte prima*.

Bibliografía

Romolo AMASEO, *Oratio habita in funere Pauli III. Pont. Max.*, Bononiane, in officina Ioannis Rubei, 1563

Giovanna CURCIO (a cura di), *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, Milano 2003.

FONTANA, *Il Tempio Vaticano*, Roma, Buagni, 1694.

Romeo DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma 1978.

Giovanni Giacomo DE ROSSI, *Disegni di vari altari e cappelle delle chiese di Roma: con le loro facciate, fianchi, piante e misure de più celebri architetti*, Roma 1688-89.

Domenico DE ROSSI, *Studio d'Architettura civile*, I-III, Roma 1702-21.

Peter FUHRING, *Valerien Regnart and the representation of architecture in early seventeenth century Rome*, in Eckhard LEUSCHNER (a cura di), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, actas del Congreso (Roma, 10-11 noviembre 2008), München 2012, pp. 257-278.

Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630*, London 1971 (ed. it. *Carlo Maderno*, a cura di Aurora SCOTTI TOSINI, Milano 2001).

Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio...*, Venetia 1570.

Onofrio PANVINIO, *De rebus antiquis mirabilibus et praestantia basilicae Sancti Petri Apostolorum Principis*, en "Spicilegium Romanum", 9, 1843, pp. 194-382.

Paola PLACENTINO, *Gli Insignium Romae Templorum Prospectus*, en Aloisio ANTINORI (a cura di) *Studio d'architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, actas del congreso (Parma, 17-18 septiembre 2012), Roma 2013, pp. 235-247.

Sebastiano SERLIO, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540.

VITRUVIO, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Vinegia per Francesco Marcolini, 1556 (otras dos ediciones, en italiano y latín, Venetia appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567).