

1. Primera lámina de *Regola delli cinque ordini d'architettura*, de Iacomo Barozio da Vignola, 1562.

1 / Federico Zuccari (Vado, Urbino, 1540-Ancona 1609), fue el primer príncipe de la Accademia di San Luca, entre 1593 y 1594, sucediendo en la dirección a Girolamo Muziano (1528-1592).
2 / En el museo del Louvre se conserva un dibujo que Federico Zuccari hizo para esta lámina del tratado, con las figuras de los ángeles y las alegorías de la teoría y la práctica, de los márgenes. Aunque en el dibujo no aparece la figura de Vignola podría suponerse que Federico Zuccari hizo también el retrato. Christof Thoenes sugiere que también pudo haberlo hecho su hermano mayor Taddeo, ya que ambos estuvieron trabajando en el Palazzo Farnese de Caprarola en la época de la publicación del libro; en "L'immagine dell'architetto", de TUTTLE, Richard, a cargo de *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milán, 2002, p. 109.

LA ACADEMIA DE SAN LUCA, VIGNOLA Y EL DIBUJO

Francisco Martínez Minguedía



Federico Zuccari empezó las reuniones de la Academia de San Luca preguntando qué es el dibujo y en otra sesión pidió a los arquitectos que explicaran qué es la arquitectura 1. Los arquitectos no supieron contestar y continuaron con la referencia de Vitruvio. Zuccari iba demasiado rápido y la Academia no le siguió. Posiblemente, años antes, Vignola le habría contestado que la arquitectura eran los órdenes y que su control se reducía a la definición de un módulo. Vignola había estructurado el discurso de su *Regola* con dibujos y poco texto, porque defendía que el lenguaje del arquitecto no era la palabra sino el dibujo. Por eso Vignola aparece en la primera lámina de la *Regola* con un compás en la mano, la herramienta del control de la medida 2 (fig. 1).

Después de Zuccari la Academia olvidó la pregunta y evolucionó hacia el cómo se dibuja. Y los arquitectos siguieron dibujando los órdenes de Vignola, como si respondieran: se aprende a dibujar dibujando y no preguntándose qué es el dibujo, y se aprende arquitectura dibujando arquitectura. La incapacidad de los arquitectos para seguir el razonamiento abstracto de Zuccari dejaba, al parecer, sólo dos vías: el refugio en el estudio de la arquitectura acreditada o el ejemplo de Miguel Ángel y de su máxima "la regla está en el ojo": o seguir la norma y la experien-



3 / En la introducción a la tercera parte de las Vidas, Giorgio Vasari, aclara que los artistas de la *seconda maniera* no alcanzaron la perfección porque les faltó *ancora nella regola una licenza, che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza far confusione e guastare l'ordine*, VASARI, Giorgio, *Le vite de' più celebri Pittori, Scultori et Architettori*, Florencia, 1568, prólogo de la parte III.

4 / Fue anterior la Accademia del Disegno de Florencia, fundada en 1563 a partir de la antigua Compagnia di San Luca, con un estatuto aprobado por Cosimo I y liberada, en 1571, de la dependencia de las antiguas corporaciones artísticas.

5 / Tal como aparece en CAMESASCA, Ettore, *Artisti in bottega*, Milán, Feltrinelli, 1966, p. 425, y MORI, Virgilio, *Note per una storia dell' strutture artistiche romane*, Roma, 1967.

cia acumulada de la historia o conocer la norma para estar en condiciones de transgredirla cuando el juicio personal lo recomendará. En cualquier caso, conocerla. Como decía Vasari, el artista debe conocer las reglas pero la perfección se alcanza al transgredirlas 3. A partir de aquí, la misión de la Academia sería llenar el abismo entre las dos opciones, una síntesis de la que el propio Vignola podría ser un ejemplo.

A la vista de los que fueron los dibujos de la Academia, cabe preguntarse cuál era la parte de razón de Zuccari. El presente artículo pretende deducir del planteamiento de Zuccari una vía que dé sentido a la situación del dibujo y de su enseñanza.

La Academia de San Luca

La Academia de San Luca era una escuela de pintores, escultores y arquitectos; no la más antigua pero sí la más importante de Italia 4. Antes de su creación, en Roma existían asociaciones o hermandades de pintores y escultores, que aprobaron unos estatutos en 1478, en 1506 (los pintores) y en 1590 (los marmolistas). A principios de Quattrocento, en Roma, la Iglesia era prácticamente el único cliente de los artistas y éstos ejercían su actividad no tanto porque poseyeran el necesario talento sino porque habían realizado un aprendizaje, del modo prescrito,

con un maestro. En general los trabajos eran realizados por talleres y las obras no eran expresión de una personalidad independiente sino de la colaboración entre maestro y discípulos. Algunos de estos talleres habían llegado a tener hasta 20 colaboradores. Poco a poco los pintores, escultores y arquitectos fueron reconocidos como personas cultas y miembros de la sociedad humanística, los artistas se emanciparon de los cónsules del Arte (las cofradías), apareció la idea de autoría individual y de originalidad y los talleres desaparecieron casi de golpe 5.

En 1577, en Roma y por mandato de Gregorio XIII, la hermandad de pintores y escultores fue sustituida por la Academia de San Luca a partir de una iniciativa del pintor Girolamo Muziano (1528-1592), con “plena facultad para crear en Roma una academia bajo la alta y sabia dirección de grandes artistas de provado talento, que se dediquen con inteligencia a formar a la juventud en la carrera de las artes”. En 1588 Sixto V la confirmó y les cedió la iglesia de Santa Martina, en el Foro, nombrando protector al cardenal Federico Borromeo. El primer director fue Federico Zuccari, que hizo los primeros estatutos, que luego sirvieron de modelo para otras instituciones similares. Estaba dirigida por 12 dignatarios que nombraban entre ellos al presidente, que tomó el título de *prin-*

cipe, con un mandato que se renovaba cada año. Se escogía además a dos *rettori* y cuatro consejeros, de los que dos tenían que ser pintores, uno escultor y otro arquitecto. Los primeros arquitectos en ocupar el cargo de príncipe fueron también pintores; entre ellos Ottavio Mascarino en 1604 y Pietro da Cortona de 1634 a 1637. El primer príncipe exclusivamente arquitecto fue Girolamo Rainaldi en 1640 y 1641, al que le siguió Giovan Battista Soria de 1645 a 1651. Entre 1681 y 1698 la Academia estuvo dirigida principalmente por arquitectos: Mattia de Rossi en 1681 y de 1690 a 1693, Giovan Battista Contini en 1683 y 1719 y Carlo Fontana en 1686, 1687 y de 1694 a 1698.

Los estudios

Federico Zuccari había establecido en los primeros estatutos de la Academia que cada quince días se reunirían y uno de los académicos expondría un tema, decidido en la reunión anterior, tema que luego sería discutido por el resto de asistentes. Estas exposiciones, a las que asistían también los alumnos, tenían por objeto estimular el estudio y la actividad intelectual de los miembros de la Academia. Zuccari se oponía a la intervención de las matemáticas en el dibujo pero defendía el juicio y el planteamiento teórico de la obra



6 / El resumen de las sesiones fue registrado por su sobrino, Romano Alberti, secretario de la Accademia durante su mandato, que luego lo publicó en *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, en Pavia, 1604. La cita original es: *senza la teorica non può essere pratica di operazione molto buona*, y aparece en la página 38.

7 / La iglesia de S. Martina es la actual de Ss. Luca e Martina, tras la reforma que en ella hizo Pietro da Cortona entre 1635 y 1669.

8 / MISSIRINI, Melchior, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova...*, De Romanis, Roma, 1823, p. 29.

y de la propia actividad del pintor y del arquitecto. Parece ser que el desarrollo posterior de esta actividad intelectual de los académicos no debió satisfacer a Zuccari ya que, más adelante, volvió a insistir en que “sin la teoría no puede existir una práctica buena” 6, y volvió a recomendar las discusiones teóricas de los domingos.

La primera reunión se hizo en 1593, en la iglesia de San Martina 7. En ella Zuccari exhortó a los arquitectos al hábito del estudio, a compartir los conocimientos y la experiencia, y a enseñar a los jóvenes. Dijo que “el que más sabe, más obligado está a enseñar; cada uno debe saber que el único modo de aprender es enseñar, porque enseñando se aprende” 8. El comentario de Zuccari era interesante porque tenía una doble lectura. Una era evidente y la otra era sutil, porque el que enseña aprende también al enseñar, en cuanto es capaz de ordenar sus ideas y articular un razonamiento para que otro lo entienda 9. Para la primera reunión Zuccari pidió a Durante Alberti que hablara del dibujo: de qué es y de cómo se puede entender conceptualmente. Como éste no expuso suficientemente el aspecto teórico, ni tampoco lo hizo Cesare Nebbia en la siguiente reunión, Zuccari, el 2 de enero de 1594, expuso su ya conocida distinción entre dibujo exterior e interior: el dibujo exterior es el resultado material y el interior es la idea o imagen que el artista tiene en la mente 10. En su definición del dibujo interior, Zuccari compartía la idea de Leonardo de la pintura como *discorso mentale* y, en cierto modo, la de Miguel Ángel, que decía que “se pinta con el cerebro y no con las manos”.

9 / Sobre este tema vale la pena citar el texto de BONAZZI, Giuseppe, *Dire, fare, pensare. Decisioni e creazioni di senso nelle organizzazioni*, Franco Angeli, Milán, 1999. Bonazzi dice: “¿cómo puedo saber lo que pienso si no veo lo que digo?... una persona no sabe realmente lo que piensa hasta que no ha escrito su pensamiento”. Nosotros podríamos traducir su razonamiento diciendo que sólo sabemos lo estamos pensando cuando somos capaces de dibujarlo; en ese momento concretamos la forma de nuestro pensamiento y éste deja de ser poco más que una vaga intuición.

10 / Su razonamiento fue publicado en 1607, en Turín, con el título *L'Idée de' pittori, scultori e architetti*.

En la reunión del 11 de febrero de 1594, Giacomo Della Porta debía hablar de qué es la arquitectura pero no se presentó. Ese mismo día Zuccari acusó a los arquitectos presentes, entre los que se encontraban Francesco da Volterra, Onorio Longhi y Flaminio Ponzio, de no querer “conocer otra definición de la arquitectura que la que da Vitruvio, esto es, que la Arquitectura es una ciencia que suma muchas disciplinas y muchos aprendizajes, con cuyo juicio se examinan todas las obras, que con las otras Artes se hacen” 11. Zuccari criticó la definición por excesiva, ya que comportaba un volumen de conocimientos propio de un dios y no de un hombre; una definición pretenciosa que en mayor o menor grado podría corresponder también a cualquiera de las restantes artes.

Desde los inicios del Renacimiento los arquitectos habían aceptado la autoridad de Vitruvio sin cuestionarla. Aceptaron que la arquitectura era el *arte de construir*, aunque de hecho pensaban que era un problema de estilo. Desde luego, nunca fue un problema teórico. Fueron los ingenieros, a finales del XVIII, los que finalmente afrontaron el problema de la arquitectura desde la construcción, desplazando a los arquitectos en muchas de sus tradicionales competencias, y fue posiblemente Étienne-Louis Boullée quien, en 1784, respondió a la pregunta de Zuccari afirmando que la arquitectura era una concepción del espíritu anterior a la construcción, contradiciendo también la definición de Vitruvio 12.

Los cursos de la Academia de San Luca empezaron definitivamente en 1595. Cada año, el *principe* escogía en-

11 / El texto original es: *conoscere altra definizione dell'Architettura che quella che dice Vitruvio, cioè, l'Architettura essere scienza di molte discipline, e di diversi ammaestramenti ornata dal cui giudizio si approvano tutte l'opere, che d'altre Arti compitamente si fanno*; ALBERTI, Romano, *Origine, et progresso...* cit. p. 49.

12 / BOULLÉE, Étienne-Louis, *Essai sur l'art*, 1784, Introducción.

13 / Según Christof Thoenes (en «Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?», de THOENES, C., *Sostegno e adornamento: saggi sull'architettura del Rinascimento; disegno, ordini, magnificenza*, Electa, Milán, 1998, pp. 124-133), el concepto del orden no es de Vitruvio, para el que jónico, corintio y dórico son diferentes maneras de construir los templos, en función del origen

tre los académicos al arquitecto que debía dar las clases de arquitectura o dibujo de arquitectura, uno para cada curso. En tiempos de Zuccari, cada domingo, después de oír misa, los estudiantes mostraban sus ejercicios al príncipe, que los corregía. Después recibían una clase magistral en Santa Martina (o al lado) y el resto de la semana los alumnos trabajaban en el taller del propio profesor o de otro arquitecto. Para estas clases el profesor preparaba unas láminas para hacer la exposición. Las láminas que se conservan muestran ejercicios de geometría plana, pavimentos, cuerpos geométricos regulares, elementos arquitectónicos en perspectiva y los órdenes. Éstos órdenes están dibujados de diferentes maneras, según el autor, pero los ejemplos parecen hacer referencia siempre al modelo de Vignola.

La Regola de Vignola

Desde la perspectiva actual, resulta sorprendente la importancia que en este planteamiento docente tenía el dibujo correcto de los órdenes arquitectónicos. Es curioso que a finales del XVI, las clases de arquitectura de la Academia de San Luca siguiesen partiendo del dibujo de los órdenes y de nociones elementales del dibujo en perspectiva de pavimentos, un interés de se prolonga hasta finales del XVIII. De hecho sorprende el éxito que la *Regola* de Vignola llegó a tener en el ámbito arquitectónico: un libro de dibujos con apenas texto; un libro exento de la teoría que reclamaba Zuccari, en el que él mismo participó, dibujando la lámina del título.

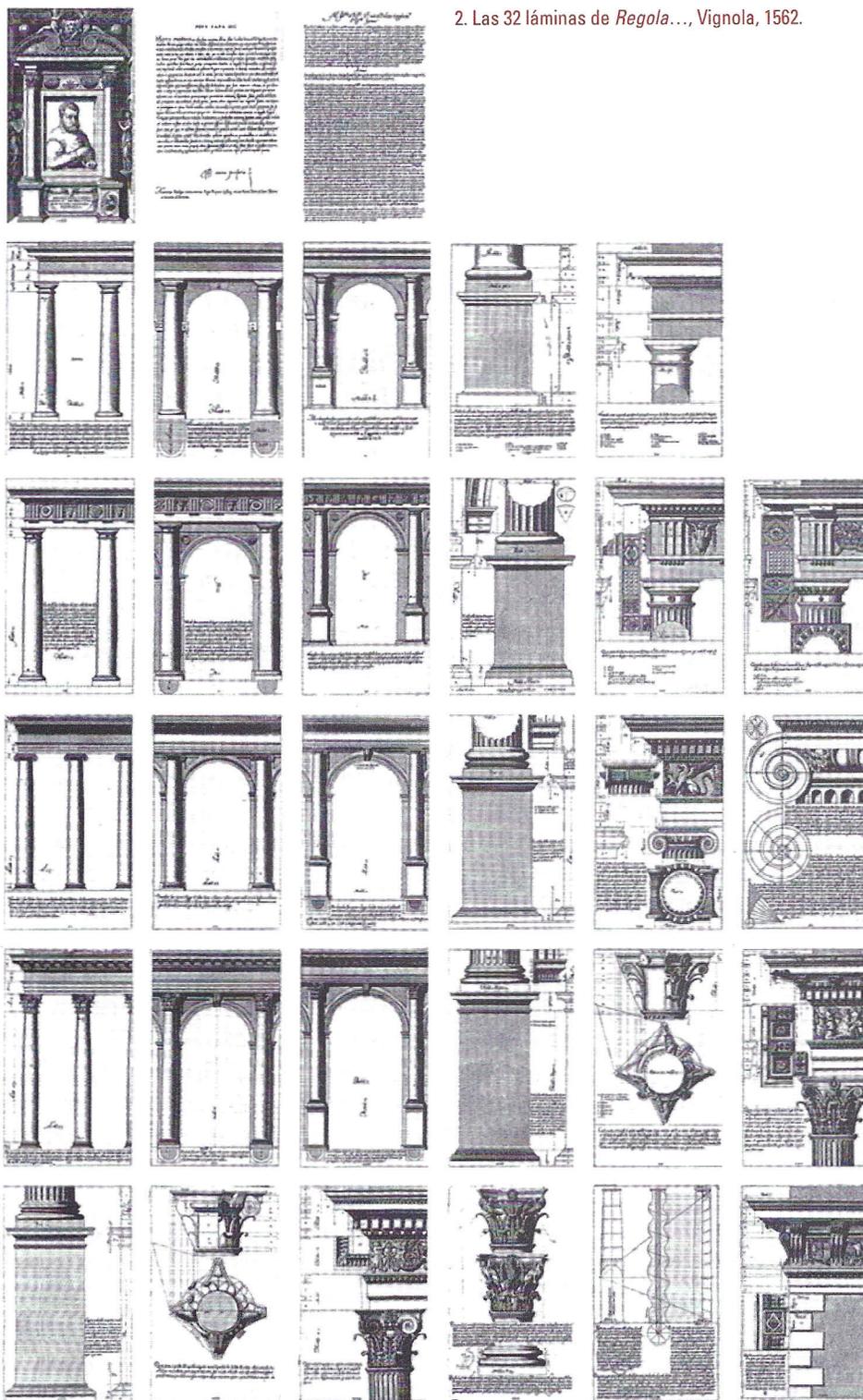
El orden no era la arquitectura pero sí el elemento inicial cuyo buen co-

étnico-geográfico. Fue Brunelleschi el que advirtió la relación mecánica entre columna y entablamento, que llamamos orden. **14** / Tal vez el texto de Serlio era excesivamente ambicioso para ser resuelto por una sola persona. Sorprende, por ejemplo, que pudiera dedicar el segundo libro al tema de la perspectiva y en el siguiente, dedicado a la antigüedad, los dibujos hechos con este sistema fueran de una impericia tan evidente. Hay que advertir que el libro de la perspectiva trata básicamente del dibujo de pavimentos, de arcos, en posición frontal y en escorzo, de círculos en planta y de escaleras, acabando sorprendentemente con las dos láminas de la "Scena Tragica" y la "Scena Satyrica" y la más extraña aún de las "Lumi artificiali delle scene".

nocimiento y control permitía afrontar ejercicios mayores. El orden era también la estructura arquitectónica más elemental y su correcta representación era posiblemente un óptimo ejercicio de dibujo. Óptimo para entender, desde el inicio, la importancia de la geometría y la relación entre las partes, la expresión de la estructura portante elemental, síntesis del equilibrio tectónico de los pesos y representación del modelo natural y social. En esta labor, el modelo de Vignola era perfecto. Pero la seducción de la *Regola* de Vignola partía precisamente de su valor didáctico, de su capacidad para exponer con un método claro el modo de construir los órdenes arquitectónicos. Vignola no había sido el primero en tratar el tema de las columnas y entablamentos pero posiblemente fue el primero en utilizar el concepto de orden **13**. Desde 1537 existía el precedente prestigioso de Serlio, cuyo cuarto *Libro* estaba dedicado a las *cinque maniere degli edifici*, pero el libro de Serlio era impreciso y superficial, incapaz de explicar correctamente cómo son los diferentes capiteles de la arquitectura antigua, cómo son los entablamentos correspondientes y cuáles son sus dimensiones o proporciones **14**. Sin embargo, es posible que a partir del texto de Serlio, Vignola entendiera que había una posibilidad de exposición más útil del tema para los intereses profesionales y comprendiera que el discurso podía hacerse sólo con dibujos, sin apenas texto. Como dice en la introducción "Ai Lectori", se "podrá con una simple ojeada, sin gran molestia de leer, comprenderlo todo y oportunamente hacer uso" **15**. Una actitud que contradecía la ten-

15 / Para la relación de Serlio en la obra de Vignola se puede consultar el artículo de THOENES, Christof, «Per la storia editoriale delle Regole delli cinque ordini», en COOLIDGE, John Phillips, *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola. 1507-1573. Nel quarto cantonario della morte*, Cassa di Risparmio di Vignola, Vignola, 1974.

2. Las 32 láminas de *Regola...*, Vignola, 1562.

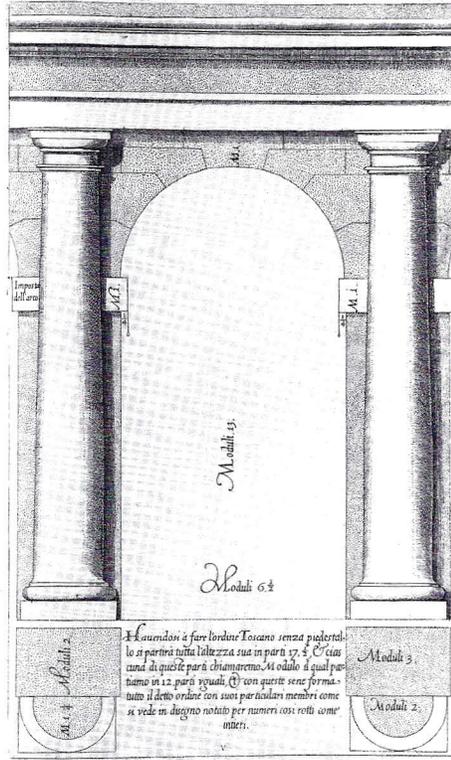




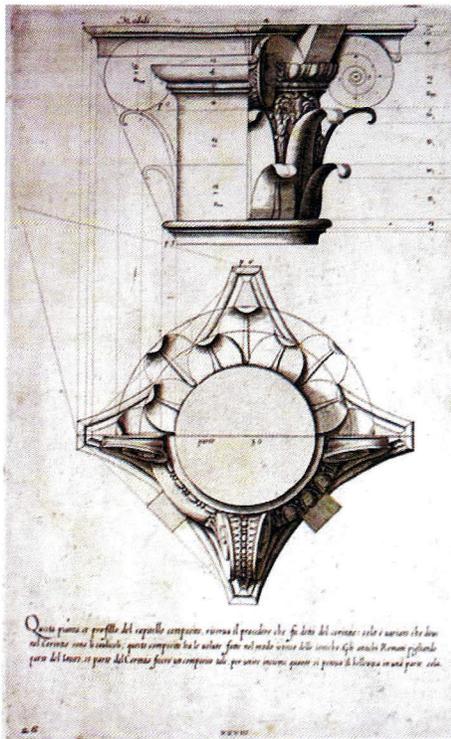
16 / Es difícil calcular con exactitud todas las ediciones de las *Reglas*: unas veces porque no consta la fecha, otras porque la misma edición se imprimió más de una vez. De las 89 ediciones anteriores a 1700, que se enumeran en AA.VV., *Early Printed Books 1478-1947*, British Architectural Library, Londres-Melburne-Munich-Nueva Jersey, 1994-2003, pp. 2221-2227, con cierta precisión se citan las de Roma, en 1562, 1573, 1602, 1607, 1617, 1649 y 1700, Venecia, en 1570, 1582, 1596, 1603 y 1659, Bolonia, en 1664 y 1695, y Siena, entre 1650 y 1680. Fuera de Italia se citan las de España, en 1593, 1619, 1651 y 1658, Holanda, en 1617, 1620, 1629, 1638, 1640, 1643, 1650, 1651, 1665 y 1669, Francia, en 1632, 1658, 1662, 1664, 1671, 1684 y 1694, Inglaterra, en 1665, 1669, 1673, 1675 y 1692, y Alemania, en 1687, 1694, 1695 y 1699.

dencia culta de los tratados sin imágenes al estilo del de Vitruvio y Alberti.

El éxito de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* es indiscutible. La primera edición es de 1562, compuesta por 4 cuadernos y 8 láminas en cada uno (32 láminas en total). Posteriormente la obra se reeditó en Roma, en Venecia, en Bolonia y en Siena. Se editó también en el extranjero: en España, Holanda, Francia, Inglaterra y Alemania 16. Vignola escogió los modelos que a él le parecían mejores, como expone en la presentación "A i lettori": "aquellos que al juicio común parecen más bellos y con más gracia se muestran a nuestros ojos". El sistema propuesto por Vignola era simple y seguro: la altura total se dividía siempre en 19 partes (4+12+3), si se ponía pedestal, o en 15 (12+3), si no se ponía; el diámetro de la columna dependía de la altura y del orden, siendo 1/14, 1/16, 1/18 o 1/20 de esta altura; en definitiva, un sistema matemáticamente calculable, orgánico y global. La exposición de Vignola en las láminas era sistemática: columnas con entablamento - columnas con entablamento sobre muro con arco - columnas con pedestal y entablamento sobre muro con arco - detalle del pedestal y la base - detalle del capitel y el entablamento, en cada uno de los cuatro órdenes básicos (el quinto se considera una variante del cuarto). La quinta lámina puede variar, completándose con otra más. La disposición en la lámina es siempre la misma y el texto se coloca preferentemente en la parte inferior (fig. 2). Se utilizan las sombras solares para sugerir el relieve y la curvatura, y se diferencian los planos de fondo, los frisos y el fuste de los pe-



3. Lámina V, de *Regola...*, estilo toscano.



4. Lámina XXVIII, de *Regola...*, capitel corintio.

destales (fig. 3). El mayor interés está en el detalle de los capiteles, compuestos por el alzado y la planta, en disposición diédrica. El alzado se divide en dos partes, mostrando la sección y el alzado, y en la planta se superponen diferentes secciones horizontales a diferentes niveles del capitel (fig. 4). Todos los dibujos están acotados y, para no entorpecer esta lectura con las cotas, en los detalles éstas van sobre un perfil del orden, que se coloca al lado. El problema de las medidas se resuelve con un sistema proporcional, con la utilización de un módulo abstracto.

El planteamiento es racional y el sistema de proyección utilizado parece dar prioridad a la descripción geométrica de la forma. Sin embargo, en todos los casos es posible una lectura intuitiva de las formas, gracias al acertado uso de las sombras, y en ningún momento el dibujo pierde la capacidad de seducción. Seducción que hizo que la obra fuera adquirida también por diletantes y estudiosos del arte. En la *Regola* Vignola muestra que era un arquitecto que sabía hacerse entender dibujando. El resultado es impecable.

Los dibujos de la Academia

Los arquitectos del Renacimiento aprendieron dibujando los restos de la antigüedad romana. Más adelante dibujando también la arquitectura de los grandes arquitectos. Cien años después de la pregunta de Zuccari el dibujo de la Academia había alcanzado ya su madurez. Una madurez que permitió superar los planteamientos excesivamente simplistas de Alberti, en cuanto a que el arquitecto representaba sus edificios sin el uso de las som-



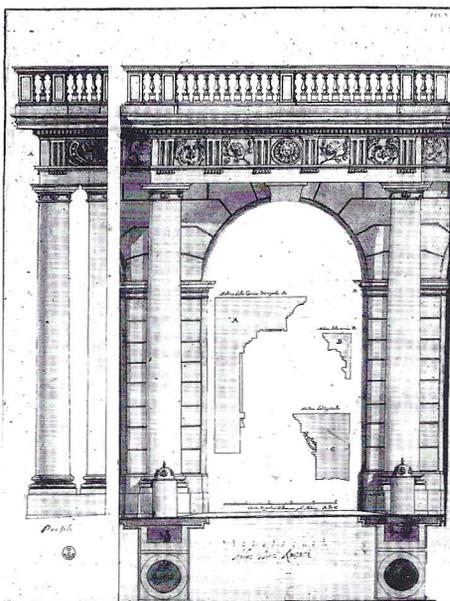
17 / A pesar de su fama, es posible que el tratado de Alberti sólo fuera conocido de oídas por los arquitectos hasta bien entrado en siglo XVI, ya que tuvo una mala difusión. Escrito en latín entre 1443 y 1452, se publicó en este idioma en 1485 y en italiano en 1546. Mucho más importante para el perfeccionamiento del dibujo estrictamente ortográfico fue el compromiso de Rafael en la famosa carta a León X, de 1519.

18 / Dibujo atribuido a Ciro Ferri, que se conserva en Florencia, en el Gabinetto degli Disegni e Stampe degli Uffizi, U 3545A.

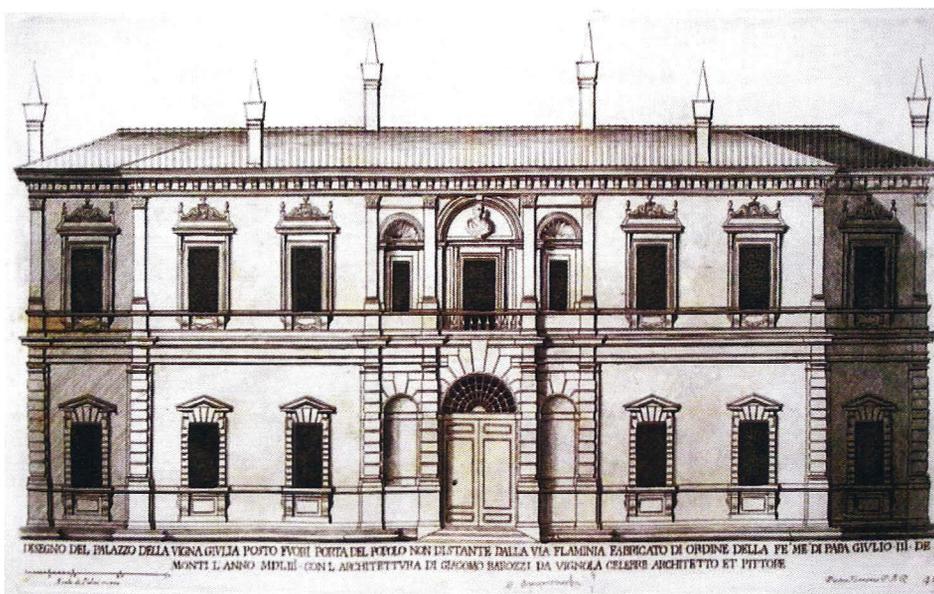
19 / Grabado de Pietro Ferrerio, del libro *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio...*, G.G.de Rossi, Roma, 1635.

20 / En 1677 se empezaron a celebrar los concursos de la Accademia, que ganaron importancia pública a partir de 1696, y especialmente de 1702 con los concursos Clementinos, que se convocaron hasta 1869. Se han publicado los dibujos que se conservan de los concursos en MARCONI, Paolo, CIPRIANI, Angela y VALERIANI, Enrico, *I disegni d'architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca Editore, Roma, 1974. La consulta de estos dibujos es también posible accediendo a la base de datos de dibujos arquitectónicos que está elaborando la Biblioteca Hertziana en el sitio <http://lineamenta.biblhertz.it>

21 / Los dibujos corresponden a los concursos de 1677 y 1696 y se conservan en la Accademia di San Luca, cartela III-B, nº 3, 9 y 39.



5. Dibujo de Ciro Ferri, de un fragmento del palacio Barberini, Roma.



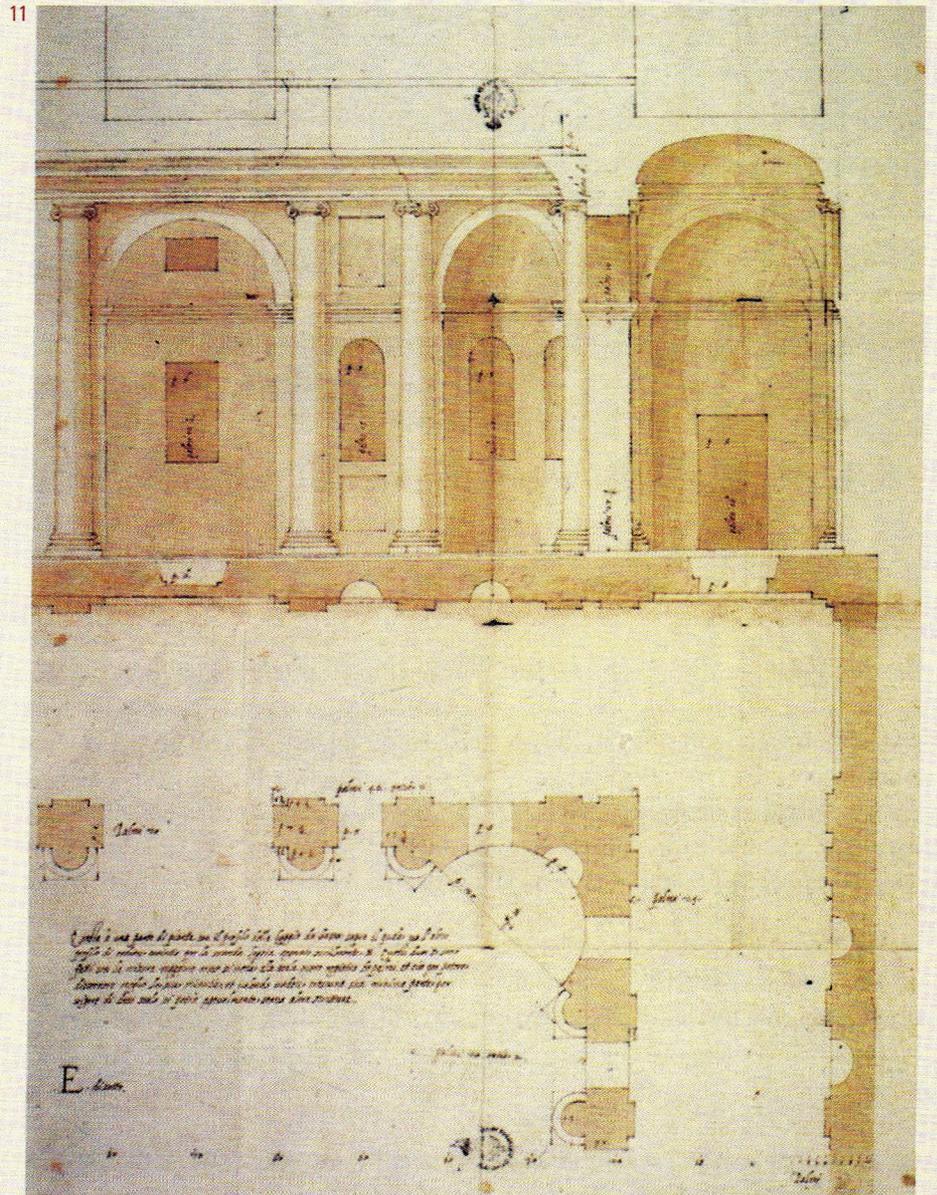
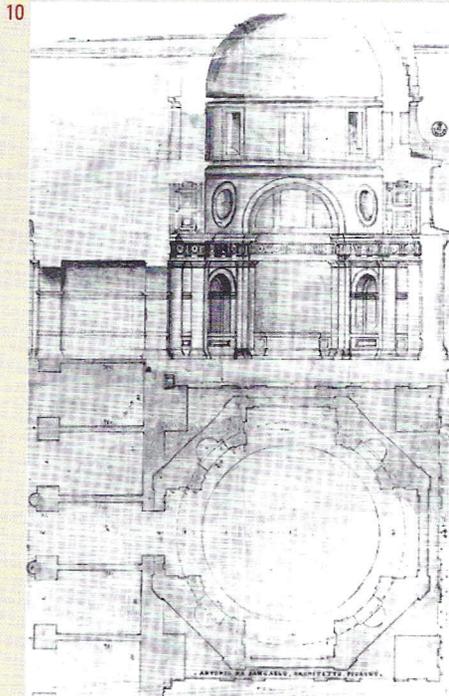
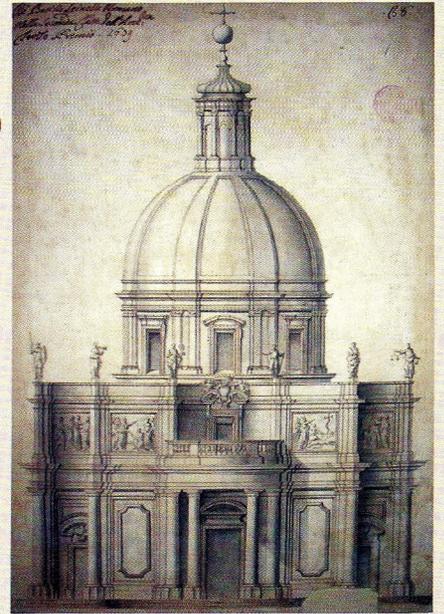
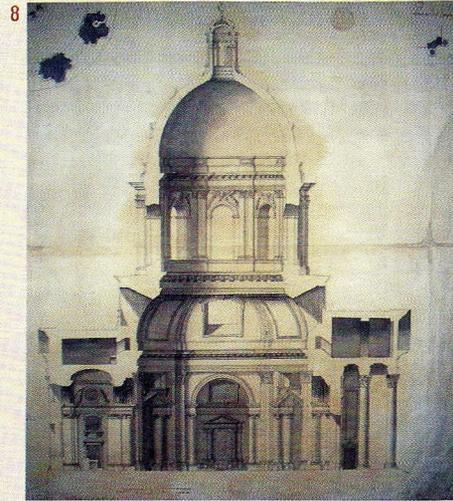
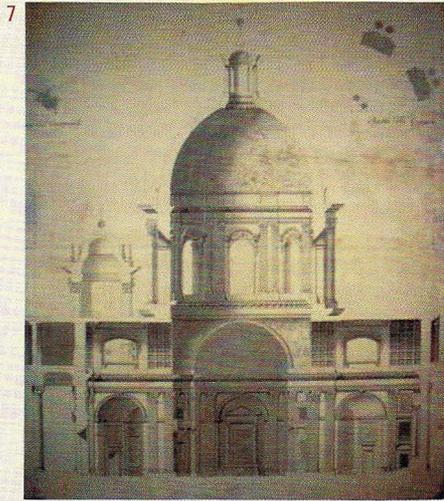
6. Palacio del papa Julio III, del Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio...*, 1635.

bras. Alberti era un teórico y posiblemente escribió su texto cuando aun no había construido ningún edificio. Su razonamiento era lógico pero los arquitectos del Renacimiento no dibujaron como él decía. No hicieron grandes perspectivas, cuyo trazado hubiera requerido el profundo conocimiento de la geometría que poseía Pietro della Francesca, Leonardo da Vinci o Durerro, sino pequeñas perspectivas dentro de los alzados y secciones que, a modo de recurso gráfico, permitían sugerir el relieve que el dibujo ortográfico no tenía. Un recurso que en algunos casos podría considerarse el inicio de una perspectiva frontal y en otros el de una axonometría parcial. El dibujo del arquitecto era un siste-

ma de representación abstracto que no reproducía el aspecto visual de los edificios y perfeccionar su técnica precisó de casi sesenta años de experiencias, hasta la llegada de Rafael y de Antonio de Sangallo el Joven 17. Los arquitectos siguieron utilizando las sombras, especialmente en las secciones, para sugerir la profundidad de los espacios interiores. Tampoco llegaron a ser las sombras del pintor, que intentan reproducir la ilusión de la realidad, sino tan sólo recursos gráficos que diferenciaban la profundidad de los fondos o sugerían la curvatura de las superficies. Posiblemente fue la necesidad la que mantuvo su uso, porque si un alzado como el del palacio Rucellai podía ser representado con

un alzado ortográfico sin sombras, algo más difícil era dibujar el del palacio Barberini (fig. 5) 18 o el del palacio del papa Julio III (fig. 6) 19.

Dibujos de una alta calidad gráfica, se encuentran entre los presentados en los primeros concursos de la Academia 20 (fig. 7, 8 y 9) 21. Alta en cuanto a la capacidad de sugerir la tercera dimensión manteniendo la ortogonalidad de la proyección. Con pequeñas diferencias, se llegó a una cierta uniformidad en el aspecto del dibujo, generalmente realizados con contornos de tinta o lápiz y sombras de acuarela. En las plantas se sombreaban las partes seccionadas y en las secciones se sombreaban sólo las partes interiores, dejando las partes seccionadas



7. Dibujo de Claudio Desgot, 1677.

8. Dibujo de Simone Sciupagna, 1677.

9. Dibujo de Basilio Spinelli, 1679.

10. Dibujo de Antonio da Sangallo el Joven, del mausoleo de Pietro de Medici, en la abadía de Montecassino.

11. Dibujo de Vignola, Cittadella di Piacenza.



22 / Dibujo de Antonio da Sangallo il Giovane del mausoleo de Pietro de Medici, en la Abadía de Montecassino, de 1531, que se conserva en Florencia, en el Gabinetto de Disegni e Stampa de la Galleria degli Uffizi, 172Ar.

23 / Dibujo de Giacomo Barozzi da Vignola de la fortaleza de Piacenza, que se conserva en Parma, en el Archivio di Stato, carpeta *Cittadella di Piacenza*, nº 5.

24 / KIEVEN, Elisabeth, "Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto", en CONTARDI, Bruno y CURCIO, Giovanna, a cargo de *In Urbe Architectus*, Argos, Roma, 1991, p. 76

en blanco. En los alzados y en los interiores de las secciones, se oscurecían los planos retrasados y con las sombras se sugería el relieve y la redondez de las superficies curvas. Son dibujos que consiguen explicar la forma proyectada con claridad y, además, ser agradables a la vista. De hecho son recursos gráficos ya empleados por Antonio da Sangallo il Giovane (fig. 10) **22** o por Vignola (fig. 11) **23**, pero eliminando las imperfecciones y correcciones que son propias de los dibujos de trabajo. Al parecer fue la influencia de Carlo Fontana la que contribuyó definitivamente a normalizar las características de este tipo de dibujo, que en Roma alcanzó una elevada calidad **24**. Bajo su dirección el programa de estudios consistió en empezar dibujando los edificios con el objeto de conocer las razones de su proyecto, sus leyes geométricas y matemáticas, para después pasar a una fase de elaboración de los proyectos. La fase final era una síntesis, en la que esta idea del proyecto se comunicaba a través del dibujo.

Verdaderamente los arquitectos barrocos no fueron teóricos. Su razonamiento partía del contacto. Sustituye-

25 / ZUCCARI, Federico,

ron la teoría que pedía Zuccari por una racionalización de la experiencia. Zuccari decía que "no era posible dibujar bien sin el soporte de la teoría" pero ellos mostraron que la teoría sólo podía salir de la práctica, que no se puede hablar correctamente del dibujo si no se ha dibujado bien antes y no se han intentado resolver los problemas que plantea la representación. Pero posiblemente era éste también el tipo de teoría que reclamaba Zuccari, que cuando exhortó a sus compañeros al estudio tenía ya 53 años y era un pintor respetado en toda Europa. Su distinción entre dibujo interno y externo era de hecho una sublimación de la práctica. Surgía del reconocimiento de la idea previa que precede al dibujo externo práctico. Una sublimación que le llevaba a ver rasgos divinos en el dibujo, en su capacidad para especular y generar conceptos, y en su capacidad para comprender y pensar, porque "el dibujo adiestra el intelecto, agudiza el ingenio y perfecciona el juicio" **25**.

La teoría que reclamaba Zuccari era la conclusión de la experiencia, una actividad que sólo era posible al final de la práctica y una condición necesaria para orientar la docencia.

