

El valor de las medidas, en Desgodets y Palladio

Francisco Martínez Mindeguía

Resumen

En 1682, Antoine Desgodets publicó Les édifices antiques de Roma dessinés et mesurés très exactement, confirmando la imprecisión de los datos que habían publicado los arquitectos italianos del siglo anterior, singularmente por Palladio en su Quarto libro dell'architettura, cuyos errores no cesa de denunciar en su libro. Es ésta una cuestión que plantea el enfrentamiento de dos actitudes frente al conocimiento de la antigüedad que remite al propio objetivo de la representación arquitectónica. Entre el valor indiscutible del dato y la ambigüedad del conocimiento intuitivo. Entre los dibujos de Desgodets, de una calidad incuestionable, pero limitados a lo que puede comprobar, y las composiciones de Palladio, de una abstracción casi radical, que es capaz de incorporar lo que Rafael entendía como “ver como los pintores”, sin renunciar al dibujo ortogonal de planta, sección y alzado.

Palabras clave: Antoine Desgodets, Andrea Palladio, fragmento.

Introducción

En 1674 Antoine Desgodets fue enviado a Roma a medir sus edificios antiguos. El encargo partió del ministro Jean-Baptiste Colbert, que tres años antes había creado [1] la *Académie royale d'architecture*, con el objetivo de fijar la doctrina oficial de la buena arquitectura. La misión concreta de Desgodets era medir exactamente los edificios antiguos de Roma, tal como estaban entonces, con el fin de resolver las discrepancias que se habían detectado entre los datos aportados por Sebastiano Serlio, Antonio Labacco y Andrea Palladio, y denunciados por Roland Fréart de Chambray, en su *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* [Fréart de Chambray 1650]. Colbert aspiraba a construir un sistema de reglas fijas y modelos concretos que pudiera aplicar en la política de construc-

ción del estado y que se apoyara en el prestigio indiscutible de la arquitectura de la antigua Roma [Herrmann 1958, p. 23]. Los levantamientos exactos de Desgodets debían permitir deducir las proporciones de la correcta arquitectura, unos levantamientos que serían lo más parecido a “poseer” el edificio, similar a disponer de copias en yeso de las esculturas.

El trabajo de Desgodets, que se publicó finalmente en 1682 [Desgotez 1682], constituyó un cambio radical respecto de los levantamientos hechos antes, tanto por su rigor como por los grabados con los que ilustró los resultados, y durante mucho tiempo fue un modelo de referencia de estudios similares. La precisión de sus acotaciones evidenció los errores cometidos por los autores

precedentes y singularmente por Palladio [Palladio 1570], al que acusó de un incomprensible descuido y una aparente falta de rigor; al tiempo que con ello hizo tambalear la base teórica en la que se apoyaban los estudios de algunos de los académicos principales [Herrmann 1958]. Pero el conocimiento de las medidas exactas de los edificios no cambió la valoración que se tenía de ellos, ni tampoco afectó al prestigio de esos autores. Tampoco se alcanzó el objetivo final que perseguía Colbert porque la antigüedad no era un sistema tan perfecto, reducible a reglas precisas y modelos concretos, y Colbert siguió sin “tener” los edificios de la antigua Roma, ni tampoco las reglas de la «gran arquitectura» [Gros 2010, p. 25] y tuvo que confiar en los becados enviados a Roma para que experimentaran qué hacía notables a estos edificios.

Ante esta aparente crisis, cabe preguntarse qué valor tenían las medidas o qué quedaba fuera de ellas. No se tratará aquí de reproducir los análisis ya hechos sobre las críticas de Desgodets a Serlio o Palladio, ni sobre la coherencia de los planteamientos de estos autores, sino ver en qué modo los dibujos que publicaron permiten entender los objetivos de su investigación, comparando algunos dibujos de Desgodets y Palladio, dado que es a éste último al que se dirigen las principales críticas del primero. Antes de empezar habría que considerar dos cuestiones importantes, para que el aspecto formal no afecte al resultado. En primer lugar, no sería justo comparar los dibujos sin tener en cuenta las condiciones en las que se hicieron. En el caso de Desgodets, se trató de un encargo concreto, hecho en un período corto de 16 meses, en el que hizo el levantamiento de 49 monumentos, aunque solo se publicaron 25, cuando él tenía 21 años [Lemonnier 1917, p. 216]. En el caso de Palladio, como en el de otros arquitectos del Renacimiento, fue el resultado de una actividad complementaria a la profesional, dilatada en el tiempo, que muchos iniciaron sin llegar a completar. Un trabajo que Palladio rehízo cuando el trabajo estaba avanzado, que pudo madurar y que publicó cuando tenía 62 años y era ya un arquitecto con prestigio reconocido. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que se publicaron con técnicas de grabado diferentes, con planchas de cobre, el trabajo de Desgodets, y con planchas de madera, el de Palladio, la misma técnica que se empleó en el de Serlio, debido a que, en Venecia, el uso de la xilografía se prolongó más tiempo que en Roma o París, que adoptaron antes el uso de las planchas de cobre, con buril o con ácido.

El Panteón

Además de la exactitud de las medidas, el trabajo de Desgodets es mucho más extenso, con 302 páginas en total, excluyendo la dedicatoria, el prólogo y el índice, que utiliza para mostrar 25 edificios, mientras que *Il quarto libro dell'architettura* de Palladio [2], ocupa un total de 123 páginas, sin considerar el prólogo ni la introducción teórica, y muestra 26 edificios. Si, para comprender mejor las diferencias, nos fijamos en uno de los edificios, el Panteón, que ambos consideran el más importante [3], el primero utiliza 60 páginas para describirlo, mientras que Palladio utiliza solo 12. Esta diferencia también se debería matizar. En las 60 páginas del Panteón, Desgodetz aporta 23 láminas, de las que 6 ocupan dos páginas cada una (fig. 1). Las páginas restantes son de texto, aunque éste no las ocupa totalmente y gran parte se utiliza para comparar sus datos con los de Palladio, Serlio y Roland Fréart de Chambray, señalando sus errores y omisiones. En ningún caso, tampoco en los otros edificios del libro, combina texto e imagen en la misma lámina. Como en el resto de edificios, las imágenes son proyecciones ortogonales completas, exceptuando los detalles de los órdenes, que, de acuerdo con la convención, son composiciones de partes. Estas láminas son: la planta baja, en la que incluye el dibujo del pavimento, la planta superior, compuesta con las mitades de dos niveles diferentes (el del ático y el del inicio de la bóveda, con los casetones), un alzado frontal, otro lateral, la sección longitudinal y la transversal, en la que compone dos mitades de orientación opuesta (hacia el interior y hacia el exterior). Éstas son las láminas que ocupan 2 páginas cada una. Otras 2 láminas contienen la sección transversal del pórtico y el alzado de uno de los altares interiores, y las 15 restantes son de detalles de órdenes y elementos ornamentales. Los grabados son de una gran calidad gráfica, con una buena definición de contornos, un expresivo claroscuro y un buen uso de las sombras solares, con los que sugiere la curvatura y la profundidad, aprovechando las capacidades del grabado con planchas de cobre. En algunos detalles de capiteles añade una planta cenital que compone con cuartos diferentes, en los que elimina capas para entender mejor su composición (fig. 2). Sigue así los modelos que Jacopo Barozzi da Vignola publicó en la *Regola delli cinque ordini de l'architettura* [4], con la misma operación que aplica en las composiciones de las plantas superiores y de la sección transversal. Todas las proyecciones están abundantemente



Fig. 1. Las 60 láminas del Panteón. Desgodets 1682.

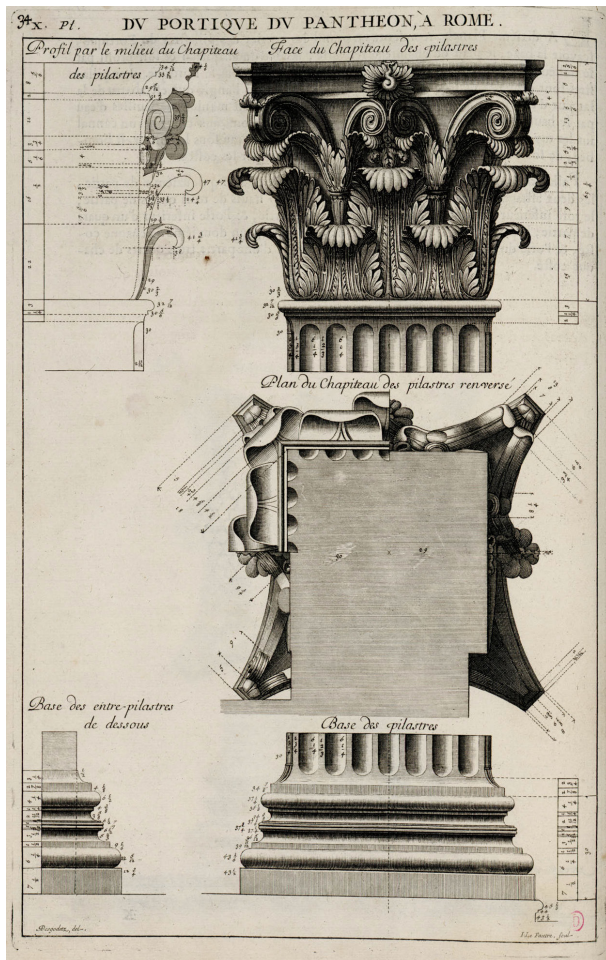


Fig. 2. Pilastra del pórtico del Panteón. Desgodets 1682.

acotadas, excesivamente según sus críticos, teniendo en cuenta que además aporta una escala gráfica y un dibujo de contornos precisos. Globalmente es una buena muestra de lo que era el dibujo de las academias: la culminación de un proceso iniciado en el Renacimiento por recuperar la percepción de la tridimensionalidad que el dibujo de proyección ortogonal impedía.

Por su parte, Palladio no empieza su exposición con el Panteon y lo traslada a la posición 15. De las 12 páginas que utiliza, 10 son láminas con imágenes (fig. 3) y 2 solo con texto, la primera de éstas con la descripción del edificio y la segunda con el índice de las láminas y un conciso título para cada una. Con esta reducción del texto, Palladio cumple con lo que ya anuncia en el inicio del *Primo libro*, de evitar el exceso de "palabras" [5], siguiendo el estilo lacónico que habían utilizado antes Labacco y Vignola. Estas láminas son: la planta, la mitad simétrica del alzado principal, la mitad opuesta con la sección transversal del pórtico, el alzado lateral del pórtico y su conexión con el cuerpo cilíndrico, la sección longitudinal del pórtico y su conexión con el interior; la mitad simétrica de la sección transversal, un fragmento del alzado interior, centrado en uno de los altares interiores, y dos láminas con capiteles y otras partes de la decoración. Como en el resto de las láminas del libro, hay un uso limitado de las sombras, utilizadas para sugerir la curvatura y algún cambio de profundidad. Está moderadamente acotado, teniendo en cuenta el tamaño del dibujo, exceptuando las láminas de los órdenes, en las que las cotas son abundantes.

Más que los números, la diferencia importante entre los dos planteamientos es la composición de las láminas. Desgodets determina la escala de las proyecciones en la primera lámina, la planta baja, dejando que quede un margen aceptable entre la proyección y los límites de la página. Esta escala es la que aplica en el resto de las proyecciones de plantas, alzados y secciones, excepto en la sección transversal del pórtico, en la que la escala es menor para aprovechar el espacio disponible, permitiendo que el dibujo sea mayor. Este pórtico aparece exento, como si fuera una pieza autónoma, sin referencias al cuerpo principal del edificio que podría verse detrás. Planteadas de este modo las proyecciones quedan más o menos centradas en la lámina [6], con un margen perimetral que utiliza para situar las cotas, una escala gráfica y los títulos. Es una composición que se podría considerar convencional. En las láminas de los órdenes sigue el modelo de Vignola, incluso en el dibujo de las alineaciones entre proyecciones y en

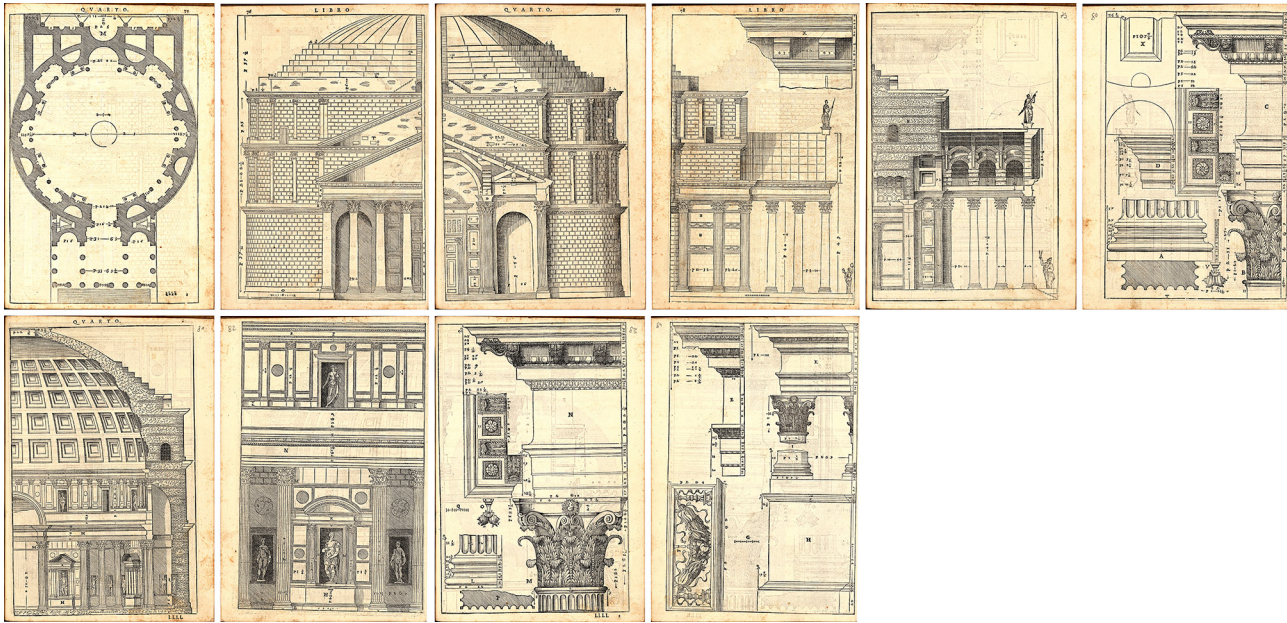


Fig. 3. Las 10 láminas del Panteón. Palladio 1570.

la incorporación de un perfil esquemático del capitel que facilita la colocación de las dimensiones. Por su parte, Palladio reduce al máximo la escala de las proyecciones, intentando que el dibujo sea lo mayor posible, reduciendo al mínimo el margen perimetral, y dibuja un marco rectangular ajustado al tamaño final de la proyección, de tal modo que a veces coincide con las líneas de la proyección. Fuera de este marco solo está el título del libro y el número de la página. De este modo construye la lámina de la planta del Panteón, que muestra completamente, con el marco "pegado" a los límites inferior y superior y con los laterales tangentes al círculo de la planta. El marco parece tener más sentido en láminas siguientes, con las mitades del alzado frontal, en las que el marco coincide con el límite "de corte" de la proyección. Al utilizar el espacio de la página sólo para la mitad del alzado, consigue que la dimensión del dibujo sea mayor; y al encuadernar las dos mitades en páginas enfrentadas del libro, ofrece al lector la imagen del alzado total. Esta solución compositiva ya la había ensayado Palladio en la

edición de Daniele Barbaro de *De architettura*, en 1556 [7], resolviendo el problema de componer las dos proyecciones en un mismo dibujo [8]. Aparentemente, Palladio tenía reparos al respecto, por la confusión que podía provocar en el lector y, cuando tuvo que componerlas lo hizo fingiendo una rotura del muro de fachada que dejaba a la vista el interior; que era una imagen que el lector podía comprender (fig. 4). Una prueba que confirma estos reparos es un dibujo de la reedición de *De architettura* de Daniele Barbaro, de 1567, en la que una combinación de este tipo se resolvía añadiendo dos letras sobre las proyecciones, con un comentario que aclaraba que una parte era el alzado y otra la sección (fig. 5) [9]. A diferencia de Desgodets, Palladio muestra la sección transversal del pórtico con el alzado del cuerpo posterior del edificio, y no exento, del que podría haber prescindido porque ya aparece, simétrico pero idéntico, en la lámina anterior. Si en la planta y en estos alzados, el marco coincide con límites característicos de la proyección (un extremo o el eje de simetría), en las dos láminas siguientes (el alzado

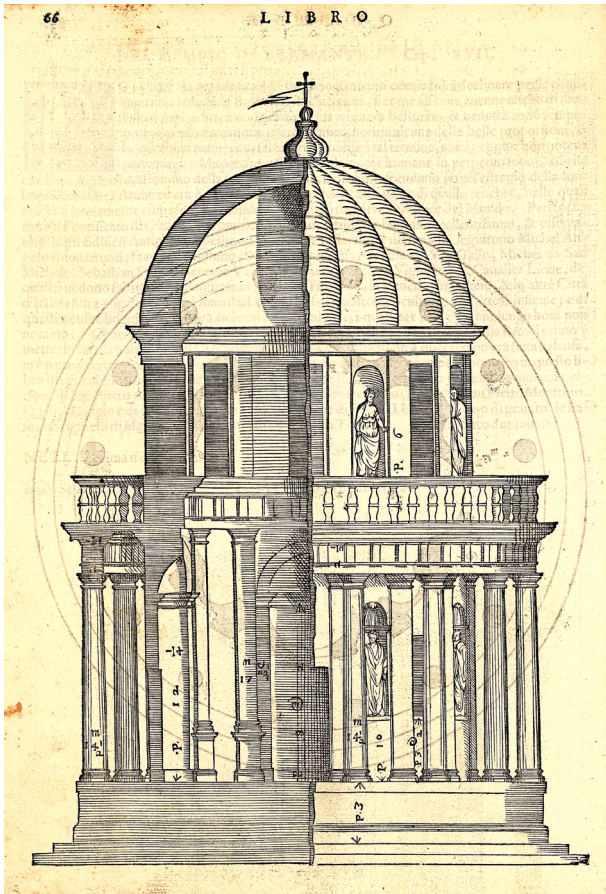


Fig. 4. Templo de Bramante. Palladio 1570, IV, p. 66.

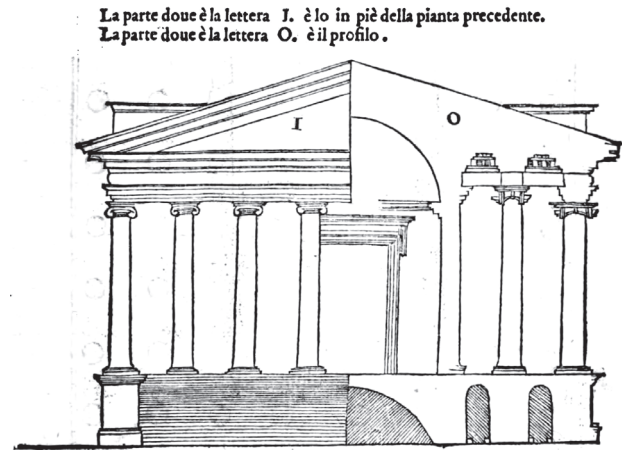


Fig. 5. Alzado y sección de un templo. Barbaro 1567, p. 32.

lateral y la sección longitudinal del pórtico) la proyección no es la que determina los contornos del marco: su dimensión y la escala de la proyección son las de la lámina anterior y, en cambio, es el marco el que fija el límite de la proyección, sin que coincida con ningún elemento singular de la misma. Estrictamente, el marco delimita un fragmento cuyos límites podríamos considerar indefinidos. Como Desgodets, en las láminas de los capiteles también sigue los modelos de la *Regola* de Vignola [10].

La exposición gráfica de las láminas es coherente con la voluntad de mostrar imágenes de gran tamaño, pero de una extrema abstracción que no suaviza para adaptar el dibujo a las convenciones habituales, pese a la originalidad de la solución, que consigue resolver con un innegable atractivo.

El fragmento

Los únicos casos en los que Desgodets muestra fragmentos son, en realidad, o bien edificios que estaban incompletos por derribos parciales, en los que valoró mostrar lo que aún se conservaba, o bien edificios con partes enterradas que no pudo medir completamente. Pero incluso en esos casos lo que muestra en sus láminas son proyecciones completas. Son casos que no habría que considerar como fragmentos, en el sentido que estamos dando aquí.

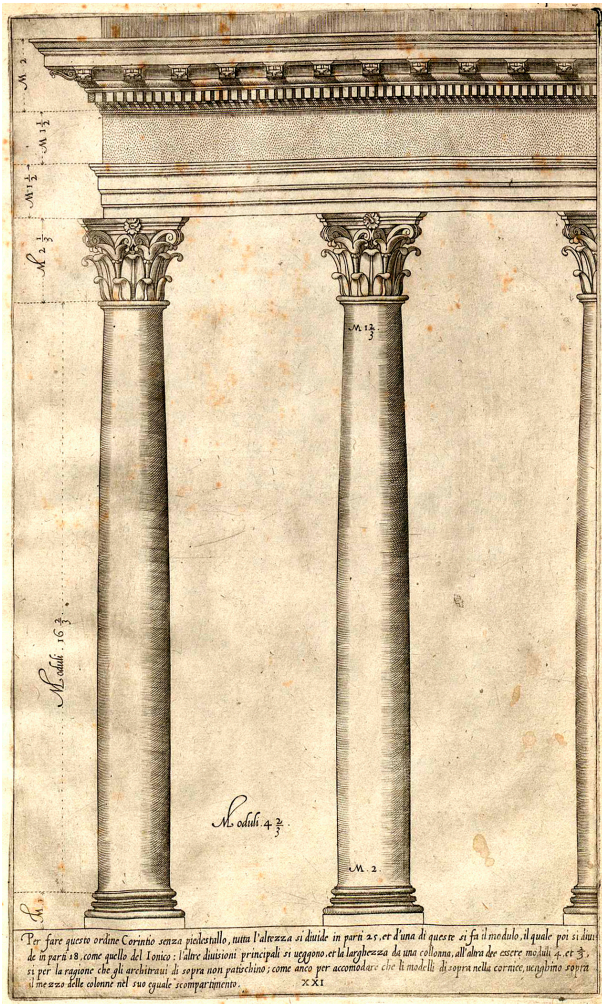


Fig. 6. Orden corintio. Vignola, Regola, lam. XXI.



Fig. 7. Colonna 1499, p. 75.

En cambio, en el caso de Palladio, el fragmento tiene un valor singular que conviene señalar.

Posiblemente, debido a la larga elaboración de *I quattro libri*, todas sus láminas no están resueltas del mismo modo, aunque siempre tienen una composición cuidada, que pretende ser uniforme en las láminas de cada libro. Sin embargo, hay algunos rasgos que son comunes en la mayoría de láminas, como son la relación del marco con el dibujo que delimita, la composición de las diferentes proyecciones en la lámina y el papel del fragmento.

Los marcos para delimitar los dibujos ya se habían utilizado en las ediciones de *De architettura*, de Vitruvio, de Giovanni Giocondo, en 1511, y de Cesare Cesariano, en 1521,

TRIVMPHVS



PRIMVS



Fig. 8. Colonna 1499, pp. 153 y 154, enfrentadas.

aunque tal vez la influencia más decisiva fue de la Regola de Vignola [11] (fig. 6), que también debió influir en el interés de Palladio por la composición de la lámina, como un sistema fijo, sólido en su construcción y efectivo para la comunicación. Aunque, estrictamente, el marco ajustado a las medidas del dibujo tiene un precedente anterior; en los grabados del *Poliphili Hypnerotomachia*, de Francesco Colonna, de 1499 [12] (fig. 7), que además contenía también grabados encuadrados en páginas enfrentadas que, juntas formaban una única imagen (fig. 8).

El *Quarto libro* es tal vez el más irregular, con 99 láminas de dibujos, de las que 7 también tienen texto y 83 tienen marco. De esas 99 láminas, 29 son de detalles de capiteles y elementos ornamentales, 35 láminas son láminas convencionales, con imágenes completas de planta (19), alzado (5), alzado-sección (3) o composición de proyecciones (8), y 35 son láminas con proyecciones incompletas (fragmentos). De éstas últimas, 20 son composiciones diédricas de alzado o sección con un fragmento de la planta que ayuda a entenderlas mejor. Quisiera llamar la atención sobre 11 de estas últimas láminas, en las que, a la descripción del templo se añade el entorno que lo rodea [13]. Hay que aclarar que son templos que Palladio reconstruye a partir de lo que se conserva y de lo que

él conoce de ellos, pero que no pudo ver completos o en pie.

Una de estas láminas es la sección longitudinal del pórtico del templo de Nerva Traiano, que Palladio titula *Diritto del fianco del portico, & per gli intercolumnij si vede l'ordine delle colonne che erano intorno la Piazza*, señalando los dos aspectos a considerar en ella (fig. 9) [14]. El templo se sitúa en el extremo del foro de Nerva, o Foro Transitorio, una «piazza» rectangular, larga y estrecha, delimitada por un perímetro de columnas y un muro continuo tras ellas (fig. 10) [15]. La lámina muestra la sección del pórtico y un fragmento de la planta colocada debajo, sin margen de separación. El marco coincide con el inicio de la escalera de acceso y se extiende más allá del muro de la celda. Como aclara el título, por detrás de las columnas del pórtico se ven las columnas perimetrales de la plaza, pero de ellas no se aporta la planta: son solo el fondo que “se ve” tras el pórtico. Es un fragmento del templo delante de un fragmento del muro perimetral, superpuestos en una imagen sin profundidad que, pese a la austeridad de los recursos gráficos, componen un dibujo que se entiende y es atractivo. Se puede deducir que son entidades que se complementan, que intercambian cualidades recíprocas que componen una misma experiencia estética. Planteado de

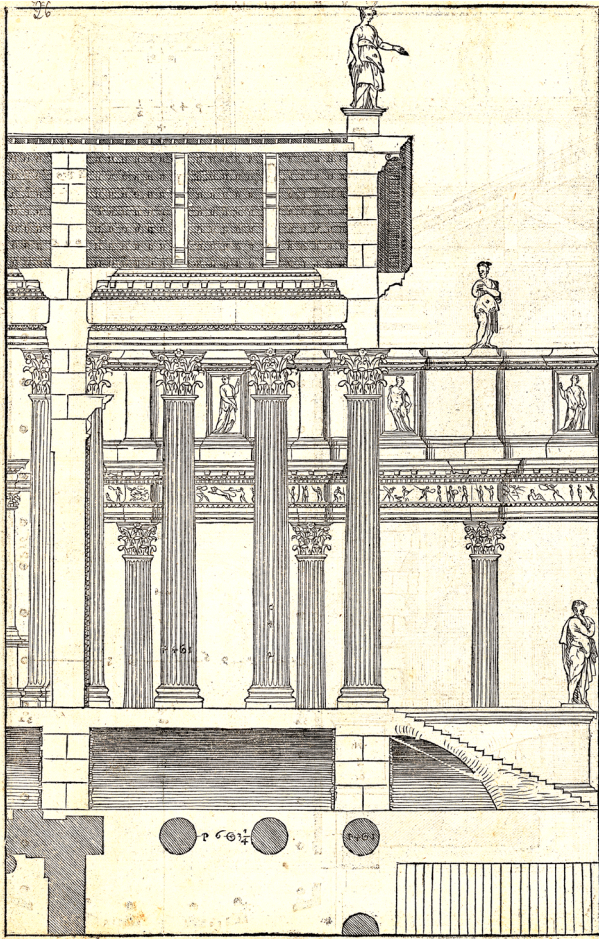


Fig. 9. Sección del pórtico del templo de Minerva. Palladio 1570, IV, p. 26.

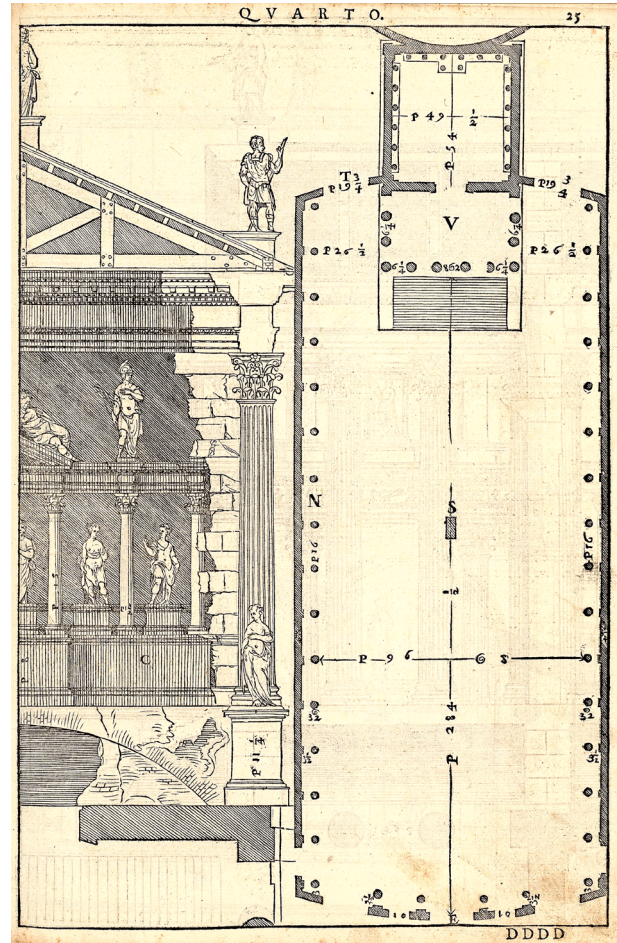


Fig. 10. Alzado del pórtico del templo y planta del Foro de Nerva. Palladio 1570, IV, p. 26.

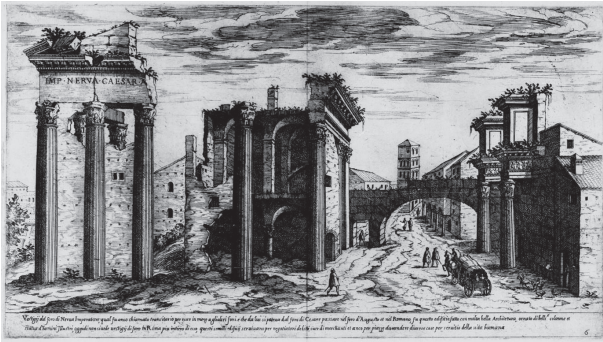


Fig. 11. Foro de Nerva. Dupérac 1575, lam. 6.

este modo, la incorporación del entorno en esta sección traduce la «mirada del pintor», a la que se refería Rafael, en un dibujo que no pierde su carácter arquitectónico. El comentario de Rafael estaba contenido en la carta que dirigió al papa Leon X, como cumplimiento del encargo que éste le había hecho, hacia 1515 [16], de dibujar y medir los edificios de la antigua Roma, para deducir cómo debió ser lo que se había perdido y, a partir de ello, intentar reconstruirlo. En la carta, Rafael justifica que los dibuja como los arquitectos, en planta, alzado y sección, para poder tener las medidas exactas de los edificios, pero que también lo hace en perspectiva, para entender mejor las partes lejanas, recomendando que este método propio del pintor sea utilizado también por los arquitectos porque con él podrán imaginar mejor los edificios [Bonelli 1978, pp. 482, 483]. Era un comentario que se justificaba en la dificultad de «ver» los edificios con los dibujos del arquitecto, y en una actitud que tenía el respaldo de Cicerón, que decía que los pintores ven en las sombras y con claridad lo que los demás no ven [17]. Pero Palladio era arquitecto y no podía aplicar literalmente esa recomendación. «Ver como los pintores» implicaba incorporar la presencia del entorno, la idea de que éste condiciona la percepción y valoración del edificio, pero también la capacidad de «ver» a partir de los fragmentos que determinan el campo de visión, extrayendo de la realidad un fragmento que permite transmitir el contenido estético de una relación.

Actualmente, del Foro Transitorio, solo quedan dos columnas del perímetro, pero Palladio pudo ver parte del templo de Nerva (o Minerva) parcialmente en pie, tal como aparecía en los dibujos de Maerten van Heemskerck,

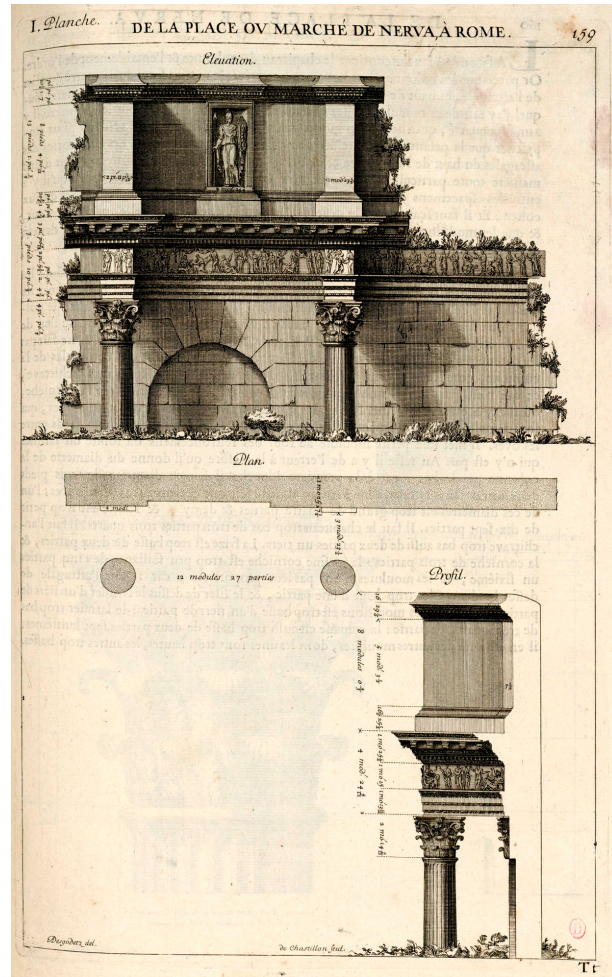


Fig. 12. Foro de Nerva. Desgodets 1682.

Bernardo Gamucci [Gamucci da Gimignano 1565, p. 52] o Étienne Dupérac [Dupérac 1575, p. 6] (fig. 11), antes de que las actuaciones de Pio V y Paulo V lo acabaran de derribar. Desgodets solo pudo ver las dos columnas actuales y es lo único que dibujó, tal como anunciaba que haría en el inicio de su libro (fig. 12), evitando aventurar el estado original. Por su parte, Palladio, en el *Proemio a i Lettori* del *Quarto libro*, dice que, de modo general, a partir de los restos que se encuentren en pie de los edificios, del estudio de la cimentación y con las enseñanzas de Vitruvio, deducirá cómo «debieron ser cuando estaban enteros» [18]. Su objetivo no era hacer un levantamiento exacto, sino mostrar la forma y los ornamentos de estos templos «para que cada uno pueda saber con qué forma se deberían fabricar las iglesias y con qué ornamentos» [19]. Su interés no era la antigüedad tal como se encontraba sino «la antigüedad imaginada» que sobrevive eterna [Gros 2010] y que puede continuar en la actividad moderna. Basándose en los conocimientos que tenía de la arquitectura antigua y a la vista de las partes que se conservaban, Palladio no podía evitar deducir cómo debía haber sido el edificio y dibujarlo, como dice en el prólogo del *Primo libro*: «comprender [el edificio] y en dibujo

reducirlo» [20]. La mirada de Palladio parece ver más allá de lo que los restos muestran: es una mirada crítica, que interpreta lo que ve.

Conclusión

Como expone Desgodets en el prólogo de *Les édifices antiques de Rome*, es muy probable que Palladio no creyera que el valor de estos edificios dependiera de esa precisión [21] y que buscara en ellos algo diferente. Para Desgodets eran modelos que tenía que medir con exactitud y en su cumplimiento escrupuloso residía el mérito de su trabajo. Eran los modelos ejemplares que habían de permitir fijar las normas de la buena arquitectura. Para Palladio, eran los restos de un rompecabezas incompleto que era posible recomponer, el punto de partida de una reflexión que había de permitir la continuidad [Gros 2010, p. 25]. La antigüedad de Roma eran en su mayor parte fragmentos, edificios en ruinas o sepultados, y era necesaria la imaginación para recomponer el proceso que se había interrumpido. Como si fueran piezas de un “non finito”, que activa la curiosidad por descubrir lo que falta.

Notas

[1] Formalmente el fundador fue el rey Luis XIV, por iniciativa de Colbert.

[2] Palladio 1570, dividido en cuatro libros, el *Quarto* es el que Palladio dedica a los templos antiguos de Roma.

[3] «le plus entier & le mieux exécuté de ceux qui sont restez jusqu'à notre temps», según Desgodets, y el «più celebre [...] che ne sia rimasto più intero, essendo ch'egli si veda quasi nell'esser di prima quanto alla fabbrica», según Palladio.

[4] Aunque no consta el dato en la portada, se ha llegado a deducir que se publicó en 1562 [Thoenes 2002, p. 333].

[5] «Et in tutti questi libri io fuggirò la lunghezza delle parole»; en Palladio 1570, I, p. 6.

[6] Por algún motivo, las proyecciones no se sitúan a la misma altura en todas las páginas.

[7] Barbaro 1556, pp. 22, 23. Se supone que Palladio dibujó las láminas.

[8] Hay que tener en cuenta que “ver” los edificios a partir de imágenes tan abstractas como la planta, la sección o el alzado no fue fácil inicialmente y combinaciones de este tipo sólo se asimilaron a partir de principios del siglo XVII.

[9] Barbaro, 1567, p. 32. La reedición de 1567 comportó una reducción del formato de las páginas, de *in-folio* a *in-quarto*, y una reducción de las imágenes. Esta imagen sustituía a dos separadas que, en la edición de 1556, se encuadernaban en páginas enfrentadas.

[10] Hasta el punto de que una de estas láminas, la penúltima, es una copia de la lámina XXXVI de la Regola de Vignola.

[11] La influencia es muy evidente en el *Primo libro*.

[12] Colonna 1499, un comentario de Vitruvio en forma de novela y el primer libro vinculado a la arquitectura que se imprimió con ilustraciones. Escrito inicialmente en latín, hacia 1467 (Dinsmoor 1942, p. 59).

[13] Corresponden a los templos de Marte Vendicatore, de Nerva Traiano (o de Minerva), de Antonino e Faustina, y de Giove nel Monte Quirinale (o Frontispicio de Nerón).

[14] Se trata del templo que actualmente conocemos como de Minerva, que estaba en el Foro Transitorio.

[15] Palladio pudo ver parte del templo de Nerva en pie, tal como aparece en los dibujos de Étienne Dupérac o Maerten van Heemskerck, pero actualmente, del Foro Transitorio solo quedan dos co-

lumnas del perímetro, ya que el papa Pio V lo derribó en la década de 1560.

[16] No se sabe la fecha exacta del encargo, pero, en 1515, el papa lo nombró prefecto de la Antigüedad de Roma. Antes de esa fecha había encargado a Marco Fabio Calvo la traducción del libro de Vitruvio y la carta a Leon X parece ser de 1519-1520. Entre estos márgenes debió producirse el encargo.

[17] «Quam multa vident Pictores in umbris et in eminentia quae nos non videmus!» [¡Cuántas cosas ven los pintores en las sombras y con claridad que nosotros no vemos!], Cicerón. *Academica*. Lib. II, VII.

Autor

Francisco Martínez Mindeguía, Departamento de Representación Arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña, paco@mindeguia.com

Lista de referencias

Barbaro, D. (1556). *I dieci libri dell'architettura di Mi. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro...* Venezia: Francesco Marcolini.

Barbaro, D. (1567). *I dieci libri dell'architettura di Mi. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro...* Venetia: F. de' Franceschi e G. Chrieger.

Bonelli, R. (1978). Lettera a Leone X. En A. Bruschi, et al. (a cura di). *Scritti rinascimentali di architettura*, pp. 459-484. Milano: Il Polifilo.

Colonna, F. (1499). *Hypnerotomachia Poliphili*. Venetia: Aldo Manuzio.

Desgodets, A. (1682). *Les édifices antiques de Roma dessinés et mesurés très exactement*. Paris: Jean Baptiste Coignard.

Dinsmoor, W.B. (1942). The Literary Remains of Sebastiano Serlio. I. En *The Art Bulletin*, Vol. 24, No. 1, pp. 55-91.

Dupérac, É. (1575). *I vestigi dell'antichità di Roma*. Roma: Lorenzo Vaccheria.

Fréart de Chambray, R. (1650). *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Paris: Edme Martin.

[18] «dovessero essere quando erano intieri»: Palladio 1570, IV, p. 3.

[19] «dimostrar in questo libro la forma, e gli ornamenti di molti Tempi antichi, [...] accioche si possa da ciascuno conoscere con qual forma si debbiano e con quali ornamenti fabricar le chiese»: Palladio 1570, IV, p. 3.

[20] «per potere interamente da quelle, quale fosse il tutto, comprendere, et in disegno ridurlo»: Palladio 1570, I, p. 5.

[21] El comentario de Desgodets contiene cierta ironía, fruto de la "pedantería" con la expone sus logros.

Gamucci da Gimignano, B. (1565). *Libro quattro dell'antichità della città di Roma*. Venetia: Gio. Varisco.

Gros, P. (2010). De Palladio a Desgodet: le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome. En *Revue de l'Art*, n. 170, vol. 4, pp. 23-70.

Herrmann, W. (1958). Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture. En *The Art Bulletin*, Vol. 40, No. 1, pp. 23-53.

Lemonnier, H. (1917). Les dessins originaux de Desgodetz pour "Les édifices antiques de Rome" (1676-1677). En *Revue Archéologique*, Cinquième Série, T. 6, pp. 213-230.

Palladio, A. (1570). *I quattro libri dell'architettura*. Venetia: Domenico de' Franceschi.

Thoenes, C. (2002). La pubblicazione della "Regola". En R.J. Tuttle, et al. (a cura di). 2002. *Jacopo Barozzi da Vignola*, pp. 333-340. Milano: Electa.