

Arquitectura y viajes: de la écfrasis a la fotografía

José M^a Gentil Baldrich
E. T. S. de Arquitectura de Sevilla

Abstract

The representation of architecture in travel can be divided into three main stages: the literary expression of the same in antiquity –the ekphrasis–, the sketch ‘in situ’ in the Renaissance with the help of perspective and the advent of photography in the mid nineteenth century. They seek to bring these aspects in this paper, with some significant examples

Keywords: *Historia, Dibujo, Viajes, Arquitectura.*

1. Las siete maravillas del mundo

Cuando hablamos de *El dibujo de viaje de los arquitectos* –que es el objeto de este congreso– no deberíamos olvidar algunos aspectos sobre su origen y desarrollo histórico. El primero de ellos es que nos referimos a un concepto moderno, inherente al propio dibujo de los arquitectos, disciplina más reciente de lo que nos podamos imaginar. El que una tradición asumida de nuestro trabajo nos haga pensar que nuestros hábitos procedan –invariablemente– de las más remota Antigüedad, no invalida el hecho de que tan solo cuando se constituyó el interés por la propia arquitectura, la posibilidad de mirar y de hacer los dibujos y –porqué no decirlo– de la retribución inmediata o diferida de los mismos, no existió el dibujo de los arquitectos viajeros. Sobre esto puede haber excepciones, ciertamente, pero eso, solamente excepciones.

No podemos olvidar que en el texto de Vitrubio, fundacional de la arquitectura occidental, existen referencias a obras de remotos lugares pero ningún dibujo. No sabemos si Vitrubio viajaría; incluso se ha debatido siempre si se perdieron o no sus ilustraciones, pero en cualquier caso, de haberlas, estas debieron ser esquemas métricos o representaciones gráficas aptas para la comprensión del discurso de unos lec-

tores que, hay que suponerlos, instruidos y conocedores del tema técnico. Nada existe sobre el aspecto o la sensación que le hubiera podido producir al autor, y que este quisiera transmitir, de por ejemplo la venerada arquitectura griega. Y esto es así por una razón muy elemental: porque no sabían –o no se habían propuesto– dibujar. No debe extrañarnos; igual sucede en el pensamiento de la Antigüedad con el amor, el respeto de los derechos humanos o el impuesto sobre el valor añadido. Como ocurre siempre puede haber excepciones, pero solo excepciones.

En el periodo clásico la manera de describir la arquitectura conocida en una tierra ajena –durante, hay que suponer, un viaje– era una forma establecida en la retórica para trasladar al otro y mover a su admiración lo que se había percibido en una obra de arte: la écfrasis. Generalmente esta se ha asociado a la descripción de una pintura o escultura y no tanto de la arquitectura, pero esto solo es porque son menores –o no han movido al interés de los especialistas– su aplicación a la descripción de edificios. Pero su empleo existió desde muy antiguo, como podemos comprobar desde la que hace Homero del palacio de Alcinoos¹ a las sagradas Escrituras y, sobre todo, en uno de los mitos de la arquitectura viajera: las *siete maravillas del mundo*, toda una especialidad en la materia con más influencia de la que pudiéramos suponer sobre nuestro tema.

Con diversas variantes fueron tratadas por numerosos autores –Heródoto, Antipatro de Sidón, Pausanias, Plinio, el supuesto Filón de Bizancio, Valerio Máximo, Aulo Gelio, Julio César...– pero tomaremos aquí la del único hispano que las trató en la Antigüedad, Cayo Julio Higino, a quien Juan Luis Vives hacía, precisamente, valenciano²:

‘En Éfeso el templo de Diana [o de Artemisa] que hizo a la Amazona Otrera esposa de Marte.

El monumento del rey Mausolo de fulgentes piedras, con 80 pies de alto y 1.340 de perímetro. En Rodas la estatua de bronce del Sol, esto es, el coloso, con 90 pies de alto. La estatua sedente de Júpiter Olímpico, que hizo Fidias de marfil y oro, con 60 pies. El palacio del rey Ciro en Ecbatana, que construyó Memnón con piedras blancas y de colores unidas con oro. Las murallas de Babilonia, que construyó Semíramis, hija de Derceto, con ladrillos y azufre, unidas con hierro, de 25 pies de ancho, 60 pies de alto, y un perímetro de 300 estadios. Las pirámides de Egipto, cuya sombra no se ve, de 60 pies de alto³.

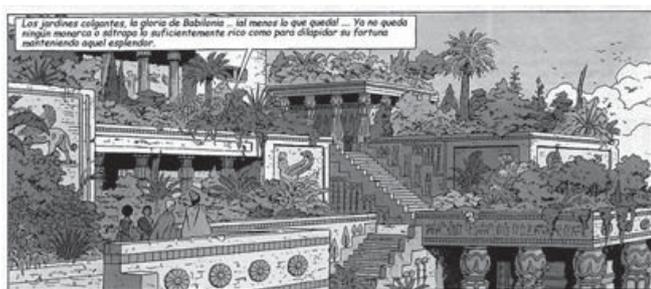


Figura 01. Los Jardines colgantes de Babilonia. Jacques Martin (1921-2010) «Los viajes de Alix. La torre de Babel». 1981

Aunque algunas de estas maravillas fueran cambiadas por otras –como el faro de Alejandría que relatava y debió ver Julio César⁴, o los jardines colgantes de Babilonia en vez de las murallas– y descritas de diversas maneras, nunca se dibujaron o, al menos, nada nos ha llegado de ellas. Y es más que probable que nunca existieran en la Antigüedad porque eran incapaces –o no les interesaba– dibujar. Tan solo hubo interpretaciones gráficas muy posteriores, en ocasiones propuestas dentro de un viaje real o imaginario en los más diversos géneros, desde los estudios científicos al comic actual. Un pseudo-Filón de Bizancio, ingeniero del siglo III a.C. pero en un texto más que probablemente de época medieval, relatava el motivo de esta circunstancia:

‘De cada una de las siete maravillas a todos llega noticia por la fama, pero raros son los que con sus ojos las ven. Porque hay que trasladarse a Persia, atravesar el Eúfrates, viajar al Egipto, irse a vivir con los eleos de la Hélade, llegar a Halicarnaso de Caria, navegar a Rodas y contemplar Éfeso en Jonia. Y después de vagar por el mundo, cuando uno está deshecho por el pere-

grinaje, entonces se cumple el deseo, cuando hasta la vida, con los años, ha dejado de existir. Por eso es admirable y un gran regalo la cultura, porque libra al hombre de caminar, mostrándole lo hermoso en casa y prestando nuevos ojos a su alma. Y lo extraño es esto: el que va a los sitios ve las cosas una sola vez y, después que se marcha, las olvida. Se le pasan por alto los detalles y luego se le van del recuerdo las particularidades. En cambio, el que se informa de un monumento en un tratado, nota los méritos de la ejecución y, al tener delante, como en un espejo, toda la obra de arte, guarda imborrables, uno por uno, los caracteres de las figuras, pues es con el espíritu como ha visto lo maravilloso...⁵.

El supuesto Filón, en la defensa que hacía de la écfrasis para un viaje imaginario, tenía toda la razón ‘...el que va a los sitios ve las cosas una sola vez y, después que se marcha, las olvida...’. Con el tiempo y otros escritos se añadieron otras construcciones, ciertas o imaginarias, que después darían también a múltiples interpretaciones; la torre de Babel, el templo de Salomón... Pero para las encontradas en el camino personal hubo que aprender a *mirar* gráficamente para poder retenerlas.

2. Aprendiendo a mirar

Villard d’Honnecourt fue un arquitecto dibujante y viajero del siglo XIII. Su manuscrito –excepcional por muchos otros motivos– no encaja sin embargo en la idea que tenemos del dibujo de viaje. Y esto pese a tener todos los ingredientes necesarios para ello. Todos menos uno: la educación –o, si se quiere, la interesada manipulación– de la mirada. Así, los dibujos de Villard son plantas, alzados exteriores e interiores, detalles constructivos y mecánicos... pero –pese a haber viajado desde Hungría hasta Lausana, Chartres o Reims– nunca existen vistas generales, ambientes urbanos o espacios complejos. Y no porque Villard no tuviera desparpajo en sus representaciones, que abarcan desde animales a curiosos personajes, detalles decorativos y máquinas, a veces con particulares interpretaciones, sino porque no poseía un código gráfico de expresión como es fácil de comprobar.

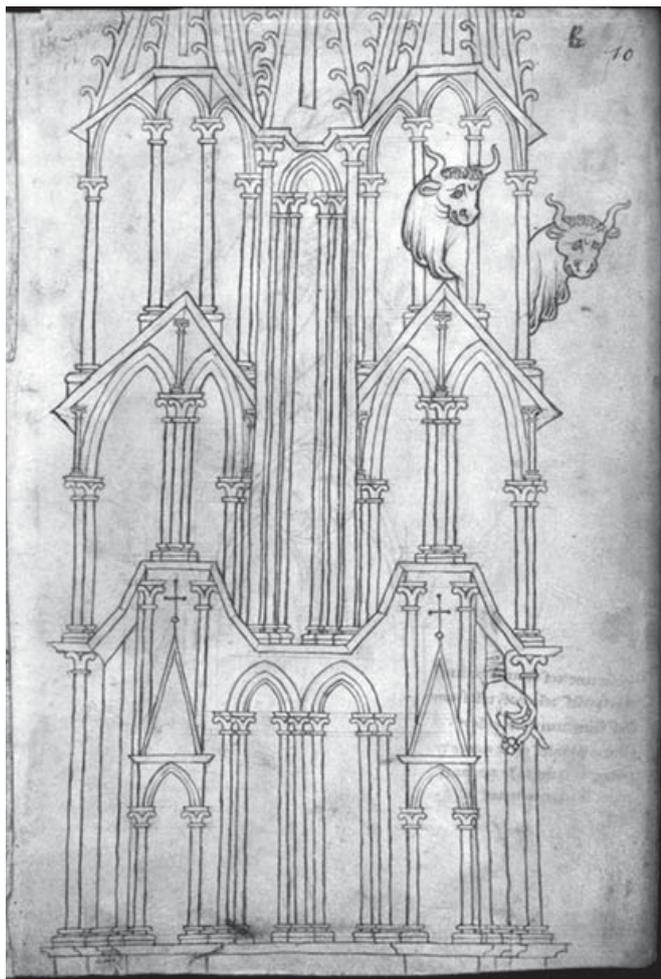


Fig. 02. Villard d'Honnecourt. Torre de catedral de Chartres.

El interés por las cosas vistas no dejó de aumentar a partir del siglo XV, especialmente por las peregrinaciones a Tierra Santa y los viajes comerciales a Oriente, pero todas las referencias que hicieron los cronistas fueron descripciones literarias. Entre estos un personaje importante es Ciriaco de Ancona (h. 1391-h. 1455), a quien podemos considerar el primero que -superando la écfrasis literaria- recogió gráficamente sus impresiones con dibujos que, pese a ser hechos aún con poca pericia y mucha ingenuidad, tuvieron una notable influencia posterior. Recogió, además de numerosos restos arqueológicos, los edificios de una nueva preocupación arquitectónica, el Partenón, Santa Sofía, las pirámides... uniendo a los mitos antiguos las ruinas modernas que, través de Giuliano de Sangallo (h. 1445-1516) se incorporaron -aunque a veces erróneamente interpretados- al cuerpo de los dibujos arquitectónicos.

Hacia mediados del siglo XV comenzó a establecerse como una de las preocupaciones de los arquitectos la ciudad de Roma -que era en sí misma

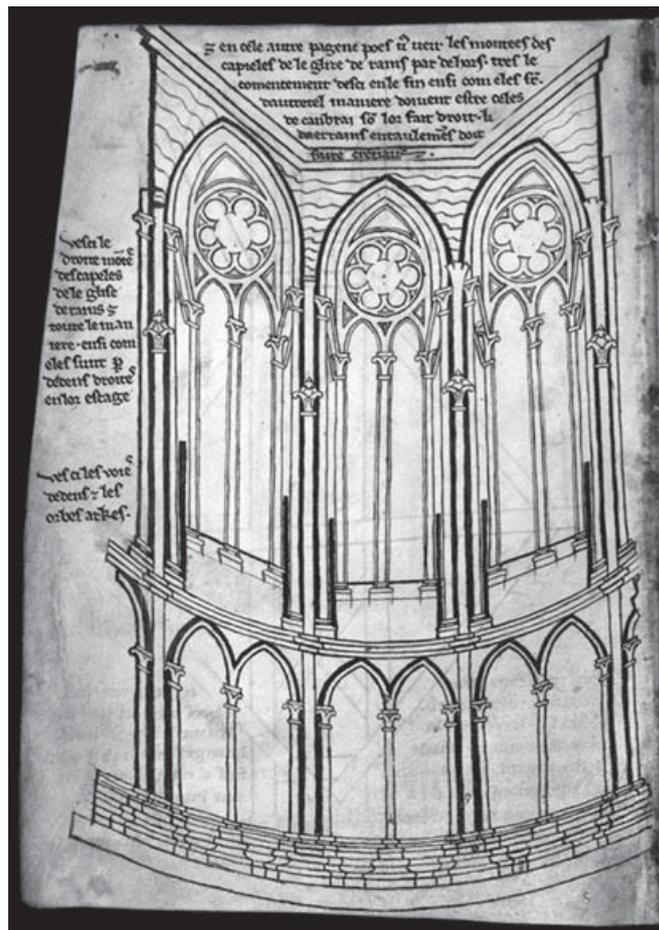


Fig. 03. Villard d'Honnecourt. Interior de la catedral de Chartres

peregrinación, viaje, ruina y edificios míticos a un tiempo- dentro de un proceso de redescubrimiento de una arquitectura antigua que marcaría los destinos de la disciplina a partir de entonces. Sin embargo no podemos olvidar que el dibujo de Roma fue debido a artistas foráneos que miraron de otra manera aquello que los romanos, aún viéndolo, no habían percibido. Así, en el último cuarto del siglo XV, la presencia de artistas del grupo florentino no solo aportaron su arte a las obras vaticanas sino que descubrieron la ciudad plasmándola gráficamente y midiendo sus edificios.

Pero por encima de preocupaciones arqueológicas lo que propició su realización fue la aparición -descubrimiento o invención, como queramos- de una técnica específica para mirar: la perspectiva cónica. No deja de ser significativo que de Brunelleschi relatará Vasari dos detalles importantes: que fue el primero en viajar a Roma para medir y dibujar edificios y, asimismo, el primero en indagar un procedimiento que se interpreta como la perspectiva cónica. Aún más, cuando aparece en 1505 el primer libro impreso

sobre perspectiva, *De Artificialis Perspectiva*, se hace por un autor cuyo nombre es una redundancia en nuestro tema, Jean Pelerin le Viator, el peregrino viajero. Y esto lo confirma en su libro con la representación de una *carreta pelegrina* [sic] casi como otro instrumento de dibujo. Por lo demás no solo expone por primera vez un correcto método de dibujo perspectivo apartado del unifocal italiano, sino que también incluye alguna tímida antigüedad marcadamente romana y –como una superación de la obligada écfrasis anterior– la interpretación gráfica de una de las maravillas del mundo: las pirámides de Egipto.

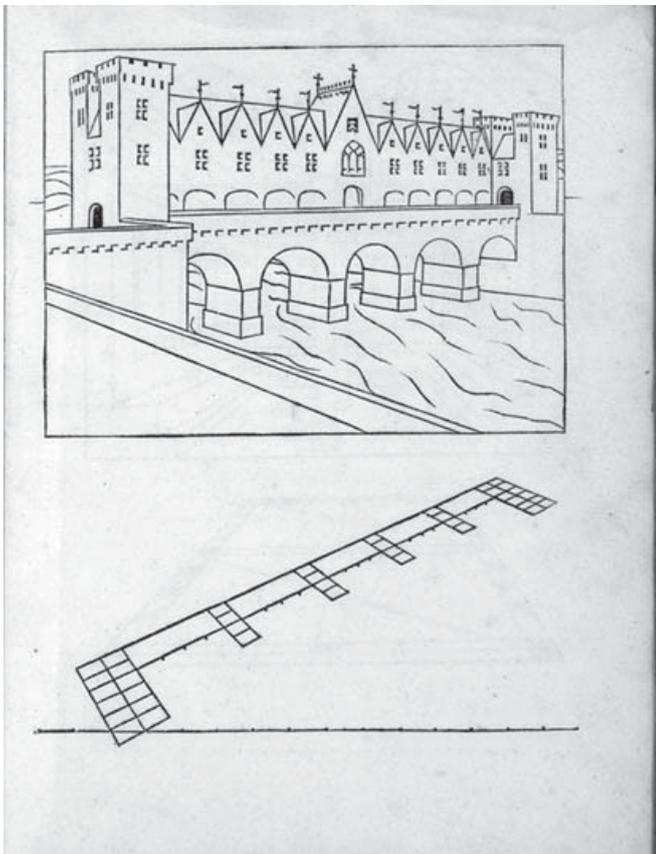


Fig. 04. Interior de Panteón. Codex Escorialensis, f. 30.

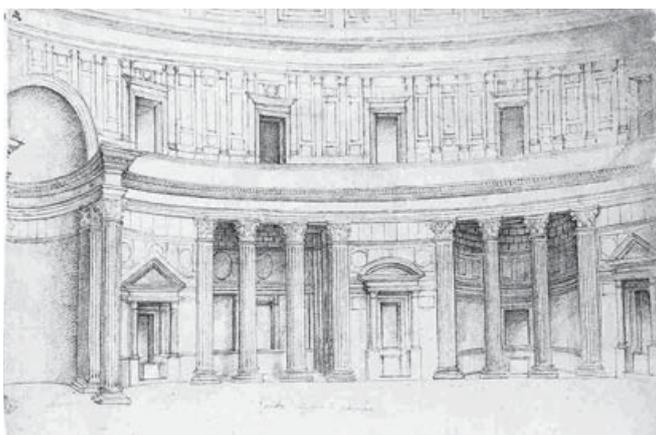


Fig. 05. Interior de Panteón. Universidad de Salzburgo, inv. H 193/2

Dos grupos importantes de dibujos romanos nos han llegado: el *Libro di disegni di Giuliano da Sangallo* y el *Codex Escorialensis* –atribuido recientemente a la escuela de Ghirlandaio– ambos de finales del siglo XV o comienzos del XVI. Junto a ser estos las primeras colecciones de dibujos de la época que se conservan, se percibe en ellos ciertas características particulares: algunos dibujos se repiten iguales en ambos códices; incluso otros aparecen sueltos y conservados en diversos lugares. El caso más significativo es el conocido interior del Panteón: este se encuentra en el *Codex Escorialensis*, en el museo de los Uffizzi de Florencia –atribuido a Rafael de Sanzio– y en el archivo de la Universidad de Salzburgo, lo que ha dado lugar a muchas interpretaciones⁶. En cualquier caso esto nos mueve a pensar que eran dibujos que, aunque los consideremos ejemplos personales, fueron también objeto de un reconocimiento que favorecieron tanto la copia como su empleo en la enseñanza y el aprendizaje posteriores.

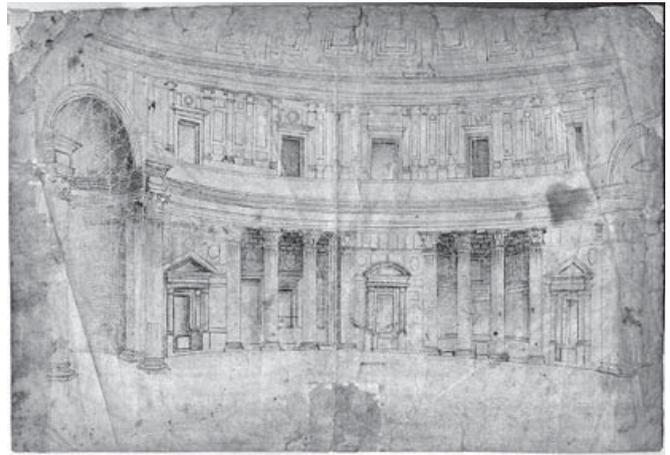


Fig. 06. Jean Pelerin le Viator, *De Artificialis Perspectiva*, 1505. Vista de castillo.

A partir del primer tercio del siglo XVI la aparición de dibujantes viajeros prolifera en Roma. No vamos a detenernos en su enumeración pero sí citaremos uno de gran importancia: Maarten van Heemskerck (1498-1564), que aunó junto a la pericia del dibujo rápido del viajero, la interpretación y la difusión impresa de los mismos. Durante su estancia en Roma entre 1532 y 1536, colaboró con Antonio de Sangallo, participó en las decoraciones de la entrada triunfal de Carlos V en la ciudad en 1535 y, sobre todo, dejó una colección de apuntes de espacios urbanos, ruinas y obras romanas del mayor interés. Además, ya de regreso al norte, como el epílogo de las interpre-

taciones antiguas y una primera versión moderna de los viajes ficticios, dibujó la primera serie completa de los grabados de las siete maravillas del mundo.

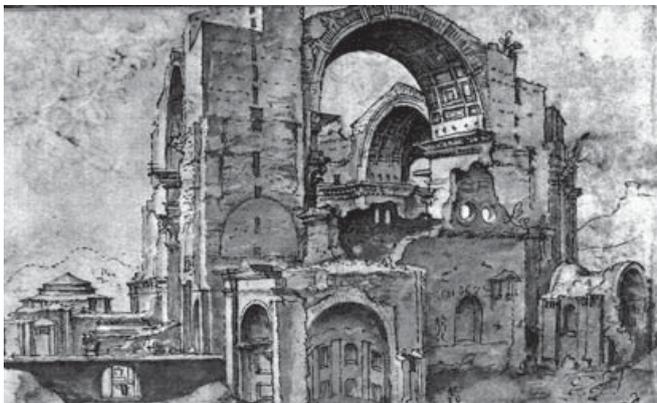


Fig. 08. Maarten van Heemskerck. Obras de San Pedro de Roma. Berlin, Kupferstichkabinett



Fig. 09. Maarten van Heemskerck. Pirámides de Egipto

No me voy a extender en otros personajes, pero para viajes imaginarios y reales no se puede dejar de citar al portugués Francisco de Holanda (1517-1584) que, para colmo, le llamaban *el español* en el círculo de Vittoria Colonna que frecuentaba. Este no solo dibujó Roma entre 1538 y 1541 –dejándonos una magnífica imagen simbólica de su ruina– sino que en *De Ætatibus mundi imagines* efectuó un viaje imaginario tan esotérico que habría que esperar a William Blake (1757-1827) para igualarlo.

3. Difundiendo la mirada

Hasta el primer tercio del siglo XVI la reproducción de imágenes de arquitectura había sido muy limitada, pero a partir de entonces la transcripción de los

dibujos conocidos –como ejercicio o para su edición comercial impresa– comenzó a ser bastante frecuente. De hecho la técnica de la stampa entonces en sus inicios industriales respondía precisamente a eso, a la posibilidad de su reproducción en papel y una difusión generalizada, que para la pintura y la escultura fue habitual. Aunque para los motivos arquitectónicos esta práctica fuera al principio más rara –por la sencilla razón de que las estampas de edificios eran mucho más escasas– no dejó por ello de existir y se puede citar algún ejemplo. Un conocido dibujo del exterior del Coliseo, del que se atribuye su original a Rafael y del que existen varias copias, se reprodujo como fondo en un grabado de tema mitológico de fecha incierta –pero anterior a 1527– grabado por Marcantonio Raimondi (h. 1480-h. 1534) [Fig. 5]. En una curiosa coincidencia con el caso del Panteón que antes hemos citado, el mismo dibujo del Coliseo existe en el *Codex Escorialensis* [Fig. 6] –cuya relación con el grabado es obvia por la mera comparación de las imágenes– en el Gabinete de los Uffizi y en el *Tacuinum Senese* de Giuliano de Sangallo. En la estampa de Raimondi, como en el caso del interior de la Rotonda, la imagen aparece impresa de manera inversa tanto respecto a la realidad como al original copiado, con lo que nos viene a descubrir su procedencia⁷.

Desde entonces la imagen de la arquitectura se comenzó a difundir de una manera generalizada y para eso se precisaron tanto de la toma de apuntes in situ de los viajeros y como del arte de los grabadores. Y ya no fue solo Roma sino que se extendió a todo el orbe, incluso el Nuevo Mundo que casi se acababa de descubrir. Su enumeración excede de lo propuesto en esta ponencia pero debe destacarse que se incorporaron por primera vez ciudades hasta entonces casi desconocidas –por ejemplo Madrid, dibujada en 1534– y luego difundidas en impresos, incluso con el añadido de nuevas y octavas maravillas⁸. Pero sobre todo se le añadió además el hecho de la institucionalización del dibujo como compañero imprescindible del libro de viajes y las vistas de ciudades, incluso la de especialistas en el tema dentro de auténticas sociedades comerciales. El ejemplo de Joris Hoefnagel (1542-1600) como dibujante de las vistas españolas de su empresa editorial es significativo: viajó y dibujó por toda España y sus dibujos fueron impresos en la *Civitatis Orbis Terrarum*, la obra

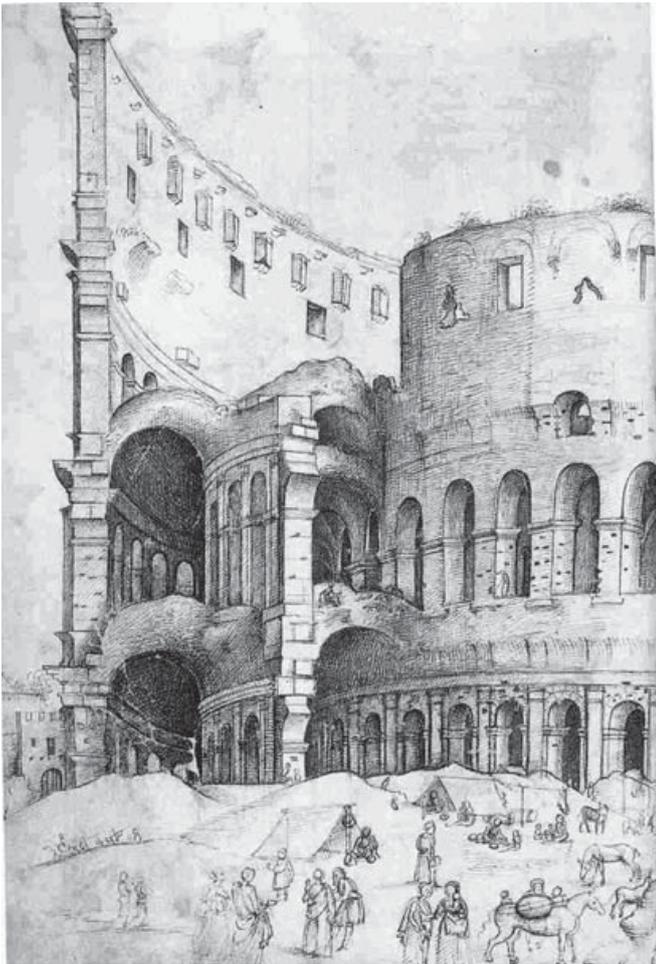


Fig. 10. Dibujo del Coliseo. Codex Escorialensis. F. 24 v.



Fig. 11. Marcantonio Raymondi. Entelo y Dares, s/f.

más famosa de su tiempo editada entre 1572 y 1618 por Georg Braun y Frans Hogenberg. En otras ocasiones los resultados de los subvencionados artistas del dibujo, contratados por la monarquía para la representación de sus dominios como Anton van der Wyngaerde (1525-1571) no se llegaron a imprimir, pero dejaron tras de sí una labor que, en nuestro caso, llegaron a recoger gran parte de España.

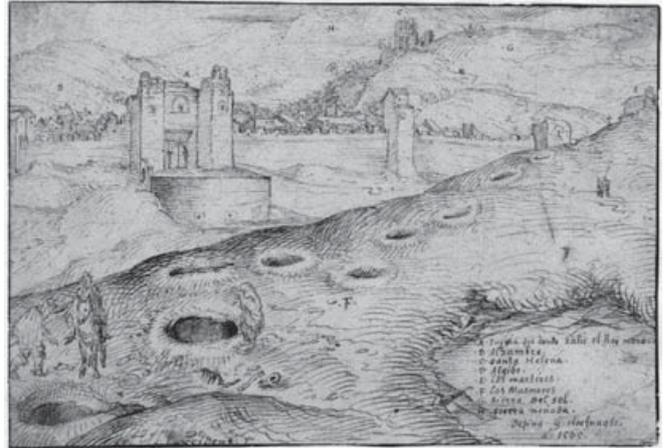


Fig. 12. Joris Hoefnagel. Puerta de Granada. 1565. British Museum.

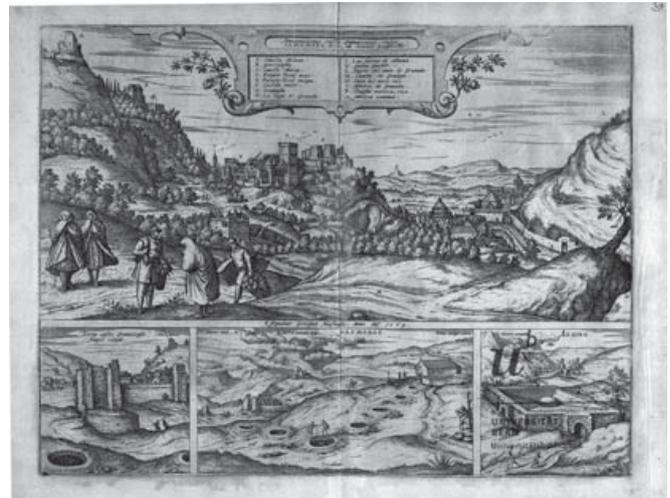


Fig. 13. Civitatis Orbis Terrarum. Vista de Granada. 1596

El dibujo realizado en los viajes para la formación de los artistas y jóvenes acomodados se volvió obligatorio a lo largo de los siglos XVII y XVIII, generalizándose la estancia tanto en Roma como en otros lugares. La plasmación gráfica del *Grand Tour*, el preceptivo informe sobre los aprovechamientos artísticos de los becados por las academias europeas, la pintura y la publicación de imágenes urbanas de los lugares del imaginario artístico ilustrado constituye un fondo tan amplio que impide su mera enumeración. Sobre el caso español basta recordar que Biblioteca Nacional publicó hace unos años el catálogo de

dibujos de arquitectura que posee y, entre estos, una gran parte corresponde a representaciones de esta naturaleza. La Academia de San Fernando, que dotaba de ayudas de viaje a los estudiantes destacados, recoge en su archivo una cantidad muy numerosa de ejemplos aportados por estos. A su vez, los viajes, estratégicos o científicos que proliferaron en el siglo, siempre contaron con un dibujante incluido en el personal. Por ejemplo, cuando se organizó la expedición de Alejandro Malaespina (1754-1809) –probablemente la más importante de la época, incluidas las de Cook y Bouganville– se contrató para hacer el viaje a un oscuro y joven dibujante italiano, Fernando Brambila (1763-1832) como encargado de dibujar todas las peripecias del viaje. Brambila no solo dibujó los más inhóspitos parajes y situaciones, sino que posteriormente colaboró en su grabado, fue designado pintor de los sitios reales y terminó sus días como profesor de Perspectiva en la Academia de San Fernando.

Pero para todas estas iniciativas geográficas se había creado una nueva necesidad, presente desde la propia iniciación de la perspectiva cónica, con ejemplos desde sus orígenes y especialmente necesaria para su uso en espacios amplios y territoriales: la del empleo de máquinas que hicieran fácil y rigurosa a la representación gráfica de lo visto⁹. Con independencia de su mayor o menor éxito, su utilización para la representación de ciudades y territorios –aparte de su formulación teórica sobre la supuesta visión, en la que no entramos– parece manifiesta en las vistas urbanas de la pintura y en los levantamientos militares desde el siglo XVII. Las cámaras oscuras y claras; las ventanas perspectivas y los artilugios mecánicos para la determinación de las vistas se utilizaron durante mucho tiempo para la correcta determinación de los resultados, fuesen o no reproducidos estos después por la imprenta. El problema consistía en su fijación, copia y difusión posterior de manera sencilla y esto solo lo consiguió la fotografía.

4. Epílogo

La fotografía es una consecuencia directa de la perspectiva; de hecho es una perspectiva cónica estricta cuya aparición no habría existido sin esta. Sus primeros ejemplos son similares a los realizados inicialmente con la perspectiva: paisajes, naturalezas muertas y vistas urbanas. Su aplicación a la representa-

ción de la arquitectura ya se encuentra expresamente enunciada en el discurso de François Arago (1786-1853) dado en la Cámara francesa el 3 de julio de 1839 en defensa del procedimiento de Louis Daguerre (1787-1851) intervención que, además, hizo al invento del dominio público. Por entonces esto era fácil de comprender: dado la necesidad de un prolongado tiempo de exposición para la fijación luminosa de las placas, tan solo era posible su aplicación en objetos que se estuvieran quietos mucho tiempo. Esto lo cumplían los edificios y los paisajes cuando no había viento, ciertamente, pero también las personas inmóviles, los muertos. La fotografía se inaugura –y no queremos dar ninguna idea simbólica con esto– con dos temas fundamentales de aplicación: la arquitectura y los difuntos¹⁰.



Fig. 14. Louis Daguerre. Bulevar del Temple. París. 1838

Como en la anterior adopción de las técnicas de la perspectiva cónica para el dibujo de ambientes urbanos su uso fue muy rápido. Por ejemplo, el mismo año del discurso y publicación en París del procedimiento de Daguerre, se realizaron en España tres ediciones comentadas del mismo con una curiosa característica: de los tres autores nacionales dos de ellos eran médicos, dos eran catalanes y dos eran veinteañeros, lo que da idea sobre la rápida y generalizada aceptación en nuestra patria de los artilugios y las llamadas nuevas tecnologías¹¹. Pero ninguno era pintor, siquiera aficionado, ni mucho menos arquitecto.

A partir de entonces la paulatina sustitución del apunte del natural por la instantánea fotográfica fue imparable en los libros de viaje populares hasta llegar a constituir las postales turísticas, a finales del siglo, toda una particularidad que, como con Braun

y Hogenberg, tuvo sus editoriales especializadas y son actualmente un nuevo objeto de estudio aún incipiente. Incluso el apoyo de la fotografía para la posterior reproducción dibujada e impresa de viajes para el gran público tuvo muchos practicantes. Pero en muchas ocasiones venían a buscar lo mismo, llegándose al caso de hacer coincidir el antiguo punto de vista con el nuevo objetivo de cámara.

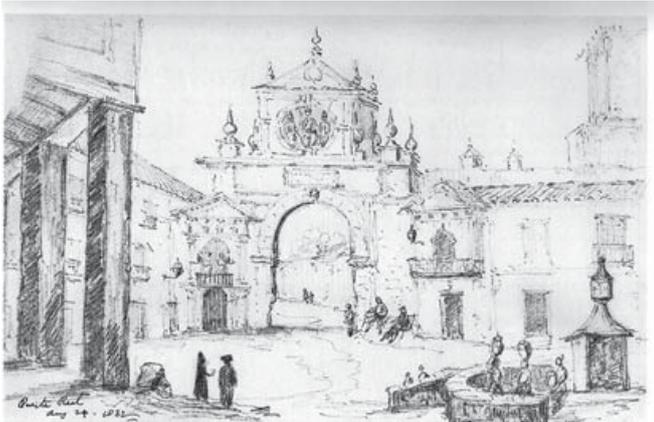


Fig. 15. Richard Ford. Puerta Real. Sevilla. 1832.



Fig. 16. Joseph de Vigier. Puerta Real. Sevilla. 1850

Cuando tras las guerras napoleónicas de comienzos del siglo XIX se popularizó una particular visión de España, exótica y casi moruna, que aún sufrimos, los viajeros llegados procuraron en muchas ocasiones dibujar, como era habitual, las excitantes impresiones recibidas. Un personaje interesante es Richard Ford (1796-1858), acomodado noble menor inglés que viajó por Andalucía entre 1830 y 1833, cuando ya Daguerre enredaba en su invento, y que publicó posteriormente un libro de viajes¹². Ford, sin duda el paradigma del viajero dibujante, representó casi todo lo que vio en Sevilla y Granada y, aunque sus dibujos son de una calidad relativa –las malas lenguas dicen que cuando les salían bien era porque los había dibujado su mujer, Harriet Ford, nacida Capel– recogió un importante conjunto de vistas urbanas y de edificios. En agosto de 1832 dibujó la Puerta Real de Sevilla y, casi desde el mismo punto de vista, en 1850, la fotografiaba Joseph de Vigier (1821-1894) dando entrada por primera vez en su representación a la nueva técnica. Sin duda hicieron bien, porque lo que propugnaba Filón de Bizancio de aprehender las características de una obra de arte con la écfrasis lo consiguieron con el dibujo y la fotografía: la puerta sevillana fue derribada en 1862 y esto es lo único que hoy nos queda de ella para la historia de la ciudad.

Notas

- 1 HOMERO (s. VIII a. C.), *Odisea*, VII, 82-133
- 2 Juan Luis VIVES (1492-1590): 'Caius Iulius Higinius, conterraneus meus', en *In Georgica Publii Vergelii Maronis*. Praelectio, 1560.
- 3 Cayo Julio HIGINO (64 a. C.-17); *Fábulas*, CCXXIII
- 4 JULIO CÉSAR, *La guerra civil*, III, 112, "Es el Faro una torre altísima de fábrica maravillosa en medio de una isleta del mismo nombre. Esta isla, situada frente de Alejandría, forma con ella el puerto, si bien en tiempos antiguos se comunica con la ciudad por un dique estrecho y un puente que tiene de largo novecientos pasos.
- 5 FILÓN DE BIZANCIO (h. 280 a. C.- h. 220 a. C.), *De septem mundi miraculis*, París, Annison, 1661, pp. 6-8. Edición bilingüe griego-latín de los supuestos textos por Denis Salvaing de Boissieu (1600-1683). BN-7/13692.
- 6 Uffizi, 164 A; Biblioteca de El Escorial, 28-II-12, f. 30; Biblioteca de Universidad de Salzburgo, inv. H 193/2. Baste indicar que el dibujo del *Codex Escorialensis* se había ejecutado

antes de 1508, y el de Rafael, para serlo realmente, tan solo se pudo dibujar en una supuesta estancia romana del pintor entre 1506 y 1507. Un resumen de la polémica sobre la autoría de este dibujo se puede encontrar en las fichas del catálogo de *Rafaello architetto*, Milán, Electa, 1984; sobre el de los Uffizi por John Shearman (3.2.4), y sobre el de Salzburgo por Arnold Nesselrath, que fue su descubridor, (3.2.6). Respecto al del Codex Escorialensis cfr. FERNANDEZ GOMEZ, Margarita, «El autor del Codex Escorialensis 28-II-12» en *Academia*, 1992, nº 74, pp. 124-161.

- 7 El grabado recoge un episodio de unos personajes mitológicos menores: *Entelo y Dares*, con el monograma de Raimondi y, por tanto, anterior a la fecha del *Saco* de 1527. BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abari Books, 1978, 26, p. 192. El dibujo del *Codex* en el f. 24 vº. A su vez, igual dibujo en: Uffizi, 4379 AV y Giuliano de Sangallo, *Tacuino Senese*. Sobre las primeras imágenes de arquitectura: GENTIL BALDRICH, José Mª, “Sobre una imagen del Panteón. I - Los primeros grabados comerciales de Arquitectura” en *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 2001, nº 6, pp. 60-61/ id. “Sobre una imagen del Panteón, II: La difusión de un grabado y la fortuna de un editor”, en *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valencia, nº 7, 2002, pp. 98-106.
- 8 Dejamos aparte las series de grabados de proyectos que, podríamos decir, emblemáticos: San Pedro de Roma, El Escorial...
- 9 Fernando MARIAS, “Matemáticos y pintores: mapas., corografías, vistas” en: *La práctica de la Perspectiva*, Granada, Quaderna, 2013, pp. 307-332.
- 10 A mediados del siglo XIX había en Sevilla tres fotógrafos especializados en la fotografía de cadáveres y lo mismo debía suceder en otros lugares. Su macabro resultado hace que la inmensa cantidad de ejemplos existentes solo aparezca tímidamente en los catálogos históricos de imágenes.
- 11 La difusión del procedimiento del daguerrotipo fue realizada por Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872), Madrid, Indalecio Sancha, 1839; Joaquín Hysern y Molleras (1804-1883), Madrid, Ignacio Boix, 1839 y Pedro Mata y Fontanet (1811-1877) Barcelona, Piferrer, 1839.
- 12 *A Handbook for travellers in Spain and readers at home* (Londres, 1845) (Manual para viajeros por España y lectores en casa)

José Mª Gentil Baldrich, doctor arquitecto, catedrático de Universidad en el departamento de Expresión Gráfica arquitectónica de la en la E. T. S. de Sevilla. Fue catedrático de Geometría Descriptiva de la E. T. de Arquitectura de Madrid entre 1984 y 1986 y tiene varios libros publicados.