

El templo de Antonino y Faustina en los planos de los arquitectos españoles pensionados en Roma

Jorge García Sánchez
(Universidad Complutense de Madrid, España)

Abstract In the 18th century, at a time in which the taste for the Graeco-Roman past prevailed in the European arts as aesthetic solution and a new way of expression, numerous architects, included architects from Spain, travelled to Italy and especially to Rome in order to study ancient monuments. Their sketches reflect the archaeological interest of the 18th and 19th century in antiquity and they constitute an important graphic documentation of the state of conservation of the classical buildings at that time. This paper deals with the scientific approach of Spanish architects in those centuries to a single monument, the Temple of Antoninus and Faustina located in the Roman Forum. As a science whose practical implications require a perfect understanding of the models being studied, architecture deals with the analysis of antiquity with a precision which has no precedent in the mentality of antiquarians of the time, as demonstrated by the examples of the representation of the architectural plans of the Temple consecrated to the Roman Emperor Antoninus Pius and his wife Faustina the Elder.

Keywords Spanish Architects. 18th and 19th Centuries. Roman Forum. Temple of Antoninus and Faustina. Juan de Villanueva. Isidro González Velázquez.

En 1937, perdida España en el laberinto fratricida de la Guerra Civil, Luis Moya Blanco (1904-1990), un joven profesor al que el conflicto había impedido incorporarse en el cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura de Madrid, se ocupaba en trazar la restitución ideal de la planta de los foros de Roma, tal y cómo pensaba que habrían sido en época de Constantino (fig. 1). Un empeño similar, en mitad de la conflagración, y en alguien que ni siquiera había puesto el pie en Italia, se inspiraba en la más alta veneración por la Antigüedad, transmitida prematuramente, según reconocía el propio Moya, por el arqueólogo Fidel Fuidio, su maestro en bachillerato y discípulo a su vez de Obermaier (García-Gutiérrez Mosteiro 2000, p. 4). Sus planos reflejaban además otras preocupaciones, ya exploradas en su anterior serie de los Grandes Conjuntos Urbanos, y que concernientes al proceso de modernización del pensamiento arquitectónico contemporáneo, resultaban ajenos a la tradición de la reconstrucción gráfica de la realidad edilicia grecorromana: la relación entre los edificios y su entorno urbano, los problemas de circulación y de viabilidad en la ciudad antigua, la complejidad de los espacios públicos, la perspectiva sincrónica de la evolución estructural de las construcciones, etc.¹

¹ Sobre todo esto escribiría: «es muy difícil saber cuál era el aspecto de los edificios que coexistían en un momento determinado [...] unos decaían cuando otros se elevaban [...] en la antigua Roma los edificios eran enormes, y los espacios

No por ello soslayó el ensayo restaurativo de edificaciones singulares, como es el caso del pasaje que actuaría de ‘vestíbulo’ entre el Foro republicano y el complejo de las domus imperiales del Palatino, pero que abordó porque desmantelaba su atribución habitual como templo del culto a Augusto² y a causa de su interés personal en las soluciones abovedadas; las lagunas arqueológicas de este sector del Foro – inmediatamente actualizadas a la luz de las nuevas excavaciones – al parecer sirvieron de acicate para que levantase estos planos.

Moya mantendría el lenguaje clásico, aparte de en estos ejercicios académicos, en sus proyectos de posguerra, desplegando una arquitectura que reivindicaba la validez de los tres órdenes clásicos, cuestionada desde el siglo anterior (Capitel 2000, pp. 37-38). Tradición y modernidad confluían así tanto en su trayectoria formativa como en la orientación conceptual de su quehacer profesional: por un lado, el ejercicio, en parte

libres, calles y plazas, muy pequeños, de la inversa de las ciudades actuales. Tan notable es este hecho que condujo a los arqueólogos de Roma a no aceptar durante siglos el Foro Romano tal como es, por parecerles imposible que tan pequeño lugar hubiera sido el centro del mundo» (García-Gutiérrez Mosteiro 1993, p. 271).

² Aunque en la actualidad se mantiene su posible función como vestíbulo monumental, asimismo se baraja su identificación con el *Ateneo* de Adriano, la biblioteca de la *Domus Tiberiana* o el templo dedicado a Minerva, opciones que sin embargo Moya descartó (Coarelli 2001, p. 94).

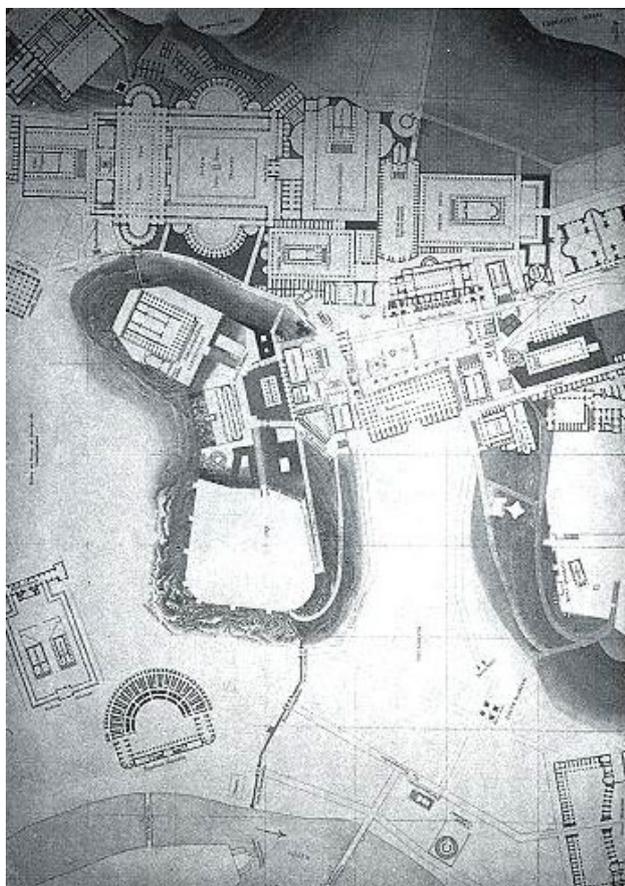


Figura 1. Luis Moya Blanco, *Reconstrucción ideal del Foro de Roma en tiempos de Constantino*. c. 1937. Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectur

filológico y arqueológico, de la restitución ideal del legado romano y la asunción de determinados principios vitrubianos en la gramática arquitectónica contemporánea; por el otro, la adaptación de inquietudes y problemáticas de la edificación del siglo pasado a dichas reconstrucciones gráficas, superando la plasmación de la mera arquitectura monumental. Lo primero, como enseguida observaremos, constituyó un elemento indispensable de la educación de los jóvenes arquitectos trasladados a Roma con el fin de que se embebieran de la majestuosidad de los vestigios antiguos (García Sánchez 2008); lo segundo tan sólo se pondría en boga a partir del siglo XX: hasta entonces, la peculiaridad del monumento, sus propiedades constructivas o la minuciosa captación de sus ornamentos arquitectónicos focalizaría la labor del arquitecto ilustrado y en gran medida del decimonónico.

En el siglo XVIII las academias de Bellas Artes de Europa señalaron hacia la ciudad del Tíber y las ruinas que atesoraba como escuela prácti-

ca donde la juventud estudiosa se instruiría en los rudimentos de la pintura, la escultura y la arquitectura, bagaje que, desde la perspectiva del pensamiento ilustrado, de regreso al lugar de origen aportaría las luces imprescindibles para el progreso de la nación (Altamira y Crevea 1911, pp. 329-331; Sarrailh 1979, p. 340; Diz 2000, pp. 317-391). El peligro que entrañaba el depositar en alumnos de temprana edad – los denominados ‘pensionados’, sinónimo de ‘becarios’ – tal responsabilidad y dispendio obligó a regular sus actividades en la Urbe, a confiarles a la tutela de directores y maestros, a introducirlos en talleres y academias locales o pertenecientes a la monarquía de turno, a fijar sus actividades, de modo que anualmente dieran cuenta de sus progresos remitiendo los planos y proyectos realizados, conocidos como ‘envíos’. En España, a partir de las primeras promociones de pensionados la Real Academia de San Fernando comenzó a indicar las pautas metodológicas y los asuntos que debían abordar en estos envíos, concernientes esencialmente a las ruinas de la Antigüedad, al principio de manera vaga y poco detallada,³ o en simples sugerencias consignadas por correspondencia al embajador ante la Santa Sede o al director de los pensionados,⁴ pero a finales de siglo ya articuladas e incidiendo en las ambiciones específicas que la Academia deseaba extraer de esta experiencia viajera y cosmopolita. Las instrucciones de 1791, sin obviar la investigación bibliográfica (el estudio de Vitrubio, de los tratadistas del Renacimiento y de los anticuarios italianos), de la que se esperaba una interpretación crítica del pensionado, privilegiaban la aproximación arqueológica al mundo de las ruinas mediante el empleo de la técnica y de las herramientas de la arquitectura, como fórmula para rebatir los desciertos de las fuentes y de dotar de rigor científico al análisis de las construcciones de la civiliza-

3 En 1759, en una Junta ordinaria de la Corporación se dictaminaba que Juan de Villanueva y Domingo Lois Montegudo «observen midan y dibujen geométricamente el todo y las partes en grande y en pequeño de algunos Edificios antiguos, de modo que se puedan remitir á la Academia para que se entere de la aplicación de cada uno» (García Sánchez 2011, p. 24).

4 Así, en 1782 se le comunicaba al marqués de Grimaldi que el pensionado Ignacio Haan se dedicara «al estudio de los autores clásicos de ella [la profesión de arquitecto] la observación de los edificios antiguos, y de los ejecutados en el buen tiempo de las artes, y procurando huir de los caprichos modernos» (García Sánchez 2011, p. 46).

ción romana.⁵ Proporciones y medidas, órdenes clásicos, diseños a escala, poblaban el trabajo de los arquitectos, elementos que sin desdeñar las excavaciones y sondeos arqueológicos, constituyeron las armas con las que se dispusieron a desentrañar el secreto de los usos constructivos de la Antigüedad, la calidad, y en ocasiones, la procedencia de los materiales empleados, y las cualidades estéticas de su decoración, con objeto de reflejarlo en sus planos. En torno a las mismas fechas L'Académie Royale d'Architecture de París, reconociendo que las fuentes de la arquitectura dieciochesca rebasaban en el arte edilicio grecorromano, y ante el riesgo de que los vestigios de Roma no se conservaran para las generaciones venideras, decidía los monumentos específicos de los que los pensionados franceses debían levantar sus planos: termas, acueductos, templos, arcos, teatros y anfiteatros de la capital pontificia y de otras localidades de la Península italiana poblaban un listado en el cual predominaban muchas de las estructuras del Foro republicano y de los Foros imperiales (Pinon, Amprimoz 1988, pp. 41-46). Aquí y en otras áreas de Roma se reunían viajeros, anticuarios y arquitectos atraídos por la multitud de excavaciones desarrolladas durante el prolongado pontificado de Pío VI (de 1775 a 1799) (Pietrangeli 1958), así como por las radicales transformaciones de los monumentos puestas en práctica por toda la Urbe bajo el Gobierno napoleónico (1809-1814) y en la Restauración de Pío VII. El Campo Vaccino, apelativo que el Foro republicano recibía en el siglo XVIII al darse allí cita el mercado de ganado de la campiña circundante - con abrevaderos levantados a propósito -, suponía un reto para la comprensión topográfica y arquitectónica del corazón de la vida pública romana (Vasi 1752, p. XXXIII): los templos paganos habían devenido receptáculo de iglesias cristianas después de centurias de expolio de sus mármoles, chamizos y bodegas invadían los pórticos de las basílicas, los vanos de los arcos honoríficos, y el parasitismo constructivo se hallaba a la orden del día, para el asombro de los cultores del clasicismo (Curzi 2003). Todavía algunos reflejos de su esplendor de antaño despuntaban aquí y allá en la explanada del Campo Vaccino, y determinados hitos arquitectónicos se presentaban como arquetipo del gusto del que había que imbuir al estilo neoclásico, entre ellos las características

columnas de elegantes capiteles corintios del templo de los Dióscuros (entonces identificado con el de Júpiter Stator, y a finales del Siglo de las Luces utilizado de «corrál de bacas para el ganado», Miranda 1977, p. 231)⁶ y las del templo de Vespasiano (de Júpiter Tonante para el anticuario ilustrado), a «l'altezza di un uomo circa» (Guattani 1805, p. 98), según las guías locales, hecho que favoreció su fácil reproducción desde el talud que descendía al Foro desde el Tabularium hasta el año de 1812 en que se sacó a la luz su basamento (acerca del templo de Vespasiano, De Angeli 1992). En la parte oriental del Foro, la fachada hexástila del templo dedicado en el 141 d.C. a la difunta emperatriz Faustina por Antonino Pío fue objeto recurrente de atención permanente por parte de los arquitectos y de los apasionados de las Nobles Artes, que encontraron un abundante material de estudio en sus bellas columnas de mármol cipollino y en los relieves de grifos enfrentados tallados en el friso lateral de la cella; aun desvirtuada por la intrusa iglesia altomedieval de San Lorenzo in Miranda, la arquitectura templar pagana podía resucitarse mediante el análisis preciso de este monumento. De ello fueron conscientes los pensionnaires llegados de Francia, pues hasta diecisiete arquitectos levantaron planos de él entre 1779 y 1889 (Pinon, Amprimoz 1988, p. 392). De la misma forma sirvió de reclamo a los arquitectos españoles pensionados en Roma, siempre en desventaja numérica respecto a los anteriores: el templo fue dibujado y medido sucesivamente por Domingo Lois Monteagudo en 1763, Evaristo del Castillo e Isidro González Velázquez en 1793 -éste era pensionado de Carlos IV, no de la Academia madrileña -, Juan Gómez hacia 1806-1807, Manuel de Mesa en 1834-1835 y Ramiro Amador de los Ríos como trabajo de tercer año de pensión, en 1880.⁷ Del conjunto de estos trabajos y proyectos de restauración tan sólo se conservan los seis planos de González Velázquez en la Biblioteca Nacional de España (publicados en Moleón 2003, pp. 364-366; García Sánchez 2011, pp. 80-82, figs. 69-72; López-Muñiz Moragas 2009, pp. 385-387,

6 Vasi escribía sobre ellas: «Questo è in verità uno de' più belli avanzi dell'antichità, e serve di modello agli Architetti per regolare le proporzioni, e gli ornamenti dell' ordine Corintio» (1804, p. 109).

7 Éste venció con el proyecto de su restitución el primer premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Probablemente los planos, trasladados a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, se perdieron o destruyeron durante la Guerra Civil.

5 Lo cual ya fue señalado por Rodríguez Ruíz 1992, pp. 17-18. Léase asimismo Moleón, Pedro 2003, p. 281 y ss.

núms. 56-61) y la memoria redactada acerca de la edificación antonina por Mesa con el título de *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina* (1835),⁸ localizada en la Real Academia de San Fernando.⁹ Las obras de Lois Monteagudo y Castillo, ajadas y sin lustre por el paso del tiempo y el continuo uso de los estudiantes de la Academia, seguramente se destruyeron cuando se juzgaron inservibles para cumplir con su función pedagógica; las de Juan Gómez ingresaron en el Palacio Real de Madrid y se catalogaron en su archivo, si bien en la actualidad no se conoce su paradero, así como tampoco el de los dibujos de Mesa: en 1838, los vocales de la comisión que había de juzgar en la Academia su envío de Roma, únicamente recibieron los planos de la restauración del templo ubicado en el Foro Republicano, pero no los dibujos del estado en el que se hallaban los restos. Este hecho tal vez indique que en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando ya no se localizaban los planos correspondientes al envío de 1834 del arquitecto pensionado, sino que habían pasado a su poder, una de las causas de las que hoy se conserven tan pocos diseños de arquitectura de los pensionados en dicha institución.¹⁰

En 1763 Domingo Lois Monteagudo – compañero de pensión de Juan de Villanueva – delineó en cuatro pliegos la edificación imperial, y a pesar de que ésta no suponía el sujeto principal del proyecto de envío de ese año del pensionado gallego (al contrario que el Panteón, monumento en el que indagaba desde 1761), los dibujos fueron enmarcados y colgados en la Sala de Arquitectura, donde permanecieron a la vista del alumnado junto a otros arquetipos de la arquitectura romana durante décadas.¹¹ El interés de Monteagudo por el templo en algunos de sus aspectos decorativos resulta patente, ya que en su *Libro de barios adornos*, cuaderno que reunía los apuntes que bosquejó en Roma entre 1759 y 1764, contenía el dibujo de iconografía apolínea – aunque

en el mundo romano, y desde época de Adriano, se había puesto de moda en contextos funerarios, quizás vinculados al dionisismo – del friso del «Templo de Faustina campo Vachino» (Cervera Vera 1985, p. 218, n. 68) (fig. 2). Estos álbumes eran auténticos diarios de la labor cotidiana de los artistas, donde se fijaba el fruto de sus visitas a las ruinas y a las galerías nobiliarias, de los fragmentos que captaban su atención al deambular por la ciudad milenaria, a los cuales, en el futuro, recurrirían en los aparatos decorativos de sus proyectos de invención personal. Tal vez la contemplación inicial de los relieves del friso, que empleaban grifos y candelabros entre motivos florales, motivó su posterior elección del envío, o quizá su celebridad resultó suficiente, pero en todo caso cualquier panel decorativo y fracción de sarcófago antiguo con la representación de grifos que ornase la fachada de un palacio, o la fuente del jardín de una villa, quedó reflejado en el Libro de Monteagudo, como los existentes en los palacios Mattei y Aldobrandini y el procedente del templo de Vesta (Cervera Vera 1985, p. 219, n. 69; p. 247, n. 83; p. 249, n. 84; p. 259, n. 89).

De los monumentos de la Antigüedad conservados en la ciudad de Roma, el edificio al nordeste de la Vía Sacra se cuenta entre los que más reformas e intervenciones arquitectónicas sufrieron durante su historia: en él se alojó en el medievo la iglesia colegiata de San Lorenzo in Miranda (en el siglo VII), confiada en 1429 al Nobile Collegio Farmaceutico di Roma Universitas Aromatariorum Urbis – Martín V se sentaba en el trono de San Pedro por entonces –, el cual añadió al complejo religioso un hospital destinado a los enfermos dedicados a la profesión farmacéutica;¹² no perduró mucho tiempo así pues Pablo III derruyó todos los elementos que impidiesen vislumbrar el pronaos con motivo de la entrada de Carlos V en Roma. El esqueleto pétreo remanente de la Antigüedad que hoy en día exhibe el templo sobrevivió a diversas fases de expolio, especialmente los sufridos en el siglo XIV con motivo de la restauración del Palazzo Lateranense, dañado por un incendio, y en el siglo XVI con la construcción de la basílica de San Pedro, hechos referidos por Palladio y Pirro Ligo-

8 Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Manuel de Mesa, *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina*, 1835. ASF, 3-308/22.

9 Archivo de la Real Academia de San Fernando (desde ahora, ASF) sig. 3-308/22.

10 ASF, leg. 44-4/1. Carta de Tiburcio Pérez a Inclán Valdés de 31 de diciembre de 1838.

11 ASF, leg. CF. 1/1. Inventario de las Alajas de la Real Academia de Sn. Fernando..., p. 16; Leg. 616/3. Inventario de 1804 (1804 y 1814), pp. 84 y 85; Leg. 620/3. Copia del inventario general y sus adiciones recientes a la Real Academia de San Fernando (1824), p. 108.

12 El apelativo *in Miranda* se ha atribuido al nombre de una benefactora de la iglesia, tal vez a un miembro femenino de una familia aristocrática fundadora del templo, pero asimismo se ha sostenido que se debiera al lugar repleto de restos venerables y maravillosos en el que se levantó la iglesia (Armellini 1887, pp. 311-312).



Figura 2. Domingo Lois Monteagudo, *Friso del templo de Antonino y Faustina*. 1759-1764. *Libro de barrios adornos*, lám. 68

rio;¹³ los fustes de cipollino persistentes todavía muestran las cicatrices talladas en su superficie a fin de afianzar las sogas empleadas, sin éxito, para derribar las columnas, de diecisiete metros de altura (Coarelli 2001, p. 113). En los años del Barroco italiano, a lo largo de todo el siglo XVII, se erigieron el altar mayor –presidido por un lienzo de Pietro da Cortona– y una serie de capillas en el interior de la cella, se acometieron labores de reestructuración en el pórtico, y Orazio Torriani alzó la fachada seicentista (fig. 3), renovada entre 1721 y 1726 con su actual fisonomía neoclásica por el arquitecto Matteo Sassi (Hülse 1982, p. 186). En 1607 el colegio de farmacéuticos instaló al lado del templo un hospital para pobres reemplazando el que Pablo III demolió en 1536. Mientras que en la segunda mitad del siglo XVI el espacio del pórtico sirvió de huerto trasero de la iglesia, que tenía su entrada en un lateral, en el siglo XVII, tras la restauración de Pablo V se utilizó ya de acceso principal. En el arco de dieciséis siglos el recinto cultural consagrado al matrimonio imperial alcanzaba su aspecto casi definitivo, ahora designado San Lorenzo de' Speziali in Miranda (o in Campo Vaccino). Un vistazo a los grabados de Piranesi permite contemplar cómo la elevación del nivel del suelo mantenía soterrados el podio y el graderío del templo, e incluso buena parte de la columnata frontal del pronaos (fig. 4); un desvinculado murete ocluía los intercolumnios –en la década de los '90 del siglo XVIII ya lo sustituía una cancela de hierro– excepto en el central, vano a través del cual se accedía al recinto del pronaos mediante una pequeña escalinata. Una puerta u oquedad en la estructura

13 Léase el ensayo de Roberta Maria Dal Mas, «Il complesso architettonico di San Lorenzo de' Speziali in Miranda», fruto de su Dottorato di Ricerca (1996).

templar, bien conocida por los viajeros, consentía admirar el completo largor de las columnas hasta su basa.¹⁴

De esta guisa se presentaba el templo de Antonino y Faustina a los arquitectos que plantearon su análisis. A falta de los planos de Monteagudo, los dibujos de Isidro González Velázquez, arquitecto Mayor de Madrid durante el reinado de Fernando VII, y discípulo aventajado de Juan de Villanueva, ilustran la clase de trabajos de índole arqueológica que abordaban los arquitectos ilustrados y el estado en que se hallaba a finales del XVIII el templo de Antonino y Faustina antes de los cambios acaecidos en la edificación en el paso de un siglo al otro, a causa de las excavaciones realizadas en la época napoleónica. En 1793, Velázquez y Evaristo del Castillo, centrados en la misma construcción, seguramente trabajaron de común acuerdo, compartiendo material, ideas y mediciones, a causa del coste del instrumental adecuado –compases y reglas de grandes dimensiones– y del de los peones y operarios imprescindibles a fin de fabricar y mantener las escalas y andamiajes gracias a los que se accedía a las partes más altas de los monumentos.¹⁵ En su correspondencia, el propio Velázquez aludía al auxilio profesional que se habían prestado entre ellos, y con el también pensionado Silvestre Pérez, e incluso el arqueólogo Luigi Canina citaba juntos a Castillo y a Velázquez a la hora de encomiar las indagaciones de ambos arquitectos en el Foro (Canina 1845, prefacio; García Sánchez 2011, p. 62). Que los dos españoles –o como poco Velázquez– se encaramaron a andamios instalados a propósito en el templo lo demuestran las medidas tomadas personalmente y anota-

14 «Guardando una grotta vicina, nella quale sono affossate le colonne sino alla base, si può giudicare come il terreno si sia sollevato» (Sade 1993, p. 182).

15 La Real Academia de San Fernando requirió siempre austeridad a sus pensionados a la hora de abordar sus proyectos. Véase, por ejemplo, Cervera Vera 1985, p. 22. Por ejemplo, el coste económico en escalas, andamios y en remunerar a los peones para efectuar las mediciones del Panteón de Roma rondaba en torno a los 62 escudos a finales del siglo XVIII. Salvando las distancias cronológicas, en 1869 Alejandro del Herrero y Herreros detallaba en qué consistían los costes de ejecución de los envíos arquitectónicos: «Estos gastos son ocasionados por la colocación de andamios para medir y dibujar dicho monumento [el Foro de Nerva], jornal de peones, vaciados en barro y yeso para la exacta determinación de perfiles, coste de los instrumentos como cámara lucida, nivel, cinta, compases así como los de colores, papeles, bastidores, y alquileres de estudio para poder ejecutarlos». Archivo General de la Administración. Educación. Caja 14.865. Carta de Alejandro del Herrero y Herreros al director de los pensionados de 20 de diciembre de 1869.



Figura 3. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del Tempio di Antonino e Faustina*, c. 1758



Figura 4. Bernardo Canal, *Il tempio di Antonino e Faustina*. 1719-1720. Budapest, Szépművészeti, Muzeum

das en los planos del discípulo de Villanueva, que comparaban los pies castellanos con los vicentinos de Palladio y los franceses de Desgodetz,¹⁶ pero sobre todo el que llevara a cabo diversos vaciados en yeso de elementos arquitectónicos del monumento, operación de la que recordaba después «las exposiciones que tube en los andamios y escabaciones que fué necesario hacer para egecutar dhos. modelos».¹⁷ Los seis yesos del templo de Antonino y Faustina¹⁸ formaban parte de la colección de un total de ochentaiocho vaciados extraídos de numerosos vestigios clásicos de la capital pontificia, que Velázquez realizó a petición de su maestro Villanueva, y que tras instruir a la juventud amante del clasicismo grecorromano tanto en el estudio del primero como en el del segundo durante décadas, finalizaron adornando el zaguán de ingreso asomado al Jardín Botánico del Real Museo de Pintura y Escultura (Moleón 1996, p. 64). Precisamente en 1792, un otrora peregrino artístico por Italia, el arquitecto

Manuel Martín Rodríguez, recomendaría a la Real Academia de San Fernando que adquiriese en Roma yesos de cornisamentos, basas y capiteles de una variedad de templos - incluido el de Antonino y Faustina como modelo del orden corintio-, arcos, anfiteatros y teatros con objeto de que los estudiantes más adelantados, pero sin posibilidades de viajar a Grecia e Italia, estimularan su talento copiándolos y así «encastarse en el buen gusto» (Moleón 2003, pp. 200-201).

En sus planos Velázquez no efectuó una restauración ideal, sino que copió en seis pliegos sus elementos decorativos y la apariencia que poseía a finales del XVIII, soslayando la iglesia moderna, desarrollados en planta (donde remarcaba los muros y las columnas del pronaos existentes), alzado de la fachada y de un lateral, secciones de la cornisa, de una basa y de un capitel - además de la planta de éste - y detalle del friso de los grifos (figs. 5-10). En esto no coincidió del todo con Evaristo del Castillo: atraído por «la simplicidad y bellas proporciones del referido edificio», que lo acreditaban como «uno de los mas bellos exemplares del Antiguo»,¹⁹ Castillo ejecutó ocho diseños de carácter semejante al del anterior,²⁰ mas con una importante salvedad,

16 Las medidas, planos y reconstrucciones de Desgodetz marcaron la referencia básica de los arquitectos durante el siglo XVIII, y fueron publicadas en Desgodetz (1682).

17 Archivo General de Palacio (a partir de ahora, AGP). Leg. 459. Administrativa. Museo de Pintura y Escultura. Carta de Isidro Velázquez a la reina de 15 de diciembre de 1839.

18 Consistentes en «Parte de la Cornisa. Un trozo del friso. Parte del Arquitrave. La cabeza de uno de los Grifos que adornan el Friso. Un brazo de dicho. Una cuarta parte del adorno del sofite de uno de los Arquitraves». AGP. Leg. 767. Administrativa. Inventarios. *Colección de varios fragmentos en calcos en forma perdida de greda sacados de los antiguos Edificios Romanos y Griegos de Roma por el Profesor de Arquitectura D. Isidro Velázquez.*

19 ASF, leg. 49-6/1. Carta de Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte de 20 de junio de 1793.

20 «1. Un intercolumnio del Templo de Antonino y Faustina. 3. Un Portico del Templo de Antonino y Faustina. 4. La Planta del Templo de Antonino y Faustina. 5. Costado de dho. Templo, con la vista del Foro y colocacion de la Estatua Ecuestre de Marco Aurelio. 6. Descripción de dho. Templo de Antonino y Faustina. 7. Un Cogollo del Capitel Corintio y dos Molduras de la Cornisa de dho. orden. 8. Cornisamento del orden corintio del Templo de Antonino y Faustina. 74.

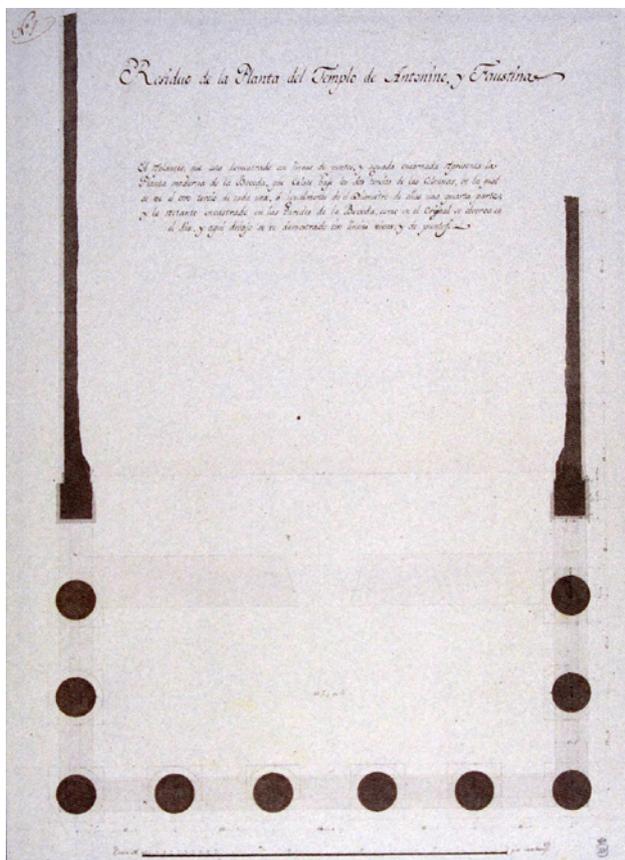


Figura 5. Isidro González Velázquez, *Residuo de la Planta del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1185

al ensayar la reconstrucción gráfica del edificio en uno de ellos, en el que se reflejaba el Costado de dho. Templo, con la vista del Foro y colocación de la Estatua Ecuestre de Marco Aurelio. Una propuesta así suponía un ejercicio filológico de inmersión en la tratadística antigua y moderna, incluso de familiarización con la arquitectura romana contemporánea a la construcción objeto de estudio, que cotejada, aportase claves sobre su ordenación y estructura desaparecidas. El pensionado español se guió por los noticias recopiladas en *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio, según escribía él mismo: «Palladio dice q.e. estando en Roma bió derivar una parte de la gran Plaza que había delante, y donde estava la Estatua equestre de Marco Aurelio que hoy existe en la plaza del Campidolio» (citado en García

Perfil del orn. corintio y su basa del Templo de Antonino y Faustina» ASF, leg. 33-12/1.

Sánchez 2011, p. 62).²¹ El dato no resulta baladí, ya que el pasaje del paduano suscitó dos interpretaciones erróneas acerca del templo de Antonino y Faustina que confundieron a arquitectos y a arqueólogos durante decenios. Por un lado, el de la existencia de una plaza porticada que circunscribía al santuario imperial y de cuya demolición – pues todavía se mantenía en pie en el Seicento – el arquitecto renacentista fue testigo directo (Zorzi 1959, p. 30, figs. 158-161). Por el otro, la aseveración de que la escultura ecuestre de Marco Aurelio, ubicada en la actualidad en la plaza del Campidoglio, y hasta 1538 vecina a San Juan de Letrán (Lavagnino 1941, pp. 103-114), se situaba frente al templo, influyó en la interpretación de la inscripción del friso y del arquitrabe – *Divo Antonino et / divae Faustinae ex s(enatus) c(onsulto)* –, y por tanto, en la atribución de su titularidad. En una obra de 1819 Nibby se hacía eco de esta segunda incógnita, a la que dedicó una serie de páginas a fin de dilucidar a quién se rendía culto allí: si se había consagrado al emperador Antonino Pío y a su esposa Faustina la Mayor, o a Marco Antonino – el emperador Marco Aurelio –, casado con la hija del matrimonio imperial, Faustina la Menor, todos ellos distinguidos con los honores divinos (Nibby 1819, pp. 182-184). Del mismo modo nació la incertidumbre de que en caso de datarlo en el reinado de Marco Aurelio, si éste lo había construido en su honor o en el de su antecesor. Sólo la arqueología resolvió el primer debate al sacar a la luz el tramo de la Vía Sacra ante el monumento en el transcurso de las excavaciones napoleónicas en el Foro de 1811; las ruinas malinterpretadas por Palladio tuvieron que pertenecer a alguna edificación colindante con dicha vía, tal vez la Regia o el arco del que pendían los Fastos Capitolinos, pero no a ningún espacio perimetral en torno a la fábrica imperial (Ruggiero 1913, p. 207). En 1835 el pensionado Manuel de Mesa sostuvo la opción de los Fastos como la más probable, al leer el relato que el anticuario Onofrio Panvinio ofreció de las excavaciones del papa Alejandro Farnesio entre los restos de un monumento frente al tem-

²¹ Acerca de ello escribió el arquitecto renacentista: «Aveva questo tempio un cortile davanti, il quale era fatto di peperino: nella sua entrata, rincontro al portico del tempio, v'erano bellissimi archi, e per tutto d'intorno v'erano colonne e molti ornamenti, de' quali ora non se ne vede vestigio alcuno et io ne vidi, essendo in Roma, disfare una parte che ancora era in piedi. Dai lati del tempio v'erano due altre entrate aperte, cioè senza archi. Nel mezo di questo cortile v'era la statua di bronzo di Antonino a cavallo, la quale ora è nella piazza del Campidoglio» (Palladio [1570] 1980, pp. 284-285).

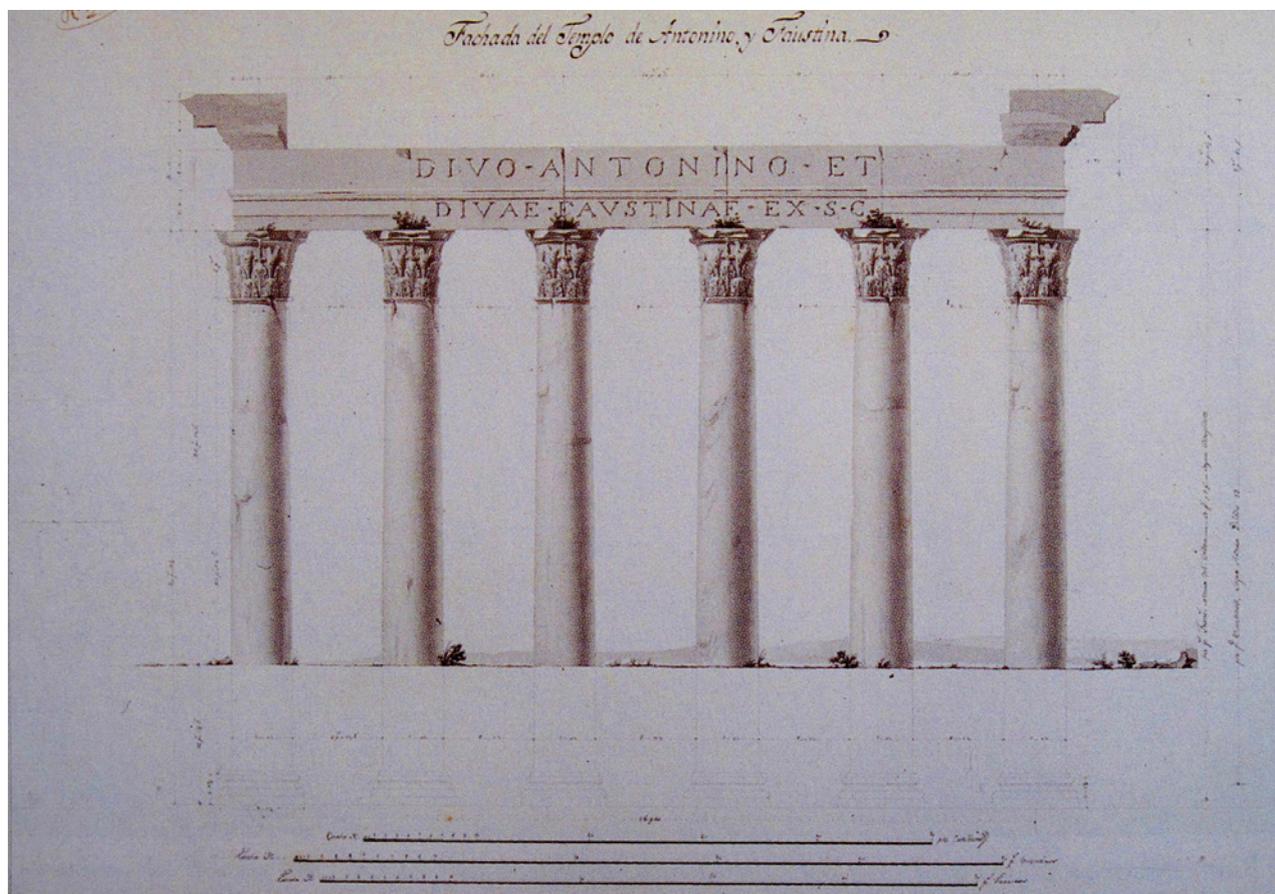


Figura 6. Isidro González Velázquez, *Fachada del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1186

plo de culto imperial, alternativa recuperada por la historiografía contemporánea (Coarelli 1992, pp. 272 y ss.). Esto acalló a los viajeros y anticuarios que habían asumido la presencia de ese pórtico delantero y de otras estructuras²² y corrigió las restituciones arquitectónicas que lo retrataban, normalmente, con la imagen de Marco Aurelio en su centro. Era el caso del dibujo de Evaristo del Castillo y con toda probabilidad de la restauración que en 1807 Juan Gómez remitía al rey Carlos IV en ocho planos (García Sánchez 2011, p. 107). Contemporáneo a este último, y desprovistos de las obras de los arquitectos españoles, el envío del pensionado francés Jean-François-Julien Ménager ejemplifica las mismas incorrecciones en que incurrieron los exámenes anteriores a 1811 – asimismo cronológicas, dado que fechó

²² Por ejemplo, Francisco de Miranda aludía a «un templo de Palas» frente al del matrimonio imperial (Miranda 1977, p. 232). La guía de Guattani de 1805 presentaba el dibujo de una planta del complejo cultural con su pórtico externo (Guattani 1805, lám. II, n. 16).

el templo en el 178 d.C. (fig. 11), a pesar de que en su empeño por concretar los datos y las medidas exactas del monumento, del podio sobre el que se asentaba y de la cripta bajo el graderío, en 1809 condujo unas pequeñas excavaciones en un ángulo de éste – que inmediatamente volvió a cubrir –, dejando a la vista asimismo las basas y el arranque de las columnas (Roma Antiqua 1985, pp. 92-107) (fig. 12).

Si al contrario que Castillo y Gómez, Manuel de Mesa se benefició de los descubrimientos de los excavadores franceses en el momento de llevar a cabo su envío, no sucedía lo mismo respecto a la adscripción de la identidad de los receptores del culto, puesto que en 1834 la segunda problemática mencionada arriba continuaba en vigor e irresuelta. Las fuentes romanas no servían de gran ayuda para esclarecer el problema, puesto que aludían al templo con varios nombres, como *Templum Faustinae*, *aedes divi Pii*, o *aedes divi Pii et divae Faustinae* entre otros (Ruggiero 1913, p. 205, n. 4). Las guías de viaje constituyen un óptimo medidor del éxito de una

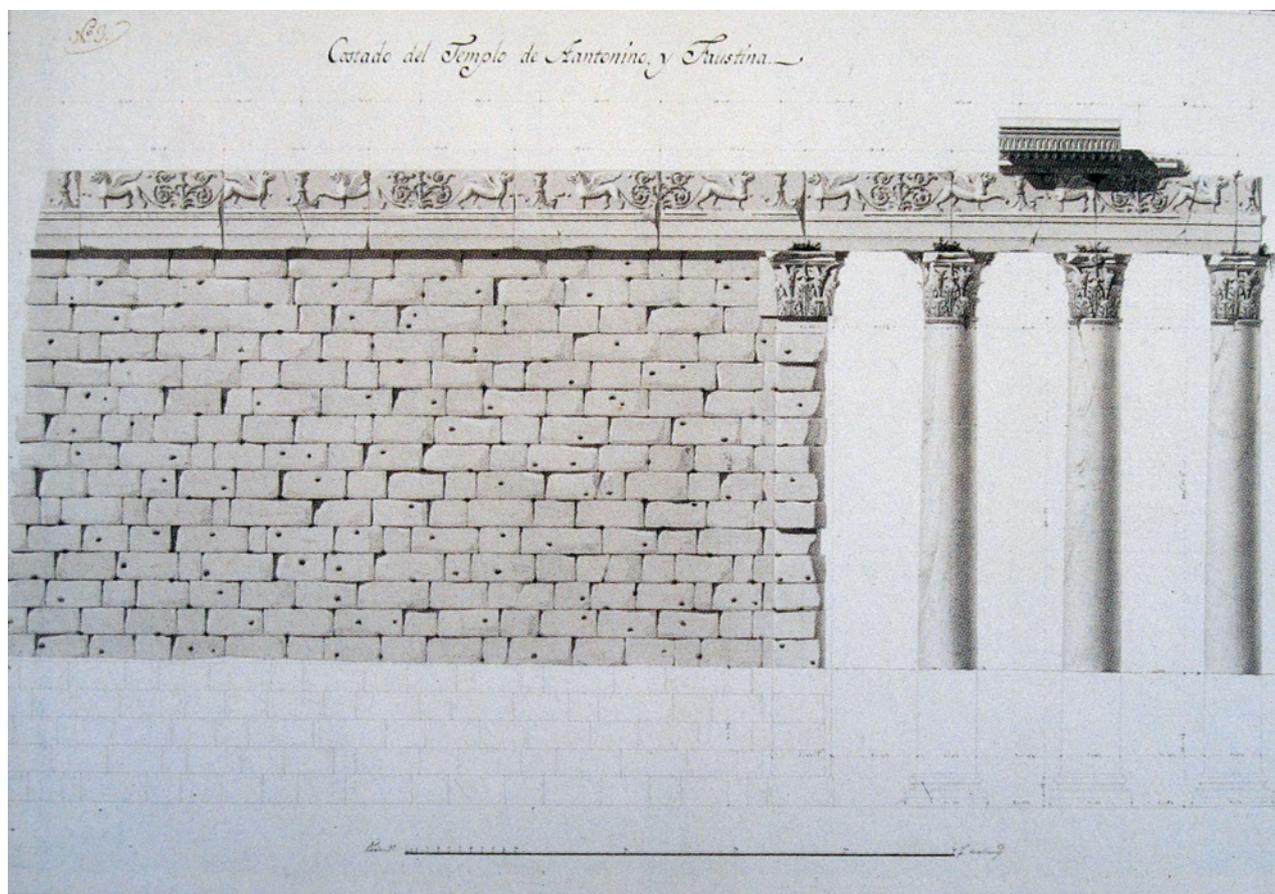


Figura 7. Isidro González Velázquez, *Costado del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1187

otra teoría: las del siglo XVIII y comienzos del XIX se decantaban por la dedicación del templo a Marco Aurelio y a su consorte, obedeciendo la corriente anticuaria que entendía que si Antonino Pío poseía su propio espacio cultural en el Campo Marzio - en realidad, el *ustrinum* que conmemoraba su apoteosis, colindante con la columna monumental del emperador - los vestigios del Foro no podrían más que pertenecer al emperador filósofo (léanse las guías dieciochescas de León 1990, p. 142; Titi 1763, vol. 1, p. 202). En fechas cercanas a las que Mesa levantaba los planos del monumento algunos escritos destinados a los viajeros ya comenzaban a contemplar la adscripción a Antonino Pío y a Faustina, si bien normalmente se detenían más en describir las pinturas del interior de Pietro da Cortona y del Domenichino (*Nuova descrizione di Roma antica e moderna* 1842, p. 148). El pensionado español, sin embargo, optó por considerar la erección de la obra arquitectónica por voluntad de Marco Aurelio, a fin de honrar a su antecesor Antonino Pío, e incluyó en su culto a su propia esposa e hija

del anterior, Faustina la Menor, después de su fallecimiento en el 175 d.C.²³ Hoy en día la identificación de la titularidad del templo no plantea incertidumbre alguna. A la muerte de Faustina la Mayor en el tercer año de reinado de Antonino Pío, el Senado le decretó honores divinos e hizo erigir en el 141 d.C. un templo frente a la Regia, en el lado oriental del Foro. En el 161 d.C. también fallecía el emperador, que divinizado, obtenía también que se le rindiera culto en el templo de su esposa, para lo cual se añadió la inscripción del friso (Nash 1968, vol. 1, pp. 26-27). Por otro lado ninguna evidencia arqueológica ni ningún texto clásico demuestran la existencia de un templo consagrado a Marco Aurelio y a su consorte (Chaisemartin 2003, p. 235).

Manuel de Mesa elaboró una serie de planos con la reconstrucción del templo asomado a la

²³ A partir de ahora citaremos las *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina* como apuntamos en esta nota: Manuel de Mesa, *Observaciones*, p. 7.

Vía Sacra.²⁴ A través de la descripción que redactó para un mejor entendimiento de la historia del templo, y de las fuentes a las que recurrió a la hora de ensayar su restitución, podemos acercarnos a sus características, pero desafortunadamente permanecerá ciega a causa de que los dibujos no se hayan localizado. La elección de ejecutar el proyecto de este monumento fue del propio Mesa, dado que el director de los pensionados, Antonio Solá, daba libertad a sus protegidos para escoger las obras que quisieran ejecutar, aunque el reglamento de los pensionados remarcase la responsabilidad del Director de indicarles su envío.²⁵ En la introducción del opúsculo que redactó acerca del monumento, el arquitecto relataba que hallándose en la Urbe decidió ajustarse al método de trabajo que le habían aconsejado algunos profesores de la Academia de San Fernando, evidentemente el de servirse de los restos monumentales romanos como de entes diseccionables en proporciones, medidas, y arquetipos constructivos que reflejados en el papel transmitieran una lección arquitectónica. En 1834 el templo de Antonino y Faustina ofrecía nuevas posibilidades de estudio después de la política de reforma urbanística desplegada por la Administración napoleónica. El anticuario Giovanni Antonio Guattani indicaba en 1807 los planes del emperador de hacer restituir los templos de Antonio y Faustina, Júpiter Stator y de la Concordia, el Teatro de Marcelo, el Pórtico de Octavia y el Tabularium (Guattani 1807, vol. 5, p. 10). La aplicación efectiva de este proyecto tuvo lugar a partir de noviembre de 1810, año en el que diversas escuadras de trabajadores fueron

24 Gracias a la sistemática puntualización de cada uno de los elementos integrantes del templo en su memoria podemos saber la distribución de los dibujos de Mesa sobre las siete láminas que componían el 'estado actual' que envió a la Academia: la primera y la segunda contenían perspectivas de la fachada y de los cortes laterales. La tercera, cuarta y quinta láminas ilustraban las diferentes partes de la cubierta del edificio antoniniano, la cornisa, el friso y el arquitecabo respectivamente, y en ellas reproducía la cuidada ornamentación que cubrió el templo, y sobre todo la llamativa composición del friso de los grifos que recorre sus lados. Por último, en la sexta y en la séptima copió el orden corintio de los capiteles de las columnas y de las pilastras - cuyas formas admiraba pese a su segregación de las normas de Vitruvio -, además de las basas de aquéllas. Para la restauración no poseemos sin embargo este mismo testimonio, aunque la información que nos interesa de ella, las fuentes literarias, los conocimientos arqueológicos y los modelos que guiaron su proyecto, aparece completamente reflejada en la memoria.

25 ASF, leg. 48-2/1. Carta de Manuel de Mesa a Antonio Solá de 5 de julio de 1837.

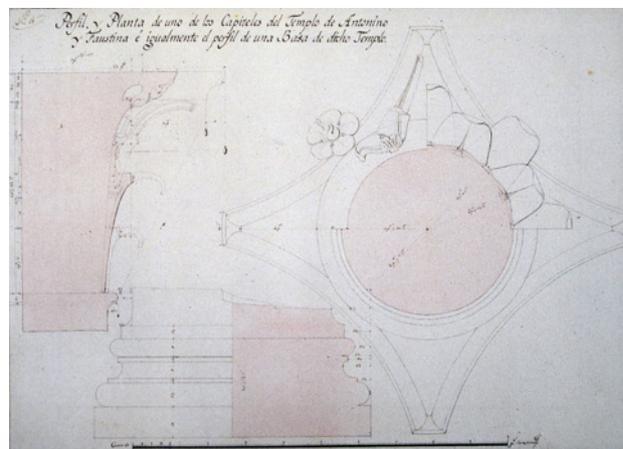


Figura 8. Isidro González Velázquez, *Perfil y Planta de uno de los Capiteles del Templo de Antonino y Faustina é igualmente el Perfil de una Basa de dicho Templo*. 1792-1796. BNE, BA-118

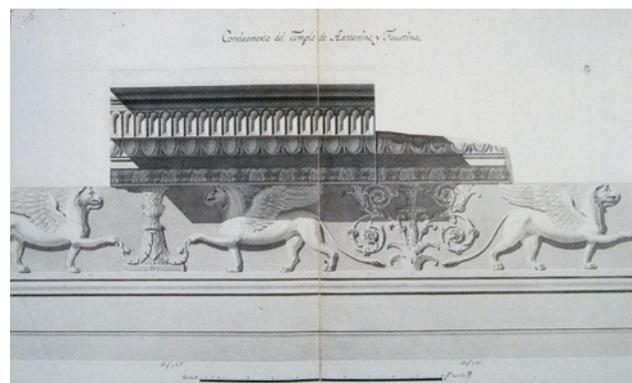
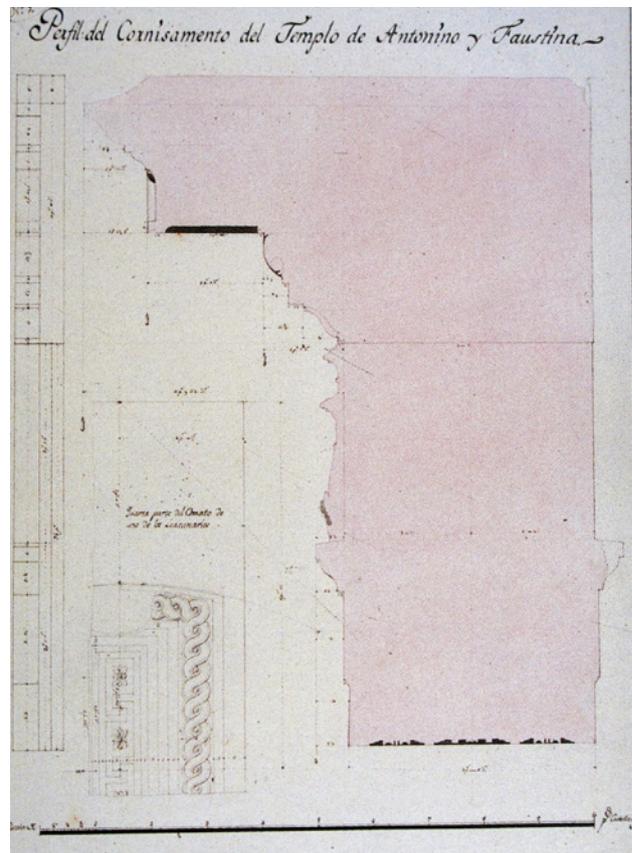
destacadas en diferentes puntos del Foro Romano para retirar la tierra que ocultaba a la mayor parte de los monumentos: los fustes y basas de las columnas, así como el basamento y las gradas del templo de Antonino y Faustina pudieron por fin ver la luz - aunque estos dos elementos se recubrieron nuevamente -, al igual que el trazado de la Vía Sacra que pasaba delante de él y las dos laterales que conducían a la Subura y la Carina, aunque hubieron de recubrirse poco después (Ruggiero 1912, p. 208);²⁶ las operaciones arqueológicas fueron acompañadas de la ineludible compra y demolición de los restos de construcciones medievales esparcidas a su alrededor, gracias a lo cual, hacia 1811 ó 1812 la Iglesia de San Lorenzo in Miranda recobraba un aspecto algo más parecido al que disfrutaba en época clásica.²⁷ El único proyecto realizado posteriormente en el templo situado al norte de la Regia fue el de su acordonamiento a base de un cercado de madera, porque la falta de fondos en las arcas pontificias no permitió que éste y otros monumentos se rodearan con uno de hierro, que era la propuesta del arquitecto Giuseppe Valadier. Hacia 1833, por tanto, las trazas del edificio no habían sufrido grandes transformaciones desde la etapa napoleónica, según evidencian los grabados: la puerta de la iglesia barroca se mantenía

26 Nibby describe el trazado de estas vías tras las excavaciones en Nibby 1819, pp. 179-182. Sobre las operaciones francesas en el área del Foro vd. Jonsson 1986, pp. 54-55.

27 Lanciani extiende las operaciones arqueológicas de la Vía Sacra en la zona del templo hasta 1814. Lanciani 2000, vol. 6, p. 249.

al nivel del terreno, en paralelo por consiguiente con el piso del pórtico y muy por encima del de la pavimentación de la Vía Sacra, y las basas de las columnas corintias que constituían el pronaos se encontraban totalmente al descubierto; el vallado de madera se había sustituido finalmente por el de hierro, en el que se alternaban equidistantemente unos zócalos de piedra (fig. 13). Lógicamente las gradas de acceso de época imperial no estaban a la vista, ni lo estarían hasta las operaciones arqueológicas de 1876 y de comienzos del siglo XX, que terminaron de revelar lo que ya se conocía a partir de las monedas romanas y de los dibujos de las excavaciones napoleónicas.

En materia de arqueología y de conservación del patrimonio artístico y cultural del Estado pontificio, el primer tercio que abrió el siglo XIX no se asemejaba en absoluto a los años finales del siglo XVIII, ni el pontificado de Pío VII había pasado en balde en lo que atañe al progreso de la arqueología y del conocimiento de la topografía de la Urbe. Si Monteagudo, Velázquez y Castillo se movieron con libertad entre las ruinas del Foro, en 1833 Manuel de Mesa hubo de elevar una petición al cardenal Camerlengo²⁸ para que se le autorizara aprovechar en la elaboración de su envío un puente volante que Camillo Bianchi – operario oficialmente al cargo de fijar las escaleras y andamiajes en los monumentos – había instalado en las estructuras elevadas del templo, fórmula adoptada desde la legislación de 1823, la cual uniformaba los procedimientos a seguir por los arquitectos cuyos trabajos les obligaran a tender escalas en las edificaciones antiguas, de manera que se minimizara la eventualidad de causar desperfectos en ellas.²⁹ Esta autorización especificaba la dedicación a calcular únicamente las medidas del edificio, como requería Mesa, pero en ocasiones las ocupaciones de los arquitectos entre los vestigios clásicos incluía otras tareas de



²⁸ La solicitud de Mesa rezaba: «Eminenza Reverendissima. Essendomi proposti di misurare alcune parti del Tempio di Antonino e Faustina in Roma, supplico l'Eminenza vostra reverendissima di degnarsi concedermi questo permesso, assicurandola di usare tutti i riguardi devuti alla circostanza, approfittandomi del ponte fatto dal Festarolo Camillo Bianchi oggi esistente al suddetto monumento. Con somma riverenza sono di vostra Eminenza Reverendissima. L'Umilissimo e devotissimo Servitore Manuel de Mesa, architetto pensionato di S.M. il Re di Spagna». Archivio di Stato di Roma. Camerlengato. Parte II 1824-1854. Tit. IV, Antichità e Belle Arti, b. 223, fasc. 1909. Carta de Manuel de Mesa al cardenal Camerlengo de 30 de abril de 1833. Citado en García Sánchez 2011, p. 135.

²⁹ La llamada *Notificazione* de 1823 aparece en Pinon, Amprimoz 1988, pp. 157-158.

Figura 9. Isidro González Velázquez, *Perfil del Cornisamento del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1189

Figura 10. Isidro González Velázquez, *Cornisamento del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1190

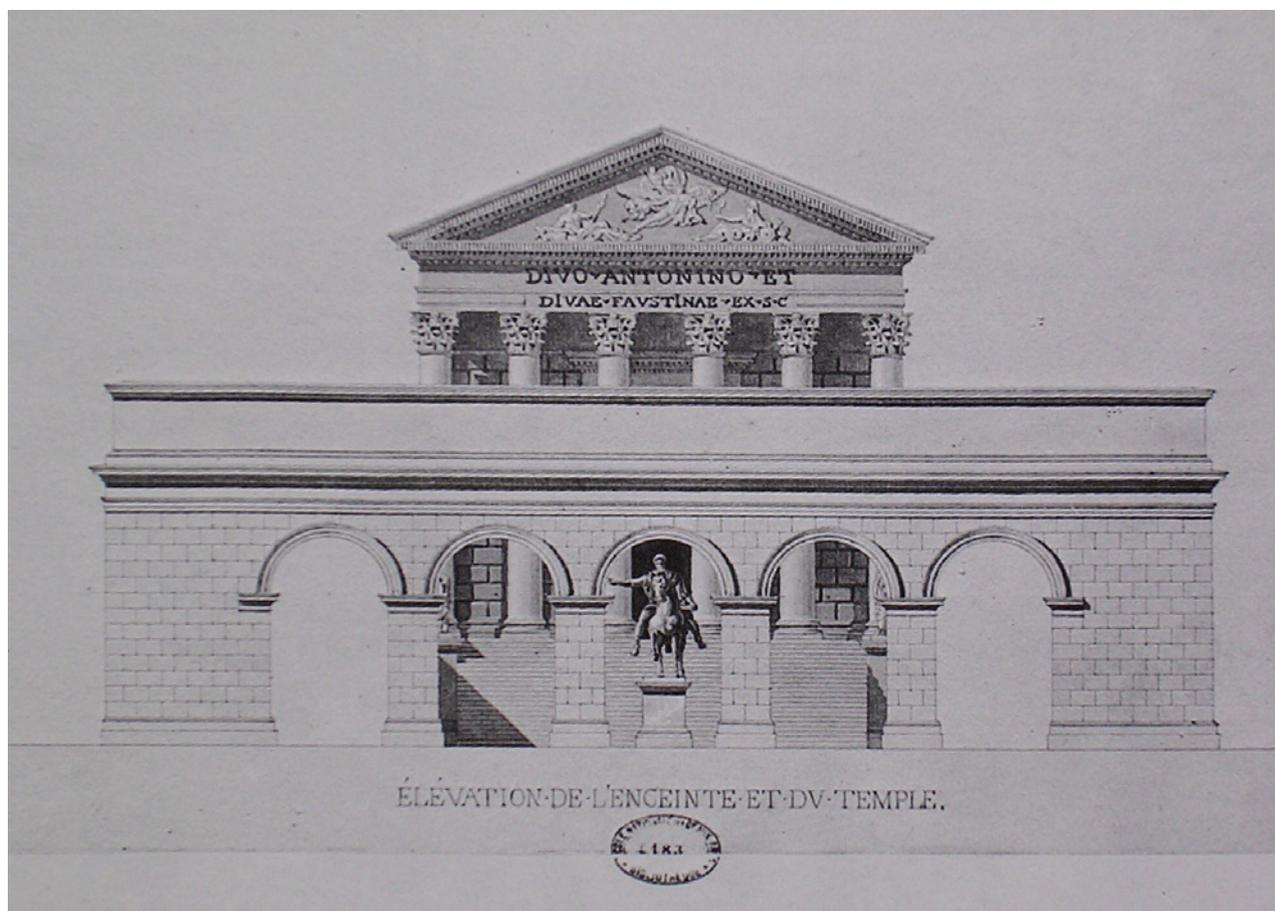


Figura 11. J.-F.-J. Ménager, *Restauración del pórtico y de la fachada del templo de Antonino y Faustina*. 1809

índole arqueológica, dado que solamente practicando pequeñas excavaciones en puntos determinados del monumento se podían conocer ciertos detalles de su construcción, en las que el auxilio o consejo de arqueólogos italianos no era en modo alguno extraño. En cualquier caso el ya mentado Giuseppe Valadier, arquitecto del Camerlangato y consejero de la Comisión General Consultiva de Bellas Artes, informó afirmativamente sobre la solicitud del español y se le otorgó la correspondiente licencia. El pensionado compartió dicha plataforma en altura con un colega de su profesión, el arquitecto francés Jean-Arnaud Lévêil (1806-1866), asimismo absorto en reproducir la decoración del templo, en ejecutar sus mediciones y dibujos, destinados a su envío anual a l'École des Beaux-Arts. De la amistad y el contacto profesional entre ambos da testimonio el graffiti con sus firmas y las de otros colegas hispanos y franceses por entonces en Roma que grabaron en la Columna Trajana en 1835 (Melucco 1989, p. 168).

Una tónica común en los artistas radicaba en su perpetuo deseo de superar a sus maestros. En el caso de los arquitectos, la competencia, a la vez que la emulación, se entablaba con los eruditos renacentistas e ilustrados que les precedieron en el examen de los vestigios clásicos, y cuyas obras eran los manuales de estudio de la arquitectura antigua en las academias europeas. Todos los planos levantados, y las medidas calculadas por los pensionados debían pasar por el filtro de los principios instaurados por estas autoridades, y especialmente por los del francés Antoine Desgodetz. Palladio, Pirro Ligorio, Sangallo, e incluso Piranesi integraron asimismo ese conjunto de fuentes fundamentales. Los arquitectos posteriores se sentían orgullosos de poder corregir los errores que cometieron sus antecesores y contrastaban sus medidas con las de éstos. Manuel de Mesa declaraba también su intención de enmendar los desaciertos de estas autoridades ligados al templo de Antonino y Faustina: «indicare además las principales medidas que de este monumento

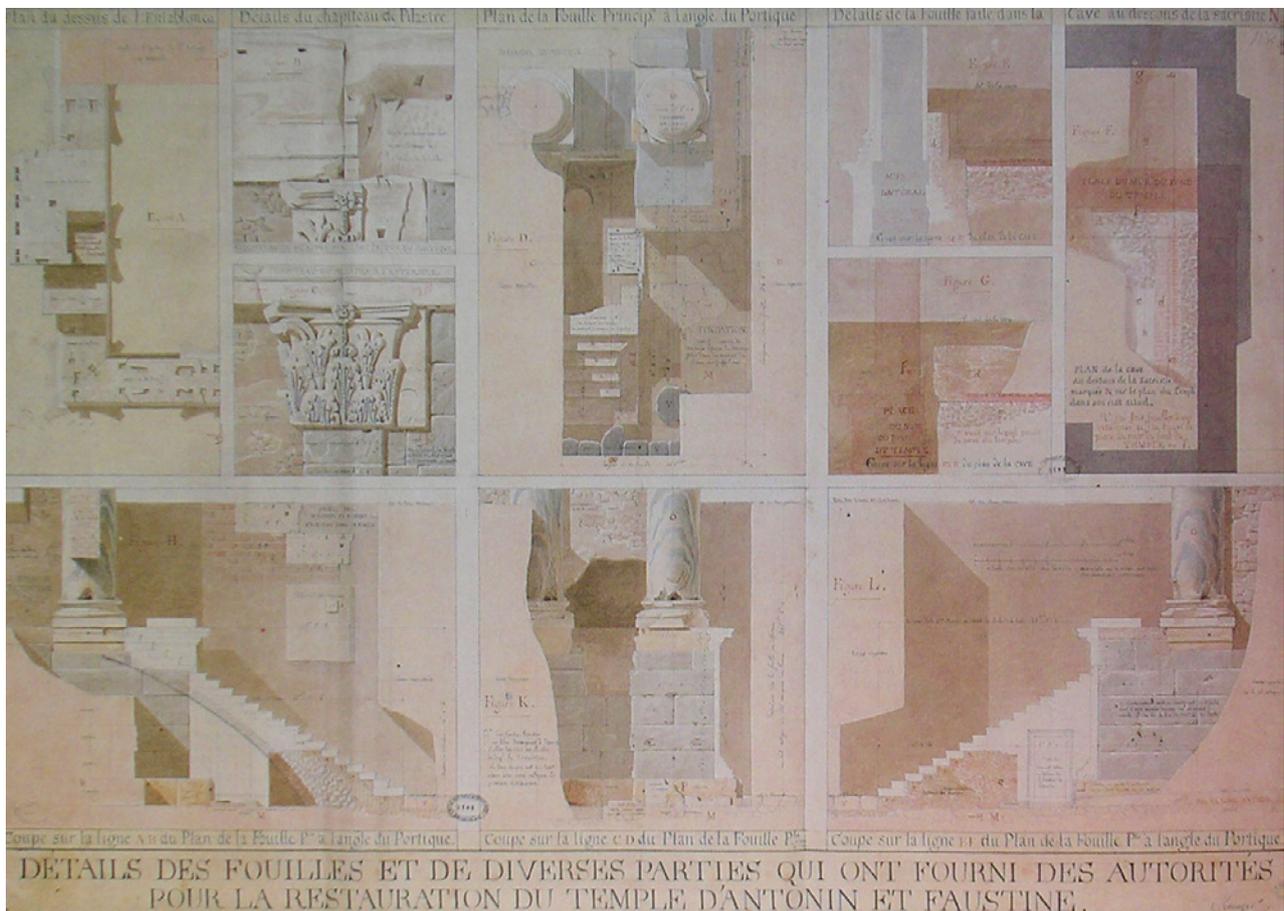


Figura 12. J.-F.-J. Ménager, *Planos de las excavaciones del templo de Antonino y Faustina*. 1809

dan Palladio y Desgodetz, prescindiendo de los detalles que en nada influyen, para hacer ver la diferencia que hay entre ellas y las mías sin pretender por esto disminuir el justo merito de tan distinguidos Autores; pero no podre excusarme de contradecirlos cuando faltando á la exactitud de lo que existe, ó bien congeturando cosas que no han podido existir, pueden indicir á errores de alguna consideracion» (*Observaciones* 1835, p. 9). Así, incluía una exhaustiva tabla de medidas expresadas en pies castellanos, pulgadas y líneas comparando sus cifras con las de los dos autores señalados en los cálculos de las proporciones de capiteles, basas, cornisamento, friso, etc... (*Observaciones* 1835, p. 22). No obstante no reprochaba a Palladio las inexactitudes en las que cayó, por juzgarlo el impulsor del conocimiento de las obras de la Antigüedad, y haber ejecutado sus trabajos en una época en la que los recursos de los que disponía eran más reducidos que los utilizados cuando Desgodetz publicó sus escritos. De éste sí censuró toda noticia acer-

ca del monumento que se aleja de la realidad, incidiendo en la poca semejanza con el original de las medidas y apuntes del arquitecto francés de los componentes de las columnas y pilastras del edificio, o de la ornamentación que describió. Hallaba imprecisas sus anotaciones sobre los adornos de la parte posterior del arquitrabe y criticaba especialmente la desemejanza de los dibujos del friso de los grifos; de este ornato es Palladio sin embargo quien incurre en mayores errores, ya que hacía compartir al friso de la fachada la misma decoración que el de los laterales, agregando varios elementos de su invención (*Observaciones* 1835, p. 20).

La confrontación de sus datos con los de Palladio y Desgodetz no es el único cotejo al que recurrió en su memoria; otra constante en su relación del estado actual del templo radicaba en la comparación de los rasgos arquitectónicos de éste con los principios de Vitrubio, «para demostrar que los antiguos Arquitectos supieron oportunamente separarse de ellos, sin defraudar



Figura 13. *Tempio di Antonino e Faustina nel Campo Vaccino di Roma*, S. XIX. Roma. BIASA. R.XI.3.VI.29

por esto la solidez, comodidad y belleza, principios esencialísimos en todo tiempo y en todo edificio» (*Observaciones* 1835, p. 9). En estos años cercanos a la mitad del siglo, que la construcción antoniana no obedeciera dentro de su estilo a cada una de las máximas del tratadista romano no implicaba una desvalorización ante los ojos de Manuel de Mesa, para quien la «mezquina escrupulosidad de las medidas», o todo lo accesorio e indiferente de la edificación se replegaba a un segundo plano frente a la inteligente ordenación y la magnificencia artística del templo de Antonino y Faustina. A pesar de esta patente disociación de la línea academicista, el pensionado no rehusaba a clasificarlo según las pautas vitrubianas de hexástilo y próstilo por el número y la distribución de sus columnas, y de picnóstilo y éustilo por las características de los intercolumnios (*Observaciones* 1835, pp. 10-11). Puesto que las excavaciones francesas fueron incapaces de determinar la longitud del edificio, a pesar de practicar sondeos en diferentes puntos a su alrededor con este objetivo, las reglas del tratadista romano igualmente se erigieron en la pauta para definir sus dimensiones.

El pensionado llevó a cabo un examen exhaustivo de los restos del templo que se conservaban a la vista en el Foro, y para aquellos ocultos bajo tierra se basó en la obra de Feoli, difusor de los resultados de las excavaciones francesas en esa zona del Foro en la obra *Raccolta delle più insignie fabbriche di Roma antica e sue adiacenze*. Una especial atención que demostraba en estas investigaciones afectaba a los materiales constructivos de los que los ingenieros romanos se valieron para levantar el edificio, una observación indispensable a la hora de proponer sobre el pla-

no una restauración ideal coherente y ajustada a la realidad arquitectónica del monumento. De la información aportada por el grabador italiano, y de sus propios sondeos e indagación en las fuentes – principalmente Vitrubio –, escribía del basamento que «es de obra cuadrada construido con grandes trozos de piedra Albana perfectamente escuadrados y ligados entre si sin mezcla alguna. Esta piedra que hoy se llama Peperino, por la semejanza que tiene su color con el de la pimienta molida, se ve empleada en los mas antiguos Monumentos de Roma y se sacaba de sus cercanias en el Monte Albano, precisamente junto a Alba Longa, por lo cual se llamaba piedra Albana. Es compuesta de materias Volcánicas, y no de mucha consistencia, por lo que muy oportunamente la hilada superior que recibe las basas de las columnas y mas directamente todo el peso de la parte que carga sobre ella, es de una piedra calarea mas solida que el Peperino que tiene mucha semejanza con nuestra Piedra de Colmenar y se llama Travertino, nombre corrompido del antiguo Lapis Tiburtinus» (Feoli, Valadier, Visconti 1810, pp. 11-12). En el zócalo del podio advirtió asimismo la persistencia de algunos bloques marmóreos que formaban el revestimiento exterior del edificio, si bien la desaparición de dichas lastras, y de las grapas de metal que las sostenían, provocaba que el peperino presentase en su superficie innumerables orificios resultantes de su extracción en época medieval y moderna, que observamos del mismo modo en los muros de la cella. Leyendo a Vitrubio disertaba sobre la calidad de la piedra utilizada en la estructura de la escalinata – piedra tufa mezclada con cal y puzolana –, cuyo costado derecho pudo verse en las excavaciones de 1809 y siguientes que profundizaron hasta el nivel de la Vía Sacra. Estrabón, Estacio o Vitrubio eran aquí referencias obligadas para conocer la procedencia y los usos de los elementos que integraban este templo – pero igualmente consultó a Tito Livio, Pausanias o Plinio –, y las alusiones constantes a colores y a otros pormenores de los materiales, observados in situ, describen en el texto el vivo y variado cromatismo que contenían estos dibujos arquitectónicos, y se orientaban a la restitución del mismo.

A través de las fuentes clásicas, las investigaciones numismáticas y las comparaciones con otros monumentos antiguos de Roma, Mesa resucitó en sus planos la majestuosidad de la arquitectura del tiempo de los Antoninos. La reconstrucción de la escalinata la llevó a cabo basándose en el primer volumen de la señalada

Raccolta de Feoli con el resultado de las excavaciones de 1809 efectuadas en el ángulo izquierdo de la construcción, pero faltaba a la realidad en ciertos aspectos. A imitación del parapeto ornamentado que mostraban frente al templo las monedas de la emperatriz Faustina, sin constatación arqueológica alguna Mesa imaginaba una baranda de protección similar de mármol o de bronce en los extremos de la grada, cortados en ángulo recto hasta el suelo. A partir de las dimensiones de cuatro fragmentos de los escalones de mármol descubiertos en los trabajos del francés Ménager y del alcance del batiente también marmóreo de acceso a la cripta bajo la escalinata, calculaba 23 escalones para ésta. Pero previendo que la puerta citada, aún hoy conservada, estuviese elevada del suelo por un peldaño, le hacía añadir uno más en el graderío, resultando un número par que contradecía la norma vitrubiana de establecer una cantidad impar de escalones en las edificaciones. La solución que adoptaba era dividir en dos tramos impares la escalinata, de tres y de 21 escalones cada uno, separados por un amplio rellano (su número real, conocido a finales del XIX, era de 21) (*Observaciones* 1835, p. 25).

La documentación histórica a la que acudió para desarrollar el estudio del altar de la escalinata del templo y su apariencia era impecable; monedas, bajorrelieves, mosaicos y paralelos arqueológicos complementaban a los escritores clásicos en una exposición prolija acerca de estas piezas en la Antigüedad grecorromana. De los altares situados en el exterior escribía: «La situación de estas, si los Templos tenían un recinto sacro, estaba establecida en el medio del mismo como se ha encontrado practicado por ejemplo en Pompeya en los Templos de Esculapio, de Isides y de Mercurio. Mas si los Templos estaban situados en las calles ó sitios publicos, entonces las aras estaban colocadas al pie de la Escalinata, y aun en un plano hecho sobre los mismos escalones como nos ofrece un ejemplo el Templo situado en medio del Foro de Pompeya, y para separar estos pequeños lugares sacros de los publicos y defender las Aras de todo contratiempo se ponian sobre un plan algo mas elevado que el piso de la Calle ó Plaza, el cual se cerraba con antepechos ó pluteos de Marmol, bronce ó hierro, como se han encontrado indicios delante del pequeño Templo de la Fortuna en Pompeya» (*Observaciones* 1835, p. 26). Imitando este modelo diseñaba un ara al final del graderío del monumento dedicado al matrimonio imperial, elevada sobre tres escalones y rodeada por una balaustrada con plúteos de mármol, salvo en el lado frontal, que eran de

bronce y simulaban una puerta. En cuanto a la del interior, no sabiendo a ciencia cierta su forma ni el lugar que ocupaba dentro del templo prefería no incluirla en sus planos conjeturando que podría tratarse de un objeto portátil de bronce como los hallados en Pompeya y Herculano (*Observaciones* 1835, p. 26).

Si bien carente de una confrontación precisa con la numismática conservada en la que figuraba el templo³⁰ (fig. 14), el pensionado decidió reflejar en el frontón la apoteosis de Antonino y Faustina copiado del relieve de la base de la Columna honorífica de dicho emperador – en nuestros días en el Cortile Della Pigna del Vaticano – (fig. 15), del que sustituyó la imagen del Genio del Campo Marzio por las personificaciones del río Tíber y de la Vía Appia, restaurada en el reinado de los Antoninos.³¹ Esta escenificación derivaba de la preferencia que mostró el arquitecto español por arrojar a Marco Aurelio la obra del templo, puesto que de otro modo resultaría imposible que el matrimonio divino – o de Antonino acompañado de su hija apareciese reunido esculpido sobre el tímpano. Paradójicamente omitió introducir en sus diseños la cuadriga que coronaba el monumento,³² cuando ni siquiera a los anticuarios del Humanismo Pirro Ligorio y Baldassarre Peruzzi habían obviado este detalle incuestionable en los testimonios numismáticos.³³

Por lo que respecta a las esculturas del interior del recinto sacro el arquitecto demostraba poseer más invención que datos precisos. Desatendiendo lo que se observa en las monedas Antonianas, la estatua sedente de la emperatriz Faustina – tal vez con los atributos de la diosa Ceres, con la que se la asociaba tras su deificación –, se alzaba como imagen de culto junto a la del otro dios titular del templo, el emperador Antonino Pío (*Observaciones* 1835, p. 31). Pausanias y Plinio le proporcionaban a Mesa la pauta a seguir en el material del que hacer que

30 También se ha apuntado la presencia de representaciones escultóricas de carros tirados por elefantes en la decoración del frontispicio del templo como un símbolo de la apoteosis del matrimonio imperial (Clementi 1935, vol. 1, p. 134).

31 Acerca de este relieve, Bianchi Bandinelli 2003, pp. 286-287.

32 Véase la moneda del emperador Antonino ilustrada en Hülsen 1982, p. 184.

33 El anticuario Pirro Ligorio, más preocupado por plasmar la fisonomía de los monumentos en la Antigüedad que de anotar fielmente sus proporciones y las formas de su arquitectura, analizaba con mayor detenimiento las fuentes escritas y numismáticas que las propias estructuras antiguas en pie (Burns 1988, pp. 32-33).



Figura 14. Dibujo de un aureus de Faustina. 1859 (fuente: T. L. Donaldson, *Architectural Medals of Classical Antiquity*)



Figura 15. Domingo Lois Monteagudo, *Base de la Columna de Antonino Pío*. 1759-1764. *Libro de barios adornos*, lám. 32

estuviesen fabricadas ambas estatuas, decantándose por el bronce dorado al mármol, o a otras piedras preciosas y metales que dichos autores describían habituales. Dentro de una serie de nichos cuadrados Mesa situó asimismo diversas esculturas de las que no aportaba detalles, pero que debemos achacar igualmente a su propio entender dado que de ellas nada se sabe ni se sabía entonces. Sólo se tiene la certeza de la existencia de estatuas de personajes cercanos al emperador y de su familia en el pórtico gracias a sus inscripciones: la de Lucius Vitrasius Pollio, marido de Annia Faustina, gobernador de la Mesia Inferior, y la de Marcus Bassaeus Rufus, quien participó en la guerra contra los germanos.³⁴ Los graffiti y siluetas localizados a finales del XIX en los fustes de algunas de las columnas del pronaos, con Hércules enzarzado en combate contra el león de Nemea, una Victoria o un Lar, entremezclados con símbolos cristianos posteriores no serían más que copias de estatuas emplazadas a lo largo del tramo cercano de la Vía Sacra, o al menos visibles desde allí (Hülsen 1982, pp. 184-185; Coarelli 2001, p. 113).

No obstante el ornato más llamativo del templo era el friso de los grifos, en el que parejas enfrentadas de estos animales míticos, muy extendidos

sobre todo en la iconografía funeraria griega y del Próximo Oriente, depositaban sus garras en vasos adornados con motivos vegetales. Manuel de Mesa incluso proponía una interpretación al sentido de estos relieves unido a los personajes que recibían su culto allí: «En nuestro caso representa custodiar los sacros perfumes que arden sobre los Vasos y Candelabros en honor de las Deidades del Templo».

Esta segunda sección de la memoria era rica en comentarios a otros monumentos romanos de la capital pontificia o de fuera de ella cuyas características formales sirvieron a Manuel de Mesa para ejemplificar con ellos los puntos oscuros, o los elementos carentes del templo de Antonino y Faustina. Podemos citar numerosos casos en los que el pensionado recurrió a estos símiles, fruto de sus apuntes e indagaciones directas en Roma o de las obras literarias consultadas en las bibliotecas romanas. Esto sucedía con el basamento, del que apenas era visible hacia 1833 el resalte de la cornisa en alguno de sus puntos, por lo que Mesa estimaba que sería un podio común compuesto de base, dado y cornisa, inspirándose entonces en su proyecto en el templo de la Fortuna Viril y en la Maison Carrée de Nimes (Manuel de Mesa 1835, p. 27). Guiándose por ambas construcciones y la de Mars Ultor del Foro de Augusto rodeaba además tres lados de la cella de su templo con un antepecho, pese a la inexistencia de pórtico en

³⁴ CIL, VI, 1540 y CIL, VI, 1599 respectivamente. Sobre esto Lanciani 1985, p. 199.

esos laterales. Todavía fundando su restauración en esos monumentos decoraba los muros de la cella con un almohadillado, y las antas las hacía estriadas a semejanza de las del pórtico del Panteón, «por quitar la crudeza de la superficie plana que se observa en las del templo de Marte-Ultor que son lisas, y sin embargo las Columnas son estriadas» (*Observaciones* 1835, p. 28).

En lo concerniente a la ornamentación interior del templo la restitución de su carácter original indefectiblemente conllevaba grandes dosis de imaginación y de forzosa analogía, dado que ningún resto de ella perduró hasta el siglo XIX. Desechando las descripciones de los antiguos sobre pinturas murales decorando las cellas, se decantaba por seguir los ejemplos ofrecidos por el Panteón y el templo de la Concordia para emplear en las paredes mármoles de colores – puesto que le parecía lógico sí también lo tenían las columnas del exterior –, y por los templos de Balbec, de Venus y Roma, de la Paz y de Diana en Nimes para introducir pilastras o columnas junto a nichos donde depositar las estatuas que ya mencionamos. Así, creaba un ambiente recorrido por un orden de pilastras corintias cuyo espacio intermedio ocupaban dichos nichos cuadrados, interrumpido el conjunto únicamente por el umbral de acceso y las dos columnas con su frontón que constituían el edículo donde descansaban las imágenes cultuales.

Este proyecto de reconstrucción, junto a los diseños del estado de conservación de la edificación del 141 d.C., le valió a Mesa su nombramiento de académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1839.³⁵ La consecución de éste y de otros títulos similares inspiró la labor de muchos pensionados, de cuyo rendimiento artístico en la ciudad del Tíber dependía su futuro ingreso en la Corporación, la concesión de mercedes reales o el labrase un currículum de peso que a su regreso a España allanase la pedregosa senda del éxito profesional (cfr. García Sánchez 2007, pp. 39-88). En 1881, por ejemplo, el pensionado Ramiro Amador de los Ríos exhibió su restauración sobre el papel del recinto consagrado a Antonino Pío y a Faustina la Mayor en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada ese año (Bru Romo 1971, p. 139). Espoleado por los descubrimientos realizados en el Foro en 1876, en los cuales, bajo la dirección de Fiorelli y Lanciani, la limpieza de la Vía Sacra desde aquel monumento hasta la

basílica de Majencio había liberado de su prisión térrea – ahora ya sí definitivamente – la escalera por la que se ascendía al pronaos del templo y el altar ubicado en ella, aunque priva de su revestimiento de mármol (Fiorelli 1879, p. 113, tav. VII), Amador de los Ríos escogió levantar sus planos en 1880 incluyendo las novedades arqueológicas. Ser testigo y documentar los resultados de las excavaciones en curso siempre fue acicate para los arquitectos en el momento de individualizar un monumento en el cual fundar su envío anual, y Ramiro, hijo del arqueólogo e historiador José Amador de los Ríos, anteriormente ya había demostrado su inclinación por los retos de la naciente ciencia arqueológica al abordar para su primer envío la recomposición del cornisamento de templo de Trajano, «poco conocido a causa de las prolíferas investigaciones arqueológicas que son necesarias para completar los fragmentos esparcidos» (Casado Alcalde 2003, p. 70). Juzgados sus planos del templo del Foro de forma positiva – con la calificación honorífica – por la Escuela de Arquitectura y la Real Academia de San Fernando,³⁶ el pensionado logró la satisfacción de que amén de la aprobación académica sus dibujos mereciesen el aplauso del público, al vencer el galardón principal – la medalla de primera clase – en la categoría de arquitectura en el certamen de 1881. Sus dibujos no incorporaban, sin embargo, ninguna primicia en su concepción formal ni teórica: detalles, plantas, perspectivas y secciones, restauradas y del estado actual, poblaban sus pliegos;³⁷ incluso la prensa alabó sus plasmaciones más técnicas, los detalles del capitel y del friso (Martínez de Velasco 1881, p. 422). Ese mismo año arquitectos como el francés Alexandre Villain contextualizaban los monumentos objeto de estudio en el entramado urbano donde se integraban, en su caso, la disposición del Adrianeum – que equivocadamente se pensaba el templo de Marco Aurelio – en el Campo de Marte, rodeado de la Saeptra Iulia, las termas de Agripa, los templos de Marte y Minerva o el Panteón (*Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie*

35 ASF, leg. 44-4/1. Carta de la Academia a Manuel de Mesa de 3 de febrero de 1839.

36 ASF, leg. 65-1/4. Pensionados Roma 1875-1882. Carta del director de la Escuela Especial de Arquitectura al secretario de la Academia de San Fernando de 18 de noviembre de 1881.

37 Los seis planos exhibidos en 1881 consistían en una planta del estado actual (1,08 × 8,6 m), su perspectiva (1,30 × 1 m), detalles (1,80 × 2,40 m), y restauradas, la planta (1,25 × 1,18), la fachada (1,13 × 1,55 m) y la sección (1,13 × 1,55 m). *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 153, n. 800.

de France à Rome. Temple de Marc-Aurèle, par A. Villain, París, 1881, lám. I). Habría que esperar a comienzos del siglo XX para que se mitigara el academicismo de esta clase de diseños de los pensionados, imperante desde la Ilustración, y del cual Ramiro Amador de los Ríos conformaba un eslabón más.

Bibliografía

- Altamira y Crevea, Rafael (1911). *Historia de España y de la civilización española*, vol. 4. Barcelona: Herederos de Juan Gili.
- Armellini, Mariano (1887). *Le chiese di Roma. Dalle loro origini sino al secolo XVI*. Roma: Tipografia Editrice Romana.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio (2003). *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Bru Romo, Margarita (1971). *La Academia Española de Bellas Artes en Roma, 1873-1914*. Madrid: Ministerio de asuntos exteriores. Dirección general de relaciones culturales.
- Burns, Howard (1988). «Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the *Antiquae Urbis Imago* of 1561». En: Gaston, Robert W. (ed.), *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo (Mi): Silvana editoriale, pp. 19-92.
- Canina, Luigi (1845). *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*. 2a ed. Roma: dai Tipi dello stesso Canina.
- Cannetti, Giambattista (1842). *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e di tutti li più nobili monumenti sacri e profani che sono in essa, e nelle sue vicinanze*. Roma: Pietro Aurelj.
- Capitel, Antón (2000). «Lenguaje clásico, lenguaje moderno». En: González-Capitel, Antonio; García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (coord.), *Luis Moya Blanco Arquitecto (1904-1990)*. Madrid: Electa España, pp. 34-39.
- Casado Alcalde, Esteban (2003). «Arquitectos de la Academia Española en Roma (Siglo XIX)». En: *XI Jornadas de Arte. El arte español fuera de España*. Madrid: Editorial CSIC, pp. 63-77.
- Cervera Vera, Luis (1985). *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su 'Libro de Barios Adornos'*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Chaisemartin, Nathalie de (2003). *Rome. Paysage urbain et idéologie. Des Scipions à Hadrien (II s. av. J.C.-II s. ap. J.C.)*. Paris: Armand Colin.
- Clementi, Filippo (1935). *Roma imperiale nelle XIV regioni augustee secondo gli scavi e le ultime scoperte*. Roma: U. Sofia Moretti.
- Coarelli, Filippo (1992). *Il Foro Romano. Periodo Repubblicano e Augusteo*. 2a ed. Roma: Quasar.
- Coarelli, Filippo (2001). *Roma*. 2a ed. Roma: GLF editori Laterza.
- Curzi, Valter (2003). «Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento». En: Pinto, Sandra; Susinno, Stefano (coord.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*. Milano: Electa, pp. 467-468.
- De Angeli, Stefano (1992). *Templum divi Vespasiani*. Roma: De Luca.
- de Ruggiero, Ettore (1913). *Il Foro Romano*. Roma-Arpino: Società tip. arpinate editrice.
- Desgodetz, Antoine (1682). *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*. Paris: Jean Baptiste Coignard, imprimeur du Roi.
- Diz, Alejandro (2000). *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*. Madrid: Boletín Oficial del Estado.
- Feoli, Vincenzo; Valadier, Giuseppe; Visconti, Filippo Aurelio (1810). *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze misurate e dichiarate dell'architetto Giuseppe Valadier*. Vol. 1. Roma: dai torchi di Mariano de Romanis e figli.
- García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (1993). «Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco». *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 77 (2), pp. 245-294.
- García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (2000). «Perfil biográfico». En: González-Capitel, Antonio; García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (coord.), *Luis Moya Blanco Arquitecto (1904-1990)*. Madrid: Electa España, pp. 4-9.
- García Sánchez, Jorge (2007). «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII». *Revista del Instituto y Museo Camón Aznar*, 100, pp. 39-88.
- García Sánchez, Jorge (2008). «La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad». En: Bango Torviso, Isidro Gonzalo; Belda Navarro, Cristóbal (coord.), *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red) = Actas del XV Congreso nacional de historia del arte (CEHA)*; Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004; 1 vol. Palma: Edicions UIB, pp. 757-767.

- García Sánchez, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*. Milán-Guadalajara: Hugony.
- Guattani, Giovanni Antonio (1805). *Roma descritta ed illustrata dall'abbate Giuseppe Antonio Guattani romano*. 2a ed, 1 vol. Roma: nella stamperia Pagliarini.
- Guattani, Giovanni Antonio (1807). *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma: presso Carlo Mordacchini incontro il Teatro Argentina.
- Hülßen, Christian (1982). *Il Foro Romano. Storia e monumenti*. Roma: Quasar.
- Jonsson, Marita (1986). *La cura dei monumenti. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*. Stockholm: Svenska Institutet i Rom.
- Lanciani, Rodolfo (1985). *Rovine e scavi di Roma Antica*. Roma: Quasar. 1a ed.: London 1897.
- Lanciani, Rodolfo (2000). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1700-1878)*. Roma: Quasar.
- Lavagnino, Emilio (1941). «Il Campidoglio al tempo del Petrarca». *Capitolium*, 4, pp. 103-114.
- León, Pedro de (1990). *Cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma*. Edición facsímil de la de 1729. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- López-Muñiz Moragas, Gonzalo (2009). «Formación, Academia e Italia». En: *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid Fernandino*. Madrid: AYTO.
- Martínez de Velasco, Eusebio (1881). «Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid. V. Conclusión», *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 30-6-1881.
- Melucco, Alessandra (1989). *Archeologia e Restauro. Tradizione e attualità*. Milano: Il Saggiatore.
- Miranda, Francisco de (1977). *Diario de viajes y escritos políticos*. Madrid: Editora Nacional.
- Moleón, Pedro (1996). *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo del Prado.
- Moleón, Pedro (2003). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada Editores.
- Nash, Ernest (1968). *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*. 2 voll. London: Thames and Hudson.
- Nibby, Antonio (1819). *Del Foro Romano, della Via Sacra, dell'Anfiteatro Flavio e de luoghi adjacenti*. Roma: presso Vincenzo Poggioli stampatore della R.C.A.
- Giuseppe Fiorelli (1879). 'Notizie degli scavi. Aprile' *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla Reale Accademia dei Lincei*. Roma: Salvinucci, p. 113 e tav. VII.
- Palladio, Andrea [1570] (1980). *I quattro libri dell'architettura*. Milano: U. Hoepli.
- Pietrangeli, Carlo (1958). *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*. Roma: Istituto di Studi Romani.
- Pinon, Pierre; Amprimoz, François-Xavier (1988). *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*. Rome: Boccard.
- Rodríguez Ruíz, Delfín (1992). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: Fundación Cultural COAM.
- Roma Antiqua. L'Area Archeologica Centrale* (1985). Roma: Académie de France à Rome, École française de Rome; Parigi: École nationale supérieure des beaux-arts.
- Sade, Donatien-Alphonse-François (1993). *Opere complete. Viaggio in Italia. Viaggio in Olanda*. Roma: Newton Compton.
- Sarrailh, Jean (1979). *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Titi, Filippo (1763). *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*. Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini.
- Vasi, Giuseppe (1752). *Delle magnificenze di Roma antica e moderna... dedicate alla sacra Real Maestà di Carlo, infante di Spagna rè delle Due Sicile*, 2 vol. Roma: nella stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso.
- Vasi, Mariano (1804). *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue adiacenze*. Vol. 1. Roma: presso Lazzarini.
- Zorzi, Giangiorgio (1959). *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*. Vicenza: Neri Pozza.

