

## LA MIRADA DE DĄBROWSKI: ESTUDIO GRÁFICO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL EN ROMA.

### DĄBROWSKI'S GAZE: A GRAPHIC STUDY OF SPANISH ARCHITECTURAL HERITAGE IN ROME.

José Ángel Gil Bordás; orcid: 0009-0002-9704-9734

Luis Agustín Hernández; orcid: 0000-0002-0397-9766

Aurelio Vallespín Muniesa; orcid: 0000-0003-2423-3776

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

doi: 10.4995/ega.2026.25341

La obra gráfica del arquitecto Henryk Dąbrowski, se caracteriza por la capacidad evocadora en la representación de los espacios urbanos, surge de la técnica en la que prioriza los trazos sueltos y decididos que, conjuntamente con el limitado pero eficaz uso del color, genera diversas transparencias que permiten evidenciar el proceso de construcción del dibujo. Dąbrowski no solo se limita a plasmar de manera directa la realidad percibida, sino que la interpreta reflejándola desde ópticas imposibles como en el ejemplo de la piazza di Sant'Apollinare de

Roma o el Tempietto de san Pietro in Montorio.

**PALABRAS CLAVE: APUNTE URBANO; CRÍTICA GRÁFICA; HENRYK DĄBROWSKI.**

*The graphic work of the architect Henryk Dąbrowski is characterised by its evocative capacity in the representation of urban spaces. It emerges from a technique that prioritizes loose, decisive strokes which, together with a limited yet effective use of colour, generate subtle transparencies that reveal the drawing's construction process.*

*Dąbrowski does not merely record the perceived reality in a direct manner; instead, he interprets it, depicting it from impossible viewpoints, as in the examples of the piazza di Sant'Apollinare in Rome or the Tempietto di San Pietro in Montorio..*

*The result is a contemplative space that evokes memory, where Scarpa guides the mechanisms of our memory and invites us on a poetic journey of sensations.*

**KEYWORDS: URBAN SKETCH; GRAPHIC CRITIQUE; HENRYK DĄBROWSKI**





## Henryk Dąbrowski, dibujante y arquitecto.

Henryk Dąbrowski (Pieńki Kapturskie, 1927 — Varsovia, 2000) fue un arquitecto y dibujante polaco, fundador de la Escuela de dibujo de Varsovia y jefe del Departamento de dibujo de la Escuela de arquitectura de la Universidad Politécnica de esa misma ciudad, en la que fue catedrático desde 1992 hasta su fallecimiento. Este prolífico dibujante llegó a producir más de mil dibujos y acuarelas que en la actualidad se encuentran repartidos por múltiples colecciones públicas y privadas en Varsovia, Roma, Londres, París, Ginebra, Lugano, Rapperswil, Nueva York o Madrid.

Este artista, que destacó como dibujante, recorrió Europa visitando Bulgaria, Austria, Rusia, Francia o Italia. Fue este último país el que le cautivó y donde permaneció largas estancias en los años 60, siendo durante este periodo cuando realizó los dibujos de Roma y Bolonia, pertenecientes a la colección del ministerio de asuntos exteriores del gobierno de España.

### 1.- Los fondos de la colección del ministerio de asuntos exteriores, unión europea y cooperación.

La selección del total de 13 obras pertenecientes a la Embajada de España en Italia fue restaurada en el año 2023 por Amalia Durán y María Luisa Villamón. Estas obras fueron encargadas a Dąbrowski por la Embajada de España en Roma en 1965. El encargo no deja de resultar anecdótico teniendo en cuenta el contexto geopolítico de la época en el que eran evidentes las marcadas diferencias entre España y Polonia.

Todas las obras fueron realizadas a lo largo de 1965 sobre papel de dibujo de gran formato para esta técnica. El mayor de ellos tiene unas dimensiones de 70x100 cm, siendo el más pequeño de 65,5x47 cm. En todos ellos resulta significativa la combinación de diversas técnicas utilizadas para el dibujo; lápiz de grafito, tinta china, acuarela, aguada y en algunas ocasiones raspados sobre el papel para recuperar su color original.

Tras su restauración esta colección fue expuesta en el palacio de la Aljefaría de Zaragoza, entre 2023 y 2024 para viajar posteriormente a su destino definitivo en la embajada de España ante Italia situada en la plaza Navona de la capital italiana.

#### Descripción general de las obras.

Las láminas de la colección son estampas de edificios de titularidad española localizados en territorio italiano. Muchos de los monumentos representados cuentan con una relevancia de primer nivel, tanto en la escena urbana como *San Giacomo degli Spagnoli in Piazza Navona*, como otros en espacios más recónditos, pero no por ello menos significativos, como el *Tempietto di San Pietro in Montorio*.

Las obras representan principalmente espacios exteriores. El único espacio interior como tal es el de la Iglesia de Santa Maria di Montserrat, si bien hay tres obras que incorporan espacios ambiguos desde ese punto de vista, el del *palazzo Sforza Cesarini*, el «*Tempietto*» y el patio de San Clemente en Bolonia (fig.1).

Henryk Dąbrowski,  
draughtsman and architect.

### 1. Los fondos de la colección del ministerio de asuntos exteriores, unión europea y cooperación.

The selection of thirteen works belonging to the Embassy of Spain in Italy was restored in 2023 by Amalia Durán and María Luisa Villamón. These pieces had been commissioned from Dąbrowski by the Embassy of Spain in Rome in 1965. The commission is noteworthy, even somewhat anecdotal, considering the geopolitical context of the period, in which the marked differences between Spain and Poland were evident.

All the works were produced throughout 1965 on large-format drawing paper suitable for this technique. The largest measures 70 × 100 cm, while the smallest is 65.5 × 47 cm. In every case, the combination of various drawing techniques is significant: graphite pencil, Indian ink, watercolour, wash, and, on occasion, scraping of the paper surface to recover its original colour.

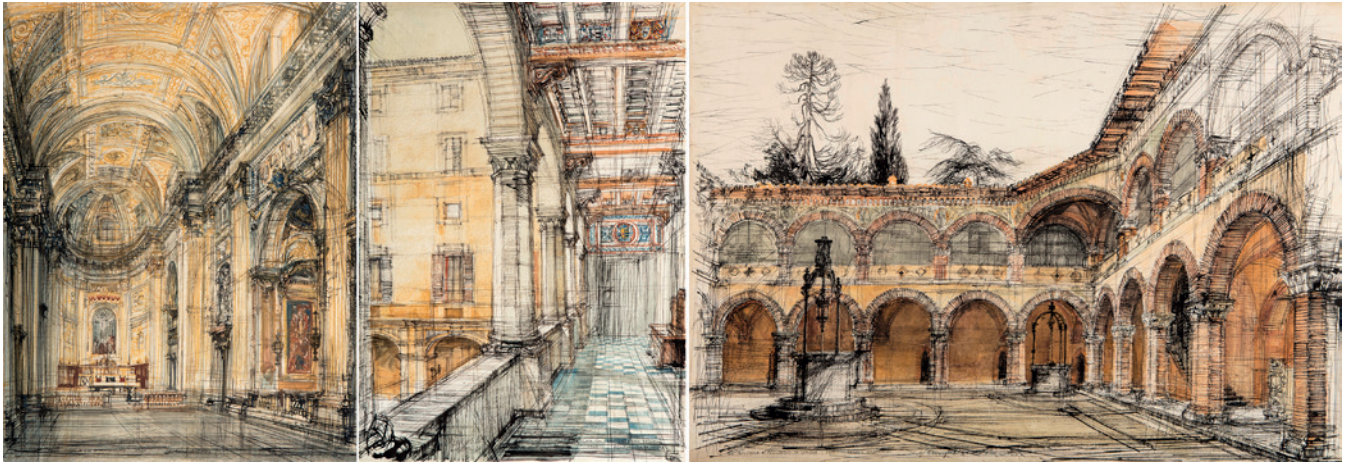
Following their restoration, the collection was exhibited at the Aljefaría Palace in Zaragoza between 2023 and 2024, before being transferred to its final destination at the Embassy of Spain to Italy, located in Piazza Navona in the Italian capital.

#### General description of the works.

The sheets in the collection depict buildings under Spanish ownership located on Italian territory. Many of the monuments represented hold a prominent position within the urban fabric, such as *San Giacomo degli Spagnoli in Piazza Navona*, while others occupy more secluded settings yet are no less significant, as in the case of the *Tempietto di San Pietro in Montorio*.

The works depict primarily exterior spaces. The only true interior is that of the Church of *Santa Maria di Montserrat*, although three pieces incorporate spatially ambiguous settings from this point of view: the *palazzo Sforza Cesarini*, the *Tempietto*, and the courtyard of *San Clemente* in Bologna (fig. 1).

The urban settings are rendered with architectural rigour, not focusing solely on the monument that gives each work its title, but integrating it within its surrounding context.



1



2



3

The vegetation, executed with simplicity and remarkable mastery, contributes to this integration while also framing the architecture, as seen in the drawings of *Villa Albani* or *Via Porta San Pancrazio* (fig. 2).

In the surroundings of the Spanish Academy in Rome, the effect is the opposite: vegetation becomes the true protagonist, framed by the architecture itself (fig. 3).

Los ambientes urbanos se recrean con rigor arquitectónico, no centrándose únicamente en el monumento que da título a la obra, sino integrándolos en el entorno donde se ubican. La vegetación resuelta con sencillez y maestría exquisita contribuye a ello, además de enmarcar la arquitectura, como sucede en los dibujos de *Villa Albani* o en el de *Via Porta San Pancrazio* (fig.2).

En el entorno de la Academia de España en Roma el efecto es el contrario, la vegetación es la verdadera protagonista al encontrarse enmarcada por la arquitectura (fig.3).



1. Izda: Interior de la iglesia de Santa María de Montserrat; 56,5x72,5cm. Papel sobre madera. Centro: Palazzo Sforza Cesarini; 47x65,5cm. Papel sobre madera. Dcha: Patio de San Clemente en Bolonia; 91,5x70cm. Papel de dibujo.
2. Izda: *Via di Villa Albani*; 96.5x54cm. Papel de dibujo. Dcha: *Via di Porta di Sant Pancrazio*; 100x70cm. Papel de dibujo.
3. Izda: Academia de España (en Roma); 100x70cm. Papel sobre cartón. Dcha: Iglesia S. Pietro in Montorio; 77x52cm. Papel sobre cartón.
4. *Piazza Navona. Chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli (2)*; 100x57cm. Papel sobre madera.
5. Izda: Colegio Pontificio *Via Torre Rosa*; 97x48cm. Papel de dibujo. Centro e Izda: Detalle de elementos vegetales.

1. Left: Interior of the Church of *Santa Maria di Montserrat*; 56.5 × 72.5 cm. Paper on board. Centre: *Palazzo Sforza Cesarini*; 47 × 65.5 cm. Paper on board. Right: Courtyard of *San Clemente* in Bologna; 91.5 × 70 cm. Drawing paper.
2. Left: *Via di Villa Albani*; 96.5 × 54 cm. Drawing paper. Right: *Via di Porta di San Pancrazio*; 100 × 70 cm. Drawing paper.
3. Left: Academia de España (Rome); 100 × 70 cm. Paper on board. Right: Chiesa di San Pietro in Montorio; 77 × 52 cm. Paper on board.
4. *Piazza Navona. Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (2)*; 100 × 57 cm. Paper on board.
5. Left: Pontifical College, *Via Torre Rossa*; 97 × 48 cm. Drawing paper. Centre and right: Detail of vegetal elements.

La importancia del espacio circundante es tal, que en algunos casos, como en el dibujo de la *iglesia de San Giacomo degli Spagnoli* (fig.6 y 4), el monumento que resalta es la *Fontana del Moro*. Aunque pueda parecer paradójico ese protagonismo se logra dejando la fuente dibujada únicamente a línea, desdibujando el entorno y alejando el color de ella todo lo posible. El encuadre también contribuye a lograr este resultado haciendo que la iglesia aparezca cortada, no así la fuente. Gracias a estos recursos el autor consigue representar de forma conmovedora la atmósfera de esos espacios.

The importance of the surrounding space is such that, in certain cases—such as the drawing of the Church of *San Giacomo degli Spagnoli* (figs. 6 and 4)—the element that stands out is in fact the *Fontana del Moro*. Although this may seem paradoxical, its prominence is achieved by rendering the fountain solely in line, softening the surrounding context and distancing the use of colour from it as much as possible. The framing likewise contributes to this effect, allowing the church to appear cropped while the fountain remains fully visible. Through these resources, the artist succeeds in conveying the evocative atmosphere of these spaces.

Focusing on the vegetation, one can observe how the depiction of the cedars present in the courtyard of *San Clemente* in Bologna, in the Pontifical College on *Via Torre Rossa* (fig. 5), or on *Via di Villa Albani* (fig. 2), is remarkably similar, becoming recurring graphic codes embedded within the analogy.

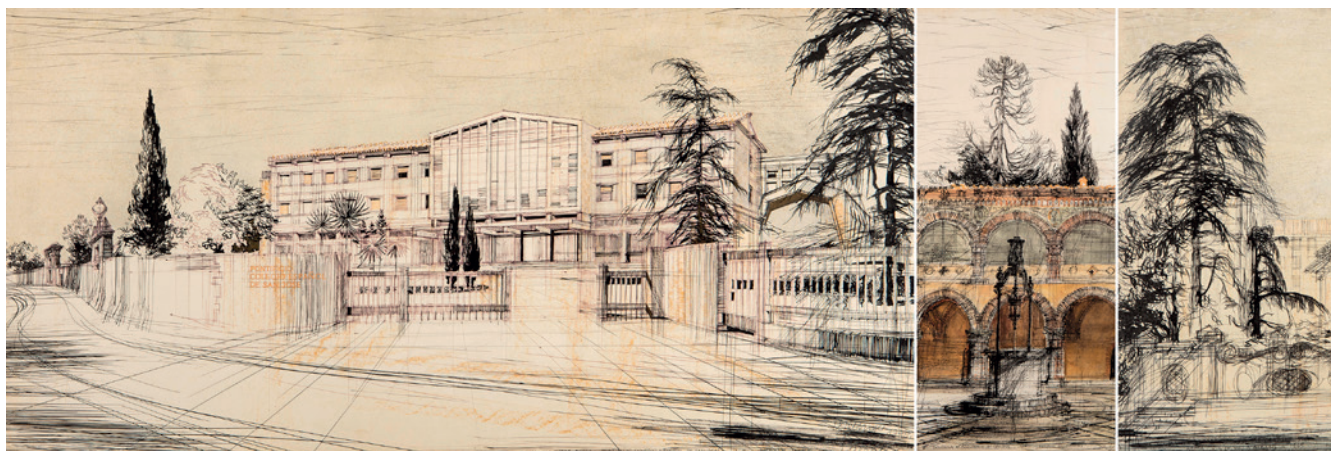
Although it may seem contradictory, certain elements that appear highly detailed when viewed as a whole dissolve under close inspection, causing the close-up to become almost abstract. A clear example is the drawing of the Church of *Santa Maria in Monserrat*, where the scene of the Crucifixion behind the altar appears as a kind of indistinct cluster of marks and lines.

## 2. Analysis and discussion: three exemplary works.

To gain an indepth understanding of the works by Dąbrowski commissioned by the Spanish



4



5



Embassy, three paradigmatic drawings from the collection have been selected.

### Church of San Giacomo degli Spagnoli in Piazza Navona.

At first glance, the church appears to hold the central role in the composition. However, the vertical axis that divides the sheet—coinciding with the line separating the church from the adjoining building on the right—ultimately causes the composition to present two scenes of very different character. On the left, the sober religious building emerges, its solid masonry wall clearly dominating over the presence of openings. The ground plane at its base is almost entirely unobstructed, empty of content, as if inviting the viewer to approach it. This left-hand section is essentially an elevation of the façade of *San Giacomo*, in which the architectural elements are rendered with abundant detail.

By contrast, on the right, the buildings display a greater number of openings, and although the structure adjoining the church is also shown as an elevation, its treatment—through linework and the suggestion of its elements—visually links it to the *Palazzo Torres*, located at the corner of *Via della Posta Vecchia* to the right. In this right-hand portion of the composition, the ground plane is occupied by the fountain, where Dąbrowski's skill becomes evident not only in capturing geometric forms but also in representing organic elements such as human figures.

Dąbrowski employs two black areas of colour—one at the bottom of the composition and the other in the open doorway of the church—which interact along a perspectival line that helps to create depth within the scene. Along this visual path connecting both areas, certain elements of the fountain appear, linking the two sides of the image, while the implied movement forces the viewer to “walk around” the fountain in order to reach the church door. This arrangement of elements produces a dynamic effect on the viewer, who may find it difficult to settle their gaze on a single focal point.

With regard to the use of colour, Dąbrowski employs the device of applying a light tonal wash to the background, which serves to accentuate the areas he subsequently leaves in white. These untouched zones stand out by contrast with the coloured areas, effectively opening up the space. As Serra notes (2011,

Inciendo en la vegetación, puede observarse cómo la representación de los cedros presentes en el patio de San Clemente de Bolonia o en el colegio pontificio en *Via Torre Rosa* (fig.5) o *Via di Villa Albani* (fig.2) son muy similares, pasando a ser códigos injertados en la analogía.

Aunque pueda parecer contradictorio, algunos elementos que parecen muy detallados desde una visión global se desvanecen bajo la observación cercana, haciendo que el plano corto se presente prácticamente como un abstracto. Sirva como ejemplo el dibujo de la *iglesia de Santa Maria in Monserat*, donde se observa que la escena de la crucifixión tras el altar se muestra como una suerte de manchas y líneas sin sentido.

## 2.- Análisis y discusión, tres trabajos modelicos.

Para conocer en profundidad la obra de Dąbrowski encargada por la embajada de España se han seleccionado tres dibujos paradigmáticos de la colección.

### Iglesia de san Giacomo degli spagnoli en la plaza Navona.

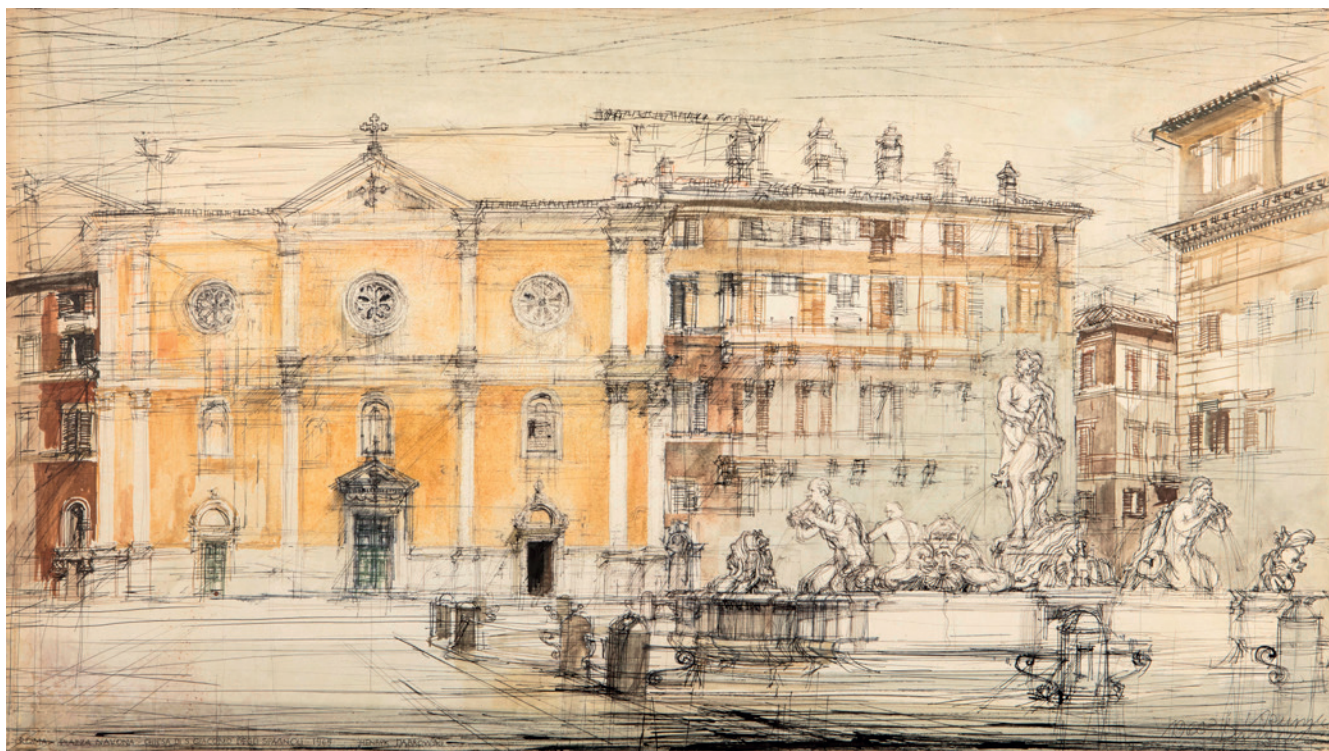
En una primera aproximación se aprecia que el protagonismo de la composición queda reservado para la iglesia. Sin embargo el eje vertical que divide esta lámina y sobre el que se sitúa la línea de separación entre este edificio y el anexo situado a la derecha hace que la composición acabe por presentar dos escenas de carácter muy diferente. A la izquierda emerge el sobrio edificio religioso donde la solidez de su muro macizo se impone claramente sobre la presencia de huecos. Por otra parte, el plano del suelo situado a sus pies queda prácticamente despejado, vacío de contenido en lo que parece una incitación a aproximarse hasta él. La representación de esta parte izquierda es claramente un alzado de la fachada del edificio de San Giacomo en el que sus elementos aparecen detallados con profusión. Por el contrario, a la derecha, los edificios cuentan con mayor presencia de huecos y, aunque el edificio anexo a la iglesia sigue siendo un alzado, su tratamiento a través del trazo y de la insinuación de sus elementos lo conecta con el *Palazzo Torres*, localizado en la esquina de la *Via de la Posta Vecchia* a la derecha. En la derecha de la composición el plano del suelo se encuentra colmatado por la fuente donde se evidencia la habilidad de Dąbrowski a la hora de captar y representar, no solo elementos geométricos, sino también aquellos de carácter orgánico como son las figuras humanas. Dąbrowski utiliza dos manchas de color negro, una a los pies de la composición y la otra en la puerta abierta de la iglesia que dialogan siguiendo una línea de perspectiva que contribuye a dotar de profundidad a la escena. En ese recorrido visual que une ambos ámbitos, aparecen algunos elementos de la fuente conectando los dos lados de la imagen, a la vez que en ese recorrido figurado nos obliga a rodear la fuente para alcanzar la puerta de la iglesia. Esta disposición de los elementos consigue un efecto dinámico en el espectador, quizás incapaz de centrar la mirada en un único punto.

Por lo que respecta al uso del color, Dąbrowski utiliza el recurso de dar a los fondos una ligera entonación, que sirve para acentuar las zonas que posteriormente dejará en blanco, haciendo que éstas últimas destaquen por contraste con las áreas coloreadas, consiguiendo abrir el espacio. Como indi-



6. Piazza Navona. Chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli (1), 1965; 100x56,5. Papel sobre madera.

6. Piazza Navona. Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (1), 1965; 100 × 56.5 cm. Paper on board.



6

ca Serra (2011, p. 282) «el color posee unas implicaciones espaciales intrínsecas, de modo que cualquier pequeño cambio en sus variables cromáticas (tono, luminosidad o saturación) le repercute» Como es característico en el autor, la paleta de color se reduce al uso de ocre y tierras. La gran mancha ocre que utiliza en la iglesia de San Giacomo, contrasta con la zona derecha de la composición, donde tan apenas unas ligeras aguadas de un único trazo de pincel insinúan tanto la geometría como el color de los edificios. La reserva de blancos a la que se ha hecho referencia y que puede evidenciarse en las pilastras de la fachada de la iglesia y en diversos elementos de la fuente, consiguen un interesante efecto matérico y lumínico. Al margen de las dos sutiles manchas de color negro referidas anteriormente, destaca el uso del color tierra en el edificio situado a la izquierda de la obra. Su pequeño tamaño se compensa con la intensidad del tono, consiguiendo equilibrar el vacío de la parte inferior izquierda de la lámina.

Como ya se ha adelantado, el procedimiento aproximativo en la definición de los elementos, se evidencia con la presencia de las líneas múltiples auxiliares, así como los «errores» iterativos del proceso. Observando la mitad derecha puede comprobarse la cantidad de líneas, e incluso objetos claramente definidos como son los huecos de fachada o las contraventanas, que se solapan y corrigen entre sí de una forma que inicialmente podría parecer caótica, pero que acaba por resultar eficazmente evocadora. A pesar de la importancia de la iglesia que da nombre a la lámina, esta no escapa de las cicatrices producidas por errores derivados de las iteraciones de aproxima-

p. 282), “colour possesses intrinsic spatial implications, such that any slight change in its chromatic variables (hue, brightness, or saturation) affects it.” As is characteristic of the artist, the colour palette is reduced to ochres and earth tones. The large ochre wash used on the Church of *San Giacomo* contrasts with the right-hand side of the composition, where only a few light washes—applied with a single brushstroke—suggest both the geometry and the colour of the buildings.

The reserved whites mentioned above, visible in the pilasters of the church façade and in various elements of the fountain, produce an engaging material and luminous effect. Beyond the two subtle black areas previously discussed, the use of an earth tone on the building to the left of the composition is particularly striking. Its small size is offset by the intensity of the hue, helping to balance the emptiness of the lower left portion of the sheet.

As previously noted, the approximative procedure used in defining the elements becomes evident through the presence of multiple auxiliary lines, as well as the iterative “errors” inherent to the process. Observing the right half of the drawing, one can see the



abundance of lines—and even clearly defined objects such as façade openings or shutters—that overlap and correct one another in a way that might initially appear chaotic, yet ultimately proves evocatively effective. Despite the importance of the church that gives the sheet its title, it is not exempt from the marks produced by the iterative adjustments made during the drawing process. This can be seen in the abandoned niche to the left of the main doorway, as well as in the approximated size and placement of the oculi on the upper floor.

With regard to the drawing of the Church of San *Giacomo degli Spagnoli*, an ambiguity has already been noted—one arising between the title and what is actually represented—and how this ambiguity generates an emotionally charged atmosphere. Looking more closely, Gilles Deleuze (2008 [1981], p. 143) defined painting as the analogical language par excellence, whereas our articulated linguistic communication could be considered digital. According to Deleuze (2008 [1981], pp. 127–150), the code is digital and the diagram is analogical. Architectural drawing, in addition to its expressive and intuitive dimension, also possesses a narrative, rational, and sequential component, which implies the coexistence of opposing pairs: the analogical and the digital, Deleuze's diagram and code—sources of emotion through ambiguity.

The precise construction of the architecture and the correct use of perspective correspond to this code and to the digital realm, whereas the depiction of vegetation, the freedom in the use of wash, the scraped areas, the selective definition of certain zones over others, and the transparencies speak to the diagram and the analogical.

Analogical language is defined primarily by similarity, while digital language is defined by convention. Yet there are phenomena of similarity within codes, and such similarity is not sufficient to define analogy, since there are three types of analogy, only one of which—common analogy—is based on resemblance. The other two are organic analogy and aesthetic analogy, as Deleuze notes (2008 [1981], p. 153). The analogy produced by nonsimilar means is the most compelling, as it yields a deeper and more intense resemblance. In the case of organic analogy, this would consist of embedding codes within the analogy itself—that is, of coding the analogical—understanding that “every code plunges most deeply into an analogical flow,” as Deleuze states (2008 [1981], p. 167). Aesthetic

ción efectuadas durante el proceso de dibujo. Esto puede comprobarse en la presencia de una hornacina abandonada a la izquierda de la puerta principal, así como en la aproximación del tamaño y posición de los óculos de la planta superior.

En referencia al dibujo de la iglesia de San Giacomo *degli Spagnoli*, se ha indicado una ambigüedad, la que se produce entre el título y lo representado, cómo gracias a ella generaba un ambiente emocionante. Profundizando un poco más; Gilles Deleuze (2008 [1981], p. 143) definió la pintura como el lenguaje analógico por excelencia, mientras que podríamos considerar nuestra forma de comunicarnos a través del lenguaje articulado como digital. Según Deleuze (2008 [1981], pp. 127-150) el código es digital y el diagrama es analógico. El dibujo arquitectónico además de su componente expresiva e intuitiva tiene una componente narrativa, racional y secuencial, lo que implica la existencia de los pares de opuestos; lo analógico y lo digital, el diagrama y el código de Deleuze, generadores de emoción a través de la ambigüedad. La perfecta construcción de la arquitectura y la correcta utilización de la perspectiva se refiere a ese código y a lo digital, mientras que la representación de la vegetación, la libertad en la utilización de la aguada, los raspados, la definición de unas zonas y no de otras y las transparencias hablan de ese diagrama y de lo analógico.

El lenguaje analógico se definiría fundamentalmente por similitud y el digital por convención. Pero hay fenómenos de similitud en los códigos y esa similitud no basta para definir la analogía, debido a que existen tres formas de analogía, solo una de ellas es por similitud, la denominada analogía común. Los otros dos tipos son la analogía orgánica y la analogía estética, tal como indica Deleuze (2008 [1981], p. 153). La analogía que se produce por medios no semejantes, es la más interesante en beneficio de una semejanza más intensa y profunda. Consistiría en el caso de la analogía orgánica, en incrustar códigos en la propia analogía, es decir, codificar lo analógico, entendiendo «que todo código se sumerge en lo más profundo en un flujo analógico» según cita Deleuze, (2008 [1981], p. 167). Mientras que la analogía estética, que se definiría por la modulación, consistiría en «producción de similitud por medios no parecidos». (Deleuze, 2008 [1981], p. 167).

Estas parejas de opuestos no coexisten la una sin la otra, la mejor manera de entender una de ellas suele ser a través de la otra, ya que en muchos casos ambas parejas de opuestos se acaban fundiendo en distintos niveles. Así la fusión por un lado y la ambigüedad por otro, consiguen gran parte de ese interés, la emoción generada radica precisamente en esa circunstancia.

### *Piazza di Sant'Apollinare. (Museo nazionale romano, palazzo Altemps).*

El centro de la lámina lo ocupa el edificio del *Palazzo Altemps*, que queda enmarcado en la composición entre las dos esquinas de los edificios adyacentes, dejando la basílica de *Sant'Apollinare* situada a la espalda del espectador fuera de la escena. El plano inferior supone una quinta parte de la superficie total de la obra, en el que se representa el plano de la plaza. La franja superior reservada para el cielo consigue equilibrar la composición.

7. *Piazza di Sant'Apollinare.*

7. *Piazza di Sant'Apollinare*, 1965; 61.5 × 60.5 cm.  
Drawing board.

De la observación directa y cercana de esta obra se puede comprobar que el formato original apaisado del cartón especial para dibujo se vio alterado. Las dimensiones iniciales de 61,5cm de ancho por 48,4cm de alto, se modificaron hasta alcanzar la altura actual de 60,5cm dando como resultado una obra de proporción prácticamente cuadrada. Este extremo fue corroborado por el informe de restauración redactado en 2023. Entre las diversas posibilidades que pudieron motivar la transformación de la proporción del soporte de una manera tan sustancial, se proponen dos. Por una parte el autor pudo buscar ese formato desde un principio, para así encuadrar la escena que se disponía a representar; o bien por otra parte esa modificación pudo considerarse necesaria como corrección a un encaje inicial inapropiado. No resulta fácil determinar cuál pudo ser la causa que acabó por determinar esa adaptación, si bien, la yuxtaposición de líneas que tienen continuidad en los tres fragmentos del cartón, así como la pericia de Dąbrowski podría inclinar la balanza del lado de que esa transformación derivara de una preparación previa del soporte, en busca de un formato adecuado a la intención inicial del autor. Lo cierto es que gracias a esa adaptación, en la que se añaden las dos franjas horizontales con las que se amplía tanto el cielo como la plaza, el edificio y su entorno quedan descongestionados dentro del ambiente representado. Si el formato no contara con las dos franjas añadidas en las zonas inferior y superior, la percepción hubiera sido más la representación del edificio como objeto que la de un espacio urbano.

Atendiendo a la representación de los edificios, así como a los parámetros habituales que rigen la representación de la perspectiva cónica, se puede deducir que Dąbrowski realizó este dibujo utilizando no sólo la observación directa del modelo, sino que recurrió a la idealización de todo el conjunto, situándose en un punto de vista hipotético, ya que ese encuadre resulta imposible dentro de la trama urbana, pero que resulta eficaz a la hora de representar toda la escena.

El trazo que construye el dibujo vuelve a ser suelto, seguro y dinámico a pesar de la dificultad que genera la ligera perspectiva que se desarrolla hacia la derecha, en la que se hace preciso alejar el punto de vista fuera del contorno de la lámina (fig.9).

Por lo que respecta al uso del habitual ocre y siena de los paramentos o el gris azulado del cielo, Dąbrowski añade un sutil color turquesa en las contraventanas. Por otra parte, una vez aplicado el pigmento en algunas zonas, utiliza la técnica del raspado recuperando así el color original del soporte, cuyo efecto juega a favor, a la hora de expresar la textura destonificada de los revestimientos desgastados de las fachadas.

Una vez más el color negro aparece con decisión en las sombras de algunos edificios proyectadas sobre el suelo, así como en varios de los huecos de fachada, sobre todo en el arco del acceso principal, con lo que se consigue un notable efecto dramático.

### *Chiesa di San Pietro in Montorio. (Tempietto).*

A lo largo de su prolífica estancia en Roma Dąbrowski realiza varios dibujos del Tempietto. En uno de ellos, propiedad de una colección particular de Var-

analogy, defined by modulation, consists of the "production of resemblance by nonresembling means" (Deleuze, 2008 [1981], p. 167).

These pairs of opposites do not exist independently of one another; the best way to understand one is often through the other, since in many cases both pairs ultimately merge at different levels. Thus, fusion on the one hand and ambiguity on the other generate much of the work's interest: the emotion it produces lies precisely in this condition.

### *Piazza di Sant'Apollinare. (Museo nazionale romano, palazzo Altemps).*

At the midpoint of the sheet stands the building of *Palazzo Altemps*, framed within the composition by the two corners of the adjacent buildings, while the Basilica of Sant'Apollinare, located behind the viewer, is left outside the scene. The lower plane occupies one fifth of the total surface of the work, representing the ground of the square. The upper band reserved for the sky provides the necessary balance to the composition.

A close and direct examination of this work reveals that the original horizontal format of the special drawing board was altered. The initial dimensions—61.5 cm in width by 48.4 cm in height—were modified to reach the current height of 60.5 cm, resulting in a piece that is practically square in proportion. This was confirmed by the restoration report drafted in 2023. Among the various possibilities that may have motivated such a substantial transformation of the support's proportions, two are proposed. On the one hand, the artist may have sought this format from the outset in order to frame the scene he intended to depict; on the other hand, the modification may have been deemed necessary as a correction to an initially unsuitable layout.

It is not easy to determine which of these reasons ultimately led to the adaptation. However, the continuity of lines across the three fragments of the board, together with Dąbrowski's skill, could tip the balance toward the hypothesis that the transformation resulted from a prior preparation of the support in search of a format suited to the artist's initial intention. What is certain is that thanks to this adaptation—through which two horizontal strips were added, expanding both the sky and the square—the building and its surroundings become visually uncluttered within the represented environment. Had the format not included the added strips at the top

and bottom, the perception would have leaned more toward the depiction of the building as an isolated object rather than as part of an urban space.

Based on the depiction of the buildings, as well as on the usual parameters governing the representation of onepoint perspective, it can be inferred that Dąbrowski produced this drawing not only through direct observation of the subject but also by resorting to an idealisation of the entire ensemble. He positioned himself at a hypothetical viewpoint—one that is impossible to achieve within the actual urban fabric—yet one that proves highly effective for representing the whole scene.

The linework that constructs the drawing is once again loose, confident, and dynamic, despite the difficulty introduced by the slight perspective receding toward the right, which requires the viewpoint to be placed beyond the edge of the sheet (fig. 9).

Regarding the use of the customary ochre and sienna tones for the wall surfaces, as well as the bluishgrey of the sky, Dąbrowski adds a subtle turquoise hue to the shutters. In addition, once the pigment has been applied in certain areas, he uses the scraping technique to recover the original colour of the support, an effect that contributes to conveying the uneven texture of the weathered façade finishes.

Once again, black appears decisively in the shadows cast by some of the buildings onto the ground, as well as in several of the façade openings—particularly in the arch of the main entrance—producing a striking dramatic effect.

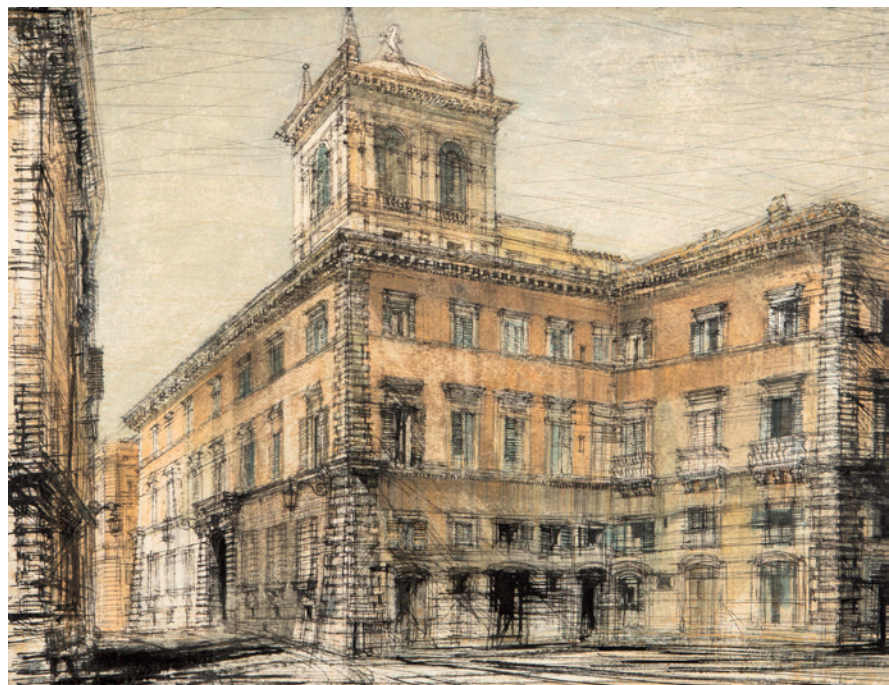
***Chiesa di San Pietro in Montorio.  
(Tempietto).***

Throughout his prolific stay in Rome, Dąbrowski produced several drawings of the Tempietto. In one of them—held in a private collection in Warsaw and made known in Spain through the exhibition “*Vistas de Roma. Henryk Dąbrowski y la colección Lázaro Galdeano*”, curated by Carmen Espinosa in 2018—he depicts the actual cloister. In this case, the framing is different and the work features a greater use of watercolour, as well as openly candid corrections to the dome, executed with decisive reddish and pinkish strokes characteristic of ballpoint pen or marker (fig. 10).

In the case analysed here, the artist’s intention goes beyond representing the small building located within the rectangular courtyard that houses it; he seeks to evoke what the perception of the ensemble might have been had the



7



8



- 8. Aspecto que tendría la obra prescindiendo de las dos franjas añadidas al soporte original.
- 9. Hipótesis de posición del encuadre. Fuente imagen aérea; Google Earth.
- 10. Izda: Dibujo del *Tempietto* con el patio real. Dcha: Interpretación de la idea de Bramante según Sebastiano Serlio.

- 8. Appearance the work would have if the two strips added to the original support were omitted.
- 9. Hypothetical position of the viewpoint. Aerial image source: Google Earth.
- 10. Left: Drawing of the *Tempietto* with the actual courtyard. Right: Interpretation of Bramante's idea according to Sebastiano Serlio.



9

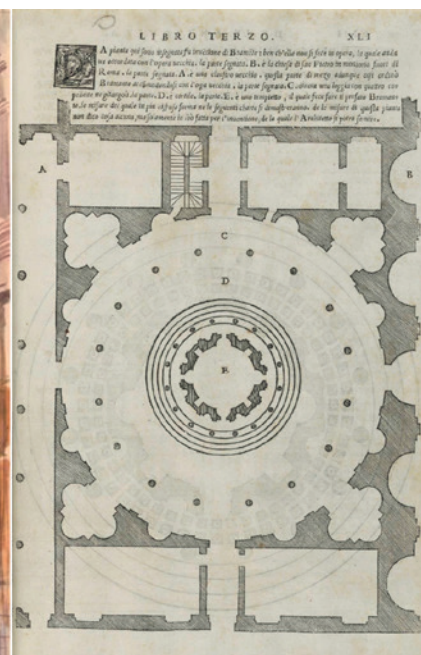
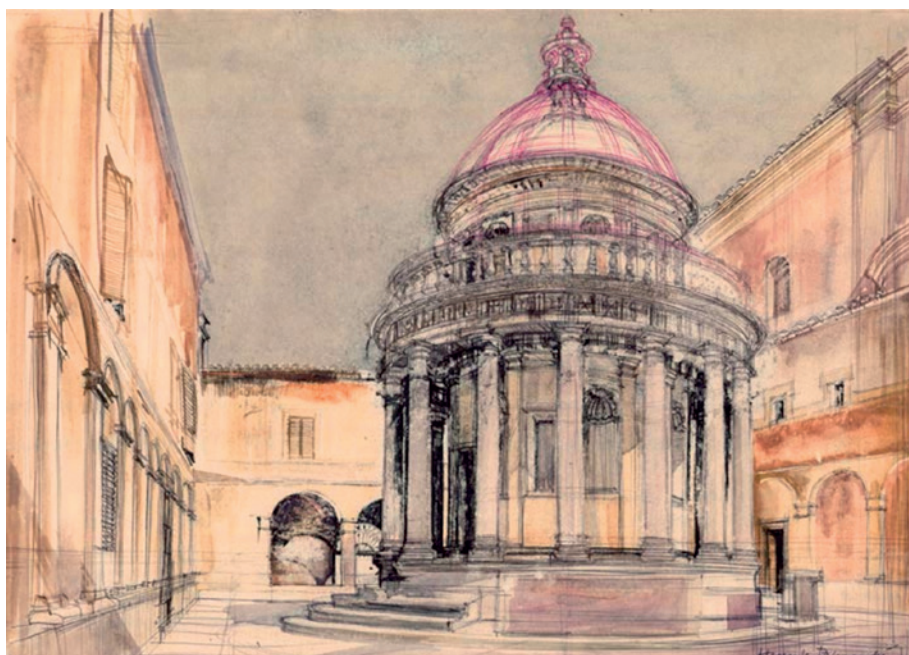
sovia, que se conoció en España a través de la exposición «Vistas de Roma, Henryk Dąbrowski y la colección Lázaro Galdeano» comisariada por Carmen Espinosa en 2018, representa el claustro real. En ese caso, el encuadre es diferente y cuenta con mayor profusión de acuarela, también correcciones de la cúpula, abiertamente sinceras, utilizando de manera resuelta trazos rojos y rosáceos propios del bolígrafo o del rotulador (fig.10).

En el caso que aquí se analiza, la intención del autor va más allá de la de representar el pequeño edificio localizado en el espacio rectangular del patio que lo acoge, pues trata de evocar cuál hubiera sido la percepción del conjunto en el caso de que hubiera llegado a construirse el claustro de planta circular que Bramante ideó. Para ello, muy posiblemente, Dąbrowski siguió la interpretación de la idea original que Sebastiano Serlio recogió en

circularplan cloister envisioned by Bramante ever been built. To this end, Dąbrowski very likely followed the interpretation of the original idea recorded by Sebastiano Serlio in his treatise. In this instance, the draughtsman acts as an architect, proposing an image of how the *Tempietto* might have been perceived within a circular cloister—an arrangement that, in the words of Leonardo Benevolo (1988 [1978], p. 370), is not only “unrealised but unrealizable” (fig. 11).

The sheet measures 70 × 50 cm. At its centre stands one of the two Tuscan columns shown in the foreground, which articulates the two areas defined by markedly different characters. On the right, the dense rendering of the *Tempietto* is visually lightened by the circular opening of the courtyard, through which the church tower can be seen. To the left of the column, the subtle depiction of the circular perimeter corridor seems to invite the viewer to walk along it, thereby balancing the visual weight of the *Tempietto* by relieving this area of excessive detail.

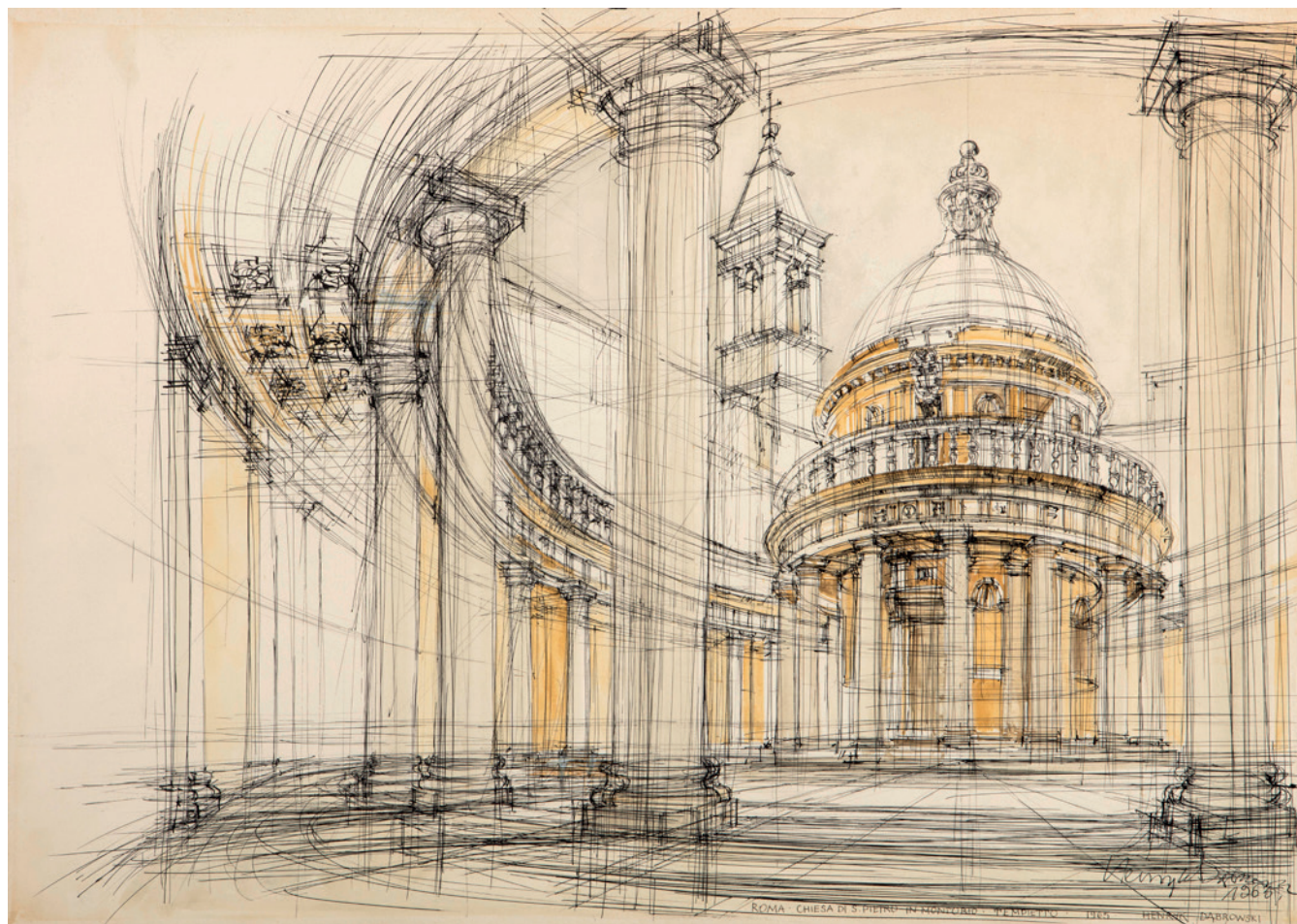
The decisive hand once again reveals the artist’s technical mastery, where a multitude of strokes sketched directly in ink ultimately configure a perfect ensemble of imperfect lines. The subtle suggestion of several elements—such as the coffers, balusters, paving, and so



10

11. *Chiesa di S. Pietro in Montorio*, 1965; 70x50cm. Papel de dibujo. Interpretación del espacio del Tempietto según la idea original de Bramante.

11. *Chiesa di S. Pietro in Montorio*, 1965; 70 × 50 cm. Drawing paper. Interpretation of the *Tempietto* space according to Bramante's original idea.



11

on—creates an engaging image that invites the viewer to participate in the search through the sketch (Pallasmaa, 2025, p. 62), allowing the viewer to complete the unfinished drawing of a reality that never existed.

Once again, the colour palette is reduced to ochre on several of the wall surfaces, using the most intense tones on the *Tempietto*, while the surrounding areas receive light, transparent sienna washes in the shaded zones, facilitating the interpretation of the entire space. The sky is given only a thin earthy glaze, effectively emphasizing the reserved whites of the most illuminated surfaces and thus helping to highlight their volumes against the background of the scene.

In order to fit the hypothetical cloister into the framework of the existing buildings, several deviations appear—perhaps intentional—

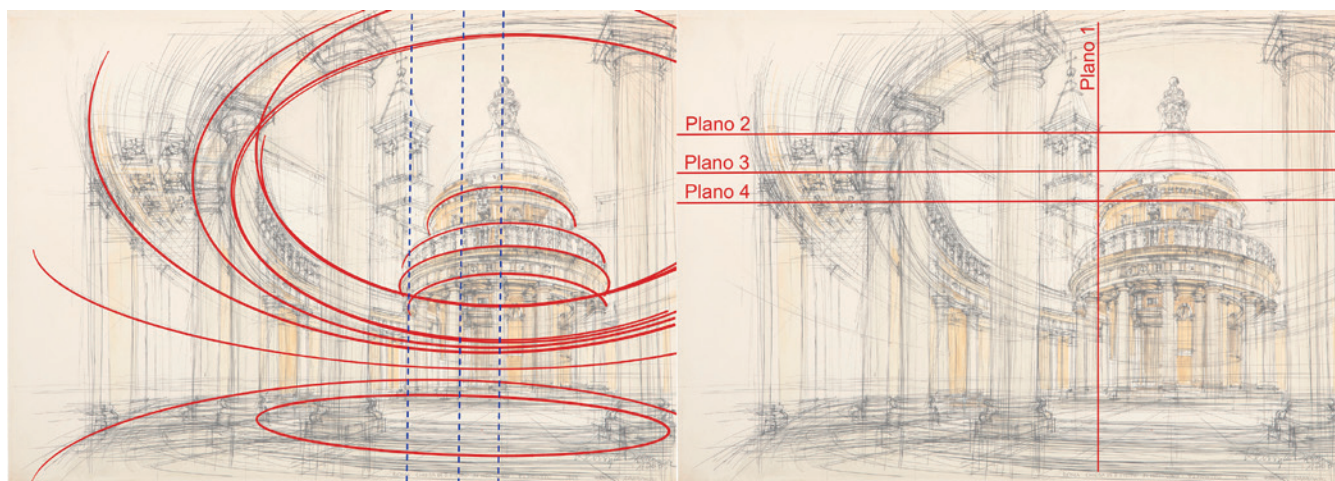
su tratado. En este caso el dibujante actúa como arquitecto, planteando la imagen de cuál podría haber sido la percepción del *Tempietto*, en la hipótesis de encontrarse dentro de un claustro de geometría circular que en palabras de Leonardo Benevolo (1988 [1978], p. 370) no solo es «irrealizada sino irrealizable» (fig.11).

La lámina cuenta con unas dimensiones de 70 x 50cm. En el centro queda ubicada una de las dos columnas toscanas presentes en primer plano articulando así las dos zonas que quedan definidas por un carácter muy diferente. A la derecha la densa definición del *Tempietto* queda aligerada por el hueco circular del patio a través del cual se percibe la torre de la iglesia. A la izquierda de la columna la sutil representación del corredor perimetral circular parece incitar a recorrerlo consiguiendo así equilibrar el peso del *Tempietto* al descargar esta zona de detalles profusos.

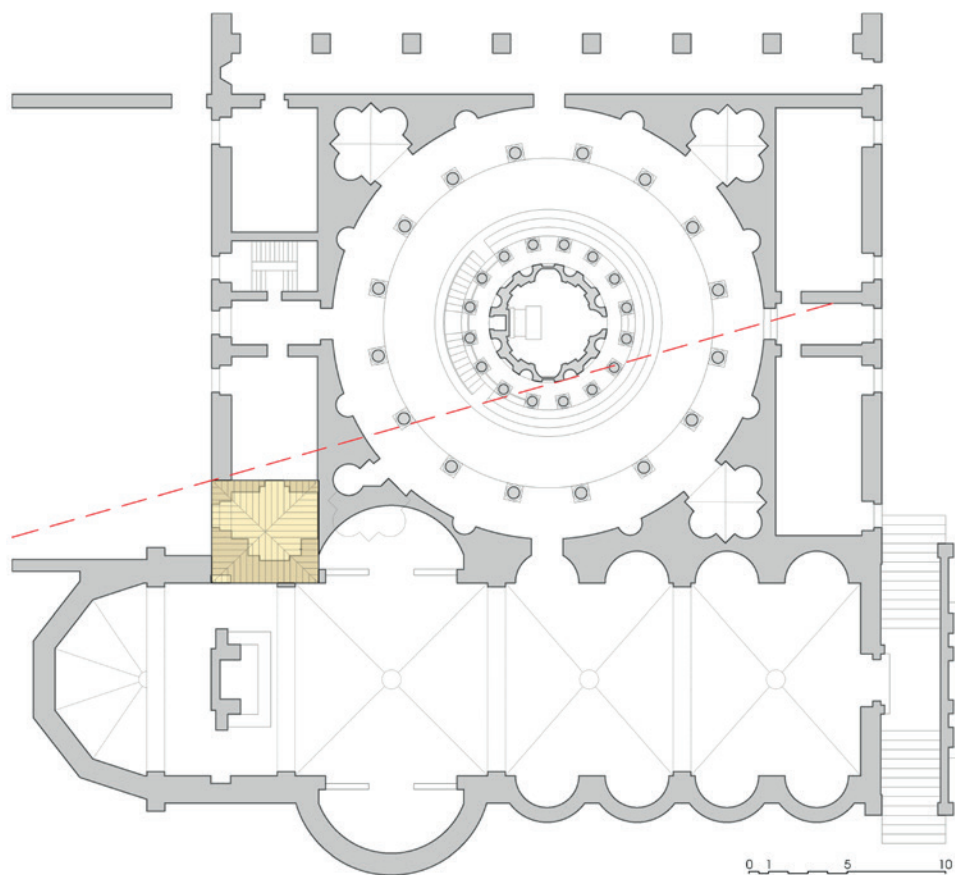
La mano decidida vuelve a evidenciar el dominio técnico del autor, donde multitud de trazos esbozados directamente a tinta, acaban por configurar un conjunto perfecto de líneas imperfectas. La sutil insinuación de varios de los elementos como son los casetones, balaústres, pavimento, etc. consigue gene-

12. Izda: Desviaciones de elipses. Dcha: Trazado de los planos de referencia. Fuente: elaboración propia a partir de los dibujos de Dąbrowski.  
 13. Inserción del claustro circular en la planta existente. Elaboración propia a partir de la teoría de Letarouilly (1857).

12. Left: Deviations of ellipses. Right: Layout of the reference planes. Source: author's own work based on Dąbrowski's drawings.  
 13. Insertion of the circular cloister into the existing plan. Author's own work based on Letarouilly's theory (1857).



12



Traza del plano tangente a la esquina de la torre y al cuerpo superior del Tempietto (Plano 1).  
 Esta alineación indica las posiciones posibles desde las que Dąbrowski realizó la obra.  
 Área sombreada. Posición de la torre de la iglesia.

13



such as the elevated height of the viewer's standpoint, the distortion of the ellipses, the misalignment of their axes, or the omission of the crepidoma, among others (fig. 12).

Despite these "inaccuracies," an attempt will be made to locate the viewer's possible point of observation, as well as its compatibility with the Bramantean space as interpreted by Serlio. To do so, a plane is first drawn from the righthand corner of the tower, tangent to the upper body of the *Tempietto*. The line resulting from the intersection of this plane with the ground plane determines, in plan, the alignment of the observer's possible positions (fig. 13).

Two hypotheses are considered regarding the viewer's height: "Position 1," seated on the ground (75 cm), and "Position 2," seated on a chair (130 cm). Both options are compatible with the depiction of the upper part of the stylobate and the column bases, where the horizon line is practically located. However, these positions are only possible under the following conditions: for "Position 1," Dąbrowski would have been situated within the cloister space itself; for "Position 2," the artist would have had to be located in the area preceding the cloister. It should be noted that the height difference between the two platforms is 55 cm, which makes it plausible that Dąbrowski may have constructed the composition from more than one viewpoint (fig. 14).

Finally, in order to attempt to determine the position, the viewer's distance is calculated following a procedure analogous to that used to obtain the alignment in plan. To this end, three possible theoretical planes are studied in the section of the ensemble. From the intersection of these planes with the main line, the viewer's distance can be established. It is thus confirmed that the most probable position from which the artist represented the scene was from within the cloister space itself (fig. 14).

In view of the points obtained, it appears that the framing carried out by Dąbrowski would be feasible if this position were placed within the plan as interpreted by Serlio.

## Conclusions.

With regard to technique, the artist's training as an architect is particularly noteworthy. This is evident both in the analytical observational capacity required and in the development of each drawing, where the presence of auxiliary lines, vanishing points, and the

rar una imagen atractiva, invitando al espectador a participar en la búsqueda a través del esbozo (Pallasmaa, 2025, p. 62), a que sea él mismo quien acabe por completar el dibujo inacabado de una realidad inexistente.

Una vez más la paleta de color se reduce al color ocre en varios de los paramentos utilizando los tonos más intensos en el *Tempietto*, dejando para el entorno ligeras aguadas transparentes de color siena en las zonas en sombra que facilitan la interpretación de todo el espacio. La superficie del cielo recibe tan apenas una veladura de color terroso, que resulta eficaz para enfatizar la reserva de blancos de las superficies más iluminadas, contribuyendo así a resaltar sus volúmenes sobre el fondo de la escena.

Para encajar el claustro hipotético en el marco de los edificios existentes, aparecen diversas desviaciones, quizás premeditadas, como son la elevada altura del punto de vista del espectador, la deformación de las elipses, así como la desviación de sus ejes o la eliminación del crepidoma, entre otras (fig.12).

A pesar de esas «imprecisiones», se tratará de localizar el posible punto de vista del espectador, así como su compatibilidad con el espacio bramantino interpretado por Serlio. Para ello primeramente se traza un plano desde la esquina derecha de la torre, tangente al cuerpo superior del *Tempietto*. La traza resultante de la intersección de este plano con el del suelo, determina la alineación en planta de las posiciones posibles del observador (fig.13).

Se consideran dos hipótesis sobre la altura del espectador; «Posición 1» sentado en el suelo (75cm) o bien «Posición 2» sentado en silla (130cm). Ambas opciones son compatibles con la representación realizada de la parte superior del estilóbato y las basas de las columnas donde prácticamente se encuentra situada la línea del horizonte. Sin embargo, estas posiciones solamente son posibles bajo las siguientes condiciones. Para la «Posición 1» Dąbrowski se encontraría en el mismo espacio del claustro. Para la Posición «Posición 2» el autor debería haber estado ubicado en el espacio previo del claustro. Se advierte que la diferencia de cota entre las dos plataformas es de 55cm, con lo que parece compatible que Dąbrowski pudiera haber conformado el conjunto desde más de un punto de vista (fig.14).

Finalmente, para tratar de determinar la posición, se calcula la distancia del espectador procediendo de manera análoga a como se ha obtenido la alineación en planta. Para ello se estudian tres planos teóricos posibles en la sección del conjunto. De la intersección de estos planos con la línea principal, se determinaría la distancia del espectador. Se comprueba pues que la posición más probable, desde la que el autor representó la escena, fuera desde el espacio del propio claustro (fig.14).

A la vista de los puntos obtenidos, parece que el encuadre llevado a cabo por Dąbrowski, sería posible al emplazar esta posición en la planta interpretada por Serlio.

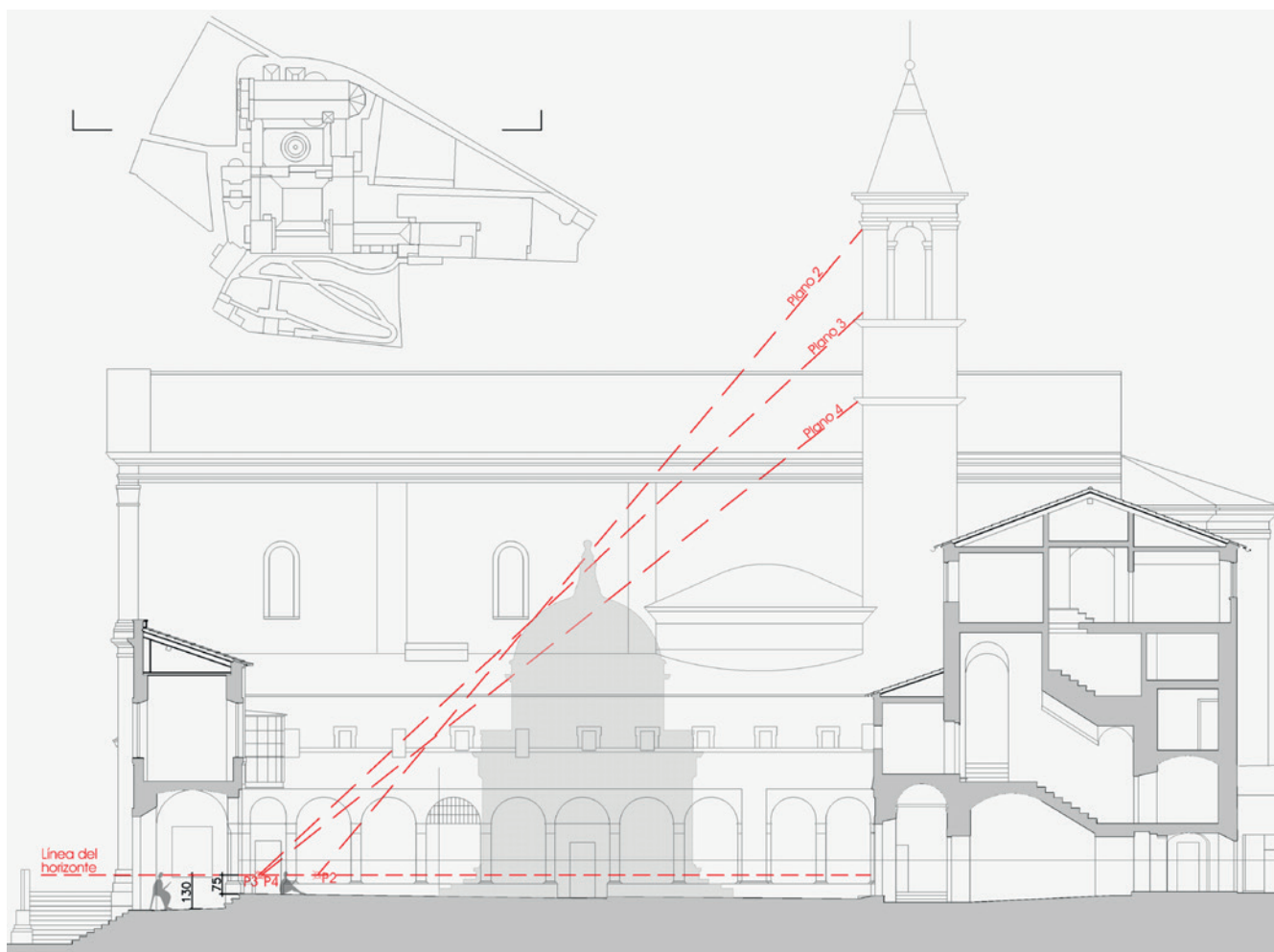
## Conclusiones

Por lo que respecta a la técnica resulta destacable la formación del autor como arquitecto. Esta circunstancia resulta evidente tanto en la capacidad de observación analítica necesaria, como a la hora de desarrollar cada una



14. Sección por el patio existente. Elaboración propia.

14. Section through the existing courtyard. Author's own work.



14

de las láminas, donde a través de la presencia de las líneas auxiliares, de los puntos de fuga, del encaje, se puede deducir, que más que dibujar, más que componer, construye la «estructura» general para ir definiendo los detalles posteriormente, quizás haciendo suya la preferencia de los dibujos sobre la fotografía, idea expresada por Montes (2021, p. 268) al referirse a los dibujos de Iñiguez.

Debe incidirse, en que la destreza demostrada en la representación de los elementos no lineales como son la vegetación y la figura humana, presente en las esculturas de la fuente, demuestran tanto la cualificación técnica, como la elegante habilidad del artista a la hora de representar cualquier elemento que contribuya a añadir valor a las escenas. Es evidente que el dibujo del natural le ayuda, no solo a construir sino a idealizar el espacio, permitiéndole licencias como modificar la posición del observador o representar espacios que nunca fueron construidos.

underlying layout reveals that, rather than merely drawing or composing, he constructs the general “structure” in order to define the details later—perhaps making his own the preference for drawing over photography, an idea expressed by Montes (2021, p. 268) when referring to the drawings of Iñiguez.

It should also be emphasised that the skill demonstrated in the representation of nonlinear elements—such as vegetation and the human figure, present in the sculptures of the fountain—reveals both the artist’s technical proficiency and his elegant ability to depict any element that contributes to enrich the scenes. It is clear that drawing from life helps him not only to construct but also to



idealise space, allowing him certain liberties, such as modifying the observer's position or representing spaces that were never built.

This ability produces evident effects on the viewer when immersed in Dąbrowski's drawings. It prompts once again the question of why such emotion arises when contemplating them. Perhaps the answer lies in Edmund Burke's aesthetic theory, which posits that passions related to the individual and associated with pain are the most powerful. Everything conducive to pain "acts in a manner analogous to terror; it is a source of the sublime; it produces the strongest emotion the mind is capable of feeling" (Burke, 2010 [1757], p. 64). This is what Burke calls "significant uncertainty" (Burke, 2010 [1757], p. 88). Therefore, for the emotion elicited by a pictorial work to be the strongest the mind can experience, one must focus on doubt, perplexity, or uncertainty.

Another highly appealing effect—whether perceived unconsciously or through a detailed analysis of the auxiliary lines—is the open declaration of the drawing process itself, in which "trial and error propose a dimension of time and spatial depth" (Pallasmaa, 2009, p. 121). Beyond the "construction" of the drawing previously mentioned, this is due to the fact that the final perfection is achieved through the accumulation of multiple evident approximative imperfections, even accepting "errors" in the representation of various elements. This way of depicting reality, as well as the drawing process, is as honest as it is compelling, and is undoubtedly the result of the artist's maturity and confidence.

The use of colour ultimately completes Dąbrowski's stylistic discourse, in which strokes and washes—more suggested than defined—are deliberately aimed at evoking and insinuating rather than openly revealing, endowing his works with a "magnetic appeal." The characteristically sparse touches of colour are sufficient to evoke the chromatic atmosphere of the city of Rome as a whole, using a reduced palette restricted to ochre and earthy tones.

Dąbrowski succeeded in "offering a special vision of architecture" (Salgado, Raposo, Butragueño, 2020, p. 50), creating a wholly personal style through which the viewer feels compelled to enter each space, to become part of that perfect world constructed through a set of imperfect lines and colour washes that acquire meaning under the gaze and intellect of the observer. As Moreno and Sanz (2015,

Esa habilidad provoca efectos evidentes en el espectador cuando se sumerge en los dibujos de Dąbrowski. Ese hecho activa una vez más la pregunta; por qué surge esa emoción al contemplarlos. Quizás la respuesta pueda encontrarse sobre la base de la experiencia estética de Edmund Burke, quien postula que las pasiones relacionadas con lo individual, que se refieren al dolor son las más poderosas. Todo lo que es adecuado para el dolor; «actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (Burke, 2010 [1757], p. 64). Es lo que Burke denomina «incertidumbre significativa» (Burke, 2010 [1757], p. 88). Por tanto, para que la emoción causada por la obra pictórica sea la más fuerte que la mente sea capaz de sentir; hay que centrarse en la duda, en la perplejidad o en la incertidumbre.

Otro efecto que resulta enormemente atractivo a la hora de percibir, ya sea de manera inconsciente o bien analizando con detalle la presencia de las líneas auxiliares, es la declaración abierta del proceso de dibujo llevado a cabo donde «ensayo y error proponen una dimensión del tiempo y de la profundidad espacial» (Pallasmaa, J. 2009, p. 121). Más allá de la «construcción» del dibujo a la que se ha hecho referencia, se debe al hecho de que la perfección final se alcanza, a través de la suma de las múltiples imperfecciones aproximativas evidentes, incluso asumiendo «errores» en la representación de diversos elementos. Esta forma de representar la realidad, así como el proceso de dibujo, resulta tan honesta como atractiva y es fruto, sin duda, de la madurez y de la seguridad del artista.

El uso del color acaba por completar el discurso estilístico de Dąbrowski, según el cual los trazos y manchas, más sugeridos que definidos, tienen una voluntad decidida encaminada a sugerir, a insinuar más que a mostrar abiertamente, dotando a sus obras de un «atractivo magnético». Las habituales escasas manchas de color, resultan suficientes para evocar el color de la ciudad de Roma en su conjunto, utilizando una reducida paleta de color que se restringe a las gamas de los ocre y tierras.

Dąbrowski consiguió «aportar una visión especial de la arquitectura» (Salgado, Raposo, Butragueño, 2020, p. 50), construir un estilo totalmente personal a través del cual el observador acaba por sentir la necesidad de penetrar en cada uno de los espacios, de formar parte de ese mundo perfecto construido a través del conjunto de líneas imperfectas y manchas de color que cobran sentido bajo la mirada y el intelecto de quien las contempla. Como indican Moreno, Sanz, (2015, p. 177): «Dibujo y arquitectura, puestos al servicio de similares e intercambiables conceptos espaciales».

Los autores agradecen especialmente las aportaciones sobre la vida y la obra del artista a Izabella y José Ramón Aranda Godlewski.

Este trabajo se ha realizado dentro del marco de trabajo del grupo de referencia: H32\_23R. «Grupo de Representación Arquitectónica del Patrimonio Histórico y Contemporáneo. GRAPHyC», reconocido por el Gobierno de Aragón.



## Bibliografía

- BENEVOLO, L. (1988): «Historia de la arquitectura del Renacimiento». 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1016-X. (Ed. orig. *Storia dell'architettura del Rinascimento*, 1978).
- BURKE, E. (2010 [1757]): «Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello». Madrid. Alianza.
- CANTATORE, F. et al. (2017): «Il tempietto di Bramante nel Monasterio di San Pietro in Montorio». Roma. Ed. Quasar.
- DELEUZE, G. (2008 [1981]). «Pintura. El concepto de diagrama». Buenos Aires. Cactus.
- MONTES, C., GONZALEZ, M. (2021): «Francisco Iñíguez Almech. Dibujos de un historiador de la arquitectura». EGA 42, pp. 260-270. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2021.15885.
- MORENO, M.P., SANZ, J.P. (2015): «Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: *Maison Suspendue*». EGA 26, pp. 170-180. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2015.4050.
- PALLASMAA, J. (2023): «La mano que piensa». 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-3392-0. (Ed. orig. *The thinking hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, 2009).
- PALLASMAA, J. (2025): «Dibujo a mano: por qué sigue siendo importante para los arquitectos en la era digital». EGA 40, pp. 52-69. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi: 10.4995/ega.2025.23427.
- SALGADO, M.A., RAPOSO, F.J., BUTRAGUEÑO, B. (2020): «Secuencias gráficas y procesos reflexivos. Cuatro cuadernos de arquitectos». EGA 39, pp. 46-60. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2020.12796.
- SERRA, J. (2011): «Color y espacio, práctica y teoría Reflexiones con Matthias Sauerbruch y Mark Wigley». EGA 18, pp. 280-290. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.

p. 177) note: "Drawing and architecture placed at the service of similar and interchangeable spatial concepts."

The authors would like to express their special thanks to Izabella and José Ramón Aranda Godlewski for their contributions regarding the life and work of the artist.

This work has been carried out within the framework of the reference group H32\_23R, "Grupo de Representación Arquitectónica del Patrimonio Histórico y Contemporáneo. GRAPHIC," recognised by the Government of Aragon.

## Bibliography

- BENEVOLO, L. (1988): «Historia de la arquitectura del Renacimiento». 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1016-X. (Ed. orig. *Storia dell'architettura del Rinascimento*, 1978).
- BURKE, E. (2010 [1757]): «Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello». Madrid. Alianza.
- CANTATORE, F. et al. (2017): «Il tempietto di Bramante nel Monasterio di San Pietro in Montorio». Roma. Ed. Quasar.
- DELEUZE, G. (2008 [1981]). «Pintura. El concepto de diagrama». Buenos Aires. Cactus.
- MONTES, C., GONZALEZ, M. (2021): «Francisco Iñíguez Almech. Dibujos de un historiador de la arquitectura». EGA 42, pp. 260-270. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2021.15885.
- MORENO, M.P., SANZ, J.P. (2015): «Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: *Maison Suspendue*». EGA 26, pp. 170-180. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2015.4050.
- PALLASMAA, J. (2023): «La mano que piensa». 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-3392-0. (Ed. orig. *The thinking hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, 2009).
- PALLASMAA, J. (2025): «Dibujo a mano: por qué sigue siendo importante para los arquitectos en la era digital». EGA 40, pp. 52-69. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi: 10.4995/ega.2025.23427.
- SALGADO, M.A., RAPOSO, F.J., BUTRAGUEÑO, B. (2020): «Secuencias gráficas y procesos reflexivos. Cuatro cuadernos de arquitectos». EGA 39, pp. 46-60. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia. Doi:10.4995/ega2020.12796.
- SERRA, J. (2011): «Color y espacio, práctica y teoría Reflexiones con Matthias Sauerbruch y Mark Wigley». EGA 18, pp. 280-290. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.