UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)

MEDIDAS DEL ROMANO: FUENTES Y TEORÍA.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Luis Sierra Cortés

Bajo la dirección del doctor

Víctor Manuel Nieto Alcaide

Madrid, 2010

- **ISBN: 978-84-693-4646-4** **© José Luis Sierra Cortés, 1985**

MEDIDAS DEL ROMANO

(Diego de Sagredo, 1526)

FUENTES Y TEORÍA

Tesis de doctorado en Historia del Arte.
en la Universidad Complutense de Madrid,
dirigida por el Dr. D. Víctor Nieto Alcaide,
Catedrático de Historia del Arte de la U.N.E.D.
Madrid, abril de 1985.

José Luis Sierra Cortés

MEDIDAS DEL ROMANO
(Diego de Sagredo, 1526)
FUENTES Y TEORÍA

índice

INTRODUCCIÓN....11
Metodología del trabajo....11
Presentación del trabajo y notas para su lectura....13

I. EL TEXTO: FUENTES Y ANÁLISIS

Título (0)....17
Dedicatoria-Introducción (l) y (2)....19
Apéndice:Don Alonso de Fonseca....29
Presentación de los personajes del diálogo (3)....33
Elogio del trabajo (4)....36
El tema de la sepultura (5) y (6)....42
Fundamentación del sistema «Romano» (7) - (12)....60
La cornisa como elenco de molduras (13) - (17)....105
Columnas (18) - (40)....122
Basas (41) - (56)....198
Contrabasa (57)....232
Capiteles (58)-(68)....239
Arquitrabe (69) - (73)....283
Friso (74) - (76)....299
Cornisa (77)....312
Frontispicio (78)- (81)....317
Avisos y observaciones varias (82) - (94)....327
Fin (95)....357

II. TEMAS PUNTUALES DE MEDIDAS

Introducción - resumen....361
Autoridad....365
Antiguos....367
Griegos....370
Romano - Antiguo....372
Hombre y Naturaleza....376
Juicios de valor....382
Modernos - Moderno....384
Oficiales....386
Arquitecto - Maestro....389
Traza....398

Medidas....402
Percepción óptica....412
Órdenes....418
Novedades....429
Ornato....442
Vitruvio-Alberti....454

III. DIEGO DE SAGREDO Y SU TRATADO

Diego de Sagredo:

Diego de Sagredo en las fuentes históricas....475
Diego de Sagredo en Medidas del Romano....477
Puntos oscuros en la vida de Sagredo....481

Su tratado:

Sus fechas....483
Propósito, destinatarios, dedicatoria....483
Su forma coloquial y los interlocutores: Tampeso y Picardo....485
Temática....485
Autores y fuentes doctrinales....487
Términos nuevos....490
Elaboración metodológica....491
Las ilustraciones de Medidas del Romano....494
Elaboración literaria....495
Las ediciones de Medidas del Romano....497
Apéndice: Picardo....500

CONCLUSIONES....503

BIBLIOGRAFÍA....507

introducción

Nuestro primer proyecto de estudio de *Medidas del Romano* se inscribía en otro inicial, más amplio, que no pasó de idea germinal: «Órdenes y proporciones en la Arquitectura española de 1500 a 1560». El primer contacto serio con el tratado de Diego de Sagredo nos hizo ver en seguida que requería un estudio muy reposado. Y en él centramos el tema de nuestra tesis.

Raro es el historiador de arte que, tocando en nuestro siglo XVI, no dedique unas líneas, al menos, a nuestro primer tratado sobre tema de arquitectura. Todos subrayan su importancia: exceptuado el *De re aedificatoria* de Alberti, es el primer tratado renacentista impreso (los del Filarete y Francesco di Giorgio Martini circulan en manuscritos y no pasan a letras de molde hasta muy tarde); los importantes tratados de Serlio, Vignola y Palladio son posteriores; *Medidas* se traduce y se convierte en el primer tratado francés de temática arquitectónica; las ediciones, españolas y francesas, se repiten. Son datos evidentes que había que resaltar. Y nadie ha privado de esa gloria a Diego de Sagredo ni a la tratadística española. Pero los juicios valorativos sobre su contenido no han ido al par. Si en un principio tuvieron que ser muy positivos, como atestiguan sus numerosas ediciones, ya no lo fueron tanto a partir del siglo XIX. Ciertos capiteles que figuran en el tratado, sus balaustres, su ornamentismo.., se consideraban concesiones o debilidades platerescas y, en todo caso, contaminaciones heterodoxas que enturbiaban su pretendido rigor clásico. La expresión «quiso y no pudo» podría sintetizar las acusaciones más benévolas que, en este sentido, se le dirigieron a su autor. Los historiadores actuales, con una visión más amplia y compleja del Renacimiento, han mitigado mucho tales acusaciones y presentan una visión mucho más positiva del tratado, si bien aún flota sobre él una especie de neblina de sospechas, herencia involuntaria, sin duda, de los prejuicios negativos, recibidos de la literatura artística precedente, o de planteamientos inadecuados, como puede ser la acusación de que *Medidas* no tiene en cuenta el problema espacial, tan fundamental en arquitectura.

En tales circunstancias, y desde ellas, hemos abordado el estudio de *Medidas del Romano*. Y ello ha configurado el título de la tesis y ha condicionado nuestra metodología.

METODOLOGÍA DEL TRABAJO.

Hemos abordado el análisis de *Medidas* con la mayor objetividad que nos ha sido posible, eliminando todo prejuicio de cualquier signo sobre el tratado, recogiendo sí, imparcialmente, las acusaciones contra él vertidas, esperando verlas confirmadas o rechazadas en el transcurso del estudio.

Dejar hablar al texto suponía abordarlo exegéticamente. Esto ha marcado tanto el método de investigación como su reflejo en la presentación escrita del trabajo que procede del análisis a la síntesis.

Medidas del Romano: fuentes y teoría nos parecía el título más ajustado a nuestro propósito:

a) La ortodoxia del tratado depende de la ortodoxia de sus fuentes y, supuesta ésta, de su ortodoxa utilización.

Sagredo no nos entrega fácilmente sus fuentes. Cita, por ejemplo, una sola vez a León Baptista Alberti y su tratado es tan albertino como vitruviano. Descubrir el texto, o los textos, de uno o varios autores, utilizado en cada afirmación doctrinal era la primera tarea. Aun aplicando el principio de «explicar lo más con lo menos», pronto pudimos observar que sus dos grandes fuentes básicas, Vitruvio y Alberti, no bastaban; sus otras conexiones con el mundo antiguo romano o el renacimiento italiano se imponían para explicar detalles no contemplados en los dos grandes tratadistas. Por eso hemos tenido siempre delante los tratados anteriores a Sagredo, impresos o no, tales como los del Filarete, Francesco di Giorgio Martini, la *Hypnerotomachia Poliphili, La Divina Proporción* de Pacioli, etc., diversos teóricos, y las diferentes ediciones vitruvianas. Las coincidencias no obedecen necesariamente a préstamos. Hay corrientes de opinión como igualmente hay realizaciones arquitectónicas avaladas de prestigio que también se pueden convertir en fuentes doctrinales, como lo fueron los restos de la antigua Roma para los tratadistas italianos. Todo ello había que tenerlo en cuenta.

b) Hemos centrado el análisis exegético exclusivamente en la edición de 1526, la única realizada en vida de Sagredo, cuya muerte ya está documentada en 1528. Nos hemos servido de una edición facsimilar de la primera.

Hemos prescindido, por sistema, de los estudios comparativos entre las diferentes ediciones posteriores y la príncipe. Hemos relegado a la tercera parte los datos sobre Diego de Sagredo. No es que minusvaloremos su importancia. En la lectura y análisis del texto hemos tenido muy presentes sus datos históricos. Pero nos ha movido a ello la concurrencia de dos circunstancias de índole distinta. La primera, histórica: son escasos los datos que tenemos todavía de Sagredo. Hemos recogido todos los disponibles, y aportamos alguno nuevo. Pero hemos de confesar que, a pesar de haber dedicado muchas horas a diferentes cauces de investigación sobre el personaje, los resultados han sido negativos hasta el presente. Y aunque seguimos insistiendo en la investigación abierta, no queríamos retrasar la presentación del análisis de su doctrina arquitectónica, muy precisa, que, en cuanto tal, no se veía afectada directamente por la carencia de más datos históricos disponibles sobre su autor.

La segunda circunstancia venia marcada por la respuesta que nuestro estudio queria dar a la cuestión planteada sobre la ortodoxia de las doctrinas de *Medidas*. La exégesis directa del texto se imponía como tema central, desde su propia letra y contenido, al margen de los propósitos o intenciones de su autor.

c) Lo acabado de decir marca también las limitaciones, pretendidas, de nuestro trabajo. Nos hemos centrado en la coherencia doctrinal del tratado, tanto en su ortodoxia como en su sistematización. Y esto es una restricción que tiene sus costos. Un tratado que ha nacido para contrarrestar los extravíos que su autor contemplaba en la recepción del Romano, exige, desde su dinámica, ser confrontado con la realidad, y leer sus planteamientos desde las necesidades a las que quiere hacer frente. Es cierto que no nos hemos desentendido de estos planteamientos, pero nuestro propósito -insistimos en ello- ha sido analizar la ortodoxia intrínseca del tratado desde su propia doctrina, que es, en definitiva, lo que se ha cuestionado. Así nuestro enfoque ha ido tomando un cierto aire apologético (no pretendido inicialmente, y nunca polémico) que se nos ha ido imponiendo poco a poco, según avanzaba el trabajo, con la evidencia de su ortodoxia. Y en ello ciframos

nuestra modesta aportación al estudio del Renacimiento español: presentar la doctrina de un texto analizado desde la ortodoxia de sus fuentes, ortodoxamente utilizadas. Historiadores de arte con más preparación y experiencia que la nuestra podrán establecer las correspondientes relaciones de *Medidas* con su entorno hispano, y podrán resaltar mejor la importancia del pensamiento de un tratadista español (Diego de Sagredo) en una época todavía relativamente temprana para nuestro Renacimiento, el primer cuarto del siglo XVI.

Establecido el análisis del texto, y con una visión global del tratado, ya nos era posible formular sus teorías estéticas, centradas en algunos puntos que nos parecían mas relevantes

PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

La presentación tipográfica refleja el proceso desde el análisis a la síntesis que ha guiado la metodología de la investigación.

Hemos distribuido el trabajo en tres apartados fundamentales:

I. El texto; fuentes y análisis. Es fundamentalmente la parte centrada en la exégesis del texto,, relacionándolo con sus fuentes y cotejándolo con otros textos o realizaciones arquitectónicas del sistema.

II. Temas puntuales de *Medidas del Romano.* Recoge una serie de artículos que nos permiten sintetizar el pensamiento de Sagredo sobre el Romano y situarlo plenamente como hombre del Renacimiento, exculpado de las acusaciones de heterodoxia contra él acumuladas.

III. Diego de Sagredo y su tratado. Recoge los datos históricos y disponibles sobre Sagredo y se analiza la sistematización doctrinal, metodológica y literaria de *Medidas*.

NOTAS PARA SU LECTURA

El lector puede considerar exabrupta a lectura que proponemos del trabajo. Si la preferimos es porque descubre mejor el proceso seguido y porque, una vez familiarizado el lector con el texto y sus fuentes, las síntesis de la segunda y tercera partes tienen mejor comprensión; al tiempo que facilita y simplifica las referencias internas.

Pero el lector puede invertir el orden de lectura y comenzar, por ejemplo, por la tercera parte con una visión global del tratado y de su autor; o ver en síntesis el pensamiento de Sagredo en los puntos importantes que tocamos en la segunda parte, introducidos en la página 163 con un breve resumen del contenido de los artículos que la componen.

Presentación del texto. Presentamos, fotocopiado de edición facsimilar, el texto de la edición princeps de *Medidas.* Es el texto de referencia. Por conveniencia de análisis lo hemos fragmentado, siguiendo su orden de lectura y guardando la referencia de su paginación original, en porciones coherentes, de extensión más o menos variada, según los casos lo requerían. Cada fragmento va encabezado por su número correspondiente (número en negativo sobre fondo negro).

Transcribimos en caracteres actuales, y en negrita, los párrafos en que vamos desglosando, por orden, el fragmento que se estudia. Cada uno de estos párrafos va encabezado por el número del fragmento a que pertenece y puede ir seguido de otro u otros que designan las divisiones o subdivisiones correspondientes.

Todas las referencias internas al análisis de los textos van dirigidas, no a la paginación, sino a estos números. Las referencias, que presentamos siempre entre paréntesis, facilitan la ubicación con más precisión que la paginación.

La transcripción a caracteres actuales del texto original, de caracteres góticos y abundantes abreviaturas, la hacemos para facilitar algo su lectura, pero hemos preferido respetarlo básicamente, si bien podemos colocar algún acento, o cambiar la 'u' por la 'b', etc. cuando lo juzgamos conveniente. En todo caso -repetimos-, el texto fundamental es siempre el original fotocopiado.

Las dos fuentes básicas, de continua presencia, son Vitruvio y Alberti. Hemos utilizado para el primero la edición de Auguste Choisy (Paris, F. De Nobele,1971, reedición de la primera, Paris, Lahure,1909). La hemos preferido a la de Ferri, de uso más actual, no sólo porque esta última no es completa, sino, fundamentalmente, porque presenta un texto reconstituido filológicamente. La de Choisy, que es una edición seria y muy cuidada, y de fácil citación, presenta un texto latino más de acuerdo con el que circulaba en las ediciones renacentistas, disponibles para Sagredo.

Para Alberti hemos utilizado la edición critica de Il Polifilo, cuidada por Giovanni Orlandi y Paolo Portoghesi (Milán, 1966).

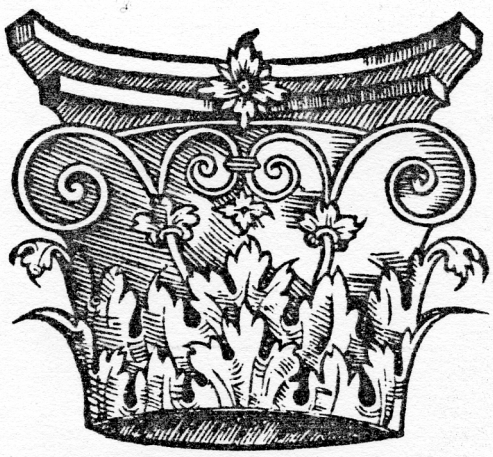
Si no se dice expresamente lo contrario, todas las citas de estos dos tratadistas van referidas a las citadas ediciones. Y se presentan entre paréntesis, significando las primeras cifras romanas libro y capitulo, respectivamente, y las arábigas, versículo o página, según se trate de Vitruvio o de Alberti, respectivamente. Así (III, I, 8) en cita de Vitruvio significa: libro III, capitulo I, versículo 8. Y (VII, VIII, 577) en cita de Alberti, libro VII, capítulo VIII, página 577).

Para las citas bibliográficas hemos preferido evitar las notas e insertar las referencias dentro del mismo texto.

I
EL TEXTO:
FUENTES Y ANÁLISIS

0

Medidas del Romano:
necessarias alos oficiales que quieren seguir las formacio-
nes delas Basas/Colunas/Capiteles/y otras piças delos
edificios antiguos.



Con preuilegio.

0.1. Medidas del Romano necessarias a los oficiales...

En la tercera parte de este trabajo, p.483, presentamos una visión global de *Medidas del Romano.*.

Para el uso y alcance del término "medidas" en el tratado, cf. MEDIDAS, p.402.

"Al Romano" es una expresión que Sagredo ya encuentra acuñada. Fernando Garcia Salinero la define así:

> «Estilo romano o renacentista, por contraposición al llamado moderno, o gótico o bárbaro.... se empieza a usar en España a principios del siglo XVI en textos impresos».
>
> (*Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española,1968).

En documentos no impresos ya se encuentra a finales del siglo XV.

En ROMANO - ANTIGUO pueden encontrarse mayores precisiones sobre estos conceptos en el tratado (cf. p. 372).

No se pueden hacer correctamente las piezas de los edificios antiguos si no se conocen sus medidas. Rosenthal ha visto en el largo y prolijo titulo que encabeza el tratado el propósito didáctico

de Sagredo («The Image of Roman Architecture in Renaissamce Spain", *Gazette des Beaux Arts,* LIII, 1958, p.332). Efectivamente *Medidas del Romano* adecua titulo a contenido y nos muestra, de entrada, tanto su finalidad didáctica como sus destintarios, los oficiales, aunque no sean éstos excluyentes, dados los aspectos literarios y humanistas que crean el contexto coloquial en que se presentan las medidas.

Para el concepto de oficial, que, mediante el adjetivo «mecánico», Sagredo definirá contrapues-to al de arquitecto en (11.2.), y para un análisis de su presencia en el tratado, cf. OFICIALES, p.386.

0.2. ... que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos.

Frente a este orden lógico de los elementos, de abajo arriba, según la construcción, seguido por Vitruvio en su *De Architectura,* III, V, Sagredo, como se podrá apreciar en su momento, partirá de la descripción y análisis de las columnas, siguiendo a continuación un orden descendente: basas y contrabasas; y otro ascendente: del capitel al frontón. Se privilegia así la columna, de cuyo imoscapo se toma la medida básica (Sagredo evita el término módulo).

Se observará que el complemento de «formaciones» no son directamente los «edificios antiguos», sino determinados –privilegiados- elementos de dichos edificios. Dicho de otro modo, no estamos ante un tratado de construcción global, sino de elementos de lo que más tarde se llamarán órdenes».

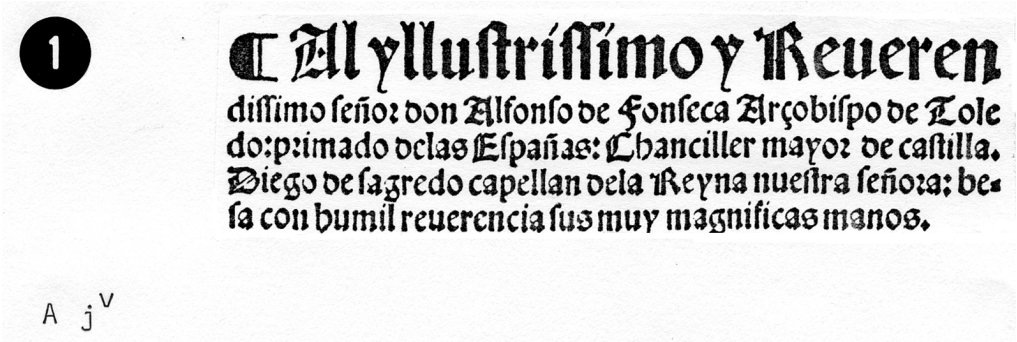
Por lo acabado de decir peca de incomprensión el título de la primera edición de su traducción francesa, *Raison d'architecture antique.* Peor aún, por más genérico, es el de la traducción de 1608: *De 1' architecture antique*.

0.3. ...edificios antiguos

En los títulos de las ediciones francesas hemos visto cómo se traduce "romano" por "antique"..Efectivamente, romano pretende ser sinónimo de antiguo en la intención de los que lo utilizaban, y es preferible equipararlo con el, a pesar de las imprecisiones del término antiguo, antes que con Renacimiento, como hace García Salinero, citado en (0.1), que es un concepto mucho más complejo y discutible. Vemos cómo Sagredo relaciona directamente romano con edificios antiguos. "Alla Romana, alla antiqua" era el modo restaurado de construir de Brunelleschi, según se afirma en su primera biografía, atribuida hasta ahora a Manetti.

0.4. Por el colofón del libro vemos que se acabó de imprimir el 2 de mayo de 1526, en Toledo.

Para las coordenadas de tiempo y acción en que se sitúa la acción de los personajes del diálogo, cf. **(96)**



1.1. Al Yllustrissimo y Reuerendissimo señor don Alfonso de Fonseca Arzobispo de Toledo, primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla.

Figura importantísima la de este eclesiástico del Renacimiento, que juntó a su gran poder religioso y político la preocupación por la promoción del arte, propia de la nobleza culta de su tiempo.

Hijo del Patriarca Fonseca y de Doña María de Ulloa, nació c.1475, probablemente en Salamanca; fue arzobispo de Santiago antes de tomar posesión del arzobispado de Toledo el 26 de abril de 1524; murió el 4 de febrero de 1534 en Alcalá de Henares.

Se conservan unas cartas suyas al cabildo toledano relativas a Sagredo.

En el término FONSECA, p. 29 presentamos la semblanza que de él hizo Francisco de Pisa en su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo,* 1605, completada con otros datos de diversos autores.

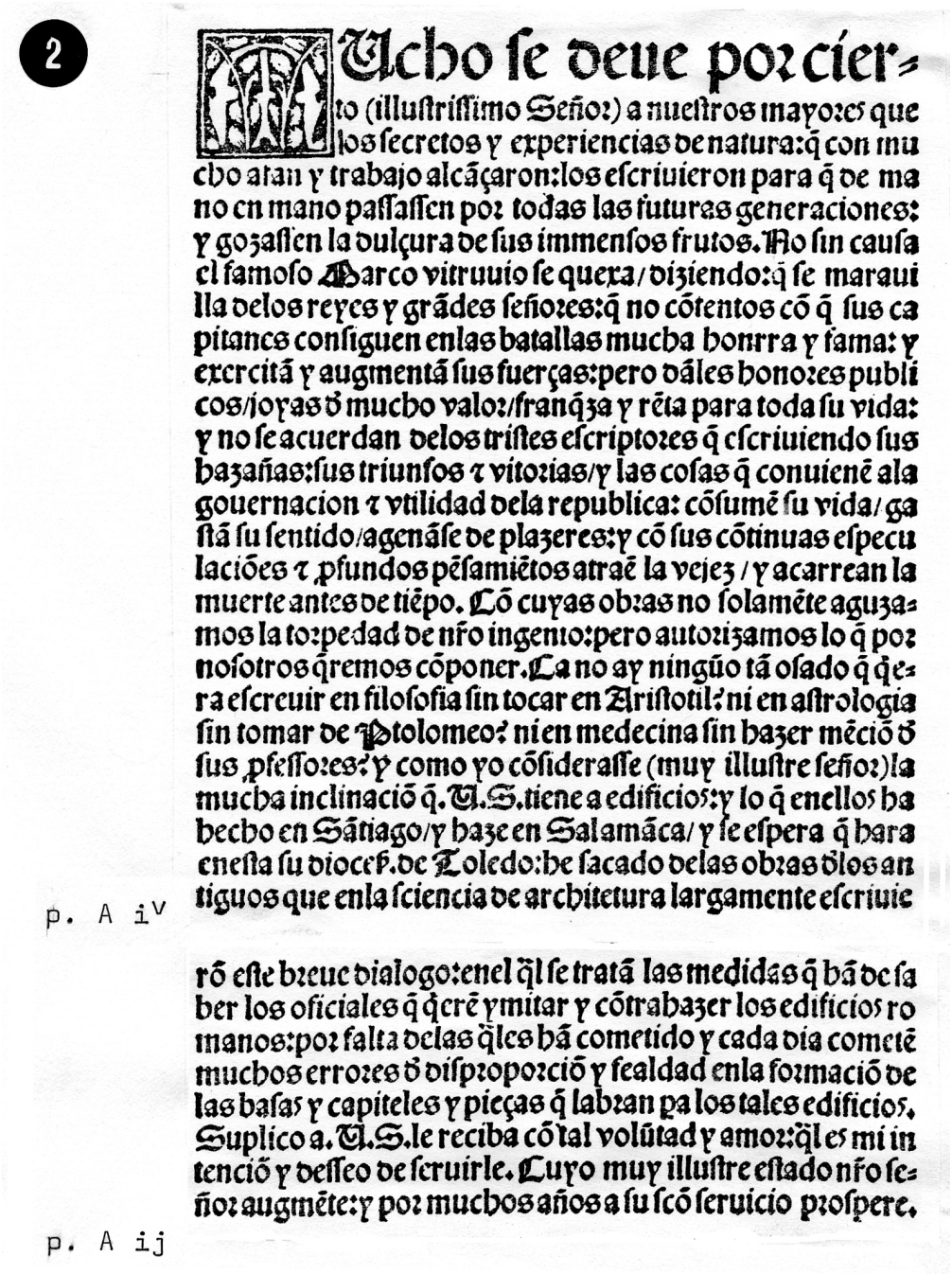
1.2. Diego de Sagredo capellán de la Reyna nuestra señora, besa con humil reuerencia sus muy magnificas manos.

Llaguno en su *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Ediciones Turner,1977, p.175, afirma, sin cuestionárselo, que se trata de la reina Doña Juana la Loca. Igualmente lo afirman Menéndez Pelayo (*Ideas Estéticas,* en Obras completas, Madrid, C.S.I.C., 1940, p.366) y Sánchez Cantón *(Fuentes literarias para la historia del arte español,* tomo I, Madrid, Imprenta Clásica, 1923, p.5). Es lo más verosímil. Cuando apareció el libro de Sagredo ya hacía 22 años que había muerto Isabel la Católica; habían transcurrido dos meses escasos desde la boda de Carlos V con la emperatriz Isabel; la reina Juana muere en 1555. Si el «Diego de Sagredo (de Burgos)... recibido por camerista en la Universidad de Alcalá» (A.H.N. (Univ.) Empleados 716 F., p. 69) es nuestro autor, perteneciendo este dato a 1512, debemos descartar la capellanía referida a la Reina Católica.

1.2.1. Capellán de la reina es un cargo cuyo cometido, a juicio de algunos historiadores consultados, no aparece bien definido. No parece exigir permanencia en la Corte, ni tampoco parece reducirse a un título honorífico. Se conocen casos de capellanes que viven lejos de la Corte, a los que, en un momento dado, se les pide una determinada función.

1.2.2. El autor, Diego de Sagredo, se presenta así de modo cualificado. Como veremos, fue también capellán del Cardenal Cisneros; y en este caso sí que lo vemos junto a él, firmando como testigo en su último codicilo y acompañándolo en Roa, como familiar, en la hora de la muerte, el 7 de noviembre de 1517.

Para los escasas datos documentados que poseemos de Sagredo, cf. p.475.



2

Mucho se deue por cier-
to (illustrissimo Señor) a nuestros mayores que
los secretos y experiencias de natura: q̃ con mu
cho afan y trabajo alcãçaron: los escriuieron para q̃ de ma
no en mano passassen por todas las futuras generaciones:
y gozassen la dulçura de sus immensos frutos. No sin causa
el famoso Marco vitruuio se quexa / diziendo: q̃ se maraui
lla delos reyes y grãdes señores: q̃ no cõtentos cõ q̃ sus ca
pitanes consiguen en las batallas mucha honrra y fama: y
exercitã y augmentã sus fuerças: pero dáles honores publi
cos / joyas õ mucho valor / franqza y rẽta para toda su vida:
y no se acuerdan delos tristes escriptores q̃ escriuiendo sus
hazañas: sus triunfos ꝛ vitorias / y las cosas q̃ conuienẽ ala
gouernacion ꝛ vtilidad dela republica: cõsumẽ su vida / ga
stã su sentido / agenãse de plazeres: y cõ sus cõtinuas especu
laciões ꝛ ꝓfundos pẽsamiẽtos atraẽ la vejez / y acarrean la
muerte antes de tiẽpo. Cõ cuyas obras no solamẽte aguza-
mos la torpedad de nro ingenio: pero autorizamos lo q̃ por
nosotros q̃remos cõponer. Ca no ay ningũo tã osado q̃ q̃e-
ra escreuir en filosofia sin tocar en Aristotil: ni en astrologia
sin tomar de Ptolomeo: ni en medecina sin hazer mẽciõ õ
sus ꝓfessores: y como yo cõsiderasse (muy illustre señor) la
mucha inclinaciõ q̃. V.S. tiene a edificios: y lo q̃ enellos ha
hecho en Sãtiago / y haze en Salamãca / y se espera q̃ hara
en esta su diocesi. de Toledo: he sacado delas obras õ los an
tiguos que en la sciencia de architetura largamente escriuie

p. A iv

rõ este breue dialogo: en el q̃l se tratã las medidas q̃ bã de sa
ber los oficiales q̃ q̃rẽ ymitar y cõtrahazer los edificios ro
manos: por falta delas q̃les bã cometido y cada dia cometẽ
muchos errores õ disproporciõ y fealdad en la formaciõ de
las basas y capiteles y pieças q̃ labran pa los tales edificios.
Suplico a. V.S. le reciba cõ tal volũtad y amor: q̃l es mi in
tenciõ y desseo de seruirle. Cuyo muy illustre estado nro se-
ñor augmẽte: y por muchos años a su scõ seruicio prospere.

p. A ij

2.1. Mucho se deue por cierto (illustrissimo Señor) a nuestros mayores que los secretos y experiencias de natura, que con mucho afán y trabajo alcançaron, los escriuieron para que de mano en mano passassen por todas las futuras generaciones, y gozassen la dulçura de sus immensos frutos.

La deuda de gratitud para con los antepasados por habernos escrito sus conocimientos tiene su paralelo y fuente en Vitruvio, *De Architectura*, (VII, Intr.,1):

> «Majores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed, singulis aetatibus crescentia, voluminibus edita, gradatim pervenirent vetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem.

Itaque non mediocres sed infinitae sunt his agendae gratiae, quod non invidiose silentes praetermiserunt..»

Nos encontramos ante un tópico cultural, particularmente emotivo en una época en que las miradas se dirigen hacia la antigüedad clásica. Un párrafo parecido podemos encontrar en Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, Milan, Ed. Il Polifilo,1967,p.296.

Se notará cómo Sagredo ha explicitado el «cogitata» de Vitruvio y ha dinamizado el esfuerzo investigador: «..los secretos y experiencias de natura, que con mucho afán y trabajo alcançaron». Nos encontraremos frecuentemente con este talante libre en la traducción de sus fuentes, que nunca son una rémora para su ágil expresión literaria.

2.2. No sin causa el famoso Marco Vitruuio se quexa, diziendo que se marauilla de los reyes y grandes señores, que no contentos con que sus capitanes consiguen en las batallas mucha honrra y fama, y exercitan y augmentan sus fuerças, pero danles honores públicos, joyas de mucho valor, franqueza y renta para toda su vida, y no se acuerdan de los tristes escriptores que escriuiendo sus hazañas, sus triunfos e vitorias, y las cosas que conuienen a la gouernacion e utilidad de la república, consumen su vida, gastan su sentido, agénanse de plazeres, y con sus continuas especulaciones e profundos pensamientos atraen la vejez, y acarrean la muerte antes de tiempo.

Nos encontramos ahora no con una cita literal, sino «ad sensum», de algunos párrafos de las introducciones de Vitruvio a sus libros, con acomodaciones curiosas por parte de Sagredo.

Vitruvio (IX, Intr.,1-4, 37-38), al recordar cómo los antiguos griegos coronaban de gloria a los vencedores en los juegos olírnpicos, los recibían triunfalmente en sus ciudades y les asignaban rentas vitalicias, se pregunta cómo no se concede, no ya igual, sino mayor gloria a los escritores, pues su utilidad social supera con mucho el intranscendente esfuerza de los atletas.

Sagredo hace una traslación moderna, más acomodada a su entorno: la relación entre antiguos griegos y atletas se transforma en relación entre reyes y grandes señores con capitanes. Estos, que son los primeros beneficiarios de sus victorias por el acrecentamiento de gloria y fama que ellas comportan, se ven además recompensados con dinero y exenciones.

La traducción libre y jugosa de Sagredo, que confirma su desenvoltura en la utilización de sus fuentes, no está exenta de riesgos. En efecto, si Vitruvio reivindica la mayor dignidad de las letras frente al atletismo, Sagredo, por su traducción, entra en un terreno polémico y hace la misma reivindicación, pero esta vez frente a las armas. La exaltación del héroe y de su gloria, hermanada con las letras, es una solución, no sin controversias, del Renacimiento. En un principio las armas fueron mal vistas por el humanismo. Nuevos enfoque éticos, sin duda de prestigio, fueron decantando una solución de concordia. El afianzamiento del poder, cada vez más centrado, conllevó el incrementó de una nobleza cortesana, cultivada, que encontró en la promoción del nuevo estilo un signo de distinción. ¿Es consciente Sagredo del alcance de su reivindicación? ¿Cae en las redes de su traducción libre? En el terreno de lo opinable me inclino a pensar que la elección de los nuevos términos de la comparación, en lugar de los vitruvianos, no obedece al azar.

2.2.1. En contraposición a los capitanes triunfantes y preclaros por la fama que los rodea, Sagredo se complace en una descripción sombría de la triste suerte que acompaña al escritor. La lúgubre, al tiempo que perfecta gradación literaria: «consumen su vida, gastan su sentido, ajénanse de placeres..., atraen la vejez y acarrean la muerte» no tiene apoyo en Vitruvio y es buena prueba del excelente estilo de nuestro autor.

2.2.2. Vitruvio es importantísima fuente de Sagredo, aunque el nombre del tratadista romano sólo aparezca cinco veces en *Medidas del Romano* en contra de lo que se podría esperar de lo dicho sobre el argumento de autoridad. (Llaguno op.cit., p.20, quiso ver ingenuamente una alusión al tratadista en el Romano del título de *Medidas*) . En general se ha hecho hincapié en la presencia de Vitruvio en el tratado español. Su primera y temprana edición francesa, que según Renouard hay que situar entre 1526 y 1537, muestra ya en su título la dependencia de Vitruvio: *Raison d'Architecture antique, extraicte de Vitruve et aultres anciens architecteurs...*

Para sopesar dicha importancia cf .VITRUVIO - ALBERTI, p.454.

«Famoso» comporta prestigio y notoriedad. Aunque no descarte que este adjetivo en la pluma de Sagredo pueda responder a un afán proselitista, al deseo de ampliar el círculo de los seguidores en España -Sagredo suele afirmar como logrado lo todavía problemático-, famoso da a entender, de por si, que la notoriedad ya estaba conseguida. Indudablemente en Italia, donde el vitruvianismo creciente contaba con una larga tradición (cf. Lucia A. Ciapponi, «II De Architectura di Vitruvio nel primo umanesimo», en *Italia Medioevale e umanistica*, III, Padua, Editrice Antenore,1960, Francesco Pellati, «Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento», en *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell' Arte*, anno V, fasc.IV-VI, Roma,1932), y luego en Francia (cf. A.Michel, *Histoire de l'Art*, tome IV, París, Armand Colín, 1911, p.522) y en España, donde la difusión del tratado ya es muy notoria a mitad del siglo XVI (cf. Fernando Marías, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631),* tomo I, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos,1983, p.38 ss). Del prestigio de que ya gozaba aquí el tratadista romano en 1549 tenemos una curiosa prueba en Blas Ortiz, quien, alabando el Coro de los Beneficiados de la catedral toledana, dice que ni el mismo Vitruvio sería capaz de describirlo («nec Vitruvius ipse describeret»), (*Summi Templi Toletani perquam grafica descriptio*, Cap.XVIII, Fo. XLVI^{V}).

Con anterioridad a 1526, fecha de la aparición de *Medidas*, han visto la luz pública ocho ediciones impresas del tratado vitruviano, de las cuales dos en italiano (cf. p.488.. No debemos olvidar tampoco que durante la infancia de la imprenta la difusión de manuscritos era muy importante aún (cf. Luis Cervera Vera , *El códice de Vitruvio hasta sus primaras versiones impresas,* Madrid, Instituto de España, 1978).

2.3. Con cuyas obras no solamente aguzamos la torpedad de nuestro ingenio; pero autorizamos lo que por nosotros queremos componer. Ca no ay ninguno tan osado que quiera escreuir en filosofía sin tocar en Aristotile ni en astrologia sin tomar de Ptolomeo, ni en medicina sin hazer mención de sus professores.

Frente a la concepción dinámica que subyace en la idea vitruviana de tradición - «singulis aetatibus crescentia»-, la de Sagredo podría parecemos anclada en el argumento de autoridad según la fórmula del «magister dixit». En el texto de Vitruvio puede apreciarse cómo el legado de los antiguos crece dinámicamente, incrementándose a través del tiempo con nuevas aportaciones, tendiendo «gradatim» a la quintaesencia doctrinal. Sagredo hace uso constante del argumento de autoridad de cara a sus lectores como aval de sus medidas y medio de introducirlas para erradicar los errores del presente, pero su concepto de autoridad no es un simple recurso a «la memoria» según el conocido dicho de Leonardo; se relaciona con el sentido de aumento, acrecentamiento de su raíz latina «augere» (Cf. AUTORIDAD, p.365).

- El exceso de modestia de la expresión «aguzamos la torpedad de nuestro ingenio», puesta en plural, se presta a equívocos. Podemos entender que el autor habla o desde su modestia personal o desde el sentimiento colectivo de una época que mira con sentimiento de inferioridad el es-

plendor de una antigüedad gloriosa. Me inclino por el primer término de la disyunción. A lo largo del tratado encontraremos más expresiones de modestia personal.

2.4. ..y como yo considerasse (muy illustre señor) la mucha inclinación que U.S tiene a edificios, y lo que en ellos ha hecho en Santiago, y haze en Salamanca, y se espera que hará en esta su diócesis de Toledo...

Hay en este párrafo un claro paralelismo con su fuente, la introducción-dedicatoria del Libro I de Vitruvio:

> 2. «Cum vero attenderem...»
>
> 7. «Quod animadverti multa te aedificavisse et nunc aedificare, reliquo quoque tempore et publicorum et privatorum aedificiorum...curam habiturum...»

Tanto Vitruvio como Sagredo consideran lo que César y Fonseca respectivamente han edificado, edifican y edificarán. A pesar de ser ésta una fuente muy directa, hay, sin embargo matices y omisiones que conviene subrayar:

2.4.1. Sagredo destaca «la mucha inclinación que (Fonseca) tiene a edificios». Casi por inercia, diríamos, se podía esperar -esperaba Sagredo- que quien ha edificado en Santiago y edifica en Salamanca, edificará igualmente en su nueva diócesis toledana.

El concepto de inclinación, que no aparece en Vitruvio, tiene su importancia:

a) muestra que Fonseca es un perfecto señor renacentista y prueba que la afición de los círculos señoriales por la construcción -si es que había que probarlo- no es un fenómeno típicamente italiano, como afirma la traducción de Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, p.227, a no ser que no entendamos «típico» en el sentido restrictivo de peculiar.

b) Sagredo, que conoce perfectamente el *De re aedificatoria*, como se comprobará a lo largo de este estudio (para una visión global puede consultarse VITRUVIO-ALBERTI, p.454), y nos sorprende continuamente con préstamos inesperados, tomados de los lugares más insospechados, sabe que la inclinación a construir es, según Alberti, una especie de instinto natural que se pone en acto en cuanto las condiciones pecuniarias lo permiten:

> «Quam vero grata et quam penitus insideat animis aedificandi cura et ratio, cum aliunde tum hinc apparet, quod neminem reperias, modo adsint facultates, qui non totus ad quippiam coaedificandum pendeat..» (Prólogo, 11)

Fonseca tuvo que parecerle a Sagredo una ejemplificación en acto de dicha inclinación.

2.4.2. Sin embargo omite Sagredo explicitar intencionalidades que Vitruvio subraya. César no sólo se ha preocupado de estabilizar y hacer florecer la convivencia ciudadana, sino que ha puesto interés en edificar, consciente de que la dignidad de los edificios públicos acrecienta la majestad del Imperio y transmite a la posteridad la fama del constructor:

> «Cum vero attenderem te non solum de vita conmuni omnium curam publicaeque rei constitutione habere, sed etiam de opportunitate publicorum aedificiorum, ut civitas per te non solum provinciis esse aucta, verum etiam ut majestas imperii publicorum aedificiorum egregias haberet auctoritates..» (I, Intr.,2)
>
> «..ut posteris memoriae tradantur» (I, Intr.,7).

Es notable que este aspecto semántico de la arquitectura, que en Alberti encontramos todavía más destacado, como una de las primerísimas preocupaciones de los príncipes sabios para difusión de nombre y fama (cf. Prólogo,13), no lo recoja aquí Sagredo, a pesar de tenerlo ante

los ojos en la fuente vitruviana que está utilizando. De que este aspecto no le fuera extraño tenemas una prueba en **(93**), donde en un contexto muy familiar se dirige Tampeso a Picardo como hipotético constructor, y le dice:

> «..y trabaja por meter muchos y buenos oficiales que en breve tiempo acaben tu obra y la pongan en perfección, porque te será gran gloria».

Aunque sería ridículo querer justificar todas las omisiones, máxime conociendo el talante libre de Sagredo ante sus fuentes, pienso que en su mente operarían razones suficientes para silenciar este aspecto aplicado a Fonseca. Algunas podrían ser:

a) El rechazo del boato, gloria y vanidad, impropios de eclesiásticos; tema discutible y discutido incluso en el caso del sepulcro, cf.**(5)**. No procedía echar leña al fuego.

b) La oferta de Sagredo a Fonseca no era equiparable a la de Vitruvio a César. Sagredo no le ofrece un tratado para construir edificios, sino unas medidas de elementos del Romano. Es este un punto que a veces se ha perdido de vista. Muchos de los agravios comparativos que se han hecho padecer a Sagredo provienen de comparar realidades heterogéneas entre sí, es decir tratados completos de arquitectura (el *De re aedificatoria* o el *De Architectura*, por ejemplo) con un manual de medidas de elementos, acompañado de algunos consejos prácticos, de oficio, dirigido -de modo explícito en el mismo título- a los oficiales (de arquitectos, hemos de entender, cf.**(11)**, aunque no se excluyan otros lectores ávidos de iniciarse en el Romano. Así vemos que Sagredo se dirige a los oficiales mediante el recurso literario de un diálogo en el que Tampeso instruye a un pintor, Picardo, que se define a sí mismo como «el hombre del mundo mas desseoso y perdido por saber estas medidas», cf.**(6)**.

c) Por otra parte las relaciones entre Fonseca y *Medidas* me parecen ser más bien circunstanciales. Me inclino a pensar que una vez acabado el libro, la introducción y presentación de los personajes se escriben a la hora de entrar en imprenta, en unas circunstancias posteriores y distintas a las de redacción, y que hacen obligada la dedicatoria a Fonseca. El libro ofrece datos para que pensemos que se escribió con anterioridad. No veo, pues, relación de causa a efecto entre el «como yo considerasse ..la mucha inclinación...» y el «he sacado... este breve diálogo· Incluso literariamente la frase concluye de un modo descolgado sin que se especifique finalidad alguna; finalidad que sí queda clara en Vitruvio, quien dedica su tratado al César para que por si mismo pueda conocer el mérito de las obras hechas y por hacer:

> «...ut eas (praescriptiones) attendens, et ante facta et futura qualia sint opera per te posses nota habere» (I. Intr., 7)

Este párrafo, que en Vitruvio es consecuencia del «Quod animadverti»(«como yo considerase»), es omitido por Sagredo, quien no ofrece el tratado a Fonseca para que enjuicie lo que han edificado, edifican o edificarán para él, sino que se lo ofrece de un modo honorífico, siendo sus destinatarios explícitos los oficiales y su finalidad erradicar errores (cf. (2.6.3.)).

2.4.3. Para un estudio de las realizaciones de Fonseca en Santiago y Salamanca puede consultarse el libro de José Manuel Pita Andrada, *Don Alonso de Fonseca y el Arte del Renacimineto*, Santiago de Compostela, C.S.I.C. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1958, y también del mismo autor, «La huella de los Fonseca en Salamatnca», C. E. G., 1959 , tomo XIV, nº 43. (Remitimos de nuevo al término FONSECA, p.29).

Con todo hay que tener en cuenta la fecha temprana de *Medidas* Los edificios están en construcción; algunos apenas iniciados; otros, por iniciar. Así, a título de ejemplo, vemos que la primera piedra del Claustro de Santiago se puso en 1521, y que en octubre de 1524 el nuevo

obispo, Juan Tavera, reconoce la importancia de lo que se va haciendo; y que el Colegio de los Irlandeses de Salamanca va con lentitud y en 1529 sólo parecen levantados los muros, aunque se haya comenzado a acarrear piedras desde 1519.

2.5. ..he sacado de las obras de los antiguos que en la sciencia de architetura largamente escriuieron este breve diálogo...

No deja de sorprender el énfasis de esta frase cuando se sabe que prácticamente la única fuente antigua de Sagredo es Vtruvio. Vitruvio es ciertamente fuente de fuentes (cf.VII, Intr) pero es sabido que dichas fuentes no llegaron al mundo renacentista. Por otra parte, ni el *De Aquaeductibus* de Frontinus, que Sagredo ha podido leer publicado juntamente con el *De Architectura* en algunas de las ediciones de Vitruvio, ni el opúsculo de Faventinus, ni los pasajes de Palladius -caso de que Sagredo los haya podido conocer-, han podido ser fuentes, porque sus temáticas no tienen puntos en común con *Medidas*. Sí los tiene Plinio, citada por Sagredo más adelante; pero nadie lo incluiría entre «los antiguos que en la sciencia de architetura largamente escriuieron».

¿Por qué ese énfasis? ¿Un intento de abonar sus medidas, multiplicando aparente y confusamente un número coincidente.de legendarios antiguos, innominados, dejando en el anonimato sus fuentes concretas, escasas y con nombres propios? Se podría pensar en un prurito de erudición vanidosamente envolvente.

Las razones de este proceder me parecen responder a tres términos: Alberti, antiguos, autoridad.

Efectivamente: Alberti es fuente de primera categoría para *Medidas* aunque sólo lo nombre una vez. Sagredo no podía presentarlo como antiguo -sólo habían transcurrida 40 años desde la im -presión del *De re aedificatoria.* Sin embargo Sagredo lo considera un «antiguo» (cf. ANTIGUOS, p.367). El término «antiguo», que aparece 42 veces en un tratado de tan sólo 75 páginas, conlleva ante todo un sentido de «autoridad», siendo el aspecto temporal secundario.

Ante el interés creciente por la antigüedad, Sagredo, cuya clara metodología tendremos ocasión de comentar, quiere presentar unas normas claras, con garantías de autoridad, y, pensando sin duda en la no excesiva cultura de los oficiales -el sector de lectores que llevaría a la práctica la doctrina recibida-, prefiere recurrir a un argumento que, sin mayores precisiones, parece comportar el término «antiguos».

El énfasis, pues, me parece intencionado y responder más a las razones apuntadas que a un afán de deslumbar falsamente al lector. Esto último estaría en desacuerdo con los sentimientos que refleja en el resto del libro.

Una consecuencia importante: el silencio obligado de los préstamos tomados a Alberti le obliga también a silenciar los tomados a Vitruvio. ¡Sólo lo cita una vez para apoyar una medida! Las cuatro restantes alusiones a Vitruvio no están hechas para autorizar medida alguna.

2.5.1. «En la sciencia de architetura». La arquitectura aparece aquí catalogada como ciencia. El dato es importante,

Más adelante, **(10)** y **(11)**, tocará Sagredo el tema de las artes liberales y delimitará los cometidos del arquitecto y del oficial.

Las relaciones entre arte y ciencia están en el origen mismo de la larga historia del Clasicismo. Un arte ciencia, contra el empirismo artesanal, será la conquista del clasicismo, al tiempo que la experiencia forma parte del nuevo espíritu científico (cf. Tafuri, *L'Architettura dell' Umanesimo*, Bari, Ed. Laterza,1976, p. 345 ss).

Sagredo conoce el problema de la aceptación del arte como ciencia, pero no se lo plantea como tal; presenta el asunto como realidad lograda. En **(10)** dará como hecho que la pintura se enumera entre las artes liberales desde la antigüedad. ¡Y se sabe el larguísimo proceso español que aún quedaba por recorrer! Afirmar -podría ser la mentalidad de Sagredo- es un modo de hacer aceptar como hecho, lo exigible por derecho.

Ya en 1498, en su *De Divina Proportione*, cap.III, Luca Pacioli había dicho que por ciencias y disciplinas matemáticas

> «se intendano Arithmetica, Geometría, Astrologia, Música, Prospectiva, Architectura e Cosmographia e qualunch' altra da queste dependente» (Milán, Ed. cura et studio Bibliothecae Ambrosianae, XXXI, 1956, p.15).

Su argumentación tendía a desestabilizar el quadrivium, tan confirmado en una larga tradición, apoyada en autores tan importantes como Platón, Aristóteles, San Isidoro y Boecio. «O tres o cinco subalternantes»; o se excluye la Música o se introduce la Prospectiva. Las razones tradicionales son inconsistentes, argumenta Pacioli. La jerarquía entre subalternantes y subalternadas quedaba destabilizada.

Los vitruvianos habían hecho hincapié en las dotes de ciencias requeridas en el arquitecto, de acuerda con Vitruvio (I, I, 1):

> «Architecti est sciencia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata».

Aunque la observación pueda parecer rizar el rizo, notemos cómo Sagredo objetiva la ciencia y en lugar de hablar de ciencia del arquitecto, habla de «ciencia de arquitectura». Coincidente con Sagredo será la traducción que, treinta años más tarde, hará de Vitruvio (I, I, 1) Barbaro en su obra *I dieci libri dell'architettura,V*enecia,1567:

> «Architettura e sciencia di molte discipline e di diversi ammaestramenti ornata»

2.5.2. «Este breue dialogo»: Las raíces clásicas de la forma diálogo, su supervivencia y, sobre todo, el auge que alcanza este género literario en el Renacimiento no necesitan comentario. Un tratado de arquitectura anterior a *Medidas*, aunque impresa mucho más tarde, el de Filarete, reviste la forma coloquial.

Es posible -y muy probable, a mi entender- que el adjetivo «breve» utilizado aquí por Sagredo no sea en su intención sólo una banal indicación de la corta extensión del tratado, sino exponente también de su voluntad didáctica. En ésto seguiría a sus dos grandes fuentes, Alberti y Vitruvio:

Alberti, dado lo arduo del tema de su tratado y la dificultad de comprensión, quiere ser, en la medida de lo posible, simple, claro y brevísimo (Expeditissimus):

> «Sed cum huiusmodi rebus alioquin duris et asperis atque multa ex parte obscurissimis conscribendis me cupiam esse apertissimum et, quoad fieri possit, facilem et expeditissimus» (I, I, 19).

Vitruvio pretende igualmente, como medida didáctica, la brevedad en sus exposiciones (cf. V, Intr., 2-3, 4 y 8). Son varias las razones pedagógicas que piden, según él, la brevedad:

- la dificultad, por lo inusitado del lenguaje arquitectónico (v.2) ;
- la mayor facilidad para memorizar las reglas: «ut memoriae tradantur breviter exponam» (v.3);
- el poco tiempo de que disponen los ciudadanos para leer:

> «Non autem minus, cum animadvertissem distentam occupationibus civitatem publicis et privatis negotiis: paucis judicavi scribendum, uti, angusto vacuitatis spatio ea legentes, breviter percipere possent» (v.4)

2.6. ...en el qual se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren ymitar y contrahazer los edificios romanos, por falta de las quales han cometido y cada dia cometen muchos errores de disproporcion y fealdad en la formación de las basas y capiteles y pieças que labran para los tales edificios.

Aunque de fácil comprensión, el párrafo no es claro gramaticalmente. «Los tales» no tiene valor demostrativo; no se refiere a los edificios anteriormente mencionados, sino a la cualidad de «romanos» que han de tener los edificios por hacer.

Nos resulta difícil captar el matiz que Sagredo quiere expresar con el verbo «contrahazer».

En el *Diccionario de la Lengua Española* de 1970, se define de este modo:

> «Hacer una cosa tan parecida a otra, que con dificultad se distingan».

Tratándose de un verbo poco usado es fácil que esta definición recoja y mantenga el sentido antiguo. (No es el caso de su única forma usual, el participio, que sí ha evolucionado hacia un sentido peyorativo).

Como simple sinónimo de imitar lo presenta el antiguo *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarruvias (edic. de Melchor Sánchez, Madrid, 1674):

> «imitar alguna cosa, de lo natural, ô artificial».

Según García Salinero, op.cit.,:

> «(Térm.com.) Voz muy usada en los siglos XVI y XVII en el sentido de 'imitar', 'copiar', 'hacer una maqueta de proporciones reducidas'.
> Etim. Contrahazer conserva, y esta es una de sus peculiaridades semánticas, el sentido de su adjetivo originario «contrecho».del latín «contractu», 'contraído', de donde contrahazer en el sentido de 'imitar' en tamaño contraído o más pequeño».

¿Es «contrahazer», en la frase de Sagredo, una simple redundancia, según el sentido recogido por Covarruvias? ¿Encarece la fidelidad y calidad de la imitación, según el Diccionario de la Lengua? ¿Se alude a una imitación a escala reducida, como puede suceder en retablos o en arquitectura efímera? Sabemos que Sagredo realizaba arquitectura efímera en Toledo.

Por ser esta la única vez que aparece el verbo en *Medidas* no podemos aquilatar su valor de uso.

2.6.1. Cf. OFICIALES, p.386,

Son los oficiales los que quieren imitar y contrahazer; son ellos los que han cometido y cometen muchos errores de desproporción. Como Sagredo señalará perfectamente los cometidos de los arquitectos y de los oficiales (cf.**(11))**, resulta evidente que aquí no se alude a una imitación que tenga como objetivo la edificación global o estructural del edificio; la imitación -y sus errores- se centra en «la formación de las basas, y capiteles y pieças que labran para los tales edificios».

2.6.2. Sagredo volverá a insistir en los errores que se cometen (cf.(87)). Pretende con sus Medidas proporcionar un método eficaz para no caer en ellos. Este aspecto rompe el paralelismo iniciado con Vitruvio (I, Intr.,7) y marca la diferencia de intenciones de ambos tratadistas, según lo anteriormente dicho en (2.4.2.c.).

2.6.3. En época de incertidumbre en la recepción de un nuevo lenguaje, el lamentarse de los errores que se cometen y el ofrecimiento de solución mediante la presentación de unas medidas de referencia no podían ser exclusivos de Sagredo. Con anterioridad a él ya se había quejado Filarete de las columnas hechas por maestros que ignoraban las medidas y formas requeridas. «Es cierto -dice- que en algunos lugares de nuestra Italia se ha comenzado a apreciar los modos correc-

tos y las medidas de las antiguos de manera que ya no se parecen á esas que se están levantando desde hace cien o doscientos años y más, hechas por incompetentes», (cf. *Trattato di Architettura*. Lib.VIII. Milán. Ed. II Polifilo, 1972, p.220)..

2.7. Suplico a U.S. le reciba con tal voluntad y amor, qual es mi intención y desseo de seruirle. Cuyo muy illustre estado nuestro Señor augmente, y por muchos años a su seruició prospere.

Aunque el leísmo en este caso concreto de complemento directa de objeto fuera bastante usado en época clásica, indiquemos desde ahora el uso constante del leísmo por Sagredo.

a p é n d i c e

DON ALONSO DE FONSECA

Como hemos anunciado en (1.1.), presentamos la semblanza que del Arzobispo hizo Francisco de Pisa (op.cit.). Nos servirá de hilo conductor. Intercalaremos en ella algunos datos más:

Su nombramiento como Arzobispo de Toledo.

«En este mismo año de mil y quinientos y veynte y vno murió en Vormes de Alemania el Cardenal de Croy, Arçobispo de Toledo: al qual sucedió don Alonso de Fonseca, transferido de la metropolitana de Santiago a la yglesia Primada de Toledo: que no quisieron aceptarla fray don Diego de Deça Arcobispo de Sevilla, y el Maestro fray Iuán Hurtado confessor del Emperador, entramos religiosos de la orden de Predicadores. Por cuya causa estuuo vacante esta santa yglesia tres años, y mas de tres meses, contados desde onze de Enero del año de quinientos y veynte y vno que murió el Cardenal de Croy, hasta veynte y seys de abril del año veynte y quatro que tomó la possesion don Alonso de Fonseca, y por él don Sancho de Castilla Maestrescuela de Salamanca; cosa que ha acontecido pocas vezes. También se dixo por muy cierto, que el Emperador auia proveydo en el Arçobispado de Toledo a don Pedro Ruyz de Mota, que auia sido Obispo de Badajoz, y en aquella sazón lo era de Palencia, y que por auer muerto en veynte y dos de Setiembre de mil y quinientos y veynte y dos, viniendo de Flandes con el Emperador, no huuo efecto» (Cap. XVII, p. 250^{V}).

Su nombramiento había tenido lugar el 31 de Diciembre de 1523 (*Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* Instituto Enrique Florez, Madrid, C.S.I.C., 1972, vol.II, p. 949-950).

«La ceremonia de su entrada en Toledo no se produjo hasta un año después, momento en el que, aprovechando la estancia de Carlos V en la ciudad imperial, celebró misa de pontifical con toda solemnidad en la catedral primada» (Manuel Sendín Calabuig, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Sa lamanca, 1977, p.36).

De los hechos dignos de memoria de don Alonso de Fonseca Arcobispo de Toledo, y de su muerte.

«Don Alonso de Fonseca Arcobispo de Toledo, fue natural de la ciudad de Salamanca: y antes que fuesse Arcobispo de Toledo lo fue de Santiago, por renunciación que en el hizo don Alonso de Fonseca su padre».

Se ha discutido sobre la ciudad que le sirvió de cuna. Para algunos biógrafos nació en Santiago c.1475. Sus padres fueran el Patriarca, Don Alonso II, y Doña Maria de Ulloa. Bachiller en Artes por Salamanca, donde cursó sus estudios. Siendo aún estudiante fue nombrado canónigo de Santiago (1490). En 1496 fue nombrado arcediano de Cornado (Coruña). Su promoción a arzobispo de Santiago tuvo lugar el 4 de Agosto de 1507. Hizo su entrada en la ciudad el 30 de Noviembre de 1509. Este nombramiento fue motivo de escándalo, según sigue el texto de Pisa:

«Y fue assi que al tiempo que el Rey don Fernando, llamado Catholico passó a Napóles, fue muy importunado de algunos priuados suyos, que diesse lugar a que este don

Alonso, el padre, pudiesse renunciar el Arzobispado de Santiago en su hijo, cauallero de poca edad, que en aquel viaje le acompañaua: y aunque se le hizo cosa dificil, condescendió a ello. Entonces don Alonso de Fonseca el hijo hizo sus diligencias, y suplicaciones en Roma para la expedición de las bulas: y alcançó el Arçobispado, quedando su predecessor con titulo de Patriarcha. Desto resultó por entonces tanto escándalo en muchas personas, especialmente prelados, y religiosos, que el Cardenal don fray Francisco Ximenes dixo vn dia al Rey, que del Arçobispado de Santiago auia hecho su alteza mayorazgo con vinculo de restituciones, que mirasse si auia excluydo a las hembras. El Rey que dio lugar a ello, hartas vezes se arrepintió, como después lo confessó publicamente muchas vezes, diciendo que esto, y auer dado el Obispado de Osma a don Alonso Henriquez, hijo del Almirante, le causauan grande cargo, y remordimiento en su conciencia».

En tas Cortes de Santiago, del 15 de Marzo de 1520, toma partido por Carlos V, a quien apoya contra los Comuneros. Fiel al rey, y en su línea política, interviene con frecuencia en misiones apaciguadoras. Joseph Pérez cuenta cómo Fonseca logró calmar a la multitud amotinada en Santiago, protestando contra la excesiva fiscalidad, secuela de las Cortes de La Coruña. Meses más tarde convocó una asamblea general de los señores de Galicia para mantener .la provincia al margen del movimiento insurreccional (*La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521*), cf. p,181-182).

En su narración del viaje de Adriano de Utrecht de España a Roma, cuenta Blas Ortiz cómo Fonseca, tras el encuentro de despedida que tuvieron los nobles con el nuevo papa en Zaragoza, por encargo de éste, se dirigió a Valencia para calmar los movimientos de las Germanías. Pero esta vez no le acompañó el éxito (*Itinerarium Adriani sexti ab Hispania...Romam usque..,* Toledo,1546). En 1524 fue nombrado Presidente de Castilla.

«El nueuo Arçobispo de Santiago don Alonso de Fonseca aseendio con el tiempo a la Primacía de España, y Arzobispado de Toledo, sucediendo al Cardenal Guillermo de Croy (como queda dicho) sobrino de Mosius de Chieures: y en el de Santiago sucedió el Licenciado don luán Tauera, como se dirá en su lugar.

Este nuestro don Alonso de Fonseca como buen patrón libertó a la ciudad de Salamanca su patria, y a todos los vezinos y ciudadanos della, de todos estados, comprando y haziéndoles donación de rentas suficientes en cada vn año para pagar perpetuamente los tributos al Rey deuidos.

En la misma ciudad de Salamanca instituyó, y fundó vn insigne colegio de letras, intitulado de Santiago del Zebedeo, de magnífico y sumptuoso edificio, y dotado de mucha renta: en el qual ay colegiales hombres muy doctos, que son grande lustre de aquella vniuersidad: juntamente con vna principal capilla de la aduocacion y titulo del mismo santo Apóstol, donde dexó dotados numero de capellanes, y donde su cuerpo está enterrado. .Llámase vulgarmente colegio del Arçobispo, y es vno de los quatro mayores de aquella ciudad, y vniuersidad.

En la ciudad de Compostela, que es Santiago de Galicia (donde auía sido algunos años Arçobispo metropolitano, antes que lo fuesse de Toledo) fundó y leuantó de cimiento, y dotó, y enriquezió de grandes rentas otro colegio de letras, con priuilegio de estudio general: donde se enseñan y professan varias ciencias, y se haze grande fruto para cultiuar la aspereza de aquella nación, y prouincia, con las letras y buen trato de los hombres doctos, y letrados.

Después siendo Arçobispo de Toledo hizo donación en vida al Cabildo de su yglesia de quattrocientos mil marauedis de los nuestros, de renta, que son cerca de mil y sesenta y siete ducados en cada vn año, para dote y casamiento de donzellas honestas, y honradas, huérfanas, mayormente de las que están destituydas del fauor de padre, para que por pobreza, y necessidad no vengan a hazer vileza de sus personas. Para la qual memoria auerse de cumplir, se eligen cada año en el Cabildo dos Canonigos ancianos que administren esta limosna.

En la villa de Alcalá de Henares, que es la dignidad Arçobispal, gastó al pie de quarenta mil ducados en reparar, ampliar, y engrandar los palacios Arçobispales, que de muy viejos se yuan a caer, y arruynar.

Hizo de nueuo, labró, y mejoró la fortaleza, o torre de Santorcaz, que se auia quemado, y perecido, que es la que sirue de carcelaria muy nombrada para los clérigos facinerosos.

Entre otras muchas obras y edificios viejos que en esta santa yglesia reparó, y renouó, señaladamente fue vna notable: que considerando el, y el Cabildo de la santa yglesia el mucho embaraço que les era para las processiones, y otras cosas la capilla de los Reyes nueuos, y de la Reyna doña Catalina en el sitio en que estaua, suplicaron al Emperador diesse licencia para trasladarla a otro lugar, ofreciéndose de labrar otra en el sitio donde aora está, detras de la capilla de Santiago. Dada pues por el Emperador la licencia se labró la capilla, y se puso en toda su perfección: aunque la translación de los cuerpos reales, y todo lo demás se puso en efecto con gran solemnidad en tiempo del Cardenal don luán Tauera, como se dirá en su vida.

Assimismo en la capilla dedicada a la Descensión de nuestra Señora, donde ella puso sus pies, instituyó este Reuerendissimo Arçobispo vna memoria, de que se celebra cada dia Missa de postre (que assi la llaman) después de la Missa mayor del coro, y capilla mayor, deputándose dos capellanes que celebran por semanas.

Allanó y compuso en buena forma y disposición la entrada de las tres puertas principales desta santa yglesia, que miran al Occidente, conuiene a saber, la que llamamos del Perdón con las dos de los lados (de las quales antiguamente descendían a la misma yglesia por muchos escalones, que parecía que entrauan en alguna cuenca obscura, y causaua fealdad) cauando y ahondando la entrada y los portales, y abaxando muy de atrás la calle publica, en la forma que agora vernos: y de quince escalones que auia, se vinieron a quedar en los siete. Echase bien de ver lo mucho que se ahondó en las mismas paredes de los portales, y el pie de la torre, que hazen diferencia de como estauan antes, y de lo que después se abaxó».

Para un estudio más pormenorizado de las obras que patrocinó Fonseca, véase el libro de Pita Andrade, ya aludido*, Don Alonso de Fonseca y el Arte del Renacimiento,* donde pueden encontrarse, más. datos biográficos .y abundante bibliografía.

«Finalmente este gran prelado fue el que con gran pompa, aparato, y costo truxo y acompañó a la serenissima Emperatriz doña Ysabel, madre del Rey dan Philipe segundo, quando vino de Portugal a casarse con el Emperador don Carlos padre del mismo Rey don Philipe: al qual el Arçobispo don Alonso de Fonseca baptizó por su persona, y siendo de edad pueril nunca faltó de todo lo que tocaua a su seruicio».

Sobre el viaje de la Emperatriz y la boda en Sevilla, presidida por Fonseca, cf. Juan de Mata Carriazo, *La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla,* Sevilla, Imprenta Provincial, 1959. (La escuálida figura del Arzobispo no escapó de las burlas

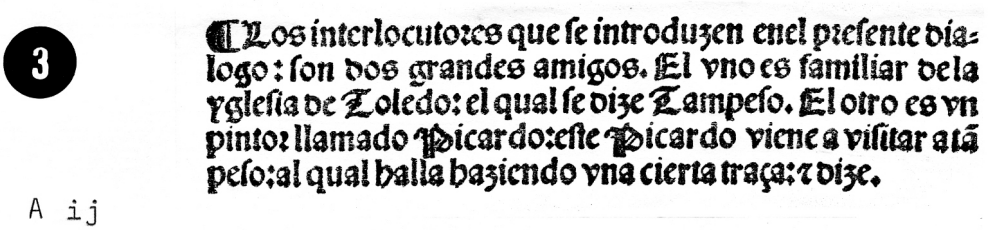
del bufón del Emperador, don Francesillo de Zúñiga: «Yua el arzobispo de Toledo vestido de colorado parecía grullo vestido de pontifical. .»(p. 61); «Este arzobispo de Toledo parecía hijo de Piedra-Buena, o funda de trompeta» (p.62)).

Sintió Fonseca gran devoción por Erasmo, con quien se carteó y de quien recibió, dedicada, su edición de las obras de San Agustín. «Fonseca esta entregado en cuerpo y alma a la causa del humanismo cristiano», se le comunicaba con entusiasmo a Erasmo (cf. Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la Historia espiritual del siglo XVI* ,México, Fondo de Cultura Económica,1979, p. 239).

> «Falleció este prelado, y Primado de las Españas, en Alcalá de Henares, miércoles quatro de Febrero, del año mil y quinientos y treynta y quatro, y fue sepultado en su celebre capilla que fundó en Salamanca. En el Cathalogo de los Arçobispos de Toledo que está a la puerta del Sagrario, se le pone por epitheto, *Vir pius, et clemens*¸ piadoso, y clemente. Sucedióle en la silla Arçobispal el Cardenal don luán Tauera, de quien diremos luego en el siguiente capitulo» (p.250^{v}-252).

¿Enterrarse en Toledo o en Salamanca? La decisión debió de ser muy pensada. Como mecenas del Renacimiento quería perpetuar su fama. Debió de consultar el caso, según se desprende de una curiosa relación, tal vez de su secretario Juan de Vergara, donde las razones se inclinan por Salamanca. En dicha ciudad «habrá mucha más fama y memoria que en Toledo, por razón que allí concurren estudiantes de toda España y de reynos extraños... y queda memoria más que en Toledo.... donde no se hace cuenta sinon del entierro del cardenal don Pedro González de Mendoza...» (cf. Manuel Sendin Calabuig, *op.cit*., p.62).

(Hay unas cartas de Fonseca referentes a nuestro tratadista. Daremos cuenta de ellas al exponer los datos biográficos de Sagredo).



¶ Los interlocutores que se introduzen enel presente dialogo: son dos grandes amigos. El vno es familiar dela yglesia de Toledo: el qual se dize Tampeso. El otro es vn pinto: llamado Picardo: este Picardo viene a visitar atã peso: al qual halla haziendo vna cierta traça: y dize.

A ij

3.1. Los interlocutores que se introduzen en el presente dialogo son dos grandes amigos

La forma diálogo suele plantear problemas exegéticos. Interesa saber por qué cauce manifiesta el autor su pensamiento; si aparece éste en forma dialéctica o si hay un corifeo que lleva, por así decir, la voz cantante del autor, limitándose el otro o los otros interlocutores a romper la monotonía de la exposición o, a lo sumo, a exponer las opiniones opuestas, que serán desestimadas. La gama de matices es grande.

Era usual, por otra parte, que los interlocutores respondieran a personajes históricos. Pensemos en los personajes de los diálogos de Filarete y de Francisco de Holanda, por citar dos ejemplos, uno anterior y otro posterior a *Medidas*. La introducción de personajes históricamente relevantes confería autoridad a la doctrina del diálogo; pero desde las investigaciones de H. Tietze sobre este género literario hay que estar en guardua para no adecuar necesariamente el pensamiento del personaje literario con el de su personaje histórico.

Aplicando lo anteriormente dicho a nuestro caso, vemos cómo Tampeso lleva el peso del diálogo; Picardo cumple la función de evitar el monólogo -sobre todo en la parte más doctrinal- y de plantear las preguntas oportunas para que el tratado fluya con aparente espontaneidad tocando todos los puntos previstos.

En cuanto a la historicidad de los personajes todos los comentaristas han coincidido en ver en ellos a Sagredo y a León Picardo. Es más, se ha caído a veces en el círculo vicioso de incrementar los escasos datos históricos conocidos sobre Sagredo con datos obtenidos del tratado y ver luego en éste la confirmación de lo previamente elaborado. Cuando comencé este estudio puse entre paréntesis el valor biográfico del diálogo; hoy me sumo a los que encuentran datos históricos en él.

La amistad entre los personajes - «grandes amigos»- parece sentida y vieja, según leemos en **(6)**: «..la mucha amistad que (mucho tiempo ha) entre nosotros tenemos». Esta podría datar de los años 1512 cuando Sagredo ingresa en la Universidad de Alcalá, ciudad en la que trabaja por esas fechas Picardo.

3.2. El vno es familiar de la yglesia de Toledo, el qual se dize Tampeso.

Según lo dicho, Tampeso encubriría el nombre de Sagredo. Es curioso notar que tanto Fray Lorenzo de San Nicolás como Llaguno han leído «Campeso» en lugar de Tampeso; Bertaux, «Lampeso», y Menéndez Pelayo, «Campezo» (cf. respectivamente, *Segúnda Parte del Arte y Vso de Architectura*, ¿Madrid?,1664; Llaguno, op.cit., p.176; Bertaux, «La Renaissance en Espagne et en Portugal», en *Histoire de l'Art* de A. Michel, op.cit., p.977, y Menéndez Pelayo, op.cit., p.364).

El camuflar el propio nombre no es ninguna novedad. Volviendo al citado ejemplo de Filarete, su nombre propio, Antonio, mediante un desplazamiento de letras, se transforma en Onitona. En nuestro caso se mantienen las vocales en su propio orden e inalterado el número de sílabas.

Miguel Ángel Castillo Oreja me sugiere la posibilidad de una velada referencia al nombre de Campero, quien, según él ha estudiado abogó por el uso del Romano en Torrelaguna frente a Enrique Egas, cuando ambos trabajaban para Cisneros, coincidiendo con la estancia de Sagredo y de Picardo en Alcalá. Al equívoco se presta el parecido entre la T y la C góticas mayúsculas. Acabo de referirme a la lectura «Campeso» que hicieron algunos autores .

Medidas del Romano pudo comenzar a gestarse a raíz de aquella disputa; su intento es definir y propiciar el buen uso del Romano.

3.2.1. Tampeso es un clérigo adscrito a la iglesia de Toledo: «familiar de la yglesia de Toledo». Esa es también la situación de Sagredo por las mismas fechas de la publicación del tratado. Esta doble coincidencia de oficio y puesto abona la identificación de los personajes literario e histórico. Pero hay más: el personaje real atrae al literario, llevándolo a la incongruencia. Veremos en **(5)** a Tampeso haciendo una traza de sepultura para «nuestro obispo», según él mismo dice. Por las coordenadas que nos ofrecen **(35)** y **(36)**, la acción del diálogo transcurre en Burgos donde trabajan Picardo y Andino; éste no ha terminado aún la reja para la Capilla del Condestable. El obispo en cuestión no puede ser sino el de Burgos. Tampeso aparece, pues, como clérigo de la diócesis de Burgos, en flagrante contradicción con lo que aquí se dice. La introducción, dedicatoria y presentación de los personajes del tratado, según lo dicho más arriba, son posteriores a la redacción del mismo, cuando el autor se encuentra ya en Toledo. El personaje histórico, Sagredo, ha absorbido al literario, Tampeso.

3.3. El otro es un pintor llamado Picardo.

Extraña que uno de los interlocutores sea un pintor. Aunque la temática no sea ajena a la pintura, más lógico hubiera sido introducir un oficial del gremio de la construcción, pues el tratado es prolijo en detalles que superan el interés del pintor. Nos parece éste un dato que abona la historicidad del personaje.

León Picardo, de formación flamenca, tiene interés por abrirse a las normas clásicas, que no domina. Esta tesitura se refleja en su obra pictórica, según analiza Ángulo Iñiguez (cf. «León Ricardo», en A.E.A., 1945, p. 84-96),

En el término PICARDO, p.500 se ofrece una semblanza del pintor y se estudia particularmente el comportamiento del personaje literario en el diálogo.

3.4. Este Picardo viene a visitar a Tampeso, al qual halla haziendo vna cierta traça, y dize:

Según García Salinero, op.cit.:

> «Traza, la primera planta, o diseño, que propone, o idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra cosa.....
> Etim. Der. de tratiare, trazar, y este, del p.p. trahere. Se halla "trazo" en Nebrija (lineamentum) y probablemente como derivado de él, el femenino 'traça', traza a finales del XVI».

"Lineamentum" es el término empleado por Alberti.

Traza se distingue de dibujo, según veremos en **(4)**. Trazar es una actividad eminentemente liberal, pues el diseño, según Alberti, no contiene nada en sí que dependa de la materia (cf. (I, I,19)). La traza es un dibujo específico, propio del arquitecto .

Para perfilar más el uso del término en el tratado, cf. TRAZA, p. 398.

Vemos, pues, a Tampeso en función de arquitecto. Decir, como Menéndez Pelayo, que Sagredo no era arquitecto, «sino amador de la Arquitectura», es decir poco y de modo ambiguo

(op. cit, p.366). En el Renacimiento aparece la figura de arquitecto que accede a la edificación desde los conocimientos humanísticos o desde el ejercicio de otras artes. No tenemos datos sobre ninguna actividad importante de Sagredo en la construcción. Tiene en su haber la redacción de *Medidas,* algunas reparaciones en el Palacio Arzobispal de Alcalá y la elaboración de arquitectura efímera en Toledo. A falta de otros datos, éstos no nos parecen suficientes para aplicarle plenamente el título de arquitecto que él tanto se empeña en promover. Pero sí son suficientes para que no lo releguemos a la condición de simple «amador de la Arquitectura».

4

Jēpre q̃ te vẽgo a ver te
tẽgo de hallar/o estudiãdo/o deburãdo/o traçã-
do: biẽ seria tomasses algũos ratos ỏ plazer: por
q̃ como sabes: la mucha cõtinuaciõ ỏ estudio engẽdra melã
colia: y la mucha melãcolia incita y mueue enfermedades:
no sin causa el viejo Catõ mãda entremeter plazeres abuel
tas delos cuydados. TAMPESEO. O mi picardo: y tu
no sabes q̃ es sentẽcia ỏ Pitagoras: q̃ la buena vida ha ỏ ser
de su pncipio exercitada en trabajos? diziẽdo q̃ son pncipal
fundamẽto de cõtinẽcia: guiõ y vãdera de toda honestidad
y virtud? Pero yo por mas q̃ haga/ni por mas q̃ me los ala
bẽ los sabios: nũca tuue ni terne buena vida/ni espo carecer
ỏ trabajos. (Picar.) Que biẽ puedẽ dezir ỏl trabajo: pues
conel se muelẽ los huessos y se fatigã las carnes/y se acorta la
vida? (Tãp.) Biẽ parece q̃ no has visto enla philologia de
volterrano la cõgregaciõ ỏlos sabios q̃ se jũtarõ pa ỏzir loo
res ỏl trabajo. Nõde el filosofo Hermioneo fue pgũtado: q̃
ỏ quiẽ aprendio lo q̃ sabia: respõdio q̃ ỏl trabajo. y el poeta

Euripides a grãdes bozes dize: q̃ las fortunas se ỏuẽ caçar cõ
el trabajo: y q̃ el trabajo es padre ỏla glia: y q̃ alos trabaja
dores ayuda dios: dize mas q̃ el trabajo q̃ se toma ỏ volũtad
jamas aflige alos hõbres. Pero Menãder y Vergilio son
los q̃ afirmã q̃ todas las cosas se puedẽ alcãçar cõ trabajo y
diligẽcia. Xenophõ otrosi sustẽta q̃ no ay mejor ni mas dulce
apetito pa atraer el sueño/o el comer/o el beuer q̃ el honesto
trabajo. Nro sant Jeronimo cõcluye diziẽdo / q̃ cõel traba-
jo se cõpra la holgãça. y el psalmographo dauid: no menos
tocãdo su harpa y cãtãdo dize. Tu seño: el trabajo y dolor
cõsideras. Tuo no menos muchos varones sabios q̃ viuie
rõ largo tpo: y a vn q̃ viejos nũca cessarõ de trabajar y aprẽ
der. Leese de Socrates q̃ seyẽdo muy viejo comẽço a deprẽ
der tañer vna viuela/ y auer respõdido a los q̃ del se reyan:
mas vale tarde q̃ nũca. Los antiguos significauã este tra
bajo/por vn calauero de buey: creo por tãto q̃ es animal a-
plicado para trabajar la tierra. (Picar.) De ay tomaste tu
marcar todas tus albajas cõ vna vieja cabeça de buey: no
puedes encubrir la mucha aficiõ q̃ tienes al trabajo: biẽaue
turado te puedes llamar: pues participas de tãtas virtudes
como del se pdicã:

4.1. Siempre que te vengo a ver te tengo de hallar o estudiando, o debuxando, o traçando; bien sería tomases algunos ratos de plazer, porque como sabes, la mucha continuación de estudio engendra melancolía, y la mucha melancolía incita y mueue enfermedades; no sin causa el viejo Caton manda entremeter plazeres abueltas de los cuydados

T.- Mi Picardo, ¿y tu no sabes que es sentencia de Pitágoras que la buena vida ha de ser de su principio exercitada en trabajos, diziendo que son principal fundamento de continencia, guión y vandera de toda honestidad e virtud? Pero yo por mas que haga, ni por mas que me los alaben los sabios, nunca tuue ni terné buena vida, ni espero carecer de trabajos.

P.- ¿Qué bien pueden dezir del trabajo, pues con el se muelen los huessos y se fatigan las carnes, y se acorta la vida?

T.- Bien parece que no has visto en la philologia de Volterrano la congregación de los sabias que se juntaron para dezir loores del trabajo. Donde el filosofo Hermioneo fue preguntado que de quién aprendió lo que sabía; respondió que del trabajo. Y el poeta Eurípides a grandes bozes dize que las fortunas se deuen caçar con el trabajo, y que el trabajo es padre de la gloria, y que a los trabajado -res ayuda Dios: dize mas que el trabajo que se toma de voluntad jamas aflige a los hombres. Pero Menander e Vergilio son los que afirman que todas las cosas se pueden alcançar con trabajo e diligencia. Xenophon otrosí sustenta que no ay mejor ni mas dulce apetito para atraer el sueño o el comer, o el beuer que el honesto trabajo. Nuestro sant Jerónimo concluye diziendo que con el trabajo se compra la holgança. Y el psalmographo Dauid, no menos tocando su harpa y cantando dize: Tu, Señor, el trabajo y dolor consideras. Uuo no menos muchos varones sabios que viuieron largo tiempo, y avnque viejos nunca cessaron de trabajar y aprender. Léese de Sócrates que seyendo muy viejo començó a deprender tañer vna viuela, y auer respondido a los que del se reían: mas vale tarde que nunca.

Aquí aparece especificado, según decíamos en (3.4.), el sentído de traçar respecto a dibujar. Estudiar, dibujar, trazar, son actividades liberales, diversas, a las que se dedica asiduamente Tampeso.

A este dato de laboriosidad de Tampeso se le puede conceder valor autobiográfico.

Se va a iniciar el diálogo, género literario muy al uso en la época, con un elogio del trabajo. Introducciones o digresiones de este género son muy corrientes en los díalogos renacentistas, siendo por otra parte un tema muy humanista éste del trabajo..

4.2. A la invitación de Picardo a la mesura en el trabajo para no caer en melancolía y en enfermedades, aportando además una prudente cita de Catón para entremezclar placer y trabajo, responde Tampeso con un elogioso canto al trabajo -bella página literaria-, cuyo proceso es el siguiente:

1º. Tampeso hace un primer elogio al trabajo, utilizando una sentencia de Pitágoras. Se establece la siguiente implicación: trabajo > vida buena.

2º. Se aplica a sí mismo lo acabado de afirmar, y, con un gran sentido de humor derrotista, juega con los términos de un modo equívoco, pareciendo anular la implicación trabajo con vida buena:

> «Pero yo por mas que haga, ni por mas que me los alaben los sabios, nunca tuve ni terné buena vida, ni espero carecer de trabajos».

Ha provocado el equívoco en las acepciones de «buena vida» y de «trabajos». En el contexto órfico del pitagorismo de la cita, «buena vida» sólo puede ser la que traduce a la práctica una voluntad de perfección, es decir una vida honesta y ejemplar. Tampeso le quiebra el sentido hacia «holgada» y provoca que tomemos «trabajos» en la acepción de «dificultades»: nunca tendré una

vida holgada ni careceré de dificultades» (El dato puede tener valor autobiográfico). Otros rasgos de este tipo de humor aparecerán más adelante.

3°. Picardo aprovecha el derrotismo de Tampeso para atacar al trabajo.

4º. Tampeso, seleccionando citas eruditas, entona un cumplido canto al trabajo.

4.3. Nos detendremos un poco en el análisis de este precioso párrafo, exponente de la gran calidad literaria de su autor, cuyo estilo fluye vivo y suelto, sin anclarse nunca en la traducción y utilización de sus fuentes, y con una sorprendente capacidad de construcción, muy elaborada, sin esfuerzo aparente.

Aunque sólo se cite la Filología del Volterrano en un segundo momento, todas las citas del texto están tomadas del *Commentarium rerum urbanarum libri XXXVI11*, Roma, 1506, de Raffaello Maffei (1455-1522), erudito nacido en Volterra y más conocido por su nombre toponímico. Es una amplia enciclopedia, de la que la Filología ocupa la tercera parte. La cita de Catón, inicial. está tomada del capítulo titulado «De ocio»; todas las demás, incluso la desplazada de Pitágoras, del Libro XXXI, titulado «De labore».

Para facilitar el análisis y hacer ver el procedimiento selectivo de Sagredo, presento el texto, fotocopiado de la edición de París,1526:



E FORTITVDINE IAM PAR ERAT EX LEMMATE præſum pto me dicere,ſi extra triuium aliquid expiſcatus fuiſſem:verum vnam tantum eius partem ac potiſſimam attingam : quæ in laboris doloriſve tolerantia conſiſtit:ac viri eſt proprie,vt ait Bion in Buccolicis. Μόρφα θυλητέρῃ πέλει κάλος, ἀνέρι δ' ἄλκα. Forma decus fragili ſexu,roburq; virili eſt. Heraclides Lycius,vt ſcribit Philoſtratus in vita Sophiſtarum,vnum librum laudibus laboris dicauit:ſine quo dicebat nihil in rebus humanis frugiferum geri poſſe:adeoq; probari,vt caſſus etiam labor(modo non vitioſus)ſit ocio ac deliciis anteferẽdus. Quid autem inter vtrunq; interſit,Xenophon Cõmen.II. probe indicat:vbi Herculem Prodicium inducit de vitæ genere deliberantem:ac inter cætera dicit nullam eſſe veram voluptatem citra laborem.Nam ſi ſomni aut cibi aut potus appetitum pręuenias,nihil dulce ſentiri: Labore autem exercitatis omnia dulcius ſuppeditari. Ex quo Socrates dum corpus ambulando ſeu quiduis aliud agendo exercebat:obſonare famem dicebat.quod item noſtris religioſis ante cibum pręceptum eſt.Idem opus cõferre dictitabat ad hominis bonitatem,ocium vero ad vitiũ.Bonos igitur in opere eſſe q̃q̃ ocioſi viderentur:Improbos autem,qui aut alea aut opere aliquo turpi ſiue etiam plus ęquo ambitione ſeu quęſtu occupati appareant,ocioſos eſſe.Idem cũ laboraret circa citharam:dicenti cuidam:Iam ſenex diſcis!reſpondit. κρεῖττον ὀψιμαθῆ εἶναι ἢ ἀμαθῆ..Id eſt:præſtat tarde diſcere q̃ nunq̃.Laſſus Hermioneus interrogatus a quo ſapientiam didiciſſet:a labore & experientia inquit. Diogenes aiebat,Medeam non Pharmacidam,ſet ſapientem fuiſſe:ea ſiquidem homines deliciis corruptos,in Gymnaſiis & pyriteriis per exercitationem interpollabat,ac laboribus robuſtos reddebat: Inoleuiſſeq; opinionem ꝙ ex æuo recoctos elixatoſq; iuniores reſtitueret. Pythagoræ quoq; ſententia fuit:legendam eſſe ab initio vitam optimam ac laboribus q̃maxime exercitatam:quam cõſuetudo paulatim ex aſpera dulcem redderet: Laborem nãq; voluptatem quoquo modo ſemper comitari.Si bona ſit voluptas,ille præcedit:Si autem mala,labor ſubſequitur.Muſonius. Cum ſępe pro voluptate & pecunia aut alia re,nulla cum laude labores maximos ſubeamus:quid mirũ ſi pro gloria,pro æquitate eoſdem adeamus:exemplo cornicum & gallorum,qui q̃q̃ rationis expertes,adeo pro gloria certant,vt ad extremum ſpiritũ in-

uicem pugnent? Euſebius. Corpus vitium corrumpit: animum vero earum rerum negligẽtia quæ ad diuinam faciunt contemplationem. Hactenus philoſophi. NVNC poetæ. Epicharmus. τῶν πόνων πωλοῦσιν ἡμῖν πάντα τἀγαθὰ θεοί. Laboribus omnia nobis dii vẽditãt bona. Euripides. τὰς τύχας ἐκ τῶν πόνων θηρᾶν ἀνάγκη. Fortunas ex laboribus venari oportet. Idem. πόνος, ὡς λέγεται, εὐκλείας πατήρ. Labor vt dicitur gloriæ pater. Idem. τῶν γὰρ πονούντων θεὸς συλλαμβάνει. Laborantes deus adiuuat. Idem. ἡ δ' ἀρετὴ βαίνει διὰ τῶν μόχθων. Virtus per ærumnas venit. Idem. Labor ſolus citra fortunam ſumptus (vt in prouerbio) mortales adhuc minime adfligit. Labores audent boni: timidi nihil vnq̃ adſequuntur. Ex laboribus gratia prouenit hominibus. Nullo modo quis citra laborem fœlix eſſe, neq; gloriam adſequi vllam nihil agendo poteſt. Ex qua Euripidis ſententia Ciceronis eſt illud prouerbium. Omnis laus in actione conſiſtit. Idem. Ἀργὸς οὐδεὶς θεοὺς ἔχων ἐν στόματι, βίον δ' ὠμὸν ἂν συλλέγειν ἄνευ πόνων. Ociosus nullus q̃q̃ deos habens in ore victum ſine labore parare poſſet. Sophocles. μοχθῶν ἀνάγκη τοὺς θέλοντας εὐτυχεῖν. Laborem ſubire oportet eos qui ſibi feliciter eſſe volunt. Idem. ἀτὰρ ζητοῦντος εὑρίσκει πόθος. Deſiderium ex ipſo quærente inuenit. Idem. θεὸς δὲ τοῖς ἀργοῦσιν οὐ παρίσταται. Deus ociosis non adeſt. Menãder. ἅπαντα γλυκὺ τῇ μελέτῃ καὶ πόνῳ παρασκευάζεται. Cuncta & labore & diligentia deprehẽdi poſſunt. Idem. Ἀργὸς δ' ὑγιαίνων τοῦ πυρέττοντος πολὺ ἧσσ' ἀθλιότερος· δίπλασια γὰρ ἐσθίει μάτην. Ociosus qui valeat longe miſerior eſt febricitante: quippe qui duplo plura cibaria fruſtra conſumit. Idem. Nullam omnino rem oportet viris deſperare benefacientibus. Philemon. Q̃ mihi dulcia ſunt priora mala: Niſi enim tunc laboraſſem, nunc minime gauderem. Alexis. Cuncta ab initio dii hominibus monſtrarunt: verum diligentibus & inquirentibus melius patent. Democrates. οἱ ἑκόντες πόνοι τῶν τῶν ἀκουσίων ὑπομονὴν ἐλαφροτέραν παρασκευάζουσιν. Labores voluntarii inuoluntariorum tolerantiam leuiorem præparant. Heſiodus. εἰ γάρ κεν ἡμὲν σμικρὸν ἐπὶ σμικρῷ καταθῇο, καὶ θαμὰ τοῦτ' ἔρδοις, τάχα κεν μέγα ἡμὲν ἀέξοιτο. Si modico iugiter modicum ſuperaddere perges: Nempe breui magnus ſurget tibi tempore aceruus. Idem. πολλὰ δ' ἀεργὸς ἀνὴρ κενεῷ ἐπὶ ἐλπίδα μίμνων, χρηίζων βιότοιο κακὰ προσελέξατο θυμῷ. Spẽ vanã ignauus nihilum dum ſpectat agendo, Indigus adſpexit mœrens mala plurima vitæ. Idem. τὴν μὲν κακότητα καὶ ἴλαδον ὄσσιν ἑλέσθαι ῥηϊδίως· ὀλίγη μὲν ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει. τῆς δ' ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν ἀθάνατοι, μακρὸς δὲ καὶ ὄρθιος οἶμος ἐπ' αὐτήν, καὶ τρηχὺς τὸ πρῶτον· ἐπὴν δ' εἰς ἄκρον ἵκηαι, ῥηϊδίη τέ τοι ἔπειτα πέλει, χαλεπή περ ἐοῦσα. Ad vitium facilis vicinaq; ſemita cunctis Panditur: at virtutis iter poſuere remotum Cælicolę, durumq; prius: ſed vertice ſummo Dum fuerit, planum ſe offert quęrentibus illud. In eãdem quoq; ſententiam litera Pythagoræ deſcribitur in forma. Y. Littera Pythagorę diſcrimine ſecta bicorni Humanę vitę ſpeciem prędferre videtur. Nam via virtutis dextrum pętit ardua callem, Anguſtum primo, ſed late in fine patentem. At lęua ad vitiũ tẽdens pęrducit in arctum. Set Latinos attingam. Ennii verba pulcherrima ad hoc propoſitum ſcribit Gellius: quæ in choro Iphigeniæ ſcripta dicit. Ocio qui neſcit vti, plus negocii habet q̃ cũ eſt negociũ in negocio. Nam cui quod agat conſtitutum eſt, nullo negocio id agit: ſet ibi mentem & animum oblectat ſuũ. Idẽ author verba ex Catonis oratione ad milites refert. Mementote ſiquid vnq̃ recte per laborẽ feceritis: labor ille cito a vobis abſcedit: benefactũ autẽ ſemp remanebit. Siqd vero nequiter per voluptatem: voluptas repẽte abibit: nequiter illud factum apud vos ſemp extabit. Virgilius. Labor oĩa vincit. Cicero. Ad omne officiũ contentio animi eſt opus. Idem pro Archia. Nullam eñ virtus mercedẽ laborũ periculorũq; præter hãc laudis & gloriæ deſiderat: quã quidẽ detracta: quid eſt qđ in hoc tam exiguo vitæ curriculo tantis nos laboribus exerceamus? Certe ſi nil animus præſentiret in poſterũ: nec tantis ſe laborib⁹ frãgeret: nec tot curiis vigiliiſq; angeretur. Nũc inſidet quędã in optimo quoq; virtus, q̃ noctes atq; dies admonet, nõ cũ vitę tempore dimittendã cõmemorationẽ noſtri nominis: ſet cum omni ęternitate adæquandã. In ſacris itẽ libris Salomon pigris exemplũ ac prouidentiã formicæ proponit. Dauid. Tu dñe laborem & dolorem cõſideras. Dñs vero ipſe eũ q talentũ per ignauiã & deſperationẽ fodit: & ociosos in foro ſtantes, & Virgines dormitãtes reprehendit. Grego. in Mo. Sicuti in malis pſens ſecuritas parit dolorẽ: ſic in bonis pſens labor pętuã inducit ſecuritatẽ. Et alibi pulcherrimus eius locus. Deſidioſus (inquit) ſæpe ingenium accipit: vt iuſtius negligentia puniatur: q; ſcire contẽpſerit quæ ſine magno labore adſequi poterat bonitate naturæ. Contra vero ſtudioſus tarditate punitur, vt

eo maiora præmia ferat:quo magis laborauerit.Deniq; Sophocles,Plato, Iſocrates, Hieronymus etiã noſter,& alii cõplures qui diu vixerunt vſq; ad extremam ſenectã ſcribẽtes:labores ſubierũt finẽq; diſcẽdi cum vita fecerunt.Ad quam rem multũ faciet alienę imitatio virtutis. Nã qſq; bõnus aliena gloria magis excitabit.Thucydides puer quum audiſſet Herodotum ſenẽ ſuã hiſtoriam recitantẽ,collachrymaſſe dicitur.Demoſthenem fabrorum antelucana diligẽtia excitare ſolebat.Themiſtoclẽ Miltiadis tropęa ſomniũ capere non ſinebant. Alexander Achillis: Cæſar Alexandri conſpectis tumulis:laudis æmulatione ingemuiſſe feruntur.

4.3.1. El texto del Volterrano es un frío centón de citas, ordenadas sistemátiamente: filósofos, poetas, autores griegos, autores latinos, libros sagrados, etc. Sagredo selecciona una tercera parte de las citas, rompe el orden de aparición e infunde vida en la antología de textos. Veamos algunos recursos:

- Dramatiza las citas. Los autores citados aparecen como la "congregación de los sabios que se juntaron para dezir loores del trabajo";

- Al proceder así prescinde del anacronismo que supone congregar a personajes de tan diversas épocas en benefició de la fuerza expresiva.

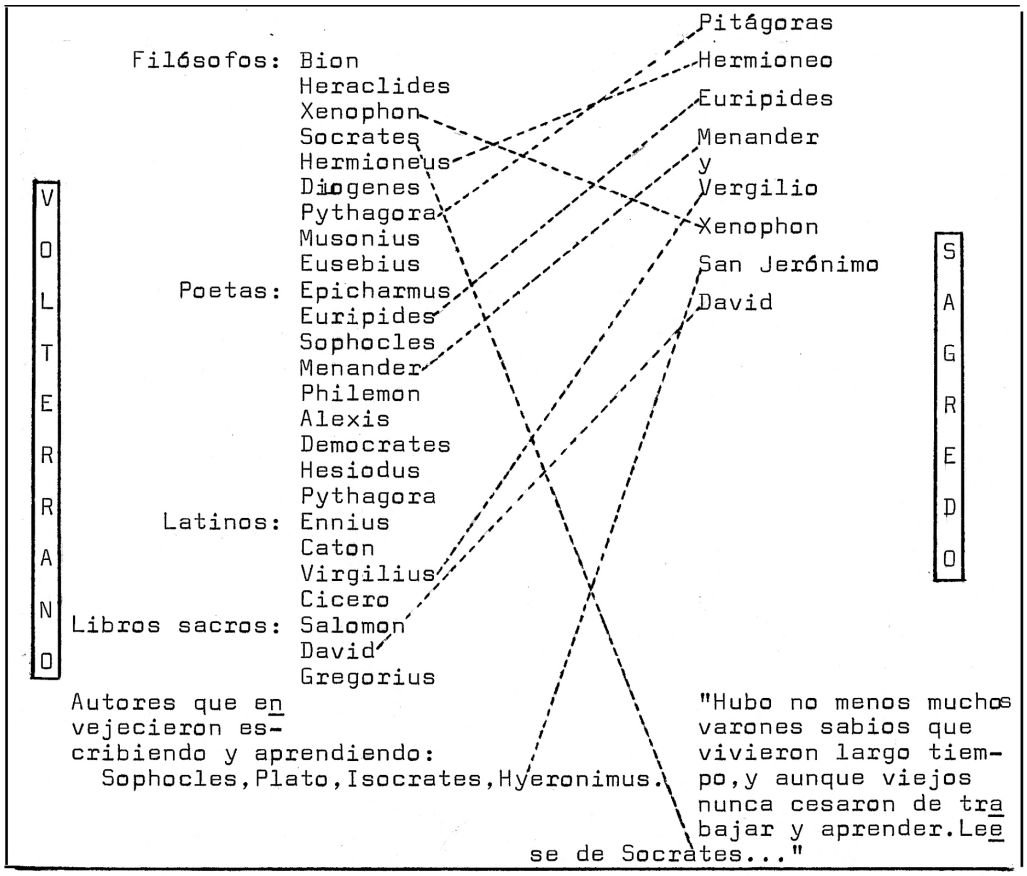
- Eurípides «a grandes vozes dice»;

- «Nuestro San Jerónimo concluye diziendo».

- La estricta cita de David cobra vida: «El psalmographo David, no menos tocando su harpa y cantando dize».

-Añade matices que no aparecen en la fuente, como en el caso de Pitágoras, o toma parcialmente un aspecto de la cita, desplazándolo, como en el caso de Sócrates.

4.3.2. El siguiente esquema presenta gráficamente el modo de proceder de Sagredo con sus fuentes. Este no es un caso aislado.



4.4. Los antiguos significauan este trabajo por vn calauero de buey: creo por tanto que es animal aplicado para trabajar la tierra.

P.- De ay tomaste tu marcar todas tus alhajas con vna vieja cabeça de buey: no puedes encubrir la mucha afición que tienes al trabajo: bienauenturado te puedes llamar, pues participas de tantas virtudes como del se predican.

La cabeza de buey sobre las casas romanas, símbolo del trabajo. El bucráneo recobra valor en el Renacimiento. Es un dato de gran valor humanístico esta utilización por parte de Tampeso. Se pone en línea con los tan citados «antiguos» del tratado.

Se pregunta Sánchez Cantón, op.cit., p.12: «¿Habrá de etenderse alhajas en el sentido de obras, y dirase esto por ser aficionado Sagredo a la decoración con bucráneos?»

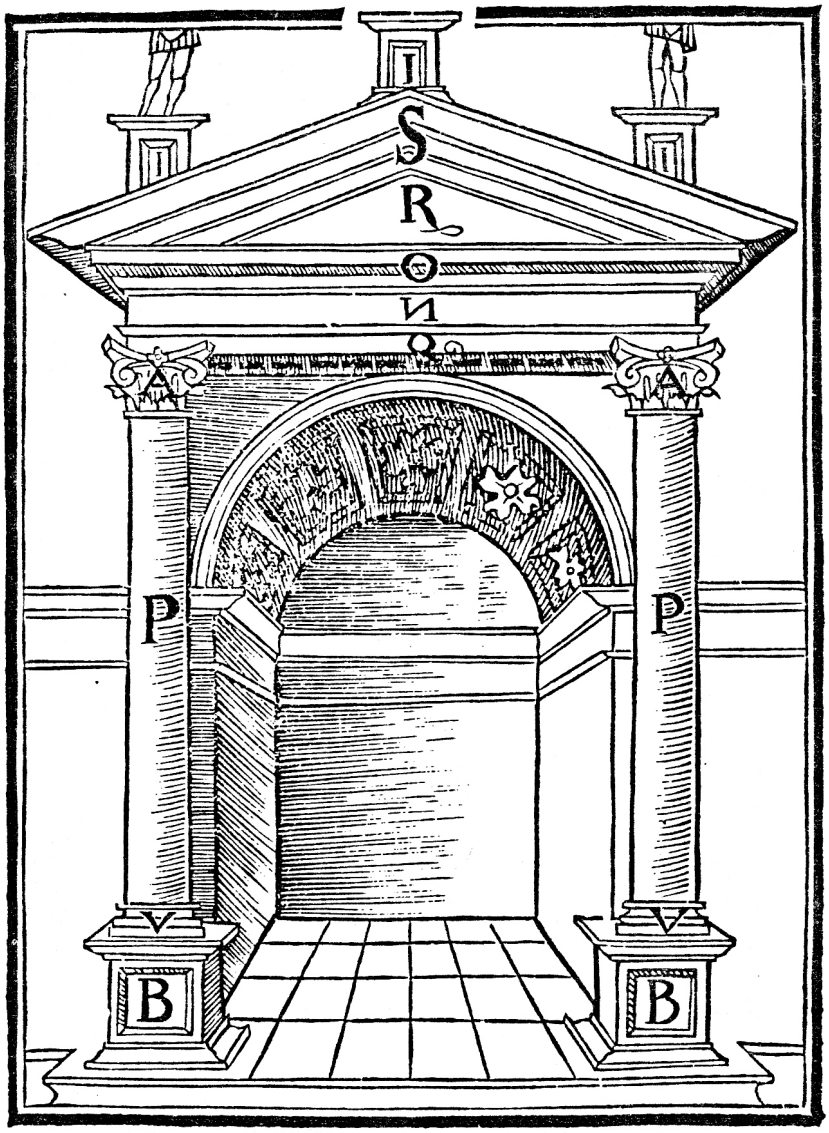
Alhaja tiene aquí el significadp que deriva directamente de su etimología árabe y que, por desaparecido, ya no recoge el Diccionario de la Lengua: utensilio. Con ese sentida aparece todavía en el diccionario de Covarrubias, aunque ya el uso esté tendiendo a designar con dicha palabra el objeto precioso o joya, según se ve por la siguiente definición (op.cit., p.33,1ª):

> «ALHAIA»: lo que comunmente llamamos esicasa, colgaduras, tapicería, camas, sillas, mesas. Lat.suppellextilis. y no viene debaxo de apelación de alhaja, el oro, plata o vestidos; yo me remito a lo que está dispuesto por el derecho en el título de suppellectile legata, y lo que allí traen los Doctores. El Padre Guadiz dize, que alhaja vale presea, ô joya. Vrrea buelve entre casa, y ropa della, y de su adorno, y en su terminación Arábiga es hagetum, del verbo havege, que es tener necesidad de las cosas que son para el servicio, y ministerio de la casa..»

5

po dime q̃ pintura es esta q̃ estas traçãdo q̃ segũ a mi me parece/su ordenãça es al romano? (Tamp.) Una muestra es de sepultura pa nuestro obispo. (Picar.) Biẽ podria passar por retablo: ⁊ avn seria mejor empleado. (Tamp.) Hablas lo q̃ q̃rrias: por tãto se dize: soñaua el ciego q̃ veya/y soñaua lo q̃ querria. (Picar.) Como si tu no supiesses quã rep̃hẽdidas y ꝓhibidas son las põpas delas sepulturas: ⁊ principalmẽte alos eclesiasticos: q̃ sabẽ muy biẽ q̃ los pricipales capitanes dela yglesia: como son sant Pedro/sãt pablo/sant gregorio y sãt jeronimo: y otros muchos santos: estã en roma segũ cuẽtã los q̃ lo hã visto: soterrados sin ornamẽto nigũo d̃ sepultura: seria alomenos mas seguro distribuyr por los pobres/ lo q̃ enellos se gasta. Si tu q̃eres d̃zir lo q̃ cerca d̃sto siẽtes: yo soy cierto q̃ otorgaras comigo.

A ij^{v}



I. peana del remates.
S. frõtispicio
R. tempan
O. cornix
N. fresso.
Q. architra
A. capitel
P. coluna
V bassa.
B. cõtraba

A iij

(Tamp.) No podemos negar ſer antiquiſſimo el vſo de los ſepulcros: pues ſe hallan memorias de muchos dellos que fueron de Patriarcas/Sacerdotes/y Profetas. Antiguo era el ſepulcro de Dauid: y ſumptuoſamente labrado: pues al tiempo que le fabricaron hizieron enel ciertas alhazenas ſecretas donde aſcondieron tres mil libras de oro que fueron la herencia que dexo: las quales deſpues paſſados mil y.ccc. años fueron halladas por Hircano pontifice de los hebreos: ſegun cuenta Joſepho: y conellas dio guerra a Antiocho rey de ſyria que le tenia cercado y pueſto en mucho eſtrecho. ¶ Y no ſer los ſepulcros phibidos por la ley: bien ſe puede colegir del monumento de Joſeph abarimathia donde fue pueſto el cuerpo de nueſtro redemptor jeſu Chriſto. ¶ De mas deſto vuo muchos que quiſieron mas ſepultarſe dentro enla tierra que en ſepulturas pompoſas. Ciro rey de perſia mando a ſus criados al tiẽpo de ſu muerte/que ſu cuerpo no le ſepultaſſen en oro ni en plata ni en otra coſa de metal ni piedra: ſino que luego le metieſſen enla tierra: diziendo que no puede ſer mejor coſa que la tierra q̃ tantas buenas coſas pare/cria/y produze: y ſe deue de tener por dichoſo quien conella (que mucho merece) ſe mezcla. ¶ Marco emilio antes que murieſſe mando a ſus hijos/hizieſſen el eſtrado donde hauiã de poner ſu cuerpo ſin ſauanas ꝛ ſin grana/ꝛ ſin ninguna ſeda ni brocado: y en ſus obſequias que no ſe gaſtaſſen mas de diez monedas. ¶ Por las leyes otroſi de Ciceron fue vedado que ningun ſepulcro ſe hizieſſe de mas obra de quanta ſe pudieſſe acabar en eſpacio de cinco dias. ¶ Los egyptios ſon muy contrarios delo que auemos dicho: ca eſcarnecen delos q̃ labran caſas para la vida que es muy breue: y dexan de labrar ſepulturas donde ſe cõſerua el cuerpo y ſe ſoſtiene la fama para ſiẽpre. ¶ E aſſi los romanos tenian por mejor la memoria de los mauſoleos que hazian a ſus capitanes vencedores para mejor perpetuar ſu fama: que la memoria delas eſtatuas

A iij[v]

de metal: diziendo que ya podria venir tiempo que por codicia o neceſſidad ỏ metal rompieſſen o robaſſen la eſtatua: delo qual el mauſoleo o ſepulcro eſtaua bien ſeguro. (Picar.) Porq̃ue llamas al ſepulcro mauſoleo. (Tamp.) Aſſi le llaman deſpues que Artemiſia reyna de Caria hizo vn muy ſumptuoſo ſepulcro a ſu marido Mauſolo: y fue tal que le cuentan por vna de las ſiete marauillas del mundo: de donde deſpues ſe llamaron mauſoleos los ſepulcros põpoſos ꝛ biẽ labrados. ya has viſto pues como no todos ſon de vna opinion: ca vnos quieren ſepulcros/otros los aborrecen. (Picar.) Qual tienes tu por mejor? (Tamp.) Pareceme a mi que no tienen mucha razon los que dizen que es

A iiij

vanidad el gaſto que ſe haze enlos ſepulcros: porque allen

de que decoran y acrecientan el edificio del templo: despier
tan mucho a los que se descuydan de la muerte/y los prouo
can a mejorar y corregir su vida. De Alexandre se lee que
quando vio el sepulchro de achiles començo a gemir y sos-
pirar: y Cesar hizo lo mesmo quando vio el de Alexandre.
E avn a ti te han hallado muchas vezes por essos moneste
rios leyendo y contemplando con muchos sospiros titulos
de sepulturas/y venido a tu casa comiençes luego a leer en
tu libro de Vitis patrum. (Picar.) No ay ninguno en esta
vida triste tan malo: a quien la presencia de los muertos / o
su memoria no le mueua alguna alteracion en lo mas secre
to de sus entrañas: pero es de doler: que su afligimiento no
dura mas de quanto lo tiene delante pues veemos q̃ torna
a sus primeras costumbres. (Tamp.) Por esso dizen que
somos comparados al ganado que pasce: quando acaesce
venir vn lobo y arrebata vna res y se va con ella: todas las
otras dexan de pacer y la estan mirando con sus cabeças al
tas: y luego que es traspuesto y le pierden de vista: tornan a
pacer como de primero sin auer mas memoria de lo passa-
do: pero dexemos esto que es oficio de predicadores: y tor-
nemos a nuestra pratica: y dime que te parece de mi senten

El iiij

cia cerca delos sepulcros. (Picar.) Muy bien me ha pare
cido tu opinion: y avn si bien queremos juzgar: ay otro pũ
to que el gasto que se haze en semejãte obra harto se da por
dios pues se reparte entre muchos pobres oficiales y tra-
bajadores:

A iiij^{v}

5.1. ...pero dime qué pintura es esta que estás traçando que según a mi me parece, su ordenança es al romano

En los término "orden, ordenador, ordenanza" del *Léxico de Alarifes,* op. cit., de García Salinero, leemos:

> "Ordenanza (.....) Etim. Como la voz anterior (orden),del lat. ordo, empleada desde Berceo en el sentido de 'concierto y buena disposición de las cosas entre sí[1] y 'mandato'. De la prueba documentada de su uso en castellano en el léxico de arquitectos y constructores, tenemos que referirnos a Sagredo 1526, como primera cita en el orden cronológico".

Para mayor precisión sobre el uso del término «ordenanza» cf. MEDIDAS, p.402.

5.2. T.- Una muestra es de sepultura para nuestro obispo

El adjetivo "nuestro" viene a confirmar lo anteriormentedicho en (3.3).

Dice Sánchez Cantón, op.cit., p.5:

> «...no debió de construirse este sepulcro, pues los datos que del dibujo se dan en las *Medidas del Romano* no convienen con el túmulo de Coca donde yace el Prelado».

Y en nota añade:

> "Reprodúcese, por Martí Monsó, *Estudios históricos artísticos*, (p.68)".

Se trata del obispo de Burgos, según se deduce de las coordenadas de **(35)** y **(36)** que indican el lugar de la acción del diálogo.

Lo era a la sazón Don Juan Rodríguez de Fonseca, hijo de Don Fernando, el hermano de Don Alonso I; primo hermano, pues, del arzobispo Fonseca de Toledo. Fue Deán de Sevilla, y desde 1495 obispo de Córdoba, pasando a continuación por las sedes de Palencia, Rosano (en Ñapóles); obispo de Burgos desde julio de 1514 hasta noviembre de 1524, año de su muerte. Había sido embajador en Flandes en 1500.

> "De su amor a las artes son patentes pruebas la Puerta de la Pellejería de la Catedral de Burgos, y el famoso altar del trascoro en la Catedral de Palencia, donde aparece como orante" (Sánchez Cantón, op.cit., p.13).

Parece el blanco del *Pastor Bonus*, tratado de Juan Maldonado de finales de 1529, en homenaje a Don Iñigo López de Mendoza, nombrado obispo de Burgos. Es el parecer de Bataillon, *Erasmo y España,* México, Fondo de Cultura Económica,1979, p.329:

> "Maldonado ha conocido en el palacio episcopal de Burgos al magnífico señor Don Juan Fonseca antes de que reformara su vida y redimiera, con las buenas acciones de sus últimos años, los escándalos y exacciones que al principio lo habían hecho tan impopular. Favorito del Rey Don Fernando, no había abandonado la Corte sino para tener él su propia corte. Era, en su obispado, un gran señor preocupado de acrecentar su fortuna, de manejar mucho dinero, de construir edificios soberbios".

5. 3. P.- Bien podría passar por retablo: y aun seria mejor empleado.

T.- Hablas lo que querrias, por tanto se dice; soñaua el ciego que veía y soñaua lo que querría

Nos encontramos con el primer grabado que acompaña al texto. Como se desprende del diálogo -particularmente del párrafo **(6)-**, ejemplifica la traza de sepultura que hace Tatnpesso. Lo normal será encontrarnos con referencias muy explícitas a las figuras.

El grabado corresponde a la parte arquitectónica de un sepulcro parietal. «El sepulcro parietal evolucionará rápidamente a partir del tipo renovado por B. Rossellino para L. Bruni (1445)» (A. Chastel, *El gran taller de Italia 1460 -1500*. Madrid, Aguilar, 1966, p.337, donde estudia la evolución tipológica del sepulcro renacentista).

"Bien podría pasar por retablo", dice Picardo. La observación nos parece alucinante a la vista del grabado. Alucinante también le debió de parecer a Tampeso; por eso le dice a Picardo: «Hablas lo que querrías.... soñaba el ciego que veía...» Nos resulta extraño, hoy, el uso en esta frase del potencial simple en dependencia de un presente y de un imperfecto respectivamente; el «por tanto» hay que entenderlo en la acepción 3ª del actual Diccionario de la Lengua. Pero la frase, a pesar de su oscuridad lingüística para nosotros, es muy esclarecedora del pensamiento de Sagredo, quien, a todas luces, ha provocado el despropósito de Picardo. En su reacción Tampeso viene a decirle: «Eso es lo que tu quisieras; hablas de memoria; sueñas despierto, ves visiones; aquí no hay nada de eso».

Con esa respuesta y con la ejemplificación de un grabado, clásico y muy sobrio, Sagredo presenta una alternativa a la tendencia en uso hacia lo recargado y desmesurado. Es esclarecedor al respecto el siguiente texto de Fernando Checa*, Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450 -1600*, Madrid. Ed. Cátedra, 1983, p.165 -166:

"Pero las acusaciones de retablismo planteadas por Diego de Sagredo no eran meras frases sin fundamento. Y si sólo es relativamente aplicable al diseño del tratado, sí que podemos señalar toda una corriente de sepulcros españoles en los que la confusión entre el tema funerario y el retablístico es total. En realidad se trata de un desarrollo a gran escala, provocado por el sentido ornamentalista del plateresco, del tema del sepulcro bajo un arco triunfal. Ello es bien claro en varios ejemplos entre los que destacaríamos la cabecera del monasterio del Parral, en Segovia, en donde el límite entre los sepulcros y el profuso altar mayor no resulta del todo claro".

(Apostillaría simplemente que ni siquiera "es relativamente aplicable al diseño del tratado" el concepto de retablo. El autor, por boca de Tampeso, lo rechaza).

5. 4. P.- Como si tu no supiesses quan reprehendidas y prohibidas son las pompas de las sepulturas, e principalmente a los eclesiásticos, que saben muy bien que los principales capitanes de la Yglesia, como son sant Pedro, sant Pablo, sant Gregorio y sant Jerónimo, y otros muchos santos, estan en Roma según cuentan los que lo han visto, soterrados sin ornamento ninguno de sepultura; sería a lo menos mas seguro distribuyr por los pobres lo que en ellos se gasta. Si tu quieres dezir lo que cerca desto sientes, yo soy cierto que otorgarás comigo.

T.- No podemos negar ser antiquissimo el vso de los sepulcros, pues se hallan memorias de muchos dellos que fueron de Patriarcas, Sacerdotes, y Profetas. Antiguo era el sepulcro de Dauid, y sumptuosamente labrado, pues al tiempo que le fabricaron hizieron en el ciertas alhazenas secretas donde ascondieron tres mil libras de oro que fueron la herencia que dexó; las quales después passados mil y CCC años fueron halladas por Hircano pontífice de los hebreos, según cuenta Josefo, y con ellas dio guerra a Antiocho rey de Syria que le tenia cercado y puesto en mucho estrecho. Y no ser los sepulcros prohibidos por la ley, bien se puede colegir del monumento de Joseph abarimathia donde fue puesto el cuerpo de nuestro redemptor Jesuchristo. De mas desto vuo muchos que quisieron mas sepultarse dentro en la tierra que en sepulturas pomposas. Cyro rey de Persia mandó a sus criados al tiempo de su muerte, que su cuerpo no le sepultassen en oro ni en plata ni en otra cosa de metal ni piedra, sino que luego le metiessen en la tierra, diziendo que no puede ser mejor cosa que la tierra que tantas buenas cosas pare, cría, y produce; y se deue de tener por dichoso quien con ella (que mucho merece) se mezcla. Marco Emilio antes que muriesse mandó a sus hijos hiziessen el estrado donde hauían de poner su cuerpo sin sauanas e sin grana, e sin ninguna seda ni brocado; y en sus obsequias que no se gastassen mas de diez monedas. Por las leyes otrosi de Cicerón fue vedado que ningún sepulcro se hiziese de mas obra de quanta se pudiesse acabar en espacio de cinco dias. Los egypcios son muy contrarios de lo que auemos dicho, ca escarnecen de los que labran casas para la vida que es muy breue, y dexan de labrar sepulturas donde se conserua el cuerpo y se sostiene la fama para siempre. E assi los romanos tenían por mejor la memoria de los mausoleos que hazian a sus capitanes vencedores para mejor perpetuar su fama, que la memoria de las estatuas de metal; diziendo que ya podría venir tiempo que por codicia a necessidad de metal rompiessen o robassen la estatua; de lo que el mausoleo o sepulcro estaua bien seguro.

P.- ¿Por qué llamas al sepulcro mausoleo?

T.- Assi le llaman después que Artemisia reyna de Caria hizo vn muy sumptuoso sepulcro a su marido Mausolo: y fue tal que le cuentan por vna de las siete marauillas del mundo: de donde después se llamaron mausoleos los sepulcros pomposos e bien labrados. Ya has visto pues cómo no todos son de vna opinión, ca vnos quieren sepulcros, otros los aborrecen.

P.- ¿Quál tienes tu por mejor?

T.- Paréceme a mi que no tienen mucha razón los que dizen que es vanidad el gasto que se haze en los sepulcros, por que allende que decoran y acrecientan el edificio del templo, despiertan mucho a los que se descuydan de la muerte, y los prouocan a mejorar y corregir su vida. De Alexandre se lee que quando vio el sepulchro de Achiles comemçó a gemir y sospirar: y Cesar hizo lo mesmo quando vio el de Alexandre. E avn a ti te han hallado muchas vezes por essos monasterios leyendo y contemplando con muchos sospiros títulos de sepulturas, y venido a tu casa comienzas luego a leer en tu libro de Vitis patrum.

P.- No ay ninguno en esta vida triste tan malo, a quien la presencia de los muertos, o su memoria no le mueua alguna alteración en lo mas secreto de sus entrañas; pero es de doler que su afligimiento no dura mas de quanto lo tiene delante pues veemos que torna a sus primeras eostambres.

T.- Por esso dizen que somos comparados al ganado que pasce, quando acaesce venir vn lobo y arrebata vna res y se va con ella: todas las otras dexan de pacer y la estén mirando con sus caberas altas: y luego que es traspuesto y le pierden de vista, tornan a pacer como de primero sin auer mas memoria de lo passado: pero dexemos esto que es oficio de predicadores, y tornemos a nuestra pratica, e dime qué te paresce de mi sentencia cerca de los sepulcros.

P.- Muy bien me ha parecido tu opinión: e avn si bien queremos juzgar, ay otro punto que el gasto que se haze en semejante obra harto se da por Dios pues se reparte entre muchos pobres oficiales y trabajadores:

Aborda aquí Sagredo un tema escabroso por polémico; un tema de gran actualidad en aquel momento. Todo nos lleva a pensar que lo introduce por ser parte interesada en él. La traza que hace Tampeso como muestra de sepultura parece responder a la traza que realmente haría Sagredo para la sepultura del obispo de Burgos, D. Juan Rodríguez de Fonseca. La solución que da al problema no es neta; nos parece velada, envuelta en un sutil velo de ambigüedad. Más que solución nos parece la justificación de una actividad comprometida. Pues nos resulta difícil admitir que se aborde espontáneamente un tema problemático y candente, de rabiosa actualidad, para aportarle una solución nada comprometida.

Analizamos este largo fragmento del siguiente modo:

- Esquema del proceso dialéctico (5.4.1)
- La sentencia de Tampeso (5.4.2)
- Fuentes: Alberti (5.4.3) y Volterrano (5.4.4)
- Análisis de las fuentes de cada párrafo (5.4.5) a (5.4.14)
- La función ornamental del sepulcro (5.4.15)
- El tema moral de la muerte (5.4.16) y (5.4.17)
- Conclusión (5.4.18).

5.4.1.Esta interesante discusión sobre el boato de los sepulcros se desarrolla siguiendo unos pasos que nos hacen pensar en la exposición de un artículo de una «summa» escolástica con su esquema característico: azones en contra, exposición sopesada de la doctrina, sentencia y escolios.

Esquematicemos el proceso dialéctico:

a) Postura austera (la representa Picardo): Está mal la pompa en la sepultura, particularmente en la de eclesiástico.

- Eejemplo de Apóstoles y Santos Padres pobremente enterrados.
- Argumento tradicional: es mejor dar ese dinero a los pobres.

b) Exposición de la cuestión (hecha por Tampeso) mediante un excursus histórico, aportando razones en pro y en contra:

En pro:

- Es antiguo el uso de los sepulcros: Patriarcas, Profetas..., David. --> Digresión sobre el sepulcro de David.
- Los aprueba la Ley: Jesús es enterrado en el sepulcro de Arimatea.

En contra:

- Preferencia por la sencillez: Ciro, Marco Emilio, ley de Cicerón.

En pro:

- Posición de los egipcios
- Los romanos preferían sepulcros a estatuas. -->Digresión sobre el Mausoleo.

c) Sentencia (Picardo pide a Tampeso que tome posición en el tema): «No tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se hace en los sepulcros». Razones a favor:

- Decoran el templo,
- Despiertan el pensamiento de la muerte. --> Digresión sobre este tema.

d) Adhesión de Picardo a la opinión de Tampeso¸ aportando un nuevo argumento: lo que se hace por los trabajadores, dándoles trabajo, se hace por Dios.

5.4.2. La sentencia de Tampeso es poco comprometida y, sin embargo, interesada. ¿Por qué, si no, se plantea un tema conflictivo para darle una respuesta tan mitigada, recurriendo, no a la afirmación, sino a la negación?: "Pareceme a mi que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se hace en los sepulcros". No es tajante; opina. No niega globalmente las razones adversas; matiza: "no tienen mucha razón".

Para bien enmarcar la polémica conviene recordar el momento en que se ha escrito esta página, cercano ya el Concilio de Trento, cuando los aires reformistas pedían austeridad. En España se importaban sepulcros italianos y se incrementaban los nacionales, al tiempo que se dejaba sentir y cobraba cuerpo la corriente erasmista. Erasmo escribe su coloquio *Funus* donde deja malparadas las pompas fúnebres. Pero no todo era negro o blanco; existían también los grises. Así Virués, traductor de Erasmo, no tiene dificultad en atemperar el texto original. Le parece aceptable que el príncipe tenga mejor sepultura que el noble; el noble, mejor que el caballero, y éste, mejor que el simple ciudadano. Y aporta una valoración coincidente con la de Sagredo: no es siempre la vanidad el móvil del sepulcro; intervienen a menudo motivos religiosos.

Sirviéndome de la metáfora de más arriba, diría que el texto de Sagredo no es ni blanco ni negro, sino gris. Si no existe un interés especial, no es normal plantearse un tema escabroso para desembocar en una solución gris.

Como es interesante aquilatar al máximo el pensamiento de nuestro tratadista, me parece oportuno analizar las fuentes de sus citas eruditas. Ello nos ayudará a conocer mejor su método de trabajo y lo que podemos llamar, sin sentido peyorativo, sus manipulaciones.

Dos son los libros, fuentes de las citas de este texto: el *De re aedificatoria* de Alberti y la ya citada enciclopedia del Volterrano.

5.4.3. *Alberti*. Trata ampliamente del tema del sepulcro en diferentes sitios. Para evitar la prolijidad, resumo, a grandes rasgos, los puntos pertinentes al texto que comentamos, dejando para el análisis de cada cita concreta una referencia más exacta de la fuente.

En (II, II, 103) dice que la construcción no se rige sólo por la posibilidad, sino por el decoro

también. Así vitupera a una meretriz que se hizo construir un sepulcro regio, y alaba a la reina de Caria, Artemisa, por haber edificado a su marido un sepulcro espléndido, "quamvis -agrega- quoque in his modestiam probem" (el justo medio, la "mediocritas albertina).

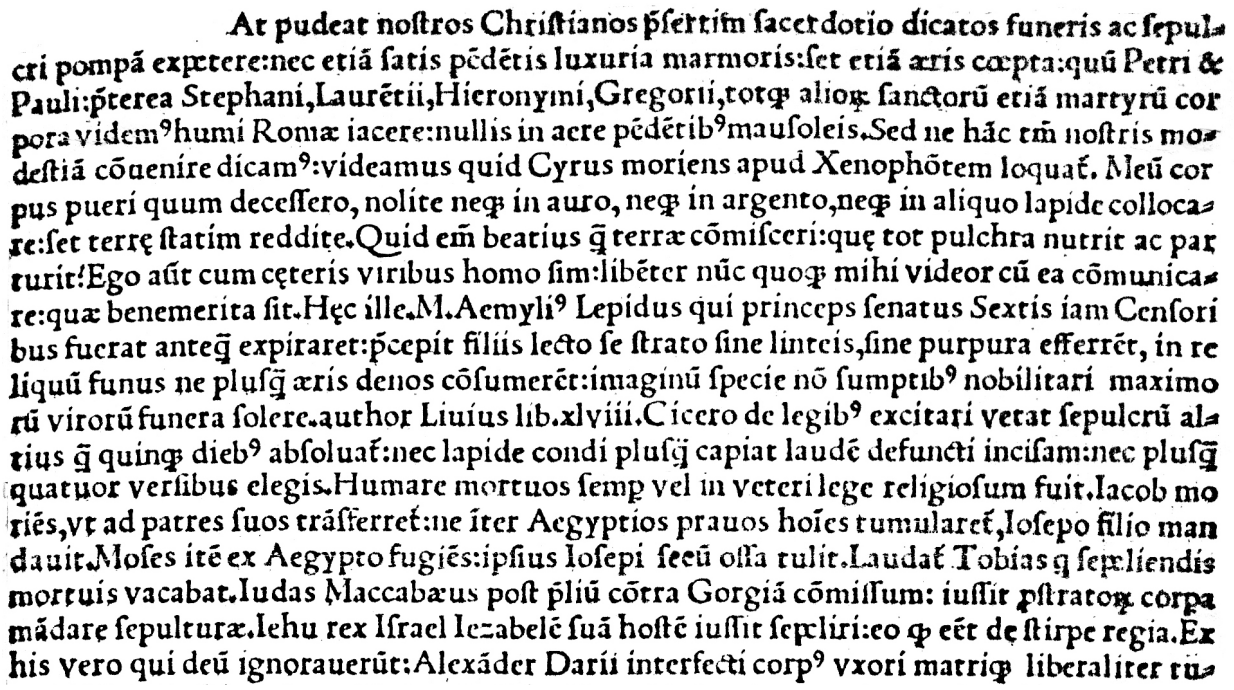
El Libro VIII está dedicado a los ornamentos de los edificios de culto. En (VIII, I, 667) habla de la costumbre antigua de adornar las vías romanas con sepulcros. Estos proclamaban a la posteridad la fama del difunto; eran gloria de la familia e invitaban a los transeúntes a imitar la virtud de los hombres célebres. Recalca Alberti la importancia cívica de los monumentos sepulcrales.

En (VIII, II, 671) hace un recorrida histórico: es constante el uso del sepulcro en los pueblos civilizados. Sin embargo, dice, el mejor sepulcro es el recuerdo de la posteridad. El sepulcro es importante para la transmisión de la fama. En este punto los Romanos prefirieron el sepulcro a la estatua. Pero fue preocupación constante legislar para evitar el excesivo fasto en funerales y sepulcros. Una ley de Pitaco (uno de los siete sabios) sólo permitía levantar una pequeñísima columna sobre el túmulo. Juzgaban normal que volviera al seno materno el cuerpo nacido de la tierra; y decretaron que no se hiciera construcción alguna que superara el trabajo de diez hombres en tres días. Pero los egipcios opinaban de otro modo; juzgaban erróneo fabricar casa en vida, que es corta, descuidando la perenne. Explica Alberti cómo debieron de surgir los edículos y la preocupación por hacerlos hermosos y adornados.

En (VIII, III) trata de las capillas sepulcrales y critica las excesivas construcciones egipcias y etruscas. En contraposición, fue alabado Ciro -dice Alberti- por su modestia al oponerse a la construcción de un gran sepulcro; fue enterrado en una urna de oro -"como convenía a su realeza"- dentro de una pequeñísima celda.

En resumen diríamos que Alberti acepta el sepulcro como un dato de civilización; le concede una gran importancia ética y cívica; admite una jerarquía de uso, regida por el decoro, pero desecha lo desmesurado en forma y excesivo en gasto, según su criterio de la mediocritas.

5.4.4. *El Volterrano.* El texto que adjunto corresponde al Libro XXXII: "De modo funerandi", de la *Philologia*, op. y ed. cit., fo. CCCXXXVI:



At pudeat noſtros Chriſtianos p̄ſertim ſacerdotio dicatos funeris ac ſepulcri pompā expętere:nec etiā ſatis pēdētis luxuria marmoris:ſet etiā æris cœpta:quū Petri & Pauli:p̄terea Stephani,Laurētii,Hieronymi,Gregorii,torq; aliorū ſanctorū etiā martyrū corpora videm⁹humi Romæ iacere:nullis in aere pēdētib⁹mauſoleis.Sed ne hāc tm̄ noſtris modeſtiā cōuenire dicam⁹:videamus quid Cyrus moriens apud Xenophōtem loquat. Meū corpus pueri quum deceſſero, nolite neq; in auro, neq; in argento,neq; in aliquo lapide colloca re:ſet terrę ſtatim reddite.Quid em̄ beatius q̄ terræ cōmiſceri:quę tot pulchra nutrit ac parturit!Ego aūt cum cęteris viribus homo ſim:libēter nūc quoq; mihi videor cū ea cōmunicare:quæ benemerita ſit.Hęc ille.M.Aemyli⁹ Lepidus qui princeps ſenatus Sextis iam Cenſoribus fuerat anteq̄ expiraret:p̄cepit filiis lecto ſe ſtrato ſine linteis,ſine purpura efferrēt, in reliquū funus ne pluſq̄ æris denos cōſumerēt:imaginū ſpecie nō ſumptib⁹ nobilitari maximorū virorū funera ſolere.author Liuius lib.xlviii.Cicero de legib⁹ excitari vetat ſepulcrū altius q̄ quinq; dieb⁹ abſoluat:nec lapide condi pluſq̄ capiat laudē defuncti inciſam:nec pluſq̄ quatuor verſibus elegis.Humare mortuos ſemp vel in veteri lege religioſum fuit.Iacob moriēs,vt ad patres ſuos trāſferret:ne iter Aegyptios prauos hoſtes tumularet,Ioſepo filio mandauit.Moſes itē ex Aegypto fugiēs:ipſius Ioſepi ſeeū oſſa tulit.Laudat Tobias q ſepeliendis mortuis vacabat.Iudas Maccabæus poſt p̄liū cōtra Gorgiā cōmiſſum: iuſſit p̄ſtratoꝝ corpa mādare ſepulturæ.Iehu rex Iſrael Iezabelē ſuā hoſtē iuſſit ſepeliri:eo q̄ eēt de ſtirpe regia.Ex his vero qui deū ignorauerūt:Alexāder Darii interfecti corp⁹ vxori matriq; liberaliter tū-

mulãdũ dedit,Pauli Aemylii Annibali hoſti pquiſitũ cadauer:& humaniter ſepultũ.Auguſtinus de ci.Sepulcrorꝫ memoriã,ſumptuſꝙ funeris,magis viuorũ cõſolatione dicit eẽ q̃ defunctorꝫ vtilitatẽ.Ambroſius in ſermone.Quid pficit,ingt,ſepulcrorꝫ ſupbia!damna ſunt potius viuẽtiũ q̃ ſubſidia mortuorꝫ.Viris igit̃ ſapientibus, vt in veteri puerbio:πᾶσι γῆ τάφος: hoc eſt oĩs terra ſepultura.

Este texto le es totalmente adverso a Sagredo, quien aprovecha ciertas citas para el planteamiento de la cuestión -las menos radicales- y se desestiman los duros reproches de S. Agustín y de S. Ambrosio.

5.4.5. «P.- Como si tu no supiesses quán reprehendidas y prohibidas son las pompas de las sepulturas, y principalmente a los eclesiásticos, que saben muy bien que los principales capitanes de la Yglesia, como son sant Pedro, sant Pablo, sant Gregorio y sant Jerónimo, y otros muchos santos, están en Roma....soterrados sin ornamento ninguno de sepultura».

Este párrafo corresponde directamente al que encabeza el texto del Volterrano, citado en (5.4.4.), pero moderando su dureza. El «at pudeat nostros christianos praesertim sacerdotio dicatos» (avergüéncense nuestros cristianos y muy particularmente los sacerdotes..) queda mitigado, por Sagredo, en :»como si tu no supiesses..» Los nombres propios citadas por Volterrano quedan reducidos a cuatro.

5.4.6. «T.- No podemos negar ser antiquissimo el vso de los sepulcros, pues se hallan memorias de muchos dellos que fueran de Patriarcas, Sacerdotes y Profetas».

Toma la idea de Alberti, pero aprovecha del Volterrano la referencia al aspecto religioso, particularmente veterotestamentario, aunque desvirtuando su contexto: el Volterrano se refiere exclusivamente a la costumbre de inhumar («humare»).

5.4.7. «Antiguo era el sepulcro de Dauid, y sumptuosamente labrado, pues al tiempo que le fabricaron hizieron en el ciertas alhazenas secretas donde ascondieron tres mil libras de oro que fueron la herencia que dexó; las quales despues passados mil y CCC años fueron halladas por Hircano pontífice de los hebreos, según cuenta Josefo, y con ellas dio guerra a Antiocho rey de Syria que le tenía cercado y puesto en mucho estrecho».

En Josefo (*Ant.*, Libros VII y XIII) encontramos dos referencias al episodio en cuestión que nos hacen ver que no son fuente directa de este párrafo de Sagredo. Efectivamente:

- No hay referencia explícita a «alhazenas secretas».
- No son 3.000 libras, sino talentos (cantidad ésta, aproximadamente cien veces superior).
- El metal no es oro, sino plata.
- Dicha cantidad no correspondía al total de la herencia, sino a la porción sacada del sepulcro, donde quedó más dinero, sacado en tiempos de Herodes.
- Se extrajo el dinero del sepulcro no para dar guerra a Antíoco sino para pagar una capitulación honrosa y la retirada de la guarnición extranjera.

Datos suficientes, para ver que su fuente directa es otra. Sagredo se ha servido, una vez más sin citar, de Alberti, quien cita un tanto de memoria el texto de Josefo, forzándolo algo, para ejemplificar un aspecto distinto al tratado aquí. En (V, II) trata Alberti de la conveniencia de hacer puertas, ventanas, escondrijos secretos en las casas, y, con esta ocasión, se refiere al sepulcro de David, explicitando que hicieron en él «lóculos» (alhacenillas), donde el texto de Josefo habla genéricamente de un lugar del sepulcro:

«Fecerant ad sepulchrum David lóculos, quibus thesauros ex regis hereditate conderent, arte mirifica, ita ut nullatenus possent esse manifesti. Ex quorum uno post annos MCCC Hircanum pontificem ait losephus auri talenta hausisse tria milla, ut obsidione ab Antiocho liberaret ci-vitatem» (V, II, 341).

Alberti habla de talentos de «oro», error seguido por Sagredo.

Por otra parte, la imprecisa finalidad: «ut obsidione ab Antiocho liberaret civitatem» (para librar del asedio), sin decir cómo, ha permitido la opción interpretativa de Sagredo: «con ellas dio guerra a Antiocho rey de Syria que le tenía cercado».

Notemos cómo para un tema sobre el sepulcro, cuya fuente albertina básica se encuentra en el Libro VIII, Sagredo toma una referencia de otro Libro, el V, lejano y de temática distinta. Es buena prueba de la familiaridad de nuestro tratadista con el *De re aedificatoria*.

5.4.8. «Cyro rey de Persia mandó a sus criados al tiempo de su muerte que su cuerpo no le sepultassen en oro ni en plata ni en otra cosa de metal ni piedra, sino que luego le metiessen en la tierra, diziendo que no puede ser mejor cosa que la tierra que tantas cosas buenas pare, cría, y produze; y se deue de tener por dichoso quien con ella (que mucho merece) se mezcla».

Este párrafo está tomado y traducido literalmente del Volterrano, línea 5ª, y corresponde exactamente a la fuente primera, que es Jenofonte (*Ciropedia*,VIII, 7, 25).

5.4.9. «Marco Emilio...mandó a sus hijos hiziessen el estrada donde hauían de poner su cuerpo sin sabanas...y en sus obsequias que no se gastassen mas de diez monedas».

Párrafo tomado igualmente del Volterrano, siguiendo al anterior. Único, pequeño detalle: donde el original dice «sin sábanas ni púrpura», Sagredo encarece: «y sin ninguna seda ni brocado».

5.4.10. «Por las leyes otrosí de Cicerón fue vedado que ningún sepulcro se hiziesse de mas obra de quanta se pudiesse acabar en espacio de cinco dias».

No se trata de una ley de Cicerón, sino de una referencia, en su *De legibus*, a una de Platón que prohibía hacer un sepulcro que exigiera un trabajo superior al de cinco hombres en cinco días. (cf. *De legibus*, liber II, XXVI1, 68).

Una vez más ha seguido literalmente Sagredo al Volterrano, cayendo en la misma imprecisión de su fuente: ¡el trabajo de cinco días depende de la cantidad de mano de obra empleada!

5.4.11. «Los egypcios son muy contrarios de lo que auemos dicho, ca escarnecen de los que labran casas para la vida que es muy breue, y dexan de labrar sepulturas donde se conserua el cuerpo y se sostiene la fama para siempre».

Fuente directa, no citada, Alberti (VIII, II, 675):

«Verum qui curiosissime sepulchra condidere prae caeteris fuere Aegyptii. Nanque errare quidem genus hominum praedicabant, qui domos, brevissimi temporis diversorium, lautissimas aedificarent, sepulchra vero, ubi diutissime essent requieturi, prae illis negligerent».

Cosecha propia de Sagredo, muy renacentista y de acuerdo con el espíritu de Alberti, su inciso: «y se sostiene la fama para siempre».

5.4.12. «E assi los romanos tenían por mejor la memoria de los mausoleos que hazían a sus capitanes vencedores para mejor perpetuar su fama, que la memoria de las estauas de metal, diziendo

que ya podría venir tiempo que por codicia o necessidad de metal rompiessen o robassen la estatua; de lo qual el mausoleo o sepulcro estaua bien seguro».

Fuente remota aquí es el siguiente texto de Cicerón, quien, antes de solicitar del Senado se le conceda una estatua de bronce a S. Sulpicius Rufus, muerto en acto de servicio por la República, dice:

> «Maiores quidem nostri statuas multis decreuerunt, sepulcra paucis. Sed statuae intereunt tempestate, ui, uetustate; sepulcrorum autem sanctitas in ipso solo est, quod nulla ui moueri neque deleri potest, atque, ut cetera extinguuntur, sic sepulcra sanctiora fiunt uetustate» (Filípica IX,VI-14)

Fuente directa, este otro de Alberti, según lo delatan algunos matices que, al mismo tiempo, nos permiten constatar la libertad que se permite Sagredo en la traducción, presentando una motivación en la preferencia del sepulcro sobre la estatua que no corresponde al original. Alberti, siguiendo a Cicerón, afirma que los romanos concedían más estatuas (perecederas) que sepulcros, precisamente por ser éstos de rango superior y más duraderos por su carácter sacro que se acrecienta con el paso de los años:

> «Maiores nostri his, qui de re publica sanguine et vita egregie meriti essent, ut gratias referrent, caeterosque ad parem virtutis gloriam excitarent, cum statuas tum et sepulchra dare publice consueverunt. Sed statuas fortassis dedere multis, sepulchra paucis, quod illas intelligerent interire tempestate et vetustate; sepulchrorum autem sanctitas -inquit Cicero- in ipso solo est, quod nulla re deleri neque moveri potest: nam, ut caetera extinguntur, sic sepulchra sunt sanctiora vetustate». (VIII, II, 673)

Observemos dos curiosas aportaciones de Sagredo:

- «para mejor perpetuar su fama». Insiste en lo anteriormente observado (cf. (5.4.11)) . El matiz que introducía Alberti en el texto ciceroniano hacía hincapié en el estímulo cívico.

- Frente a «inclemencia atmosférica y paso del tiempo», causantes de la destrucción de las estatuas, Sagredo intraduce otras causas: «codicia o necessidad de metal».

5.4.13. «P.- ¿Por qué llamas al sepulcro mausoleo?

T.- Assi se llaman después que Artemisia reyna de Caria hizo vn muy sumptuoso sepulcro a su marido Mausolo; y fue tal que le cuentan por una de las siete marauillas del mundo».

A Picardo le parece novedosa la palabra mausoleo. Nos cuesta pensar que el Picardo histórico la desconociera. En todo caso se trata de algo novedoso para los lectores del tiempo y Sagredo cree conveniente referirse a ello, poniendo en boca de Picardo la pregunta como recurso literario.

Por otra parte la época era propicia a maravillarse con noticias que surgían del pasado remoto y glorioso:

> «En los períodos renacentista y barroco, no sólo se resucitan los textos antiguos, sino que la «imagen» más o menos imaginaria de las maravillas empieza a tener vida propia difundiéndose en series de grabados y utilizándose como fuente de inspiración para construcciones conternporáneas concretas». (Juan Antonio Ramírez, *Cinco lecciones sobre Arquitectura y utopía*, Màlaga, Universidad y Delegación en Málaga del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental,1981, p.61).

(Véase la Lección II y particularmente el apartado 7 («La imagen de las maravillas en la Edad Moderna»), donde se hace una interesante reseña del impacto que produjo la arquitectura grandiosa de la antigüedad en la época que tratamos).

No podemos pensar que todo texto escrito haya de tener necesariamente como fuente otro texto escrito. Recogemos de oídas muchos datos culturales. La explicación de Tampeso a Picardo sobre el Mausoleo podría tener una fuente oral. Sin embargo parece ser obligación del investigador o, mejor, condición *sine qua non,* aportar textos escritos. Estos no le faltaran, en núestro caso, a Sagredo en los libros que, según nos consta, manejó ampliamente. Así pudo encontrar referencias al Mausoleo en Vitruvio (II, VIII, 45 ss); Alberti (II, II, 103); Volterrano (op.cit., «Geographia», Fo.CVII, y «Anthropologia»,156 (2) (esta última referencia corresponde a la edición de Basilea,1530).

Pero el texto que mejor sintetiza los datos de Sagredo es el siguiente de Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 30:

> «(Habla del trabajo de Escopas, Timoteo, etc. en el Mausoleo) sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo, Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo, opus id ut esset ínter septem miracula, hi maxime fecere artífices».

Pero no se puede probar apodícticamente que sea este texto su fuente directa.

5.4.13.1. Cuando Sagredo afirma: «..y fue tal que le cuentan por una de las siete maravillas del mundo», ¿tiene conciencia de presente? El Mausoleo fue destruido en 1522..

5..4.14. «(los sepulcros) despiertan mucho a los que se descuydan de la muerte, y los prouocan a mejorar y corregir su vida. De Alexandre se lee que quando vio el sepulcro de Achiles començó a gemir y sospirar; y Cesar hizo lo mesmo quando vio el de Alexandre».

Una vez más Sagredo nos sorprende con su modo peculiar de citar, acomodando el dato original. Aquí unifica dos anécdotas distintas, tanto en sus circunstancias como en sus motivaciones. Veámoslas separadamente:

El llanto de Alejandro ante la tumba de Aquiles es un tópico antiguo que revive con fuerza en el Renacimiento. Ya encontramos una referencia en Petrarca. En el soneto CLXXXVII, en su primer cuarteto, escribe el poeta:

> «Giunto Alessandro a la famosa tomba
> del fero Achille, suspirando disse:
> 'O fortunato, che sì chiara tromba
> trovasti e chi di te sì alto scrisse!'»
>
> (*Rime e Trionfi,* Vol. XII, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1953, p.284).

La idea que resalta el poeta es la misma que ya había destacado Cicerón: Aquiles tuvo la suerte de contar con un gran poeta, Hornero, para proclamar su gloria. Muchos escritores rodearon a Alejandro, pero ninguno aventajó a Hornero. De ahí los suspiros de envidia de Alejandro ante la tumba de Aquiles. Cicerón es más drástico aún: si no fuera por la Ilíada, la tumba que cubría el cuerpo de Aquiles también habría enterrado su fama:

> «Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, quum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset, 'O fortunate, inquit, adolescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!' Et vere. Nam, nisi Ilias illa extitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset».
>
> (Pro Archia, cap.10, en *Opera omnia,* Tomus IV, Lipsias, sumptibus Ottonis Holtze, 1866, p.415).

Hay otra referencia de Cicerón al mismo tema en una carta a L. Luccio (cf. *ibidem,* «Epistolae ad diversos», Liber V, epistula 12, p.135). El episodio también lo recoge Plutarco (*Alejandro*, 15).

En cuanto al llanto de César ante la tumba de Alejandro no conozco ninguna referencia histórica que pueda apoyarla. Hay dos referencias, una en Plutarco (*César*,11,3) y otra en Sueto. nio (*Caes....*,18,1) -en su Vida de los doce Césares-, según las cuales César se estremece y gime, no ante la tumba de Alejandro, sino al leer una historia del macedonio (versión de Plutarco), o ante una estatua del mismo en el templo de Hércules en Cádiz (versión de Suetonio). Tiene más verosimilitud la narración de Suetonio por situar la anécdota en el 68 a.C., cuando César era sólo cuestor, y no pretor (como afirma Plutarco), fecha que correspondería al 61 a. C. El motivo del estremecimiento de César es constatar que, a sus 33 años, sólo es cuestor y no ha comenzado a ser glorioso, cuando ya a esa edad Alejandro ha muerto lleno de gloria. Así lo narra Suetonio:

> «Quaestori ulterior Hispania obvenit: ubi quum mandatu praetoris, jure dicundo conventus circumiret, Gadesque venisset, animadversa apud Herculis templum Magni Alexandri imagine, ingemuit: et quasi pertaesus ignaviam suam, quod nihildum a se memorabile actum esset in aetate, qua jam Alexander orbem terrarum subegisset, missionem continuo efflagitavit, ad captandas quam primum majorum rerum occasiones in urbe».

Son, pues, dos anécdotas diferentes y con motivaciones distintas: envidia en Alejandro de la suerte que tuvo Aquiles de ser cantado por Hornero, y envidia en César de la fulgurante y gloriosa carrera de Alejandro.

En Sagredo vemos las dos anécdotas unificadas y con la misma motivación moral: los sepulcros «despiertan mucho a los que se descuydan de la muerte, y los prouocan a mejorar y corregir su vida». Sagredo recoge, pues, las anécdotas de una fuente que las mediatiza. Esta fuente es, de nuevo, la «Filología» del Volterrano, op.cit., fo. CCCXXXVI:

> «Alexander Achillis: Caesar Alexandri conspectis tumulis: laudis aemulatione ingemuisse feruntur».

Con estilo lacónico el Volterrano ha unificado las dos anécdotas bajo un mismo estímulo moral: cada héroe se estimula, ante la presencia de otro héroe, a realizar grandes empresas.

Sagredo las recoge unificadas y también las utiliza con sentido moral, pero con un matiz distinto, ascético esta vez, ante la presencia de la muerte que despiertan los sepulcros. El resultado es que las dos anécdotas quedan completamente descolgadas de sus genuinas fuentes históricas.

5.4.15. «porque allende que (los sepulcros) decoran y acrecientan el edificio del templo...»

Una de las justificaciones del sepulcro radica en su función ornamental del templo.

De este modo, en la larga historia de la discusión sobre el esplendor o la sobriedad del templo, con capítulos tan interesantes como los protagonizados por Suger y San Bernardo, con respuestas enfrentadas, según se considere la dignidad del destinatario, Dios, o la administración de bienes por parte del usuario, el hombre, Sagredo se alinea con los que desean que el edificio sagrado se revista del mayor esplendor posible. Es una postura muy renacentista, concorde con Vitruvio y Alberti; que no se ve afectada por el Concilio de Trento, cuyos objetivos no tienden sino a la purificación y eliminación de lo profano e indecoroso -en el sentido genuino del «decoro»- de los templos. Significativo al respecto es el siguiente texto de Cataneo, de 1554, en plena época conciliar. Después de hablar del Templo de Salomón, agrega:

> «Tutto quel, che si e detto, sia a confusione di quelli, chi dicono, che le molte spesse e ricchezze de i tempii sieno in maggior parte perse e senza profitto, non considerando che

quel, che si fa a honore di Dio, non si puo mai fare tanto magnifico e perfetto, quanto si converrebbe. Debbesi per tanto a imitatione di Salomone guidare il principal tempio della citta con ottime proportioni di membri, e in quello ridur quanto di ricchezza e magnificenza si può, risparmiando piu tosto in tutte l'altre fabriche: e ciò facendo si compiacerá Giesu Cristo, e se ne renderà superba la città, dovendo massime quello essere visitato non solo della universalità del suo popolo, ma ancora da i forastieri, che per transito passeranno per quella».

(*I Quattro primi libri di architettura,* In Vinegia, in casa de'figliuoli di Aldo, 1554, p. 36^{v})

5.4.16. «E avn a ti te han hallado muchas vezes por essos monesterios leyendo y contemplando con muchos sospiros titulos de sepulturas, y venido a tu casa comienças luego a leer en tu libro de Vitis patrum».

De tomarse este dato como biográfico -probablemente lo sea-, tendríamos la imagen de un Picardo que parece emerger de la Baja Edad Media, impregnado de esa mentalidad ascético-piadosa que se nutre de la tradición de los fraticelli y se desenvuelve, con fuerza propia, sin especial apoyo de los dignatarios eclesiásticos, necesitados éstos de reforma. La inestable condición social de las clases bajas, donde la rueda de la fortuna nunca se detuvo propicia, y el moralismo cargado de acentos escatológicos que fomentó la Peste Negra y azuzaron al unísono los libros piadosos y los predicadores, crearon un tipo de espiritualidad que, como vemos en Picardo, se adentra en el Renacimiento español, al menos en ciertas capas de la sociedad, y entroncará con el barroco ascético.

El testamento de León Picardo parece concordar con los datos aquí apuntados por Sagredo, corroborando su probable carácter biográfico. En dicho testamento leemos:

«Porque la vida de los ombres es muy brebe e incierta e ninguna persona en este mundo viviente, por sabio que sea, no sabe el día ni la hora ni a dónde tiene de fallescer, e porque contra la muerte ningún remedio ay sino todo ombre estar aparejado y apercibido de las cosas tocantes al servicio de dios nuestro Señor..»

(Ismael García Rámila, «Testamento y Codicilo originales del famoso Pintor León Picardo», en *Bol. Acad. Hª.* tomo 135, 1949, p.265-281).

Picardo lee *De vitis patrum.* ¿Lo lee en latín?

De vitis patrum es un antiguo libro anónimo que relata las vidas de los padres o anacoretas del yermo. Fue muy difundido en la traducción toscana, *Vite dei Santi Padri*, que hizo el famoso dominico, natural de Vico Pisano, Domenico Cavalca, nacido c.1270. La invención de la imprenta multiplicó su difusión en numerosísimas ediciones que llegaron al menos -en lo que he podido comprobar- hasta el siglo XVIII. Paralelamente se difunde su original latino. He aquí, a título de curiosidad y sin mayor precisión, algunas de las ediciones latinas que pudieran caer en manos de Picardo: Nüremberg, 1478 y 1483; Ed.germana,1483 y 1485; Venecia, 1483 y 1508; Lyon,1502, 1507, 1509 y, de nuevo, 1509. Lo que da una idea de la difusión alcanzada por esta obra. (Existía un ejemplar latino en la biblioteca del marqués de Priego, 1518, (cf. María de la Concepción Quintana, «La biblioteca del Marqués de Priego», en La España Medieval, Madrid, Univerdidad Complutense, 1980).

5.4.17. «T.- Por esso dizen que somos comparados al ganado que pasce; quando acaesce venir vn lobo y arrebata vna res y se va con ella, todas las otras dexan de pacer y la están mirando con sus cabecas altas, y luego que es traspuesto y le pierden de vista, tornan a pacer como de primero sin auer mas memoria de lo passado».

Picardo ha dicho que «en esta vida triste» la presencía de la muerte conmueve a todo hombre por malvado que sea, y, con cierto pesimismo sobre la condición humana, añade: «pero es de doler que su afligimiento no dura mas de quanto lo tiene delante». Tampeso confirma esta idea con una comparación popular, muy al gusto de la predicación ascética de la época («pero dexemos esto que es oficio de predicadores»). No podemos menos de destacar la gran calidad literaria de dicha comparación, tan plástica, tan suelta y fluida, tan justa en sus términos. Indiscutiblemente Sagredo es un magnífico escritor que merece ser mejor conocido.

5.4.18. Acabado el diálogo sobre los sepulcros, y una vez analizadas sus fuentes, su discriminatoria selección de citas, sus «manipulaciones» como las llamé más arriba, podemos confirmar que nos encontramos ante un episodio que es interesado, con contenido autobiográfico: Sagredo hace realmente las trazas de un sepulcro y quiere justificarse ante cierta opinión pública. El había sido familiar de Cisneros; conocía su pensamiento austero, sus disposiciones testamentarias; pero tarnbien conocía la actuación de los testamentarios del cardenal en el tema del sepulcro y pudo ver la instalación de éste en la capilla de la Universidad de Alcalá contribuyendo a la suntuosidad de la misma. Leemos en Miguel Ángel Castillo Oreja, op.cit. p.58:

> «La determinación de Cisneros de colocar su sepulturo en la capilla del Colegio fue un hecho, que con el tiempo, vino a acrecentar la riqueza y suntuosidad que ya de por sí tenía su interior, a la vez que sirvió para acentuar la impronta personal del mecenas dentro del conjunto. En efecto, en su testamento de 1512, como señalan todos sus biógrafos, dispuso «que no hubiera fausto alguno en sus funerales, así como que no se hiciere ostentación de ningún género en su sepultura, para la cual escogía la Capilla de San Ildefonso. Ni los testamentarios de Cisneros, ni los doctores de la Universidad, se creyeron fatalmente obligados a obedecer en este punto, y las exequias del modesto franciscano, lo mismo que su sepulcro, correspondiendo a la grandeza del repúblico y a la magnificencia del fundador de la Universidad y Colegio Ildefonsino, fueron el más fehaciente testimonio de gratitud y del amor y de la admiración de sus coetáneos»». (El entrecomillada interno corresponde a una cita de Amador de los Ríos) .

Sagredo que sin duda no discrepa de lo acontecido con el sepulcro de su antiguo patrón, justifica su postura con una pequeña pieza literaria magistral, manteniendo a Tampeso en una cierta contemplación objetiva de los hechos, haciéndole presentar razones en pro y en contra de los sepulcros, casi dejando la balanza en equilibrio, sin dejar traslucir la interesada selección de sus citas y el silenciamiento de las más adversas. Y a la hora de pronunciarse por los sepulcros, hacerlo con una formulación discreta, negativa, sin excesivo compromiso: «Paréceme a mi que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se haze en los sepulcros».

Al final triunfan tres razones (dos aportadas por Tampeso, y una, por Picardo), fundamentadas en la función religiosa del sepulcro:

- «decoran y acrecientan el edificio del templo»;

- testimonian la presencia de la muerte y estimulan a ordenar coherentemente la vida;

- crean mano de obra, beneficiándose «muchos pobres oficiales y trabajadores.». El dinero va a parar a manos de los pobres como había comenzado pidiendo Picardo.



y en tal edificio como eſte/todo es bien empleado:ca ſegun yo alcanço/no ay mas enel Romano delo que aqui ſe contiene:ſeria regiſtro de medidas a los que quierē edificar al modo antiguo:mayormente hallandoſe dubdoſos y no ſabiēdo que medida auian de dar a las pieças que labraſſen/podrian venir aqui donde hallarian el remedio de ſu neceſſidad.yo ſoy el hombre del mundo mas deſſeoſo y perdido por ſaber eſtas medidas: y pues dios me ha traydo aca:merced me haras me las quieras comunicar y dezir los nōbres de cada vna dellas:porque no ſiento quiē aſſi me pueda ſatiſfazer como tu que lo has leydo ⁊ viſto. (Tampe.)No puedo negar mi Picardo lo que me ruegas ſegun la mucha amiſtad que(mucho tiempo ha) entre noſotros tenemos:⁊ quiſiera yo tener mas ſuficiencia y habilidad para mejor complir tus deſſeos.Pero lo que eneſte negocio yo he viſto y leydo y alcāçado:te lo dire de buena voluntad y gana.Eneſta traça que has viſto: ay formaciones de Columnas/Baſas/Capiteles/Architraues/Freſſos/Cornizas/Frontiſpicios/Acroterias: y otras diuerſas pieças como por ella ſe mueſtran.Por tanto digamos en particular la formacion/medida/y origen/de cada vna dellas enla manera ſiguiente.

A iiij^{v}

6.1. ...y en tal edificio como este todo es bien empleado: ca según yo alcanço, no ay mas en el Rumano de lo que aqui se contiene; seria registro de medidas a los que quieren edificar al modo antiguo

Se equiparan Romano y modo antiguo. Esa era la conciencía que se tenia entonces. Quien edificaba al Romano en el siglo XVI estaba convencido de estar de acuerdo con el modo antiguo. Es éste el argumento de fondo de Rosenthal en su articulo «The Image of Román Architecture in Renaissance Spain», en *Gazette des Beaux Arts,* LI11,1958, p.329-346. Pienso, con todo, que no debe hacerse excesivo hincapié en justificar su creencia subjetiva, como si se quisiera evitar la respuesta franca a la siguiente pregunta: ¿Se correspondían sus ideas y realizaciones «al Romano» con la antigua realidad romana? Nadie duda de que tal pregunta le seria embarazosa al Quattrocento italiano. Pero es más: ¿la podría responder airoso el mismo Clasicismo?

El entronque de este párrafo con la precedente refereencia a la pobreza de oficiales y trabajadores, que se podría aliviar con «el gasto que se haze en semejante obra» puede parecer confusa a la primera lectura.

Por otra parte, la frase «ca según yo alcanço no ay mas en el Romano de lo que aqui se contiene», aunque puesta en boca de Picardo, se ha tomado como índice del limitado concepto que tiene Sagredo del Romano o antiguo (entre otros, Rosenthal, op.cit., p.338).

A nuestra entender esta frase no quiere decir que todo el Romano se agote en los elementos utilizados aquí, dispuestos en forma de sepulcro parietal.

Para que la frase «..muchos pobres oficiales y trabajadores: y en tal edificio como este todo es bien empleada» tenga una lectura global coherente, sin fisura de sentido donde no la hay gramatical (los dos puntos antiguos pueden equivaler a coma o punto y coma), hay que advertir lo siguiente:

a) «en tal edificio como este» se refiere a la traza concreta de sepulcro que hace Tampeso. («Edificio» se toma en su sentido genérico).

b) «todo es bien empleado» no se refiere a la totalidad de elementos del Romano puesta en juego en la traza, sino a la justificación del «gasto que se haze en semejante obra», es decir que no hay despilfarro.

A tenor de esto, la frase «ca según yo alcanço no ay mas en el Romano de lo que aquí se contiene» viene a decir, en su contexto preciso, que se puede construir al Romano sobriamente, sin necesidad de gastos excesivos. El sobrio grabado de la traza presenta todos los elementos que definen estilísticamente el vocabulario del sistema antiguo; de ahí que «sería registro de medidas..»

Con ello se perfila mejor el pensamiento de Sagredo en toda la discusión sobre el sepulcro, cuya sentencia en pro calificamos de interesada y, al mismo tiempo de mitigada, «gris», y se comprende mejor su rechazo del sepulcro retablo, excesivo, que en la traza fantasiosamente quería ver Picardo. Sagrado se alinearía así con la «mediocritas» albertina: lo perfecto no tiene por qué ser dispendioso o excesivo.

A decir de Rosenthal, consecuente con su interpretación del «ca según yo alcanço no ay mas en el Romano...», a Sagredo, como a otros teóricos de la época, centrados en la descripción de los órdenes, se le escapó el análisis de puntos tan importantes como las plantas, espacio y luz:

> «Preoccupied with the various orders, Sagredo dit not discuss such important matters as the ground plans or the interior space and lighting. Little contribution to the history of spatial conception in architecture was made by Plateresque architects but some, like Diego de Siloée and Pedro Machuca, revealed an understanding of these aspects of the Roman style which they may have learned from drawings or from direct study of the ruins, but architectural treatise were devoted primarily to the description of the orders».(op.cit., p.338).

Esta acusación de Rosenthal, muy compresivo por lo demás con Sagredo, me parece injustificada. Efectivamente Sagredo no toca esos temas importantísimos del sistema antiguo. Pero no tocarlos no quiere decir necesariamente ignorarlos, y no se le puede acusar si no se responde previamente a esta pregunta: ¿debió tocarlos? La respuesta es: evidentemente no. Ya hemos analizado título y contenido de *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos;* y hemos visto que sus destinatarios eran los oficiales, distinguidos estos muy netamente de los arquitectos que son los «ordenadores de edificios» **(11)**. Ni que decir tiene que los problemas de espacio interior, luz y planta son competencia de arquitectos. Sagredo no tenía por qué tocarlos. Salvado ésto, preguntarse si conocía o no esa temática, es entrar en terreno de lo meramente opinable. Mi opinión es que, si conocía perfectamente a Vitruvio y Alberti, de lo que no me cabe absolutamente duda alguna por el uso constante y sorpresivo que de ellos hace, muy romo había de ser para no darse cuenta de la limitación temática a que ajustaba sus *Medidas,* dejando sin tocar los demás grandes temas de la construcción total. Si la selección temática para *Medidas* es consciente, las omisiones también lo son.

6.2. ..mayormente hallándose dubdosos y no sabiendo qué medida auian de dar a las pieças que labrassen, podrían venir aqui donde hallarian el remedio de su necessidad.

La frase deja ver la situación de incertidumbre, real, en que se encontraban muchos adeptos del estilo antiguo, opcionaJ, habituados como estaban al uso del «moderno». El que de adulto consigue dominar una lengua distinta a la materna tiende a olvidar las dificultades y sinsabores de los primeros balbuceos. Hemos de meter entre paréntesis nuestra larga experiencia cultural del sistema lingüístico de los órdenes clásicos y meternos en la piel de aquellos pioneros de su restauración, para com-

prender la enorme dificultad que suponía iniciarse en un complejo sistema de molduras y elementos regido por minuciosas relaciones numéricas. Ello nos ayudará también a comprender el inapreciable servicio que prestaban tratados como *Medidas.*

6.3. Yo soy el hombre del mundo mas desseoso y perdido por saber estas medidas: y pues Dios me ha traydo acá, merced me harás me las quieras comunicar y dezir los nombres de cada vna dellas: porque no siento quien assi me pueda satisfazer como tu que lo has leydo e visto.

T.- No puedo negar mi Picardo lo que me ruegas segun la mucha amistad que (mucho tiempo ha) entre nosotros tenemos: e quisiera yo tener más suficiencia y habilidad para mejor complir tus desseos. Pero lo que en este negocio yo he visto y leydo y alcançado te lo diré de buena voluntad y gana. En esta traça que has visto ay formaciones de colunas, basas, capiteles, architraues, fressos, cornixas, frontispicios, acroterias, y otras diuersas pieças como por ella se muestran. Por tanto digamos en particular la formación, medida y origen de cada vna dellas en la manera siguiente.

En frase encendida se presenta a sí mismo Picardo como apasionado neófito que, providencialmente, ha encontrado para su iniciación el maestro ideal que reúne ciencia y experiencia.

¿Tiene esta frase probabilidad de ser biográfica? Las noticias sobre Picardo suelen confirmar su evolución estilística desde el gótico a formas renacentistas (cf, Huidobro, *Boletín de la la Comisión de Monumentos de Burgos,* V. 1939, p.189-194). En todo caso se refleja en el diálogo la posición del artista que quiere y no sabe; uno de tantos «dubdosos» de (6.2)

«Grandes amigos» leíamos en (3.1); aquí se reitera la amistad existente entre los interlocutores y se alude a su antigüedad.

A pesar de que Tampeso atenúe la apreciación de Picardo, introduciendo modestamente un deseo de mayor suficiencia y habilidad, Sagredo se nos muestra, pues, por boca de los interlocutores, con autoridad, si no absoluta, sí más que suficiente para tratar las medidas del Romano.

Su competencia se funda en estudio y experiencia visual. Esto último debe ser subrayado, pues lo pone en pie de igualdad con los tratadistas italianos que cotejaron Vitruvio con la realidad de los edificios antiguos existentes o sus ruinas. No podemos negar ni afirmar de Sagredo que realizara mediciones in situ de los mismos. De su experiencia visual da testimonio en **(25)** y **(85**).

Al disponerse a iniciar la temática de *Medidas,* sigue muy de cerca el ejemplo y la letra de Alberti, el cual, también al comenzar su exposición, nos dice recurrir a los textos y a las obras. La diferencia está en que Sagredo mitiga modestamente su suficiencia con la expresión «y alcançado», mientras que Alberti, por el contrario, se presenta dispuesto a ir más lejos con aportaciones propias, cuando lo exija el caso:

> «De lineamentis aedificiorum conscripturi, optima et elegantissima quaeque a peritissimis maioribus fuisse litteris tradita et quae in ipsis operibus faciundis esse observata animadverterimus, colligemus nostrumque hoc in opus transferemus. His etiam addemus, si quid nostro ingenio et pervestigandi cura et labore adinvenerimus, qud quidem usui futurum putemus». (I, I, 19).

7

¶ Comiençan las medidas del Romano.

(Tampeso.)

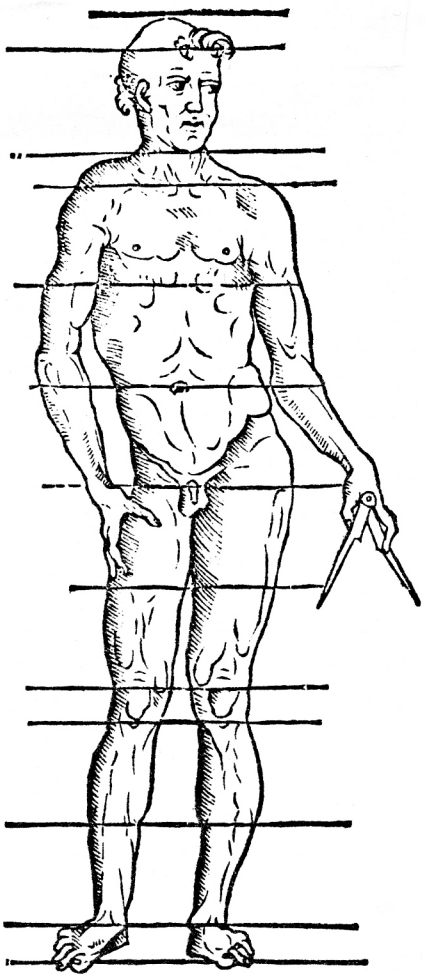
A iiij v

Conclusion muy aueriguada es entre los filosofos / ser el hõbre de mayor y mas complida perficion de todas las criaturas: por tanto le llamarõ Microcosmo que quiere dezir menor mundo: porque ninguna cosa ay tã subida y estimada enel mũdo que enel hombre no se halle. y como los primeros fabricadores no tuuiessen reglas para traçar/repartir/y ordenar sus edificios: parecioles deuian ymitar la cõposicion del hombre: el qual fue criado y formado de natural proporcion: y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estatura / y cotejando vnos miembros a otros: hallaron la cabeça ser mas excelẽte: y della todos los otros: como de miembro mas principal tomauan medida y proporcion: porque de su rostro sacauan el compas para formar los braços/las piernas/las manos/ ⁊ finalmente todo el cuerpo: de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporcion ⁊ autoridad a los repartimientos y ordenanças de sus edificios. De manera que todo edificio biẽ ordenado y repartido es comparado al hõbre bien dispuesto y proporcionado. (Picar.) Que medidas ha de hauer el hombre para ser biẽ hecho y proporcionado? (Tampe.) Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (segun Vitruuio) diez rostros. y segun Pomponio gaurico/nueue. Pero los modernos autenticos quieren que tẽga nueue y vn tercio. De la qual opinion es maestre Phelipe de Borgoña singularissimo artifice enel arte de esculptura y estatuaria: varon assi mesmo de mucha experiẽcia: ⁊ muy general en todas las artes mecanicas ⁊ liberales: y no menos muy resoluto en todas las sciencias de architetura: y las medidas que por el son assignadas enla estatura del hombre dexadas todas las otras: son estas que se siguen.

A v

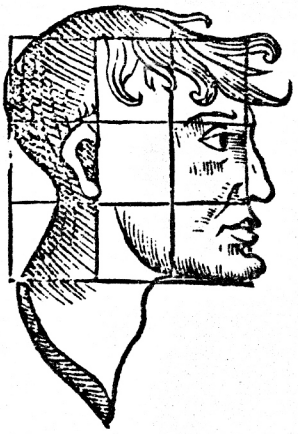
¶ Primeramente el rostro del hombre se entiende dende el primer pelo de sobre la frente hasta lo mas baxo dela barua: el qual es ygual al largo de la mano que comiença dende la juntura dela muñeca hasta lo vltimo del dedo de medio. Dezimos pues que la cabeça contiene vn rostro y mas

vn tercio: eſte tercio es lo que ſube mas la cabeça q̄ la frēte: el pecho cō= tiene otro roſtro: el eſto= mago haſta el ombligo otro: del ombligo haſta el miēbro genital ay o= tro: en cada vno de los muſlos ſe miden dos: y en cada vna delas eſpi= nillas otros dos. ¶ Delos touillos alas plantas vn tercio: enlas chuecas de las rodillas otro: enel pe ſcueço otro tercio. de ma nera que ſe mōta por to= do los dichos nueue ro ſtros y vn tercio ſegū q̄ por la preſente figura ſe mueſtra. ¶ De muchas maneras ſe puedē medir los miēbros y eſtatura ōl hōbre allēde ōla q̄ hau mos dicho. Ay enel alto del hōbre ſeys pies ōlos ſuyos. Ay quatro codos Ay del punto dela coro nilla de la cabeça haſta

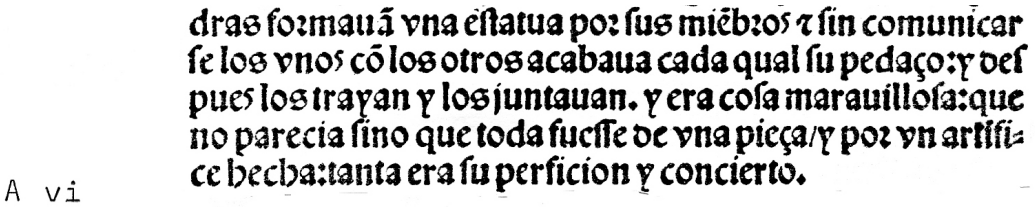


lo mas baxo dela barua la octaua parte de ſu eſtatura: deſta coronilla haſta el nacimiento dela gargāta vna quarta par te: deſte meſmo lugar haſta lo mas alto dela frente vna ſexta parte. ¶ Contiene otroſi el ancho del hombre/de coſtado a coſtado/la ſexta parte del alto: y del ombligo a los riñones
A v^{v} la nouena parte: y nota que eſtas medidas no tienē verdad

enlos hōbres q̄ ſon enanos o mōſtruoſos o mal entallados.
¶ Mas de ſaber q̄ el roſtro del hōbre ſe forma ſobre vn q̄dra= do ptido en tres tercios yguales. Del primero ſe forma la frē te. Del ſegūdo la nariz. Del ter cero la boca y la barua: ſegū q̄ enla preſente figura ſe mueſtra. Enel primero cōſiſte la ſabidu ria: enel ſegūdo la hermoſura: enel tercero la bōdad. ¶ Lee= ſe q̄ los eſtatuarios y eſculpto= res de egypto eran tan dieſtros en las medidas de vn cuerpo



A vi humano que eſtādo en diuerſos lugares y de diuerſas pie=


dras formauã vna eſtatua por ſus miẽbros ⁊ ſin comunicar ſe los vnos cõ los otros acabaua cada qual ſu pedaço: y deſ pues los trayan y los juntauan. y era coſa marauilloſa: que no parecia ſino que toda fueſſe de vna pieça/y por vn artifi- ce hecha: tanta era ſu perficion y concierto.

A vi

7.1. Comienzan las Medidas del Romano

Terminaba **(6)** con un elenco de los variados elementos que aparecían en la traza del sepulcro y se anunciaba el inmediato análisis de cada uno de ellos. Se entra así en el tema específico del tratado, «comienzan las Medidas del Romano». Pero vemos cómo antes de entrar en el pormenor de las medidas particulares se introducen aquí unas amplias consideraciones. No son digresiones cultas que hayan de considerarse como entre paréntesis; son la fundamentación doctrinal del Romano, que tiene su origen en la consideración del hombre y se realiza mediante la aplicación de las ciencias matemáticas. Estos preámbulos responden al siguiente índice:

a) Perfección del hombre, «microcosmo», fuente de las medidas arquitectónicas **(7)**.
b) Medidas del hombre bien proporcionado **(7)**.
c) «Homo ad circulum et ad quadratum» y su reflejo en las obras arquitectónicas (8).
d) Origen de la denominación «al Romano» **(9)**.
e) «De algunos principios de geometría necessarios y muy vsados en el arte del tarçar».
(Anunciados en **(10)**, se definirán en **(12)**, porque previamente se subraya):
- la importancia de la geometría, fundamento de la perspectiva y de la recepción de las llamadas artes liberales;
- la distinción radical entre oficial mecánico y arquitecto **(11)**.

Es evidente el talante renacentista de estos preámbulos que sintetizan el pensamiento de Sagredo y desde los cuales se posibilita el pormenorizado análisis de las medidas de los elementos del Romano de cara a los oficiales, sus destinatarios, sin que se pierda la visión global del sistema antiguo, que no se agota en las medidas de los elementos que lo configuran estilísticamente .

7.2. T.- Conclusión muy aueriguada es entre los filósofos ser el hombre de mayor y mas complida perficion de todas las criaturas: por tanto le llamaron Microcosmo que quiere dezir menor mundo; porque ninguna cosa ay tan subida y estimada en el mundo que en el hombre no se halle.

La importante relación que los renacentistas recalcan entre las obras arquitectónicas y el hombre tiene su fuente en el tratado vitruviano, pero ahora se introducen nuevos matices que la realzan.

El hombre, según Vitruvio (II, I), nacía y vivía en otros tiempos como las fieras. Casualmente descubre el fuego. Este descubrimiento reúne a los hombres en sociedad y poco a poco nace el lenguaje. El hombre es un ser privilegiado por la Naturaleza, pues puede marchar erguido y contemplar los astros; tiene capacidad de imitar, instruirse y reflexionar. Siendo perfectible, desplegó sus cualidades potenciales, y de una vida infrahumana llegó a la civilización. Y la construcción pudo progresar porque el hombre multiplicó sus observaciones y consiguió superar los juicios vagos e inciertos y llegar a las razones precisas de la 'simetría'.

Alberti, menos preocupado por estos aspectos antropológicos, rebate, sin citarlo, a Vitruvio y piensa que la utilidad y necesidad de techos y paredes, que no el fuego, fueron factores determinantes de la sociabilidad humana (Prólogo, 9).

Es digno de notar el interés que debió de suscitar entre los hombres del Renacimiento el despertar de la humanidad a la civilización tal como lo describe Vitruvio. Efectivamente, las ediciones vitruvianas impresas presentan preciosos grabados que muestran a los hombres en torno del fuego o construyendo primitivas cabañas de madera.

Vemos, pues, cómo el progreso del hombre, según Vitruvio, se ha hecho de un modo empírico. No se observa el dato empírico en el hombre que presenta Sagredo. Desde la concepción creacionista judeo-cristiana, basada en la lectura acrítica de la Biblia que era normal entonces, y apoyado en la mentalidad humanista del Renacimiento que nunca se despojó de su sustrato cristiano, Sagredo ofrece una visión antropocéntica del mundo. El hombre es un microcosmo. No sólo es un ser privilegiado entre los demás seres de la Naturaleza; es, ante todo, una síntesis de todas las perfecciones creadas: «ninguna cosa ay tan subida y estimada en el mundo que en el hombre no se halle». Ni que decir tiene que esta idea era moneda corriente entre los humanistas de la época. Así la podemos encontrar, años más tarde, en otro tratado, el de Cataneo, donde además de resaltarse la idea bíblica de creación se dice que la naturaleza humana es sociable de por sí (op.cit., p.1^{v}).

7.2.1. La concepción del hombre como microcosmo, que se encuentra en Aristóteles, se revitaliza en el Renacimiento desde el sustrato creacionista cristiano y se convierte en uno de esos lugares comunes o tópicos de larga vigencia en nuestra cultura. Por ello no creo necesario buscar una posible fuente directa de Sagredo. Sí indicar que no aparece en el *De re aedificatoria* y sí en el tratado de Francesco di Giorgio Martini:

> «Onde per conclusione tiene sé essare uno piccolo mondo, perché allo essare con le cose inanimate, ha el nutrirsi e cresciare e generare con le piante, ha el sentire con li bruti et ultimamente la ragione e l'intelletto con li spiriti, intanto che dalli Greci è chiamato Microcosmos, cioè piccolo mondo» (op.cit., p.370).

Igualmente en *La Divina Proporción* de Pacioli (Buenos Aires, Ed. Losada,1946, p.159) y en Cesariano (*Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare*, Como, Gotardus de Ponte, 1521, p.Bii^{v}).

La visión exaltada del hombre, la concepción antropocéntrica de la Naturaleza, la relación proporcionada entre el macrocosmo y el microcosmo abarcando la totalidad unificada, configuran la escena optimista del Renacimiento clásico. El pensamiento de Sagredo va por esa línea.

7.3. Y como los primeros fabricadores no tuuiessen reglas para traçar, repartir y ordenar sus edificios, parecioles deuian ymitar la composición del hombre, el qual fue criado y formado de natural proporcion: y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estatura, y cotejando vnos miembros a otros, hallaron la cabeça ser mas excelente: y della todos los otros, como de miembro mas principal tomauan medida y proporcion: porque de su rostro sacauan el compas para formar los braços, las piernas, las manos, y finalmente todo el cuerpo

Establecida por Vitruvio en (III, I, 3, 23-24) la analogía que debe existir entre un edificio bien compuesto y el organismo humano, proporcionado por naturaleza, añade (III, I, 26) que los antiguos sacaron de los miembros del cuerpo del hombre las unidades métricas, tales como dedo, palmo, pie o codo.

Sagredo en todo este apartado tiene como fuente básica el texto vitruviano (III, I), no sin introducir algunos puntos o variantes. Uno de ellos es la consideración de la excelencia de la

cabeza respecto a los restantes miembros del cuerpo, que no aparece en Vitruvio. La jerarquía existente en el mundo también existe en el hombre, siendo la cabeza el miembro supremo, del que jerárquica y proporcionalmente todos los otros participan.

De la cabeza de Adán -había dicho Filarete- se han tomado las medidas perfectas:

> «I primi inventori, come si sia, è da credere che guardassero alla più degna e alla più bella forma, fusse chi volesse, perché quella di Adamo, come è detto, per più ragioni era la più bella. Adunque da essa è verisimile la pigliassero e colla testa sua facessero la prima misura e dalla testa principiassero, come era degna cosa perché la testa è il più degno membro e'l più bello; si che ben fecero cominciare da essa, e perché e ancora uno membro più noto e più commisurato è in più varie partí traspartito. II perché credo che questa appellassero prima misura, e partironla in più partí e con essa le sue compartizioni, come di sotto si vedrà» (op.cit., p.18) .

La excelencia jerárquica de la cabeza es una idea platónica. Efectivamente, en *Timeo,*44, d, leemos:

> «Había dos revoluciones divinas. Los dioses han introducido esas revoluciones en un cuerpo esférico que imita la figura del Todo que es esférica. Es lo que ahora llamamos cabeza, la parte más divina, la que manda a todas las que están en nosotros. A la cabeza han unido los dioses, sometido y dado por servidor el cuerpo entero».

Siendo una idea platónica, no es de extrañar su difusión en los medios humanistas. Particular importancia le concede Luca Pacioli en *La Divina Proporción,* quien culmina el elogio de la cabeza con una frase no lejana de la que nos presenta Sagredo:

> «Por eso, la naturaleza, ministra de la Divinidad, al formar al hombre, dispuso su cabeza con todas las debidas proporciones correspondientes a las demás partes de su cuerpo» (op.cit., p.152).

7.3.1.- «Los tercios». Diccionario de la Lengua, acepc.18: pl. «Miembros fuertes y robustos del hombre».

- «Compás». . Ibidem, acepc. 6: fig. «regla o medida de alguna cosa».

- cf. HOMBRE Y NATURALEZA , p.376, y ''proporción" en MEDIDAS, p.402, para un análisis global de estos conceptos en el tratado.

7.4. (el cuerpo) de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporción y autoridad a los repartimientos y ordenanças de sus edificios. De manera que todo edificio bien ordenado y repartido es comparado al hombre bien dispuesto y proporcionado.

Cerrado el paréntesis sobre el tema de la cabeza, fuente de medida y proporción para los demás miembros del cuerpo, éste, en su totalidad, se convierte en fuente directa de medidas arquitectónicas -punto de arranque de Vitruvio-. Notemos:

- Las medidas tomadas del cuerpo del hombre son «naturales». Lo son por antonomasia, pues el hombre es la quintaesencia de la naturaleza.

- El reflejo del hombre en sus obras arquitectónicas confiere «autoridad» a «los repartimientos y ordenanças» del edificio.

7.4.1. ¿Reflejo o proyección del hombre en sus obras? Aquí se despliega un abanico de posibilidades o grados de implicación que nos permite diversificar las posturas de los teóricos renacentistas. La de Sagredo está más cerca de la analogía vitruviana que del excesivo antropomorfismo de otros tratadistas.

El pensamiento de Vitruvio al respecto lo podríamos sintetizar así:

- Midiendo y cotejando entre sí los miembros del cuerpo humano se detectan unas proporciones (III, I, 4 ss.).

- No se puede decir que un edificio sacro esté bien compuesto si no existe relación de proporción entre sus miembros, a semejanza del hombre bien configurado (III, I, 3).

Si la Naturaleza hizo el cuerpo del hombre de manera que en el se corresponde proporcionalmente cada miembro con el todo, con razón determinaron los antiguos que también en sus edificios hubiera relación de medida común entre los miembros tomados individualmente y el conjunto (III, I, 23).

En su proceso empírico el hombre vitruviano llega a conocer la razón de la proporción y de la simetría. Observa que estas, por obra de la Naturaleza, se encuentran en el hombre, que es un ser privilegiado. Cuando el hombre decide edificar, quiere imitar a la Naturaleza que hace las cosas sabiamente. Y ahí está justamente el hombre como obra modélica. Se imita pues la conformación del hombre porque hay que seguir las sabias normas de la Naturaleza. (Alberti considera el edificio como un organismo animal y se propone también seguir el ejemplo de la Naturaleza, pero se desentiende de estas consideraciones antropológicas) .

Sobre los datos vitruvianos de base se destacan en Sagredo algunos puntos que encarecen la relación de analogía:

- Mayor importancia del hombre, microcosmo; no sólo es un ser privilegiado, sino ápice de la Naturaleza al resumir en sí todas las perfecciones existentes.

- Una proyección más marcada del hombre en los miembros del edificio, como veremos más adelante; sin que esta especie de causalidad ejemplar haga derivar su antropocentrismo hacia un antropomorfismo tan marcado como podemos encontrar en Francesco di Giorgio Martini, por citar un ejemplo.

7.4.2, Entroncando con lo dicho en (6.1), al hacernos cargo de la acusación de Rosenthal, y al final de (7.1), notemos cómo en estos preámbulos Sagredo, con visión de arquitecto, mantiene sus consideraciones sobre ordenamientos y proporciones a nivel global de edificio, muy por encima del nivel especifico del análisis de los elementos del «orden». Está estableciendo, al más alto nivel, los fundamentos naturales y antropológicos del Romano antes de adentrarse en la casuística de sus elementos, que es el tema de *Medidas*. Entre ambos extremos, se sitúan todas las demás consideraciones y análisis que configuran cualquier tratado de construcción global, cuyas ausencias no son imputables a nuestro tratado de medidas de elementos del Romano.

7.5. P.- ¿Qué medidas ha de hauer el hombre para ser bien hecho y proporcionado?

T.- Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (según Vitruuio) diez rostros, y segun Pomponio Gaurico, nueue. Pero los modernos autenticos quieren que tenga nueue y vn tercio. De la qual opinión es maestre Phelipe de Borgoña..

La respuesta de Tampeso muestra que hay criterios distintos para llamar a un hombre bien proporcionado. Y, consecuentemente, existen cánones distintos.

La situación la presentan bien Chastel y Klein en su edición de Gaurico (Ginebra-París , Librairie Droz, 1969, p.76), si bien es errónea la relación que esteblecen entre Sagredo y el varronismo:

«Si l'on met a part la tentative tres origínale d'Alberti, on peut dire que le Quattrocento n'a connu que deux canons de proportions: celui de Vritruve (III, I) et un autre qui en derive, et que

l'on appelle pseudo-varronien, parce qu'un auteur tardif, Diego del (sic) Sagredo (1526), suivi, non sans reserves, par Philander (1543) l'attribue a Varron».

Para el canon de Varrón (no se trata realmente de un canon) cf. *De lingua latina*,VII,17.

El canon vitruviano opera por división de la altura total, y el pseudovarroniano toma el rostro como módulo para medir todo el cuerpo y sus partes. Ambos tienen en común la partición del rostro en tres partes iguales y la posibilidad del inscribir al hombre, de pie y con los brazos abiertos, en un cuadrado perfecto. Esto último también se halla en Plinio VII, 77, y en Solino, *Polyhistor*, I, 93, quien lo relaciona con el concepto de microcosmo .

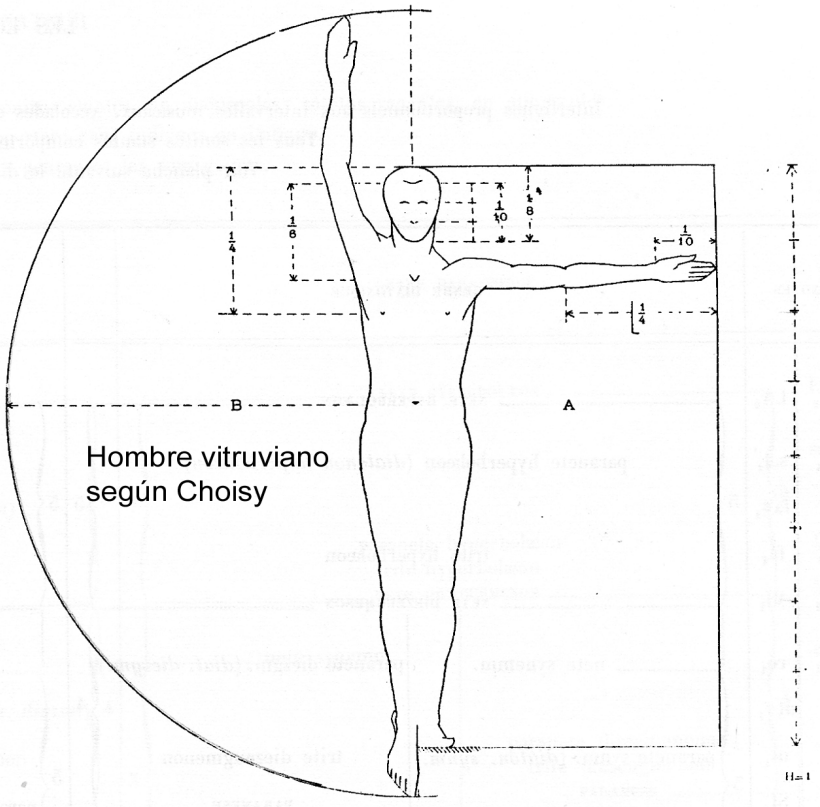
7.5.1. El canon vitruviano, efectivamente, considera bien proporcionado al hombre que tiene diez rostros de altura.

Por el interés que presenta a la hora de comentar las medidas de Sagredo, me parece conveniente ofrecer aquí las de Vitruvio. Dejando para (8) las relaciones geométricas de (III, 1, 19-22), veamos las aritméticas.

Relaciones aritméticas (III, I, 5-15):

Unidad de referencia: altura total del hombre.

- rostro = l/10 (III, I, 5)
- mano = 1/10 (III, I, 6)
- cabeza = 1/8 (III, I, 7)
- el rostro se subdivide en tres partes iguales: del mentón a la nariz, de ésta al entrecejo, y de éste al comienzo del cabello (III, I, 10-12)
- pie = l/6 (III, I, 13)
- codo = l/4 (III, I, 14)



Hay unas medidas en los códices que son confusas. Choisy, desplazando «ab summo pectore» del v.8 al 9, da la siguiente interpretación:

- de la fosa del cuello a la raíz del cabello = l/6 (III, I, 8)
- de la parte más prominente del pecho hasta la coronilla = l/4 (III, I, 9).

7.5.2. «Y según Pomponio Gaurico nueue»

El napolitano Pomponio Gaurico es el autor del *De sculptura seu statuaria libellus sane elegantissimus*, publicado en el año 1504.

He aquí algunos párrafos del capítulo dedicado a la Simetría, donde ofrece prolijas mediciones del cuerpo humano. Su interés radica en ser fuente de Sagredo, directa en algunos casos; indirecta en otros, a través de Bigarny. Parece que Bigarny ha seguido a Gaurico, aunque no se pueda afirmar tajantemente, dada la difusión del que se llamaría canon pseudo-varroniano. En

todo caso lo afirma Juan de Arfe Villafañe, y puede corroborarlo el hecho de que Gaurico aparezca aquí citado por Sagredo.

Todas sus medidas coinciden, tanto en cantidad como en distribución, salvo el tercio de más que Bigarny sitúa en la zona de la rodilla.

Tomo los siguiente párrafos de la segunda edición de Gaurico, aparecida en Amberes en 1528::

«..eum (hominem)..dimetiamur scilicet in novein de longitudine portiones.	...División en nueve partes.
Ita etenim hominem ipsum sollers natura formavit, ut faciem hanc summo loco spectandam proponeret caeteraeque totius corporis partes, commensum inde susciperent.	...Sagredo lo ha podido tener presente al hablar de la dignidad de la cabeza.
Constat autem ipsa (facies) tribus pariter dimensionibus. Vna erit ab summo frontis qua capilli nascuntur, heic ad intercilia.	
Altera heinc ad imas nares. Vltima ab naribus heic ad mentum:	...Sigue a Vitruvio (III, I, 10)
Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.	...No se encuentra en Vitruvio y es fuente de Sagredo como se verá luego.
Hae autem ipsae per se (ut aiunt) multiplicatae, integram, quanta erit, humani corporis staturam reddent, novem portiones::	...Las diferentes partes -unídades- que sumadas dan nueve:
Prima erit facies ipsa,	...1, el rostro,
Secundam faciet portionem pectus,	...1, el pecho,...
Ab summo stomacho ad umbilicum tertia,	...1, de lo alto del estómago al ombligo,
Ab hoc ad imum foemur quarta,	...1, del ombligo al arranquedel fémur,
Duas continebunt coxendices ad poplitem,	...2, el muslo hasta la rodilla,
Totidemque ab hoc ad nodum crura,	...2, la pierna hasta el tobillo;
Pars autem haec infima quae est a nodo ad imam plantam,	...1/3, del tobillo a la planta del pie,
gutturque, hoc, quod est ab summo pectoris ad summum gulae,	...1/3, la garganta,
atque hic semicirculi arcus, qui fit ab summa fronte ad summum verticem,	...1/3, casquete craneal,
unam aliam conficient portionem: Nam horum iuncturae, nodi, poplitesque, tanquam interfinia, nullis suam caedunt proprietatem.	...los tres tercios últimos forman una unidad.
	9 partes en total.

7.5.3. «Pero los modernos autenticos quieren que tenga nueue y vn tercio»

«Modernos» se toma aquí en el sentido de contemporáneos. Para Sagredo «moderno», en singular, es, según era usual en su época, el gótico.

Para su empleo en Hedidas, cf. MODERNOS-MODERNO, p.384.

Según se ha dicho en (7.5), frente al canon vitruviano se establece otro, el que se ha venido en llamar pseudo-varroniano, muy práctico y muy difundido en sus diferentes variantes. Filarete utiliza un canon de nueve rostros; de nueve y medio (a veces de diez) es el de Ghiberti; nueve hemos visto en Gaurico; de nueve y un tercio es el de Bigarny.

Del canon pseudo-varroniano habla Schlosser a propósito de Ghiberti:

> «La conclusión del libro, incompleto, (el último Comentario), la constituye un intento de una teoría de las proporciones, tema que encontró en Italia muchos continuadores, no sólo en el contemporáneo Alberti, sino en quienes vinieron luego. También aquí Ghiberti muestra unas ideas originales e independientes; no sólo critica la teoría de Vitruvio, que es el punto de partida de todas estas investigaciones, sino que coloca junto al vitruviano otro canon, que en el Renacimiento circula con el nombre de Varrón y que es obviamente patrimonio de los viejos talleres, puesto que aparece también en Gaurico y en Durero y puede vincularse incluso con Cennini». (op.cit., p.107)

En España la situación debió de ser muy similar a la italiana con discusiones y opciones ferentes. Lo manifiesta el siguiente fragmento de Juan de Arfe y Villafañe, en el Tít. l, Libro II, de su tratado *De varia commensuración para la escultura y architectura,* Sevilla,1585, p. A 2^{v}):

> (Habla de Berruguete que trajo de Italia el canon de diez rostros de altura) «..que fue de los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que a los principios vuo opiniones contrarias, porque vnos aprobauan la proporción de Pomponio Gaurico, que era nueue rostros. Otros la de vn Maestre Phelipe de Borgoña que añadió vn tercio mas, otros las de Durero, pero al fin Berruguete venció».

Las variantes del canon pseudo-varroniano (de hecho bizantina y del que existe una codificación tardía en el famoso *Libro de Pintura del Monte Athos* (cf. Chastel-Klein, op.cit., p.77)) se deben a que la novena unidad es la suma de tres fracciones de 1/3, y rechazándose que el ombligo sea el centro -«naturaliter» según Vitruvio- del cuerpo, se quiere que éste pase por los genitales. Ahora bien, ésto resulta imposible con la partición en 9; de ahí que surjan, como alternativa la partición en 8 y 2/3 o -solución de Bigarny-Sagredo- en 9 y 1/3.

7.6. De la qual opinión es maestre Phelipe de Borgoña singula-rissimo artífice en el arte de esculptura y estatuaria, varon assi mesmo de mucha experiencia, y muy general en todas las artes mecánicas y liberales, y no menos resoluto en todas las sciencias de architetura

Los extraordinarios elogios de Sagredo a Bigarny dejan entrever un amplio contacto no sólo con el pensamiento, sino con la obra también de Bigarny, con quien, por otra parte, mantuvo continuo contacto el otro interlocutor de *Medidas*¸ el pintor León Picardo. Sin duda les unió gran amistad y tuvieron ocasiones de intercambiar ideas sobre la nueva orientación del arte.

Resulta inadmisible, por gratuito y poco serio, tomar pie de este tributo de admiración y amistad de Sagredo para subordinar toda la obra de nuestro tratadista al pensamiento del borguiñón como hace E. Bertaux. Efectivamente, el historiador francés, en el apartado dedicado a Bigarny (op.cit., p.974 y ss), coloca el siguiente título introductorio: «Philippe Biguerny de Bourgogne. Son oeuvre et son livre». El libro, naturalmente, es *Medidas*. Se saca la impresión de que Sagredo

queda reducido a desempeñar una labor de amanuense. No merece la pena detenerse en este despropósito. Bigarny no volverá a ser citado, ni siquiera en los puntos en que Sagredo se aleja de Vitruvio, como ha ocurrido en este caso del canon de la figura humana.

Es de sobra conocida la actividad desplegada por Felipe de Borgoña entre nosotros. Para conocimiento de su personalidad y obra pueden consultarse los siguientes autores, que presento por orden alfabético:

- Azcárate, José M§ de, *Escultura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, vol XIII, Madrid, Plus Ultra,1958.

- Domínguez Bordona, J., «Felipe Bigarny. Resumen de los datos hasta ahora conocidos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914, p.269 ss.

- Gómez Moreno, Manuel, «Estudios sobre el Renacimiento en Castilla», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. I, 1925, p. l-40; 245-288; vol. 11, 1926, p.99-128.

- Lafond, Paul, *La sculpture espagnole*, París, 1908.

- Martínez Burgos, «En torno a la catedral de Burgos», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, 1953-4.

- Tormo, Elias, «Algo más sobre Bigarny», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914, p. 275 ss.

Remito muy particularmente a la tesis doctoral de próxima a-parición, que, con el título de *El escultor Felipe Bigarny*, prepara Isabel del Río.

7.6.1. En (7.5.), en la cita de Chastel-Klein sobre la difusión del canon del pseudo Varrón, leemos:

> «(canon) que l'on appelle pseudo-varronien, parce qu'un auteur tardif, Diego del (sic) Sagredo (1526), suivi, non sans reserve, par Philander (1543), l'attribue a \/arron».

No. En ninguna parte se refiere Sagredo a Varrón. Nos encontramos ante una curiosísima carambola literaria, que tiene la explicación siguiente: En el elogio a Felipe Bigarny, dice Sagredo: «..singularissimo artífice en el arte de esculptura y estatuaria: varón assi mesmo de mucha experiencia..». El primer traductor francés de *Medidas* ha puesto punto después de «estatuaria» y ha leído en «varón» Varrón. Este es el texto francés:

> «Touteffois les modernes maistres dient quil doibt auoir neuf visaiges, et vng tiers. De laquelle opinión est maistre Philippe de Bourgongne, singulier ouurier dymages. Varron aussi homme de grand experience en tous les ars mecaniques et liberaulx et nont pas moins introduict en architecture, qui est dependant dicelles, lequel a inst tue les mesures de lhome en ceste sorte».

7.7. y las medidas que por el son asignadas en la estatura del hombre dexadas todas las otras, son estas que se siguen.

Pasa a exponer las medidas de Bigarny de modo excluyente, según se ha afirmado. Un poco más adelante veremos cómo hay que entender este exclusivismo.

El que comience presentando las medidas de «un moderno auténtico», y no las de Vitruvio, nos habla ya de carencia de dogmatismo vitruviano en Sagredo y de que la «autenticidad» no es privilegio exclusivo del pasado.

7.8. Primeramente el rostro del hombre se entiende dende el primer pelo sobre la frente hasta lo mas baxo de la barba: el qual es igual al largo de la mano que comienca dende la juntura de la muñeca hasta lo vltimo del dedo de medio.

La igualdad del rostro y de la mano abierta ya la vimos en Vitruvio (III, I, 5-6), cf. (7.5.1).

7.9. Dezimos pues que la cabeca contiene vn rostro y mas vn tercio: este tercio es lo que sube mas la cabeca que la frente.

Estas medidas ya corresponden plenamente al canon pseudo-varroniano, pues en el vitruviano, siendo el rostro y la cabeza 1/10 y 1/8 respectivamente de la altura del cuerpo, al casquete craneano le corresponde 1/4 del rostro solamente.

El hombre vitruviano es más esbelto: tiene 8 cabezas de altura, frente a las 7 del pseudo-varroniano.

7.10. el pecho contiene otro rostro: el estómago hasta el ombligo otro: del ombligo hasta el miembro genital ay otro: en cada vno de los muslos se miden dos; y en cada vna de las espinillas otros dos. De los touillos a las plantas vn tercio: en las chuecas de las rodillas otro: en el pescueço otro tercio, de manera que se monta por todo los dichos nueue rostros y vn tercio según que por la presente figura se muestra.

Estas medidas de Bigarny-Sagredo coinciden con las de Gaurico -cf. (7.5.2)- salvo el tercio de más que aquí se introduce en las «chuecas de las rodillas». Consecuencia importante es que el centro de la altura del cuerpo se sitúa en los genitales y no en un lugar impreciso entre éstos y el ombligo.

Se observará, por otra parte, lo práctica que resulta la aplicación de este sistema frente al vitruviano, que procede por fracciones de la unidad total que es el cuerpo.

7.10.1. Nos encontramos ya con una expresión que vendrá muchas veces a la pluma de Sagredo para presentar sus ilustraciones: «según que por la presente figura se muestra».

7.11. De muchas maneras se pueden medir los miembros y estatura del hombre allende de la que hauemos dicho.

Hay otras maneras de medir los miembros, pero nos preguntamos: ¿con resultado distinto en las mediciones? ¿Qué alcance dar al «dexadas todas las otras» de (7.7)?

Vamos a ver a continuación mediciones con resultados distintos a los acabados de exponer.

7.12. Ay en el alto del hombre seys pies de los suyos. Ay quatro codos. Ay del punto de la coronilla de la cabeça hasta lo mas baxo de la barba la octaua parte de su estatura; de esta coronilla hasta el nacimiento de la garganta vna quarta parte; deste mesmo lugar hasta lo mas alto de la frente vna sexta parte.

Estamos, pues, ante un sistema distinto y unos resultados que contradicen el canon recientemente expuesto. Sagredo está siguiendo ahora a Vitruvio. Si tenemos presentes las medidas vitruvianas (cf.(7.5.1)), podemos cotejarlas:

- Los 6 pies de la altura del hombre concuerdan con Vitruvio (III, I, 13).
- Los 4 codos de altura también concuerdan con Vitruvio (III, I, 14).
- Igualmente concuerda el 1/8 de la cabeza respecto a la altura del cuerpo: Vitruvio (III, I, 7).

El canon pseudo-varroniano nos daba para la cabeza 1/7 de la altura del cuerpo.

Son absurdas, por irreconciliables con las demás, las dos medidas que siguen:

- de la coronilla al nacimiento de la ganganta = 1/4,
- del nacimiento de la garganta a lo más alto de la frente = 1/6.

Si tenemos en cuenta que la cabeza es 1/8, llegamos a conclusiones monstruosas.

En efecto; tenemos tres fracciones en juego: 1/4, 1/6, 1/8. Reducidas a común denominador, tenemos: 6/24, 4/24 y 3/24, que se distribuyen asi:

- de la coronilla al nacimiento de la garganta = 6/24,
- del nacimiento de la garganta a lo más alto de la frente = 4/24,
- la cabeza = 3/24.

De donde: 6/24 - 4/24 = 2/24 para el casquete craneano. Siendo la cabeza 3/24, tenemos: 3/24 - 2/24 = 1/24 para el rostro:

El resultado es monstruoso: de las tres partes de la cabeza una es para el rostro y las dos restantes para el espacio que va de lo alto de la frente a la coronilla, es decir el casquete craneano.

7.12.1. ¿No ha verificado Sagredo estos datos? Al presentar en (7.5.l) las medidas de Vitruvio, dijimos que existían unas medidas confusas en los códices, las referentes a los versículos 8 y 9, y presentamos la lectura, corregida, de Choisy. Sagredo ha tomado, pues, el texto confuso de Vitruvio, sin caer en la cuenta de sus medidas absurdas.

Nos resulta difícil, por otra parte, precisar qué texto vitruviano ha utilizado aquí nuestro tratadista. Podemos descartar a Cesariano, seguido por Durantino, que hacen una lectura correcta, previa rectificación del texto. Es presumible que tuviera delante, para este caso, una edición de Giocondo, en quien podemos encontrar el texto de este modo:

> «Caput a mento ad summum verticem octavae, Tantumdem ab cervicibus imis, Ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ad summum verticem quartae».

A pesar de que este texto se preste a ser la piedra de tropiezo de Sagredo, resulta muy difícil llegar a conclusión precisa, si se tiene en cuenta que, en su modo desenvuelto de traducir, nuestro tratadista ha roto el sentido ascendente de las mediciones del texto vitruviano y presenta dos veces, como punto de medición «el nacimiento de la garganta»: una, como término ad quem y otra como término a quo.

7.12.2. Me parece importante subrayar que Sagredo ha dicho que hay en el hombre seis pies de los suyos. La interpretación de Sagredo parece obvia: un hombre es bien proporcíonado con referencia a la distribución de sus propios miembros; no existe una altura ideal. Sin embargo el tema es controvertido por los tratadistas. Seis pies propios suelen dar, por lo general, una medida raquítica para la altura. Tomar como unidad el «pie romano», como algunos pretenden de Vitruvio, desautoriza la concepción antropológica de base.

7.13. Contiene otrosí el ancho del hombre de costado a costado la sexta parte del alto: y del ombligo a los riñones la nouena parte: y nota que estas medidas no tienen verdad en los hombres que son enanos o monstruosos o mal entaliados.

Las presentes medidas no aparecen ni en Vitruvio ni en Gaurico. Inesperadamente nos lleva Sagredo al *De re aedificatoria* de Alberti (IX, VII, 835):

> «Itaque diametros hominis metiti, a latere ad alterum latus sextam, ab umbilico autem ad renes decimam esse partem longitudinis invenere».

Se observará una pequeña variante: Alberti habla de una décima parte y Sagredo de una novena para la segunda medida.

7.13.1. En cuanto a la última frase, referente a que estas medidas (todas las anteriormente presentadas) no se encuentran en los hombres deformes, su fuente es Gaurico (ed. Chastel-Klein, op.cit., p.101):

«Intelligendum est autem eiusmodi symmetriam cunctis mortalibus, praeterquam monstruoso, atque isti Pygmaeo qui in deliciis habetur Populo, convenire».

Se observará el difundida uso del adjetivo «monstruoso». Aparte Sagrado y Gaurico, lo encontramos también fácilmente en Francesco di Giorgio, Cesariano, Pacioli, etc. Como la excepción confirma la regla, este puede ser un dato del interés renacentista por el hombre.

Nótense los juicios de Sagredo en términos de «verdad» y «falsedad», cf. JUICIOS DE VALOR, p. 382.

7.14 «Has de saber que el rostro del hombre se forma sobre vn quadrado partido en tres tercios yguales. Del primero se forma la frente. Del segundo la nariz. Del tercero la boca y la barba, según que en la presente figura se muwstra. En el primero consiste la sabiduría: en el segundo la hermosura: en el tercero la bondad.

La partición del rostro en tres tercios iguales ya la vimos en Vitruvio (III, I, 10-12), cf.(7.5.1), y en Gaurico (cf.(7.5-2)).pero la inscripción en un cuadrado no aparece en estos autores.Sí lo vemos en Pacioli; igualmente encontramos «il quadrato distinctore de la facie» -esta vez frontal- en Cesariano (op.cit., p.XLIX). Es de sobra conocida la afición -larga en el tiempo- a cuadricular la cabeza de los dibujos: Francesco di Giorgio, Leonardo, Allori...

7.14.1. Los atributos que se confieren a las tres partes del rostro como asientos, respectivamente, de la sabiduría, hermosura y bondad, tienen su fuente, como ya hemos visto, en Gaurico (cf.(7, 5.2)) quien, según Chastel-Klein, es el creador de estas atribuciones.

Es interesante hacer notar este interés de Sagredo por la Fisionomía, que se vincula con la especulación platónica del Renacimiento.

7.14.2. De nuevo -cf.(7.10.1)- se introduce la ilustración con la expresión «según que en la presente figura se muestra».

El texto de Sagredo, como se podrá apreciar en adelante, no es un tratado con ilustraciones ocasionales, por abundantes que sean; es un tratado didáctico donde, salvo rarisima ocasión, cada detalle doctrinal va ejemplificado con un grabado.

Los fallos ocasionales de los grabados -explicables en gran parte por el paso del dibujo a la madera- se analizarán en su momento. En éste observamos que no es feliz el tercio que deberia corresponder al casquete craneano.

7.15. Léese que los estatuarios y esculptores de Eqypto eran tan diestros en las medidas de vn cuerpo humano que estando en diuersos lugares y de diuersas piedras formauan vna estatua por sus miembros y sin comunicarse los vnos con los otros acabaua cada qual su pedaço: y después lo traian y los juntauan, y era cosa marauillosa: que no parecía sino que toda fuesse de vna pieza, y por vn artifice hecha: tanta era su perficion y concierto.

De nuevo, la cita imprecisa: «léese». ¿Dónde? Dado que Sagredo está utilizando a Gaurico para sus mediciones, se podría pensar que su fuente se encuentra en el siguiente párrafo del napolitano:(¡Párrafo que viene casi a renglón seguido de la anterior advertencia de que las medidas no tienen lugar en los hombres monstruosos, y que ha sido fuente de Sagredo!)

«Hinc est enim illud quod mirum videri solet omnibus, cum dicitur artífices XXV diversis et locis et temporibus ita statuam confecisse, ut ab uno semel facta esse videretur. Ad mensuram videlicet eamdem conveniebant omnes. Eadem utebantur proportione omnes» (op.cit., edic. de Amberes, 1528, p.c 3).

Pero no. Su fuente aquí es Alberti (VII, XVI, 657):

> «Illud de statuis minime praetereundum censeo, quod apud Diodorum legimus: statuarios aegyptios tantum valere solitos arte et ingenio, ut ex variis lapidibus diversis positis locis unum simulacri corpus conficerent, conventu partium adeo perfinito, ut uno loco eodem ab artifie esse perfecta videretur».

La fuente última, como indica Alberti, es Diodoro Sículo (*Bibl hist*. I, 98 (5-9)). De que Sagredo se haya servido de Alberti y no de Gaurico no cabe duda, comparando los tres textos:

- Sagredo no habla de XXV artífices; tampoco Alberti;
- Frente a «en diversos lugares y tiempos», Alberti habla de «ex variis lapidibus diversis positis locis», traducido literalmente por Sagredo: «en diversos lugares y de diversas piedras».

¿Por qué esta inesperada opción de Sagredo? ¿Es consciente de la equivocada lectura de Gaurico al hablar de XXV artífices? Efectivamente, Gaurico, sin duda, interpreta mal el original de Diodoro cuando dice (cito por la ed. de Cambridge, Massachussetts Harvard University Press, 1968, p.339) «into twenty-one parts and one-fourth in addition», referida la cantidad, no a los artistas, sino a las partes del cuerpo. Nada me inclina a pensar que Sagredo haya leído directamente a Diodoro. Por una parte, la frase de Sagredo se ata a la literalidad del texto de Alberti; por otra, Alberti ha extrapolado un tanto la anécdota referida fundamentalmente, en su fuente, a la proeza de Telecles en Samos y de Teodoro en Éfeso, quienes realizan, separadamente,sendas mitades de una estatua de Apolo.

¿Por qué, pues, la opción de Sagredo por el texto albertino? Sin duda por el mayor prestigio que le concede nuestro tratadista.

1.15.1. Terminadas las relaciones aritméticas de las medidas del cuerpo humano, retornamos a la pregunta que nos hacíamos en (7.11): ¿Qué alcance dar a la frase de (7.7) «dexadas todas las otras»?

La pregunta es importante. Los comentaristas de Sagredo han visto en ella su adhesión total a la posición de Bigarny. Para responder adecuadamente recorramos el contexto en que se inserta:

- En (7.5) dice que se puede llamar hombre bien proporcionado aquel en cuya altura se contienen 10 rostros, según Vitruvio; 9 según Gaurico; 9 y 1/3 según Bigarny.
- Elogia a Bigarny y expone sus medidas (7.10).
- En (7.11) nos dice que hay otras muchas maneras de medir los miembros «allende de la que hauemos dicho», y presenta medidas vitruvianas que, lógicamente, por responder a otro canon, no concuerdan con las de Bigarny.

De todo el contexto se deduce:

a) Preferencia por el canon de Bigarny (que no es sino una de las variantes del difundidísimo canon pseudo-varroniano, seguido por muchos artistas del Renacimiento). Delata la preferencia el ser presentado en primer lugar después del elogio a Bigarny.

b) Preferencia que no excluye el uso de otros cánones; pues los cita y los expone.

Consecuentemente, «dexadas todas las otras (medidas)» tiene una lectura diferente de la que se le ha dado. Como exige la coherencia de lo dicho y la propia sintaxis de la frase total en que aparece, debe entenderse desde la opción de Bigarny, y no desde la presentación de Sagredo. Léase así: «..y las medidas que por el son assignadas en la estatura del hombre dexadas todas las otras (por el: es opción de Bigarny), son estas que se siguen».

8

Por q̃l razõ se mouierõ los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo / o sobre el quadrado: y porq̃ se llama arte romana.

Entre otras muchas medidas q̃ los antiguos alcãçarõ cerca dela comẽsuraciõ dl cuerpo humano. Hallarõ q̃ el ombligo era natural cẽtro d todo el cuerpo: ca vn hõbre echado eñl suelo/tẽdidos y abiertos los braços y las piernas: el cõpas q̃ vuiere dl ombligo alos dedos dlas manos: es el mesmo q̃ ay dl ombligo a los dedos dlos pies. y como q̃ra q̃ la figura circular sea la mas pfeta/ y mas amigable a natura / de todas las otras figuras: agora sean quadradas/ agora triangulares: agora de otra qualquier especie: no consintio natura q̃ el hombre

A vi

careciesse della: pues como arriba diximos/enel se contienẽ todas las perficiones naturales. Hallase tambien enel hõbre vn quadrado de todos quatro lados ygual: y cada lado tan grande como la mesma estatura: los quales toca: al vno con la cabeça: al otro con los pies: alos otros dos con los dedos de las manos. De aqui viene que tanta es la braçada del hombre/quanta la su estatura. Assi que destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado: hizierõ los maestros antiguos estatuto: q̃ todo lo q̃ labrassen y edificassen se formasse sobre el redõdo o sobre el quadrado: y todo lo q̃ fuera destas dos figuras se hallare: sea tenido por falso y no natural.

A vi^{v}

8. 1. Por qual razón se mouieron los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo o sobre el quadrado: y por que se llama arte romana.

Siguiendo con los fundamentos antropológicos del Romano, y vistas las relaciones aritméticas en la medición del cuerpo humano, se presentan ahora sus relaciones geométricas, y se anuncia la explicación de la denominación «al Romano».

De entrada nos plantea la pregunta, cuya respuesta, muy humanista, va a desarrollar a continuación: el «redondo» y el «quadrado», figuras esenciales del Romano, encuentran su justif icación por y desde el hombre, pues se hallan en el. Y la conclusión al final de este apartado será:»todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural». Hay pues una implicación entre el hombre las figuras geométricas y lo natural. De qué grado sea dicha implicación, o dicho de otro modo, qué grados alcanza el antropomorfismo, se analizará comparativamente en los párrafos que siguen.

8.2. Entre otras muchas medidas que los antiguos alcançaron cerca de la conmensuración del cuerpo humano, hallaron que el ombligo era natural centro de todo el cuerpo: ca vn hombre echado en el suelo, tendidos y abiertos los braços y las piernas, el compás que vuiere del ombligo a los dedos de las manos es el mesmo que ay del ombligo a los dedos de los pies

8.2.1. El origen de lo que se ha llamado «homo ad circulum et ad quadratum» es Vitruvio (III, I, 19-22):

19. «Corporis centrum medium naturaliter est umbilicus: Namque:

20. Si homo conlocatus fuerit supinus, manibus et pedíbus pansis; circinique conlocatum centrum in umbilico ejus: circumagendo rotundationem, utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur.

Non minus,

21. quem ad rnodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur:

22. nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit, eaque mensura relata fuerit ad manus pansas: invemietur eadem latitudo uti altitudo, quem ad modum areae quae sunt ad normam quadratae»

Destaquemos algunos puntos que nos servirán de referencia a continuación:

- El hombre al círculo y el hombre al cuadrado corresponden a dos posturas y a dos momentos distintos.

- "Homo ad circulum»:

  - el ombligo es el centro, medio, «naturaliter»

  - Estando el hombre en posición supina con las manos y los pies extendidos, si se toma como centro el ombligo, la circunferencia trazada tocará los extremos de los dedos de manos y pies.

- «Homo ad quadratum»:

Lo mismo que en el cuerpo se realiza (efficitur) la figura circular, también se encuentra (invenietur) en el la figura cuadrada, pues la altura, medida desde la planta de los pies a la coronilla, iguala a la anchura del hombre, teniendo éste los brazos extendidos.

8.2.2. Si comparamos el texto de Sagredo con este de Vitruvio, vemos en seguida que en el está su fuente directa.

A pesar de ello, Sagredo emplea de nuevo el enfático plural «los antiguos», no siendo su fuente otra que Vitruvio. cf. ANTIGUOS, p.367.

Aunque la traducción sea muy literal, salvo pequeñas diferencias, aparecen, sin embargo, en su contexto, matices importantes que sitúan a Sagredo en la corriente renacentista que lee los textos vitruvianos con connotaciones nuevas.

Efectivamente, el Renacimiento lee con ojos nuevos el texto del tratadista latino y explícita en él unas virtualidades que superan la relación de analogía de similitud que, a juzgar de los antiguos, debe existir entre el edificio, que ha de ser bien proporcionado, y el hombre, que lo está por naturaleza. De lo que parece ser un ejemplo a imitar y de ciertos rasgos antropomórficos, que indiscutiblemente aparecen en Vitruvio, se llega en el Renacimiento a potenciar de tal modo la relación del cuerpo del hombre con las figuras geométricas configuradoras del diseño arquitectónico, que algunos autores la consideran de tipo sexual genésico. El v.19 en que Vitruvio dice que el centro del cuerpo es «naturaliter» el ombligo, desde el cual se traza la circunferencia, ha dado pie para dicha interpretación genética. (Puede consultarse para este tema el estudio -sugestivo ciertamente, aunque tal vez violenta determinados datos para poderlos leer en clave sexual- de G. L. Hersey, *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca and London, Cornell University, 1976). Se explicite o no la metáfora, a los ojos de los tratadistas, el cordón umbilical confiere una modalidad muy peculiar a la relación entre el cuerpo del hombre -el

microcosmo- y las figuras geométricas más excelentes del diseño arquitectónico. Que la relación sea de implicación, de causa a efecto -sexual o no-, son matices que definen otras tantas posturas que se toman ante el tema. Indudablemente el humanismo antropocéntrico y antropomórfico y la prestancia de las figuras geométricas promocionadas por las corrientes platónica o neoplatónicas han facilitado la lectura de Vitruvio en nueva clave.
Teniendo simplemente como telón de fondo lo anteriormente indicado, analicemos más de cerca el texto de Sagredo.

8.2.3. «....hallaron que el ombligo era natural centro de todo el cuerpo»

Observemos que no ha traducida el adjetivo «medio» que en el texto vitruviano acompaña a «centro» (centrum mediun). Con ello, el término «centro» pareee desentenderse de la referencia a «punto medio» de la altura del hombre, y, de acuerdo con su contexto, referirse a la concreta posición del cuerpo exigida para el trazado de la circunferencia. Elimina así, mediante la omisión, la dificultad que les presentaba a ciertos tratadistas la presencia simultánea de «naturaliter» y «medium», referidos a «centro». Es el caso de Filarete:

> «Vetruvio dice como il bellico e il mezzo della figura de 1'uomo... Ell' è assai buona ragione a confermare il nostro proposito che tutte le misure siano dirivate da l'uomo, ma a me non pare, però, che sia totalmente in mezzo.
> Ma quello che sia, el circulo, tondo, e'l quadro e ogni altra misura è dirivata da l'uomo. E questo basti al presente» (op.cit., p.20-21).

Vemos cómo Filarete ha entendido «médium» en el sentido de mitad y no está de acuerdo con Vitruvio; el ombligo no marca la mitad del cuerpo. Esta misma disconformidad con Vitruvio ya la había manifestado con anterioridad Ghiberti:

> «Ancora non mi pare del centro sia il bellico; parmi ov' è la inforcatura umana» (*Commentarii* , III, ed . de O. Morisani, Nápoles, 1947, p.214).

Es este, con todo, un detalle secundario. A Filarete lo que le interesa es destacar que todas las figuras y medidas se derivan del hombre; y más adelante dirá que el edificio se engendra y se da a luz como el hombre:

> «..e così nasce si come la madre partorisce il figliuolo in capo di nove mesi, o alcuna volta di sette mesi, e con buono ordine e sollecitudine farlo crescere» (op.cit. p.39).

En este proceso generativo el comitente -sigue diciendo Filarete- es el padre, y el arquitecto, la madre.

Sentido de procrear sexualmente las figuras geométricas parece tener el dibujo de Segazone que ilustra la página Gii de la edición vitruviana de Cesariano (Op.cit.): el hombre inscrito en el círculo y el cuadrado aparece con el pene erecto. Por su parte, Francesco di Giorgio Martini desarrollará al máximo la dependencia de la ciudad con respecto al cuerpo del hombre («Avendo la città ragion, misura e forma del corpo umano...» (op.cit. p.20)) y planificará la ciudad como un reflejo de la distribución y orden jerárquico existente entre los miembros del cuerpo del hombre. Y así la plaza principal, por ejemplo, ocupará el puesto del ombligo, y la fortaleza, o en su defecto la catedral y el palacio, ocuparán el puesto correspondiente a la cabeza.

No observamos rasgos tan marcadamente antropomórficos en el texto de Sagredo, pero tampoco debemos perder de vista que nuestro tratadista se sitúa aquí en un plano muy general, propio del que expone los fundamentos antropológicos del Romano, y que las proyecciones concretas del hombre sobre edificios o disposición urbanística, que entran de lleno en tratados de Arquitectura, escapan a la temática reducida de *Medidas*.

8.2.4. «..ca vn hombre echado en el suelo, tendidos y abiertos los braços y las piernas..»

La interpretación del «homo ad circulum» vitruviano se ha prestado a discusiones. La desaparición de la parte gráfica de la obra del tratadista romano deja desamparado, sin apoyo interpretativo, al texto. En este, el participio «pansis» resulta muy impreciso y, además, difícilmente compaginable con el adjetivo «medium» que califica a «centrum». Más arriba, al hablar de las medidas del cuerpo humano según Vitruvio (7.5.1), reproduje el dibujo que, según Choisy, las ejemplifica correctamente. En el, brazos y piernas aparecen tendidos, en línea recta con el tronco. Con esta posición se obtiene que el ombligo sea «centrum medium», aunque se sacrifica lo que parece ser el sentido más completo del participio «pansis». La interpretación de Choisy no es novedosa; ya se ve en Agrippa, seguido luego por Lomazzo, de quien es la cita que sigue (se observará que la posición del hombre no es supina sino de pie):

> «Però da lui ne fu primieramente levato il circolo in questa maniera, stando egli dritto in piedi, con le braccia alte, tanto che le mani arrivino sopra la testa, quanto si può imaginare, viene ad esser il punto nell 'ombelico, il qual e quello che (è) il proprio centro. E di qui il circolo si comprende girando all' estremitá delle dita delle mani e de i piedi».(en *Scritti sulle arti*, Florencia, Marchi et Bertolli editori, 1973, p.348)

Sagredo ha traducido el participio «pansis» con dos participios: «tendidos» y «abiertos» los brazos y las piernas. Ha hecho una traducción del verbo «pando» de acuerdo con el empleo más usual de los clásicos: desplegar en abanico, abarcando superficie, como se despliega una vela o un ejército.

Precisa que se despliegan brazos y piernas, sentido obvio en Vitruvio, si bien este sólo dice «manibus et pedibus pansis». La interpretación de Sagredo es la más corriente y la que se ve en las ilustraciones de la edición vitruviana de Giocondo o en el conocido dibujo de Leonardo.

En cuanto a la disposición respecto al suelo, Sagredo es fiel a su fuente: el hombre se coloca en disposición supina: «vn hombre echado en el suelo». Así lo entiende también Francesco di Giorgio Martini. Lomazzo -hemos visto- lo coloca de pie, como ya lo había hecho con anterioridad Leonardo.

8.3. y como quiera que la figura circular sea la mas perfeta y mas amigable a natura de todas las otras figuras: agora sean quadradas, agora triangulares: agora de otra qualquier especie, no consintió natura que el hombre careciesse della, pues como arriba diximos, en el se contienen todas las perficiones naturales.

La traducción sobria y coherente que de su fuente ha hecho Sagredo tiene como objetivo preciso el que aquí aparece: fundamentar en el hombre las figuras geométricas básicas del Romano. Y al hacerlo las ordena jerárquicamente: circular > cuadrada > triangular, etc., y, en teórico humanista, desde una concepción neoplatónica, las justifica en el hombre, con unos términos que nos recuerdan los de Pacioli:

> «..los antiguos... del cuerpo del hombre conformaban todas sus obras... pues en el encontraban las dos figuras principales sin las cuales no es posible hacer nada, es decir, la circular, la más perfecta, la más capaz de todas las otras isoperometrarum, como dice Dionisio en el *De Sphaeris*. La otra es la figura cuadrada equilátera». (*La Divina Proporción*, op.cit., p.152).

Su razonamiento es la pura coherencia con la concepción del hombre que antes ha desarrollado. Si el hombre es microcosmo, síntesis de todas las perfecciones naturales, no puede carecer de la perfección de las dos figuras geométricas; es decir, las tiene. Este es el punto básico; el punto

que ilumina la traducción literal que ha hecho de "efficitur" e "invenietur·: se halla. Si en el tratadista latino es difícil determinar qué tipo de analogía se establece entre el cuerpo humano y las dos figuras, el "se halla" de Sagredo, a la luz de lo que aquí se dice, resulta inequívoco. No se hallan las figuras en el hombre de un modo accidental, por la mera posibilidad de inscribir su cuerpo en las figuras geométricas; se hallan porque están en el constitutivamente. No importa si por generación o no. Este marcado antropocentrismo que justifica como natural la presencia en el hombre de las dos figuras perfectas, justificará igualmente el proyectarlas -antropomórficamente- en las realizaciones del Romano, arte natural por excelencia.

8.3.1. "pues como arriba diximos". La preocupación por la coherencia, las referencias a lo dicho o por decir, son constantes en *Medidas* y son prueba de la claridad metodológica de su autor.

Se observará, curiosamente, que sus referencias son locales, no temporales, traicionando la condición del diálogo.

8.4. Hallase también en el hombre vn quadrado de todos quatro lados yqual; y cada lado tan grande como la mesma estatura: los quales toca: al vno con la cabeça: al otro con los pies: a los otros dos con los dedos de las manos. De aquí viene que tanta es la braçada del hombre, quanta la su estatura.

No ha ofrecido problemas de interpretación el «homo ad quadratum». Sagredo, fiel al texto de Vitruvio, lo considera también en un segundo momento. Pero hay que tener en cuenta que a Sagredo le asiste una razón que no aparece en Vitruvio: el segundo puesto que le corresponde a la figura cuadrada.

Notaremos una curiosa secuela de la doctrina antropológica anteriormente expuesta. Si en Vitruvio el dato primario es que, una vez medida la altura del hombre y comparada con su anchura, teniendo este los brazos extendidos, se comprueba que ambas medidas son iguales y se posibilita así la presencia del cudrado, en Sagredo nos encontramos con el proceso inverso: la causa pasa a ser efecto. El dato primario es que en el hombre se halla el cuadrado; su consecuencia: «de aquí viene que tanta es la braçada del hombre quanta la su estatura».

La presentación del hombre al cuadrado aparece disociada de la del hombre al círculo. Así está en el texto de Vitruvio y así lo pudo ver en las ilustraciones de las ediciones impresas. No observamos, pues, en Sagredo la manifiesta voluntad de asociar al máximo el círculo y el cuadrado que muestra Leonardo en su conocido dibujo de Venecia. En el se logra que la base del cuadrado sea tangente a la circunferencia. Alternando los centros, ombligo y pene, construye las dos figuras geométricas, asociadas al máximo entre sí y con el hombre. Pero el resultado es, a todas luces, equívoco. Parece que es un mismo hombre, cuando en realidad tienen que ser dos, a pesar de presentar un rostro común. Entendido de un solo hombre, el dibujo es incoherente; y lo es también juzgado desde el propio texto de su autor (cf. *Tratado de pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p.289).

8.5. Assí que destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado, hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare, sea tenido por falso y no natural.

Solemne conclusión de este apartado en que se justifica el uso del círculo y del cuadrado en el Romano y se fundamenta todo el sistema en el hombre.

Se destaca la importancia de las dos figuras como condición «sine qua non» de lo natu-

ral y de lo verdadero. Su presencia o ausencia no se juzgan en términos de corrección o incorrección, sino de verdad o falsedad.

Esta doctrina no se perderá de vista en *Medidas*. Hay una referencia directa a este párrafo en **(39)**, cuando Picardo, escuchando a Tampeso hablar de la forma triangular de la basa del candelero, objeta: «Todas las obras de arte romana son ordenadas sobre el redondo o sobre el quadrado, según que de suso dixiste; ¿cómo la basa deste candelero se forma en triangulo?»

El encarecimiento de Sagredo, que aquí reviste tono solemne, nos hace pensar de nuevo en Luea Pacioli, quien también insiste en el uso de estas dos figuras. Puede ocurrir, llega a decir, que la angostura del lugar cree problemas; aun así:

> «habréis de ateneros siempre al cuadrado y al círculo, que son las dos principales formas de las dos líneas, recta y curva. Y si no podéis hacer todo el cuadrada o círculo, tomaréis de ellos siempre alguna parte (o partes) conocida, como la mitad, un tercio, etc.» (*La Divina Proporción*, op.cit., p.179).

Es propia de mentalidad clásica someter la realidad sensible a la inteligibilidad que favorecen las figuras regulares. El pensamiento de Sagredo que se refleja en todo este apartado va por esa línea.

9

(Picar.) De que nacion fueron eſtos antiguos que con tanta diligencia ⁊ ſolicitud puſieron en medida eſta arte romana? (Lamp.) De grecia. (Picar.) Pues de buena razõ arte griega ſe deuria llamar y no Romana: pues los griegos ſon los primeros inuentores della? (Tãpe.) La cauſa porque ſe dize romana es eſta que agora dire. ¶ Quãdo los romanos començaron a ſeñorear el mũdo: procuraron de noblecer a roma de todo lo mejor y mas notable que enel ſe hallaſſe. y como acataſſen en grecia en las puincias de Macedonia y Acaya: los edificios delos pueblos ſer de mucha antiguedad/ y no menos muy durables por razon de ſer ſabiamente ordenados: procurarõ de embiar maeſtros a roma naturales dela tierra q̃ edificaſſen al vſo de grecia: y deraſſen reglas y medidas por dõde los venideros ſe gouernaſſen. ¶ En poco tiẽpo vuo tã famoſos maeſtros/ y tan buenos architetos: que edificaron muy ſoberanos edificios y muchas obras de admirable architetura: quales oy en dia muchas dellas parecen: de donde nunca ceſſan de ſacar mueſtras/ deburos/ medidas/ traças/ modelos/ figuras grimaças/ q̃ ſe reparten por todo el mundo. y como roma ſea concurſo de todas las naciones/ y cabeça de toda la chriſtiandad: ſon mas diuulgados y afamados ſus edificios que de ninguna otra parte del mundo.

A vi^{v}

9. 1. P.- ¿De qué nación fueron estos antiguos que con tanta diligencia y solicitud pusieron en medida esta arte romana?
T.- De Grecia.
P.- Pues de buena razón arte griega se deueria llamar y no Romana, pues los griegos son los primeros inuentores della.
T.- La causa porque se dize romana es esta que agora diré.

Explicados los fundamentos antropológicos del Romano y de sus figuras básicas, se exige justificar una denominación que debió de parecer impropia a muchos contemporáneos. La cultura griega era referencia fontal del humanismo, y si bien no se estableció un contacto directo con su arquitectura, ahi estaban los escritos con referencias a las proezas artísticas, y, muy particularmente, el texto de Vitruvio con sus ventanas abiertas al pasado, por donde penetraban, confusamente, las sabias teorías de los arquitectos griegos.

La exposición de Sagredo presenta una concepción unitaria de la arquitectura greco-romana; en lo cual se aparta de Alberti. Al decir «concepción unitaria» no me ostoy refiriendo a que no percibiera la notable diferencia existente entre un sistema arquitrabado y un sistema abovedado -no es esa la cuestión, como tampoco lo era en Alberti-; me refiero a que considera ambas arquitecturas en pie de igualdad, como un mismo sistema sin cambios cualitativos y sí sólo circunstanciales: Roma absorbe el nombre y lo hace suyo por el papel que juega de «amplificador» desde su condición de *caput mundi*. Para Alberti, como veremos, la arquitectura romana da un paso adelante respecto a la griega.

9.2. Quando los romanos comentaron a señorear el mundo, procuraron de noblecer a Roma de todo lo mejor y mas notable que en el se hallasse, y como acatassen en Grecia, en las prouincias de Macedonia y Acaya, los edificios de los pueblos ser de mucha antigüedad, y no menos durables por razón de ser sabiamente ordenados, procuraron de embiar maestros a Roma naturales de la tierra que edificassen al vso de Grecia, y dexassen reglas y medidas por donde los venideros se gouernassen. En poco tiempo vuo tan famosos maestros y tan buenos architetos, que edificaron muy soberanos edificios y muchas obras de admirable architetura.

«Acatassen». Acatar: mirar con atención, según la 2ª acepc., ant., del Diccionario de la Lengua.

Sagredo sitúa, a grandes rasgos, los hechos históricos de la conquista de Grecia. Macedonia y Acaya, nombres de las provincias romanas en Grecia -desde 148 a.C., la primera, y desde época de Augusto, la segunda-, son las regiones, según Sagredo, donde los romanos «acatan» (contemplan) los ejemplares edificios griegos. Ni Macedonia ni Acaya se pueden considerar lugares privilegiados por la mejor arquitectura griega. Pero en el conocimiento de aquella lejana realidad Sagredo no podía ser una excepción en su tiempo.

«Antigüedad» y «duración» son criterios de valor muy de acuerdo con los vitruvianos, particularmente con la «firmitas».

Para el gran momento de esplendor constructivo de Roma, Sagredo cuenta con dos textos importantes que conoce bien: la introducción del Libro primero de Vitruvio, y el siguiente, de A1berti, donde nos dice cómo, logrado el imperio, los romanos deciden embellecer Roma y lo hacen con tal ardor que no desmerece de la empresa griega respecto a Atenas. El resultado es que, al cabo de treinta años, el que había sido el edificio más hermosa de la ciudad queda relegado al centesimo puesto. La actividad constructora es tal, que, en un momento dado, se pueden contar hasta setecientos arquitectos de talla:

> «Sed parto imperio gentium cum non minore quam Grecia ornandae urbis studio et sui flagraret, annum ante trigesimum quae fuerat omnium pulcherrima in urbe domus, centesimum non obtinuit locum. Cumque incredibili ingeniorum copia, qui in ea re exercerentur, abundaret, septingentos invenio Romae una fuisse architectos, quorum opera vix satis pro eorum meritis laudamus» (VI, III, 455).

9.3. ...soberanos edificios y muchas obras de admirable architetura quales oy en dia muchas dellas parecen: de donde nunca cessan de sacar muestras, debuxos, medidas, traças, modelos, figuras grimaças, que se reparten por todo el mundo.

Escueta, pero muy acertadamente, describe este párrafo el interés despertado por las ruinas entre los humanistas y la actividad que en torno a ellas despliegan los arquitectos. Del trabajo «ín situ» hay abundantísimos testimonios. Valga, como prueba de la ardua labor que emprendieron los tratadistas para compaginar los datos de Vitruvio con los restos de la antigüedad, el siguiente testimonio de Francesco di Giorgio:

> «E questa mia fatiga tanto meno grave parea, massime avendo io concordato li ditti soi (de Vitruvio) con quelle poche di relique delli antiqui edifici e sculture che per Italia sono rimaste, delle quali io stimo avere visto e considerato la maggiore parte» (op.cit., p.296).

La referencia a los edificios o ruinas antiguos existentes es constante en el *De re aedificatoria.* (cf. particularmente: I, I, 9; II, IV, 111; III, XVI, 257; VI, I, 441; VI, I, 443; VI, XIII, 527, y IX, X, 857). La preocupación por el deterioro de las ruinas es particularmente emotivo en la carta de

Rafael a León X. Como visión global de la situación y actividad históricas, nos puede valer el siguiente párrafo de Schlosser:

> «Con el humanismo, además, ya en el siglo XIV el interés apasionado por los restos de la antigua Roma, sus inscripciones, sus piedras de construcción, se había convertido en asunto de interés nacional.....
> Desde comienzos del Trecento los artistas se sentaban ya en las ruinas de la antigua Roma y dibujaban y medían con incansable celo; sus libros de boceto son desde muy pronto una importante fuente para la arqueología». (op.cit., p.193-194).

Del interés de Sagredo por los edificios antiguos existentes tenemos prueba en sus *Medidas*. En **(85)** Tampeso invita a Picardo a cotejar la doctrina aprendida con los edificios antiguos romanos que se encuentran en muchos pueblos de España y, particularmente, en Mérida.

9.3.1. «figuras grimaças». Aunque el término no lo recoja el actual Diccionario de la Lengua, está claro que su sentido no está lejos del «grimace» francés actual, y relacionado con el sentido de «máscara» que parece tener su remota fuente francesa. En la palabra «grima», el Covarruvias nos acerca más -a través de grirnazo- al sentido que parece tener en Sagredo:

> «Grima: el horror y espanto que se recibe de ver alguna cosa horrenda, de que vn hombre queda pasmado: y así los pintores llaman grimazos, vnas posturas extraordinarias de esforçados»,

9.4. Y como Roma sea concurso de todas las naciones, y cabeça de toda la christiandad, son mas divulgados y afamados sus edificios que de ninguna otra parte del mundo.

La imagen de Roma que presenta Sagrado parece reflejar bien la Roma rehabilitada del segundo momento renacentista; la Roma clásica, empeñada en conseguir un lenguaje universal; la Roma que, a pesar del bache que experimentará con el saco de 1527, se proyecta hacia el futuro barroco donde, después de haberse visto robustecida en Trento, afianzará aún más su condición de «cabeça de toda la christiandad».

9.4.1. Decíamos en (9.1) que la concepción unitaria de las arquitecturas griega y romana que presenta Sagredo no se corresponde con la de Alberti. Para el tratadista florentino la febril actividad constructura, la eclosión de la suntuosa Roma, que contemplábamos en su anterior cita, era el fruto de una voluntad imperial de no admitir competencia. La Arquitectura -personificada- se pone a su disposición para conseguir ese empeño:

> «Ergo sese penitus noscendam habendamque praebuit, turpe nimirum ducens arcem orbis atque gentium decus aequari operum gloria ab his, quos omni reliqua virtutis laude superasset» (VI, III, 457).

El resultado final es el logro de una arquitectura que supera a la griega. Con esta idea comulgaba también Manetti:

> «..in Roma fiorirono i maestri piu marauigliosamente che in Grecia come piu marauigliosamente s'acrebbe el principato e le sperienze» (Citado por Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p.59).

Pero la superación en que piensa Alberti no es sólo de tipo cuantitativo o debida a una experiencia acrecentada. Hay un factor tectónico. El terreno itálico, previamente a la aportación griega, estaba abonado por la pericia etrusca. Hay un plus de practicidad en la arquitectura imperial romana. Alberti no duda en establecer una evolución de la arquitectura al modo del crecimiento de un orga-

nismo animal, marcando una adolescencia, un florecimiento y una madurez que corresponden, respectivamente, a las etapas asiática, griega y romana:

> «Aedificatoria, quantum ex veterum monumentis percipimus, primam adolescentiae, ut sic loquar, luxuriem profudit in Asia; mox apud Graecos floruit; postremo probatissimam adepta est maturitatem in Italia» (III, III, 451).

Sagredo se ha desentendido de este punto de vista. La grandeza de Roma es simplemente fruto de un transplante de lo griego: magisterio, en un primer momento, de los arquitectos griegos desplazados a Roma; y, posteriormente, floración de arquitectos autóctonos. Pero Sagredo no establece diferencias entre ambas arquitecturas. El desplazamiento de la denominación obedece sirn plemente al papel hegemónico de Roma como cabeza del Imperio y de la Cristiandad.

10

¶ De algunos principios de geometria necessarios/ ⁊ muy vsados enel arte del traçar.

Porque en las traças q̃ hauemos de hazer entreuienen algunos terminos de geometria: como son lineas/ circulos/ angulos/ triangulos/ quadrangulos ⁊c. Congrua cosa me parece poner la declaracion de cada vno dellos para mayor execucion de nuestras medidas. ¶ La sciencia de geometria es vna delas siete artes liberales: muy necessaria a todos los oficiales mecanicos: ca si no tienẽ parte enella: no pueden ser bien resolutos en sus artes. Es la geometria instrumento q̃ mucho ayuda a cõprehẽder todos los saberes del mundo: por tanto Platõ mando escreuir sobre la puerta de su escuela q̃ ninguno fuesse osado de entrar a oyr: sin q̃ primero fuesse instruto enlas sciẽcias de geometria y arismetica/ q̃ es arte de contar: porq̃ es tan grande el parentesco q̃ tiene la vna con la otra: q̃ ninguno puede ser buẽ geometra si no sabe contar: ni avn se puede llamar hõbre: segun parece por el mesmo Platõ: el qual seyẽdo preguntado porq̃ el hõbre es animal tan sabio: respõdio. Porq̃ sabe cõtar. En estas dos sciẽcias se contienen muchos secretos y grandes sotilezas. ¶ De Archimedes se escriue segũ cuẽta Plutarco: q̃ hizo vn artificio ordenado por arte d̃ geometria cõtra Marcello capitan delos romanos quando tenia cercada la cibdad de Syracusa en Cecilia: conel qual prendia las naos del dicho marcello/ y las leuantaua y sacaua del agua y las metia dẽtro d̃la cibdad. ¶ Assi mesmo se lee de vn pintos q̃ vuo en grecia natural de Macedonia q̃ se dezia Eupõpo: el qual fue maestro de Apelles: q̃ por auer sido enlas artes de geometria y arismetica muy sabio: alcãço muchos secretos ⁊ primores enla arte d̃la pintura: ⁊ hizo marauillosas obras de ꝑspetiua: por dõde cõsiguio mucha fama y fue

A vii

muy celebrado por toda grecia: y fuerõ sus obras de tãta excelẽcia y en tãta admiraciõ tenidas: q̃ ordenarõ d̃ alli adelãte los griegos q̃ la arte dela pintura se numerase cõ las liberales: y no cõ las mecanicas.

A vii^{v}

10.1. De algunos principios de geometría necessarios y muy vsados en el arte del traçar. Porque en las traças que hauemos de hazer entreuienen algunos términos de geometria, como son lineas, circulos, angulos, triangulos, quadrangulos etc., congrua cosa me parece poner la declaracion de cada vno dellos para mayor execucion de nuestras medidas.

Siguiendo con la fundamentación doctrinal del Romano (cf.(7.1.e)), una vez asentada la base antropológica y la implicación del hombre en las más importantes figuras geométricas, se presentan ahora «algunos principios de geometría necessarios y muy vsados en el arte del traçar». Estos principios o términos se enuncian aquí, pero serán definidos en **(12)**, porque, previamente, se subraya la importancia de la geometría, ciencia básica para la arquitectura, de la que «el buen architeto se debe proveer ante todas cosas» (cf.(11)); ciencia que confiere estatuto de liberal al quehacer del arquitecto y lo distingue del que realiza el oficial, quien, para que quede mejor delimitada la diferencia jerárquica de funciones, se verá calificado de «mecánico». Por eso el interés de Sagredo en implicar traza y geometría para definir, más abajo, la actividad mental del arquitecto.

La presentación y definición de algunos términos básicos de geometría no encierra novedad alguna; es normal encontrarla en los tratados de pintura o arquitectura (cf.(11.3)).

10.1.1. Cuando Alberti en su tratado de arquitectura (I, VII) define algunos elementos de geometría plana para mejor analizar las áreas de los edificios, justifica así su metodología:

«..prius de lineis aliqua retulero, quae ad rem commode exprimendam faciant».

Muy similar, desde la preocupación metodológica, es la frase de Tampeso: «congrua cosa me parece poner la declaración de cada vno dellos..etc.» .Pero hay una diferencia importante: Sagredo no se contenta con la exposición -la «res exprimenda»-; en *Medidas* se ejemplifica, se traza lo que se expone; por eso vemos de nuevo a Tampeso en actitud de tracista («las traças que habernos de hazer»), y, por la misma razón, justifica las definiciones de los términos geométricos «para mayor execución de nuestras medidas».

10.2. La sciencia de geometría es vna de las siete artes liberales, muy necessaria a todos los oficiales mecánicos, ca si no tienen parte en ella, no pueden ser bien resolutos en sus artes.

Persiste en época de Sagredo la distribución de los saberes que se impartían en la Facultad de Artes medieval: trivium (gramática, retórica, dialéctica) y quadrivium (música, aritmética, geometría y astronomía). En el siglo XIII se detecta un mayor interés por el trivium, saberes relacionados con la filosofía, mientras que el interés por el quadrivium se hace creciente a partir del siglo XIV, por una serie de razones concurrentes que van desde la desconfianza en las doctrinas religioso-filosóficas y consecuente control, al interés por las ciencías naturales. Para la importancia del quadrivium en los siglos XV y XVI puede consultarse el libro de Achile Pellizzari, *II Quadrivio nel Rinascimento*, Napóles, Società Anonima Editrice Francesco Perrella, 1924.

Si la geometría, por ser ciencia y arte liberal, fundamentalmente compete y define al arquitecto, es tanta su importancía que Sagredo la juzga también muy necesaria a todos los ofi ciales mecánicos, quienes la han de poseer, a niveles más bajos, sin duda, de modo participado, según se desprende del contexto que sigue y da a entender la misma expresión usada aquí: «ca si no tienen parte en ella...»

10.2.1. Notemos que se introduce el adjetivo «mecánico», calificando a «oficial», para provocar la pregunta de Picardo -cf.**(1l)**-, y poder distinguir netamente arquitecto de oficial.

Según García Salinero (op.cit.), el adjetivo «mecánico», usado de este modo, aparece documentado por primera vez en *Medidas.* Ya lo encontramos en **(7)**, en el elogio de Felipe de Borgoña, «varón...muy general en todas las artes mecánicas y liberales, y no menos muy resoluto en todas las sciencias de architetura».

10.2.2. La frase «si no tienen parte en ella, no pueden ser bien resolutos en sus artes» traduce el «sine quibus negabat artem perfici posse» de Plinio (cf.(10.5.1), fuente remota, que, presumiblemente, ha utilizado Sagredo mediatizada por el Volterrano (cf.(10.5.2). Es una frase tópica del Renacimiento, que Sagredo ha podido encontrar también en Gaurico. En su contexto global, «sine quibus» se refiere a la aritmética y a la geometría, y aparece puesta en boca de Eupompo o de Pánfilo. Lo novedoso aquí es la descontextualización a que la somete Sagredo:

a) Se refiere únicamente a la geometría;

b) aparece aplicada, reductivamente, a los oficiales mecánicos, y, coherentemente, no se les exige sino un cierto nivel participativo: «si no tienen parte en ella..»

c) Cuando un poco más abajo (10.5), utilice el texto global en que aparece la frase, ésta ya no aparecerá en él, puesto que la ha utilizado previamente aquí, fuera de su contexto.

Notemos que Sagredo no pierde de vista a los destinatarios de *Medidas*, los oficiales, cuyo nivel de conocimientos quiere que sea el mayor dentro de su rango.

10.3. Es la geometría instrumento que mucho ayuda a comprehender todos los saberes del mundo: por tanto Platon mandó escreuir sobre la puerta de su escuela que ninguno fuesse osado de entrar a oir, sin que primero fuesse instruto en las sciencias de geometría y arismetica, que es arte de contar: porque es tan grande el parentesco que tiene la vna con la otra, que ninguno puede ser buen geómetra si no sabe contar; ni aun se puede llamar hombre, segun parece por el mesmo Platon, el cual seyendo preguntado por qué el hombre es animal tan sabio, respondió: por que sabe contar. En estas dos sciencias se contienen muchos secretos y grandes sotilezas.

El elogio a la geometría que se inicia aquí llega hasta **(11)** y responde al siguiente esquema:

a) La geometría «ayuda a comprehender todos los saberes del mundo». Anécdota de Platón.

b) Su hermandad con la aritmética.

c) En ambas ciencias, geometría y aritmética, «se contienen «muchos secretos y grandes sotilezas»:

-Prodigio operado por Arquímedes mediante «artificio ordenado por arte de geometría».

-Prestancia del pintor Eupompo, que por su saber matemático «alcancó muchos secretos y primores en la arte de la pintura e hizo marauillosas obras de perspectiva».

- consecuencia: recepción de la pintura entre las artes liberales.

d) La geometría es el principal saber del arquitecto, quien por ejercitar un arte liberal, se distingue netamente del oficial mecánico.

10.3.1. De la importancia de la geometría y de la aritmética habla Vitruvio al tratar de los conocimientos que deben adornar al arquitecto (1.1):

> 12. «Geometria autem plura praesidia praestat architecturae: et primum e(t) euthygrammi (et) circini tradit usum, e quo máxime facilius aedificiorum in areis expediuntur

descriptiones; Norrnarumque et librationum et linearum directiones».

14. «Per Arithmeticem vero sumptus aedificiorum consummatur, mensurarum rationes explicantur, difficilisque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur».

Frente a los textos vitruvianos acabados de citar, resalta, por contraste, la mayor importancia que conceden Sagredo y los renacentistas a la geometría. En este punto Sagredo está mucho más cerca de su otra gran fuente, Alberti (cf. IX, X, 861).

Destaca en Sagredo la sensibilidad ante la problemática de su tiempo, empeñado en superar la larga etapa artesanal precedente, afianzando la condición liberal del arte en sus fundamentos geométricos, científicos.

10.3.2. La sensibilidad acabada de indicar, la importancia que concede al círculo, al cuadrado, a las figuras regulares (cf.**(8)**), a la perspectiva, y, como base de todo, a la geometría, son indicios importantes del pensamiento plenamente renacentista de Sagredo:

> «Nel Rinascimento il valore determinante della geometria nell'architettura diventa anche più scoperto. Da un lato si teorizza in termini di valori assoluti la priorità del cerchio, immagine della perfezione divina (Niccolò da Cusa); dall'altro si coltivano i filoni neopitagorici e neoplatonici che sfociano nel mito delle proprietà dei corpi e della loro forma geométrica (L. Pacioli, *De quinque corporibus regolaribus*, Venezia 1507). Infine il filone medievale della «perspectiva» genera la moderna prospettiva, diventando la scienza della visione, geometria della rappresentazione (g. «prospettiva» e anche «proiettiva»). L'ideale sperimentale geométrico fa del vedere un'ipotesi oggettiva e quindi della pittura una scienza, analogamente a quanto avviene per 1'architettura dove uno spazio ottimale e razionale si pone come un fatto oggetivo: entrambi sulla base della comune matrice geometrica». (Francesco Borsi, término «Geometría», en *Dizionario Enciclopédico di Architettura e Urbanística*, Roma, 1968-69).

10.3.3. La conocida frase que presidía la entrada de la Academia y la tradición atribuía a Platón, es uno de esos tópicos de transmisión oral, que oímos en las clases de filosofía griega o leemos en los textos de historia, sin que se nos de una referencia explícita, documentada, de su fuente primera.

Entre los tratadista anteriores a Sagredo sólo la he encontrado citada por Pacioli:

> «Per la qual cosa l'antico e divino philosopho Platone non immeritamente, l'adito del suo celeberrimo Gymnasio a li de geometría inexperti denegara, quando un breve al sommo de la sua principal porta, a lettere magne intelligibile, pose de queste formali parolle, videlicet: 'Nemo huc geometriae expers ingrediatur» cioè chi non era buon geometra li non entrasse». (*De Divina Proportione*, op. cit. p.14).

Pero un texto de esta clase no prueba en absoluto que haya sido fuente de nuestro tratadista.

Las dos fuentes escritas más remotas que me ha sido posible encontrar remontan a autores del siglo VI d.C., Elias, *In Aristotelis Categorias comentaria,* y Joannes Phileponus, *Commentaria in Aristotelem. De Anima,* Lib. I,3: μηδεῖς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω y ἀγεωμέτρητος μή εἰσίτω

La estricta iden tidad de contenido y las ligeras variantes de construcción que presentan evidencian que transcriben una tradición oral.

10.4. De Archimides se escriue según cuenta Plutarco, que hizo vn artificio ordenado por arte de geometria contra Marcello capitán de los romanos quando tenia cercada la cibdad de

Syracusa en Cecilia, con el qual prendía las naos del dicho Marcello, y las levantaua y sacaua del agua y las metia dentro de la cibdad.

Las proezas de Arquímedes -prestigio de la geometría- eran tópicos de la época renacentista y, como suele suceder con las anécdotas, no siempre se relataban con estricto sentida histórico o se aludía a ellas de modo somero, por tratarse de dato conocido, como hace Filarete aludiendo a este mismo caso (cf. op.cit., XIX, 564). Plutarco refiere así la proeza de Arquímedes en Siracusa, gobernada por Hipócrates, cuando el asedia de Marcelo:

> «En cuanto a las naves, a unas las asían por medio de grandes maderos con punta, que repentinamente aparecieron en el aire saliendo desde la muralla y alzándose en alto con unos contrapesos, las hacían luego sumirse en el mar, y a otras, levantándolas rectas por la proa con garfios de hierro semejantes al pico de las grullas, las hacían caer en el agua por la popa, o atrayéndolas y arrastrándolas con máquinas que calaban adentro, las estrellaban en las rocas y escollos que abundaban bajo la muralla, con gran ruina de la tripulación. A veces hubo nave que suspendida en alto dentro del mismo mar, y arrojada en él y vuelta a levantar, fue un espectáculo terrible, hasta que estrellados o expelidos los marineros, vino a caer vacía sobre los muros, o se deslizó por soltarse el garfio que las asía». (*Vidas paralelas:* «Marcelo», Colección Austral, nº 1095, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p.135).

Como se puede observar, Sagredo relata lo más fantástico de la proeza, aportando un plus de fantasía al decirnos que el ingenio introducía las naves dentro de la ciudad.

En tales circunstancias es difícil saber si el texto de Plutarco ha sido su fuente directa o si la expresión «se escriue» nos indica y oculta al mismo tiempo una fuente mediata. Son muchas las anécdotas sobre Arquímedes, según se ha dicho anteriormente; las encontramos en Alberti, en Plinio, etc. Ello crea una transmisión oral, susceptible de deformaciones. Pero no descarto que Sagredo haya unido, por asociación de ideas, esta proeza con la que narra Vitruvio (X, XVI, 6), según la cual Callias presentó, en Rodas, un ingenio que asió una helépole y la transportó al otro lado de la muralla. En todo caso las traducciones de Sagredo suelen ser ágiles y sorpresivas. Pero esto no era exclusivo suyo. De *Vidas paralelas* existe una traducción castellana, de 1491, hecha por Alfonso de Palencia, autor del *Universal Vocabulario,* suelta y creativa. Pero tampoco me es posible decir que haya sido la fuente mediata de Sagredo.

10.5. Assi mesmo se lee de vn pintor que hubo en Grecia natural de Macedonia que se dezia Eupompo, el qual fue maestro de Apelles, que por haber sido en las artes de geometria y arismetica muy sabio, alcanço muchos secretos y primores en las artes de la pintura, e hizo marauillosas obras de perspectiua por donde consiguió mucha fama y fue muy celebrado por toda Grecia; y fueron sus obras de tanta excelencia y en tanta admiración tenidas, que ordenaron de alli adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales, y no con las mecánicas .

De nuevo emplea Sagredo la expresión»se lee», imprecisa siempre, pero especialmente en tópicos como el presente, al que recurren tantos y tantos tratadistas, sin que aparezca ningún detalle peculiar que nos ponga en la pista de la fuente de Sagredo.

10.5.1. La fuente básica es el siguiente texto de Plinio:

> «Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praeceptorem. est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens, ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam: genera, quae ante eum duo fuere -Helladicum

et Asiaticum appellabant-, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, lonicum, Sicyonium, Atticum. Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. ipse Macedo natione, sed.....primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometría, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris -annuis * D-, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei. huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. semper quidem bonos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur». (op.cit., XXXV 10 (36), p.257-258)

Es fácil observar que el texto de Sagredo discrepa del acabado de citar. Efectivamente, en Plinio:

- Eupompo es de Sicione (ciudad del Peloponeso);
- el maestro de Apeles es Pánfilo, discípulo de Eupompo;
- es Panfilo quien es natural de Macedonia;
- a Panfilo parece referirse todo el resto del texto: la afirmación de que sin geometría y aritmética no se puede hacer arte; la introducción de la pintura entre las disciplinas que habían de aprender los «pueri ingenui» (libres) y la recepción de la pintura entre las artes liberales.

-En el párrafo no aparece el término «perspectiva» utilizado por Sagredo.

10.5.2. A pesar de lo acabado de decir, el texto de Sagredo no es arbitrario, pues nuestro tratadista se alinea en una de las dos corrientes que aparecen claramente definidas entre los tratadistas, caracterizadas por tomar como protagonistas a Pánfilo y Eupompo respectivamente. Aunque ninguna de las variantes que aparecen en los diferentes códices parecen autorizar la corriente de Eupompo, lo cierto es que el texto de Plinio ofrece alguna laguna y es confuso.

Por citar algunos autores, en la corriente de Eupompo encontramos a Francesco di Giorgio Martini, el Volterrano y luego a Equicola y Gilio. En la de Pánfilo, a Alberti (*De Pictura*), y al Filarete.

10.5.3. Situado Sagredo en la misma corriente del Volterrano, podríamos pensar que ésta ha sido su fuente:

> «Eupompus Macedo item pictor aequalis Aeusidis, Olym. XCV. arithmeticae et geometriae peritus, **sine quibus negabat artem posse perfic**i. Huius auctoritate effectum est, ut in tota Graecia pueri ingenui ante omnia Antigraphicen, hoc est, picturam linearum in ludo docerentur, recipereturque ea ars inter liberales» (op.cit, Basilea, 1530, 178).

El párrafo del Volterrano sintetiza el de Plinio, usando a veees sus mismas expresiones. Notemos enseguida que este párrafo, que Sagredo ha podido leer en la Philologia -y la Philologia nos consta por él mismo que la ha leído (cf.**(4)**)-, no nos basta para explicar todos los detalles del de Sagredo: no aparece en él que Eupompo fuera maestro de Apeles, ni encontramos tampoco el término perspectiva.

La frase que he resaltado (**sine quibus..**), tomada literalmen te de Plinio, es la fuente de «casi no tienen parte...» (cf. (10.2.2)), que Sagredo ha desplazado a otro contexto.

10.5.4. ¿Qué criterio ha seguido Sagredo para introducir en su cita el término «perspectiva», que no encontramos en los demás tratadistas que utilizan este texto de Plinio? ¿Ha querido traducir con él el confuso término «antigraphicen»?

Una corrupción de la expresión pliniana «omnia ante graphicen» -nacida tal vez del deseo de posponer, más lógicamente, el pronombre (ante **omnia**)-, dio origen al extraño término «antigraphicen», que puede adoptar variantes: «antigraphica» en Francesco di Giorgio Martini; «antigraphida» en Cesariano... o incluso «diagraphicen»... Si el término es confuso, no lo es menos su interpretación. Les parece oscura a los renacentistas la propia que presenta Plinio («hoc est picturam in buxo»). Francesco di Giorgio la interpreta como «arte del diseño»; Cesariano simplemente como «pintura»; el Volterrano, según vemos en su texto (10.5.3), como «pictura linearum». ¿Justifica esta última interpretación la introducción del término «perspectiva» por parte de Sagredo? Habría que establecer los siguientes eslabones: Sagredo ha leído a Gaurico y, particularmente, la Filología del Volterrano; en ella ha podido ver que Perspectiva, subordinada a la Geometría, equivale a «optiké» («optice quoque quam nostri Prospectiuam communi vocabulo appellant, Geometricae subiicitur arti» (op.cit., edic. de París,1526, fo.371^{v})) y que la «optiké», es decir la «perspectiva», es una subdivisión de la «graphiké». Se introduciría así la parte por el todo. (Esto, sin entrar en los detalles que exige la distinción entre la «perspectiva común» y la «perspectiva artificial»).

Nos encontramos en el terreno de lo opinable, por posible, sin que nos atrevamos a aventurar qué grado de probabilidad tenga todo lo anteriormente dicho. Conociendo la libertad con que procede Sagredo, tampoco es de extrañar que haya querida encarecer un concepto de tanta importancia en el Renacimiento como es el de la perspectiva, introduciéndolo en una cita que viene avalada con el prestigio de la antigüedad.

Según García Salinero, es *Medidas* la primera documentación del término perspectiva en nuestra lengua.

10.5.5. Consecuencia del prestigia de las obras de Eupompo, según Sagredo, fue «que ordenaran de alli adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales, y no con las mecánicas»

De nuevo afirma como definitivamente establecido lo que en su tiempo seguía siendo un deseo por realizar. Sagredo no ignoraba la realidad. Así vemos cómo, a continuación -cf.**(11)**- va a poner en boca de Picardo una frase de humor, jugando con el concepto de «liberal». La realidad histórica, efectivamente, era muy otra; no sólo en el presente, sino también en el pasado. No temos cómo ni en Plinio, ni en el Volterrano que lo sigue, aparece una recepción definitiva de la pintura como liberal; constatan simplemente un hecho en un momento determinado. Por el testimonio de Aristóteles (*Pol*.,VIII,3) sabemos que las disciplinas enseñadas en su tiempo se podían reducir, de ordinario, a cuatro: gramática, gimnasia, música y, en cuarto lugar, «según algunos», el dibujo. El dibujo aún no había entrado definitivamente en los programas; apareció como novedad educativa a finales del siglo V a.C., pero su aceptación aún no estaba lograda a mitad del IV. Aristóteles no se muestra hostil al mismo, pero tampoco completamente definido. Por Marco Terencio Varrón (*Disciplinarum libri X*) sabemos cómo más tarde había sido excluida la pintura del conjunto de disciplinas estudiadas por los hombres libres. Y el mismo Plinio (XIV,4 ss) nos da una imagen desoladora de una sociedad en la que el dinero, el afán de lucro, habían cambiado la realidad social y sus objetivos, pagando las artes liberales sus consecuencias y viéndose relegadas a la condición de serviles.

En el Renacimiento se lucha por la reconquista para la pintura de la condición de liberal que había gozado en una Antigüedad que se pintaba excesivamente dorada. Esta reconquista comporta un largo proceso de reivindicación. La primera batalla se dio en el propio terreno de los humanistas, en el que ya se puede cantar victoria en torno a 1500. La literatura, al respecto,

como se sabe, es muy abundante. Las siguientes batallas entre doctos -discusiones muy académicas- se dieron para dilucidar la primacía entre pintura, escultura y arquitectura. De cara a la sociedad los logros variaron y tardaron más. En España, concretamente, asistimos en el siglo XVII a uno de los mejores momentos de la lucha con Gutiérrez de los Ríos, Butrón, Vicente Carducho, etc., estando en juego la exención o no del pago de alcabalas.

Sorprende, en este contexto histórico, la tajante afirmación de Sagredo. En (2.5.1) vimos cómo presentaba sin ambages la arquitectura como ciencia. Afirmar -decíamos-, puede ser un modo de hacer aceptar como hecho lo exigible por derecho.

11

(Picar.) Desde entõces verdaderamẽte somos todos los pintores pobres: ca por ser liberales gastamos quãto tenemos: y este es el prouecho q̃ se nos sigue dl priuilegio q̃ tiene la pintura: el q̃l creo no tomarią los oficiales q̃ llamas mecanicos avn q̃ les rogassen cõ el: los q̃les te ruego me digas q̃les son: y assi mesmo q̃ cosa es architeto/q̃ tantas vezes por ti es nõbrado. (Tamp.) Aq̃llos se llamã oficiales mecanicos q̃ trabajan con el ingenio y cõ las manos: como son los Canteros/Plateros/Carpẽteros/Cerrageros/Cápaneros y otros oficiales q̃ sus artes requieren mucho saber y ingenio. Pero liberales se llaman los q̃ trabajan solamẽte con el espiritu y con el ingenio: como son los Gramaticos/Logicos/Retoricos/Arismeticos/Musicos/Geometricos/Astrologos: con los quales son numerados los Pintores y Esculptores: cuyas artes son tã estimadas por los antiguos que avn no son por ellos acabadas de loar: diziẽdo q̃ no puede ser arte mas noble ni de mayor prerogatiua q̃ la pintura q̃ nos pone ante los ojos las hystorias y hazañas delos passados: las q̃les q̃ndo leemos/o hazemos leer/nos q̃brãtan las cabeças y nos pertur bã y fatigã la memoria. Mas otrosi ỏ saber q̃ architeto es vocablo griego: quiere dezir principal fabricador: y assi los ordenadores de edificios se dizẽ ppriamẽte architetos. Los q̃les segũ parece por nuestro Vitruuio: son obligados a ser exercitados en las sciẽcias de philosophia y artes liberales. Ca de otra manera no puedẽ ser perfetos architetos: cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecanicos. y nota q̃ el buẽ architeto se deue proueer ante todas cosas: de la sciencia de geometria: de la qual escriuieron muchos autores: y principalmente Euclides padre de ypocras: de cuyas obras se tomaron los principios siguientes.

Gallenus primo regiminis acutorum. xviij. comento.

A vii^{v}

11.1. P. - Desde entonces verdaderamente somos todos los pintores pobres: ca por ser liberales gastamos quanto tenemos: y este es el prouecho que se nos sigue del priuilegio que tiene la pintura, el qual creo no tomarian los oficiales que llamas mecánicos avnque les rogassen con el: los quales te ruego me digas quales son, y assi mesmo qué cosa es architeto, que tantas vezes por ti es nombrado.

De nuevo -cf **(4)**- aparece el rasgo de humor; un humor que podríamos calificar de demoledor. Sagredo lo pone en boca de Picardo (procedimiento que veremos en más casos), dándonos a entender que no ignora la condición servil en que, de hecho, se encontraba la pintura en su tiempo, frente a la condición liberal, de derecho, que había formulado por boca de Tampeso. El rasgo de humor es lo suficientemente sutil para permitir detenerse en el juego al equívoco con el término liberal, y no presentarse como una negación de los principios enunciados por Tampeso momentos antes.

11.1.1. Un poco más arriba (cf.(10.2.1)) introdujo Tampeso el adjetivo «mecánico», calificando a «oficial». El concepto de «oficial mecánico» parece novedoso; de ahí la expresión de Picardo: «los oficiales que llamas mecánicos», y la petición de su definición.

Igualmente parece novedoso el término «architeto», del que también pide Picardo definición.

Notemos que aunque este término sólo aparece aquí por segunda vez, el «tantas vezes por ti nombrado» no es necesariamente un lapsus; indica más bien el tesón de Sagredo por introducirlo.

Las definiciones de ambos conceptos disipan cualquier duda sobre la cualidad, tipo y campo de acción de los destinatarios de *Medidas*¸ cuya temática y enfoque, consecuentemente, debe ser valorada básicamente en función de los mismos.

11.2. T.- Aquellos se llaman oficiales mecánicos que trabajan con el ingenio y con las manos, como son los Canteros, Plateros, Carpenteros, Cerrageros, Campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber e ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los Gramáticos, Logicos, Retóricos, Arismeticos, Músicos, Geométricos, Astrólogos: con los quales son numerados los Pintores y Esculptores, cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que avn no son por ellos acabadas de loar, diziendo que no puede ser arte mas noble ni de mayor prerogatiua que la pintura que nos pone ante los ojos las hystorias y hazañas de los passados, las quales quando leemos, o hazemos leer, nos quebrantan las cabeças y nos perturban y fatigan la memoria.

Literalmente se contraponen «oficiales mecánicos» y «liberales». Pero es obvio que «liberales» está sustantivado y no se refiere a «oficiales». Es decir, no se contraponen dos tipos de oficiales sino dos tipos de actividades: servil la primera; liberal, la segunda. Así se desprende de todo el contexto.

11.2.1. El trabajo manual define a los oficiales mecánicas frente a los que ejercen un trabajo o profesión liberal, quienes «trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio».

Cf. OFICIALES, p.386. «Oficial mecánico» no es un subconjunto de «oficial». Todo oficial es mecánico o manual. La presencia del adjetivo «mecánico», que introduce aquí Sagredo, no tiene más función que subrayar la distinción neta entre dos categorías de actividad.

Unos y otros -oficiales y liberales- tienen en común el ingenio. Este término ha perdido, sin duda, para nosotros muchas de sus connotaciones antiguas. Basta recorrer la literatura del Siglo de Oro para constatar su boga. Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario*, Sevilla, 1490, lo define así:

> «..ingenio es fuerça interior del animo con que muchas vezes inuentamos lo que de otro no aprendimos: dicho ingenio quasi dentro engendrado o por genio que es natural. Ca ingenio es natural sabidoria».

Covarruvias, op.cit., incide en su aspecto innato:

> «Vulgarmente llamamos ingenio vna fuerza natural de entendimiento inuestigadora de lo que por razón, y discurso se puede alcançar en todo genero de ciencias, disciplinas, artes liberales, y mecánicas, sutilezas, inuenciones y engaños..etc.».

Son los conceptos que recoge el actual Diccionario de la Lengua en las acepciones 1 y 2:

> «Facultad en el hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad».
>
> «Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras».

Las artes mecánicas -dice Sagredo- «requieren mucho saber e ingenio». Frente a un «saber» que tiene mucho de sapiencial y de experiencia transmitida, el «ingenio» aporta el rasgo individual creador.

11.2.2. Al hacer el elenco de las disciplinas que ejercen los «liberales», es decir los que sólo trabajan «con el espíritu y con el ingenio», presenta Sagredo las componentes del Trivium y el Quadrivium, sin citar estas denominaciones. Y, seguidamente, sin justificación doctrinal alguna, enumera con ellas a la Pintura y a la Escultura. ¿A título de qué? Pues la objeción es obvia: ¿se ejercita la Pintura o la Escultura sólo con el espíritu y con el ingenio? Sagredo escamotea el problema y justifica la inclusión con un argumento de autoridad: la decisión de los antiguos.

11.2.3. Con lo acabado de decir podemos sacar la impresión de que la posición y exposición de Sagredo es enormemente voluntarista. Y tal vez lo sea. Pero debemos intentar analizar sus razones para justificarla, si es posible.

Sagredo, como buen renacentista, está preocupada -su empeño es manifiesto- por la recepción del arte (de algunas artes) entre las actividades propias de los hombres libres. Basta para ello leer lo dicho en **(10)** y las jerarquías que está estableciendo aquí en **(11)** para caracterizar y delimitar las actividades mentales de las manuales. Pero parece bastante claro que, de cara a sus lectores o destinatarios de sus *Medidas,* no quiere hacerse problema de los problemas reales, históricos, contemporáneos, que encontraba el arte en su proceso hacia la recepción como liberal. No presenta problemas, sino soluciones. Véase lo dicho en (10.5.5); véase cómo también aquí, en el párrafo que estamos comentando, da como hecho que Pintores y Escultores son numerados con los que ejercen las disciplinas liberales. No insistamos, pues, en el proceso histórico, que Sagredo elude. Planteemos, más bien, la radicalidad del problema, insoluble desde sus premisas filosóficas. Sólo una actitud voluntarista -y lo es la renacentista- puede abrir brecha, para la recepción de ciertas artes como liberales, en un sistema cuyas premisas filosóficas no se niegan de entrada. El voluntarismo, pues, de Sagredo no es ajeno al de su entorno histórico, si bien nos puede parecer más radical por su esquemática formulación.

El clasismo social de la antigüedad trazaba su línea divisoria más tajante entre esclavos y libres. Las actividades propias de cada grupo venían especificadas por esta división. El Medievo recibe esta jerarquización de actividades, y las analiza y estructura. Y así las recibe el Renacimiento. Sagredo acaba de enumerar las disciplinas del Trivium y el Quadrivium, propias de los hombres libres. Exponente de este pensamiento radical puede ser el siguiente párrafo de Sto.Tomás de Aquino (1-2 q.57.3 ad 3), ejemplo de concisión en el planteamiento del tema:

> «Ad tertium dicendum quod etiam in ipsis speculatilibus est aliquod per modum cuiusdam operis: puta constructio syllogismi aut orationis congruae aut opus numerandi vel mensurandi. Et ideo quicunque ad huiusmodi opera rationis habitus speculativi ordinantur, dicuntur per quandam similitudinem artes, sed liberales; ad differentiam illarum artium quae ordinantur ad opera per corpus exercita, quae sunt quodammodo serviles, inquantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber. Illae vero scientiae quae ad nullum huiusmodi opus ordinantur, simpliciter scientiae dicuntur, non autem artes. Nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis».

En este párrafo podemos ver el escaso margen de liberalidad que se le podía conceder al arte desde los presupuestos de una determinada filosofía. En él encontramos las siguientes ideas:

- Las ciencias puramente especulativas no se ordenan a ninguna realización externa;
- por eso no son artes, puesto que el arte es una «recta ratio factibilium» (según ha dicho

anteriormente Sto.Tomás en el *Respondeo*). El arte se dirige a lo fáctico, a la obra externa.

- Pero ocurre que en determinados saberes especulativos podemos considerar un cierto aspecto externo o fáctico; por ejemplo, el hecho de medir una cantidad por parte del geómetra;

- a este tipo de saber especulativo se le puede llamar, por cierta semejanza («per quandam similitudinem») , arte; pero arte «liberal».

- (Aunque de ello no se hable en el presente texto, las denominadas «per quandam similitudinem» artes liberales son las disciplinas que se integran en el Trivium o el Quadrivium. No es, pues, el caso, de suyo, de la pintura, escultura o arquitectura realizada).

- Los saberes especulativos que se pueden llamar, por cierta semejanza, artes liberales se distinguen de las demás artes, las cuales se ordenan directamente a la realización de una obra externa mediante la actividad corporal.

- El hombre es libre por su alma; el cuerpo se somete servilmente al alma. Por eso las artes que se orientan a producir una obra mediante la actividad corporal se pueden llamar (quodammodo) serviles.

- Aunque las artes liberales sean más nobles que las otras artes, no se sigue de ello que a las artes liberales les convenga mejor el concepto de arte.

Vemos por este texto de Sto.Tomás que si frente al puro saber especulativo se sitúa el arte en cuanto «tejné» que versa sobre una obra material, las llamadas «per quandam similitudinem» artes liberales son básicamente saberes especulativos, liberales por tanto, y que su pequeña dosis de operación externa (lo que Sto. Tomás llama «aliquod per modum cuiusdam operis») es su aspecto artístico y, por tanto, servil. Si el casamiento de «arte» con «liberal» es posible, lo es por su escasa porción de realización material y su mucha de saber especulativo que redime y sublima -podemos decir- a la pequeña parte servil. En una palabra, el arte en cuanto tal es servil.

11.2.4. La doctrina de este texto, exponente de la doctrina escolástica, era un escollo aparentemente insalvable. Y sin embarga los artistas del Renacimiento, desde su voluntad humanística de autoafirmación y apoyados en el sincretismo característico de la época, lograron la consideración de liberal para algunas artes mecánicas. Parecen olvidar, o voluntariamente hacer caso omiso de las condiciones, según lo expuesto anteriormente, en que el arte puede arroparse con el concepto de liberal. Y puesto que existen unas artes liberales, sin más, el esfuerzo ha de dirigirse a ampliar su campo para que tengan cabida la arquitectura, pintura y escultura. Para ello hay que subrayar el valor científico, especulativo, que comportan y hacer caso omiso de la dificultad que ofrece el aspecto manual, servil; poner sordina a un aserto filosófico bien admitido, según el cual los actos se especifican por sus objetivos. Aunque la pintura, por ejemplo, tienda a realizar, mediante la mano, una obra -la obra de arte-, se dejan en la penumbra estos aspectos y se pone todo el énfasis en destacar la operación mental, las leyes matemáticas de la representación o los fines pedagógieos de la obra.

Es evidente que estos logros no se habrían realizado sin el sincretismo filosófico del aristotelismo y del platonismo, el mismo que había recuperado para el círculo de los Médicis al aristotélico-tomista Dante, rechazado, en un primer momento, por el platonismo florentino. Y junto a ésto -el proceso es muy complejo- hay que valorar otras actitudes nuevas y aportaciones, tales como el creciente prestigio del Quadrivium, la necesidad sentida desde el siglo XIV de ensanchar el marco cerrado del Trivium, incorporando la Historia, la Poesía y la Filología, haciéndolo derivar hacia lo que se conoce con el nombre de «studia humanitatis», y el empeño en revalorizar al «homo faber», tarea en que tanto había destacado, en el quattrocento, Gianozzo Manetti. Cuando Leonardo, en una actitud muy moderna, exige a la propia ciencia especulativa su verificación mediante la experiencia, ya se encontraba con un terreno bastante preparado. Pero,

en general, todo este complejo proceso responde a una actitud enormemente voluntarista, porque más que replantearse a fondo las premisas filosóficas del problema, reflejo y justificación de un clasismo social, proceden por el sistema de abrir brechas en el mismo para promocionar a ciertos artistas, dejando al resto en la oscura situación vigente.

11.2.5. Si Sagredo manifiesta un patente voluntarismo al decir que se llaman liberales «los que trabajan sólamente con el espíritu y con el ingenio», y, a renglón seguido, enumera con ellos a pintores y escultores, por arte y gracia de los antiguos, dicho voluntarismo no descansa en un ciego argumento de autoridad, sino en los mismos presupuestos avalados por su época, si bien el esquematismo de la frase puede dar esa apariencia descarnada.

En efecto, sus presupuestos básicas son los siguientes:

- En **(10)** presentó la «sciencia de geometría» como «Una de las siete artes liberales»;
- hizo el elogio del pintor Eupompo, que «por haber sido en las artes de geometría y arismetica muy sabio»,
- destacó, haciendo «maravillosas obras de perspectiva»;
- por ello los antiguos incluyeron la pintura entre las artes liberales.
- La decisión, pues, de los antiguos que, de nuevo, contemplamos aquí, en **(11)**, no es un simple acto o argumento voluntarista de autoridad; se basa en la propia «autoridad» conseguida por una pintura vinculada a la geometría.
- Aquí, el nuevo elogio -sin fin- de los antiguos asume el renacido interés por la Historia. Hemos indicado más arriba cómo en el Quattrocento se intenta ensanchar el Trivium para darle cabida. El género histórico va a tirar de la Pintura para auparla entre las artes liberales.

Lo sorprendente en Sagredo es su capacidad de simplificar el problema, eliminando el proceso histórico, largo y penoso. Retrotrae la solución a la mítica antigüedad, donde, por decisión de los antiguos, la pintura es arte liberal de una vez para siempre. Pero hemos visto cómo esa decisión no nace de un voluntarismo ciego: las bases geométricas, perspectívicas, históricas, están en Sagredo. Lo voluntarista en él es que las proyecta al pasado, buscando, sin duda, el eficaz argumento de autoridad de cara a sus destinatarios.

11.2.6. La importancia de la pintura de historia, que Sagredo recalca por boca de los antiguos, parangonable con la narración histórica, era ya un antiguo tópico que tuvo especial relevancia en la contienda iconoclasta. San Basilio había escrito:

> «Quae sermo historiae per auditum exhibet, ea pictura tacens per imitationem ostendit» (*in Homil.40*. mart.).

Semejantes ideas expresaron también San Juan Damasceno y San Gregorio. El parangón cobró especial interés en la época trentina en pro de las imágenes sagradas. Del uso de la pintura para fines sacros se aprovecharon los tratadistas que luchaban por un estatuto liberal para ella, insistiendo también en el apreció de que había sido objeto la pintura por parte de nobles y reyes. Del prestigio de la pintura por el honor primordial que le tributaron los mayores, tenemos un testimonio en Alberti *(Sobre_la Pintura*, Valencia. Fernando Torres,1976, Lib.11, p.112).El mismo Alberti (*ibidem*, Lib.III, p.l51) nos dice que «la principal obra de un pintor es la Historia». La máxima equiparación posible nos la ofrece en su *De re aedificatoria*; «La contemplación de una buena pintura me procura una satisfacción no inferior a la lectura de una buena historia. De hecho ambos son pintores: uno pinta el tema con palabras; el otro lo muestra con el pincel» (cf.op. cit.,VII, X, p. 609).

Otro tópico muy difundido, del que se hace cargo Sagredo: el esfuerzo que exige la lectura y su consiguiente cansancio («las quales quando leemos, o hazemos leer, nos quebrantan las

cabeças y nos perturban y fatigan la memoria»), frente al golpe de vista con que el espectador se apodera de la historia pintada. De la vigencia de este tópico entre nosotros puede ser muestra el siguiente párrafo, ya tardío (1600), de Gutiérrez de los Ríos:

> «..las otras (historias) requieren voluntad y espacio para leerlas y oyrlas, lo qual se halla en pocas gentes, y mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer El leer cría melancolía y cansa». *(Noticia general para la estimación de las artes y manera en que se cocen las liberales de las que son mecánicas y serviles,* Madrid, 1960, p.167).

11.3. Has otrosí de saber que architeto es vocablo griego, que quiere dezir principal fabricador: y asi los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos. Los quales según parece por nuestro Vitruuio, son obligados a ser exercitados en las sciencias de philosophia y artes liberales. Ca de otra manera no pueden ser perfetos architetos, cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos. Y nota que el buen architeto se debe proueer ante todas cosas, de la sciencia de geometría, de la qual escriuieron muchos autores, y principalmente Euclides padre de Ypocras, de cuyas obras se tomaron los principios siguientes .

Define etimológicamente el término arquitecto como principal fabricador» y, seguidamente, para disipar cualquier duda sobre el alcance del concepto de «fabricador», lo precisa como «ordenador de edificios».

Ordenar, hacer trazas, es un trabajo liberal, básicamente especulativo, en contraposición al trabajo manual, competencia del oficial; por eso dice Sagredo del arquitecto que «sus herramientas son las manos de los oficiales mecánicos».

Esta última expresión, tomada literalmente de Alberti, nos pone en la pista de su fuente (op.cit., Prólogo,7):

> «Sed antequam ultra progrediar, explicandum mihi censeo, quemnam haberi velim architectum. Non enim tignarium adducam fabrum, quem tu summis caeterarum disciplinarum viris compares: **fabri enim manus architecto pro instrumento est.** Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum bellissime commodentur».

He resaltado la expresión traducida literalmente por Sagredo. La relación de servil dependencia del oficial respecto al arquitecto también la podemos encontrar en la *Hypnerotomachia Poliphili:* «les ouvriers d'un art manuel sont les serviteurs de l'architecte» (Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1971, p. 6). (Cf. *ibidem*, p.66, donde el obrero es definido como «instrumento pasivo del arquitecto»).

11.3.1. Es evidente la intención fundamental de Sagredo: deslindar la actividad liberal de la mecánica; definir al arquitecto en contraposición al oficial (subrayando de éste último su cualidad de «mecánico»). Para ello se ha alejado de Vitruvio y se ha inclinado del lado de Alberti, y aunque cite la autoridad del tratadista romano para los conocimientos que necesariamente deben poseer los arquitectos, hace caso omiso de los aspectos prácticos, muy notorios en él. La ciencia del arquitecto -nos dice Vitruvio (I, I)- nace de la práctica y de la teoría (ex fabrica et ratiocinatione). Y la práctica se define así:

> «Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cujuscunque generis opus est, ad propositum deformationis» (I, I, 2).

En (I, I, 4) dice que los arquitectos carentes de teoría y que sólo se fían de la práctica nunca consiguen autoridad en sus obras. Y, por el contrario, los que sòlo se atienen a la teoría no tocan la realidad; parecen perseguir sombras:

> «Qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerant, umbram non rem persecuti videntur» (I, I, 5).

Pertrechado de ambas, teoría y práctica -manual, se entiende-, el arquitecto consigue más prontamente y con autoridad el objetivo propuesto (I, I, 6).

Sagredo ha preferido beneficiarse de la cualidad mental del diseño albertino, que se configura con absoluta independencia de la materia; cf. al respecto (I, I, 19), donde encontramos un texto que, sumados otros semejantes, ha contribuido a crear la imagen de un Alberti teórico, negligente en la práctica (pensemos, por ejemplo, en los reproches de Vasari, en *Le Vite*); pero son muchos los testimonios que se pueden encontrar en el *De re aedificatoria* para invalidar esa acusación. La conceptualización formal, tan importante de destacar a la hora de hacer ver el proceso científico del arte, no implica necesariamente alejamiento de la práctica. «L' architettura è solo una sottile immaginazione concetta in nella mente la quale nell'opera si manifesta», nos dice igualmente Francesco di Giorgio (op.cit., p.36).

En esta línea de actividad mental, tan propia de la preocupación renacentista, coloca Sagredo su figura de arquitecto. Figura que, por presentarse definida en contraposición a la del oficial, nos puede parecer descarnada. Pero notemos que es éste precisamente el aspecto que Sagredo quiere subrayar para promocionar en la sociedad de su tiempo no sólo un nuevo término que supla al de «maestro», sino un nuevo concepto de artista que responde a un nuevo proceder científico. Sagredo no contrapone en su tratado «arquitecto» a «maestro», sino «arquitecto» a «oficial» y éste calificado de «mecánico», queriendo, por así decir, distanciar los extremos, para configurar un nuevo sistema social de trabajo como ya estaba en uso en Italia.

La omisión de los aspectos prácticos, inherentes a la actividad del arquitecto, que no se le han podido escapar en su lectura de Vitruvio (ni en la de Alberti), no sólo es explicable porque quiere contraponer lo más radicalmente posible las dos actividades distintas, sin tonos intermedios, sino porque escapa al designio del tratado. Recordemos, una vez más, que, pasados estos preámbulos donde se fundamenta el Romano antropológica y científicamente, -siendo consecuencia de este último aspecto la promoción del arte y del artista liberales, contrapuestos a los manuales-, el tratado de Sagredo se centrará en la temática concerniente a sus destinatarios, los oficiales. *Medidas* no es un tratado de Arquitectura según la nueva concepción de este arte; y obviamente se omitirán en él las doctrinas de diseño o realizaciones que son competencia del arquitecto..

Para un análisis de conjunto del término «architeto» en *Medidas,* cf. ARQUITECTO-MAESTRO, p.389. Allí se apreciará el empeño de Sagredo por abrirle paso al término y concepto de arquitecto, y también se constatará el uso arraigado del término «maestro». Ejemplo de su vigencia y del estado de cosas, más de un siglo después, lo tenemos en la definición de «arquitecto» del Covarruvias en la edición de 1674. En ella vemos que arquitecto se equipara a maestro, si bien se destacan los aspectos liberales de su actividad:

> «ARQUITECTO. Lat. architectus a Graeco, Architecton, vale tanto como maestro de obras, el qual da las trazas en los edificios, y haze las plantas, formándolo primero en su entendimiento...»

Y, a su vez, en la definición de «maestro», equivalente a la anterior, ya se nos da cuenta del cambio operado en la aceptación del nuevo término: el maestro «vulgarmente se llama arquitecto».

11.3.2. En cuanto a los conocimientos requeridos en el arquitecto, evita Sagredo el prolijo elenco de Vitruvio (I,I) y se conforma con resumirlos en dos grandes grupos: ciencias de filosofía y artes liberales.

Por otra parte Sagredo está más cerca de Alberti y de los tratadistas de su época al destacar la urgencia y preeminencia del conocimiento de la geometría (cf., por ejemplo, Francesco di Gigrgio, op.cit., p.117). No lo hace así Vitruvio, quien la enumera en pie de igualdad con los demás conocimientos necesarios. Para Alberti, que usa de cierta ironía al desechar algunas de las exigencias presentadas por Vitruvio -cf. *De re aedificatoria*, IX, X, 86-863-, los conocimientos matemáticos son los primordiales, y con ellos el de la pintura. En esta línea renacentista se sitúa Sagredo.

11.3.3. Es corriente encontrar en los tratadistas una lista de definiciones geométricas como la que introduce aquí Sagredo. Así la encontramos en el tratado de Filarete, quien hace referencia a Alberti, en cuyo tratado *De Pictura* tambien la encontramos. Igualmente en el tratado de Francesco di Giorgio. Sagredo dice tomar las definiciones de las obras de Euclides, que es, en definitiva, la fuente última de todos.

11.4. Gallenus primo regiminis acutorum XVIII commento.

Es el único caso en el tratado en que encontramos una nota marginal y, además, en latín. Al parecer pretende subrayar la necesidad que tiene el arquitecto de apoyarse en la geometría.

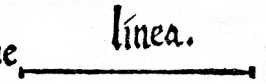
Galeno igualaba el arte de la medicina al de la arquitectura, y afirmaba que, así como el médico ha de recurrir a la filosofía, de igual modo ha de recurrir el arquitecto a la geometría.

La relación que establece la nota entre medicina y arquitectura fue analizada en el Renacimiento. Unos veinte años después de la publicación de *Medidas*, fue tema de una de las famosas lecciones de Benedetto Varchi en la Academia Florentina.

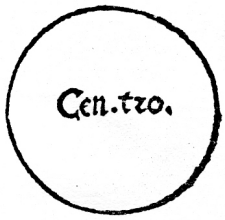
Hipócrates y Galeno eran autores explicados en Alcalá, en cuya universidad estudió Sagredo.

12

¶ Linea recta/ se llama todo traço que es derecho.



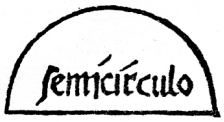
¶ Circulo/es otra linea que haze vna buelta redonda sin tener principio ni fin: en medio de la qual ay vn punto q̃ se dize centro: del qual/ yguálmente es apartada.



¶ Diametro/es el traço derecho q̃ parte el circulo en dos metades yguales: el qual de necessidad ha de passar por el centro.



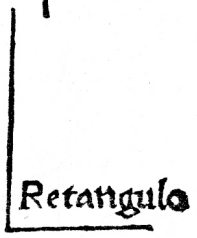
¶ Semicirculo / es lo mesmo que medio circulo.



¶ Angulo/es el rincõ q̃ se causa del tocamiẽto de dos lineas ↄ por su equiuocaciõ. Llamamos al angulo de dẽtro: angulo interior: y al dfuera / angulo exterior. y la aplicacion y cõcurso destas dos lineas no puede ser derecha ni a regla por q̃ entõces no se causaria angulo



¶ Retangulo se llama el angulo q̃ es q̃drado/o puesto en esquadra.



A viij

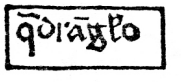
¶ Triãgulo/ es figura q̃ tiene tres angulos: el q̃l puede ser de tres maneras: cõuiene a saber. Ortogonio/ Ambligonio/ Origonio. Ortogonio se llama q̃ndo vno delos tres angulos es rectãgulo. Ambligonio: quãdo es romo. Origonio: quãdo todos tres son agudos.



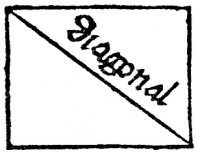
¶ Quadrado es figura q̃ tiene quatro angulos/ y causase ỏ qtro lineas yguales q̃ hazẽ q̃tro angulos retangulos.



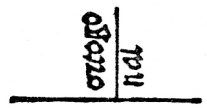
¶ Quadrãgulo es assi mesmo figura que tiene quatro angulos: po es mas ancha: y por ser prolongada difiere ỏl quadrado.



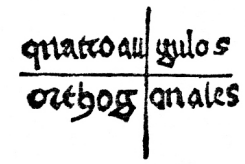
¶ Linea diagonal se llama el traço q̃ atrauiessa el quadrado / o quadrangulo de vn cornixal a otro.



¶ Linea orthogonal se dize: todo tra-
ço q̃ se leuanta o cae ō otro derechamē
te sin declinar mas a vn cabo q̃ a otro.



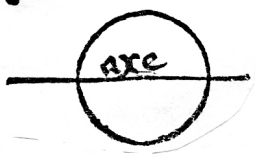
¶ Quando dos lineas se cruzan orto
gonalmēte causan quatro retangulos.



¶ Linea espiral que por los griegos
se dize linea helyca: es la q̃ sobre vno
de sus cabos se rebuelue y enrosca a
manera de caracol sin jamas tocarse.



¶ Axe se dize la linea q̃ atrauiessa por
medio de qualquier circulo.



A viij^{v}

Al decir Sagredo **(11)**: «Euclides...de cuyas obras se tomaron los principios siguientes», parece dar a entender cuál ha sido su fuente directa. Al menos ésta parece la lectura más espontánea, aunque la expresión impersonal no descarte otra lectura posible.

Comparando las definiciones de Sagredo con las de otros tratadistas (Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Pacioli..), no se encuentran indicios globales, ni por selección u orden de los términos, ni por la expresión de sus definiciones, que permitan pensar que haya sido alguno de ellos su fuente intermedia.

Las traducciones directas del texto griego original de Euclides son tardías respecto a los textos latinos que se difunden en el Renacimiento y que eran los que podían estar al alcance de Sagredo. En el primer medievo sólo existían compendios de Euclides. La primera versión completa, en latín, fue realizada en el siglo XIII por Giovanni Campano da Novara, a partir de una traducción árabe; se imprimió en Venecia, en 1482, por Evaldo Ratdolt, y le siguieron frecuentes ediciones: 1486, 1491..1505..1509..,1516... (De 1509 es la interesante edición de Luca Pacioli, mejorada en figuras y comentarios).

Para el cotejo del texto de Sagredo con el de Euclides me sirvo de la edición de Adelhardo Bathoniense, 1491; una de las varias ediciones que pudo estar al alcance de nuestro tratadista. Para facilitar la lectura del texto latino expando sus abreviaturas tipográficas y corrijo algunas terminaciones en «e» en lugar de «ae».

De la comparación de los textos que vendrán a continuación adelantamos algunas constataciones:

- Las definiciones de Sagredo están tomadas del Libro I de Euclides, salvo la última, «Axe», del Libro XI.
- Sólo recoge una mitad aproximadamente de los elementos allí definidos por Euclides.
- No se atiene al orden original de aparición, sino que los presenta así: 4, 15, 16, 17, 18, 8, 9, 19, 21, 22, 10.
- Evita los tecnicismos, pensando sin duda en sus destinatarios, pues es manifiesto su

deseo de vulgarizar los conceptos, aun a costa de alguna imprecisión..

Lo dicho es suficiente para explicar la decepción que experimentamos cuando queremos encontrar en el texto de Sagredo vestigios directos de la fuente utilizada.

12.1. Linea recta se llama todo traço que es derecho

> «Linea recta est ab uno puncto ad alium brevissima extensio in extremitates suas utrumque eorum recipiens» (op.cit., aii).

Definición vulgarizada al máximo, la de Sagredo. Pero no es mucho más técnica la de Francesco di Giorgio (op.cit., p.117):

> «La retta linia è quella che è in sé distesa e drittamente va».

12.2. Circulo es otra linea que haze vna buelta redonda sin tener principio ni fin: en medio de la qual ay vn punto que se dize centro, del qual ygualmente es apartada.

> «Circulus est figura plana una quidem linea contenta quae circunferentia nominatur; in cuius medio punctum est a quo omnes lineae rectae ad circunferentiam exeuntes sibi invicem sunt aequales. Et hic quidem punctum centrum circuli dicitur. (*ibidem*).

- Tal vez introduzca «el redondo» en primer lugar «como quiera que la figura circular sea la mas perfeta y mas amigable a natura de todas otras figuras» (cf.**(8)**).

- Frente a la definición de círculo como figura plana, que vemos en Euclides, Sagredo define el círculo como línea -circunferencia-. El uso de «círculo» por «circunferencia», no técnico, sigue siendo correcto según el Diccionario de la Lengua (cf. 2ª acepc.).

12.3. Diámetro es el traço derecho que parte el circulo en dos mitades yguales: el qual de necessidad ha de passar por el centro.

> «Diameter circuli est linea recta quae super eius centrum transiens extremitatesque suas circunferentiae applicans, circulum in duo media dividit» (*ibidem*).

- Sagredo no precisa los extremos del diámetro.

12.4. Semicirculo es lo mesmo que medio circulo

> «Semicirculus est figura plana diametro circuli et medietate circunferentiae contenta». (*ibidem*).

- La definición de Sagredo, acompañada de su figura, obliga a pensar en el semicírculo como figura plana, de acuerdo con Euelides. Pero en (12.2) definió el círculo como línea.

12.5. Ángulo es el rincón que se causa del tocamiento de dos lineas y por su equiuocacion Llamamos al ángulo de dentro ángulo interior: y al de fuera, ángulo exterior. Y la aplicación y concurso destas dos lineas no puede ser derecha ni a regla porque entonces no se causaría ángulo.

> «Angulus planus est duarum linearum alternus comtactus; quarum expansio est super superficiem applicatioque non directa». (*ibidem*).
>
> - Añade Sagredo el concepto de ángulo exterior.

12.6. Retangulo se llama el ángulo que es quadrado, o puesto a esquadra.

> «Quando autem angulum continent duae lineae rectae rectilineus angulus nominatur. Quando recta linea super rectam steterit duoque anguli utrobique fuerint aequales, eorum uterque rectus erit». (*ibidem*).

La definición de Sagredo no es técnica; es más bien nominal, a partir del uso corriente.

«Rectángulo», tomado en sentido etimológico, correcto, ya es inadecuado hoy, reservado para un determinado paralelogramo.

«Quadrado», trazado a escuadra. Volverá a aparecer con este significado más adelante

12.7. Triangulo es figura que tiene tres ángulos: el qual puede ser de tres maneras, conviene a saber: ortogonio, ambligonio, oxigonio. Ortogonio se llama quando vno de los tres ángulos es rectángulo. Ambligonio, quando es romo. Oxigonio, quando todos tres son agudos.

> «Harum iterum est orthogonium; unum solum rectum angulum habens. Alia est ambligonium aliquem obtusum angulum habens. Alia est oxigonium; in qua tres anguli sunt acuti» (*ibidem*)

Euclides, previamente, ha considerado el triángulo por sus lados; Sagredo sólo lo considera por sus ángulos.

El uso de los términos ortogonio, ambligonio, oxigonio por rectángulo, obtusángulo o acutángulo, que sigue siendo válido según el Diccionario de la Lengua, era el normal en las ediciones latinas de Euclides y aceptado en las traducciones a las lenguas modernas; así los encontramos en Francesco di Giorgio, Pacioli.., o, más tarde, en nuestra Vandelvira.

Sobre la doble nomenclatura en uso, es curioso el siguiente texto de Pacioli respecto al término «ortogonio» (usado por Sagredo) como preferido en arte:

> «,.1'angolo recto nelli triangoli rectangoli over ortogonii, che così se chiamano in l'arte» (*De Divina Proportione*, op.cit., p.39).

12.8. Quadrado es figura que tiene quatro ángulos, y causase de quatro lineas yguales que hazen quatro ángulos retangulos .

> «Figurarum autem quadrilaterarum. Alia est quadratum quod est aequilaterum atque rectangulum». (ibidem)

En (12.6.) vimos el término «quadrado», adjetivo, aplicado al ángulo recto; aquí ya se emplea aplicado a la figura, según la terminología actual.

Define la igualdad de los lados sin usar el término «equilátero», que vemos en la fuente.

12.9. Quadrangulo es assi mesmo figura que tiene quatro angulos: pero es mas ancha, y por ser prolongada difiere del quadrado.

> «Alia est tetragonus longus: quae est figura rectangula: sed aequilatera non est» (*ibidem*).

Definición poco técnica; imprecisa en cuanto a los ángulos. El dibujo nos dice que se trata de nuestro rectángulo.

12.10. Linea diagonal se llama el traço que atraviessa el quadrado, o quadrangulo de vn cornixal a otro.

No aparece la diagonal entre las definiciones que encabezan el primer libro de Euclides. Sí la encontramos definida en el cap. LXXI de *La Divina Proporción* (op.cit., p.139).

La definición es imprecisa; precisada de nuevo por el dibujo: el «traço» es recto.

12.11. Linea orthogonal se dize todo traço que se levanta o cae de otro derechamente sin declinar mas a vn cabo que a otro.
Quando dos lineas se cruzan ortogonalmente causan quatro retangulos.

> «Quando recta linea super rectam steterit duoque anguli utrobique fuerint aequales,

eorum uterque rectus erit. Lineaque lineae superstans ei cui superstat perpendicularis vocatur». (*ibidem*).

Traduce por «línea orthogonal» la perpendicular. En otro sitio también la llamará «catheto» (cf.**(6l)**). «Catheto» -dice Pacioli (*De Divina Proportion*e, op.cit., p.140)- «importa el medesimo che la perpendicolare».

12.12. Linea espiral que por los griegos se dize linea helyca, es la que sobre vno de sus cabos se rebuelue y enrosca a manera de caracol sin jamas tocarse.

Se indicó anteriormente que la espiral no se encuentra en el texto original de Euclides.

Alberti la descarta de sus definiciones de (I, VII, 53-55): Cócleas et verticosas lineas hic non est ut referam».

La nota de P. Portoghesi a dicho texto no parece pertinente:

> «L'esclusione dal repertorio architettonico di tutte le curve non circolari indica una scelta in senso classicistico».

Según ella tendríamos que ver en Sagredo un elemento poco clásico. El planteamiento correcto es otro: Sagredo piensa, sin duda, en el trazado de la voluta del capitel jónico y adelanta aquí la definición de uno de tantos elementos que luego serán utilizados. Alberti, a su vez, se detendrá en el diseño de la espiral (coclea) cuando trate del capitel jónico (VII, VII1, 581). En el texto citado, objeto de la nota de Portoghesi, elimina la espiral de las líneas que normalmente configuran las áreas de edificación, puesto que de dichas áreas trata en (I, VII), y, lógicamente, «hic non est ut referam».

12.13. Axe se dize la linea que atrauiessa por medio de qualquier circulo.

Euclides define el eje de la esfera en el Lib. XI.

«Axe», ant. eje.

13

¶ Como se deue formar la cor
nixa: ⁊ quales son las molduras que la cōponen.



LA primera pieça q̄ deuemos traçar sera la corni
xa: por q̄nto las molduras q̄ la cōponē son comu
nes a todas las otras pieças del edificio. Ca nī-
gū miēbro de los q̄ hauemos de formar ay / q̄ no
sea guarnecido de cornixa o molduras. (Picar.) Que cosa
es cornixa? (Tāp.) Cornixa en latin se dize coronices: q̄ q̄e-
re dezir coronamiēto o remate d̄l edificio. Este remate se lla
ma por otro nōbre tejaroz / o entablamēto. Avn q̄ tābien se
puede dezir cornixa: porq̄ enlos cornixales y cātones d̄l edi
ficio se muestrā mejor las molduras d̄ q̄ se cōpone q̄ en otra
ningūa pte. (Picar.) Segū yo veo: son las molduras enel
edificio como las tiras / tirillas / ribetes / maruetes / q̄ se ponē
enlas ropas q̄ vestimos. (Tāp.) No lo digas burlādo? por
q̄ te hago saber q̄ lo mas galano ⁊ vistoso del edificio / son
las molduras q̄ le ponē: biē assi como lo mejor d̄ tu chamar
ra son las tiras y tirillas de seda q̄ tiene. y sabe mas q̄ todas
las molduras q̄ se siēbran por los edificios: cōsisten en ocho
diferēcias: las q̄les se nōbran por diuersos vocablos segun
diuersas tierras y gētes: por tāto nos sera necessario poner
la figura de cada vna dellas y su nōbre antiguo: q̄ndo nos
faltare el moderno: paraq̄ despues por su debuxo / y por su
formacion cada vno la pueda conocer y nōbrar al vso de su
tierra / que por agora nosotros las llamamos. Gulas / Coro
nas / Bozeles / Echinos / Escotas / Nacelas / Gradillas / Ta-
lones / Quadros / Filetes.

B

13.1. C6mo se debe formar la cornixa y quales son las molduras que la componen.

La primera pieça que deuemos traçar sera la cornixa, por quanto las molduras que la componen son comunes a todas las otras pieças del edificio. Ca ningún miembro de los que hauemos de formar ay que no sea guarnecido de cornixa o molduras.

En el momento en que el tratado va a abordar la formación de los elementos de los órdenes, introduce Sagredo la traza de la cornisa como elenco de todas las molduras que, en adelante, se irán utilizando y midiendo, integradas en un elemento o pieza mayor. Se trata de una presentación con fines puramente pedagógicos para fijar el vocabulario básico de las molduras mediante sus definiciones y dibujos. Para ello presenta una cornisa genérica con el máximo juego de molduras; cornisa -dirá en **(77)**- que no es «la que los antiguos usaban poner sobre sus frisos», que no era compuesta de tantas molduras «sino de solas tres».

Este preámbulo, exponente de la claridad metodológica de nuestro autor, y al que no le he encontrado precedente, se desarrolla de **(13)** a **(17)**, ambos incluidos, siguiendo estos pasos:

- **(13)**: Generalidades sobre la cornisa y sus molduras:
  - las molduras de la cornisa son comunes a las otras piezas de los edificios;
  - definición y etimología de cornisa;
  - la moldura como elemento ornamental;

- los ocho tipos de molduras;
- criterios de nomenclatura.

- **(14)**: Presentación particularizada y definición de cada moldura.
- **(15)**: Versatilidad del juego de molduras. Regla de uso.
- **(16)**: Antropomorfismo: la cornisa sobre el rostro humano.
- **(17)**: Ornato de las molduras. Criterios. Opinión sobre la procedencia del perfil de las molduras..

13.2. P.- Qué cosa es cornixa?

T.- Cornixa en latín se dize coronices, que quiere dezir coronamiento o remate del edificio. Este remate se llama por otro nombre tejaroz o entablamento. Avnque también se puede dezir cornixa porque en los cornixales y cantones del edificio se muestran mejor las molduras de que se compone que en otra ninguna parte.

Cornisa, cornixal, cornija, cornijal, son términos que revisten cierta confusión en los vocabularios arquitectónicos. En ellos fluctúan, sin duda, dos etimologías latinas: corona y cornu.

Cornisa, como conjunto de molduras que remata un edificio, es un término que no tiene equivalente en Vitruvio; sí en Alberti, de quien, sin duda, ha tomado Sagredo el término «coroni - ces".

> «Coronices appellamus partes eas supremas, quae supra tignum promineant»
> VII, IX, 587).

Definida por Sagredo la "cornixa" como coronamiento o remate del edificio, a partir de "coronices", se basa a continuación en el parentesco morfológico de "cornixa" con "cornixal", y explica la "cornixa", por sinécdoque, a partir del significado de cornijal (rincón, esquina, cantón), cuya etimología parece ser "cornu".

Cf**. (77)** para el estudio de la cornisa en la ordenación arquitectónica.

13.3. P. - Segun yo veo, son las molduras en el edificio como las tiras, tirillas, ribetes, marvetes, que se ponen en las ropas que vestimos.

T.- No lo digas burlando: porque te hago saber que lo mas galano y vistoso del edificio son las molduras que le ponen: bien assi como lo mejor de tu chamarra son las tiras y tirillas de seda que tiene.

Tiras, tirillas, ribetes.., destacan sobre el paño burdo de la zamarra. Tampeso juzga feliz la omparación que, no muy seguro de sí, ha establecido Picardo. Y, al hacerlo, nos ayuda a conocer el pensamiento estético de nuestro tratadista. "Lo mejor" de la zamarra son sus adornos; "lo más galano y vistoso del edificio" son sus molduras. De ello parece deducirse la primacía del ornato sobre el soporte. Sin embargo no se puede forzar la analogía. Las molduras nacieron funcionales, y, si desde su aspecto decorativo dan mucho juego de utilización, nunca pierden de vista su función utilitaria; de ahí que su empleo esté sometido a ciertas normas, que Sagredo será el primero en recordar (cf. **(15)**).

Para una visión global del pensamiento de Sagredo sobre el adorno, cf. ORNATO, p.442.

13.4. Y sabe mas que todas las molduras que se siembran por los edificios consisten en ocho diferencias, las quales se nombran por diuersos vocablos según diuersas tierras y gentes: por tanto nos sera necessario poner la figura de cada vna dellas y su nombre antiguo, quando nos faltare el moderno: para que después por su debuxo y por su formación cada vno la pueda conocer y nombrar al vso de su tierra, que por agora nosostros las llamamos Gulas, Coronas, Bozeles, Echinos, Escotas, Nacelas, Gradillas, Talones, Quadros, Filetes.

La terminología fluctúa. Sagredo constata que los nombres varían según "tierras" y "gentes", y no parece sentir necesidad de una terminología unificada: cada uno las puede nombrar "al uso de su tierra".

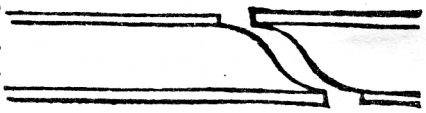
Lo que importa es fijar bien el concepto; para ello cree necesario poner el dibujo junto a la definición. En cuanto a la nomenclatura, presenta el criterio de seguir la moderna y recurrir a la antigua en su defecto.

Relativiza su propia terminología: «por agora nosotros las llamamos...» Una misma moldura cambia de nombre según la pieza en que aparezca. Así veremos en **(41)** que estas molduras toman otros nombres en la basa. Allí presentaremos, comparativamente, su terminología.

Diez son los nombres que cita; ocho eran las molduras indicadas al comienzo del párrafo. No hay contradicción. En **(14)** se nos dirá que ni "quadro" ni "filete" son propiamente molduras.

14

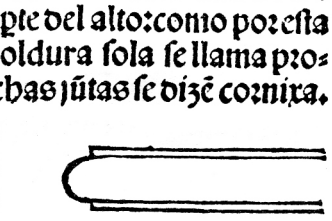
¶ Gula es vna moldura q̃ tiene dos coruos cõtrarios el vno del otro: su figura q̃re semejar ala gargãta del hõbre: la q̃l en latin se dize gula por dõde es õlos antiguos assi llamada: esta moldura es dicha por los griegos Syma: y por los modernos



B

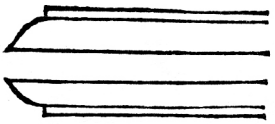
papo de paloma.

¶ Corona es otra moldura pr̃i cipal y retilinea: cuya figura es q̃drada: y por la parte bara soca uada. Llamase corona porq̃ an tiguamẽte con esta moldura co= ronaua̅ todo el edificio al õrredor. Dizese tãbiẽ corona: por q̃ es no menos eminẽte entre las otras molduras como la corona enla cabeça õ rey o pr̃icipe. Cõtiene enla calua otra pequeña moldura q̃ toma la sexta pte del alto: como por esta figura se muestra. y nota q̃ toda moldura sola se llama pro= pr̃iamẽte zimazo: y q̃ndo son muchas jũtas se dizẽ cornixa.

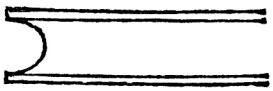


¶ Bozel es otra moldura q̃ su ro stro es õ buelta redõda: la qual se llama por otro nõbre rudon de ru dens vocablo latino: q̃ quiere de= zir maroma/o soga gruessa.

¶ Echino es moldura q̃ tiene fi= gura de medio bozel: ca fendiẽdo el bozel por medio se causan dos echinos.

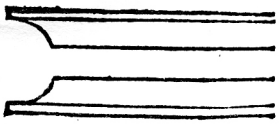


¶ Escota es otra moldura caua= da y metida hazia dẽtro: y porq̃ su buelta se retira y no recibe luz / la llamarõ los griegos scotia q̃ q̃re dezir obscuro: algũos q̃rẽ fingir q̃ es la corteza del bozel. Esta mol dura es por los modernos llama da media caña.

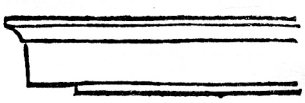


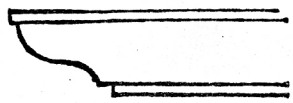
¶ Nacela es otra moldura q̃ tie= ne figura de media escota õ mane ra que fendida la escota por me= dio se causan dos nacelas.

RV



¶ Gradilla es otra moldura qua drada que semeja a la corona: ex= cepto que no ha de auer socaua= dura por debaxo: comunmente se formã enella los dentellones q̃ se ponen enla cornixa.





¶ Talon es otra moldura que se llama assi por que semeja al calcaño/o touillo del hõbre q̃ en latin se dize tallus: y tiene la misma buelta q̃ la gula saluo q̃ la tiene al reues.

¶ Quadro no es moldura/po es vn esquina ỏ q̃drado q̃ se pone entre moldura y moldura pa distiguir la vna ỏla otra

¶ Filete assi mesmo no es moldura: po es parte para augmẽtar diferẽcias ỏ molduras: y no muestra mas ỏ sola vna baz: por tãto la llamarõ los antiguos: nextro: q̃ quiere dezir cinta/o trẽçadera.

Bij

14.1. Gula es una moldura que tiene dos corvos contrarios el vno del otro: su figura quiere semejar a la garganta del hombre, la qual en latín se dize gula, por donde es de los antiguos assi llamada: esta moldura es dicha por los griegos Syma, y por los modernos papo de paloma.

Gula (gola), tomada directamente del latín, término antiguo, es preferido aquí al moderno «papo de paloma».

Como término arquitectónico esta es su primera documentación en nuestra lengua, según García Salinera (op.cit.).

Presenta el término griego «syma», usado por Vitruvio, que significa «onda» y es origen de nuestro término «cima». «Undula» es el término equivalente que pretende introducir Alberti (VII, VII, 575), sin éxito, como en otros casos, según ha observado atinadamente Franco Borsi: «Alberti's efforts to latinise his text in ironing out some of Vitruvius's obscurities were to have no sequel» (*León Battista Alberti*, Milán, Electa Editrice, 1975, p.334-5).

Gola o cima recta son los términos que han logrado mayor consenso.

14.2. Corona es otra moldura principal y retilinea, cuya figura es quadrada, y por la parte baxa socauada. Llamase corona porque antiguamente con esta moldura coronauan todo el edificio al derredor. Dizese también corona porque es no menos eminente entre las otras molduras como la corona en la cabeca de rey o principe. Contiene en la calva otra pequeña moldura que toma la sexta parte del alto, como por esta figura se muestra. Y nota que toda moldura sola se llama propriamente zimazo: y quando son muchas juntas se dixe cornixa.

Corona, término usual, ya utilizado por Vitruvio. Sagredo lo justifica por su función y preeminencia.

Como término arquitectónico aparece documentada por primera vez en *Medidas*, según García Salinero (op.cit.).

«Cuya figura es quadrada». Es decir de perfil rectangular, según vimos en (12.6.).

Dice Sagredo que la moldura en que culmina la corona toma 1/6 de la altura. Es una medida que corresponde a una ley general que ha podido leer en Alberti (VII, VII, 577), aplicable al cimacio que culmina una moldura:

> «(cimatium quidem supremum cuiusque particulae lineamentum est)....Fiunt lati ex sexta eius particulae, cui adiungentur».

Ha podido ver una aplicación de dicha regla en Vitruvio (III, VI, 22).

Tanto en la cita de Alberti como en la referencia a Vitruvio se puede encontrar el término «cimacio» en el sentido genérico que le da Sagredo cuando dice que «toda moldura sola se llama propriamente zimazo».

«Cimacio» encuentra aquí su primera documentación en nuestra lengua, según García Salinero (op.cit.).

Nos encontramos de nuevo con la expresión «como por esta figura se muestra». Confirmamos que las ilustraciones no son anecdóticas ejemplificaciones, sino elementos integrantes de *Medidas* juntamente con el texto. El diálogo que en *Medidas* se desarrolla como un audio-visual, nosotros lo leemos como un escrito-visual.

14.3. Bozel es otra moldura que su rostro es de buelta redonda, la qual se llama por otro nombre rudon, de rudens, vocablo latino que quiere dezir maroma o soga gruessa.

Bocel (del ant. francés bossel, según José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de Arquitectura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978) se utilizará en la basa con el nombre de toro o murezillo (cf.**(42)**). Para la ocurrente etimología de bocel, derivado de boca, que lanza sin convicción Sagredo, cf.**(l6)**.

El otro nombre, rudón, que García Salinero (op.cit.) cree probablemente derivado de rudera, de rudus, a través del italiano rodone, y que, según él, tiene en *Medidas* su primera y única documentación, es, a todas luces, un neologismo (no recogida por el Diccionario de la Lengua) que Sagredo forja a partir del vocablo latino rudens (cuyo significado correcto presenta) que ha tomado directamente de Alberti (VII, VI1, 575), quien nos dice haber tenido la tentación de llamar a esta moldura hedera en lugar de rudens. Una vez más la terminología de Alberti ha quedado sin éxito.

14.4. Echino es moldura que tiene figura de medio bozel: ca fendiendo el bozel por medio se causan dos echinos.

El término equino aparece documentado por primera vez en nuestra lengua aquí en *Medidas*, según García Salinero (op.cit.).

«Echinus», término de origen griego, con significado de «erizo», es utilizado por Vitruvio (IV, III, 18) para designar la parte del capitel dórico situada entre el abaco y el collarino. Alberti, enemigo de la nomenclatura griega del tratadista romano, presenta el término alternativo «lanx» (VII, VIII, 577).

En **(53)** la utilizará Sagredo con igual nombre para la moldura que va sobre el plinto de las que él llama «basas modernas». Previamente la habrá definido en **(45)**.

14.5. Escota es otra moldura cavada y metida hazia dentro: y porque su buelta se retira y no recibe luz, la llamaron los griegos scotia que quiere dezir obscuro: algunos quieren fingir que es la corteza del bozel. Esta moldura es por los modernos llamada media caña.

Escota es término de origen griego, que con el significado que aquí aparece es utilizado por Vitruvio (III, V, 10), de quien lo toma Sagredo, siendo *Medidas* su primera documentación gráfica en castellano, según García Salinero (op.cit.). El término es más conocido como «escocia». Utilizado en la basa de la columna **(43)**, tomará el nombre de «trochilo». Vemos aquí cómo una vez más Sagredo prefiere el término antiguo al moderno, «media caña».

14.6. Nacela es otra moldura que tiene figura de media escota de manera que fendida la escota por medio se causan dos nacelas.

«Nacela», según García Salinero (op.cit.): «del francés nacelle, del lat. navicella, dim. de navis, por similitud de forma. 1ª doc. Sagredo, si bien está citada entre los términos del gótico (Azc) como 'moldura que adorna un sepulcro'».

En **(46)**, al definirla como moldura de la basa, dirá Sagredo: «nacela se llama la moldura que tiene figura de medio trochilo». (Trochilo es el término que presenta Vitruvio en (III,V,10) como equivalente de «escocia».

14.7. Gradilla es otra moldura quadrada que semeja a la corona, excepto que no ha de auer socavadura por debaxo: comunmente se forman en ella los dentellones que se ponen en la cornixa.

El término «gradilla» con esta acepción arquitectónica no está recogido en el actual Diccionario de la Lengua.

Vitruvio (III, VI) no habla de este elemento cuando analiza los dentellones que en él se forman. Pienso que la fuente de Sagredo no es otra que el «gradus» de Alberti (VII, IX, 599), grada, utilizado en diminutivo.

Volveremos a encontrar el término en **(77)**, cuando se analice el trazado de los dentículos de la cornisa.

De nuevo remitimos a (12.6) para la acepción en que hay que entender «quadrada».

14.8. Talón es otra moldura que se llama assi porque semeja el calcaño o touillo del hombre que en latin se dize tallus, y tiene la misma buelta que la gula salvo que la tiene al revés.

García Salinero (op.cit.) sospecha que el término «talón» ha entrado en nuestro léxico arquitectónico a través del italiano «tallone». En todo caso aquí está su primera documentación española en cuanto término arquitectónico. Su derivación del latín, por similitud de forma, es la que aquí se nos presenta.

Su relación con la gola es evidente: es la gola o cima reversa; la «gulula» de Alberti (VII, VII, 575).

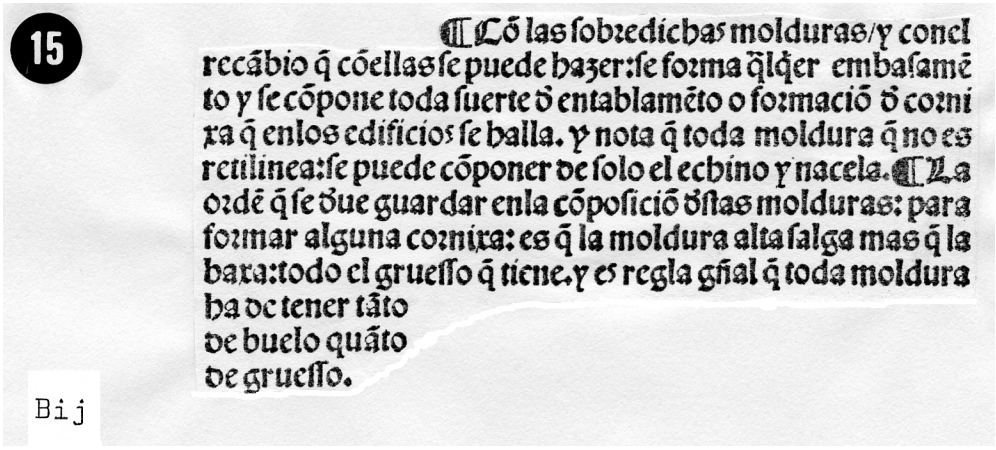
14.9. Quadro no es moldura, pero es vn esquina de quadrado que se pone entre moldura y moldura para distinguir la vna de la otra.

Filete assi mesmo no es moldura, pero es parte para augmentar diferencias y molduras: y no muestra mas de sola vna haz; por tanto la llamaron los antiguos: nextro, que quiere dezir cinta o trenzadera.

El término «quadro», aunque recogido por José Ramón Paniagua en su *Vocabulario* (op.cit.), no tiene uso, y suele definirse como listel o filete. Sagredo lo ha tomado de Vitruvio (III, V, 10), donde se asignan las medidas que corresponden a la escocia con sus filetes («cum suis quadris scotia») en la basa aticurga.

«Filete», documentado aquí por primera vez en nuestra lengua según García Salinero (op.cit.), procede del latín «filum», hilo, a través del francés «filet», según el citado autor, o, a través del italiano «filetto», según José Ramón Paniagua (op.cit).

Parece claro que Sagredo ha tenido presente a Alberti (VII, VII, 575) donde éste describe la «fasceola», de perfil en L y el «nextrum» (término tomado literalmente por Sagredo), más estrecho que la «fasceola». En todo caso Sagredo ofrece una distinción que no afecta sólo a su mayor o menor anchura: el «quadro» es una esquina y, por tanto, presenta dos caras, mientras que el «filete» «no muestra mas de sola vna haz».


15
¶ Cõ las ſobredichas molduras/y concl
recãbio q̃ cõellas ſe puede hazer: ſe forma q̃lq̃er embaſamẽ
to y ſe cõpone toda ſuerte d̃ entablamẽto o formaciõ d̃ cornı
xa q̃ enlos edificios ſe halla. y nota q̃ toda moldura q̃ no es
retilinea: ſe puede cõponer de ſolo el echino y nacela. ¶ La
ordẽ q̃ ſe d̃ue guardar enla cõpoſiciõ d̃ſtas molduras: para
formar alguna cornixa: es q̃ la moldura alta ſalga mas q̃ la
baxa: todo el grueſſo q̃ tiene. y es regla gñal q̃ toda moldura
ha de tener tãto
de buelo quãto
de grueſſo.
Bij

15.1. Con las sobredichas molduras, y con el recambio que con ellas se puede hazer, se forma qualquier embasamento y se compone toda suerte de entablemento o formación de cornixa que en los edificios se halla.

La elección de las molduras en la arquitectura griega evolucionada se hacía tanto en función de los efectos de protección como en función de los efectos lumínicos pretendidos, cf. A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, I, Ivry, Editions SERG, 1976, p.232. Las molduras se prestan, pues, a un juego variado de combinaciones que constata aquí Sagredo.

«Embasamento»: «basa larga y continuada que sirve de cimiento al edificio» (García Salinero, op.cit.). En ese sentido lo tomará Sagredo en **(88)**.

«Entablamento» es un concepto postvitruviano. No existe en el tratadista romano un término que englobe los elementos superiores que, a partir de los capiteles, cierran el edificio. A ellos se refiere globalmente, en plural, con expresiones como «membra omnia quae supra capitula..» (III, VI, 33), etc. Cf. **(77).**

Para «cornixa», cf. (13.2). Aquí se refiere Sagredo a la cornisa que en los edificios corona al friso.

15.2. Y nota que toda moldura que no es retilinea se puede componer de solo el echino y nacela.

Se trata de una ocurrencia de Sagredo a la que no encuentro precedente. Con ella parece querer disipar toda impresión de complejidad que, ante la serie de molduras que acaba de definir, puede experimentar el oficial que aborda el vocabulario, novedoso, del Romano. La ocurrencia tiende a fijar memorística e imaginativamente el perfil de las molduras mediante la reducción a sus elementos más simples.

Dicho anteriormente que el equino y la nacela son la mitad del bocel y de la escocia, respectivamente (cf. (14.4) y (14.6.), fácil resulta ahora recomponerlos por duplicación de sus mitades. Gola y talón resultarían también de la unión de los dos elementos que aquí presenta Sagredo como más simples.

15.3. La orden que se deue guardar en la composición destas molduras, para formar alguna cornixa, es que la moldura alta salga mas que la baxa todo el gruesso que tiene. Y es regla general que toda moldura ha de tener tanto de buelo quanto de gruesso.

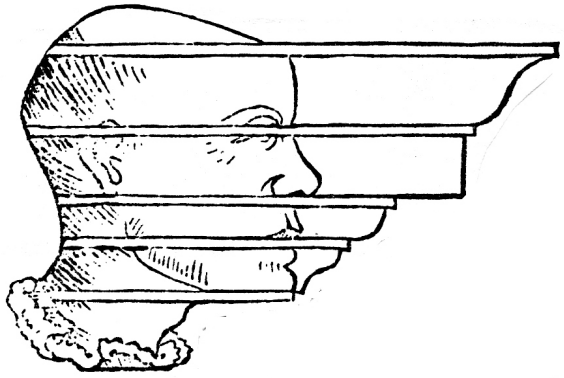
La misión originaria de protección que tienen las molduras de la cornisa exige la disposición

creciente, indicada por Sagredo juntamente con la medida establecida como norma para sus vuelos.

Esa norma de vuelo rige también para toda moldura, dentro o fuera de la cornisa. De ahí que la repita, pero presentándola ahora de un modo general. Su fuente está en Vitruvio (III, VI, 25):

> «Et, omnino: omnes ecphorae venustiorem habeant speciem, quae, quantum altitudinis, tantundem habeant projecturae»

16



¶ Cõcertauan y armauan los ãtiguos las molduras de la cornixa ſobre el roſtro del hõbre: poniẽdo cico q

B ij

dros en cinco lugares ẽl dicho roſtro. El pmero ſobre la frẽte. El.ij.ſobre los ojos. El.iij.por las narizes. El.iiij.ſobre la boca. El.v.ſo la barua. El primero ſalia mas q̃ el ſegũdo/ todo lo q̃ ay del vno al otro: el ſegũdo mas q̃ el tercero: y el tercero por el ſemejãte mas q̃ el quarto: y el quarto mas q̃ el quinto. De guiſa q̃ el primero ſale mas q̃ el quinto: todo lo q̃ ay del vno al otro. Eneſtos q̃tro interuallos q̃ ſe cauſan cõ eſtos cinco quadros formauan los dichos antiguos quatro principales molduras/cõuiene a ſaber: ſobre la frente/ vna Gula: ſobre la nariz vna Corona: ſobre la boca vn Bozel: ya podria ſer q̃ por venir eſta moldura ſobre la boca ſe diga Bozel. ſobre la barua formauan vna gradilla o talon.

B ij^{v}

16.1. Concertauan y armauan los antiguos las molduras de la cornixa sobre el rostro del hombre.

De nuevo recurre Sagrado a «los antiguos»; y de nuevo nos preguntamos «quiénes» y remitimos al término ANTIGUOS, p.367.

El procedimiento de armar la cornisa sobre el rostro del hombre no lo encontramos en el tratado de Vitruvio ni en el de Alberti, pero sí en el de Francesco di Giorgio Martini, tan impregnado de antropomorfismo.

¿Conoció Sagredo los manuscritos de Francesco di Giorgio, que no su edición impresa realizada sólo a mediados del siglo pasado? La obra del tratadista italiano se supone acabada en 1486.

16.1.1. La coincidencia de Sagredo con Francesco di Giorgio en representar la cornisa sobre el rostro humano ha sido estudiada por Nigel Llewellyn, «Two notes on Diego da Sagredo»: I.The Cornice and the Face, en la revista del Warburg Institute, nº 40, 1977.

Nigel Llewellyn se inclina a pensar que:

> «the close relationship between the representations of the motif in Sagredo and Francesco di Giorgio is surely no coincidental» (p.293).

Este mismo autor defendió, en 1975, en la Universidad de Londres, una tesina, no publicada, con el título de *Diego da Sagredo's «Medidas del Romano» and the Vitruvian tradition*, donde muestra otros ejemplos de conexión entre ambos tratadistas.

Más abajo, en (16.3.1), analizamos el alcance de esta coincidencia. Adelantemos que ésta se ciñe a la presentación de la cornisa sobre el rostro. En la distribución de las molduras todo es discrepancia. Difícilmente se puede pensar en una copia directa por parte de Sagredo.

16.2. ..poniendo cinco quadros en cinco lugares del dicho rostro. El primero sobre la frente. El II sobre los ojos. El III por las narizes. El IV sobre la boca. El V so la barba. El primero salia mas que el segundo todo lo que ay del vno al otro: el segundo mas que el tercero: y el tercero por el semejante mas que el quarto: y el quarto mas que el quinto. De guisa que el primero sale mas que el quinto todo lo que ay del vno al otro.

Es curioso notar que son los «quadros», elementos que no son propiamente molduras según nuestro autor (cf. (14. 9)), sino delimitaciones de molduras, los que inician el montaje de la cornisa sobre el rostro. Ello evidencia el deseo de dejar bien marcada la división del mismo, de acuerdo con (7.14).

Saliente o vuelo: «todo lo que hay del uno al otro»; es decir la anchura o grosor de las molduras intermedias (no nombradas aún), en cumplimiento de la regla acabada de enunciar en (15.3).

16.3. En estos quatro intervallos que se causan con estos cinco quadros formauan los dichos antiguos quatro principales molduras, conviene a saber: sobre la frente, una Gula: sobre la nariz vna Corona: sobre la boca vn Bozel: ya podría ser que por venir esta moldura sobre la boca se diga Bozel. Sobre la barba formauan vna gradilla o talón.

Antes de tomar nota del pensamiento de Francesco di Giorgio sobre el tema que nos ocupa, para discernir la posibilidad de influencia sobre Sagredo, analicemos la figura que éste presenta, pues aparecen algunas anomalías de vocabulario. En efecto:

- Sobre la nariz debe ir una corana; pero vemos una gradilla, según se desprende de su propia definición y dibujo (cf.(14.2) y (14.7)). Falta la «socauadura».

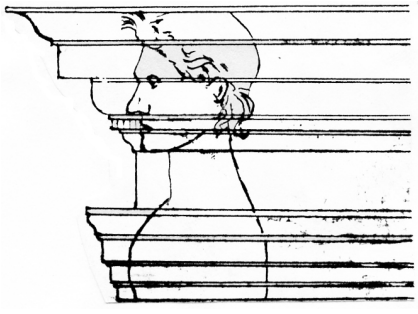
- Sobre la boca debe ir un bocel, pero vemos un equino, según se desprende, una vez más, de su dibujo y definición (14.4), donde dijo que el equino era un bocel partido por medio, que es, justamente, lo que aparece aquí.

16.3.1. Abordemos el tema en Francesco di Giorgio para luego compararlo con el tratamiento que le da Sagredo.

En el artículo citado Nigel Llewellyn presenta un fragmento del códice Magliabecchiano II.I.141 con su correspondiente dibujo. Aquí presentamos también la versión del códice Torinese (Saluzziano 148) para destacar matices interesantes. Utilizo la ya citada edición de II Polifilo, 1967.

16.3.2. En la página 90, correspondiente al f. 21, Tav. 37 (Saluzziano 148), donde encontramos el primer dibujo, leemos:

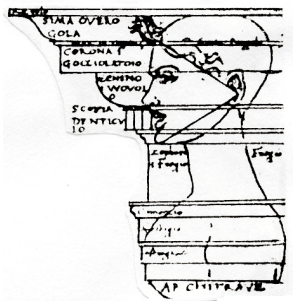
«E da sapere che le corone over cornici co' suoi fregi e architrave, della faccia o gola e petto del corpo umano tratte sono. In prima partirai la faccia in parti quattro dalla sommità del craneo infino a 1'ultima estrema parte del mento. Della prima parte farai la somma gola colle sue strigie, della siconda el gocciolatoio, e la terza all'uovolo si dia. E l'altra ultima e quarta parte che termina dal naso e'l mento in tre parti è da dividare: della prima parte che termina dal naso alla bocea el denticolo o dentello, e l'altre



due parti la riversa e sottoposta gola colle sue strigie terminata. E dal mento e inforcatura del petto al fregio s' attribuischi. E de la inforcatura della gola a dove termina el petto l'architrave si costituischi. E cosi come el pettine del petto ha quattro serrate coste, così quattro partimenti di strigie e astragolo costituiremo».

16.3.3. En la página 390, correspondiente al f.37, Tav.227 (Magliabechiano II.I.141), donde encontramos el segundo dibujo, leemos:

»Alcuna volta, da me immaginando et investigando se la (simmetria e) proporzione della cornice si potesse redurre alla testa dell'omo, ho visto alcune forme di cornici le quali, benché nelle parti loro si possi assegnare similitudine, non si può trovare la proporzione loro quanto a la misura; ma molte e molte altre cornici misurando, ne ho trovate assai le quali hanno la proporzione della testa, come nel segno ( ) si dimostra; però che l'epistilio e in luogo del petto, el (zoforo overo) fregio in luogo della gola el astralogo in luogo del mento, el dentículo de' denti, lo echino overo uovolo del naso, la corona overo gocciolatoio in cambio della fronte e cigli, et ultimamente la (gola overo) sima della somità et arco del capo. Dove appare che siccome le spalle sono uno sostegno del pondo superiore, così l'epistilio è sostegno del pondo della cornice, e per consequens tutto el resto del corpo in loco della colonna o vero faccia del tempio; le queli, ricercando le antiche opere, ho trovato a questo avere corrispondenzia».



16.3.4. Del análisis comparativo de ambos textos de Francesco di Giorgio sacamos las iguientes observaciones:

a) En ambos textos y dibujos la relación se establece entre la cabeza y la cornisa. Y se considera no sólo la cornisa, sino todo el entablamento, relacionándose también pecho y garganta con arquitrabe y friso respectivamente.

b) En (16.3.2) se dice que los elementos del entablamento se derivan del cuerpo humano. En (16.3.3), por el contrario, asistimo a un esfuerzo de análisis e investigación para ver si la proporción de la cornisa se puede reducir a las proporciones de las diferentes partes de la cabeza del hombre. El estudio de muchísimos ejemplos de la antigüedad da un resultado positivo para muchos casos, frisos y arquitrabes incluidos.

c) En ambos textos se da, de hecho, una división de la cabeza en cinco partes. Pero en la cuarta división existe una variante: en (16.3.2) el dentículo ocupa 1/3 de la misma; proporción que se invierte en (16.3.3).

16.3.5. Si volvemos al texto y dibujo de Sagredo y tenemos en cuenta lo acabado de decir, constatamos las siguientes diferencias:

a) En nuestro tratadista la relación se establece entre la cornisa y el rostro; no la cabeza. Y no se considera ningún otro elemento del entablamento.

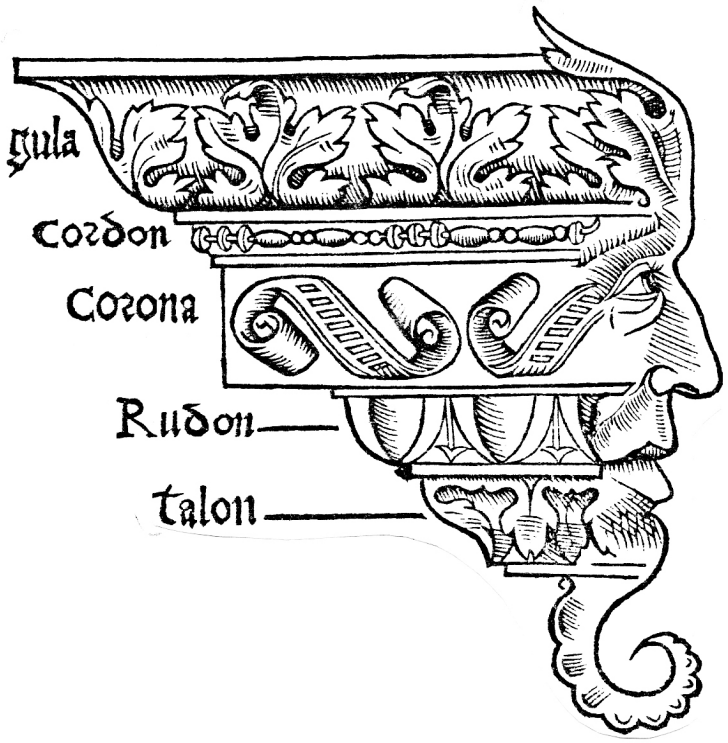
b) Las molduras se distribuyen, pues, a partir de la frente, y queda el rostro dividido en cuatro partes.

c) Salvo el dentículo, que no aparece en Sagredo, las molduras son las mismas y colocadas en el mismo orden, pero corridas un punto por el hecho de comenzar su ajuste en la frente y no desde lo más alto de la cabeza, como vemos en Francesco di Giorgo. Así, por ejemplo, la corona, que ocupa la frente en el dibujo de Francesco di Giorgio, se sitúa sobre la nariz en el de Sagredo.

16.3.6. Por todo ello sospecho que la posible relación directa entre Sagredo y el texto de Francesco di Giorgio es, más bien, improbable, en contra de la opinión de Nigel Llewellyn. Otro dato, aparentemente insignificante, parece abonar mi opinión: Sagredo no hubiera desaprovechado la presencia del dentículo, de haber tenido el texto ante sus ojos. Si el bocel que coloca, en su dibujo, sobre la boca le permite lanzar una ocurrente etimología, sin especial convencimiento («ya podría ser que por venir esta moldura sobre la boca se diga Bozel» **(l6)**, a fortiori hubiera utilizado el dentículo para dar su etimología por el lugar en que se sitúa. Pero éste es un dato de mera conjetura e irrelevante. Las diferencias detectadas son de sobra elocuentes: piden desestimar un contacto directo.

Si no hay contacto directo, ¿hablaremos de una fuente común? No la conozco. Me inclino a pensar que la primera fuente de este antropomorfismo es el mismo Francesco di Giorgio. Léase el comienzo de su texto citado en (16.3.3): «Alcuna volta, da me immaginando et investigando se la...proporzione della cornice si potesse redurre alla testa dell'omo..» No parece tener noticia previa; la idea parece original. Si esto es así y la fuente es Francesco di Giorgio, la relación de Sagredo con él es indirecta, mediatizada; tal vez de oídas.

17



B ij^{v}

¶ Halladas y formadas las dichas molduras: ꝓeuraron para mayor elegãcia de adornarlas y atauiarlas de diuersas labores: cada qual segũ su disposiciõ. La licẽcia tiene cada vno de meter todo lo q̃ se le antojare para ornamento de los miẽbros del edificio cõ tãto q̃ guarde toda la gr̃a y concierto q̃ el arte requiere: y sepa emplear sus labores donde mas a proposito vengã como enla p̃sente figura se muestra.
¶ Llamauan los antiguos las tales labores: ornatos corinthios: porq̃ los de Corinthio fueron los primeros que atauiaron las dichas molduras con labores y hojas.
¶ Quieren algunos aqui dezir q̃ estos gestos y diferencias que hazen estas molduras fuerõ tomadas delos carateres delas letras antiguas: ⁊ dizen que la gula y el talon fueron sacados dela letra. S. La corona y gradilla dela. L. La escota y bozel: dela C. y por el consiguiente las otras de otros carateres semejantes.

B iij

17.1. Halladas y formadas las dichas molduras, procuraron para mayor elegancia de adornarlas y atauiarlas de diuersas labores: cada qual según su disposición.

La tendencia ornamental en *Medidas* ha sido motivo para acusar a Sagredo de proclividad plateresca, a pesar de su voluntaria orientación hacia el Romano. La acusación me parece infundada. En todo caso debería formularse mejor, con mayor conocimiento de los términos en juego. La acusación suele situarse -es el caso, por ejemplo, de Menéndez Pelayo- en la alternativa Clasicismo-Plateresco, incluso sin definir previamente y bien este segundo concepto. Una primera formulación del problema exigiría, más bien, plantearse si el retorno de Sagredo al Romano pasa por el Clasicismo o por los senderos, más variados, del Quattrocento.

En la presente frase, con la expresión «procuraron», como en otras muchas de *Medidas* donde utiliza la forma impersonal: «esculpían», etc., Sagredo parece constatar un hecho: la abundancia de ornato en el Romano. Adornadísimos son los cornisamentos de Michelozzo en la Anunziata, o los de las cantorías de Donatello o Luea della Robbia... No hablemos de la Cartuja de Pavía. Abundancia de ornato vemos por doquier en las ilustraciones de los tratados de Francesco di Giorgio y de Cesariano. O en las descripciones ornamentales del *Hypnerotomachia Poliphili*. Pero es también un hecho, sobre todo, la doctrina ornamental de Alberti, mentor incuestionable de Sagredo. En (VI, II) el tratadista florentino distingue entre belleza y ornamento. Encontrar o lograr algo bello es un prodigio divino, y, por tanto, raro. En socorro de la carencia de perfección viene el ornamento, luz subsidiaria, especie de belleza complementaria («Subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum»). Definidos bien los conceptos, Alberti se plantea el ornato de un modo muy empírico, como una necesidad normal, y, dejando bien claro que nunca debe alterar la estructura fundamental de los elementos, coloca al arquitecto en la obligación de emplear todas sus facultades y empeños para conseguir que sus obras estén adornadísimas («ornatissima sint» (IX, VIII, 845)).

17.1.1. El tema del ornato es muy importante. No puedo abrir aquí un paréntesis, interrumpiendo el comentario de texto, para tratarlo con más detenimiento, ni puedo dejarlo zanjado con unas citas de Alberti, sacadas del contexto global del *De re aedificatoria*. Pra abordarlo con cierto rigor hay que tener presentes algunos datos:

a) *De re aedificatori*a es un tratado global de arquitectura. En el se dedican unos libros -del VI al IX, ambos incluidos- a los ornamentos. Por ornamento se entiende no sólo lo que adorna a una moldura, sino la moldura en sí, sus combinaciones, como basas o cornisas, y elementos de capital importancia como la columna, etc. Y a todo ello se aplica su concepción de ornamento.

b) El tratado de Sagredo aborda las medidas de unos elementas que son, desde la perspectiva de Alberti, ornamentales de por sí. Luego, desde esa perspectiva, los ornamentos de Sagredo serán normalmente «ornamentos de ornamentos». Y la utilización de la doctrina de Alberti para justificarlos debe evitar todo equívoco.

c) Supuesta la validez del «ornato en los elementos ornamentales», el juicio de *Medidas* se hará sobre la corrección o incorrección de su uso, y no tanto sobre su mayor o menor grado de presencia -supuesta correcta-, lo que definiría la posición de nuestro tratadista en el amplio abanico de posibilidades que ofrece la historia del Renacimiento.

Por todo lo dicho, y como el tema aparecerá con frecuencia en el resto de *Medidas*, remito al artículo ORNATO, p.442, donde será estudiado con mayor detenimiento, desde una visión de conjunto de todo el tratado.

17.1.2. Volviendo a nuestro texto, vemos cómo Sagredo constata la presencia de labores en las molduras, buscándose una mayor elegancia. Si en **(13)** nos dijo -sin abordar el aspecto funcional de la moldura- que «lo mas galano y vistoso del edificio son las molduras que le ponen», nos encontramos aquí con lo acabado de indicar en (17.1.1.b): el adorno en el adorno.

«Cada qual según su disposición» es frase equívoca. Al parecer debe entenderse objetivamente, según la disposición de la pieza que se pretende adornar. Sin embargo no se descarta la lectura subjetiva, de acuerdo con la frase que sigue y con la libertad que también en otros casos concede Sagredo al artista (cf.**(56)**, **(57)**). En todo caso la norma es inoperante por imprecisa.

17.2. La licencia tiene cada vno de meter todo lo que se le antojare para ornamento de los miembros del edificio con tanto que guarde toda la gracia y concierto que el arte requiere, y sepa emplear sus labores donde mas a propósito vengan como en la presente figura se muestra.

Libertad, con apariencia de anárquica, en la elección de los motivos ornamentales por parte del artista: «todo lo que se le antojare». Para juzgar de esta frase conviene tener presentes otros casos, dentro del contexto global de *Medidas*, donde se concede libertad al artista -**(56)**, **(57)**, **(88)**..- o donde se presenta una temática adecuada de adorno; porque, si bien en **(56)** nos dice que «no hay arte donde...se puedan emplear las obras de natura y fantasías del hombre como la romana», en los casos en que ejemplifica el ornato -**(37)**, **(38)**, **(56)**, **(57)**, **(74)**..- vemos cómo se atiene a una temática usual, absolutamente normal.

La licencia concedida -nos dice- no tiene más límites que «la gracia y concierto que el arte requiere» y las exigencias impuestas por el lugar donde va el adorno. Y la doctrina se concreta prácticamente con el ejemplo que ofrece la figura que, una vez más, se compenetra con el texto.

Las exigencias del arte y del lugar se presentan como objetivas; lo que no deja de sorprender a un lector actual. Pero esto no es un despropósito de Sagredo. Aunque el arte se definiera como una «recta ratio», o, salvadas las distancias y generalizando el problema, pretendiera Alberti que la belleza se rige por leyes fijas y ciertas (cf. (VI, II, 449)), la realidad es que, en el sistema que nos ocupa, los juicios de valor estéticos no escapan, como no puede ser menos, al componente subjetivo. Maravilla, y por eso conviene destacarlo, la espontaneidad con que Sagredo, al igual que los teóricos de su época, se desenvuelven en términos de objetividad al exponer las normas del arte. Con todo hay que tener presente que en tal planteamiento subyace el concepto del Romano como arte antiguo y natural y, por tanto, regido por leyes «objetivas», como son las científicas. Remitimos al artículo ROMANO-AIMTIGUO, p.372.

17.2.1. Si comparamos la presente figura con la anterior **(16)**, notamos:

- Aquí el rostro está en dirección opuesta al saliente de la cornisa. Parece exigirlo la ornamentación de las molduras que, en caso contrario, entraría en conflicto con el dibujo del rostro.
- Entre «gula» y «corona» el dibujo introduce un «cordón», término que antes no ha definido. Es uno de los curiosísimos casos en que *Medidas* introduce un término sin previa definición.
- Se utiliza el término alternativo «rudón» (cf.(14.3)) para designar el bocel.

La figura puede parecer adornada con exceso, pero es correcta, de acuerdo con lo dicho en (17.1).

17.3. Llamauan los antiguos las tales labores, ornatos corinthios, porque los de Corinthio fueron las primeros que atauiaron las dichas molduras con labores y hojas.

Es sabido que el corintio es el orden más ornado que nos legó el mundo griego. No es menos sabido que, si Vitruvio, transmisor de un pasado, parece privilegiar el Jónico, la arquitectura impe-

rial romana despliega el suntuoso corintio, y la recuperación de la antigüedad más directa, la del Quattrocento, sigue en esa línea, hasta que el Clasicismo, preocupado por un lenguaje universal, no haga hincapié en la filología, reinvente el dórico en S.Pietro in Montorio, y bautice la doctrina vitruviana del decoro para las aplicaciones semánticas que la nueva situación requiere.

17.4. Quieren algunos aqui dezir que estos gestos y diferencias que hazen estas molduras fueron tomadas de los caracteres de las letras antiguas: y dizen que la gula y el talón fueron sacados de la letra S. La corona y gradilla de la L. La escota y bozel, de la C, y por el consiguiente las otras de otros caracteres semejantes.

Ocurrencia fantasiosa, lanzada al paso, puesta en forma impersonal sin compromiso, pero inconsistente a todas luces, pues la relación no se establece con el alfabeto griego, original de la cultura en que se definen las molduras, sino con el latino.

Origen de esta digresión es otra de Alberti (VII, VI1, 575) en que describe las pequeñas molduras y sus perfiles y nos dice que éstos imitan a la L, la C, etc., según los casos. Alberti habla, pues, de semejanza, atemporal por tanto, y no de procedencia, como hace Sagredo.

18

¶ Dela formació y medída q̃ han de hauer las colunas: y de ſu primera inuẽció y origẽ.



Incogeneros de Colu= nas antiguas ſe hallan/ conuiene a ſaber. Doricas/Jonicas/Tuſcanicas/Corinticas/Aticas.

18.1. De la formacion y medida que han de hauer las colunas, y de su primera inuencion y origen.

Analizado el vocabulario de las molduras, se abordan ya, sistemáticamente, los elementos básicos que, interrelacionados, definen estilísticamente lo que, a partir de un determinado momento del siglo XVI, llamamos órdenes arquitectónicos. Con ello entramos en la temática fundamental de *Medidas.*

Es probable que Sagredo, al abordarlos, haya tenido presente la frase de Alberti que encabeza el capítulo XIII del Libro VI: «In tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est», y haya comenzado por el estudio de la columna, siguiendo de cerca, aunque con algunas variantes, el orden de exposición del tratadista florentino en los capítulos VI, VII y VIII del Libro VII.

El tema de la columna se expone según el siguiente esquema:

Columna Dórica: nombre, origen y medida **(19)**.
Columna Jónica: nombre, origen y medida **(20).**
Digresión: el Templo de Éfeso **(21)**.
Columna Corintia: medidas **(22)**.
Columna Toscana: origen y medidas **(23)**.
La media aritmética como intento de explicación de la distribución de las medidas **(24).**
Columna Ática: nombre y medidas **(25).**
Antropomorfismo sexual de las columnas **(26)**.
Molduras de las columnas **(27).**
Su trazado **(28).**
Estrechamiento ascendente de la columna:
Su conveniencia **(29)**.
Modos de estrechamiento **(30)**.
Reglas **(31)**.
Justificación óptica de las reglas **(32)**.
Otros efectos ópticos que exigen rectificar el grosor de ciertas columnas.**(33)**.
Estrías en las columnas. Su trazado **(34)**.
Columnas especiales: digresión para introducir el tema de las columnas monstruosas, candeleros y balaustres **(35)**.
Introducción de dicho tema **(36)**.
Trazado de las columnas monstruosas, candeleros y balaustres **(37)**, **(38)**, **(39)** y **(40)**.

18.2. Cinco generos de colunas antiguas se hallan, conuiene a saber; Doricas, Jonicas, Tuscanicas, Corinticas, Áticas

Cinco son los órdenes que tradicionalmente hemos recibido de los tratadistas del siglo XVI: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto. Pero es sabido que el término «orden» en esta acepción peculiar arquitectónica (amplia o restringida) no es traducción unívoca del latino «ordo», sino derivación conceptualmente enriquecida. Ni en Vitruvio ni en Alberti encontramos un término único que le sea equivalente. Ni tampoco en Sagredo ni en los tratadistas italianos anteriores a él. «Columnatio» en Alberti, y «genus» (género) en Vitruvio, son los términos que más se adecuan a nuestro «orden»; pero como no aparecen siempre con sentido unívoco, serán sus diferentes contextos los que nos dirán cuándo dichos términos, o expresiones equivalentes, podrán ser traducidos o no por «orden».

En la frase de Sagredo que comentamos, «géneros de columnas» pide ser entendido simplemente como «tipos o clases de columnas». Parecería forzado traducir «género» por «orden».

Para el análisis del concepto de «orden» en *Medidas*, desde una visión global del tratado y en relación con sus fuentes, cf. ORDENES, p.418.

18.2.1. No hay uniformidad total en los autores anteriores a Sagredo en la catalogación de las columnas. Las variantes responden a la recepción del arte griego en Italia.

VITRUVIO: De los dos géneros básicos -dórico y jónico-, con la interposición de un nuevo capitel, se forma el tercer género, el corintio (IV, I, 9). De ahí que, salvo el capitel, la columna corintia sea en todo igual a la jónica:

> «Columnae corinthiae, praeter capitula, omnes symmetrias habent uti lonicae».
>
> (IV, I, 1).

Igual doctrina repite en (V, IX, 19), cuando trata de los pórticos. En una palabra: la columna corintia de Vitruvio, en el sentido concreto en que está utilizando Sagredo el término columna en estos párrafos, no tiene medida ni especificidad propia.

PLINIO: Habla de cuatro géneros de columnas, añadiendo a renglón seguido un quinto, el Ático:

> «(Columnas) ..genera earum quattuor: quae sextam partem altitudinis in crassitudine ima habent, Doricae vocantur; quae nonam, lonicae; quae septimam, Tuscanicae; Crinthiis eadem ratio quae lonicis.....
> Praeter haec sunt quae vocantur Atticae columnae quaternis angulis, parí laterum intervallo» (op.cit., XXXVI, 178).

Tampoco presenta medida específica propia la columna Corintia. Lo más reseñable es la inclusión entre las columnas de la llamada Ática, es decir de la pilastra.

SAN ISIDORO: En sus *Etimologías*, Libro XV, 8, 14 (B.A.C. 2ªed., Madrid, 1982-3), leemos:

> «Genera rotundarum quattuor: Doricae, lonicae, Tuscanicae, Corinthiae, mensura crassitudinis et altitudinis in ter se distantes. Quintum genus est earum quae vocantur Atticae, quaternis angulis aut amplius, paribus laterum intervallis».
>
> Otro texto paralelo en (XIX, 10, 21)..

La expresión literal parece seguir de cerca a la de Plinio. Destaca su más metódica distinción entre columnas cilindricas y prismáticas, pudiendo ser éstas -las Áticas- de más de cuatro lados.

Al no determinar medidas para las diferentes columnas y decir que difieren en grosor y altura, la columna Corintia parece tener especificidad propia.

ALBERTI: Tres son los géneros fundamentales: Dórico, Jónico, Corintio. El Toscano se asimila al Dórico (VII, VI, 565). Al tratar de los capiteles («quibus máxime columnationes variantur»), privilegia el Itálico, el que luego se llamará comúnmente Compuesto, originando el conocido quinto «orden» que nos legó el Renacimiento.

RAFAEL: En la carta que juntamente con Castiglione escribió al papa León X, se lee:

> «De' quali non occorre dir altro, se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui: cioè Dorico, Ionico, Corinto, Toscano ed Attico» (in *Scritti d'Arte del Cinquecento*,T.III, a cura di Paola Barocchi, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi editore, 1977, p.2.983).

Después de hablar del origen de los tres primeros, añade:

> «Sono ancora due altre opere oltra le tre dicte, cioè Attica e Toscana, le queli non furon però molto usate dalli antichi. L'Attica ha le colonne facte a quattro faccie, la Toscana é assai simile alla Dórica...» (*Ibidem*, p.2984).

En el presente caso -no en todos los de la carta- el término «ordine» ya parece responder a nuestro «orden».

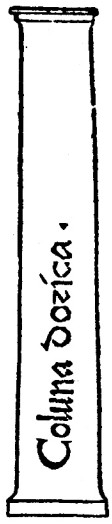
A cada orden parece corresponderle su propia columna. La Ática aparece clasificada como columna de cuatro lados; y la Toscana, muy semejante a la Dórica.

CESARIANO: En op.cit., f. LXII. comentando a Vitruvio (IV, I), cita el párrafo de Plinio anteriormente presentado, admitiendo, consecuentemente, todas sus columnas. Digamos sin embargo que en Cesariano la columna Dórica se desdobla extrañamente en dos: la Dórica «a virili corpore imitata», y la Dórica «matronali more ornata et imitata».

SAGREDO parecería situarse en la corriente de Plinio-San Isidoro-Cesariano, caracterizada por la presencia de la columna Ática. Pero es este el único dato que Sagredo tiene estrictamente en común con ellos, pues las medidas que Sagredo asigna a sus columnas, entre otros datos, los descarta como fuente directa. Siendo esto así, y sin descartar a priori la posibilidad de contacto con dichos textos, lo que parece más probable es que Sagredo recoja y manifieste una corriente de opinión -constatable en los dos autores de su tiempo, Rafael y Cesariano-, que tiende a fijar en cinco el número de columnas y «órdenes», justamente en el momento en que el concepto de «orden» se perfila con rigor; y, lógicamente, la columna ática acabará cediendo su puesto, ocupado a renglón seguido por el orden compuesto.

19

¶ Doricas ſe dizẽ de doreon rio de grecia: cerca ỽl qual ay vnos pueblos q̃ ſe dizen Doros. La gẽte ỽſtos pueblos fuerõ los primeros edificadores de tẽplos. y el primer tẽplo q̃ edificaron fue en la cibdad de Argos. y deſpues otros muchos por la prouincia de Acaya: y en ninguno dellos puſierõ colunas porq̃ avn no alcançauan como ſe hauiã de formar. ¶ Deſpues los Jonios en la puincia de Caria q̃ deſpues ſe llamo Jonia por nõbre de vn capitã q̃ la cõquiſto q̃ ſe dezia Jones: q̃riẽdo edificar vn grã tẽplo al dios apolo: ala manera y forma ỽſtos q̃ auian viſto por la tierra ỽ acaya: enel qual como q̃ſieſſen poner colunas no ſabiẽdo los maeſtros la medida q̃ les hauian de dar: cõtẽplaron la ſtatura y proporciõ del hõbre como ỽchado de pfeciõ: y hallarõ q̃ en ſu altura ſe cõtenia ſu pie ſeys vezes: parecioles deuian hazer ſus colunas tã altas como ſeys gruеſſos ỽ ſi meſmas: y deſta manera fueron criadas las primeras colunas: las quales fueron llamadas Doricas. (Vicar.) Antes me parece a mi q̃ ſe deuiã llamar jonicas: pues los Jonios fuerõ ſus primeros inuẽtores. (Tamp.) Dizẽſe colunas Doricas: porq̃ ſe formaron para tẽplo Dorico: digo dorico/o de fabricaciõ dorica.



B iij

B iij^{v}

19.1. Doricas se dizen de Doreon rio de Grecia, cerca del qual ay vnos pueblos que se dizen Doros. La gente destos pueblos fueron los primeros edificadores de templos. Y el primer templo que edificaron fue en la cibdad de Argos. Y despues otros muchos por la prouincia de Acaya: y en ninguno dellos pusieron coluna porque avn no alcançauan como se hauian de formar.

Sagredo sigue el texto de Vitruvio (IV, I), con algunas variantes y omisiones. La disposición en doble columna, del texto de Vitruvio por un lado, y de las variantes de Sagredo, por otro, hará resaltar mejor el paralelismo y los contrastes.

VITRUVIO (IV, I)

Origen de la denominación: Doro, de filiación precisa, rey de toda Grecia peninsular (Acaya y Peloponeso):

"Achaia Peloponesoque tota, Dorus, Hellenidos et Expetidos nymphae filius, regnavit" (v.11).

Doro edifica en Argos un templo a Juno, «dórico fortuito"; luego otros más, de igual tipo, por Acaya, sin una clara razón de "simetría" (conmensuración):

SAGREDO

Es el río Doreon el origen de la denominación.

Ignoro cuál pueda ser la fuente de esta variante. Tal vez haya querido evitar el dato mitológico que da a Doro una ninfa por madre.

Protagonistas: los Dorios que son los primeros edificadores de templos. Omite que el templo fuera para Juno.

"isque Argis, vetusta civitate, Junonis templum aedificavit -ejus generis fortuito formae- fanum; deinde hisdem generibus, in ceteris Achaiae civitatibus, cum etiamnum non esset symmetriarum ratio nata" (v.12-13).

Frente al "dórico fortuito, carente de simetría", de Vitruvio, dice, acomodando el texto a su tema: «en ninguno dellos pusieron colunas porque avn no alcançaban cómo se hauian de formar».

19.2. Despues los Jonios en la prouincia de Caria que después se llamo Jonia por nombre de vn capitan que la conquisto que se dezia Jones...

VITRUVIO (IV, I)

Detallada narración de la expedición colonizadora de Iones; fundaciónn de ciudades, sus nombres y la suerte peculiar de dos de ellas. Expulsan a Carios y Lalegos y el territorio toma el nombre de Jonia por su conquistador:

"Postea autem quam Athenienses, ex responsis Apollinis Delphici, communi consilio totius Hellados, XIII colonias uno tempore in Asiam deduxerunt ducesque singulis coloniis constituerunt, et summam imperii potestatem Ioni, Xuthi et Creusae filio, dederunt,quem etiam Apollo Delphis suum filium in responsis est professus: isque eas colonias in Asiam deduxit et Cariae fines occupavit, ibique civitates amplissimas constituit: Ephesum, Miletum, Myunta -quae olim ab aqua est devorata, cujus sacra et suffragium Milesiis Iones attribuerunt- Prienem, Samum, Teon, Colophona, Chium, Erythras, Phocaeam, Clazomenas, Lebedon, Melitem -haec Melite, propter civium adrogantiam, ab his civitatibus bello indicto, communi consilio est sublata: cujus loco postea, regis Attali et Arsinoes beneficio, Zmyrnaeorum civitas inter Ionas est recepta" (v.14).

"Hae civitates, cum Caras et Lalegas ejecissent, eam terrae regionem, a duce suo Ione appellaverunt Ioniam;" (v.15).

SAGREDO

Sólo retiene un dato: el conquistador Jones da nombre a la Jonia.

Elimina la digresión histórica.

19.3. ..queriendo edificar vn gran templo al dios Apolo, a la manera y forma de los que auian visto por la tierra de Acaya, en el qual como quisiessen poner colunas no sabiendo los maestros la medida que les hauian de dar, contemplaron la statura y proporción del hombre como dechado de perfecion, y hallaron que en su altura se contenia su pie seys vezes: parecióle deuian hazer sus colunas tan altas como seys gruessos de si mesmas: y desta manera fueron criadas las primeras colunas, las quales fueron llamadas Doricas.

VITRUVIO (IV, I)

Empiezan a edificar templos. Dedican el primero a Apolo Panionio. Lo hacen al modo de los que habían conocido en Acaya, y de allí tam-

SAGREDO

- Habla de un sólo templo.

- Omite aquí la génesis de la denominación «dórica» que explicará en el párrafo

bién tomaron la denominación de "dórico". Al querer ponerle columnas y no saber qué medidas darles para que fueran idóneas y hermosas, miden la huella del hombre y, al comprobar que seis pies es la estatura del hombre, dan a la altura de la columna (incluido el capitel) seis diámetros propios, medidos en la base. Así la columna dórica tiene la proporción, firmeza y hermosura del cuerpo varonil:

"ibique, deorum inmortalium templa constituentes, coeperunt fana aedificare. Et primum Apollini Panionio:aedem, uti viderant in Achaia, constituerunt; et eam Doricam appellaverunt, quod in Doricon civitatibus primum factam eo genere viderunt.

In ea aede cum voluissent columnas conlocare, non habentes symmetrias earum; et quaerentes quibus rationibus efficere possent, uti et ad onus ferendum essent idoneae et, in aspectu, probatam haberent venustatem: dimensi sunt virilis pedis vestigium, et id retulerunt in altitudinem. Cum invenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, item in columnam transtulerunt; et, qua crassitudine fecerunt basim scapi tantas sex cum capitulo in altitudinem extulerunt: ita dórica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedibus praestare coepit» v.16-20).

siguiente.cf.(19.4).

- Cuando recurren al hombre para buscar medida, agrega: «dechado de perfecion», muy de acuerdo con su visión antropológica, cf.**(7)**.

- No incluye el capitel en la altura de la columna.

- Omite aquí el antropomorfismo sexual de la columna dórica, dejándolo para más tarde. cf.**(26)**.

19.4. P.- Antes me parece a mi que se deuian llamar jónicas, pues los Jonios fueron sus primeros inuentores.

T.- Dizense colunas Doricas porque se formaron para templo Dórico: digo dorico o de fabricacion dorica.

Acabamos de observar cómo Sagredo ha omitido en su momento la explicación de la denominacion "dórica" que presentaba Vitruvio en el v.16, para presentarla aquí, al final, mediante una pregunta de Picardo, cuidadoso, sin duda, de agilizar la forma coloquial de *Medidas*.

20

(Picar.) Pues la coluna Jonica qual es? (Tampe.) Queriẽdo ỏſpues los dichos jonios edificar enla cibdad de epheſo otro tẽplo a hõrra ỏla dioſa diana: buſcando otra manera de nueua medida y traça: aſſi para elegir el tẽplo: como para formar las columnas y hazerlas mas ſotiles / y entalladas / q̃ las doricas ſegun q̃ para hẽbra cõuenia. Cõtemplaron ſegũdamẽte la eſtatura de la muger: y cõſideraro q̃ todo lo mejor ỏ ſu hermoſura cõſiſtia enel roſtro: y q̃ eſte roſtro ſe media en ſu eſtatura ocho vezes y media. Acordaro pues dar a ſus columnas altura ỏ ocho grueſſos y medio. y para ſignificar mas enteramente la vocacio dela dicha Diana: procuraron de repreſentar enla formacion delas columnas y de ſus capiteles / todo el trage mugeril: y aſſi eſculpian enlas dichas columnas de alto abaxo / vnas canales como ſurcos: q̃ propriamẽte ſe dizẽ eſtrias: q̃ denotauã los plegues y arrugas delos mãtos / q̃ las matronas en aq̃l tiẽpo trayan. Mo menos formauã del vn cabo y del otro del capitel: vnas bueltas helycas y retorcijadas q̃ ſemejauã los cabellos q̃ las ſeñoras



B iij^{v}

y dõzellas: vſauan traer liados / compueſtos y enroſcados ſobre las orejas: y a eſtas tales columnas llamaron Jonicas.

B iiij

20.1. P.- Pues la coluna Jónica quál es?

T.- Queriendo despues los dichos jonios edificar en la cibdad de Epheso otro templo a honrra de la diosa Diana, buscando otra manera de nueua medida y traça, assi para elegir el templo, como para formar las colunas y hazerlas mas sotiles y entalladas que las doricas segun que para hembra conuenía. Contemplaron segundamente la estatura de la muger, y consideraron que todo lo mejor de su hermosura consistía en el rostro, y que este rostro se medía en su estatura ocho vezes y media. Acordaron pues dar a sus colunas altura de ocho gruessos y medio.

VITRUVIO (IV, I)

Edifican luego un templo a Diana, pero le quieren dar un aspecto distinto. Para ello recurren de nuevo a las medidas de las hue - llas de los pies, pero esta vez a las femeninas, más gráciles. Asignan a la columna, consecuentemente, una altura de ocho veces su grosor, adquiriendo un aspecto más esbelto:

«Item postea, Dianae constituere aedem. Quaerentes novi generis speciem, hisdem

SAGREDO

- Especifica que es el templo de Diana en Éfeso, preparando así la digresión que hará en **(21)**.

- Encarece el antropomorfismo femenino, pretendido por los constructores.

- Se aparta de Vitruvio:

a) al tomar como unidad de medida, no el pie, sino el rostro femenino; (No le he encontrado fuente probables a esta variante. Filarete

vestigiis, ad muliebrem transtulerunt gracilitatem; et fecerunt, primum: columnae, crassitudinem: altitudinis octava parte, ut haberet speciem excelsiorem» (v.21-22).

usaba como módulo de sus columnas la cabeza del hombre);

b) al darle a la columna una altura de 8'5 Diámetros. (Cf. más abajo, al final de (20.2.), una fuente posible de esta medida).

20.2. Y para significar mas enteramente la vocación de la dicha Diana, procuraron de representar en la formación de las colunas y de sus capiteles todo el trage mugeril, y assi esculpían en las dichas colunas de alto abaxo vnas canales como surcos, que propriamente se dizen estrias, que denotauan los plegues y arrugas de los mantos, que las matronas en aquel tiempo traían. No menos formauan del vn cabo y del otro del capitel vnas bueltas helvcas y retorcijadas que semejauan los cabellos que las señoras y donzellas vsauan traer liados, compuestos y enroscados sobre las orejas: y a estas tales colunas llamaron Jonicas.

VITRUVIO (IV, I)

Colocaran debajo de la columna una basa a modo de calzado:

«basi,spiram supposuerunt pro calceo;» (v.23).

Colocaron volutas en el capitel, a modo de bucles colgando de un lado y otro, y adornaron su parte frontal con cimacios y festones a modo de cabello bien dispuesto.

En todo el tronco distribuyeron estrías, imitando los pliegues de la túnica de las matronas:

«capitulo, volutas, uti capillamento concrispatos concinnos praependentes, dextra ac sinistra conlocaverunt; et, cymatiis et encarpis pro crinibus dispositis, frontes ornaverunt; truncoque toto: strias, uti stolarum rugas matronali more, demiserunt». (v.24-25).

A modo de balance, recoge lo dicho en el v.21, y contrapone los caracteres sexuales de las columas presentadas:

- aspecto viril y carencia de adarnos: Dórica;
- aspecto femenino, sutil, tanto en adornos como en medidas: Jónica:

«Ita, duobus discriminibus, columnarum inventionem: unam virili sine ornatu nudam speciem; alteram, muliebri subtilitate et ornatu symmetriaque, sunt mutuati».(v.26).

SAGREDO

- Omite este dato antropomórf ico.

- Texto semejante sobre capitel y estrías, pero invierte el orden de presentación.

- Especifica el significado del antropomorfismo: «Y para significar mas enteramente la vocacioón de la dicha Diana».

- «Estrías». El término presenta aquí su primera documentación en nuestra lengua, según García Salinero (op. cit.).

- El no aprovechar el antropomorfismo «basa-calzado» de Vitruvio tiene fácil explicación: Sagredo presenta una basa dórica para la columna del mismo nombre (cf.**(49)**); no es un rasgo, pues, distintivo, susceptible de lectura antropomórfica específicamente femenina. Silencia el dato.

- No recoge aquí la cualificación sexual de ambas columas. Sintetiza el género sexual de todas las columnas (las hasta aquí presentadas y las restantes) en **(26)**.

Posteriormente los jonios, guiados del gusto y buscando mayor elegancia, establecieron para la columna dórica una altura de 7 diámetros, y para la jónica, de 9. Los jonios dieron nombre a este segundo género:

> «Posteri vero: elegantia subtilitateque judiciorum progressi, et gracilioribus modulis delectati, septem crassitudinis diametros in altitudinem columnae doricae; ionicae: novem constituerunt. Id autem genus, quod Iones fecerunt primo, lonicum est nominatum». (v.27-29).

- No dice nada de esta evolución hacia proporciones más estilizadas. Pero es posible que en la nueva medida de la columna jónica, evolucionada, aquí presentada por Vitruvio, de 9 diámetros de altura, esté la fuente de la medida que le ha asignado Sagredo: 8'5 diámetros de altura, sin fuente aparente para ello. Efectivamente: en las ediciones vitruvianas de Giocondo, en lugar de 9 diámetros para la altura de la columna jónica evolucionada, leemos 8'5. Entra dentro de lo posible -y tal vez sea probable- que de ahí la haya tomado Sagredo como medida absoluta.

21

¶ Tuuo eſte templo en largo ſegun cuentan los autores q̃ del han hablado: quatrocientos ꝛ veynte ꝛ cinco pies: y de ancho dozientos y veynte. Sus colunas fuerõ ciẽto y veynte y ſiete/de vna pieça cada vna y de ſeſenta pies de alto. Su edificio fue muy eſtimado por todo el mũdo. Tardarõ los aſianos mas de. cc. años en edificarle/ y la ymagen ꝛ ſimulacro dela dioſa Diana que enel puſieron fue hecha de vna cepa de parra: porque es materia ſegun cuenta Plinio que jamas enuejece ni ſe toma de carcoma: por lo qual fueron muchos los años que alli duro: ꝛ al fin ella y el templo fue todo quemado por mano de vn cierto hombre que ſe le antojo de lo aſſi hazer/porque ſu nombre y fama para ſiempre quedaſſe: pero ſabido deſpues por los griegos la intencion y deſſeo de aquel que puſo el fuego: mandaron ſo grandes penas que ninguno fueſſe oſado de hazer mencion en ſus libros ꝛ hyſtorias de ſu nombre: porque no huuieſſe efecto ſu vano penſamiento.

B iiij^{v}

21.1. Tuvo este templo en largo segun cuentan los autores que del han hablado, quatrocientos y veynte y cinco pies: y de ancho dozientos y veynte. Sus colunas fueron ciento y veynte y siete, de vna pieça cada vna y de sesenta pies de alto. Su edificio fue muy estimado por todo el mundo. Tardaron los asianos mas de CC años en edificarle

- La presente digresión sobre el templo de Diana en Éfeso, que rompe la sequedad de la exposición doctrinal, se complementa con la que luego hará, en **(72)** y **(73)**, al deducir las medidas de sus arquitrabes.

-Vimos cómo, en (20.1), siguiendo el texto vitruviano sobre el templo de Diana, Sagredo precisaba: «en la cibdad de Epheso». Se trata, pues, del Artemision, construido por Kersifrón y Metagenes, enriquecido por Creso, en el siglo VI a.C., e incendiado en el 356 a.C. Sobre este templo preciso versan los datos que aqui y en **(73)** aporta nuestro tratadista, a quien no se le puede exigir un mayor conocimiento histórico sobre los diferentes templos que se sucedieron in situ.

- Son muchos los autores que, de un modo u otro, han hablado del Artemision: Estrabón, Diógenes Laercio, Hegesías de Magnesia, Plutarco, Teopombo, Tito Livio, Plinio, Solino..., las dos fuentes constantes de Sagredo: Vitruvio y Alberti, etc.,etc. Pero como todos los datos que aporta Sagredo, tanto aquí como en **(72)** y **(73)**, se encuentran en Plinio, después de citar a este autor, estableceré un cuadro comparativo que nos ayude a ver si nuestro tratadista lo cita de primera mano.

2.1.1. En Plinio XXXVI, 95, según la edición crítica Tevbneriana (op.cit.), leemos los siguientes datos sobre el templo de Éfeso:

> "Graecae magnificentiae vera admiratio exstat templum Ephesiae Dianae CXX annis factum a tota Asia (.....) universo templo longitudo est CCCCXXV pedum, latitudo CCXXV, columnae CXXVII a singulis regibus factae LX pedum altitudine (.....).

Los párrafos omitidos -puntos entre paréntesis- serán utilizados por Sagredo más tarde.

21.1.2. En el siguiente cuadro se incluye a Vitruvio y Alberti y, muy especialmente, nos fijaremos en Cesariano:

	Largo	Ancho	Nº columnas.	Alt. columnas.	Tiempo
VITRUVIO					
ALBERTI			+ 120		
PLINIO	**425** / 325	**225** / 220 / 120	**127**	**60**	**120** / 220 **120** / 400
CESARIANO	425	220	127	60	220 / 200
SAGREDO	425	220	127	60	+ 200 / 200

Nota: Las cifras destacadas en PLINIO corresponden a la edición crítica tevbneriana; las otras se encuentran en diferentes códices y ediciones.

Hacemos las siguientes observaciones a la vista del cuadro:

- La fuente de Sagredo, remota o próxima, es Plinio, con ausencia total de Vitruvio y Alberti.

- Para todas las cifras de Sagredo hay coincidencia en Cesariano, salvo para «+200», en la columna «tiempo».

- En dicha columna «tiempo» la cifra en que coinciden Sagredo y Cesariano, «200», no aparece en Plinio.

- Sí aparece la otra de Cesariano, «220», imprecisa en Sagredo, «+ de 200".

A la vista de esta confrontación se podría deducir que Sagredo ha tomado los datos de Cesariano, y no directamente de Plinio. Abonaría esta hipótesis el hecho de que, en el párrafo que analizamos, la referencia a Plinio se haga incidentalmente y para un dato secundario, la inalterabilidad de la madera de parra, y que las fuentes de los datos aportados se enfaticen mediante la expresión «cuentan los autores que del han hablado».

A pesar de todo lo dicho me inclino a pensar que la fuente directa de Sagredo ha sido Plinio. Me baso en el análisis de dos datos:

a) La coincidencia, en la columna «tiempo», ya notada, entre Sagredo y Cesariano, y no coincidencia de Sagredo con Plinio, tiene una explicación plausible: Descartada la cifra crítica 120, las ediciones de Plinio presentaban dos cifras discordantes y desorbitadas para el mismo dato: "220" en XXXVI, 95, y "400" en XVI, 213. La contradicción no podía pasar desapercibida. "400" años era, a todas luces, un tiempo exagerado. Los usuarios del texto se permiten rectificar la numeración romana. Cesariano ofrece "220/200"; y Sagredo prefiere mayor imprecisión aquí, sin caer en contradicción y salvando el compromiso: "tardaron los asianos más de CC años en edificarle". La otra cifra,"200", aparecerá envuelta en la imprecisión de la lejanía, en **(73)**, puesta en boca de Picardo, cuando éste recuerda lo que ahora le está diciendo Tampeso: "Agora digo que tuvieron causa los de Asia de tardar los dozientos años que dixiste en edificar este templo". No me parece evidente, pues, la relación entre este último "200", impreciso en su contexto, y el "200" de Cesariano que interpreta directamente una cifra de Plinio.

b) Hay otro dato que me parece de mayor entidad. Leemos en Sagredo: "Sus columnas fueron ciento y veinte, de una pieza cada una y de sesenta pies de alto". El citado texto de Plinio decía: "Columnae CXXVII a singulis regibus factae LX pedum al titudine". Cesariano, en un caso, cita literalmente, en latín, este texto de Plinio; en otro, lo traduce: "..facte de ciascuno Re". En ambos autores el sentido es claro: todos los reyes del entorno han contribuido a la obra del Templo; a cargo de ellos ha corrido la labra de las columnas. El sentido en Sagredo es distinto: cada columna

es de una pieza. No se hace referencia a reyes. Su traducción omite, pues, la palabra "regibus" (reyes), y se ve forzada a presentar unas desmesuradas columnas "de una pieza cada una y de sesenta pies de alto". Tomemos el pie ático o el helenístico romano, y tendremos como resultado, respectivamente, piezas monolíticas de 19'68 o de 17'76 m. Las medidas no pueden menos de sorprender al propio traductor, en boca de Picardo (cf.**(32)**). No se ve razón ninguna para que Sagredo omita voluntariamente la palabra "regibus". Ahora bien, dado que existe edición de Plinio con la peculiar variante de la omisión de la palabra "regibus", todo hace pensar que ella ha sido su fuente y causante de la forzada traducción del párrafo que analizamos, en que discrepa de Cesariano. La conclusión se impone: Sagredo parece haber consultado directamente a Plinio, autor que, por otra parte, era explicado en Alcalá, ciudad de sus estudios. En todo caso no es deudor de Cesariano en el presente tema.

21.2. y la ymagen y simulacro de la diosa Diana que en el pusieron fue hecha de vna cepa de parra, porque es materia según cuenta Plinio que jamas enuejece ni se toma de carcoma: por lo qual fueron muchos los años que alli duró.

- Puede ser fuente de este párrafo el siguiente de Plinio (XVI, 213), donde se hace eco de la ambigüedad del estado de opinión sobre el tema; unos decían que la imagen era de ébano; otros, entre los cuales Muciano, escritor autorizado, por ser uno de los primeros en verla de cerca, la juzgaban de madera de vid:

> "De simulacro ipso deae ambigitur. ceteri ex hebeno esse tradunt, Mucianus III cos. ex iis, qui proxime viso eo scripsere, vitigineum et numquam mutatum.." (op.cit.).

Pero puede ser igualmente fuente Alberti (VII, XVII, 659), que habla del tema en parecidos términos. Vitruvio (II, IX, 37-39) dice que la imagen era de cedro.

- Sea su fuente Plinio o Alberti, Sagredo deshace la ambigüedad: la imagen era de cepa de parra.

21.3. ..y al fin ella y el templo fue todo quemado por mano de vn cierto hombre que se le antojó de lo assi hazer porque su nombre y fama para siempre quedasse; pero sabido después por los griegos la intención y desseo de aquel que puso el fuego, mandaron so grandes penas que ninguno fuesse osado de hazer mención en sus libros y historias de su nombre, porque no hubiesse efecto su vano pensamiento.

Se cuenta que el incendio del templo tuvo lugar el 356 a.C., la noche misma del nacimiento de Alejandro. La diosa Diana, a decir de Hegesías de Magnesia, no lo pudo evitar por asistir, precisamente, al nacimiento del héroe. Plutarco rechaza esta incongruencia. Del incendio y de las leyes que se dictaron para silenciar el nombre del pirómano trata también Solino. Pero Erostrato, nombre del pirómano, no quedó en la oscuridad. El historiador griego Teopombo lo recoge en su historia. Sagredo, que ha podido encontrar el nombre del pirómano en el Volterrano (cf. op.cit., fo.CVI, París, 1526, da a entender que quedó en el anonimato. ¿Lo creía así?

22

¶ El tercero genero de colunas se dize corintica. La medida desta coluna fue enlos principios: de diez grueſſos/ por razon de diez roſtros queſe cõ tenian enel alto del hombre. ¶ Pero deſpues fue re ſumida enla meſma medida que la jonica.



B iiij

22. El tercero genero de colunas se dize coríntica. La medida desta coluna fue en los principios de diez gruessos, por razon de diez rostros que se contenían en el alto del hombre. Pero después fue resumida en la mesma medida que la jónica.

Nos sorprende Sagredo con dos medidas distintas, sucesivas en el tiempo, para la columna corintia.

No es novedosa la que él considera posterior, definitiva. En Vitruvio (IV, I, 1), citado anteriormente en (18.2.1), veíamos cómo la columna corintia, aparte el capitel, tenía iguales medidas que la jónica.

Por el contrario, resulta extraña esa columna corintia de 10 diámetros de altura, transitoria, sin precedente escrito conocido, al menos para mi. Y más extraña aún, su relación con los 10 rostros que se contienen en la altura del hombre. En tales circunstancias es comprensible que Sagredo se desentienda aquí del carácter virginal, destacado por Vitruvio (IV, I, 30) como característico del género corintio.

A mi entender, esta extraña columna corintia de 10 diámetros de altura y de antropomorfismo masculino tiene su origen en la interpretación y acomodación que, como se verá en **(24)**, hace Sagredo de Alberti (IX,VII, 835), texto que ya habíamos citado anteriormente en (7.13). Efectivamente, en **(24)**, nos encontramos con esta columna «muy estirada y subida», de 10 gruesos de altura. Su derivación del citado texto de Alberti sigue el siguiente proceso:

- Alberti se plantea el origen antropomórfico de la columna de un modo distinto de Vitruvio. La relación diámetro/altura no la deriva de la relación pie/altura del cuerpo, sino de la relación cintura/altura del cuerpo. Ahora bien, la cintura ofrece dos diámetros distintos: 1/6 o 1/10 de la altura del cuerpo, según se mida, respectivamente, de lado a lado, o del ombligo a los ríñones.

- Nacen así dos columnas de proporciones extremas, anteriores a las históricamente conocidas; no tienen nombre.

- La suma de sus alturas se divide por dos, y se obtiene una columna de 8 diámetros, que se llamará jónica. De la combinación de esta nueva medida con las dos anteriores, por

el procedimiento de la media aritmética, se obtienen las diferentes mdidas de las columnas históricamente conocidas. La corintia resultante de este proceder tiene 9 diámetros de altura.

Sagredo, que ha seguido el planteamiento antropomórfico de Vitruvio (cf.**(19)**), recoge también el de Alberti, y, al hacerlo, introduce algunas modificaciones -cf.**(24)**-, de las ue destacamos aquí las siguientes:

a) Da nombre a las dos columnas de origen. Son la dórica de 6 diámetros, y la corintia de 10. Y aquí tenemos el origen y explicación de la extraña columna que estamos analizando.

b) Si 1/10 de la altura del cuerpo del hombre es el diámetro menor de su cintura, también lo es su rostro. El diámetro de la cintura cede su puesto, insensiblemente, pero con importantes consecuencias, ante el prestigio jerárquico del rostro (cf.**(7)**). Ya habíamos visto cómo en la columna jónica el pie cedía su función de módulo al rostro femenino.

La conclusión es que, de lo que en Alberti fue una hipotética e innominada columna original para explicar antropomórfica y lógicamente la génesis de las columnas históricas, Sagredo crea una columna corintia que, aunque efímera, se presenta con visos históricos.

22.1. El afán de Sagredo por recoger, cambiar para mejorar, y sintetizar datos disponibles de procedencias distintas, tiene sus costos:

La altura de la columna se relaciona normalmente con su diámetro, medido en el imoscapo. Su «symmetria» o conmensuración tiene, como hemos visto, un origen antropomórfico, que establece la siguiente relación: altura delcuerpo/pie = altura de la columna./diámetro. Si la relación se establece entre la columna y el cuerpo y pie del hombre, tenemos la medida dórica; si con el cuerpo y pie de la mujer, la jónica.

En Sagredo, siguiendo a Vitruvio, la relación surge normal para la columna dórica; pero, inesperadamente, ya pierde sentido en la jónica, al tomarse como referencia, no el pie, sino el rostro femenino.

Si la relación entre cuerpo/rostro y alt./diám. sigue siendo aritméticamente válida, la relación de analogía se desvirtúa, al perderse la relación pie/base.

La pérdida de analogía podría excusarse, excepcionalmente, en la columna jónica por el deseo de encarecer su antropomorfismo femenino. Pero no tiene excusa alguna la introducción del rostro viril, que no sólo desvirtúa dicha analogía, sino quebranta también el carácter del género corintio, expresión de la gracilidad virginal femenina.

22.2. Quedó indicado, de pasada, en (20.1), que Filarete usaba la cabeza del hombre como módulo de sus columnas. Pero sus planteamientos y medidas son distintos de los de Sagredo, quien sigue con mucha mayor fidelidad el texto de Vitruvio. También es cierto que el esfuerzo filológigo que ya daba sus frutos en algunas ediciones impresas del *De Architectura* jugaba en favor de nuestro tratadista.

En el *Códice Chigiano M VII 149 BAV*, atribuido con muy escaso fundamento a Alberti, encontramos la siguiente frase: «La colonna corinthia se farà di nove teste» (Publicado en *Studi e documenti di Architettura* nº 1, Diciembre de 1972, «Omaggio ad Alberti», p.126).

No encuentro razón ninguna para relacionar a Sagredo con Filarete o el *Códice Chigiano*. Por otra parte, en ellos el módulo es la cabeza total y no sólo el rostro, como en Sagredo. Sin embargo me parece oportuno aportar esta información para subrayar que muchos datos pueden tener fundamentación en corrientes de opinión admitidas sin que tengamos constatación escrita. Teniendo

en cuenta ésto y el ya comentado prestigio jerárquico de la cabeza en el microcosmo que es el hombre, la variante de Sagredo, al apartarse del pie como medida modular, con los costos anteriormente reseñados, no se puede considerar aberrante.

22.3. Digamos, para concluir, que en **(24)** nos encontraremos con una columna corintia, obtenida por media aritmética, cuya altura es de 9 diámetros.

23

¶ El quarto genero de colunas es la tuſcanica: la qual formaron los Tuſcianos: que ſon vnos pueblos de Italia: que agora ſe dizen Toſcanos. de ſiete grueſſos en lugar de la dorica.



B iiij

Nota: Se coloca aquí, junto a su texto, esta figura, que en la edición original aparece en la p. B iiij^{v}

23. El quarto genero de colunas es la tuscanica, la qual formaron los Tuscianos, que son vnos pueblos de Italia, que agora se dizen Toscanos, de siete gruessos en lugar de la dorica.

Sagredo presenta el adjetivo «tuscanico» y el gentilicio «Tuscianos», derivándolos directamente de «tuscanus» y «tusci», latinos, adjetivo y nombre, respectivamente. Y aunque ya da fe de la acomodación del término en castellano, seguirá utilizando en *Medidas* la forma «tuscánico».

Su medida corresponde a la que le asigna Vitruvio (IV, VII, 12-13):

> «Eaeque (columnae) sint, ima crassitudine, altitudinis parte VII:
> altitudo: tertia parte latitudinis templi».

Se observará en Vitruvio que la altura de la columna depende de la anchura del templo, y el diámetro de la columna, en el imoscapo, depende de la altura de ésta. Nada de esto podemos encontrar en un tratado como *Medidas*, que restringe su temática al diseño de unos elementos que sí se relacionan entre sí, pero cuya vinculación al organismo total que es el edificio se escapa a su incumbencia. Pero observemos igualmente cómo, tanto en Vitruvio como en Sagredo que lo sigue, la altura de la columna se relaciona con su diámetro sin que se establezca ninguna analogía antropomórfica.

Vitruvio parece considerar el Toscano como un Dórico acamodado en Etruria. Del mismo modo parece pensar Alberti en (VII, VI, 565), cuando presenta los diferentes capiteles. ¿Denota semejante proximidad o parentesco la expresión final de Sagredo: «de siete gruesos en lugar de la dórica»? Opino que sí.



Algunos
quieren dezir que de las dos colunas: Dorica y
Corintica: se engendraron los otros linages: ca
veyendo los antiguos/ la primera medida de la
Dorica ser muy enana: y la corintica ser muy esti

B iiij

rada y subida: juntaron los seys gruessos de la
Dorica con los diez dela Corintica: y tomaron
la metad para el alto dela Jonica. Hallada la jo
nica: juntaron conella otra vez la dorica: y de to
da la summa que son quatorze tomaron la me-
tad para el alto dela Tuscanica. Item juntaron
otra vez los ocho dela jonica con los diez dela
corintica: y de toda la suma que son deziocho/to
maron la metad que son nueue / para la forma-
cion verdadera dela corintica. Y desta manera
fueron criados y hallados los quatro generos
de colunas. Doricas de seys gruessos en alto.
Tuscanicas de siete. Jonicas de ocho. Corinti.
cas de nueue.

B iiij^{v}

24. Algunos quieren dezir que de las dos colunas: Dórica y Coríntica, se engendraron los otros linages: ca veyendo los antiguos la primera medida de la Dórica ser muy enana, y la coríntica ser muy estirada y subida, juntaron los seys gruessos de la Dórica con los diez de la Coríntica, y tomaron la metad para el alto de la Jónica. Hallada la jónica, juntaron con ella otra vez la dórica: y de toda la summa que son quatorze tomaron la metad para el alto de la Tusca - nica. Item juntaron otra vez los ocho de la jónica con los diez de la coríntica, y de toda la suma que son deziocho, tomaron la metad que son nueve, para la formación de la corintica. Y desta manera fueron criados y hallados los quatro generos de colunas. Dóricas de seys gruessos en alto. Tuscanicas de siete. Jonicas de ocho. Corinticas de nueve.

A modo de digresión, presenta ahora Sagredo la opinión de «algunos» sobre un hipotético origen de las medidas de las diferentes columnas por el procedimiento de la media aritmética.

Con el indefinido «algunos quieren dezir» se está refiriendo a Alberti. «Quieren algunos aqui dezir» fue la expresión similar que utilizó en **(7)** para referirse igualmente al tratadista florentino, sin citarlo. El texto albertino que aquí utiliza Sagredo, acomodándolo, según veremos, es el siguiente:

> «Sed columnarum ponendarum modus et dimensio, quam illi tria in genera pro trium corporum varietate distinxerint, pulchrum erit intellexisse. Hominem enim contemplati, columnas sibi ex illius similitudine faciundas censuere. Itaque diametros hominis metiti, a latere ad alterum latus sextam, ab umbilico autem ad renes decimam esse partem longitudinis invenere. (.....). Ad tales dimensiones fortassis columnas posuerunt, ut essent aliae ad basim sexcuplae, aliae vero decuplae. Sed naturae sensu animis innato, quo sentiri diximus concinnitates, tantam istic crassitudinem et contra hic tantam gracilitatem non decere moniti, abdicarunt

utranque. Denique hos inter excessus esse quod quaererent existimarunt. Ea re aritmetricos in primis imitati, ambo illa extrema in unum coegere et summam iunctorum per mediam divisere; ex quo eum, qui a senario et denario numero spatiis comparibus distaret, numerum esse octonarium compertum fecere; placuit; atque adeo ea de re longitudini columnae octies diametrum dedere basis, et ionicas nuncupavere.

Doricum vero columnarum genus, quod crassioribus debetur aedificiis, eadem ipsa ratione, qua ionicum, habuere. Nanque iunxere quidem minimum illum terminorum, qui fuit sex, medio huic constituto ionicis, qui fuit octo; et facta summa est denum et quattuor. Hanc summam divisere in partes aequales, et datus est inde numerus septena - rius; ad quem numerum columnas duxere doricas, uti essent illis quidem bases scaporum amplae ex septima longitudinis sui. Tum et graciliores quidem, quas corinthiae appellarunt, ex medio illo ionico numero cum maximo terminorum iunctis, et iunctorum summa quoque per medium divisa, constituerunt. Nam fuit quidem ionicarum numerus octo, maximi vero terminorum numerus decem, qui collecti unam in summam dedere numeros octo et decem, cuius erit pars altera novem. Itaque novies diametrum imi scapi dedere longitudini corinthiarum columnarum, ionicis autem octies, doricis septies» (IX, VII, 835-837).

24.1. Más arriba expusimos lo esencial del pensamiento de Alberti en el texto acabado de citar (cf.**(22)**).

Las cifras de sus dos columnas originales, sin nombres y de medidas extremas, daban, por media aritmética, una tercera cifra, que se destinaba a la columna jónica. Esta nueva cifra se combinaba alternativamente y por el mismo procedimiento matemático con las dos cifras iniciales. Resultaban así las alturas correspondientes a los «tria genera»: dórico, jónico y corintio.

Sagredo juega con un género más, el toscano.

De entrada da nombre a las dos columnas iniciales: dórica y corintia.

Partiendo de las cifras de sus alturas y aplicando la media aritmética, obtiene sucesivamente las guientes cifras que distribuye así:

$$\frac{6\ (\text{dórica}) + 10\ (\text{corintia})}{2} = 8 \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\text{Jónica}$$

$$\frac{6\ (\text{dórica}) + 8\ (\text{jónica})}{2} = 7 \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\text{Toscana}$$

$$\frac{8\ (\text{jónica}) + 10\ (\text{corintia})}{2} = 9 \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\text{Corintia}$$

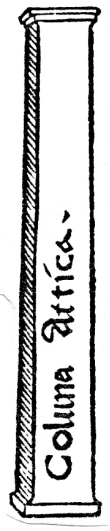
6.....Dórica

La inicial corintia de 10 desaparece.
Era la que inicialmente veíamos en **(22)**.

La acomodación del texto fuente tiene sus costos: la columna Dórica queda inalterada en sus medidas iniciales. El problema planteado al comienzo: «veyendo los antiguos la primera medida de la Dórica ser muy enana, y la coríntica ser muy estirada..etc.», sólo queda resuelto en uno de sus extremos, la columna corintia. «La primera medida de la Dórica» queda sin segunda.

25

El quinto y vltimo genero de colunas: se di-
ze Attica. Para lo qual has de saber que todas
las colunas que son quadradas se llaman Atticas: por ra-
zon que los Atenienses fueron los primeros que vsaró po
ner en sus edificios colunas quadradas: por
donde fueron llamadas Atticas: que tãto quie
ren dezir como de atenas. No tienen medida ter-
minada: mas de quanto les pueden dar altu
ra y medida de qualquiera delas colunas que
desuso diximos. Deste linage de colunas qua-
dradas se hallan oy en dia muchas por Italia:
y por la mayor parte todas son estriadas siquier
acanaladas: ques a vna mano me acuerdo ha-
uerlas visto en sant Juã de Florẽcia.



B, iiij^{v}

25.1. El quinto y vltimo genero de colunas se dize Attica. Para lo qual has de saber que todas las colunas que son quadradas se llaman Atticas, por razón que los Atenienses fueron los primeros que vsaron poner en sus edificios colunas quadradas: por donde fueron llamadas Atticas, que tanto quieren dezir como de Atenas.

Explica la denominación por su procedencia, y se cree en la necesidad de explicar el significado del adjetivo «ática».

Dicho adjetivo ya era conocido en España para designar las columnas prismáticas o pilastras. Así lo encontramos en el *Universal Vocabulario* (op.cit.) de Alfonso de Palencia, publicado en 1490:

«Attici.....dizian athicas las columnas de quatro angulos».

En (18.2.1) presentamos las diferentes clases de columnas según los tratadistas. Los que presentaban esta columna ática la describían como de cuatro lados, salvo San Isidoro que contemplaba la posibilidad de que tuviera más de cuatro («aut amplius»).

25.2. No tienen medida determinada, mas de quanto les pueden dar altura y medida de qualquiera de las colunas que desuso diximos.

Sagredo transmite una norma usual. Dado el laconismo con que la presenta no es fácil atribuirle fuente precisa. La norma ya aparece documentada en Francesco di Giorgio (op. cit.,), p.63:

> «La colonna a retto angolo overo quadrata di sei canali per faccia che in vintiquattro si viene a costituire, colle medesime misure e partizione che nell'altre si fanno».

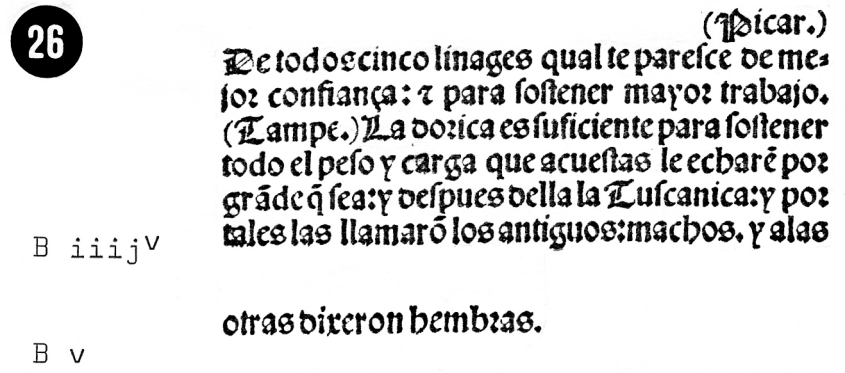
Pero igual doctrina puede verse en Luea Pacioli, *La Divina Proporción* (op.cit., cap. IX, p. 170) o en Cesariano (op. cit. , f. LXII^{v}).

25.3. Deste linage de coluna quadradas se hallan oy en dia muchas por Italia: y por la mayor parte todas son estriadas siquier acanaladas: quales a vna mano me acuerdo hauerlas visto en sant Juan de Florencia.

Sagredo parece haber constatado por experiencia tanto la abundancia de pilastras en Italia como la frecuencia con que estas aparecían estriadas. Es conocido el repetido uso que de tales pilastras hicieron muchos artistas del Renacimiento. Francesco di Giorgio, en el párrafo acabado de citar en (25.2.) habla de pilastras de seis estrías por cara; ese es precisamente el uso normal que se observa en las obras de Brunelleschi.

El modo de describir Tampeso su experiencia florentina tiene todos los visos de responder a una auténtica experiencia de Sagredo: carece de énfasis y se ciñe con gran precisión a la realidad descrita. Ha visto «a una mano» las pilastras en San Juan de Florencia. Dicha expresión, poco usual hoy, quiere decir, según el Diccionario de la Lengua: «con movimiento circular, siempre de derecha a izquierda, o siempre de izquierda a derecha». Y, efectivamente, en el Baptisterio florentino (que es la iglesia de San Juan), tanto en su exterior como, especialmente, en su interior, se pueden apreciar, girando en el sentido de la expresión «a una mano», importantes series de pilastras.

Si unos cuarenta años más tarde de aparecer *Medidas*, Vasari calificaba la iglesia de San Juan de antiquísima (cf. *Le Vite*.., Prefacio, XII, o la «Vida de Ghiberti»), es presumible que Sagredo, aunque nada se pueda concluir de su texto, no sería excepción en su tiempo y compartiría la misma opinión.



(Picar.)
De todos cinco linages qual te pareſce de me-
jor confiança: ꝛ para ſoſtener mayor trabajo.
(Tampe.) La dorica es ſuficiente para ſoſtener
todo el peſo y carga que acueſtas le echarē por
grāde q̄ ſea: y deſpues della la Tuſcanica: y por
tales las llamarō los antiguos: machos. y alas
otras dixeron hembras.

B iiijv

B v

A modo de resumen, y antes de abordar los detalles que comporta el diseño de las columnas, las clasifica en dos grandes grupos: por su fuerza y, relacionada con ella, por su antropomorfismo sexual.

26.1. P.- De todos cinco linages qual te paresce de mejor confianza, y para sostener mayor trabajo?

T.- La dorica es suficiente para sostener todo el peso y carga que acuestas le echaren por gande que sea: y después della la Tuscanica.

Siguiendo a la naturaleza, dice Alberti (IX, V, 817), los antiguos descubrieron tres estilos. Uno, más robusto, más adaptado al esfuerzo y más duradero, que llamaron dórico; otro más sutil y hermoso, que llamaron corintio; y uno intermedio, llamado jónico:

> «Unum fuit eorum plenius ad laboremque perennitatemque aptius: hoc doricum nuncuparunt; alterum gracile lepidissimum: hoc dixere corinthium; medium vero, quod quasi ex utriusque componerent, ionicum appellarunt».

El mismo Alberti (IX, VI1, 837), citado anteriormente en **(24)**, decía que el dórico era apto para los edificios más macizos:

> «Doricum vero columnarum genus, quod crassioribus debetur aedificiis..».
> Idea semejante podemos encontrar en Pacioli, *La Divina Proporción* (op.cit., cap.VII, p.166)

En igualdad de circunstancias materiales, el menor cociente en la división de la altura de la columna por su diámetro inferior, indica la columna de mayor resistencia. Para el sistema de Sagredo (coincidente con Plinio, Cesariano y otros) la columna dórica ostenta el mayor grado de resistencia (altura/diámetro = 6), seguida por la toscana (altura/diámetro = 7).

Más adelante estas dos columna invertirán sus puestos. Ya Serlio da 6 diámetros a la altura de la toscana y 7 a la de la dórica. Y la progresión de solidez quedará así fijada, como podemos comprobarlo en un tratadista ya tardío como Scamozzi:

> «..di grado in grado incominciando della sodezza dell'ordine toscano e passando negli altri fino che si pervenghi alla delicatezza e leggiadria del corinto..» (*Idea dell'architettura universale*, Venecia, l6l5, parte II, p.3l).

Esta definitiva sistematización coincide con la puesta de relieve del valor semántico de los «órdenes». El toscano, más cercano a la natura espontánea, tendrá un uso de robustez específica y no querrán las normas convencionales que se introduzca en los templos. (Cf. Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des*

16.-18. Jahrhunderts, Estocolmo, Almqvist-Wiksell, 196l).

Este paso (en el que insensiblemente he pasado de la columna -tema aquí de Sagredo- a los «órdenes») nos ayuda a situar históricamente el momento artístico en que se desenvuelve nuestro tratadista.

26.2. y por tales las llamaron los antiguos: machos, y a las otras dixeron hembras.

A este respecto podemos releer algunas citas anteriores de Vitruvio y recordar el comportamiento de Sagredo ante las mismas:

En (19.3) veíamos cómo para Vitruvio la columna dórica representaba la proporción, firmeza y hermosura del cuerpo varonil:

> «ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedibus praestare coepit» (IV, I, 20).

Observación ésta que silenció expresamente Sagredo, a pesar de ir siguiendo, párrafo a párrafo, la exposición de Vitruvio. Concordó con él -no podía ser menos- en el atuendo antropomórfico femenino de la columna jónica.

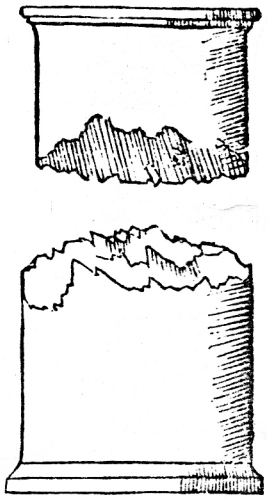
En (20.2) Vitruvio resumía el antropomorfismo sexual de las dos columnas básicas: la dórica, viril, carente de adornos; la jónica, sutil, femenina, y adornada:

> «Ita, duobus discriminationibus, columnarum inventionem: unam virili sine ornatu nudam speciem; alteram, muliebri subtilitate et ornatu symmetriaque, sunt mutuati».(IV, I, 26).

Texto igualmente omitido por Sagredo en su momento. Y ahora vemos cómo aquí, una vez analizadas y medidas las columnas, especifica globalmente este aspecto antropomórfico sexual, no sólo de tres, sino de las cinco columnas por él presentadas. Es un dato de la metodología de su exposición, y prueba de la estudiada elaboración de su tratado.

27

¶Cada qual otro delas ſobredi-
chas columnas/ha ỏ hauer ſus molduras: aſſi enel pie como
enla cabeça. La moldura del pie ſe
cõpone de vn filete y de vna nacela.
Pero la moldura dela cabeça que
propriamente ſe dize ceja dela colu-
na: ſe compone de vn Bozel / de vn
filete/y devna Nacela. ¶Teniã mu
cha cuẽta los antiguos cõ eſtas mol
duras: y las mãdauan formar enlas
columnas como partes muy neceſſa-
rias. (Picar.) No creo ay mas ne-
ceſſidad del buẽ pareſcer? (Tamp.)
Allende del buen parecer: ſon neceſ
ſarias mayormente la moldura alta:
porque conella ſe abſconde la juntu
ra q̃ ſe cauſa entre el capitel y la colu
na: que es parte de mucha perficion
y era cuydado ỹ diligencia principal delos antiguos: encu
bzir y abſconder quanto a ellos fueſſe poſſible: las junturas
y deſpieços en ſus obras.



B v

27.1. Cada qual otro de las sobredichas colunas ha de haber sus molduras, assi en el pie como en la cabeça. La moldura del pie se compone de vn filete y de vna nacela. Pero la moldura de la cabeça que propriamente se dize ceja de la coluna, se compone de vn bozel, de vn filete y de vna nacela.

Aquí y en **(28)** es Alberti la fuente de Sagredo. Vitruvio no entra en los detalles de las molduras del fuste.

Alberti (I, X, 73), hablando del origen histórico de las columnas, da como probable que sus molduras nacieran como traducción a la piedra de los anillos de hierro que reforzaban los extremos de las columnas de madera para evitar que se hendieran bajo el peso:

> «Iccirco, si bene rem interpretor, quod viderent ligneis columnis ad alterutra capita immisas anulos aut ferro aut aere conflatos, quo a ponderis pertinacia columnae ipsae minus finderentur, inde et architecti marmoreis columnis latum in imo pede anulum fixere ad fasceolae similitudinem, qua fiat, ut etiam a guttis resultantium stillarum defendantur; et in summo item fasceolam et fasceolae torquem superadiectum posuere, quibus adiumentis ligneam esse columnam viderent communitam».

En (VI, XIII, 523 ss) fija los puntos para el trazado de los diámetros que definen el perfil de la columna; y en términos de «salientes» y «entrantes» analiza las molduras de sus extremos:

> «Proiectura duplex est: in summo columnae una, in imo altera; dictae quod prae caeteris prodeant atque emineant. Retractiones etiam binae proiecturis proxime succedunt, tum in imo tum etiam in summo; dictae quod per eas proiecturae ad scapi soliditatem retrahantur. (.....) Rursus proiecturae differunt inter se: nam quae in imo est solo, constat nextro et flexione, qua ab nextro ad columnae solidum retrahatur; proiectura

vero, quae in summo scapo est, praeter nextrum et inflexam hanc obliquitatem habet etiam torquem».

Vemos cómo Sagredo no alude al probable origen histórico de las molduras; pero en todo lo demás su coincidencia con Alberti es total, variando sólo, como ya quedo notado en su momento, la nomenclatura de las molduras.

27.2. Tenian mucha cuenta los antiguos con estas molduras: y las mandauan formar en las colunas como partes muy necessarias.

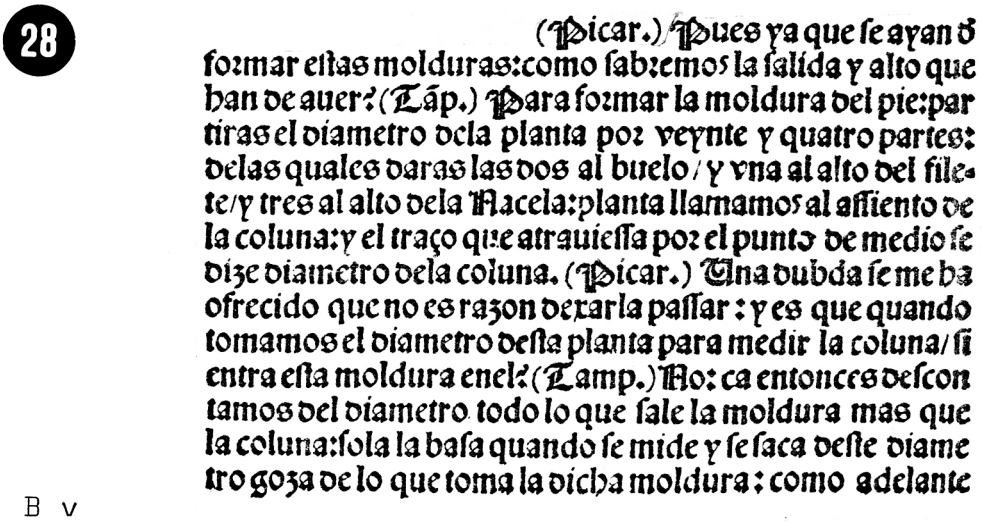
P.- No creo ay mas necessidad del buen parescer.

T.- Allende del buen parecer, son necessarias mayormente la moldura alta, porque con ella se absconde la juntura que se causa entre el capitel y la coluna, que es parte de mucha perficion y era cuydado y diligencia principal de los antiguos encubrir y absconder quanto a ellos fuesse possible las junturas y despieços en sus obras.

Avalan los «antiguos» la necesidad de las molduras. Con ello se confirma lo que dijimos en (13.3), poniendo en guardia contra la impresión que podía dar Sagredo de presentar allí unas molduras puramente ornamentales, sin valor funcional. Aquí Tampeso disipa cualquier duda, rebatiendo el parecer de Picardo.

La preocupación por los detalles es constante en Sagredo. Sobre este punto de la conexión del fuste con el capitel hará nuevas observaciones en **(59)** y **(62)**. Con ello se muestra seguidor de Alberti, preocupado igualmente por la recta articulación de las partes, según vemos en el siguiente texto a propósito de las aperturas fingidas:

«..ita cunctas habebit partes, ut non appareat ubi iunctae sint» (VI, XII, 517).



(Picar.) Pues ya que se ayan de formar estas molduras: como sabremos la salida y alto que han de auer? (Tap.) Para formar la moldura del pie: partiras el diametro dela planta por veynte y quatro partes: delas quales daras las dos al buelo / y vna al alto del filete / y tres al alto dela Nacela: planta llamamos al assiento de la coluna: y el traço que atrauiessa por el punto de medio se dize diametro dela coluna. (Picar.) Vna dubda se me ha ofrecido que no es razon dexarla passar: y es que quando tomamos el diametro desta planta para medir la coluna / si entra esta moldura enel? (Tamp.) No: ca entonces descontamos del diametro todo lo que sale la moldura mas que la coluna: sola la basa quando se mide y se saca deste diametro goza de lo que toma la dicha moldura: como adelante

B v

veremos. ¶ La formacion dela ceja siquier moldura alta haras assi. Parte el diamctro alto dela coluna en doze partes yguales: delas quales daras: vna al grueso del Bozel y filete dando al bozel los dos tercios y al filete vno: daras otrosi ala nacela vna parte y media. Todo el buelo desta moldura sera tanto: quanto el alto del bozel con su filete.

B v^{v}

28.1. P.- Pues ya que se ayan de formar estas molduras, cómo sabremos la salida y alto que han de auer?

T.- Para formar la moldura del pie, partirás el diametro de la planta por veynte y quatro partes: de las quales darás las dos al buelo, y vna al alto del filete, y tres al alto de la nacela. Planta llamamos al assiento de la coluna: y el traço que atrauiessa por el punto de medio se dize diametro de la coluna.

La fuente para el trazado de las molduras de la columna es Alberti. Fuente directa y última, pues el tratadista florentino nos dice no haber tomado esta doctrina de los libros, si no de la observación exacta y escrupulosa de los mejores arquitectos:

> «Haec a veteribus litteris tradita non invenimus, sed diligentia studioque ex optimorum operibus annotavimus». (VI, XIII, 527).

En este capítulo XIII del libro VI, Alberti está dando normas para el diseño total de la columna. Marca los cinco diámetros que definen su perfil: los dos extremos, del imoscapo y sumoscapo respectivamente; los dos correspondientes a los estrechamientos, en relación con los anteriores, y el del éntasis.

Sagredo abstrae de este planteamiento global y su objetivo se centra en el específico trazado de las molduras que se forman a partir de los diámetros extremos, previamente dados.

La utilización que hace del prolijo texto de Alberti es un prodigio de claridad y síntesis.

28.1.1. Estos son los párrafos que le interesan de Alberti para el trazado de las molduras del pie de la columna:

> «Hanc diametrum in partes dividimus quatuor et XX; partiumque unam damus altitudini nextruli (.....)
> Rursus ex quatuor et XX particulis plantae capimus tris, ad istamque altitudinem in axi ponimus centrum proximae retractionis, per hocque centrum lineam ducimus ad pares ángulos aequidistantem plantae. Isthaec igitur linea erit diametri imae retractionis, cuius longitudo fiet brevior quam sit ipsa diametri plantae ex illius septima». (VI, XIII, 525).

Llamemos D al diámetro de la planta, y D' al diámetro del estrechamiento contiguo, utilizado por Alberti, y comparemos el proceder en ambos tratadistas:

ALBERTI	SAGREDO
D / 24	D / 24
Altura del filete (nextro): 1 parte (= D / 24)	1 parte (= D / 24)
Centro de D': a 3.D / 24	Altura de la nacela: 3. D / 24
Lomgitud de D' = D - D / 7	
Vuelo de la moldura (para D = 24): D - D' / 2 = 1,714	Vuelo de la moldura: 2 partes: = 2 D / 24

Sagredo evita el complicado sistema de deducir el vuelo de las molduras de la diferencia de los dos diámetros: D - D'

Estos diámetros quedan, según uno y otro, en esta relación:

D / D' = 24 / 20,57 = 6 / 5,14	D / D' = 24 / 20 = 6 / 5 Se sacrifican unas centésimas en pro de la claridad y pracricidad del trazado.

28.1.2. Cuidadoso, una vez más, de precisar todos los conceptos en juego, define planta y diámetro de la columna. Había definido diámetro en **(12)**.

28.2. P.- Una dubda se me ha ofrecido que no es razon dexarla passar: y es que quando tomamos el diametro desta planta para medir la coluna, si entra esta moldura en el.
T.- No: ca entonces descontamos del diámetro todo lo que sale la moldura mas que la coluna: sola la basa quando se mide y se saca deste diametro goza de lo que toma la dicha moldura, como adelante veremos.

La aclaración parece innecesaria en este momento. Adelanta y se remite al uso del diámetro de la planta para la medición de la altura de la basa (cf.**(41)**).

La aclaración puede ser exponente de la preocupación didáctica de Sagredo, pero también de su propia necesidad de fijarse unos criterios tanto en éste como en otros tantos puntos que quedan sueltos en los tratadistas.

Aunque la moldura forme un todo material con la columna, Sagredo parece concebirla como algo añadido y, por tanto, separable mentalmente a la hora de utilizar el estricto diámetro de la columna como módulo de otros elementos; restringiéndose el uso del diámetro total de la planta (moldura incluida) para la medición de la basa.

No le encuentro apoyo ninguno a esa distinción de diámetros, ni en Vitruvio ni en Alberti. Tal vez, al leer el «imae plantae diameter» de este último, haya creído ver que se establecía una distinción de diámetros, que el ha creído conveniente explicitar mejor.

28. 3. La formación de la ceja siquier moldura alta harás assi. Parte el diametro alto de la coluna en doze partes yguales: de las quales darás: vna al gruesso del bozel y filete, dando al bozel los dos tercios y al filete vno. Darás otrosí a la nacela vna parte y media. Todo el buelo desta moldura sera tanto quanto el alto del bozel con su filete.

Este es el texto de Alberti utilizado para el diseño de la moldura superior:

> "Summa deinceps retractio et proiectura constituentur sic (.....) . Quam quidem diametrum, cum erit descripta, in partículas dividemus duodecim; harum particularum integram unam occupabunt una torquis et nextrum summae proiecturae, sic: nam torquis huius ipsius XII^{ae} tertiam capiet bis, reliquum dabitur nextro. Sub hac proiectura erit retractio, cuius centrum distabit a centro summi circuli proiecturae ex partibus illius XII una atque insuper dimidia; eritque retractionis ipsius diameter minus diametro maximo proiecturae ex illius nona». (VI, XIII, 527).

Llamemos «d» al diámetro del sumoscapo, y «d'» al diámetro del estrechamiento contiguo inferior, utilizado por Alberti, y comparemos de nuevo el proceder de ambos tratadistas:

ALBERTI	SAGREDO
Partición: d / 12.....	..... d / 12
Altura del bocel (torquis) + filete (nextro): 1 unidad, ... distribuida asi	Altura del bocel + filete: .....1 parte distribuida así
2 / 3 al bocel.....	.....2 / 3 al bocel
1 / 3 al filete.....	.....1 / 3 al filete
Centro de d' a 1,5 del centro de d (= d / 12 + d / 24)	Altura de la nacela, 1,5
Para d = 12, longitud de d' = d - d / 9 = 10,66 (Traducido a vuelo de la moldura: Vuelo = 0,6666	Vuelo de la moldura = altura del bocel + filete = 1 parte

Sagredo evita de nuevo el complicado sistema de deducir el vuelo de la moldura de la diferencia de los dos diámetros: d - d'.

Ambos diámetros quedan, respectivamente, en la siguiente relación, según los tratadistas:

d / d' = 12 / 10,66 = 6 / 5,33	d / d' = 12 / 10 = 6 / 5

Si en Alberti D / D' > d / d', en Sagredo D / D' = d / d' = 6/5; relación constante para definir el vuelo de ambas molduras.

Se podrá discutir de la ortodoxia de esta esquematización, a todas luces práctica, que Sagredo hace, pensando, sin duda, en sus destinatarios.

Notemos, finalmente, que tanto en el diseño de esta moldura, como en el de la anterior, cuando Sagredo define el alto de la nacela, debe entenderse, no estrictamente de su grosor, sino de la distancia en que se sitúa su extremo con respecto al diámetro del imoscapo o sumoscapo. De lo contrario nos daría un perfil desproporcionado. Por otra parte el texto de Alberti es preciso al respecta para ambos casos. No cabe error de interpretación. Puede ser un lapsus de nuestro tratadista a la hora de redactar su texto, olvidado de que el punto de referencia de Alberti era distinto.

¶ Y

porque todas las columnas generalmente son mas estrechas y delgadas en lo alto que en lo baxo digamos la manera y cuenta que se ha de tener: cerca deste estrechar y retraer en la forma siguiente.

¶ Las reglas que se han de

guardar para formar las columnas mas estrechas y delgadas / en lo alto que en lo baxo.

Hallaron los Antiguos que la Coluna retrayda es mas fuerte / y para mas trabajo que la no retrayda. (Pedro.) Como se puede prouar esso? (Lampe.) Claro esta / que todas las partes de la Coluna retrayda / estriuan hazia dentro: y socorren al tuetano de la coluna: donde consiste toda la fuerça: y aploman siempre sobre lleno: que es causa de mucha firmeza. y la coluna retrayda (que assi la podemos llamar) no assi de ligero se dexa trastornar ni desplomar: como las que en esta tierra labran nuestros maestros que con ayuda d cuẽtos y pũtales: las hazẽ tener bynestas / entre tãto q̃ las cargã. Houierõse assi mesmo los antiguos a estrechar sus columnas: como exploradores dlas obras de natura: a quien cõ todo estudio procurauã de ymitar y seguir: y tomauã exẽplo en los arboles y plãtas: como son el Cipresso / Olmo / pino / baya / los quales son gruessos en el tronco / y como van creciẽdo se van naturalmente estrechando y adelgazando.

B v v

Y avn el hombre de quiẽ fue tomada primeramente la formacion de la Coluna: ocupa quando esta leuantado: mayor espacio con los pies que con la cabeça. (Pedro.) Mayormente si le quierẽ cargar / luego se esparranca / y haze piernas como cauallo / por estar mas immobile y seguro de no se trastornar.

B vj

29.1. Y porque todas las colunas generalmente son mas estrechas y delgadas en lo alto que en lo baxo, digamos la manera y cuenta que se ha de tener cerca deste estrechar y retraer en la forma siguiente.

LAS REGLAS QUE SE HAN DE GUARDAR para formar las colunas mas estrechas y delgadas en lo alto que en lo baxo.

Constata el perfil que normalmente presentan en su trazado las columnas y se dispone a presentar las reglas que lo rigen.

«Retraer», «retrayda»... aparecerán frecuentemente en este apartado. Este verbo no conserva hoy el sentido que aquí es obvio, como sinónimo de estrechar, contraer, menguar de anchura. Pero Sagredo mismo parece consciente de la novedosa aplicación que aquí hace de esta acepción, pues a renglón seguido -cf.(29.2)- nos dirá: «Y la coluna retrayda (que assi la podemos llamar)...»

LAS REGLAS QUE 5E HAN DE GUARDAR... Este párrafo, reiterativo para encabezar la presentación de las reglas, parece pertenecer a un género literario distinto; más propio del capítulo de un libro o del apartado de una conferencia que del tono coloquial en que se desarrolla *Medidas*. Cuesta verlo engarzado en la exposición que está haciendo Tampeso, a la que más bien parece interrumpir.

Aunque anunciadas las reglas como inmediatas, antes de exponerlas presenta una doble justificación de las mismas:

a) por razones físicas (29.2),

b) por la experiencia de la Naturaleza, vegetal y humana (29.3).

29.2. Hallaron los antiguos que la coluna retrayda es mas fuerte y para mas trabajo que la no retrayda.
P.- Cómo se puede prouar esso?
T.- Claro está que todas las partes de la coluna retrayda estriuan hazia dentro, y socorren al tuetano de la coluna, donde consiste toda la fuerza, y aploman siempre sobre lleno, que es causa de mucha firmeza. Y la coluna retrayda (que assi la podemos llamar) no assi de ligero se dexa trastornar ni desplomar como las que en esta tierra labran nuestros maestros que con ayuda de cuentos y puntales las hazen tener hyniestas entre tanto que las cargan.

La explicación física de Tampeso, respondiendo a la pregunta de Picardo, es congruente y clara.

Contrapone la firmeza de la coluna «retrayda» a la flaqueza de las columnas que, en su entorno y tiempo, se labraban. Es uno de los casos en que Sagredo critica concretamente procedimientos o usos contemporáneos. Veremos otros en **(87)** y **(89)**.

«Cuento»: m. «Puntal o pie derecho que se emplea para sostener alguna cosa» (García Salinero, op.cit.).

29.3. Mouieronse assi mesmo los antiguos a estrechar sus colunas como exploradores de las obras de natura, a quien con todo estudio procurauan de ymitar y seguir: y tomauan exemplo en los arboles y plantas, como son el cipresso, olmo, pino, haya, los quales son gruessos en el tronco, y como van creciendo se van naturalmente estrechando y adelgazando. E avn el hombre de quien fue tomada prime ramente la formación de la coluna, ocupa quando está leuantado, mayor espacio con los pies que con la cabeça.
P.- Mayormente si le quieren cargar, luego se esparranca y haze piernas como cauallo, por estar mas immobile y seguro de no se trastornar.

La primera parte de este párrafo, la que describe la experiencia de la naturaleza vegetal, tiene su fuente en Vitruvio (V, I, 8):

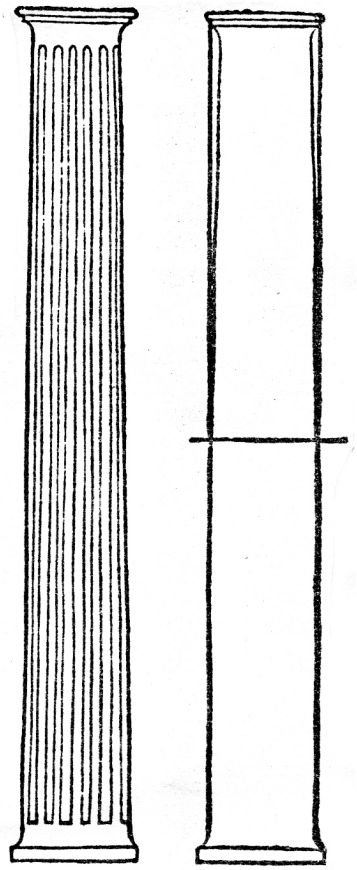
> «Non minus: quod etiam, nascentium oportet imitari naturam. Ut in arboribus teretibus: abiete, cupresso, pinu: e quibus nulla non crassior est ab radicibus; deinde, crescendo progreditur in altitudinem, naturali contractura peraequata, nascentis ad cacumen. Ergo, si natura nascentium ita postulat; recte est constitutum, et altitudinibus et crassitudinibus, superiora inferiorum fieri contractiora».

Este párrafo de Vitruvio es utilizado por Filarete (op.cit., VIII, p.217), Pacioli (*La Divina Proporción*, op.cit., cap.X, p.182), y sintetizado por Alberti (VII, VI, 567). Pero evidentemente la fuente directa de Sagredo es Vitruvio.

Sagredo añade, por su cuenta, otra razón que encarece el estrechamiento de la columna, pues se basa en la observación del hombre; el hombre -agrega intencionadamente nuestro tratadista- «de quien fue tomada primeramente la formación de la coluna».

Apostilla Picardo con un ejemplo plástico, reductor de nivel, pero preciso, que no es extraño a *Medidas*, como se puede observar en otros casos.

30



(Tamp.)
Las colunas ſe retraẽ en dos maneras. Ay vnas q̃ comiẽçan a retraerſe de medio arriba / y de medio abaxo ſon yguales: y eſtas ſon las mas antiguas y mas naturales. Ay otras q̃ comiençan a retraerſe dende el pie haſta la cabeça: y eſtas por la mayor parte ſon eſtriadas / o acanaladas: cuyo exẽplo moſtramos por eſtas que aqui ponemos: ⁊ aſſi como ay diuerſas alturas de colunas / aſſi ay diuerſas reglas para las eſtrechar: las quales agora diremos.

B vj

30. T.- Las colunas se retraen de dos maneras. Ay vnas que comiençan a retraerse de medio arriba, y de medio abaxo son yguales: y estas son las mas antiguas y mas naturales. Ay otras que comiençan a retraerse dende el pie hasta la cabeça: y estas por la mayor parte son estriadas o acanaladas: cuyo exemplo mostramos por estas que aqui ponemos. Y assi como ay diuersas alturas de colunas, assi ay diuersas reglas para las estrechar: las quales agora diremos.

Limita a dos los modos de estrechar las columnas hacia la altura. No dice nada de la columna «affusolata» que encontramos en Filarete, Francesco di Giorgio, Pacioli o Cesariano, y también realizada en arquitectura romana, cuyo diámetro mayor se sitúa en el éntasis. Dicha columna, que entraría en contradicción con las condiciones de estribo y aplomo descritas anteriormente en **(29)**, nunca se dio en Grecia, donde ningún diámetro del fuste superaba al del imoscapo.

Se desentiende del confuso problema del éntasis planteado por el texto de Vitruvio, quien remitía, para su comprensión, a la explicación gráfica del final del tratado, perdida, como es sabido:

> "De adjectione quae adicitur in mediis columnis, quae apud Graecos ἔντασις appellatur: in extremo libro, erit formata ratio ejus, quem ad modum mollis et conveniens efficiatur, subscripta" (III, III, 76).

Considera "más antiguas y más naturales" las columnas troncocónicas a partir de la mitad del fuste. A ningún tratadista de su época le podemos pedir unos criterios históricos exac-

tos. Nuestro tratadista se rige por Alberti (VI, XIII, 527) para configurar el perfil de estas columnas. Hay un par de textos más donde no queda claro si el engrosamiento del éntasis ("venter" lo llama Alberti) lo es sólo con relación al sumoscapo; dichos textos son: (I, X, 71) y IX, I, 785). Este último se refiere a los edificios privados, en los que, junto a un severo sentido del límite, se permite, por el contrario, una mayor libertad en ciertas normas, como pueden ser un éntasis ligeramente más grueso o un estrechamiento más acentuado.., "detalles que no son permitidos en los edificios públicos". El texto concerniente a estos últimos es muy explícito en el diseño del perfil de la columna, y es el que ha seguido Sagredo. Se observará que el diámetro del éntasis es igual al del imoscapo en su estrechamiento:

> "Post id totam axis longitudinem in partes dividimus aequales VII, et eas divisiones punctis annotavimus. Quarto igitur puncto, a planta numerare incipientes, constituam centrum ventris, per quod suam ducas diametrum, cuius longitudo aequalis sit diámetro imae retractionis". (VI, XIII, 527).

Sagredo también ha podido tener presente el dibujo, muy semejante al suyo, que acompaña e interpreta el texto de Vitruvio en las ediciones de Giocondo. En él puede verse y leerse que el estrechamiento comienza "in mediis columnis". En "medio" lo sitúa igualmente Sagredo, y evita la precisa localización de Alberti a 4/7 de la altura, a partir de la base. Es la única diferencia.

Parece obedecer a experiencia personal el aserto de que son estriadas (o «acanaladas», según agrega para aclimatar el término que ha introducido en nuestra lengua) la mayoría de las columnas que se estrechan uniformemente desde su imoscapo.

Notemos cómo de nuevo hace referencia al dibujo que acompaña a su explicación.

Finalmente, introduce las reglas para estrechar la columnas, que veremos en **(31)**, advirtiendo que son variables en función de las alturas de las mismas.

31

¶ Toda coluna q̃ no paſſare de quinze pies de alto: ſe parte el diametro de ſu planta por ſeys partes: delas quales ha de hauer el diametro alto cinco.
¶ Toda coluna que tuuiere de quinze haſta veynte pies: ſe parte el diametro de ſu planta por treze partes: delas quales ſe dan onze al diametro alto.
¶ La coluna q̃ tuuiere ỏ veynte haſta treynta pies: ſe parte

B vj

el diametro de ſu planta por ſiete partes: delas quales ſe dã al diametro alto ſeys. Y por euitar ꝓlixidad ponemos eſtas reglas por ſu ordẽ enla preſente tabla: dõde facilmẽte ſe mueſtra quãto ſe deua retraer toda coluna q̃ paſſare de q̃nze pies. Enla qual tabla los numeros primeros q̃ ſon los ỏla mano ſinieſtra: ſon alturas de colunas. Los ſegũdos ſon las diuiſiones q̃ ſe hazẽ enel diametro dela planta. Los terceros ſon la quãtidad en q̃ ha ỏ q̃dar lo mas ỏlgado dela coluna: por las quales reglas ſerã ꝓporcionadas y medidas: las otras colunas q̃ mas altas o mas baxas fuerẽ.

Altos ỏ colunas	Diametro bajo	Diametro Alto.
xv	xij.	x.
xx	xiij	xj.
xxx	xiij.	xij.
xl.	xv.	xiij.
L.	xvj.	xiij.
lx	xvij.	xv.

B vj^{v}

La fuente de estas medidas es Vitruvio (III, III, 64-70), cuyos inicios traduce Sagredo al pie de la letra, pero eliminando las fracciones que en él aparecen, de acuerdo con Alberti (VII, VI, 567), que también sigue a Vitruvio.

Sagredo interrumpe la casuística de ambos tratadistas y presenta una tabla práctica.

Veamos los detalles:

31.1. Toda coluna que no passare de quinze pies de alto, se parte el diametro de su planta por seys partes: de las quales ha de hauer el diametro alto cinco.

Vitruvio (III, III, 65):

> «Si columna sit ab minimo ad pedes quinos denos: ima erassitudo dividatur in partes sex; et, earum partium quinque, summa constituatur».

Alberti (VII, VI, 567):

> «..imam columnae crassitudinem, ubi ea quidem ad pedem usque quindenum futura longa sit, dividendam esse in partes sex, atque ex his una parte abiecta, reliquas quinque dandas supremae crassitudini».

Textos paralelos; igual doctrina. Pero la expresión literaria de Sagredo sigue de cerca a Vitruvio.

31. 2. Toda coluna que tuuiere de quinze hasta veynte pies: se parte el diametro de su planta por treze partes: de las quales se dan onze al diametro alto.

Vitruvio (III, III, 66):

> «quae erit ab quindecim pedibus ad pedes viginti: scapus imus in partes sex et semissem dividatur; earumque partium quinque et semisse, superior crassitudo columnae fiat».

Alberti (VII, VI, 567):

> «Columnan autem a quindeno ad pedes usque viginti ita esse comparandam putarunt, ut ex tribus atque decem partibus imi sacapi XI summo relinquerentur;»

Igual observación que en el caso anterior; pero Sagredo evita las fracciones de Vitruvio y sigue a Alberti en la multiplicación por dos del divisor.

31. 3. La coluna que tuuiere de veynte hasta treinta pies: se parte el diametro de su planta por siete partes: de las quales se dan al diametro alto seys.

Vitruvio (III, III, 67):

> «Quae erit a pedibus viginti ad pedes triginta: scapus imus dividatur in partes septem; earumque sex, summa contractura perficiatur».

Alberti (VII, VI, 567):

> «a vigessimo autem ad pedem usque trigesimum columnas imo habendas VII, summo sex;»

Vitruvio, seguido por Alberti, continúa la casuística hasta las columnas de cincuenta pies de altura. Sagredo se detiene y pasa a presentar su tabla.

31.4. Y por euitar prolixidad pornemos estas reglas por su orden en la presente tabla, donde facilmente se muestra quanto se deua retraer toda coluna que passare de quinze pies. En la qual tabla los numeros primeros que son los de la mano siniestra, son alturas de colunas. Los segundos son las diuisiones que se hazen en el diametro de la planta. Los terceros son la quantidad en que ha de quedar lo mas delgado de la coluna. Por las quales reglas serán proporcionadas y medidas las otras colunas que mas altas o mas baxas fueren.

Altos de columnas	Diámetro baxo	Diámetro alto
XV	XII	X
XX	XIII	XI
XXX	XIV	XII
XL	XV	XIII
L	XVI	XIV
LX	XVII	XV

La tabla coincide -es la intención de su autor- con los datos de la casuística de sus fuentes. Para ello hay que leer las cifras de las alturas de las columnas como términos «ad quem» de cada decena. Ejemplo: una columna de 28 pies se rige por su cifra superior registrada: XXX.

La tabla tiene el mérito de mostrar las razones de las progresiones aritméticas que se stablecen en los tres elementos variables, que se perdieron en el sistema de Alberti, seguido inicialmente por Sagredo, al cambiarse las fracciones de Vitruvio por números enteros.

Termina diciendo que estas reglas se aplican a prorrata a las demás columnas cuyas alturas no están consignadas en la tabla. De igual modo se expresaban sus fuentes:

Vitruvio (III, III, 70):

> «Si quae altiores erunt, eadem ratione pro rata constituantur contracturae».

Alberti (VII, VI, 567):

> «Ea deductione deinceps ratiocinandum, ut quo altius columnae caput sit, eo crassius relinquatur».

Pero Sagredo omite la interesante observación de Alberti, al final del mismo párrafo: «He visto, por propia experiencia, que nuestros Latinos no siempre han observado estas reglas»:

> «Sed nos ex operum dimensionibus ista haec apud nostros Latinos non penitus fuisse observata comperimus».

Razones didácticas de autoridad en reglas dictadas por los antiguos, y razones de coherencia, sin fisuras, en la doctrina del Romano que se pretende restaurar, pueden motivar y justificar la voluntaria omisión de Sagredo.

32

(Picar.) Mas baxas
puedes dezir: q̃ en mas altas escusado es
hablar: pues creo yo q̃ pocas son las co-
lunas q̃ passen de sesenta pies / si no fues-
sen de pieças. Agora te quiero demandar: a q̃ ppósito se po-
nen tantas maneras de reglas: pudiẽdose todas estas colu-
nas estrechar y retraer por vna mesma regla. (Tãpe.) Mas
de saber q̃ paraq̃ todas las colunas parezcan ser formadas
por vna proporcion y medida: conuiene regirlas por las re
glas sobredichas. Ca si la coluna grande fuesse estrechada
por la mesma regla q̃ la pequeña: mostrariã diferencias en
sus formaciones al juyzio del ojo: porq̃ es regla de perspecti
ua: q̃ todo lo q̃ se mira de lexos parece meno: de lo q̃ es: por
tãto ordenarõ los antiguos q̃ la coluna mayor fuesse menos
retrayda q̃ la meno: y desta guisa cõcordauã la formaciõ y
proporciõ dela vna: con la formacion dela otra: y para ello
dierõ las reglas q̃ hauemos dicho.

B vj^{v}

32.1. P. - Mas baxas puedes dezir: que en mas altas escusado es hablar: pues creo yo que pocas son las colunas que passen de sesenta pies, si no fuessen de pieças.

Terminaba **(31)** con la advertencia de Tampeso de que a las columnas, cuyas alturas fueran mayores o menores que las contempladas en la tabla, se les aplicaran las mismas normas a prorrata. Picardo excluye la probabilidad de columnas que superen los 60 pies «si no fuessen de pieças». Con ello da a entender que hasta ahora se viene pensando en columnas de fuste monolitico.

Sabido es que las antiguas edificaciones griegas utilizaban fustes monolíticos, y que la fragmentación de los mismos en tambores es posterior.

Para enmarcar bien este pasaje de *Medidas* debemos remitirnos a (21.1) donde se hizo una digresión al Templo de Diana en Éfeso. Notemos lo siguiente:

a) La tabla precedente **(31)** incluía -y con ellas terminaba- columnas de 60 pies, cuando tanto la casuística de Vitruvio (III, III, 69) como la de Alberti (VII, VI, 567) terminaba en los 50 pies de altura. El dato no es casual.

b) De 60 pies eran las columnas del Templo de Éfeso. «De una pieça cada una» las creía Sagredo, según su interpretación del «a singulis regibus» (cf.(21.1.2). Consecuentemente da cabida en la tabla a dicha cantidad que, por otra parte, el sentido común, según se manifiesta ahora por boca de Picardo, considera tope para una columna monolítica: «que en mas altas escusado es hablar».

60 pies romanos equivalen a 17,76 m; en pies castellanos darían unos 16,8 m. Columnas enormes, en efecto. De que así lo fueran tenemos el testimonio de Vitruvio (X, II, 59), quien describe el ingenio de Kersifrón para trasladar tan enormes fustes desde las canteras a la obra del Templo. Pero es presumible que la parte monolítica se superpusiera al tambor historiado de que hablan los textos, con lo que tendríamos una cantidad más reducida para la altura de sus fustes monolíticos (cf.Choisy, *Histoire de l'Architecture,* op.cit., Vol.I, p.279).

En cuanto a las columnas «mas baxas», excluidas las puramente decorativas, las mínimas para Vitruvio, según se puede interpretar (III, VI, 5), serían las de 12 pies:

> «Si columnae fuerint a minima XII pedum ad quindecim pedes...»

32.2. Agora te quiero demandar: a qué proposito se ponen tantas maneras de reglas, pudiendose todas estas colunas estrechar y retraer por una mesma regla?

Bajo la aparentemente inocente pregunta de Picardo se oculta la opción de Sagredo de seguir, en este y en otros puntos, las sutiles normas exigidas por «el juicio del ojo», rechazando aquí una regla única, carente de flexibilidad. Porque dicha regla existe. La ha leído en Alberti, y prefiere silenciarla.

Efectivamente; Alberti, en (VII, VI, 567), presenta como norma aceptada universalmente por los antiguos que toda columna ha de ser más estrecha en el sumoscapo que en el imoscapo. Pero nos dice que había discrepancias en cuanto a la concreción de dicha norma: unos preferían una regla fija, según la cual el diámetro superior habría de ser una cuarta parte menor que el inferior («Fuere qui dixerint crassiores in imo ponendas ex quarta quam in summo»); otros preferían unas reglas flexibles. Estas últimas son las que hemos visto en **(31)**, concordantes con Vitruvio, de donde han sido tomadas.

32.3. T.- Has de saber que para que todas las colunas parezcan ser formadas por vna proporcion y medida, conuiene regirlas por las reglas sobredichas. Ca si la coluna grande fuesse estrechada por la mesma regla que la pequeña, mostraría diferencias en sus formaciones al juyzio del ojo: porque es regla de perspectiua que todo lo que se mira de lexos parece menor de lo que es. Por tanto ordenaron los antiguos que la coluna mayor fuesse menos retrayda que la menor: y desta guisa concordauan la formación y proporción de la vna con la formación de la otra: y para ello dieron las reglas que hauemos dicho.

Sagredo se alinea con las preocupaciones ópticas tan características del tratado vitruviano, exponente de la estética helenística, donde la «voluptas» perseguida por la vista puede exiguir rectificaciones numéricas. En una palabra: se privilegia el ojo sobre el número objetivamente dado por las reglas que rigen la cantidad. «Quod oculos fallit, ratiocinatione est exaequando», dice Vitruvio (III, III, 63).

La explicación que presenta Sagredo tiene su fuente en Vitruvio (III, III, 71-75), texto que cierra, como aquí, las reglas anteriormente expuestas en **(31)**:

> «Hae autem, propter altitudinis intervallum, scandente oculi specie, adjiciuntur crassitudinibus temperaturae. Venustates enim persequitur visus. Cujus si non blandimur voluptati proportione, et modulorum adjectionibus; uti, quod fallitur, temperatione adaugeatur: vastus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus».

Pero Sagredo también ha tenido ante los ojos el siguiente párrafo de Alberti, justificativo de la pluralidad de reglas para estrechar las columnas, como se desprende fácilmente de la comparación de los textos:

> «Alii, quod intelligerent prospectas res eo minores videri, quo uno ab oculo semotiores sint, consultissime... etc.»

(En lugar de «alii», Sagredo hace intervenir la «regla de perspectiva»).

Cf. el articulo titulado genéricamente PERCEPCIÓN ÓPTICA, p.412, para un enfoque global de este importante tema en *Medidas*, tratado que recoge la sensibilidad de Vitruvio sobre el mismo. Las preocupaciones ópticas son, comparativamente, muy escasas en el *De re aedificatoria*.

33

¶ Otras columnas ay: q̃ ſe mueſtran ala viſta mas grueſſas de lo q̃ ſon: cuyo defecto tã biẽ remediarõ los antiguos cõ hazerlas mas delgadas q̃ ſu propria medida demãdauã. Eſtas columnas ſon las q̃ ſe aſſiẽ tan dẽtro del tẽplo: y la cauſa deſto es: q̃ toda coſa q̃ eſta cer=

B vj^{v}

cada de agua o de ayre eſpeſſo y obſcuro: parece mayor de lo q̃ es: como por experiẽcia lo puedes ver: metiẽdo en vna eſcudilla vazia vna ſortija o moneda. Si te apartares bazia tras tãto q̃ la pierdas de viſta: y entõces te fuere echado õl agua enla eſcudilla: veras la joya q̃ primero no veyas: y avn te puedes retraer mas: y no perderla de viſta: pueſto q̃ los perſpectiuos atribuyen la cauſa deſto: alos rayos reflexos q̃ ſe cauſan enla ſupficie del agua: no por eſſo dexan de cõfeſſar: q̃ todo lo q̃ eſta dentro del agua/ o cercado de ayre obſcuro parece mayor delo q̃ es. ¶ Plinio eſcriue q̃ las columnas de dẽtro el tẽplo quãto mas eſpeſſamẽte ſon aſſentadas tãto mas grueſſas parecẽ: por razon q̃ ſe haze el ayre de entremedias mas eſpeſſo y mas obſcuro. ¶ Tienen no menos los antiguos por muy aueriguado: q̃ de dos columnas yguales: aſſi enel alto como enel grueſſo: ſi la vna dellas fuere eſtriada: ſe mueſtra mas grueſſa q̃ la no eſtriada/ engañandoſe la viſta conel ayre q̃ dẽtro delas canales ſiquier eſtrias ſe encierra. (¶ Picar.) Agora conozco q̃ el buẽ architecto reqere ſer como arriba dixiſte/ no ſolamẽte artiſta pero natural filoſofo: pues ha õ ſaluar y remediar las cauſas y paſſiões de alteracíõ q̃ ſus obras recibẽ por pte delos elemẽtos. Deſſas eſtrias y canales q̃ agora dixiſte deſſeo q̃ hagas algũa mẽcíõ: pues las has traydo y mẽtado para exemplo de tu propoſito.

B vij

Acabamos de ver cómo el estrechamiento de las columnas en el sumoscapo se tenía que hacer con unas reglas variables por exigencias de la percepción óptica. Estas mismas exigencias se van a contemplar ahora en nuevos casos, en una digresión que versa sobre una casuística un tanto lateral, y petulante para nuestra mentalidad, pero cuyo hilo conductor es introducir el diseño de las estrías -cf.(34)-, subrayando previamente su función óptica, y resaltar los conocimientos de perspectiva que debe desplegar todo buen arquitecto.

Pero en la exposición de Sagredo vamos a encontrar puntos confusos que nacen de una mala lectura de sus fuentes. Estas son: varios párrafos de Vitruvio (a los que se puede añadir la breve síntesis de Alberti (VII, IX, 599), y unas claves de lectura de dichas fuentes, proporcionadas por el Volterrano y un texto erróneo de Plinio.

Analicemos primero la doctrina de las fuentes:

33.a. Según Vitruvio (III, III, 62-63) las columnas angulares de los templos deben hacerse algo más gruesas que las otras, pues al estar rodeadas de aire libre parecen más delgadas.

Sagredo no contempla este caso, pero sí asimila la justificación de la rectificación: lo que parece defectuoso a la vista debe ser corregido, modificando sus medidas:

«Quod oculos fallit ratiocinatione est exaequandum».

33.b. Vitruvio (IV, IV, 8ss). Parece presentar una norma práctica para liberar espacio: las columnas del pronaos han de ser de igual altura que las de la fachada, pero más delgadas. Por estar en lugar cerrado no se apreciará su mayor delgadez. Caso de que la percepción la advirtiera, se recurriría a compensarla mediante un mayor número de estrías, que producen la impresión óptica de mayor grosor en la columna:

8.«Et eae (Columnae): altitudinem habeant aeque quam quae sunt in fronte; crassitudines autem earum extenuentur his rationibus, uti.....
11. In concluso enim aere, si quae extanuatae erunt, non discernentur;
12. Sin autem videbuntur graciliores:
13. Ita, quod detrahitur de corpore scapi, striarum numero adjecto adaugebitur ratione: quominus videatur. Et ita exaequabitur dispari ratione columnarum crassitudo. Hoc autem efficit ea ratio:
14. quod oculus, plura et crebriora signa tangendo, majore visus circuitione pervagatur.
15. Namque, si duae columnae aeque crassae lineis circummetientur, e quibus una sit non striata et altera striata, et, circa, striglium cava et angulos striarum, linea corpora tangat: tametsi columnae aeque crasae fuerint, lineae quae circumdatae erunt, non erunt aequales; quod striarum et striglium circuitus majorem efficiet lineae longitudinem:
16. Sin autem hoc ita videbitur: non est alienum, in angustis locis et in concluso spatio, graciliores columnarum symmetrias in opere constituere; cum habeamus adjutricem striarum temperaturam».

33.c. Vitruvio (VI, II, 3 ss) dice que es signo de perspicacia saber corregir las medidas, quitando o añadiendo, de acuerdo con la percepción. Está claro que se ve de modo distinto lo que está al alcance de la mano y lo que está elevado; lo que está a cielo abierto y lo que está en lugar cerrado. El espíritu se deja ilusionar con la visión. Ello se puede constatar en las representaciones pictóricas escenográficas o en los efectos de los remos de una embarcación, que parecen quebrados bajo el agua. La impresión de los ojos nos lleva a emitir juicios falsos:

3. «Acuminis est proprium: providere ad naturam loci, aut usum, aut speciem;
4. et: detractionibus aut adjectionibus, temperaturas efficere: cum de symmetria sit detractum aut adjectum, uti id videatur recte esse formatum, in aspectuque nihil desideretur.
5. Alia enim, ad manum species esse videtur, alia in excelso; non eadem in concluso, dissimilis in aperto: in quibus, magni judicii est opera, quid tandem sit faciundum;
6. Non enim veros videtur habere visus effectus, sed fallitur saepius judicio, ab eo, mens.
7. Quemadmodum etiam: in scaenis pictis
8. Similiter: in navibus, remi. Cum sint sub aqua directi, tamen oculis infracti videntur; et, quatenus eorum partes tangunt summam planitiem liquoris, apparent uti sunt, directi: cum vero sunt sub aquam demissi, per naturae perlucidam raritatem, remittunt enatantes ab suis corporibus fluentes imagines ad summam aquae planitiem; atque eae, ibi commotae, efficere videntur infractum remorum oculis aspectum».

33.d. Volterrano (op.cit., ed. de París, 1526, fo. CCCLXXI^{v}) equipara la «Optice» a la «Prospectiva», subordinada de la Geometría:

«Optice quoque quam nostri Prospectiuam communi vocabulo appellant, Geometrice subiicitur arti, cum corpus prospicimus, quod figura et ratione certa continetur».

Agrega que su conocimiento es necesario, pues en ocasiones hay que atenerse a las apariencias y no a razones de partes o de armonía.

Se divide en tres partes; una de las cuales es la «Catoptice» que trata de la visión a través del agua, del aire denso, o mediante un espejo..:

> «Catopticem, qua per diaphana aquam videlicet aut aerem crassum, aut speculum seu leue aliquod refracte adspicimus.»

33.e. Plinio (op.cit.XXXVI,178):

> «Columnae eaedem densius positae, crassiores videntur».

El sentido de esta frase es obvio: las mismas columnas puestas más juntas, parecen más gruesas. Es un efecto de lo que la psicología de la percepción llama «ley de proximidad».

Pero Sagredo ha utilizado un texto con una variante que tiene poca probabilidad de autenticidad. Efectivamente, ha leído la frase del siguiente modo, donde en lugar de «eaedem» aparece «in aede»:

> «Columnae in aede densius positae, crassiores videntur».

La traduce así: «..las colunas de dentro el templo quanto mas espessamente son assentadas tanto mas gruessas parecen».

A la luz de estos textos podemos analizar el de Sagredo:

33.1. Otras colunas ay que se muestran a la vista mas gruessas de lo que son, cuyo defeto tambien remediaron los antiguos con hazerlas mas delgadas que su propria medida demandaua. Estas colunas son las que se assientan dentro del templo

Interpreta el texto de Vitruvio citado en (33.b) desde su lectura de Plinio, comentada en (33.e.).

Vimos que el sentido de Vitruvio era otro: las columnas del pronaos se hacen expresamente más delgadas con la esperanza de que no se note la reducción de grosor por falta de luz; no porque la oscuridad las haga parecer más gruesas, según la explicación que da, a renglón seguido, Sagredo:

33.2. ...y la causa desto es que toda cosa que esta cercada de agua o de ayre espesso y obscuro parece mayor de lo que es, como por experiencia lo puedes ver, metiendo en vna escudilla vazia vna sortija o moneda. Si te apartares hazia tras tanto que la pierdes de vista, y entonces te fuere echado del agua en la escudilla, verás la joya que primero no veías: y avn te puedes retraer mas, y no perderla de vista, puesto que los perspectiuos atribuyen la causa desto a los rayos reflexos que se causan en la superficie del agua: no por esso dexan de confessar que todo lo que esta dentro del agua, o cercado de ayre obscuro parece mayor de lo que es. Plinio escriue que las colunas de dentro el templo quanta mas espessamente son assentadas tanto mas gruessas parecen, por razón que se haze el ayre de entremedias mas espesso y mas obscuro.

La explicación no es totalmente pertinente, pues aunque se esté sirviendo de la doctrina del Volterrano referente a la «Catoptice» (cf. (33.d)), que contempla la visión a través «de agua o de ayre espesso y obscura» («aquam videlicet aut aerem crassum»), no tiene en cuenta algo fundamental que el mismo Volterrano aclara un poco más abajo:

> «Refractus autem aspectus qui κατοπτρική appellant, fit per medium diuersorum diaphanorum, nam si diaphana aequalia vbique forent non refringeretur».

Es decir: la refracción exige que la luz atraviese cuerpos diáfanos de densidad distinta. No es aplicable la refracción al caso de columnas contempladas en el interior del templo.

Posiblemente en el transfondo del ejemplo de la sortija en la escudilla con agua esté el de los remos bajo el agua, traído por Vitruvio en (VI, II, 8), citado en (33.c).

Hemos dicho -cf.(33.e)- que su lectura de Plinio partía de un texto corrupto. Pero la variante introducida no afecta al sentido del texto desde el efecto óptico, pues efectivamente, que sean las mismas columnas («eaedem»), o las columnas del interior («in aede»), lo que las hace parecer más gruesas es el estar colocadas muy juntas («densius positae»: «espessamente assentadas»). Esto que obedece, según la psicología de la percepción, a la»ley de proximidad», Sagredo lo vuelve a explicar desde su lectura parcial del Volterrano, que acabamos de indicar; por ello reitera su falso argumento: «por razón que se haze el ayre de entremedias mas espesso y mas obscuro».

33.3. Tienen no menos los antiguos por muy aueriguado que de dos colunas yguales, assi en el alto como en el gruesso, si vna dellas fuere estriada, se muestra mas gruessa que la no estriada, engañándose la vista con el ayre que dentro de las canales siquier estrias se encierra.

Su fuente es Vitruvio (IV, IV, 12-16), citado en (33.b.).

Lo curioso es que Sagredo no tiene en cuenta la explicación, válida y clarísimamente expuesta, de Vitruvio, y se aferra en explicar este nuevo caso por el «ayre» -«gruesso» hemos de suponer, siguiendo su terminología- que se encierra en las estrías. La explicación no valdría para una columna estriada, iluminada frontalmente. La explicación de Vitruvio sí es coherente: en una columna estriada el ojo encuentra mayores puntos de contacto; realiza un mayor recorrido; la superficie de la columna ya no se adapta totalmente a la línea de la circunferencia; la suma de las superficies de todas las estrías desarrolla mayor superficie total que la de una columna que se atiene a la superficie cilindrica de su fuste liso. Aporta Vitruvio como prueba, la medición con una cuerda que recorra todas las concavidades de las estrías; su longitud sería, evidentemente, mayor que la de la circunferencia que las circunscribe.

33.4. P.- Agora conozco que el buen architeto requiere ser como, arriba dixiste, no solamente artista pero natural filosofo, pues ha de salvar y remediar las causas y passiones de alteracion que sus obras reciben por parte de los elementos. Dessas estrias y canales que agora dixiste desseo que hagas alguna mención, pues las has traydo y mentado para exemplo de tu proposito.

«Arriba dixiste» es una referencia espacial, propia de un escrito, e impropia de un diálogo que se supone temporal. En todo caso es una prueba del manifiesto deseo de interrrelación y coherencia que encontramos en *Medidas*.

Se remite a (11.3). Allí se dijo que el arquitecto tenía que ser filósofo. Aquí, apoyado en las explicaciones del párrafo anterior, se especifica que ha de ser, para estos casos, natural filósofo. La Filosofía natural es llamada por Vitruvio «fisiología». A ella se refiere después de haber destacado la necesidad de la filosofía moral (cf.(I,I, 20-27)).

La docta digresión ha servido para encarecer la figura del arquitecto que se está promocionando: un hombre que no se puede contentar con un conocimiento empírico ni artístico, sino que ha de poseer un conocimiento por «causas», es decir científico.

Mediante la petición de Picardo se introduce el siguiente tema: el diseño de las estrías **(34).**

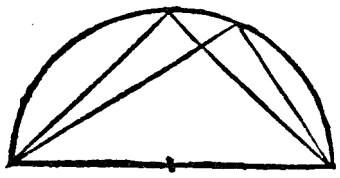
34

¶ Como ſe deuen cauar las eſtrias ſi quier canales enlas colunas.

¶ Las eſtrías que ſe formã enlas colunas: ſe hallan de cõtinuo pares y numeros q̃ ſufren partirſe por quartos: como ſon xvj. xx. xxiiij. xxviij. xxxij. ¶ Los quales numeros ſon apropriados alas eſtrias õlas colunas: porq̃ ſeñalados enla coluna quatro quarterones: facilmẽte ſe puede dar y traçar en cada vno dellos: la quarta parte delas eſtrias q̃ ha de hauer.

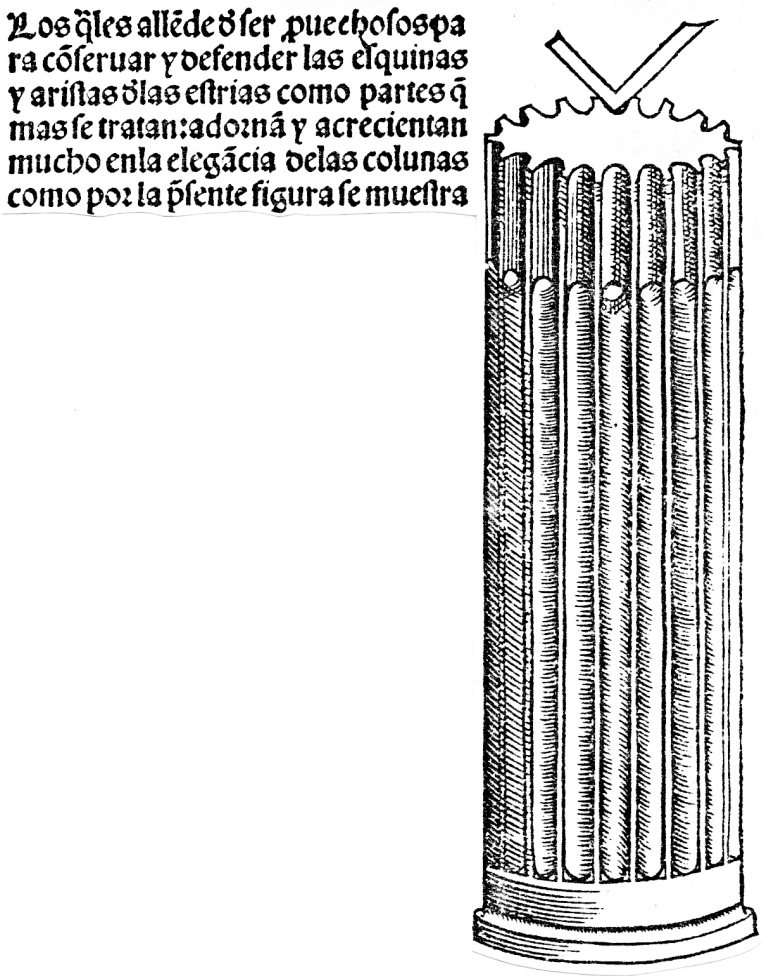
B vij

¶ Vſauan los antiguos de tal manera deſtos numeros: q̃ ſiẽpre los mayores ſe dauã alas colunas de dẽtro: y los menores a las defuera. ¶ Digo q̃ las colunas encerradas requierẽ mas eſpeſſas las eſtrias que las no encerradas: porq̃ ſeyendo mas delgadas ſegũ q̃ de ſuſo diximos: parezcan yguales a las defuera q̃ ſon mas gruеſſas. ¶ Puedeſe formar eſtas eſtrias en todo genero de colunas: agora ſean dorícas/agora ſean jonicas: agora quadradas/agora redondas. ¶ La cauadura õſtas eſtrias ha de ſer de vn preto ſemicirculo: el q̃l ſi es biẽ formado ſe puede ligeramẽte conocer cõ vn eſquadra. (¶ Dicar.) ¶ Como puede ſer eſſo q̃ dizes? yo creya q̃ no hauia otro artificio para examinar la media caña q̃ ſe caua enla coluna ſino el marco/ſi quier molde q̃ ſe corta al juſto del ſemicirculo: y agora dizes q̃ conel eſquadra q̃ no tiene otra figura ſino vn angulo quadrado? (¶ Lamp.) ¶ Pues mete tu eſſe angulo q̃drado atraueſſado enel hueco dela eſtria: y ſi biẽ formada eſtuuiere hallaras que el eſquadra toca cõ los lados/las eſquinas dela eſtria: y cõel cãtõ la buelta del redõdo. ¶ Propoſiciõ es de euclides enel capitulo treynta õ ſu tercero libro: donde dize q̃ todo triãgulo q̃ ſe bizierе dentro de medio circulo: ſi es el diametro vno õlos tres lados del triãgulo/el angulo que ſe opone y mira contra el dicho diametro/en qualquier parte dela circũferencia que vẽga ha de ſer de neceſſidad retãgulo.



¶ En algunas colunas ſe formã eſtas eſtrias jũtas ſin dexar entremedias filete ningũo: y eſtas tales ſe hallan ſolamẽte enlas colunas dorícas: en todas las otras ſe ponen apartadas: dexando entremedias vn filete: q̃ tẽga la quarta parte del ancho dela eſtria. ¶ Formanſe otroſi dentro delas eſtrias de algunas colunas: vnos bozeles que ſubẽ alas vezes: la tercia parte: alas vezes haſta la metad dela coluna.

B vij[v]


Los q̃les allẽde d̃ ser ꝓuechosos pa
ra cõseruar y defender las esquinas
y aristas d̃las estrias como partes q̃
mas se tratan: adornã y acrecientan
mucho enla elegãcia delas colunas
como por la p̃sente figura se muestra

B viij

Antes de analizar este texto que Sagredo dedica a las estrías, me parece oportuno presentar previamente los de Vitruvio y de Alberti, sus constantes fuentes, a fin de contrastar de un modo global el comportamiento libre de nuestro tratadista ante las mismas. Al finalizar el tema intentaremos explicarnos la razón de su proceder.

34.a. Vitruvio (III,VI), tratando de la columna jónica:

38. «Columnarum striae: faciendae sunt XXIIII; ita excavatae uti:
39. norma in cavo striae cum fuerit conjecta; circumacta: anconibus, striarum dextram ac sinistram tangat, cacumenque normae circum rotundationem tangendo pervagari possit.
40. Crassitudines striarum: faciendae sunt quantum adjectio in media columna ex descriptione invenietur».

34.b. Vitruvio (IV, III), hablando de la columna dórica:

48. «Columnas autem, striari XX striis oportet:
49. quae, si planae erunt, angulos habeant XX designatos;
50. sin autem excavabuntur, sic est forma facianda, uti: quam magnum est intervallum striae: tam magnis, striaturae, paribus lateribus quadratum describatur. In medio autem quadrato, circini centrum conlocetur; et agatur linea rotundationis quae quadrationis angulos tangat:

51. et, quantum erit curvaturae inter rotundationem et quadratam descriptionem, tantum ad formam excaventur. Ita, dorica columna sui generis striaturae habebit perfectionem».

34.c. Vitruvio (IV, IV), sobre el modo de compensar con estrías el menor grosor de las columnas del pronaos, caso de notarse:

12. «Sin autem videbuntur graciliores: cum exterioribus fuerint striae XX aut XXIIII, in his faciendae erunt XXVIII aut XXXII».

34.d. Alberti (VII, IX, 603):

«Sed striantur columnae aut canaliculis ductis linea ad imum recta aut canaliculis ad columnam advolutis. Apud Dores canaliculi per directutn columnae excavantur: hos canaliculos architecti strias appellarunt. Atqui apud Dores striarum numerus viginti, apud caeteros quattuor et viginti. Canaliculos caeteri discriminat nextrulo interducto; fitque id nihil plus quam ex tertia, nihil minus quam ex quarta apertionis canaliculi. Incavanturque ad lineamentum emicicli. Dores autem amoto nextrulo simplices strias aut interdum planas ducunt, aut potius incavant ad partem cicli non plus quartam, et terminant contiguas excavationes in angulum. Tertiam partem striarum, quae infima in columnae longitudine sit, plerique omnes opplent rudente, quoad ab ictu et iniuria illesior columna sit.....
...(Diseño de las estrías envolventes).....
Excavandi modum praestabit angulus normas. Est apud mathematicos lineas, a quo velis puncto in semicicli ambitu constituto ad diametri capita perductas, illic normae angulum rectum constituere. Scalptis igitur striarum lateribus, tam funditus deprimenda fossura est, quoad normae angulus libere terminet. Atqui striatis quibusvis utrinque capitibus decens intervallum sinendum est, quo a proximis columnam circumcingentibus nextrulis vacua striarum distinguantur».

34.c. A modo de balance, esquematicemos la doctrina de ambos tratadistas:

Ambos tratan, detenidamente, de las estrias que recorren la columna, de arriba abajo, en el sentido de su eje. Pero Alberti también considera las estrías que la recorren de modo envolvente (texto que hemos omitido).

Todas las columnas admiten estrías; pero no indistintamente, ni en el número ni en la forma de las estrías.

El número de estrías no es indeterminado. Se establece en función del tipo de columna:

20 para la dórica;

24 para las demás.

Las columna del pronaos reciben 28 o 32, según tengan 20 o 24 las exteriores.

La forma de las estrías también varía en función del género de columna:

Dórica: estrías planas, formando 20 ángulos, o excavadas en arco de 1/4 de círculo (o, en todo caso, que no lo supere (Alberti)). Las estrías dóricas forman aristas vivas, al carecer de listeles intermedios.

Jónica y demás columnas: estrías semicirculares. Su trazado se comprueba mediante una escuadra.

Anchura de los listeles que separan las estrías: no queda precisada en Vitruvio; sí en Alberti:

ni más de 1/3, ni menos de 1/4 de la anchura de la boca de la estría.

Boceles en los surcos de las estrías. Sólo los considera Alberti. Tienen función de protección. Suben 1/3 del fuste.

34.1. CÓMO SE DEUEN CAVAR LAS ESTRÍAS si quier canales en las colunas.
Las estrias que se forman en las colunas: se hallan de continuo pares y numeros que sufren partirse por quartos, como son XVI, XX. XXIIII. XXVIII. XXXII. Los quales numeros son apropriados a las estrias de las colunas, porque señalados en la coluna quatro quarterones, facilmente se puede dar y traçar en cada vno dellos la quarta parte de las estrias que ha de hauer.

Números pares, múltiplos de 4, son los que convienen a las estrías porque facilitan el trazado por cuartos de círculo, como detalla Sagredo. Ese modo de trazado responde a una norma tradicional, que, aunque no encontramos mencionada en los textos citados de Vitruvio ni de Alberti, sí la encontramos documentada, por ejemplo, en Cesariano (op.cit.,) en el dibujo del fo.Hiiii, donde la siguiente frase se acompaña de una partición del círculo en cuatro partes mediante el trazado de dos diámetros perpendiculares:

«Nam hae columnae striatae dividuntur in pares».

Ni Vitruvio ni Alberti contemplan columnas de 16 estrías; pero se encuentran en columnas romanas y del Renacimiento italiano.

Ni aquí, ni más abajo en (34.3), establece Sagredo relación alguna entre el tipo de columna y el número de sus estrías, como hacen Vitruvio y Alberti.

34.2. Usauan los antiguos de tal manera destos numeros, que siempre los mayores se dauan a las colunas de dentro y las menores a las de fuera. Digo que las colunas encerradas requieren mas espessas las estrias que las no encerradas, porque seyendo mas delgadas segun de suso diximos, parezcan yguales a las de fuera que son mas gruessas.

Insiste en el tema de las columnas interiores. Hemos visto cómo Vitruvio dice que hay que tallarles 28 o 32 estrías, caso de notarse el menor grosor que expresamente se les ha dado. La presente frase de Sagredo está en total acuerdo con Vitruvio, pero en contradicción con el falso planteamiento iniciado anteriormente en **(33)**. Allí decía: las columnas interiores, por estar cercadas de «ayre espesso y obscuro» parecen más gruesas. Para salvar las apariencias, se las hace más delgadas. Ahora nos dice: puesto que son más delgadas, hay que cavarles más estrías para que parezcan iguales a las de fuera.

34.3. Puedense formar estas estrias en todo genero de colunas: agora sean doricas, agora sean jónicas, agora quadradas, agora redondas.

Sagrado parece hablar en términos facultativos de la labra de estrías en las columnas, al no establecer relación alguna entre los diferentes tipos de columnas y el número o forma de las estrías. Vitruvio y Alberti eran bien precisos al respecto, cf.(34.c).

34.4. La cauadura destas estrias ha de ser de vn perfeto semimicirculo: el qual si bien es formado se puede ligeramente conocer con vn esquadra.
P.- Cómo puede ser esso que dizes? Yo creia que no hauia otro artificio para examinar la media caña que se causa en la coluna sino el marco, si quier molde que se corta al justo del semicirculo: y agora dizes que con el esquadra que no tiene otra figura sino vn angulo quadrado.
T.-. Pues mete tu esse angulo quadrado atrauessado en el hueco de la estria: y si bien formada estuuiere, hallarás que el esquadra toca con los lados las esquinas de la estria, y con el canton la buelta del redondo. Proposición es de Euclides en el capitulo treinta de su tercero libro, donde dize que todo triangulo que se hiziere dentro de medio circulo, si es

el diametro vno de los tres lados del triangulo, el angulo que se opone y mira contra el dicho diametro, en qualquier parte de la circunferencia que venga, ha de ser de necessidad rectángulo.

«Cavadura» y «media caña», en lenguaje arquitectónico tienen aquí su primera documentación castellana, según García Salinero (op.cit.).

Contempla un solo diseño de estría: la semicircular. Esto planteará un problema en la columna dórica, cf.(34.5). No habla, pues, ni de las estría planas, ni de las excavadas en arco de 1/4 de círculo o algo menor, según hemos visto en Vitruvio y Alberti.

El método para comprobar el perfecto trazado de la estría, mediante la escuadra, es el mismo descrito por Vitruvio y Alberti. La diferencia está en que Sagredo enfatiza el sistema y presenta la explicación matemática de Euclides, señalando su fuente. La proposición citada dice (según la edición crítica de T. L. Heath, op.cit.,):

> «In a circle the angle in the semicircle is right, that in a greater segment less than a right».

Es la proposición 31. Pero en ediciones antiguas figura como 30, tal como dice Sagredo. Así en la edición latina de 1491 (op.cit.):

> «Si rectilineus angulus in semicírculo supra arcum cosistat, rectus est».

34.5. En algunas colunas se forman estas estrias juntas sin dexar entremedias filete ninguno: y estas tales se hallan solamente en las colunas doricas: en todas las otras se ponen apartadas, dexando entremedias vn filete que tenga la quarta parte del ancho de la estria.

Habla por primera vez del filete que separa las estrías y le asigna la medida menor de las dos que ofrece Alberti.

Las estrías sin filetes, o estrías de aristas vivas, sólo se hallan, según Sagredo, en las columnas dóricas. De la expresión utilizada no se sigue que no existan columnas dóricas con el otro tipo de estrías presentado.

Al decir: «en algunas colunas se forman estas estrias juntas sin dexar entremedias filete ninguno», y no haber introducido más que la estría semicircular, parece querer decir que son estas mismas estrías las que se colocan, sin filete intermedio, en las columnas dóricas. Obviamente es imposible disponer tales estrías en aristas vivas sin que se alineen en línea recta. Son los costos de un exceso de simplificación de sus fuentes.

34.6. Formanse otrosi dentro de las estrias de algunas colunas vnos bozeles que suben a las vezes la terzia parte: a las vezes hasta la metad de la coluna. Los quales allende de ser prouechosos para conseruar y defender las esquinas y aristas de las estrias como partes que mas se tratan, adornan y acrecientan mucho en la elegancia de las colunas como por la presente figura se muestra.

No toca este punto Vitruvio. La fuente es el citado texto de Alberti, quien sólo asigna al bocel la altura de 1/3 del fuste, y destaca, exclusivamente, su función de protección. Sagredo subraya también su valor decorativo.

De nuevo remite a «la presente figura»; figura que no es feliz, pues el tallista ha dispuesto 18 estrías, numero que no es múltiplo de 4, (cf.(34.1)).

En la figura vemos la escuadra para comprobar el correcta trazado de la estría. Suele verse en las ediciones gráficas de Vitruvio.

34.7. Conclusión. Hemos observado el desenvuelto comportamiento de Sagredo ante sus fuentes escritas, Vitruvio y Alberti. Se ha movido por un deseo claro, a nuestro parecer, de simplificación; pero no guiado por el capricho. Todos los indicios apuntan a que su proceder obedece a que dispone de otras fuentes directas, no escritas; me refiero a ejemplos arquitectónicos. Notemos algunos datos:

La práctica arquitectónica muestra un uso facultativo de las estrías. Así se ve en arquitectura romana y en arquitectura renacentista italiana.

El bajo número de estrías, 16, recogido por Sagredo y que no aparece ni en Vitruvio ni en Alberti, se encuentra en la arquitectura romana y es fácil encontrarlo en la arquitectura renacentista italiana.

La relación, definida, entre el número de estrías y determinadas columnas, que encontramos en Vitruvio y en Alberti, no corresponde a una constante historia real de las columnas; apunta, más bien, una tendencia. El Renacimiento opera con cierta libertad.

Aunque sea frecuente encontrar en el Renacimiento italiano boceles que suben 1/3 del fuste, rellenando las estrías, también se pueden observar otras medidas mayores.

En el mismo Renacimiento italiano pueden observarse igualmente dichos boceles, aplicados a columnas, lejos de lugares necesitados de protección, con manifiesto valor decorativo.

A la luz de estos detalles se puede comprender, y queda justificado, el proceder de Sagredo. Un único fallo: el exceso de simplificación de una doctrina fluctuante, le ha hecho preterir la estría de 1/4 de círculo, o, en todo caso, menor, para la columna dórica; no se pueden conseguir aristas vivas con estrías de forma semicircular.

35

¶ En muchos edificios de grecia y de ytalia se hallã grãdes colunas de piedra dura: assentadas sobre basas de metal y con capiteles de metal: q̃ les parecẽ en roma en scã maria la redõda: puestas por Marco agripa cõsul romão. No menos se halla muchas colunas y muy grãdes de metal: cõ tãta diligẽcia acabadas que todos los q̃ las veẽ juzgã ser labradas al torno: y no es de marauillar: pues se lee d̃ dos maestros q̃ hauiã nõbre/ Tolo/ y Theodolo q̃ teniã artificio pa tornear las colunas: assi de piedra como de metal por grãdes q̃ fuessen: y q̃ vn solo mochacho era suficiente para las rodear y mouer. (Picar.) Desseo tẽgo de ver algũa coluna labrada cõ tãta diligẽcia y cuydado como bas dicho: no creo q̃ los oficiales de agora se põgã a formarlas guardando enellas las cõdiciões y leyes q̃ requierẽ. (Tãp.) Los buenos oficiales y los q̃ dẽsean q̃ sus obras tẽgan autoridad y carezcã de reprẽsiõ: procuran d̃ regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristoual de andino: por dõde sus obras son mas venustas y elegãtes q̃ ningũas otras q̃ hasta agora yo aya visto: sino veelo por essa rexa que labra pa tu señor el

B viij

Cõdestable: la q̃l tiene conocida vẽtaja a todas las mejores d̃l reyno. Deues comunicar su obrador pues tã cerca le tienes: y enel hallaras las colunas q̃ dẽsseas ver: y sus basas cõ tãto cuydado labradas q̃nto nos fue por los antiguos encomẽdado. Cuya formaciõ y medida comẽçaremos mañana dios mediante: que al presente no tenemos tiempo pues ya el sol nos ha embiado la noche: y hablando la verdad yo estoy algo cansado. (Picar.) E avn a mi me conuiene que lo dexes: porque tengo la posada lexuelos.

B viij^{v}

35.a. Se abre el párrafo con unas referencias a basas y capiteles metálicos y al artificio de Tolo y Teodoro que, aparentemente, carecen de interés para la temática del tratado; sin embargo es un acertado recurso literario para intraducirnos en un tema novedoso como es el de las columnas «monstruosas» del que va a tratar a continuación. Aprovechando muy oportunamente un texto de Alberti en que se habla de elementos metálieos y de la labra artificiosa de columnas de metal, nos va a introducir en el taller de Cristóbal de Andino, del que hace un interesante, y tal vez interesado elogio para su propósito, donde Picardo va a descubrir, indirectamente y por cuenta propia, las columnas «monstruosas», de las que pide explicación. Se aborda así un tema que Tampeso (Sagredo), dispuesto ya a diseñar las basas, no habría abordado desde su fidelidad a los tratados clásicos. ¡Sutil manera de soslayar y presentar un tema! Un dato más, positivo, en el haber literario de nuestro tratadista.

35.1. En muchos edificios de Grecia y de Ytalia se hallan grandes colunas de piedra dura, assentadas sobre basas de metal y con capiteles de metal, quales parecen en Roma en Santa Maria la Redonda, puestas por Marco Agripa consul romano. No menos se halla muchas colunas y muy grandes de metal, con tanta diligencia acabadas que todos los que las veen juzgan ser labradas a torno: y no es de marauillar, pues se lee de dos maestros que hauian nombre, Tolo y Theodolo que tenian artificio para tornear las colunas, assi de piedra como de metal por grandes que fuessen, y que vn solo mochacho era suficiente para las rodear y mouer.

Fuente de este párrafo es Alberti (VI, XIII, 521-523), al que, una vez más, no cita:

> «Alii bases et capitula aenea atque inaurata addidere, qualia in porticu Romae duplici, quam quidem in Octavii consulatu, eius qui de Persio triumphavit, statuerunt; alii totas columnas aeneas, alii argento vestitas reddidere.....
> Comperio Theodorum quendam et Tholum architectos in eorum officinis parasse turbines apud Lemnum, et illic pendentes columnas ita librasse, ut puero circumagente tornarentur».

Que este texto de Alberti sea un recurso utilizado por Sagredo para llevarnos a otro tema, como acabamos de decir, se ve por la imprecisión con que utiliza sus datos, sin especial interés por los detalles que en él aparecen, según se desprende de las siguientes observaciones:

No tiene interés en precisar, con su fuente, que basas y capiteles son de bronce dorado, y las columnas de bronce o revestidas de plata.

No parece hablar con convencimiento, basado en la propia experiencia. Esas columnas ni las ha visto ni las ha podida ver en el Panteon. El dato, no muy explícito en Alberti («in Octavii consulatu, eius qui de Persio triumphavit»), ha sido mal interpretado por Sagredo. La referencia histórica aparece en Plinio (*Nat. Hist*., XXXIV, 13): Perseo, rey de Macedonia, fue derrotado por los romanos en el 168 a.C. El pórtico a que se refiere Alberti es el que se encuentra en la romana Via del Pórtico, junto al Teatro Marcello. Sagredo ha sufrido un lapsus histórico y ha pensado que se trataba del Panteón, erigido en el 27 a.C. por Marco Agripa, yerno de Augusto, cónsul por tercera vez. El llamado hoy Pórtico di Ottavia lo erigió Q.Metello el Macedónico en 149 a.C. ¿A qué se debe esta confusión de Sagredo? Tal vez a una asociación de ideas: tenía noticias de la existencia, en el Pórtico de Agripa -el del Panteon-, de elementos de bronce (los que luego Urbano VIII mandó fundir para el baldaquino de San Piedro, l624); noticia tal vez recogida en el mismo tratado de Alberti (VI, XI, 511: «Extant in hanc usque diem ad porticum Agrippae contignationes aeneis trabibus pedum XL..») y ha ubicado allí la poco clara referencia de Alberti al Pórtico de Q.Metello el Macedonio.

El artificioso procedimiento para labrar columnas lo narra Plinio (*Nat. Hist*., XXXVI, 90). Los nombres genuinos de los arquitectos son Rhoecus y Theodorus, según edición crítica. Pero en

algunos códices el primer nombre aparece transformado en Rholus. Alberti lee Tholus. Sagredo, cuyo «se lee» nos lleva a Alberti, cae en el mismo error de su fuente directa, y lo castellaniza en Tolo.

35.2. P.- Desseo tengo de ver alguna coluna labrada con tanta diligencia y cuydado como has dicho: no creo que los oficiales de agora se pongan a formarlas guardando en ellas las condiciones y leyes que requieren.

T.- Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehension, procuran de regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristoual de Andino...

Frente a la desconfianza de Picardo, Tampeso presenta un elocuente ejemplo contemporáneo: Cristóbal de Andino.

Junto con otros, es éste un dato importante para conocer la postura de Sagredo: su continuo recurso a «los antiguos» no supone la creencia en una antigüedad mítica, inalcanzable para los hombres de su época; no piensa, como otros tratadistas, que los antiguos son insuperables. En ésto se alinea con Alberti. «Antiguo» no es cualquier antepasado remoto; en la acepción en que utiliza el término Sagredo comporta el conocimiento y puesta en práctica de unas normas, naturales y científicas. Son, pues, esas normas, esas «medidas» - calificadas de «antiguas» porque en una lejana antigüedad unos determinados «antiguos» pusieron a punto y formularon- las que, siendo supratemporales, aplicadas en cualquier época, definirán la buena arquitectura. El que se atiene a ellas en sus obras consigue la misma autoridad de los antiguos, pues la autoridad radica en dichas normas y no en los antiguos en cuanto tales: «Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehensión procuran de regirse por las medidas antiguas».

35.3, ..como haze tu vezino Cristoual de Andino, por donde sus obras son mas venustas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo aya visto: si no veelo por essa rexa que labra para tu señor el Condestable: la qual tiene conocida ventaja a todas las mejores del reyno. Deues comunicar su obrador pues tan cerca le tienes, y en el hallarás las colunas que desseas ver, y sus basas con tanto cuydado labradas quanto nos fue por los antiguos encomendado. Cuya formación y medida comencaremos mañana Dios mediante: que al presente no tenemos tiempo pues ya el sol nos ha embiado la noche, y hablando la verdad yo estoy algo cansado.

P.- E avn a mi me conuiene que lo dexes, porque tengo la posada lexuelos.

Este interesante párrafo nos ofrece las coordenadas de espacio y tiempo para situar la acción del diálogo. Por otra parte nos pone en contacto con un personaje histórico, conocido rejero, como es Cristóbal de Andino.

Puede extrañar que para ejemplificar el correcto trazado de las columnas se elija un rejero. Pero notemos que el tema de la reja también se introduce adrede; tanto más cuanto el subterfugio literario utilizado lo presenta fortuito. Es conocida la importancia de la reja entre nosotros y el tratamiento arquitectónico, renacentista, que adquiere con Andino. El tema no debía escapar a *Medidas.* No está tampoco en los libros (cf.**(36)**); tal vez por eso no se lo aborda frontalmente. Pero la presencia en los libros no es el único criterio.

Conviene también recordar algo que la larga historia de la jerarquización de las artes nos ha hecho olvidar: el prestigio y la importancia del trabajo del metal. El texto de Alberti (VI,

XI11, 521-523), citado en (35.1), utilizado por Sagredo para introducir el presente tema, es un tributo al prestigio de los elementos metálicos en la columna. En el mismo sentido encontramos textos en Cesariano y, muy particularmente, en Colonna, cuya *Hypnerotomachia* abunda en entusiasmados párrafos de admiración ante la contemplación de elementos metálicos en las columnas (cf., por ejemplo, las pp. 64, 222, 331 y 334, en ed. cit. de Slatkine Reprints). William J. Anderson, (*The Architecture of the Renaissance in Italy*, Londres, B, T. Batsford, 1896, p.23), subraya la importancia del trabajo del metal en las "botteghe" italianas, por donde pasaron los arquitectos, y la estrecha relación entre estos y los orfebres. Un ejemplo, francés, de esta colaboración lo tenemos en Du Cerceau (cf. Henry Geymüller, *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre,* París, Librairie de 1'Art, 1887, p. 182). O, sin salir de España, la importante colaboración del orfebre catalán Pedro Díez, a su regreso de Roma, en la evolución de la arquitectura hacia el Renaciemiento. (cf. Marcel Dieulafoy, *Espagne et Portugal,* París, Hachette, 1913, p.219). Blas Ortíz (op.cit, fo.L^{v}) previene y se excusa ante el lector de sus posibles fallos al pretender describir una reja arquitectónica, labor para la que se requiere ser peritísimo en arquitectura. No es necesario insistir en la versatilidad de dedicación de los artistas del Renacimiento. Ciñéndonos a nuestro caso, si Cristóbal de Andino se presenta como rejero, su mujer, Catalina de Frías, es más explícita, y lo llama "maestro de platero e rejero e otras artes de cantería e xaspe" (cf. Floriano Ballesteros Caballero, "Cristóbal de Andino, su testamento y un pleito por su sepultura", en *Boletín de la Institución Fernán González,* 1973, 22, p.919-938, y Teófilo López Mata, *La catedral de Burgos,* Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, p.420).

35.3.1. Las coordenadas de espacio y tiempo nos llevan a Burgos, antes del verano de 1523. Los datos que aquí encontramas abonan, una vez más, el valor biográfico del tratado. Analicemos las coordenadas:

Puesto que para el Condestable, señor de Picardo, trabaja también Andino, cuyo obrador está cerca de la posada de Picardo, y, ambos lugares están «lexuelos» del lugar del diálogo, casa o taller deTampeso, quien está haciendo las trazas de un sepulcro para «nuestro obispo», concluímos que la acción del diálogo se desarrolla en Burgos y los tres personajes son vecinos de dicha ciudad.

Entendemos «tu vezino» en el sentido de proximidad de vivienda y no en el de «avecindado» en la ciudad. También Tampeso parece ser vecino de Burgos.

Surge la objección: en la presentación de los interlocutores del diálogo se dice que Tampeso es familiar de la Iglesia de Toledo (cf.**(3)**). Pero esta objección, más que presentar dificultad, parece abonar la adecuación entre Sagredo y Tampeso y confirma el valor biográfico de la obra. Tampeso-Sagredo es vecino de Burgos en el tiempo en que se desarrolla la acción que comentamos. Cuando Sagredo publica el tratado, más tarde, en Toledo, 1526, es familiar de su iglesia catedral y transfiere esa condición a su propio personaje que es Tampeso. Y como esta presentación pertenece a la introducción de la obra, que naturalmente se escribe a última hora, Sagredo ha creído lo más normal presentarse -presentar a su personaje- como familiar de dicha iglesia, sin caer en la cuenta de la contradicción que ello comportaba. Este lapsus confirma el valor biográfico del personaje Tampeso.

El tiempo en que se desarrolla la acción del diálogo se puede precisar conjugando los datos históricos aludidos en la acción:

a) Picardo es vecino de Burgos. Lo es, al menos, desde 1514. Está al servicio del Condestable, al menos, desde 1520. Del año 1524 al 1526 recibe dinero para dorar y pintar el retablo de la Capilla del Condestable.

b) En 1522 hay un compromiso familiar entre el Condestable don Iñigo de Velasco y su hijo para activar la construcción de la Capilla. En 1523 se revisa todo lo hecho hasta entonces.

c) 1523 es el año en que Andino «hizo y asentó» la reja de la Capilla del Condestable. Antes del verano, según López Mata (op.cit.). Ahora bien, en el diálogo aparece Andino realizando la reja; luego no está acabada, ni menos, asentada: «veelo por esa reja que labra para tu señor» (habla en presente).

d) Juntando datos anteriormente anotados -cf.**(5)**-, Tampeso aparece en el diálogo haciendo las trazas para el obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca, ordinario de la diócesis desde el 3 de Julio de 1514 hasta su fallecimiento, el 12-XI-1524. Aunque no sea una deducción necesaria, se supone que las trazas del sepulcro se hacen en vida del comitente. Por otra parte, la estancia de Sagredo en Toledo ya está documentada el 17 de Noviembre de 1522.

Ajustando todos los datos, se ve, como más indicado para situar la acción del diálogo, el año 1521 o el comienzo de 1522.

35.3.2. El encendido elogio que hace Sagredo de la reja de Andino para la Capilla del Condestable no ha sido descalificado por la crítica posterior. Manuel Martínez y Sanz recoge en estos términos la opinión del historiador Bosarte:

> «También se sabe que Cristóbal de Andino hizo y sentó en 1523 la reja de hierro, justamente calificada como obra maravillosa por el señor Basarte, quien con este motivo observa que puede gloriarse Burgos de que en su suelo se restauraron las artes tres años no más después de la muerte de Rafael» *(Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo,* Burgos, Imprenta de D. Anselmo Revilla,1866, p.115).

35.3.3. Datos sobre la vida y obra de Cristóbal de Andino pueden verse en:

Ballesteros González, Floriano (op.cit.)

Camón Aznar, José, *La Escultura y la Rejería Españolas del siglo XVI*. (Summa Artis, XVIII), Madrid, Plus Ultra, 1961.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra,1800.

García Chico, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid.* «Medina de Rioseco», T. I., Valladolid, Diputación Provincial, 1956.

G. Villacampa, Fr. Carlos, «La Capilla del Condestable, de la Ciudad de Burgos -Documentos para su historia-», en *Archivo Español de Arte*, 1928, pp.25-44.

Ibáñez Pérez, Alberto C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos,* Burgos, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977.

López Mata,Teófilo, *La catedral de Burgos,* (op.cit.).

Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticia de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración,* (op.cit).

Martínez y Sanz,Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos* (op.cit.).

Zarco del Valle, Manuel Ramón, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España,* Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1870.

Zaeco del Valle, Manuel Ramón, *Datos documentales para la Historia del Arte Español.* Tomo I. *Documentos de la catedral de Toledo,* Madrid, Imprenta clásica Española, 1916.

35.3.4. Picardo era parroquiano de San Gil. En esa demarcación tendría su «posada», no lejos de la calle Ferrería, donde presumiblemente tendría su obrador Andino. Ambos lugares, algo apartados de la sede de Tampeso, lugar del diálogo.

«Casa propia de cada uno, donde habita o mora» sigue siendo la primera acepción de la palabra posada, según el Diccionario de la Lengua.

35.3.5. Tampeso hace hincapié en las basas que puede contemplar Picardo en el taller de Andino: «con tanto cuydado labradas quanto nos fue por los antiguos encomendado», y, anunciando el tema de las basas -«cuya formación y medida començaremos mañana Dios mediante»-, deja marcada su intención de seguir linealmente su temática, de acuerdo con sus fuentes escritas, de suerte que el tratamiento de las columnas monstruosas, candelabros y balaustres -de **(36)** a **(40)** inclusive- aparezca como algo inesperado e incidental en *Medidas*.

35.3.6. Termina la exposición con un giro de corte clásico: «pues ya el sol nos ha embiado la noche», coincidiendo prácticamente con la mitad del tratado. El diálogo se desarrolla en dos días.

36

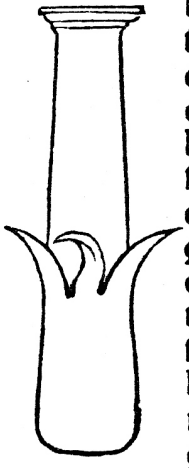
¶ De la formacion de las colu

nas dichas mõſtruoſas/cãdelcros/y balauſtres. (¶ Picar.)

¶ Ena te haura dado mi tardança/pues veo q̃ me eſtas eſpando cõel cõpas ẽla mano pa cõmẽçar la traça dlas baſas. ¶ Quiero te dar primero q̃ co miẽces/cuẽta dlo q̃ me ha ſucedido dſpues q̃ ſa li de mi poſada. ¶ Como ayer dieſſes cõcluſiõ ala letura d las colũnas:en toda eſta noche no hã gozado mis ojos d ſue ño:traſtornãdo y reboluiẽdo enla fantaſia todo lo q̃ me has enſeñado:y me parece lo tẽgo muy biẽ entẽdido. ¶ Pero por mas ſatiſfazerme:q̃ſe ver algũa coſa dllo/y aſſi de camio me lãce dẽtro del obrador de Andino:dõde vi por expiẽcia ſer verdad todo lo q̃ ayer me dixiſte:y entre las colũnas q̃ hauia q̃dradas y redõdas:vi vnas de tã eſtraña formaciõ q̃ no pu de diſcernir ſi crã doricas/ o jonicas/ni menos tuſcanicas. ¶ Rogũte como ſe llamauã: fueme reſpõdido q̃ balauſtres. ¶ Por tãto antes q̃ otra coſa digas ten por biẽ de platicarme algũa coſilla dellos:pues a mi parecer ſon otro genero d colunas. (¶ Amp.) ¶ Como quiera q̃ los antiguos:no hazẽ mẽ=cion en ſus libros deſtos balauſtres: no te marauilles ſi yo no aya tocado ſu formacion. (¶ Picar.) y a puede ſer q̃ no ſe halle enlos libros y ſe halle enlos edificios. (¶ Ãp.) Aſſi es verdad q̃ enlos edificios ay mucha diuerſidad de ornamẽ tos q̃ ſe ponẽ mas por atauio q̃ por neceſſidad ſin tener me=

B viij^{v}

dida dterminada:como ſon colunas q̃ ſe dizẽ mõſtruoſas/cãdeleros/creſtas/ y otras muchas diferẽcias de aparato:y en cada vna dellas entreuiene el



balauſtre. q̃ es como vn troço de coluna retrayda: y el aſſiento redõdo como ſuelo d orinal por lo qual es d muchos aſſi llamado. Su figura es deſta manera: y los griegos le llamã barycephala q̃ ẽre dzir grande cabeça. ¶ Pero balauſtre creo yo q̃ dſciẽde d balauſtiũ vocablo latino q̃ ſignifica la flor del granado: d dõde por ſu mucha ſemejãça fue dicho balauſtre.

C

36.1. DE LA FORMACION DE LAS COLUNAS dichas monstruosas, candeleros, y balaustres.

Abordamos el tema del balaustre, el elemento fundamental de estas formaciones. Es uno de los temas que más se han criticado a *Medidas* por su alejamiento del "clasicismo" normativo. Dos conocidas citas pueden ambientar la crítica:

Llaguno (op.cit., "octava época", p. XXXV):

> "Por haberla engalanado y desfigurado (las *Medidas*) con columnas abalaustradas canelabros ....flagmas.... y otros mil adornos mezquinos..."

Gómez Moreno (*El libro Español de Arquitectura*, Madrid, Publicaciones del Instituto de España, 1949, p.8-9) , situando el tratado en un proceso de evolución:

> "Ya esto es viraje hacia lo actual y más aún con exaltar a Cristóbal de Andino por su reja de la capilla del Condestable...sobre la que, a despecho de clasicismos, da por buenos sus candeleros y columnas abalaustradas o monstruosas.."

El tema es de capital importancia para la comprensión y evaluación de *Medidas,* para su exacta ubicación en su entorno y en su tiempo, y para el desbloqueo de las acusaciones que ha venido recibiendo por su incapacidad de salirse de la órbita plateresca.

No es el momento de abordar este último punto. Sí el de adelantar algunos criterios para el desbloqueo de las acusaciones:

1) No conduce a nada positivo la confrontación *Medidas*-Plateresco, tal como se ha venido haciendo, por inconsistencia de ambos términos, al presentárselos descontextualizados.

2) No se calibra en su dimensión exacta *Medidas* si previamente no se precisa su objetivo y si no se rompe, de una vez para siempre, su cotejo con el clasicismo vitruviano estereotipado. Tal clasicismo tiene mucho de tendencia utópica; es tardío; tal vez tenga mayor fuerza filológica que arquitectónica, y, en todo caso, no es un concepto coextensivo con el de Renacimiento. Ni el mismo *De re aedificatoria* soportaría un juicio comparativo; por algo es un texto alternativo ante las nuevas circunstancias. Y, si extremamos la argumentación, ni el mismo Vitruvio, helenista, soportaría la confrontación con el clasicismo griego.

Sagredo es un vitruviano serio; bastante más de lo que se ha podido pensar. Pero tiene otra fuente fundamental: Alberti. Y de esta segunda fuente ha aprendido que el Romano no se agota en los textos; están los edificios, que deben ser estudiados. Y también ha aprendida algo muy importante: el Romano no es un "revival"; es una doctrina coherente, científica, comunicable y practicable, en cuya utilización sobresalieron "los antiguos", quienes, sin embargo, no son insuperables.

3) No se romperá el círculo vicioso *Medidas*-Plateresco, Plateresco-*Medidas*, si no se desmitifica el concepto de Plateresco como movimiento hispano, más atento a sus raíces mudejares que a sus evidentes conexiones europeas.

4) Es incoherente subrayar la presencia del "anticlásico" balaustre en Sagredo y tacharlo de plateresco, sin criticar el balaustre en Donatello, Giuliano da Sangallo, Bramante, Rafael, Sanmicheli, Palladio..etc., a los que nadie se atrevería a calificar de platerescos. El mayor o menor acento que se ponga en la utilización de un elemento admitido debe ser enjuiciado con unos criterios flexibles.

5) En todo caso -y concluimos-, ni Plateresco es anti-Renacimiento, ni Renacimiento es necesariamente Clasicismo. La doctrina de Sagredo es auténticamente renacentista. Un juicioso análisis nos dirá si su doctrina va en sentido progresista hacia el utópico clasicismo o si,

por el contrario, frena su marcha y se retrasa complacido, utilizando los lenguajes previos. Dicho anális tendrá en cuenta el factor tiempo que opera en la irradiación italiana. Adelantemos una observación importante: Sagredo se atiene, en primera instancia, a la doctrina de sus fuentes escritas; cuando la evidencia está de parte de algún elemento no recogido en dichas fuentes, pero sí avalado por un recto uso renacentista, suele ponernos al tanto de la cuestión. Sea, por ejemplo, el caso de los frontones curvos **(79)**, «los quales no son tan aprobados como los puntagudos»; lo cual quiere decir que no aparecen en Vitruvio, pero los encuentra realizados por competentes arquitectos renacentistas. Sea, particularmente, el caso que nos ocupa: Tampeso aparenta soslayar el tema de los balaustres -«como quiera que los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres, no te marauilles si yo no haya tocado su formación», pero la evidencia de su utilización en edificios acreditados le llevan a abordar el tema con el detenimiento requerido. Lo cual indica que actúa de modo muy consciente, con sentido de apertura, pero siempre en línea con las fundamentales fuentes escritas.

36.1.1. En todos los elementos que aquí se analizan "entreviene el balaustre", como nos dice Sagredo. Los que critican en *Medidas* la presencia de este elemento y de sus derivados parecen olvidar o ignorar el uso que de ellos hace el Renacimiento, tanto italiano como francés. Sin entrar a fondo en este tema, hagamos algunas observaciones que ayuden a desbloquear la acusación:

a) Vitruvio trata, en (VII,V), del modo de pintar las paredes de las habitaciones. La pintura -nos dice en el v.2- crea la imagen de lo que es o de lo que puede ser. Partiendo de ese principio, se muestra enemigo de la nueva moda que se permite pintar monstruos ("monstra"), especies de cañas en lugar de columnas, y candelabros ("item, candelabra, aedicularum sustinentia figuras"). Todo ello es irreal. Está claro que critica una determinada pintura pompeyana. Pero no es menos claro que Vitruvio manifiesta un criterio particular. Dicha pintura pertenece a la cultura romana y el Renacimiento no tiene dificultad en asimilar esos elementos.

b) Alberti recoge sin ningún problema el candelabro en su *De re aedificatoria*. Sea un ejemplo (VII, X, 605). El diseño del candelero de Sagredo -cf.**(38)**- se apoya en el de Alberti (VII, XIII, 631).

c) El balaustre como elemento arquitectónico era desconocido de los romanos. Parece ser que lo utilizaron en el mobiliario (cf. G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks. Etruscans and Romans,* Londres, 1966, fig.566). Según Quatremère de Quincy, la balaustrada fue introducida por el románico en sustitución de la trasenna típica del romano y del paleocristiano. Es presumible que el balaustre románico pasase al Renacimiento arropado en esa conocida imprecisión que hizo que se consideraran antiquisimos edificios y elementos de un románico, relativamente reciente, si lo comparamos con la antigüedad clásica.

d) Lo acabado de decir explica la presencia de balaustres en las ediciones ilustradas de Vitruvio, buscándoseles apoyo en el mismo texto del tratadista romano, como veremos más abajo. Esto nos dice que existió el convencimiento de que el balaustre era un elemento romano. Al menos así lo creyeron algunos estudiosos o se creyó durante algún tiempo. Pero esta convicción sufrió modificaciones. Sagredo ya es consciente de que el balaustre no tiene apoyo en Vitruvio cuando nos dice que «los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres». Unos veinte años más tarde de la publicación de *Medidas,* Blas Ortíz, en su *Sumí Templi...* (op.cit., fo.LII^{v} y LIIII^{V}), habla de los balaustres ya como de columnas «inciertas» o de «nueva fantasía» («incerti sive novae excogitationis

styli»); sin embargo habla de unos candelabros realizados de total acuerdo con el «arte romano»: «candelabra decem iuxta artem romanam exactissima» (fo.LIV^{v}).

Esta evolución y decantación refleja perfectamente el proceso histórico del Renacimiento en su etapa anterior al clasicismo. A. Chastel la ha descrito perfectamente:

> "En todo el período, los órdenes antiguos, constantemente invocados, están tratados con involuntaria desenvoltura: el dórico es excepcional, el jónico raro, el corin -tio -más o menos estricto- sirve de base a incontables variaciones. La columna-candelabro, que es una interpretación fantástica, reinará con sorprendente libertad. El sentimiento de que cada orden constituye un sistema completo de ordenación y que, por tanto, determina el estilo empleado, no existe todavía. La columna, como el apoyo, no son más que motivos" (*El gran taller de Italia, 1460-1500*. Madrid, Aguilar, 1966, p.31).

e) Lo dicho nos podría hacer pensar que la llegada del clasicismo supondría el destierro del balaustre. Nada de eso. El balaustre es un elemento plenamente incorporado al Renacimiento, aunque se tenga conciencia de que no fue utilizado en arquitectura romana. Palladio, por ejemplo, lo utiliza abundantemente en sus obras; no lo utiliza,sin embargo, en sus reconstrucciones romanas.

Sería fácil presentar una larga lista de ejemplos renacentistas donde aparecen los elementos que estudiamos. Utiliza el balaustre A. del Castagno en su Monumento ecuestre a Niccola da To lentino. Utiliza una balaustrada Bramante en su templete de S. Pietro in Montorio, perfecta ejemplificación del dórico. Del mismo Bramante existe, en el British Museum, un dibujo que representa un interior de edificio con una gran columna-balaustre a modo de monumento conmemorativo. Encontramos balaustres y columnas monstruosas en la fachada de la Capilla Colleoni en Bérgamo, y candelabros en la fachada de la Cartuja de Pavía. Una chimenea con balaustres se puede ver -obra de Giuliano da Sangallo- en el Palacio Gondi de Florencia. Tan importante era el balaustre en el siglo XVI -nos dice Wittkower- que ningún arquitecto prescindió de él:

> "Indeed, it had become such an important element in the sixteenth century that no architect, however much inclined towards classicism, would have designed building without it" ("The Renaissance Baluster and Palladio", en *Palladio and English Palladianism,* Londres, Thames and Hudson,1974, pp.41).

En dicho artículo, al que remitimos para una información más completa, se analizan los diferentes tipos de balaustres y el uso que de ellos hicieron artistas como Donatello, Giuliano da Sangallo (que les dio gran impulso y los llegó a utilizar hasta en reconstrucciones de edificios antiguos), Bramante, Miguel Ángel, Rafael, Sanmicheli, Palladio, Scamozzi, Vignola, etc. etc.

Para constatar el uso de estos elementos en Francia, basta visitar el Museo del Renacimiento francés en Ecouen.

Pero están, además, los tratadistas. Abundan estos elementos en el tratado de Francesco di Giorgio. Descripciones, entusiasmadas, a la vista de magníficos candelabros encontramos en la *Hynerotomachia Poliphili.* Pacioli utiliza los balaustres para su dibujo de la "Porta Templi Domini dicta Speciosa". Igualmente los encontramos en los tratadistas franceses, Jacques Androuet Du Cerceau y Philibert De L'Orme. Este último, cuya inventiva es bien conocida, alienta a la utilización de estos elementos:

> "Par ainsi vous prendrez telle inuention et ornement de colonnes que vous voudrez, et quelque ordre qu'il vous plaira pour les faire de pieces. On void en plusieurs lieux des balustres qui sont enrichis de bien fort bonne grace, et sont quasi semblables a colonnes

pour porter quelque chose par dessus: toutefois ils se montrent plus deliez, estans enrichis de fueillages et ornements de diuerses sortes, comme de pommes de pin, et autres fruicts. II se void aussi chose semblable aux grands chadeliers qu'on met dans les Eglises, et portent sept flambeaux. Qui empeschera donc, que de tels balustres, en leur donnant mesures et grosseurs suffisantes suyuant leur hauteur, vous ne vous en puissiez seruir au lieu de colonnes?*" (Le premier tome de l'Architecture* (1567). Cito según la edición de Rouen, 1648, p.220).

f) A la luz de lo dicho podemos acusar de miopes las acusaciones lanzadas contra *Medidas.* Tan antirromanos (o tan anticlásicos, si se prefiere) son los balaustres de Andino como los de Bramante o Palladio. En estos elementos existen diferencias que vienen dadas por su lugar de aplicación o por el gusto evolutivo inherente a todo proceso como es el Renacimiento. Para un más o un menos no existe un criterio anclado en la remota antigüedad, sino una apreciación estilística que nunca puede arrogarse el criterio de autenticidad.

36.2. P.- Pena te haurá dado mi tardança, pues veo que me estas esperando con el compas en la mano para començar la traça de las basas. Quiero te dar primero que comiences cuenta de lo que me ha sucedido después que sali de mi posada.

Vemos de nuevo a Tatnpeso en actitud de trazar, teniendo en la mano el compás, símbolo del arquitecto. Sus exposiciones no son puramente teóricas. Los dibujos van apareciendo como trazas propias para ejemplificar la doctrina.

Aparece dispuesto a trazar las basas, según el programa previsto la víspera, una vez que dio fin a los diferentes géneros de columnas.

Ya hemos dicho cómo Sagrado introduce un tema importante, el de los balaustres, de un modo aparentemente incidental, imprevisto. El dato es importante: revela su conciencia de que el balaustre no es «clásico», o, dicho de otro modo para evitar equívocos terminológicos, de que el baustre no aparece en las fuentes antiguas. El recurso literario que utiliza para abordar el tema es un gran logro literario. Quiere hablar del balaustre; le dedica un apartado importante a continuación de las columnas; pero quiere dejar bien claro que es consciente de que el tema no ha sido afrontado por los tratadistas antiguos. Para ello proyecta en su personaje Tampeso una aparente voluntad de omisión. Tratadas las columnas, hay un punto y aparte: se dispone a explicar el trazado de las basas. Pero el recurso literario empleado nos manifiesta igualmente que no quiere deslindar el tema de los balaustres del de las columnas. Recordemos el curioso proceso: partiendo de unas columnas metálicas perfectamente labradas, introduce la obra de Cristóbal de Andino, perfecto conocedor de las «medidas antiguas», aconsejando a Picardo la visita de su taller; allí surge la curiosidad de Picardo ante los balaustres; de regreso a casa de Tampeso, pide aplazar el trazado de las basas y ser informado de los balaustres. Mediante este recurso literario se delimitan bien los planos en la mente de Sagredo: Tampeso es el exponente fiel de la doctrina antigua; las novedades aparecen como concesiones, pero no en el sentido peyorativo de claudicaciones, sino de aportaciones dignas de consideración; no negadas, sino imprevistas en las normas antiguas. Andino, que se rige por las «medidas antiguas», aparece como un argumento de autoridad que avala el uso del balaustre. Pero además Sagredo es consciente de la amplia difusión del balaustre, como se desprende de todo el contexto. Así, mediante la distinción de planos -las fuentes antiguas por un lado, y las nuevas realidades, por otro-, se manifiesta clara la mente de Sagredo, donde aparecen distinciones sin antagonismos y una concepci6n del Romano abierta al progreso ortodoxo; concepción semejante a la de Alberti.

36.3. Como ayer diesses conclusion a la letura de las colunas, en toda esta noche no han gozado mis ojos de sueño, trastornando y rebolviendo en la fantasía todo lo que me has enseñado: y me parece lo tengo muy bien entendido. Pero por mas satisfazerme, quise ver alguna cosa dello, y assi de camino me lance dentro del obrador de Andino, donde vi por experiencia ser verdad todo lo que ayer me dixiste: y entre las colunas que hauia quadradas y redondas, vi vnas de tan extraña formación que no pude discernir si eran doricas, o jonicas, ni menos tuscanicas. Pregunté cómo se llamauan: fueme respondido que balaustres. Por tanto antes que otra cosa digas ten por bien de platicarme alguna cosilla dellos, pues a mi parecer son otro genero de colunas.

"Lectura", en la 3ª acepción del Diccionario de la Lengua: "Tratado o materia que un catedrático o maestro explica a sus discípulos".

La visita al taller de Andino tiene lugar en la misma mañana en que se reanuda el diálogo, y justifica la tardanza.

Dramatiza Sagredo el efecto que la doctrina produce en Picardo, quitándole el sueño. Exagerando también nosotros, podemos decir que la doctrina del Romano se presenta como una revelación, como una «buena nueva», como el salir de un sueño.

Picardo comprueba y confirma el buen hacer de Andino.

Nos extraña que Picardo desconozca el balaustre. El papel que desempeña Picardo en el diálogo para introducir o aclarar doctrina es, inevitablemente, un obstáculo para perfilar bien el personaje, pues pasa de los comentarios sabrosos e ingeniosos, en que revela conocimientos, a momentos de obscura ignorancia.

36.3.1. A Picardo le parece que los balaustres «son otro género de columnas». ¿Hasta qué punto se apropia Sagredo esta opinión que pone en boca de Picardo? Para plantearnos bien la cuestión debemos hacer las siguientes observaciones:

a) Sagredo no utiliza aún la palabra "orden". La palabra "género" es la misma que frecuentemente encontramos en Vitruvio: "genus", pero cuyos contenidos no podemos equiparar sin más. El concepto de "orden", aunque la palabra no aparezca en Vitruvio, preside el diseño estructural de la edificación vitruviana. Y, precisamente por afectar a la estructura toda, podemos decir que el concepto de "orden" -que no la palabra- se encuentra en Vitruvio como en su primer analogado. La acuñación tardía de la palabra "orden" para designar una interrelación de elementos, fundamentalmente decorativos, tal vez tenga mucho de mítico "revival".

En todo caso, en la palabra "género" que aquí utiliza Picardo, y en su estricto contexto, no nos es permitido ver un término equivalente a "orden". "Género" debe ser entendido en la misma acepción utilizada en las columnas anteriormente estudiadas (cf.(18.1). Remitimos, de nuevo, para una visión global del tema en *Medidas,* al término ÓRDENES, p.418.

El balaustre, pues, según opinión de Picardo es otro tipo de columna; es una columna más; pertenece a la familia de las columnas.

b) El segundo punto a subrayar es que Sagredo no da respuesta por boca de Tampeso; deja el interrogante abierto. Y aunque no demos validez absoluta al conocido argumento de que "quien calla consiente", pensamos que la opinión de Picardo no ha sido puesta a la ventura.

36.4. T.- Como quiera que los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres, no te marauilles si yo no aya tocado su formación.

Tampeso refleja la que llamaríamos mentalidad ortodoxa de Sagredo de atenerse fundamentalmente y ante todo a sus fuentes "antiguas".

Sabido es que ni Vitruvio ni Alberti tratan del balaustre.

De la afirmación de Tampeso se deduce que Sagredo desautoriza la interpretación que los primeros vitruvianos hicieron de Vitruvio queriendo ver en él apoyo para los balaustres.

Hemos visto cómo otros tratadistas -particularmente Francesco di Giorgio- tratan de los balaustres. No es válido afirmar de aquí que Sagredo desconociera el tratado de Francesco di Giorgio. Como tampoco sería válido afirmar lo contrario y decir que no consideraría a este tratadista como un «antiguo». Alberti sí es claramente «un antiguo» para Sagredo; luego el factor tiempo no es determinante; y, por otra parte, no hay razón para descalificar de «antigua» la doctrina de Francesco di Giorgio. Lo pudo considerar un vitruviano más, equivocado, al querer fundamentar el balaustre en Vitruvio. En pocas palabras: creemos que no se puede deducir nada seguro de aquí. En (16.4.5), al tratar del tema de la cornisa sobre el rostro, excluíamos un contacto directo de Sagredo con Francesco di Giorgio para ese tema precisa, y sí afirmábamos una relación indirecta, mediatizada. Es lo único que nos permite afirmar hasta ahora nuestro análisis.

36.5. P.- Ya puede ser que no se halle en los libros y se halle en los edificios.
T.- Assi es verdad que en los edificios ay mucha diuersidad de ornamentos que se ponen mas por atauio que por necessidad sin tener medida determinada; como son colunas que se dizen monstruosas, candeleros, crestas, y otras muchas diferencias de aparato: y en cada vna dellas entreviene el balaustre..

No están en los libros, pero están en los edificios. "Assí es verdad", responde Tampeso. Pero la respuesta de Tampeso me parece voluntariamente equívoca. La validez de la respuesta exigiría contraponer a la ausencia de testimonios escritos antiguos la presencia de balaustres en edificios también antiguos. La respuesta ambigua es elocuente de la conciencia que tiene Sagredo de que dichos vestigios no existen. Pero no le interesa desconcertar al lector, legitimando el uso de un elemento no avalado por los "antiguos", su argumento de autoridad constante.

Por otra parte la afirmación de la presencia de balaustres en edificios (de su época, añadimos nosotros) es un hecho que acepta sin cuestionarse su carencia o no de "romanidad". Parece tener conciencia y experiencia de que en la Italia de su época se hace abundante uso de los balaustres, y ese uso lleva el aval de encontrarse en edificios realizados a la antigua por los renovadores del sistema romano. Dicho de otro modo, Sagredo al igual que los hombres cultos, los humanistas de cualquier parte de Europa, sabe que de Italia viene la renovación auténtica. Me parece injustificable, desde la lectura global de *Medidas*, pensar en un Sagredo que, ignorando el uso del balaustre en Italia, bendijera el uso que de él se hacía en España.

Es muy importante la siguiente frase: "en los edificios ay mucha diuersidad de ornamentos que se ponen mas por atavio que por necessidad". En el contexto en que se dice no aparece ningún juicio de valor en pro o en contra; es una constatación justa. Al ser elementos ornamentales y no estar apoyados en una normativa escrita, es comprensible que carezcan de medidas determinadas.

Sabido es que las "crestas" fueron utilizadas en el gótico. Las crestas renacentistas acomodarán su diseño al nuevo estilo, lo mismo que los retorcidos barrotes de las rejerías góticas se transforman en alargados balaustres renacentistas. Ambos elementos tienen igual razón de existencia.

36.6. (el balaustre) que es como un troço de coluna retrayda, y el assiento redondo como suelo de orinal por lo qual es de muchos assi llamado. Su figura es desta manera: y los griegos le llaman

barycephala que quiere dezir grave cabeça. Pero balaustre creo yo que desciende de balaustium vocablo latino que significa la flor del granado: de donde por su mucha semejanza fue dicho balaustre.

Presenta una definición descriptiva y gráfica de balaustre. Con ello sigue la norma de definir todo elemento nuevo que introduce en el tratado.

La referencia al dibujo va esta vez implícita en la expresión "su figura es desta manera". Notemos que la figura, de acuerdo con la etimología de balaustre, comporta un gesto vegetal en sus hojas.

En (36.3) nos extrañábamos de que Picardo desconociera el balaustre. Sagredo juzga conveniente definirlo, pensando en sus lectores. De ello podríamos deducir que el balaustre era poco conocido. Pero el texto nos aclara poco al respecto, o, más bien, nos confunde, al decirnos que "muchos" lo llaman orinal.

Ignoro la procedencia y difusión de esta última denominación. No descarto que traduzca el "orinale" italiano, y el "muchos" vaya referido a la gente de aquel país.

36.6.1. Presenta a continuación el término griego con que fue conocido y la etimología latina que el cree la correcta. Estas líneas son interesantísimas porque aclaran mucho la posición de Sagredo ante el tema del balaustre. Hagamos algunas observaciones:

a) Ha dicho Sagredo que los antiguos no hacen mención en sus libros de los balaustres. Ahora bien, en las ediciones ilustradas de Vitruvio anteriores a *Medidas* observamos cómo se interpreta gráficamente el término "barycephalae" mediante una serie de balaustres. Sirva de ejemplo la edición de Fra Giocondo, incluso la tardía de Florencia, 1522. El eminente filólogo que fue Fra Giocondo, el que hizo posible una lectura coherente de Vitruvio, cree encontrar apoyo al uso del balaustre en un texto obscuro del tratadista romano, que ilustra con un grabado representando un frontispicio con columnas abalaustradas:

> "In areostylis autem nec lapideis nec marmoreis epistyliis uti datur, sed imponendae de materia trabes perpetuae, et ipsarum aedium species sunt barycae, barycephalae, humiles, latae, ornanturque, signis fictilibus aut aereis inauratis earum fastigia tuscanico more, uti est ad circum maximum Cereris et Herculis, Pompeiani item capitolii" (III-III).

La duplicación, en el texto citado, de "barycae, barycephalae" (que las ediciones modernas han eliminado) posibilitaba aplicar "barycae" al aspecto pesado de los edificios, y "barycephalae", a los balaustres. (Pero en la edición crítica de Ferri, op.cit., leemos "varicae"en lugar de "barycae". El adjetivo "varicus" significa "de piernas abiertas". Vitruvio vendría a decir que los edificios con intercolumnios areóstilos no permiten, por la separación extremada de sus columnas, arquitrabes de piedra, y parecen "que abrieran las piernas", siendo bajos y achaparrados.

Sagredo se limita a recoger el admitido término de "barycephala", aunque presenta a continuación la etimología correcta de balaustre, y se desentiende de esta interpretación vitruviana. Esto nos dice que Sagredo está muy al tanto de los últimos avances sobre el pensamiento vitruviano. Este es un caso. Veremos otro más adelante (cf.**(57)**), al aceptar el pedestal sin aceptar la interpretación de los vitruvianos anteriores a él.

b) La interpretación que hace Cesariano en su edición de Vitruvio, Como, 1521, de "barycephala" ya difiere de la dada por Fra Gioconda, si bien no tiene consistencia alguna, derivando a consideraciones llenas de fantasía. Así vemos cómo llama a la catedral de Milán "la Sacra Aede Baricephala de Milano". Baricéfala equivale a "magna entonancia", grandiosa altura.

Traigo el dato porque me parece importante cotejar el pensamiento de Sagredo (cuyo tratado se escribió, según opinamos más arriba, en 1521 o 1522) con el prácticamente contemporáneo de Cesariano. El de Sagredo supone un avance consistente. Esto deben tenerlo presente los que opinan que Sagredo se sirvió del Vitruvio de Cesariano.

36.6.2. Su etimología de balaustre coincide con la recogida en el actual Diccionario de la Lengua:

"Balaustre" (de balaustra).

"Balaustra" (Del lat. balaustium, flor del granado) "Árbol, variedad de granado, que se diferencia del común en que sus flores son dobles, mayores y de color más vivo".

La coincidencia es reseñable si tenemos en cuenta la desviación etimológica que todavía recoge el diccionario de Covarrubias:

> "BARAHVSTE, quasi vara fustis, vara gruessa rolliza, de que se hazen las varandillas de los corredores.

La correcta etimología que presenta Sagredo la ha podido leer en Plinio (*Nat. Hist*. XIII, 113); "flos (del granado) balaustium vocatur"; o en un texto semejante del mismo Plinio, (XXI11, 112).

Pero el hecho de que no cite a Plinio, cuando el argumento de autoridad antigua es siempre importante, puede interpretarse como que no es ésta necesariamente su fuente. Hemos de suponer, además, un suficiente conocimiento del latín en Sagredo que no necesita apuntalar cada derivación etimológica con textos de autoridad. Pero, por otra parte, la expresión que utiliza comporta una cierta modestia ambigua: "Pero balaustre creo yo que desciende de balaustium". ¿Inseguridad? ¿Modo solapado de atribuirse la autoría de unas fuentes, que se ocultan, bajo apariencias de modestia? Las hipótesis son posibles. El texto aislado no da para más.

36.6.3. Nigel Llewellyn, en "Two notes on Diego da Sagredo", II: The baluster and the pomegranate, artículo publicado en la revista del Warburg, nº 40, 1977, p. 292, ve sugestivas connotaciones entre el balaustre, que promociona Sagredo, según él, y la granada en su doble significación: topológica -la ciudad de Granada, incorporada a Castilla, donde el Emperador levantará su palacio-, y simbólica: la granada de los Ausburgo. Los contemporáneos, viene a decir Llewellyn, leerían sin dificultad el simbolismo del balaustre en su relación con la granada.

De la relación de la granada con la ciudad de Granada tenemos un curiosísimo documento en Luis Nono, *Hispania sive populorum, urbium, insularum, ac fluminum in ea accuratior descriptio,* Amberes, ex officina Hieronymi Verdussl, 1607, pp.80-81:

> "Urbs autem nova est Poenorum colonia, quam ita dictam volunt nonnulli a Cocco, quem Hispani Granam vocant, qui insigni copia in hoc regno legitur; alii vero a mali punici similitudine, quod et Granata dicitur. Nam ut illud est granosum, et densissimis acinis refertum, sic et urbs haec, dehiscentis granati in modum, confertissimas aedes habet: adde, incolas pro avitis insignibus mala punica gestare, quo nominis etymon referrent".

Es igualmente conocida la granada de los Ausburgo.

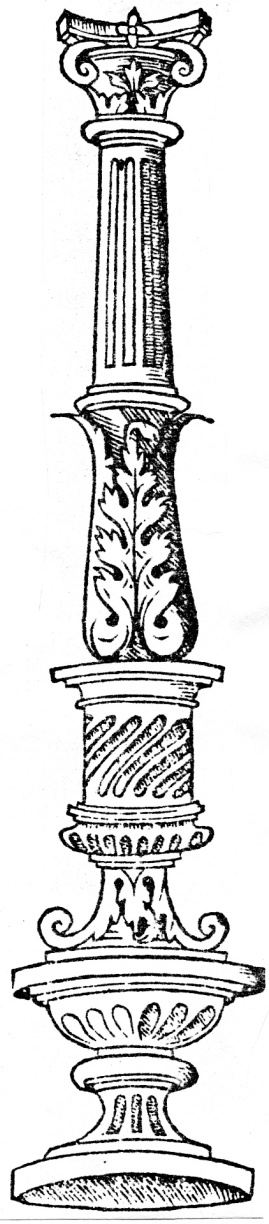
Con todo, reconociendo lo sugestivo de este artículo, no me parecen evidentes las relaciones establecidas. Hago dos observaciones:

a) En los textos de Sagredo que analizamos no existen indicios claros de promoción del balaustre, y ni siquiera énfasis en su presentación. Hemos visto cómo el tema, aunque abordado adrede, aparece incidentalmente expuesto en el tratado. No sería ese el modo más convincente de pro-

moción. La extensión que se le dedica, aunque amplia, es la justa para introducir el elemento, definirlo y analizar sus tres usos más específicos.

b) Llewellyn parece dar un salto gratuito entre el balaustre y la granada, olvidando lo más importante: el término medio. La relación natural se establece entre balaustre y "balaustium" entre el balaustre y la flor de un determinado granado, y no entre el balaustre y la fruta llamada granada. Salta a la vista que entre la flor y el fruto hay diferencia formal. Pensar que el simbolismo fuera evidente para los contemporáneos de Sagredo es suponer en ellos el conocimiento de dicho paso intermedio. Si además pensamos en los estilizados balaustres de las rejas o en los integrados en las complejas columnas monstruosas, donde ya la relación con el cercano "balaustium" es de por sí difícil, y no sólo en los más definidos, por desgajados y bulbosos, de los antepechos, rampas o barandas, la connotación con la remota granada aparece menos legible aún.

37



¶ Quãdo quierẽ armar algũa colu-
na mõſtruoſa: ſuplẽ todo lo q̃ falta pa
el alto q̃ ha de hauer: cõ buxetas y va
ſos antiguos/diuerſamẽte formados:
cubiertos y veſtidos ỏ follageria: y o-
tras labores fantaſticas: pueſtos vno
ſobre otro: y encima de todos/aſſiẽtan
el balauſtre: el q̃l es no menos atauia
do: el viẽtre de ſus hojas antiguas: y
el cuello de ſus eſtrias/ o ỏ otras labo
res q̃ a ꝓpoſito le vẽgan: como por la
ꝓſente figura ſe mueſtra. ¶ En ſu forma
cion ſe ha de guardar q̃ las degolladu
ras y retraymiẽtos ỏlos cuellos ỏlos
vaſos y de ſus peanas: no q̃dẽ mas ỏl

¶

gados q̃ la gargãta ỏl balauſtre gargãta llamamos lo mas
ỏlgado del cuello del balauſtre. ¶ La moldura dela ceja ỏſte
balauſtre q̃ndo ha de hauer capitel: es la meſma q̃ ſe forma
en las colunas.

C v

37. Quando quieren armar alguna coluna monstruosa, suplen todo lo que falta para el alto que ha de hauer, con buxetas y vasos antiguos, diuersamente formados: cubiertos y vestidos de follageria y otras labores fantasticas, puestos vno sobre otro: y encima de todos assientan el balaustre, el qual es no menos atauiado: el vientre de sus hojas antiguas, y el cuello de sus estrias o de otras labores que a proposito le vengan, como por la presente figura se muestra. En su formación se ha de guardar que las degolladuras y retraymientos de los cuellos de los vasos y de sus peanas no queden mas delgados que la garganta del balaustre. Garganta llamamos lo mas delgado del cuello del balaustre. La moldura de la ceja deste balaustre quando ha de hauer capitel, es la mesma que se forma en las colunas.

37.a. «Buxeta».

> Según Covarrubias,op.cit., «cierto genero de vaso pequeño, y pulido en que se echan olores. Dixose assi, porque de ordinario se hazen estas buxetas de box, que es madera dura, y sin poros, que casi parece huesso en su dureza».

«Follageria».

> Según García Salinero, op.cit, «Follaje». Etim.- Prob. del fr. 'feuillage', o del it. foliage (lat. folíum, 'hoja'), 'Adorno pintado que representa motivos vegetales'.1ª doc. Sagredo.

«Peana».

> Según García Salinero, op.cit., como término de arquitectura tiene aquí su primera documentación en castellano.

«Garganta».

> García Salinero, op.cit,: «En la acepc. 1 es el vulgarismo adoptado por Sagredo».

37.b. Puesto que no existen normas escritas, tiene libertad el maestro a la hora de montar una columna monstruosa; pero Sagredo presenta lo que llamaríamos normas consuetudinarias que indican la tipología de los elementos integrantes y la colocación del balaustre.

Libertad tiene igualmente el maestro a la hora de colocar los adornos, suponiendo que goza de un criterio formado para aplicarlos según las conveniencias de los soportes. La indefinición de lo subjetivo y lo objetivo en la aplicación del ornamento es constante en *Medidas.*

Dados los presupuestos establecidos anteriormente en la presentación del balaustre, candeleros...etc., no debe extrañarnos la abundancia de ornamentación. Si los elementos, ya de por sí, se olocan «más por atavío que por necesidad», lógicamente el ornato que soportan acrecientan su propia entidad y razón de ser.

37.c. Las advertencias sobre «degolladuras y retraymientos», y otras similares son un leit motiv de *Medidas,* cf. **(40)**, **(49)**, **(59)**,etc. Sagredo está siempre atento a no dejar escapatoria a la impericia de los oficiales.

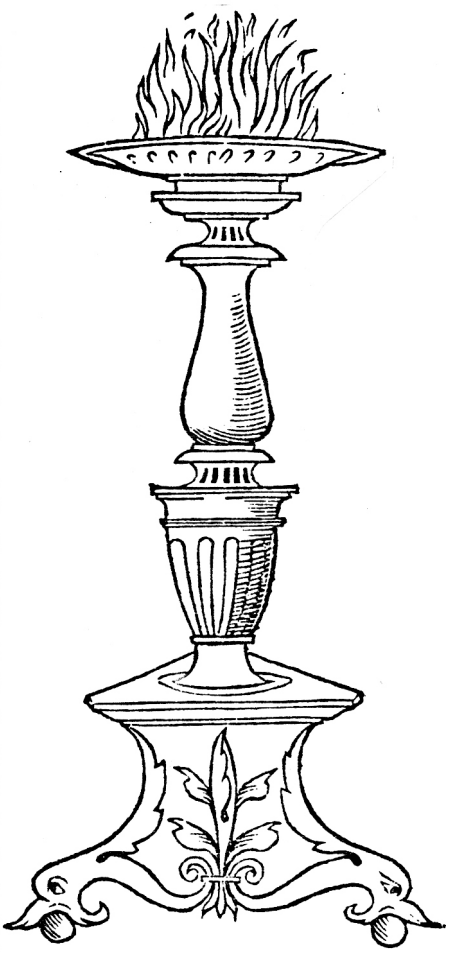
Igualmente es constante su preocupación por definir todo elemento que se introduce por primera vez en el diálogo: garganta, en este caso.

Una vez más, la referencia a la fijura que ejemplifica la doctrina.

Respecto a la moldura de la ceja del balaustre, caso de soportar capitel, se remite a la que se forma en la columna, cf.(20.3). Es una prueba de la concatenación del tratado y de su coherencia interna, así como de la preocupación de Sagredo por los detalles.

38

¶ Enlos balauſtres de candeleros no ſe puede aſſignar formació ̃determinada: por hallarſe labrados de diuerſas maneras. Solamente ſe tiene cuẽta cõ la baſa: la q̃l los antiguos por la mayor pte formauã triãgular: ⁊ tomaua en alto las dos ſeptimas ptes ̃dl largo de todo el cãdelero/ y otro tãto enel aſſiento. Itẽ cada vno delos tres lados baxos es mayor q̃ cada vno ̃dlos altos: vna q̃rta parte. ¶ Encima deſta vaſa / viene vn vaſo o buxeta ãtigua ſobre la q̃l viene el balauſtre: y encima del balauſtre vna cõcha o arande la dõde ponian y q̃mauan ciertos olios y gomas. Lo q̃ en ſu formació ſe deue guardar / es lo meſmo q̃ diximos arriba: q̃ las degolladuras y entretallas delos vaſos: no q̃dẽ mas delgadas q̃ la gargãta del balauſtre/ y las pũtas ̃dla baſa/ aſſi altas como baxas ſe ̃duẽ cortar: lo q̃l todo ſe mueſtra



C v

por la p̃ſente figura. Enlos cantones otroſi deſta baſa ſe eſculpẽ y forman: pies de griſos: garras de leones y de maſtines/ y de otras beſtias muy feroces: por tanto creeme q̃ mas te aprouecharas veyẽdolo q̃ oyẽdome. La no tienẽ medida cierta como al principio te dixe.

C ij

38. En los balaustres de candeleros no se puede assignar formacion determinada, por hallarse labrados de diuersas maneras. Solamente se tiene cuenta con la basa, la qual los antiguos por la mayor parte formauan triangular, y tomaua en alto las dos septimas partes del largo de todo el candelero, y otro tanto en el assiento. Item cada vno de los tres lados baxos es mayor que cada vno de los altos: vna quarta parte. Encima desta vasa viene vn vaso o buxeta antigua sobre la qual viene el balaustre: y encima del balaustre vna concha o arandela donde ponian y quemauan ciertos olios y gomas. Lo que en su formacion se deue guardar es lo mesmo que diximos arriba: que las degolladuras y entretallas de los vasos no queden mas delgadas que la garganta del balaustre, y las puntas de las basa assi altas como baxas se deuen cortar: lo qual todo se muestra por la presente figura. En los cantones otrosí desta basa se esculpen y forman pies de grifos, garras de leones y de mastines, y de otras bestias muy feroces. Por tanto créeme que mas te aprouecharás veyendolo que oyendome. Ca no tienen medida cierta como al principio te dixe.

Los candeleros no tienen una formación determinada; no tienen medidas fijas. Lo dice al comienzo y lo reitera al final de este texto. Es consecuencia de no existir unos precedentes normativos para toda la temática del balaustre.

A pesar de lo dicho, Sagredo presenta una cierta tipología con determinadas medidas para la basa, y adjudica la paternidad de esa normativa a «los antiguos».

Basta medir los candeleros que vemos en el Códice de El Escorial (cf. Hermann Egger, *Codex Escurialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios,* Davaco Publishers (s.d.), o en el tratado de Francesco di Giorgio, y analizar un poca su composición, para corroborar la afirmación que de entrada hace Sagredo: «En los balaustres de candeleros no se puede assignar formación determinada». Afirmación ésta que soporta mal la restricción que viene a continuación, por mitigada y generalizada que se presente y avalada por la autoridad de «los antiguos». Son indicios de la presencia -silenciada- de una fuente escrita.

La fuente en cuestión es Alberti (VII, XIII, 631). Tratando de los elementos de culto en el templo, como altares y luminarias -que no puede descuidar el arquitecto-, se enfrenta al uso, establecido, de pequeñas candelas, y, añorando los antiguos candelabros, dice:

> «Sed multo perplacent veteres, qui candelabris maiusculas conculas odoratis flammis incendebant.
> Longitudo candelabri in partes dividebatur septem. Duae dabantur basi; eratque basis triangula longior ex magis quam lata, inque imo erat ea quidem latior quam in summo ex Stilus candelabri excitabatur vasis guttariis alteris in altera superastitutis. In summo apponebatur concula gumis et lignis odoratis farcita».

Si comparamos el texto de Sagredo con este de Alberti, su fuente, notaremos:

a) El orden con que se exponen las normas se ciñe exactamente al texto de Alberti.

b) El texto albertino presenta unos espacios en blanco. Así aparecen en todos los códices. Alberti querría precisar las cifras y después olvidaría intercalarlas. Sagredo resuelve las lagunas del siguiente modo:

Da al asiento de la basa igual medida que a la altura, es decir 2/7 de la longitud total del candelero. Con ello discrepa de Alberti, cuya basa es más alta que ancha, aunque no sepamos en qué medida, por haber olvidado de intercalar las cifras.

El lado del triángulo inferior supera en 1/4 al superior.

Ignoro en qué se basa para fijar estas cantidades. Puede ser una aportación propia.

c) Bujeta + balaustre forman la columna del candelero. Alberti la deja más indeterminada y no habla específicamente de balaustre.

d) Pide cortar los vértices de los dos triángulos que forma la basa. No dice nada Alberti al respecto.

Reitera la advertencia sobre «degolladuras y entretallas» (cf.(37.c).

Respecto a los adornos haríamos la misma advertencia de (37.b). Es conveniente subrayar la opinión de Francesco di Giorgio sobre la ornamentación de este mismo elemento:

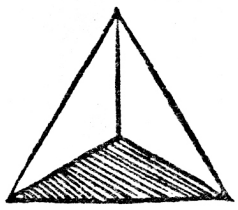
> «Anco le colonne a balagusti e candelieri, le quali con gentilezza di magistero molte ornate fero».

Sagredo, pues, está inmerso en las normas ornamentales al uso.

De nuevo remite, para ejemplificación, «a la presente figura». Dicha figura (correcta salvo pequeños detalles, explicables por su paso al grabado) presenta una basa más ancha que alta, en desacuerdo con las medidas, diferentes entre sí, de ambos tratadistas.

39

(Picar.) Todas las obras de arte romana son ordenadas sobre el redõdo o sobre el q̃drado: segũ q̃ de suso dixiste: como la basa deste candelero se forma en triãgulo? (Tãpe.) Estos candeleros fuerõ inuẽtados pa los sacrificios q̃ los antiguos baziã alos dioses: y sobre ellos baziã ciertas cerimonias q̃ mando enciẽso / balsamo / y mirra / y otros liquores de sus ydolatrias: y los numeros impares / son mas diuinales y mas amigos de natura: que los numeros pares y mas cercanos a dios segũ parece por Virgilio / y por otros muchos autores q̃ dizẽ: q̃ dios se alegra mucho y se goza cõel numero ípar: y entre todos no ay ningũo q̃ tenga suma pfeciõ como el numero ỏ tres: apũtando mas misterio del q̃ ellos alcançauã por donde solo el candelero formauã de tres angulos: significando la afinidad y ꝓximidad q̃ tiene cõ los dioses. (Picar.) Tu aplicaciõ buena es: po creo yo q̃ mas lo baziã ellos por mejor assegurar su azeyte q̃ por mostrar parentesco entre los dioses y el candelero. La mejor assiento tienẽ tres pies q̃ no quatro. E avn tu me buuiste cõtado q̃ aristotiles dize q̃ no ay ningũ cuerpo de tãta firmeza como el tetragono q̃ me deburaste desta manera: el q̃l jamas se puede trastornar despues de vna vez assentado: y q̃ los hõbres deuẽ de trabajar por semejar ala cõstãcia de ste tetragono: porq̃ a los tales ninguna aduersidad de fortuna los puede ỏrrocar. y otras muchas cosas me acuerdo bauerte oydo / en fauor delos q̃ desmayan por reueses q̃ reciben dela fortuna: las quales dexo de dezir porq̃ no digan de mi q̃ vẽdo miel al colmenero. (Tampe.) En mi verdad



C ij

te juro q̃ todo quãto bas dicho es efficacissima respuesta de la demãda por ti puesta: sobre lo qual pues no ay mas q̃ altercar: passemos adelante.

C ij^{v}

39.1. P.- Todas las obras de arte romana son ordenadas sobre el redonda o sobre el quadrado, segun que de suso dixiste, ¿cómo la basa deste candelero se forma en triangulo?

Asistimos a una curiosa digresión con dos partes bien marcadas. En esta primera se pregunta Picardo, con razón, cómo, a la luz de lo dicho en (8.5), se puede justificar la figura triangular de la basa del candelabro.

Efectivamente, partiendo del «homo ad circulum et ad quadratum», quedó asentada una jerarquía entre las figuras geométricas:

> «y como quiera que la figura circular sea la mas perfeta y mas amigable a natura de todas las otras figuras: agora sean quadradas, agora triangulares...»

La conclusión de Sagredo era tajante:

> «Assi que destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado, hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado; y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare, sea tenido por falso y no natural».

La pregunta de Picardo está, pues, más que justificada: la figura triangular de la basa del candelabro es «no natural».

39.2. T.- Estos candeleros fueron inuentados para los sacrificios que los antiguos hazian a los dioses: y sobre ellos hazian ciertas cerimonias quemando encienso, balsamo, y mirra, y otros liquores de sus ydolatrias: y los números impares son mas diuinales y mas amigos de natura que los numeros pares y mas cercanos a Dios segun parece por Virgilio y por otros muchos autores que dizen que Dios se alegra mucho y se goza con el numero impar: y entre todos no ay ninguno que tenga suma perfecion como el numero tres, apuntando mas misterio del que ellos alcançauan, por donde solo el candelero formauan de tres angulos, significando la afinidad y proximidad que tiene con los dioses.

Una primera parte de la argumentación justificatoria consiste en desligar la figura triangular, que presenta la basa, de su connotación puramente «natural», a cuyo nivel sería imperfecta, y situarla en un contexto «sobrenatural», por su finalidad cultual, y justificar, desde ese nivel más alto, no tanto la figura cuanto el número tres que la genera.

La argumentación, mezclando fuentes, privilegia ahora los números impares, recogiendo el parecer de Virgilio (e implícitamente un párrafo de Alberti), y, entre los impares, el número tres, como el más perfecto, apoyado en un texto de Alberti y en su connotación religiosa trinitaria.

En (IX, V, 819) Alberti habla de la presencia de los números en la naturaleza, la cual los utiliza con unos criterios que deben ser seguidos por los arquitectos. Unos números son más importantes que otros; destaca el tres:

> «Verum inter numeros pares atque impares nonnulli sunt et familiares naturae magis quam caeteri et apud sapientes in primis celebres, quos sibi in componendis partibus aedificiorum usurparunt architecti ea maxime de re, quod habeant in se quippiam, quo mérito dignissimi censeantur. Etenim naturam quidem ternario constare principio philosophantes omnes asseverant».

Apuntala Sagredo la apología del tres desde su connotación trinitaria, según el misterio cristiano, que no podían establecer de un modo lúcido los antiguos.

La conclusión se impone: el objeto cultual de relación directa con la divinidad debe ser diseñado de acuerda con el número más perfecto y divino, que es el tres.

La argumentación, un tanto sofisticada, aglutinando textos dispares, siembra algún equívoco al utilizar la expresión «mas amigos de natura» que encuentra en el párrafo de Alberti acabado de citar. Anteriormente, en **(8)**, había hablado Sagredo de la jerarquía entre las figuras, siendo «el redondo» la figura «mas amigable a natura». La dificultad, aparente, se didipa fácilmente, si se tiene en cuenta que «mas amigo de natura» responde en Alberti, su fuente, y en Sagredo, a un juicio de valor sobre ciertos números -no figuras-; números que, según Alberti, se prestan más para relacionar entre sí las partes de la edificación. En Sagredo, anteriormente, en **(8)**, se habían considerado «mas amigables de natura» determinadas figuras geométricas, no números.

39.2.1. La referencia a Virgilio se encuentra en la égloga número VIII, 75:

> «effigiem duco: numero deus impare gaudet».

Comentando este verso, dice Andrée Richter:

> «Expression d'allure proverbiale; le nombre impair, surtout le trois, est sacré depuis la plus haute antiquité. D'après Pline (*Hist. Nat.* XXVIII, 23) les nombres impaires sont ad omnia vehementiores; la magie des nombres était très importante a Rome, suivant un vieil adage «mundum regunt numeri» (Virgilio, *La huitième bucoligue*,Texte établi, traduit et commenté par Andrée Richter, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p.148).

Sobre el consenso de los filósofos respecto al número tres, cf. Plutarco, *Mor*. 738 d-e.

39.3. P.- Tu aplicacion buena es: pero creo yo que mas lo hazian ellos por mejor assegurar su azeyte que por mostrar parentesco entre los dioses y el candelero, ca mejor assiento tienen tres pies que no quatro. E avn tu huuiste contado que Aristotiles dize que no ay ningun cuerpo de tanta firmeza como el tetrágono que me debuxaste desta manera: el qual jamas se puede trastornar despues de vna vez assentado: y que los hombres deuen de trabajar por semejar a la constancia deste tetragono: porque a los tales ninguna aduersidad de fortuna los puede derrocar: y otras muchas cosas me acuerdo hauerte oydo en fauor de los que desmayan por reueses que reciben de la fortuna: las quales dexo de dezir porque no digan de mi que vendo miel al colmenero.

T.- En mi verdad te juro que todo quanto has dicho es efficacissima respuesta de la demanda por ti puesta: sobre lo qual pues no ay mas que altercar: paseemos adelante.

Frente a la prolija argumentación en pro de la basa de forma triangular del candelero, basada en el prestigio de los números, según argumentos de autoridad, la intervención de Picardo es demoledora, desmitificadora: «tres pies asientan mejor que cuatro»; esa es la razón.

¿Qué pretende Sagredo con esta fuerte contraposición -creeríamos asistir a un anticipado diálogo entre Don Quijote y Sancho-; con este poner a nivel de suelo las cosas? Es interesante, sobre todo, el final, cuando Tampeso dice: «Todo quanto has dicho es efficacissima respuesta a la demanda por ti puesta». Con lo cual, sin retractarse de su docta argumentación, acepta que la mejor explicación no es la más elevada sino la que responde más directamente a problemas de orden práctico.

Hay en todo ello un rasgo de humor reductor, desmitificador, mordaz. Ejemplos de desmitificación encontramos también en Alberti, cuyo humor no alcanza en ningún caso la fuerza que observamos en el de nuestro tratadista. Cf., a título de ejemplo, (II, XIII), capítulo que concluye Alberti con una expresión que utiliza frecuentemente cuando quiere cortar y cambiar de tema: «De his hactenus». Pensamos en dicha expresión al leer la frase de Tampeso con que concluye el texto: «sobre lo qual pues no ay mas que altercar; passemos adelante».

Subrayemos otro rasgo demoledor: en los candeleros se quemaban, según dice Tampeso, «encienso, balsamo, y mirra, y otros liquores»; Picardo traduce por: «assegurar su azeyte».

39.3.1. Después de afirmar Picardo que tres patas asientan mejor que cuatro, hace derivar su consideración hacia el tema moral de la firmeza y constancia que debe tener el hombre ante la adversidad de la fortuna. Tema muy típico del siglo XV, que goza de vigor cuando Sagredo escribe su tratado.

Este tipo de digresión moral y humanista en *Medidas* -ya vimos una, importante, sobre el elogio del trabajo, en **(4)**- es muy interesante desde el punto de vista autobiográfico. Lamentablemente se conocen muy pocos datos biográficos de nuestro autor para poder enmarcar, de un modo clarificador, estos apuntes de fortaleza y constancia ante los reveses de la fortuna. Igualmente nos es difícil precisar hasta qué punto esta digresión humanístico-moral es incidental en el tema que la

precede o, si más bien la ha condicionado. Sospechamos que no fue sin adversidades la vida de quien habiendo sido Capellán de la reina y familiar del Cardenal Cisneros, se nos pierde de vista, incorporado a la catedral de Toledo, cobrando una humilde media ración.

El posible y probable dato biográfico de una vida laboriosa (dificultosa) quedó apuntado en (4.2). El presente texto nos dice que el tema del estímulo moral para vencer las dificultades ha sido reiterativo («otras muchas veces») en las conversaciones de nuestros personajes.

La aplicación del refrán de no vender miel al colmenero puede tener doble lectura: a nivel de exposición: es inútil repetir la lección al maestro; a nivel de experiencia (que me parece más probables): tu sabes, igual que yo, lo duro de nuestras vidas.

39.3.2. La referencia a Aristóteles, hecha con anterioridad por Tampeso, no ha tenido lugar en el decurso del diálogo reflejado en *Medidas.* El «tu huuiste contado» se refiere, pues, a otro encuentro de los dos personajes. Pretendemos entenderlo así -nada se opone a ello-, mejor que atribuirlo a un fallo de Sagredo, tan atento siempre a no dejar cabo suelto por atar.

La argumentación de Picardo comporta un sofisma: de tres puntos de apoyo -las tres patas del candelera- que pueden definir una superficie plana, pero que de hecho no definen (y por eso tienen más fácil asiento), pasa a un cuerpo, el tetraedro, definido por superficies planas triangulares, donde el dato triangular es absolutamente irrelevante desde el punto de vista de «asentamiento»: no son tres puntos -tres patas-, ,sino infinitos, teóricamente, sus puntos de contacto.

39.3.3. Conocida es la importancia que tiene el tetraedro formado por triángulos equiláteros en Pitágoras y en Platón. En su *Timeo,* op.cit., 55,2.a, al más inmutable de los elementos que es la Tierra le asigna la forma cúbica, que es la más estable, la que tiene sus bases mejor asentadas. Allí dice expresamente que la superficie cuadrada es más estable que la triangular. El sólido en forma de pirámide -el tetraedro- se asigna al fuego.

No acierto a saber qué fuente ha utilizado Sagredo para citar a Aristóteles. En *De coelo*, III,5, Aristóteles critica estas teorías; critica a los que, por hacer del fuego el único elemento, caen en nuevos ilogismos.

Conociendo perfectamente Sagredo los textos de Vitruvio y de Alberti, me parece conveniente dejar constancia de dos textos donde se atribuyen al cubo los atributas que aquí se asignan al tetrágono (observemos de paso que Sagredo utiliza este término, siendo más usual entre nosotros hoy tetraedro):

1) Vitruvio (V, Pref., 6), después de resaltar la importancia de exponer las ideas «en disposiciones cúbicas», según los pitagóricos, a fin de memorizarlas mejor, define el cubo y su inmóvil estabilidad:

> «Cybus autem, est corpus sex lateribus aequali latitudine planitiarum, peraequatum. Is, cum est jactus, quam in partem incubuit, dum est intactus immotam habet stabilitatem».

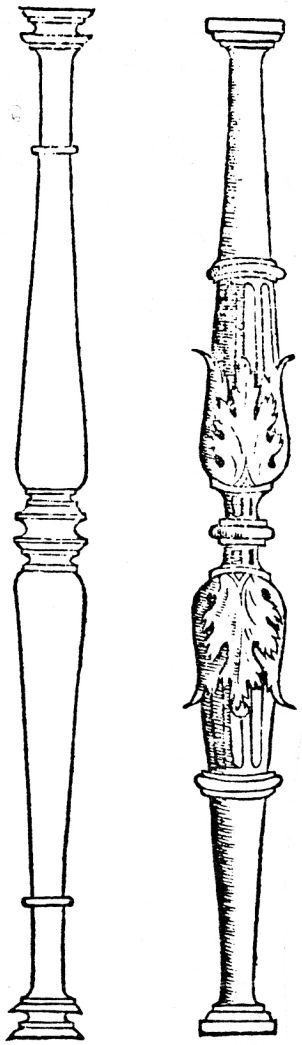
2) Alberti (IX, VI, 831) resalta la importancia del cubo, cuya raíz es la unidad; consagrado a la divinidad y del que se afirma que es la forma más estable de todas:

> «Cuborum primus, cuius radix unitas, divinitati consecratus est, ea re quod ex unitate productus totus ipse quoque unus sit; accedit quod aiunt, unum esse omnium figurarum in primis stabilem in omnemque basim aeque constantem et permansurum».

39.3,4. De nuevo nos encontramos con una referencia implícita a la figura que ilustra el texto: «el tetrágono, que me debuxaste desta manera».

40

¶Ay otros balauſtres q̃ ſe for-
man pa pilares o baſtones de re
xas/o de verjas de antepechos ſi
q̃er varádas: cõpueſtos de dos
baricefalas yguales/ enel largo/
enel gruſſo / enlas molduras/y
en todas las otras labores: pega
dos por los aſſiẽtos. Eſte genero
de balauſtres ſon mas delgados/
mas ſubtiles/ mas largos de cue
llo/y mas eſtirado/: ſegũ la diſpo
ſiciõ del lugar dõde bã de venir
req̃ere. Formãſe de piedra mas
gruеſſos q̃ de madera/y de made
ra mas q̃ de metal. No tiene mas
la cabeça q̃ el pie/ ni el pie que la
cabeça: todo es vna meſma labor
y moldura. Guardaſe en ſu for-
maciõ q̃ las entretallas dlas mol
duras q̃ vienẽ en medio no que-
den mas delgadas q̃ los cuellos:
y las molduras q̃ ſe ponen a los
cabos: no ſalgã mas ni tanto: co
mo los vientres. Su formacion
comprehenderas mejor de viſta
que de oydas: porque ſus medi-
das no ſon de obligaciõ para po
derſe enſeñar. Por tanto mude-
mos nueſtras razõnes y digamos
las formaciones de las baſas / y
de ſus miembros.



C ij^{v}

40. Ay otros balaustres que se forman para pilares o bastones de rexas, o de verjas de antepechos si quier varandas, compuestos de dos baricefalas yguales en el largo, en el gruesso, en las molduras, y en todas las otras labores: pegados por los assientos. Este genero de balaustres son mas delgados, mas subtiles, mas largos de cuello, y mas estirados, segun la disposición del lugar donde han de venir requiere. Formanse de piedra mas gruessos que de madera, y de madera mas que de metal. No tiene mas la cabeça que el pie, ni el pie que la cabeça: todo es vna mesma labor y moldura. Guardase en su formacion que las entretallas de las molduras que vienen en medio no queden mas delgadas que los cuellos: y las molduras que se ponen a los cabos no salgan mas ni tanto como los vientres. Su formacion comprehenderás mejor de vista que de oydas, porque sus medidas no son de obligacion para poderse enseñar. Por tanto mudemos nuestras razones y digamos las formaciones de las basas y de sus miembros.

En bastones de rejas, verjas y barandas es, sin duda, donde tiene mayor aplicación el balaustre renacentista. Los aplicados en antepechos o barandas son los que gozan de mayor viabilidad espacio-temporal en todo el Renacimiento europeo, sin verse enjuiciados peyorativamente de anticlásicos. Los balaustres de rejas tienen un particular empleo en España.

Sagredo emplea el término admitido, «baricéfalas», para designar los componentes esenciales que, mediante sus disposición simétrica, definen este tercer tipo de balaustre.

Su tipología se rige por el lugar de destino y por su rnateria: son más gruesos los de piedra que los de madera; y éstos, más que los de metal.

En todos los casos son perfectamente simétricos.

Reitera la advertencia sobre las entalladuras -cf. (37.c.) añadiendo otra respecto a la relación de las molduras de sus extremos con los vientres bulbosos.

Reitera, igualmente, que no tienen medida fija y es mejor ver los diseños que escuchar la exposición.

40.1. Si analizamos las figuras que ilustran este texto, donde el balaustre no aparece integrado en la columna monstruosa o en el candelero, y las comparamos con las tipologías analizadas por Wittkower («The Renaissance Baluster and Palladio», op.cit.), notaremos lo siguiente:

1) Los balaustres de Sagredo pertenecen al Tipo I, caracterizados por el doble bulbo simétrico. Giuliano da Sangallo y Rafael usaron exclusivamente este tipo. Miguel Ángel introdujo el Tipo II, que promocionaron Antonio da Sangallo, Ammanati, Vignola, etc. El Tipo II es asimétrico, de un solo bulbo. No se encuentra en el ‘400 ni en las primeras décadas del ‘500.

2) Analizando los elementos componentes de los balaustres, según Wittkower, tenemos:

Forma del bulbo. Aunque sea difícil delimitar la evolución por este concepto, se puede admitir, grosso modo, que los bulbos más esbeltos pertenecen al siglo XV y los más macizos, al XVI.

Aplicado esto a Sagredo, catalogaríamos, de entrada, sus balaustres como del siglo XV. Pero esta catalogación es incorrecta si no introducimos un factor corrector: su destino (“según la disposición del lugar donde han de venir requiere”, como nos dice el propio Sagredo). El balaustre italiano se desenvuelve fundamentalmente en la gran arquitectura desde la segunda mitad del ‘400. Sagredo ha distinguido diferente grosor según sean de piedra, madera o metal; pero no dice nada sobre la materia susceptible de recibir los diseños presentados en los dibujos.

En conclusión: la forma, más o menos estilizada de los bulbos no es, para nuestro caso concreto, indicio de catalogación a falta de mayor precisión.

Ábaco y basa. La tipología más corriente presenta anillo o cuarto de bocel, o ambas cosas a la vez. El segundo ejemplo gráfico de Sagredo correspondería a la última tipología.

Unión de los bulbos. Se hace mediante caveto, toro, caveto + toro + caveto, o mediante bloque rectangular. En los ejemplos de Sagredo vemos uno con caveto (o cavetos) y otro con toro.

Distancia entre los balaustres. No nos es posible emitir ningún juicio partiendo de ejemplos únicos.

Nuestra impresión general es que los balaustres ejemplificados en las ilustraciones de Sagredo, por su multiplicidad de detalles y molduras, están más bien pensados para rejas y no procede hacer

una comparación exhaustiva con los criterios utilizados por Wittkower, pensados, sobre todo, para los balaustres de piedra incorporados a la gran arquitectura.

40.2. Se cierra este interesante paréntesis, voluntariamente abierto, y voluntariamente presentado como incidental, y se reanuda el interrumpido hilo de la exposición -cf.**(35)**-, abordándose el tema de las basas.

41

¶ Como se deuẽ formar y me-
dir las baſas. E primeramente la baſa dorica.

Eſpiras llamauã los an
tiguos alas baſas delas colunas: que quierẽ de-
zir bueltas de circulacion: por tanto que las mol
duras delas baſas ſon todas circulares y redondas: ⁊ aſſi
como ay diuerſas maneras de colunas: aſſi ay diuerſas for
maciones de baſas. ¶ Unas ay que ſe dizen dorícas: otras ſe
llaman jonicas: otras tuſcanicas: otras ytalicas. y la diferẽ-
cia que enellas ſe halla conſiſte ſolamente enlas molduras
de que ſe compone: por razon que vnas tienen mas y otras
menos/ſegun que adelante veremos. (¶ Picar.) ¶ Demandar
te quiero ſi eſtas molduras ſon como las q̃ contiene la cor-
nixa. (¶ Lamp.) ¶ Sõ las meſmas: pero llamanſe por otros nõ
bres q̃ tomaron dela coſa que mas ſemejan quãdo ſon pue
ſtas enla baſa. (¶ Picar.) ¶ Deues pues dezir ſus nombres: ⁊
avn poner el dcburo dela coſa que ſemejan: porque mejor
te pueda entender. (¶ Lamp.) ¶ Toda baſa generalmente es
tan alta: como la metad del diametro del grueſſo de ſu colu
na: tomado por la planta y metiẽdo encſte grueſſo la moldu
ra q̃ la ciñe: y los miẽbros de que ſe cõpone ſon murezillos/
trochilos/armilas/echinos/nacelas/plintos/filetes.

41.1. Cómo se deuen formar y medir las basas. E primeramente de la basa dorica.

Aunque ya se anuncie aquí el trazado de la basa dórica, previamente hará una introducción general en este texto **(41)**, seguida del análisis de las molduras que se forman en las basas desde **(42)** a **(48)** inclusives:

Luego, la exposición seguirá el siguiente programa:

(49): basa dórica

(50): basa jónica

(51): basa jónica de Alberti

(52): basa jónica de módulo 16

(53): basas modernas

(54): basa toscana

(55): otras basas «no escriptas por los antiguos»

(56): Ornamentación de las basas.

41.2. Espiras llamauan los antiguos a las basas de las colunas, que quieren dezir bueltas de circulación, por tanto que las molduras de las basas son todas circulares y redondas:

«Spira» es el término que utiliza Vitruvio (III, V, l) para designar la basa. Vitruvio es aquí, pues, portavoz de «los antiguos».

«Basis» es el término empleado por Alberti.

Sagredo parece contraponer un término actual a un término antiguo, al tiempo que justifica el primero por la configuración de las molduras que descansan sobre el plinto.

Se alinea, pues, en el uso del vocabulario con Alberti. «Basa» es igualmente el término utilizado por Filarete y, en los más de los casos, por Francesco di Giorgio, quien, a veces, agrega: «overo spira».

41.3. y assi como ay diuersas maneras de colunas, assi ay diuersas formaciones de basas. Unas ay que se dizen doricas: otras se llaman jonicas: otras tuscanicas: otras ytalicas:

La analogía que establece entre las diversas maneras de columnas y las diversas formaciones de basas no exige necesariamente que las interrelacionemos desde nuestro actual concepto de «orden». Tampoco queremos entender que se puedan interrelacionar arbitrariamente; la basa dórica va con la columna de igual nombre, etc., etc. Simplemente pensamos que en la afirmación de Sagredo no tenemos por qué descubrir un concepto que comporta algo más que agrupar elementos de igual apellido.

Recordemos que Sagredo enumeró cinco géneros de columnas: dórica, jónica, tuscánica, conrinthia y ática. Aquí enumera cuatro tipos de basas: dórica, jónica, tuscánica, ytálica. Pero encontraremos más variantes.

41.3.1. Analicemos la relación de Sagredo con sus fuentes:

Vitruvio. Cuando trata del jónico (III,V), habla del trazado de la basa ática («aticurges») en los vv. 5-10, y del trazado de la basa jónica en los vv. 11-20; ambas son modalidades que parecen corresponder a sus emplazamientos geográficos.

La columna corintia se rige en todo, excepto en el capitel, por las normas del género jónico, cf.(IV, I, 1).

Al hablar de la proporción dórica, Vitruvio no hace referencía alguna a la basa. Parece dar por conocida la ausencia de basa en dicho estilo.

En (IV, VII, 15-18) trata de la basa toscana, caracterizada por un plinto circular.

Concluyendo: tres son las basas descritas por Vitruvio: dos -la ática y la jónica propiamente dicha- pertenecen al estilo jónico; y una tercera es propia del toscano.

Alberti. En (VII, VII, 569) habla de la basa dórica (la cual corresponde a la descrita como ática por Vitruvio).

En (VII, VII, 571) presenta la basa jónica, que ofrece algunas diferencias con la vitruviana de igual nombre. Después de detallar sus medidas, presenta el criterio de otros autores que sim plifican el módulo, con lo que aparecen algunas variantes, sobre todo en las medidas de las escocias.

En (VII, VII, 573) dice que los corintios usan tanto la basa dórica como la jónica:

> «At Corinthii ionicam atque item doricam basim probavere passimque utrisque usi sunt; quin ad opus columnationum nihil praeter capitulum addidere».

En el mismo lugar alude a las referencias a la basa etrusca, caracterizada, según las mismas, por tener un plinto circular. Pero Alberti dice que nunca ha visto tal cosa entre las obras de los antiguos:

> «Id genus basis nusquam in operibus veterum invenimus».

Concluyendo: sólo trata Alberti de la basa dórica y de la basa jónica, presentando en esta última una segunda modalidad con algunas variantes en las medidas.

41.3.2 . La tabla adjunta nos muestra las fuenres de Sagredo, Vitruvio y Alberti, al tiempo que nos adelanta ya la libertad con que las utiliza, quedándole amplio margen para otras fuentes.:

	Vitruvio	Alberti	Sagredo
Dórica	No	Dórica	Dórica
Jónica	Ática Jónica	Jónica Jónica de módulo 16	Jónica Jónica de Alberti Jónica de módulo 16 Jónica moderna
Toscana	Toscana	(No)	Toscana
Itálica	No	No	Itálica
Otras	No	No	Otras basas

41.4. y la diferencia que en ellas se halla consiste solamente en las molduras de que se compone, por razon que vnas tienen mas y otras menos, segun que adelante veremos.

Antes de analizar el trazado de las diferentes basas, presenta la definición de las molduras que las constituyen y diferencian según su número y distribución. Sigue en ello el criterio de Alberti (VII, VII, 569):

> «Venio ad lineamenta partium, in quibus differunt. In basibus partes hae sunt: latastrum thori orbiculi. Est quidem latastrum quadrangula in imo supposita pars, quam sic appello, quod ea quidem quaqueversus in latitudinem diffundatur. Thori sunt crassi torques in basi, quorum alter columna ipsa premitur, alter in latastro assidet. Orbiculus est in girum incavus, qui veluti in troclea sic istic inter thoros pressatur».

Tres son las molduras básicas que ha definido aquí Alberti: plinto, toro y escocia. Un poco más adelante (p.575) de este mismo libro y capítulo definirá las pequeñas molduras de los ornamentos. Sagredo, como se verá enseguida, es más prolijo en la presentación de las molduras que componen las basas.

41.5. P.- Demandar te quiero si estas molduras son como las que contiene la cornixa.

T.- Son las mesmas; pero llamanse por otros nombres que tomaron de la cosa que mas semejan quando son puestas en la basa.

La pregunta de Picardo es pertinente, porque había quedado asentado en **(13)** que las molduras que componen la cornisa «son comunes a todas las otras pieças del edificio».

Tampeso se limita a justificar una nueva nomenclatura para definir las mismas realidades.

41.6. P.- Deues pues dezir sus nombres, y avn poner el debuxo de la cosa que semejan, porque mejor te pueda entender.

T.- Toda basa generalmente es tan alta como la metad del diametro del gruesso de su coluna, tomado por la planta y metiendo en este gruesso la moldura que la ciñe: y los miembros de que se compone son murezillos, trochilos, armilas, echinos, nacelas, plintos, filetes.

Sagredo rompe la que llamaríamos secuencia lógica de la exposición, introduciendo una norma general para determinar la altura de la basa. Esta es igual a 1/2 del diámetro del imoscapo de la columna, con la precisión que indica, que luego analizaremos.

Hay que tomar el adverbio «generalmente» en su sentido absoluto: siempre. No aparece ninguna excepción en Vitruvio, ni en Alberti,y el propio Sagredo recalcará un poco más adelante, al hablar de la basa dórica: «Ya tenemos dicho que qualquiera de las basas ha de ser tan alta como la metad del gruesso de su coluna» **(49)**, e insitirá machaconamente sobre ello al hablar de las basas jónica, toscana y de las demás basas que presenta.

Alberti es muy explícito al respecto:

> «His omnibus columnis bases altitudine coaequales inter se, sed lineamentis varias substituendas putarunt» (VII, VI, 567).

41.6.1. Precisa Sagredo que la mitad del diámetro se mide en la planta de la columna, es decir el imoscapo. Esta norma la ha podido leer expresada con claridad en Alberti (VII, VI, 569):

> «Omnem dimetiendarum partium rationem duxere a diámetro imae columnae; atque sic instituerunt principio Dorici. Nam basim quidem crassam effecere ex dimidia imae colurn nae».

Y un poco más abajo -(VII, VI, 571)- dice que los Jonios adoptaron la proporción dórica en la altura de la basa.

En Vitruvio, sin embargo, no aparece esta norma tan explícitamente. Cuando habla de la basa toscana -(IV, VII, 15)-, dice:

> «Spirae earum: altae dimidia parte crassitudinis fiant».

Del contexto que le precede tal vez se pueda deducir que se está refiriendo al grosor de la columna en el imoscapo.

Tampoco había precisado anteriormente, al hablar de la basa jónica, en (III, V, 2):

> «Crassitudo, cum plintho, sit columnae ex dimidia crassitudine».

Sin embargo, de (III, III, 32-36) se deduce que Vitruvio piensa en el diámetro del imoscapo de la columna, ya que el diámetro módulo para la columnata se mide en planta. Esa era la norma en tiempos de Vitruvio como se puede confirmar por Plinio (*Nat. Hist,* XXXVI, 178) donde el adjetivo 'ima' aparece explícito.

41.6.2. Si la medición del diámetro en el imoscapo tiene claro apoyo en las fuentes que utiliza Sagredo, no lo tiene con la peculiar precisión que agrega: «metiendo en este gruesso la moldura que la ciñe» (a la columna).

¿De dónde ha tomado esta precisión minuciosa, ajena a Vitruvio y a Alberti? No la encuentro en ningún otro tratadista. En Pacioli sí encontramos una curiosa frase, aunque no muy precisa. Tratando de la columna dice:

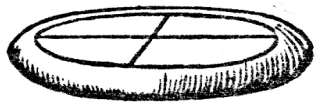
> «su base debe ser alta la mitad del diámetro de su troquilo inferior, es decir 'e' 'f' y tal base se compone de mayor número de molduras que la primera base 'a' 'b'. (*La Divina Proporción*, op.cit., p.l62).

Aquí parece que se tiene en cuenta y se incluye una de las molduras del pie de la columna para determinar el diámetro. Recordemos lo dicho en **(27)**: «La moldura del pie se compone de vn filete y de vna nacela».

Si la precisión de este dato nos extraña, nos extraña tanto más cuanto que estaba previsto. En **(28)** vimos la formación y medidas de la moldura del pie. Y allí preguntaba Picardo si para determinar la altura de la columna se tomaba sólo el diámetro del fuste en el imoscapo o si también se tenía en cuenta el grosor de la moldura del pie de la columna. La respuesta de Tampeso fue clara: para determinar la proporción de la atura de la columna sólo se tiene en cuenta el diámetro del fuste en el imoscapo; pero se tiene en cuenta el diámetro total (molduras incluidas) para trazar la altura de la basa: «Sola la basa quando se mide y se saca deste diámetro goza de lo que toma la dicha moldura, como adelante veremos». Y este era el momento esperado. Un dato más que confirma el orden y claridad de exposición de Sagredo y la coherencia interna del tratado.

42

¶ Murezillo ſe llama el bozel re
dõdo q̃ ſe balla enla baſa: al qual
los antiguos llamauan Torus q̃
quiere dezir cierta carne dura y
neruoſa dõde cõſiſte la fuerça. la figura dſte miẽbro quãdo
ſe pone poꝛ ſi/es como vna bogaza de pan.



C iij

42. Murezillo se llama el bozel redondo que se halla en la basa: al qual los antiguos llamauan Torus que quiere dezir cierta carne dura y nervosa donde consiste la fuerça. La figura deste miembro quando se pone por si es como vna hogaza de pan.

Al comentar cada una de las definiciones de Sagredo, pondremos un cuadro comparativo donde se pueda apreciar la terminologia utilizada por las dos fuentes básicas, Vitruvio y Alberti.

Se observará más tarde, en la descripción de cada una de las basas, cómo Sagredo se atiene estrictamente a la terminología que previamente ha establecido.

42.1.Terminología:

Vitruvio en basa	**Alberti** en basa	**Sagredo** En basa	En cornisa
Torus	Thorus	Murezillo Los antiguos: Torus)	Bozel Rudens

Como observó anteriormente, al presentar la cornisa como elenco de molduras **(13)**, «las molduras que la componen son comunes a todas las otras pieças del edificio». Bocel es el nombre genérico de esta moldura, definida entonces como elemento de la cornisa. Ahora está aplicando lo dicho más arriba: que estas molduras, siendo las mismas, «llamanse por otros nombres quando son puestas en la basa».

«Murecillo». Según el Diccionario de la Lengua:

> (Del lat. murcellus, de mus, muris, ratón) m. Zool. Músculo del cuerpo.

Según Covarrubias, op.cit.:

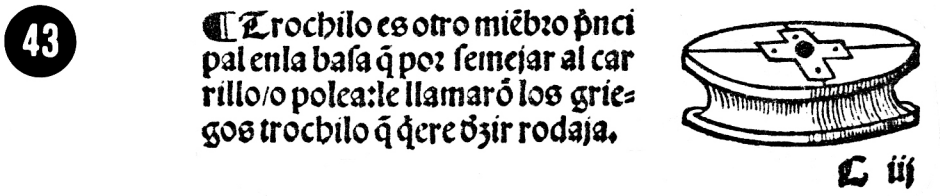
> MORCILLO, Lat musculus, son ciertos pedaços de carne en forma de rollos repartidos por los braços, y piernas del hombre, y de los demás animales, de que hazen particular especulación los anatomistas, y aun los pintores, y escultores".

Según García Salinero, op.cit., este nombre de moldura aparece documentado por primera vez en nuestra lengua en el presente texto de Sagredo.

Torus es el término utilizado por Vitruvio y Alberti. De ellos se aparta Sagredo al preferir "murezillo", de acuerdo con el criterio fijado en **(13)**, de recurrir al término antiguo cuando faltare el moderno; condición que no se cumple aquí por existir un término actual, válido.

Observemos cómo la explicación del término equivalente, antiguo, "torus", coincide con la definición que de "murezillo" dan Covarrubias y el Diccionario de la Lengua.

42.2. Son frecuentes en Sagredo las comparaciones con elementos cotidianos, las ejemplificaciones plásticas. Aquí compara el "toro" con una hogaza de pan. Pueden verse ejemplificaciones de este tipo en **(5)**, **(58)**, **(63)**, **(77)** , **(88)**. . .



43. Trochilo es otro miembro principal en la basa que por semejar al carrillo o polea, le llamaron los griegos trochilo que quiere dezir rodaja.

43.1. Terminología:

Vitruvio	**Alberti**	**Sagredo**	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
Scotia	Orbiculus		Escota
Trochilus		Trochilo	Caña
			(los modernos)

Vitruvio utiliza tanto el término «scotia» como «trochilus». En (III, V, 10), al tratar de la basa ática, dice:

«..scotia, quam Graeci τρόχιλον dicunt».

Pero un poco más abajo, al tratar de las basas jónicas, (III, V, 7), dice simplemente:

«..superior trochilus».

Ambos son términos griegos que decididamente evita Alberti, utilizando la palabra «orbiculus», aunque en su definición descriptiva alude a su parecido con la «troclea» (polea):

«Orbiculus est in girum incavus, qui veluti in troclea sic istic inter thoros pressatur» (VII, VII, 569).

Si «escota» era el término utilizado por Sagredo en la cornisa, nos puede extrañar por qué prefiere aquí el término «trochilo». En Vitruvio cada uno de estos términos aparece sólo una vez, aplicados respectivamente a la basa ática y a la jónica. Son las dos citas de aquí arriba: (III, V, 10) y (III, V, 17). La opción de Sagredo tiene, sin duda, apoyo en la difusión del término en los medios vitruvianos. Lo encontramos usado, por ejemplo, en Francesco di Giorgio, Pacioli y Cesariano.

44

¶Armilas ſon como dos o tres o quatro anillos juntos en vn dé do. Llamanſe armilas porque ſe mejan alas manillas que las mu geres traen enlos braços: las qua les en latin ſe dizen armille.



C iij^{v}

44. Armilas son como dos o tres o quatro anillos juntos en un dedo. Llamanse armilas porque semejan a las manillas que las mugeres traen en los braços, las cuales en latin se dizen armille.

44.1. Terminología:

Vitruvio	Alberti	Sagredo	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
	Anulus	Armilas	

Corno veremos más adelante, esta moldura no aparece claramente especificada en las basas de Vitruvio. Tampoco la hemos encontrado en la cornisa de Sagredo.

Frente al «anulus» (o «anuli»,plural) de Alberti, del que no está lejos Sagredo cuando compara estas molduras con un conjunto de anillos, nuestro tratadista ha preferido el término armilas, del que presenta la etimología latina.

«Armila», según García Salinero, op.cit.,:

> «Etim. Del lat. armila, «argolla», doc. h. 1.250. En su acepción arquitectónica o, mejor dicho, en su apropiación por la lengua de artífices, en Sagredo».

El Diccionario de la Lengua contempla el término «manilla» con la misma acepción de Sagredo.

44.2. Si «armila» coma moldura no aparece claramente especificada en la basa vitruviana, el término sí lo encontramos en otros contextos, por ejemplo en (X, II), en el sentido de argollas o anillos de una maquinaria. En dicho contexto Cesariano la define así:

> «Armille sono como anelli grossi de Oro o de Argento liquali per ornamenta se metteno ne li brazi: et perho uulgarmente dicte brazaleti» (op.cit., fo. CLXVI^{v}).

Evidentemente la definición no está hecha pensando en la maquinaria, sino en el objeto de adorno. Es una definición coincidente con la de nuestro tratadista. Indicio de la difusión del término.

45

¶ Echino es otra moldura que ſe pone ſobre el plinto en lugar ỏ murezillo: y ſu roſtro es como medio bozel.



C iij^{v}

45. Echino es otra moldura que se pone sobre el plinto en lugar de murezillo: y su rostro es como medio bozel.

45.1. Terminología:

Vitruvio	Alberti	Sagredo	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
		Echino	Echino

45.2.Ninguna de las basas de Vitruvio ni de Alberti utiliza el equino como moldura. Lo encontraremos en las que Sagredo llama «basas modernas», modalidad de las jónicas. Veremos, en su momento, el interés que despierta en Sagredo esta expresiva moldura en lugar del bocel completo o toro.

El dato es importante para el análisis de la independencia de Sagredo ante sus fuentes escritas, tradicionales, o, mejor dicho, para ver cómo no se ciñe exclusivamente a ellas y está abierto a otras aportaciones, siempre que sean ortodoxas.



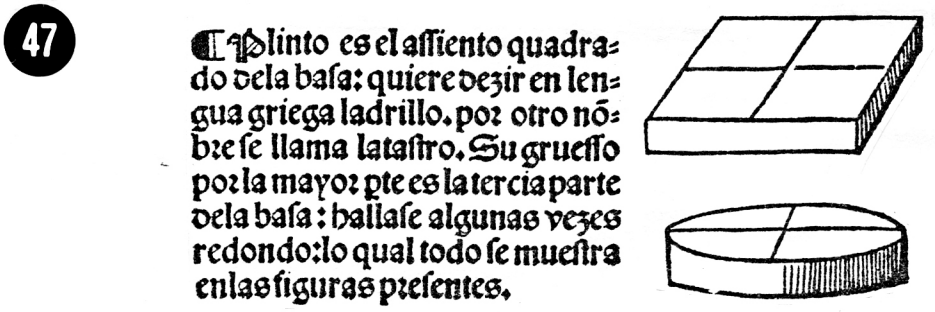
C iij^{v}

46. Nacela se llama la moldura que tiene figura de medio trochilo.

46.1. Terminología:

Vitruvio	**Alberti**	**Sagredo**	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
		Nacela	Nacela

De nuevo nos encontramos con una moldura de basa que sólo aparece especificada en Sagredo. Como veremos y analizaremos en su momento, aparece en su basa toscana.



C iij^{v}

47. Plinto es el assiento quadrado de la basa: quiere dezir en lengua griega ladrillo: por otro nombre se llama latastro. Su gruesso por la mayor parte es la tercia parte de la basa: hallase algunas vezes redondo: lo qual todo se muestra en las figuras presentes.

47.1. Terminología:

Vitruvio	**Alberti**	**Sagredo**	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
Plinthus		Plinto	
	Latastrum	Latastro	

Tanto "plinto" como "latastro" aparecen aquí documentados por primera vez en nuestra lengua, según García Salinero, (op.cit.).

El Diccionario de la Lengua define «latastro» como plinto, y lo hace derivar erróneamente de later, en latín ladrillo. Con lo cual tanto plinto como latastro tendrían el mismo valor etimológico. Por su parte, García Salinero, op.cit, dice:

> «Latastro. Etim. Del lat. latus, 'ancho'. La traducción que Sagredo hace de latastro en ladrillo, no justifica su difícil procedencia de 'later', de donde procede 'ladrillo'. Es difícil explicar la term. -atro, pero habrá quizás interferido la voz 'later' en un 'later-latus' con metátesis. Cultismo doc. prim. en Sagredo».

La realidad es más simple. Primeramente, en contra de lo afirmado por García Salinero, Sagredo no traduce latastro por ladrillo. Latastro es otro nombre por el que se conoce el plinto, siendo éste el que significa ladrillo. Latastro es un neologismo que introduce Sagredo, traduciendo literalmento el término inventado por Alberti para remplazar el griego plinto. En la definición de Alberti vemos cómo lo quiere hacer derivar de 'latus':

> "..pars, quam sic appello, quod ea quiden quaqueversus in latitudinem diffundatur" (VII, VII, 569).

Luea Pacioli (*La Divina Proporción*, op.cit., p.162) dice:

> «Los antiguos la llaman plinto y los nuestro latastro».

Lo cierto es que el neologismo albertino no alcanza la difusión del término vitruviano plinto, que prefiere y utilizará siempre Sagredo, aunque haya creído conveniente recoger aquí el neologismo de Alberti.

47.2. En la presentación del plinto avanza ya la que será su altura normal y la variante redonda, propia del toscano.

47.3. Aunque en **(41)** pidió Picardo «dezir sus nombres (de las molduras), y avn poner el debuxo», y por ello se sobrentiende que las explicaciones van acompañadas de ilustraciones, aquí nos encontramos, una vez más, con una referencia directa a las mismas: «lo qual todo se muestra en las figuras presentes».

48

¶ Filete ſe llama el grueſſo que tiene qualquiera delos labros del trochilo / y de otro qualquier plano de moldura: como arriba diximos. y eſtos miembros ſobredichos ſon los que comunmente ſe hallan en las baſas.

C iij^{v}

48. Filete se llama el gruesso que tiene qualquiera de los labros del trochilo, y de otro qualquier plano de moldura, como arriba diximos. Y estos miembros sobredichos son los que comunmente se hallan en las basas.

48.1. Terminología:

Vitruvio	**Alberti**	**Sagredo**	
En basa	En basa	En basa	En cornisa
Terminología variada, imprecisa	Nextrulus	Filete	Filete Nextro (los antiguos)

«Labro». Según el Diccionario de la Lengua: «m. ant. labio»

No es fácil precisar la terminología de Vitruvio al respecto. Veamos los casos:

En (III, V, 10), hablando de la basa ática dice:

«Altera pars: cum suis quadris scotia..».

El término «quadrus» designa el filete de la escocia.

En (III, V, 17), tratando.de la basa jónica, escribe:

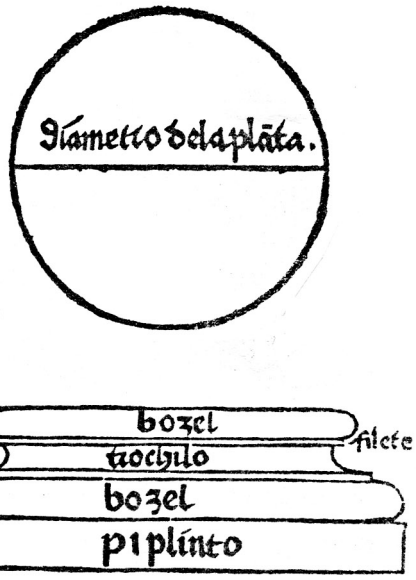
«Et una pars fiat, cum suis astragalis et supercilio, superior trochilus».

En este caso astrágalo designa el filete de la escocia.

Por filete, igualmente, traduciríamos la «apófisis» que corona el toro en la basa toscana (IV, VII, 17).

Sagredo mantiene el término que empleó para la cornisa. Allí había dicho: «Filete...no es moldura, pero es parte para augmentar diferencias y molduras; y no muestra mas de sola vna haz, por tanto la llamaron los antiguos nextro, que quiere dezir cinta o trençadera», cf.(14.9).

de los quales toma para ſi la baſa dorica: vn plinto y dos murezillos y vn trochilo cõ ſus filetes. ¶ Ya tenemos dicho que qualquiera delas baſas ha de ſer tan alta como la metad del grueſſo de ſu coluna. Hauido pues el alto dela baſa dorica: tomamos le la tercia parte para la formacion del plinto: lo que ẽda deſpues del plinto: partimos por quatro partes yguales: y dela vna dellas formamos el murezillo alto: ſobre el qual ſe aſſiẽta la coluna. Lo q̃ queda otroſi entre eſte murezillo y el plinto: partimos por medio: y dela vna metad formamos el murezillo q̃ viene ſobre el plinto: y dela otra el trochilo con ſus filetes. Eſtos filetes toma dos ſeptimas partes dela dicha metad: cada vno vna ſeptima pte en ancho.



¶ Ytẽ el murezillo alto ſale mas q̃ la plãta dla coluna: la metad dl grueſſo q̃ tiene y mas vna octaua parte. El murezillo baxo yguala ſu roſtro cõ los lados del plinto. Cada vno deſtos lados ha de ſer tan grande como el diametro dela planta y mas vna metad: por manera que ſi el diametro vale quatro: el quadro dl plinto valga ſeys: ſegun que por la figura preſente ſe mueſtra. ¶ Es de guardar enla formaciõ deſta baſſa y de todas las otras: que la cauadura delos trochilos no ſea tanta ni de tal manera cauada/que la planta dela coluna la tome debaxo. Regla es general delos antiguos que toda pieça que ſobre otra ſe aſſiẽta: ſiempre huelle ſobre lleno y maciço haſta llegar a la primera piedra del cimiento.

49.1. ...de los quales (miembros o molduras) toma para si la basa dorica: vn plinto y dos murezillos y vn trochilo con sus filetes.

Comienza el diseño de la basa presentando las diversas molduras que la componen. Lo volverá a hacer -prueba de su claridad expositiva- en **(50)**, **(51)**, **(54)**..

Es importante recordar -cf.(41.3.1)- que Vitruvio no trata de la basa dórica. Sin embargo, es su basa «ática» la que los tratadistas recogen como dórica (cf. cuadro comparativo en (41.3.2).

49.2. Ya tenemos dicho que qualquiera de las basas ha de ser tan alta como la metad del gruesso de su coluna.

Lo ha dicho en **(41)**. Pero lo volverá a repetir -cuidadoso siempre de la precisión y claridad- en **(50)**, **(54)**, **(55)**.

49.3. Hauido pues el alto de la basa dorica, tomámosle la tercia parte para la formacion del plinto: lo que queda despues del plinto: partimos por quatro partes yguales, y de la vna dellas formamos el murezillo alto, sobre el qual se assienta la coluna. Lo que queda otrosi entre este murezillo y el plinto: partimos por medio, y de la vna metad formamos el murezillo que viene sobre el plinto: y de la otra el trochilo con sus filetes. Estos filetes toman dos septimas partes de la dicha metad: cada vno vna septima parte en ancho, item el murezillo alto sale mas que la planta de la coluna: la metad del gruesso que tiene y mas vna octaua parte. El murezillo baxo yguala su rostro con los lados del plinto. Cada vno destos lados ha de ser tan grande como el diametro de la planta y mas vna metad: por manera que si el diametro vale quatro, el quadro del plinto valga seys:

Para comparar el texto y exposición de Sagredo con sus fuentes, pondré a continuación la doctrina de Vitruvio y de Alberti respecto a esta basa:

49.3.1. Vitruvio (III, V, 1-10):

1. His perfectis, in suis locis spirae conlocentur: eaeque ad symmetriain sic perficiantur, uti:
2. crassitudo, cum plintho, sit columnae ex dimidia crassitudine;
3. projecturamque, quam Graeci εκφορων vocitant, habeant quadrantem.
   Ita tum,
4. lata et longa erit columnae crassitudinis unius et dimidiae.
5. Altitudo ejus, si Atticurges erit, ita dividatur: ut superior pars, tertia parte sit crassitudinis columnae;
6. reliquum: plintho relinquatur.
7. Dempta plintho, reliquum dividatur in partes quarttuor: fiatque superior torus,
   quartae.
8. Reliquae tres: aequaliter dividantur;
8. et una sit inferior torus;
10. altera pars: cum suis quadris scotia, quam Graeci τρόχιλον dicunt.

49.3.2. Alberti (VII, VII, 569-571) :

«Omnem dimetiendarum partium rationem duxere a diametro imae columnae; atque sic instituerunt principio Dori. Nam basim quidem crassam effecere ex dimidia imae columnae; in ea latastrum voluere quaqueversus esse latum, quod integrum imae columnae diametrum caperet atque insuper diametri ipsius partem nihilo plus dimidiam nihil minus tertiam. Altitudinem autem totius basis divisere in partes tris, ex quibus unam dedere crassitudini latastri. Fuit igitur totius crassitudo

basis tripla ad crassitudinem latastri, et latitudo latastri quoque tripla ad crassitudinem basis. Praeter latastrum, reliquum crassitudinis in basi divisere in partes quattuor, ex quibus summam dedere summo thoro. Rursus illud crassitudinis in medio, quod inter supremum thorum et infimum latastrum sit, divisere in partes binas, ex quibus infimam dedere infimo thoro, summam excavarunt orbiculo, qui inter ambos thoros interpressetur. Constat orbiculus ex canali interscalpto et duobus nextrulis, quae limbos canalis ambiunt. Nextrulo septimum spatii dedere, reliquum subexcavarunt.

In omni aedificatione illud advertendum esse diximus, ut quae superastruantur in solido acquiescant. Non erit solidum, si perpendiculum a pede superimpositi lapidis cadens sub se aerem atque intervacuum invenerit. Idcirco, cum excavarent orbiculorum canales, cavere ne superastruendarum perpendicula istic in fodiendo attingeret. Thori prominebant ex dimidia suae crassitudinis, adiecta parte VIII: tum et thori crassioris amplissimus circulus perpendiculo sui aequabat extremamam in basi lineam latastri. Haec Dorici».

49.3.3. La comparación de estos dos textos con el de Sagredo nos hace ver que la fuente remota es Vitruvio; que Alberti sigue a Vitruvio con alguna omisión, con alguna precisión, y con alguna variante; que Sagredo sigue más directamente a Alberti, pero ordena mejor algunos pequeños detalles, omite alguno innecesario y, en un matiz concreto, prefiere el texto de Vitruvio. Prueba, todo ello, de la claridad metodológica de nuestro tratadista y, una vez más, de la libertad con que utiliza sus fuentes en busca de la exposición más clara posible.

Veamos los detalles:

a) La altura de la basa es igual a 1/2 del gruesso de la columna. Aunque más abajo hable Sagredo de diámetro -son sinónimas ambas expresiones en estos textos-, conviene tener presente lo dicho en **(41)** sobre el modo de medir el diámetro del imoscapo de la columna cuando se trata de diseñar la basa.

b) Sagredo evita los vv. 5 y 6 de Vitruvio y llega a la misma medida para el plinto siguiendo el procedimiento, más claro, de Alberti.

c) Los tres textos discurren con idéntico procedimiento de divisiones y subdivisiones, paralelamente, hasta llegar a la medida del troquilo con sus filetes. Vitruvio no precisa la medida que toman éstos; sí lo hace Alberti, seguido por Sagredo.

d) Vitruvio, seguido en ésto por Alberti, después de determinar la altura de la basa, introduce las medidas relativas al lado saliente del plinto. Sagredo, con mayor claridad de exosición, deja estos detalles para el final, no interrumpiendo las medidas en altura de las diferentes molduras.

e) Al final, por tanto, coloca Sagredo las medidas en anchura, y lo hace con gran sentido práctico y claridad. Así:

1. Determina el saliente del toro o «murezillo» superior, lo que no hace Vitruvio y sí Alberti, a quien sigue en la medida. Igualmente sigue a Alberti al precisar que el perfil del toro inferior se alinea con el del plinto. Pueden leerse estas normas al final del texto de Alberti citado.Y se observará de nuevo la mayor claridad en el orden de exposición de Sagredo: Alberti ha intercalado los referentes al asiento de las piezas unas sobre otras; observación que reserva Sagredo para el final de su exposición de las medidas, como se verá en (49.5).

2. Sigue directamente a Vitruvio en la medida del lado del plinto; este mide 1,5 diámetro de la columna, evitando el margen de fluctuación que le concede Alberti -guiado sin

duda por la experiencia de sus propias medidas- entre un diámetro y medio, y un diámetro y tres cuartos.

3. Ejemplifica la medida anterior: «por manera que si el diámetro vale quatro, el quadro del plinto valga seys».Con este simple dato se determina por sí solo el saliente del plinto. Sagredo evita el confuso versículo 3 de Vitruvio que trata de esto. Y, además, evita la inoperante relación de 3 a 1, aludida por Alberti, entre la anchura del plinto y la altura de la basa, y entre la altura de la basa y la del plinto. Son datos que se desprenden fácilmente de las medidas presentadas. La califico de «inoperante», no desde la mentalidad del sistema de Alberti, preocupado por las proporciones, sino desde las medidas concretas de los elementos que presenta nuestro tratadista a sus destinatarios, los oficiales.

A modo de conclusión, diríamos: Sagredo recoge de sus fuentes el mayor número de datos, mejorando el orden de exposición; evita la fluctuación en las medidas y es práctico al simplificar, evitando datos innecesarios por reiterativos.

49.4. ..segun que por la figura presente se muestra.

De nuevo la fórmula tantas veces reiterada para presentar el ejemplo gráfico.

La figura se puede considerar perfecta dentro del margen de fallos que hay que concerderle en su manipulación para la tipografía, según ya hemos indicado.

Salta a la vista una variante: Sagredo ha definido la nomenclatura de las molduras de las basas y en toda su exposición se atiene a ella; curiosamente observamos en la presente figura el término «bozel» en lugar de su sinónimo «murezillo».

49.5. Es de guardar en la formacion desta bassa y de todas las otras que la cavadura de los trochilos no sea tanta ni de tal manera cavada, que la planta de la coluna la tome debaxo. Regla es general de los antiguos que toda pieça que sobre otra se assienta, siempre huelle sobre lleno y maciço hasta llegar a la primera piedra del cimiento .

En el primer punto y aparte del citado texto de Alberti (cf.(49.3.2) puede encontrarse la fuente que ha utilizado Sagredo para esta advertencia, en la que seguirá insistiendo machaconamente.

Como ya hemos tenido ocasión de ver repetidamente, no cita a Alberti, su fuente evidente, y, en casos como el presente, se remite a «los antiguos».

En (49.3.3.e.1) indicamos cómo desplazaba Sagredo esta advertencia de Alberti para el final de la exposición, a fin de no interrumpir la secuencia de las medidas.

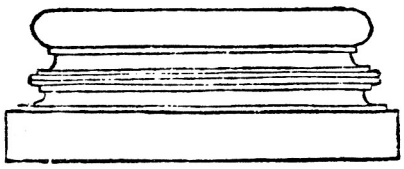
50

¶ Sigueſe la formacion dela baſa Jonica.

¶ Omponeſe la baſa Jonica de vn plinto y de vn murezillo y de dos trochilos y de dos armilas. ¶ Tomada la altura dela baſa dela metad del grueſſo dela coluna como de ſuſo diximos: ſacaſe la tercia parte para la formacion del plinto: y lo que q̃da q̃ es ygual ala tercia parte del diametro dela planta: ſe diuide por ſiete partes yguales: y delas tres ſe forma el murezillo alto: y delas quatro que quedan bazemos diziſeys haziendo de cada vna quatro: delas quales tomamos dos para la formaciõ delas dos armilas: y quatorze para los dos trochilos que vienẽ del vn cabo y del otro: dãdo a cada trochilo cõ ſus dos filetes: ſiete ptes: las cinco al trochilo y las dos a los filetes.



¶ Y nota q̃ el trochilo baxo parece mayor q̃ el alto por razon dela eſtẽſion que haze ſobre el plinto. ¶ Cada vno delos lados deſte plinto es mayor que el diametro dela planta de ſu coluna. ſeys otauas partes. por manera que ſi el diametro vale diziſeys: el lado del plinto veynte y dos. Sale eſte plinto fuera dela coluna tres partes õ las dichas veynte y dos. ¶ El murezillo tiene de vuelo la metad de ſu grueſſo: y mas vna otaua parte que es lo meſmo que arriba diximos.



50.1. Siguese la formación de la basa jonica.

Hemos visto anteriormente (cf. cuadro de (41.3.2)) cómo la basa jónica de Vitruvio no es recogida por Alberti y sí por Sagredo. La fuente directa de nuestro tratadista es, pues, en este caso, solamente Vitruvio.

50.2. Componese la basa jonica de vn plinto y de vn murezillo y de dos trochilos y de dos armilas.

Como hizo en (49.1), y volverá a hacer en **(51)** y **(54)**, presenta, de entrada, las molduras que componen la basa.

Los trochilos se entienden con sus correspondientes filetes, como se verá enseguida. En la presentación de la basa dórica los tuvo presentes: "vn trochilo con sus filetes". Digamos, en descargo, por boca de Sagredo: "Filete assi mesmo no es moldura, pero es parte para augmentar diferencias y molduras" (cf.**(14)**).

50.3. Tomada la altura de la basa de la metad del gruesso de la coluna como de suso diximos, sacase la tercia parte para la formación del plinto: y lo que queda que es ygual a la tercia parte del diametro de la planta, se diuide por siete partes yguales: y de las tres se forma el murezillo alto: y de las quatro que quedan hazetnos diziseys haziendo de cada vna quatro: de las quales tomamos dos para la formación de las dos armilas, y quatorze para los dos trochilos que vienen del vn cabo y del otro, dando a cada trochilo con sus dos filetes siete partes: las cinco al trochilo y las dos a los filetes. Y nota que el trochilo baxo parece mayor que el alto por razon de la estension que haze sobre el plinto. Cada vno de los lados deste plinto es mayor que el diametro de la planta de su coluna: seys otauas partes. Por manera que si el diametro vale diziseys, el lado del plinto veynte y dos. Sale este plinto fuera de la coluna tres partes de las dichas veynte y dos. El murezillo tiene de vuelo la metad de su gruesso y mas vna otaua parte, que es lo mesmo que arriba diximos.

Fuente de esta doctrina es Vitruvio (III,V):

11."Sin autem lonicae erunt faciendae, symmetriae earum sic erunt constituendae:
12. uti latitudo spirae quoque versus, sit columnae crassitudinis, adjecta crassitudine quarta et octava.
13. Altitudo: ita uti Atticurges; ita et ejus plinthos.
14. Reliquumque praeter plinthum, quod erit tertia pars crassitudinis columnae, dividatur in partes septem:
15. inde trium partium, torus qui est in summo.
16. Reliquae quattuor partes: dividendae sunt aequaliter:
17. et una pars fiat, cum suis astragalis et supercilio, superior trochilus.
18. Altera pars inferiori trochilo relinquatur: sed inferior major apparebit, ideo quod habebit ad extremam plinthum projecturam.
19. Astragali faciendi sunt octavae partis trochili;
20. projectura erit spirae: octava et sexta decima pars crassitudinis columnae».

50.3.1. Veamos, como hicimos en el caso de la basa anterior, el comportamiento de Sagredo ante su fuente:

a) Presentadas las molduras, reitera la medida de la altura de la basa, tomada de la mi mitad del grueso de la columna, "como de suso diximos" (cf.(41.6.1) y (49.2).

b) Salta el v.12 de Vitruvio. Prefiere, una vez más, tratar primero de las medidas en

altura y luego en anchura. Preocupación, pues, por el orden de exposición. Los datos y las medidas se van correspondiendo ordenadamente.

c) Observemos que, en este caso, presenta un dato inoperante, tal vez por excesiva fidelidad al texto de Vitruvio. Vimos en la basa dórica cómo había eliminado algunas consideraciones que no aportaban nada nuevo. El dato en cuestión es el siguiente: «y lo que queda que es ygual a la tercia parte del diametro de la planta...». No es más que la traducción literal de «quod erit tertia pars crassitudinis columnas» (v.14). La partición se está haciendo tomando como unidad la mitad del diámetro (= a la altura de la basa). La referencia ahora al diametro total no aporta nada nuevo y más bien desconcierta y contradice la claridad metodológica que venimos observando en Sagredo. Digamos en su favor que «la excepción confirma la regla».

d) Su claridad vuelve a brillar a renglón seguido: "y de las quatro que quedan hazemos diziseys haziendo de cada vna quatro". Utilizando el divisor 16 fija fácilmente las medidas de los dos troquilos y de las dos armilas. Evita así la imprecisión de los versículos 16, 17 y 18 de Vitruvio, donde no sabemos si hay un solo "supercilio" ni cómo se configura el troquilo inferior. Sagredo precisa que hay dos armilas y cuatro filetes.

e)Traduce literalmente a Vitruvio (v.18) en la observación de que el troquilo inferior parece mayor.

f) Al final trata de las medidas en anchura: lado del plinto y vuelo del murezillo.

En cuanto al lado del plinto, aparece un error, un dato irreconciliable en Sagredo: Según Vitruvio (v.12), la anchura de la basa es de un diámetro más 1/4 + 1/8 del mismo. Consiguientemente su saliente es de 1/8 + 1/16 respecto al diámetro de la columna, dato que coincide con el v.20: D/8 + D/16. Sagredo asigna al lado del plinto un diámetro y 6/8 del mismo, y, a continuación, ejemplifica: "si el diámetro vale diziseys, el lado del plinto veynte y dos". Lo cual no es exacto: a 16 le corresponderían 28.

Si queremos que el ejemplo sea válido y que las medidas del lado del plinto coincidan con las de Vitruvio, y con las que el propio Sagredo da para la salida del plinto, hemos de corregir el dato inicial: el lado del plinto debe medir un diámetro más 6/8 de la altura de la basa (o 3/8 del diámetro).

Observaremos, como dato curioso, que la relación del diámetro de la columna con el lado del plinto, igual a 16 / 22, se encuentra en Cesariano (op.cit., fo.XLVII). De ello no puedo deducir nada. Cesariano está más atado al texto de Vitruvio en la exposición de esta basa y no ha sido fuente de Sagredo para la distribución de las armilas y otros detalles que especifica nuestro tratadista. ¿Ha tomado de Cesariano simplemente la relación numérica? Está dentro de lo posible. Pero no se puede deducir nada con seguridad, a mi entender.

g) Presenta la medida del vuelo del murecillo, tal como lo había indicado en la basa dórica, a la que se remite, cf.(49.3).

A modo de conclusión: Destacamos, como en la basa anterior, método en la introducción de los elementos componentes, orden de exposición, mejorando el de la fuente; se completan datos inexistentes o no claros, se facilita el sistema de partición y se precisan las medidas. En un caso, por atarse demasiado al texto vitruviano, presenta un dato innecesario; cae en un lapsus de medida, incongruente, pero rectificable desde sus propios datos.

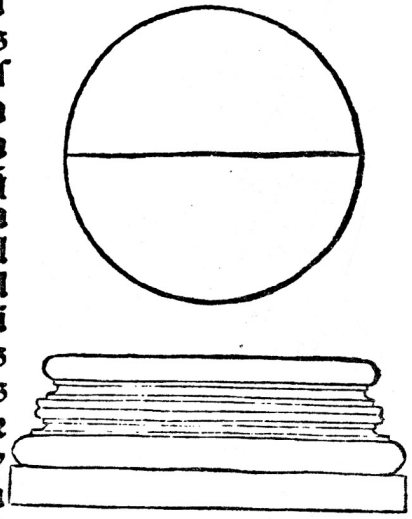
50.3.2. Más arriba, en (50.3.1.d), hemos hablado de la imprecisión los vv. de Vitruvio referentes a los astrágalos y "supercilio". Sagredo, por el contrario, deja bien precisados estos pequeños

elementas, tanto en número como en medidas. Es lógico preguntarse por su fuente. Digamos que las ediciones ilustradas de Vitruvio suelen presentar esta basa perfectamente perfilada, como la de Sagredo. La definición gráfica y distribución de estos elementos le han podido servir para perfilar su basa y, a partir de ahí, asignar las convenientes medidas a los pequeños elementos cuyas medidas precisas no contemplan las fuentes escritas.

51

C iiij v

¶ Siguese otra formacion de baſas jonicas la qual pone Leo baptiſta en ſu libro q̃ hizo de architetura: onde dize que la baſa jonica ſe compone de vn plinto/ō dos murezillos/de dos trochilos/ de dos armilas/medidas eneſta manera.



¶ Partimos el alto ōla baſa en quatro partes: de las quales damos vna al grueſſo del plinto / y onze a cada vno ō ſus quadros. Formado el plinto: partimos lo q̃ q̃da por ſiete partes: ōlas quales damos dos al grueſſo ōl murezillo q̃ viene ſobre el plinto. Formado pues el plinto y el murezillo: partimos otra vez lo que q̃da por tres partes: y dela vna ōllas formamos el murezillo alto: y delas dos partes q̃ quedan entre eſtos dos murezillos: hazemos quatorze: delas quales damos cada cinco a cada vno ōlos trochilos y a ſus filetes: y delas quatro que reſtā: formamos las dos armilas que vienē entre los dos trochilos.

C v

51.1. Siguese otra formacion de basas jonicas la qual pone Leo Baptista en su libro que hizo de architetura, onde dize que la basa jonica se compone de vn plinto, de dos murezillos, de dos trochilos, de dos armilas, medidas en esta manera.

Estamos ante la única cita, la única referencia directa al tratadista florentino que hace Sagredo. Ya conocemos la importancia que para *Medidas* tiene la doctrina de Alberti. Remitimos de nuevo al artículo VITRUVIO-ALBERTI, p.454.

Rosenthal quiere ver en esta cita, donde no aparece el apellido Alberti, una prueba de la difusión de su tratado entre nosotros:

> «Alberti's treatise was so well know that Sagredo could refer simply to «Leo Baptista in the book he wrote on architecture» («The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain», art. cit., p.333).

No me parece tan evidente la afirmación de Rosenthal. Sagredo oculta sistemáticamente la enorme cantidad de préstamos que toma a Alberti, atribuyéndolos genéricamente a «los antiguos». Su proceder se delataría por sí solo si tal fuera la difusión de la obra de Alberti en España.

Introduce el tema, presentando, una vez más, los elementos que integran la basa (cf.**(49)**, **(50)**).

51.2. Partimos el alto de la basa en quatro partes: de las quales damos vna al gruesso del plinto, y onze a cada vno de sus quadros. Formado el plinto, partimos lo que queda por siete partes: de las quales damos dos al gruesso del murezillo que viene sobre el plinto. Formado pues el plinto y el murezillo, partimos otra vez lo que queda por tres partes, y de la vna dellas formamos el murezillo alto: y de las dos partes que quedan entre estos dos murezillos, hazemos quatorze: de las quales damos cada cinco a cada vno de los trochilos y a sus filetes: y de las quatro que restan formamos las dos armilas que vienen entre los dos trochilos.

Veamos el texto de referencia: Alberti (VII, VI1, 571-573):

> «Ionici quidem crassitudinem doricarn probavere, sed orbiculos ingeminarunt mediosque duos anulos inter orbiculos adiecere. Itaque basas altas ex semidiametro imae columnae effecerunt, eamque altitudinem divisere in partes quattuor, unamque ex his dedere crassitudini latastri, atqui latitudini quidem latastri ex hisdem ipsis quartis dedere XI. Fuit igitur tota crassitudo basis IIII^{or}, latitudo autem XI. Conscripto latastro, reliquum altitudinis divisere in partes VII, atque ex his duas dedere erassitudini imi thori; et rursus, quod praeter thorum et latastrum esset crassitudinis relictum, divisere in partes tris, ex quibus summam dedere summo thoro, duas medias dedere duobus orbiculis duobusque anulis, qui quidem inter utrosque thoros pressantur.
>
> Orbiculorum anulorumque ratio fuit huiusmodi. Nam spatium quidem ipsum, quod inter thoros esset, divisere in partes VII, ex quibus singulas singulis anulis dedere, reliquas sibi aequis portionibus orbiculi adscripsere. Proiecturas in thoris easdem observarunt, quas et Dorici, in orbiculisque excavandis pepercere perpendiculis superadiectarum partium. Sed nextrulos fecere ex VIII^{a} suorum orbiculorum».

51.2.1. Salvo ligero detalle, Sagredo sigue paso a paso este texto de Alberti, su fuente directa, ya que Vitruvio no contempla esta basa. Veamos algunos detalles en la comparación de ambos textos:

a) Prescinde Sagredo de la breve presentación histórica de la basa que hace Alberti.

b) En el reparto de medidas sigue las normas y el orden de su fuente, hasta el punto -lo que no había hecho antes- de presentar la medida del lado del plinto, mezclando anchuras con alturas. Pero evita, eso sí, la redundancia de Alberti en la relación numérica entre la altura y anchura de la basa.

c) El texto discurre paralelamente al de Alberti hasta llegar a las medidas de troquilos, filetes y armilas, en que introduce la división en 14, mucho más práctica que la división en 7 de Alberti, sin que se vean afectadas las magnitudes de las molduras y evitando una subdivisión que conduciría a números fraccionarios.

d) Alberti asigna 1/8 de la altura del troquilo a cada uno de sus filetes, dato que omite Sagredo, tal vez por olvido.

f) Sagredo omite lo relativo al saliente de los toros por no aportar nada nuevo. Tampoco reitera la advertencia de no excavar demasiado el troquilo a fin de que la columna no apoye en vacío.

La omisión de estos últimos datos, que se encuentran en el último párrafo de Alberti, tal vez explique la omisión apuntada anteriormente en d), ya que dicha medida viene a continuación.

52

(Picar.) Por mejor tengo yo esta q̃ agora traçaste q̃ la primera: avn q̃ la vna y la otra es de mucho embaraço por las muchas diuisiones y subdiuisiones t diuersas particiones q̃ tienen. ¶ Pudieran (pareceme a mi) los antiguos poner vna cierta suma donde tomará los numeros q̃ cõuenian a cada vno delos miẽbros y escusaranse de mucho trabajo t fastidio. (Tampe.) No creas q̃ esta esso por buscar: y los q̃ lo prouarõ dixeron q̃ con este numero de. xvj. se puedẽ distribuyr y traçar los miẽbros dela basa sin otra subdiuisiõ algũa: desta manera. Sacado el plinto dl alto dela basa por la regla ya dicha: partese lo q̃ queda por. xvj. partes de las quales dan al murezillo del plinto quatro: y al murezillo alto tres: al trochilo bajo tres y media: al trochilo alto otras

C v

tres y media: y las dos q̃ rẽstan se dan alas armilas. ¶ Nota que quando el plinto se forma dela quarta parte dela basa: ha de hauer cada vno de sus lados cinquẽta y ocho partes de largo: y quãdo es la tercia parte ha de hauer sesenta y quatro: por quanto/basas se hallan enlas quales el plinto se forma dela quarta parte.

C v^{v}

52.1. P.- Por mejor tengo yo esta que agora traçaste que la pri mera, aunque la vna y la otra es de mucho embaraço por las muchas diuisiones y subdiuisiones y diuersas particiones que tienen.

Sagredo pone en boca de Picardo -no contradicho por Tampeso- la preferencia por esta basa respecto a la anterior; prefiere la basa jónica de Alberti a la jónica de Vitruvio. La razón bien pudiera ser su mayor ornato al disponer de un toro más, el que reposa sobre el plinto. Recordemos que las molduras, como las tirillas, son «lo más galano» del edificio (cf.**(13)**).

52.2. Pudieran (pareceme a mi) los antiguos poner vna cierta suma donde tomaran los numeros que conuenian a cada vno de los miembros y escusaranse de mucho trabajo e fastidio.

T.- No creas que esta esso par buscar: y los que lo prouaron dixeron que con este numero de XVI se pueden distribuyr y traçar los miembros de la basa sin otras subdiuision alguna..

La presentación de una modalidad de partición, aritméticamente más fácil, es introducida con mucha elegancia literaria mediante la queja de Picardo ante lo embarazoso del sistema de divisiones y subdivisiones, y su recurso a los legendarios «antiguos», preguntándose por qué no habían previsto solución al complejo sistema con un divisor o módulo simple.

Eso ya está inventado, viene a responder Tampeso. Y, a continuación, presenta la exclusiva división en 16, y distribuye el grosor de las molduras, una vez determinado el plinto.

52.3. desta manera: Sacado el plinto del alto de la basa por la regla ya dicha, pártese lo que queda por XVI partes, de las quales dan al murezillo del plinto quatro, y al murezillo alto tres:

al trochilo baxo tres y media: al trochilo alto otras tres y media: y las dos que restan se dan a las armilas.

De Alberti toma Sagrado, paso a paso, este sistema, aparentemente más racional, de partición. Pero omite manifestarnos su fuente. Siguiendo a Alberti, no emite ningún juicio de valor sobre el mismo. En Alberti esto no extraña, leído el contexto; sí en Sagredo, ya que antes ha encarecido la dificultad de los trazados típicos, echando de menos una solución más accesible. A pesar de ello, el contexto hace pensar que Sagredo no tiene ningún interés especial en privilegiar este sistema; paga simplemente las consecuencias de presentar una modalidad más de basa, tomada de un escueta texto de Alberti, precedida de un expectante y elegante adobo literario.

52.3.1. Este es el texto de Alberti utilizado por Sagredo:

> «Alii sic excogitarunt: praeter latastrum dividendam esse basis crassitudinem in partes XVI, quas modulos appellamus; ex his thoro infimo quattuor, superiori thoro tris, orbiculo autem inferiori tris et dimidium, superiori utique et tris atque dimidium, duos autem modulos intermedios anulis tribuendos. Haec igitur lonici» (VII, VII, 573).

52.3.2. Hagamos algunas observaciones al texto de Sagredo:

La frase: «sacado el plinto del alto de la basa por la regla ya dicha» resulta un tanto confusa para los que conocemos el texto y el contexto de la fuente que utiliza Sagredo para esta basa.

Efectivamente; de 1/4 es el plinto que contempla Alberti en su párrafo acabado de citar (52.3.1), ya que las mediciones se presentan como una modalidad en el contexto de su basa jónica, como muestran tanto el comienzo como el final de la cita: «Alii sic excogitarunt» y «Haec igitur lonici».

Sin embargo, cuando Sagredo se refiere a «la regla ya dicha», no puede aludir sino a la anteriormente formulada en **(47)**, donde dijo que la altura del plinto es «por la mayor parte» 1/3 de la altura de la basa. Es la regla que hemos visto confirmada en las basas ática (= dórica) y jónica vitruvianas. La única excepción hasta ahora ha sido el plinto de la basa jónica de Alberti, que tomaba 1/4 de la altura de la basa, cf.(51,2).

Esto quiere decir que Sagredo descontextualiza de su fuente la basa que estudiamos y le da la posibilidad de disponer de una doble modalidad de plinto, como se confirma en el párrafo que sigue, cf. (52.4).

La distribución de molduras y medidas corresponde exactamente a la de Alberti. Pero notemos que Alberti habla de división en 16 partes, que llamamos módulos (quas modulos appellamus); Sagredo no parece atreverse a presentar ese término, módulo, que es mucho más clarificador, y se conforma con hablar de 'partes'. Veremos a renglón seguido la confusión que esto crea.

52.4. Nota que quando el plinto se forma de la quarta parte de la basa, ha de hauer cada vno de sus lados cinquenta y ocho partes de largo: y quando es la tercia parte, ha de hauer sesenta y quatro: por quanto basas se hallan en las quales el plinto se forma de la quarta parte.

El párrafo se presenta como un auténtico embrollo. La úmica lectura coherente exige estos presupuestos:

a) Sagredo sigue tratando del plinto en la modalidad de la división del resto de la altura de la basa en 16 partes.

b) Hay un cambio de suposición lógica en el témino 'parte': primero va referido al

cociente de la división de la altura dela basa (en 3 o 4 partes), y luego va referido al cociente de dividir el resto de la altura de la basa, una vez deducida la altura del plinto, en 16 partes.

Si Sagredo hubiera empleado, como Alberti, el término módulo, el texto habría sido perfectamente legible. Léase asi:

> «Nota que quando el plinto se forma de la quarta parte de la basa, ha de hauer cada vno de sus lados cinquenta y ocho 'módulos' de largo..etc.»

52.4.1. ¿Cómo se obtienen ambas cantidades -58 y 64 módulos- para la longitud del lado del plinto? Veamos los dos casos:

Caso 1º: Plinto que tiene de altura 1/4 de la altura de la basa. Su longitud es 11/4 de dicha altura, según dijo en (51.2.). Esto nos permite una sencilla regla de tres:

Si a 3/4 le corresponden 16 módulos («partes»),

a 11/4 le corresponderán X.

X = 176/4 : 3/4 = 704/12 = 58,66.

Por razones prácticas se desprecian los decimales, y tenemos las «cinquenta y ocho partes de largo» que dice Sagredo.

Caso 2º: Plinto que tiene de altura 1/3 de la altura de la basa. Averigüemos previamente la relación entre la altura de la basa y la longitud del plinto:

Si a 4 le corresponden 3, a 11 le corresponderá X.

X = 8,25.

Se desprecia la parte decimal, y, de modo análogo al anterior, decimos:

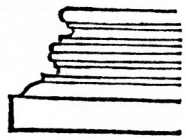
Si a 2/3 le corresponden 16 módulos,

a 8/3 le corresponderán X.

X = 128/3 : 2/3 = 64, que es la cantidad asignada por Sagredo para este segundo caso.

53

¶ Hallaras otrosi basas moder
nas: enlas quales el murezillo del plinto tie
ne mas figura de echino que de bozel: que=
riendo dar a entender sus inuentores que
con la gran carga que tiene se dexa hollar y
mostrar sentimiento: o por ventura les pa=
rece que la basa se muestra de aquella ma=
nera mas agraciada y elegante segun que por esta su figura
se muestra.



C v^v

53. Hallarás otrosí basas modernas, en las quales el murezillo del plinto tiene mas figura de echino que de bozel, queriendo dar a entender sus inuentores que con la gran carga que tiene se dexa hollar y mostrar sentimiento: o por ventura les parece que la basa se muestra de aquella manera mas agraciada y elegante, segun que por esta su figura se muestra.

Del contexto se deduce que se trata de basas jónicas.

La figura -a la que una vez más se alude expresamente- presenta la basa jónica de Alberti, con la diferencia del equino en lugar del toro inferior. (Son conocidas las variantes que, ya en época griega experimentó este toro inferior).

Si el dibujo es fiel, veríamos más bien, en esta basa, cuyo plinto parece medir 1/4 de la altura, un reflejo de la acabada de estudiar, es decir la de modalidad de partición de su altura, excluido el plinto, en 16 módulos.

Sagredo testimonia de la creatividad de su época. El adjetivo 'moderno' se contrapone simplemente, de un modo temporal, a 'antiguo', perteneciendo ambos a la categoría de lo romano. No se contrapone, pues, moderno (gótico) a antiguo (romano). La frase que comentamos aporta luz a la expresión: 'los modernos auténticos' que encontramos en (7.5.3).

El talante de Sagredo, según venimos viendo, es de apertura; no se opone a la novedad, si ésta guarda coherencia con las medidas del romano.

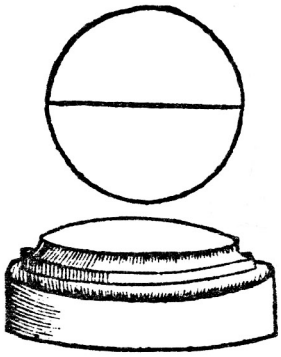
Cuando dice «hallarás», evidencia que conoce basas de este tipo. En el «Codex Escurialensis», ed.de Egger, op.cit, p.23, podemos encontrar una basa con equino en vez de toro; jónica además.

Sagredo interpreta la mente de los inventores de esta basa mediante una alternativa: intención semántica (un dato de «arquitectura parlante») o búsqueda de mayor elegancia (a la que el propio Sagredo es particularmente proclive).

54

¶ Como ſe forma y míde la ba
ſa Tuſcanica.

Formaſe la baſa tuſcanica muy dife rente de todas las ſobre= dichas: por ſer muy ỏſnuda y pobre de molduras. Ca ſolamente ſe cõpo ne de vn plinto redõdo y de vn mu= rezillo: ſobre el qual viene vn filete y vna nacela como eneſta figura ſe mueſtra. El alto deſta baſa ſe toma del medio gr ueſſo dela coluna bien aſſi como qualquiera delas otras baſas y el grueſſo del plin to toma la metad del alto dela baſa: y ſu diametro es la me= tad mayor q̃ el diametro dela planta de ſu coluna: lo q̃ q̃da deſpues de formado el plinto ſe parte por medio: y ỏla vna metad ſe forma el murezillo que viene ſobre el plinto: y dela otra metad vn filete y vna nacela ſegũ que enla ſobredicha



C v[v]

figura ſe mueſtra: y porq̃ deſta baſa hazẽ pòca cuenta los ar chitetos viejos y ſu vſo ſe halla en pocos edificios: mude= mos nueſtras razones ala formaciõ delas baſas ytalicas.

C vj

54.1. Cómo se forma y mide la basa tuscanica.
Formase la basa tuscanica muy diferente de todas las sobredichas, por ser muy desnuda y pobre de molduras. Ca solamente se compone de vn plinto redondo y de vn murezillo, sobre el qual viene vn filete y vna nacela, como en esta figura se muestra.

Como vimos en el cuadro comparativo de (41.3.2), Alberti no trata de esta basa, siendo Vitruvio la única fuente de Sagredo en este caso.

Como ha hecho en los casos anteriores, presenta los elementos que forman la basa y se remite, una vez más, a la figura que acompaña al texto.

Lo característico de esta basa es su plinto circular. Alberti tiene simplemente referencias de el. Según estas, los etruscos pusieron plintos circulares a sus basas. Pero Alberti confiesa no haber visto tales plintos entre las obras antiguas:

> «Referunt Etruscos in basibus latastrum non quadrangulum sed rotundum apposuisse. Id genus basis nusquam in operibus veterum invenimus..» (VII, VII, 573).

Sagredo no quiere renunciar al dato vitruviano, aunque se hace cargo de la situación descrita por Alberti. Por eso dice al final del diseño de esta basa: «y porque desta basa hazen poca cuenta los architetos viejos y su vso se halla en pocos edificios...»

54.2. El alto desta basa se toma del medio gruesso de la coluna bien assi como qualquiera de las otras basas y el gruesso del plinto toma la metad del alto de la basa: y su diámetro es la

metad mayor que el diametro de la planta de su coluna: lo que queda despues de formado el plinto se parte por medio: y de la vna metad se forma el murezillo que viene sobre el plinto, y de la otra metad vn filete y vna nacela, según que en la sobredicha figura se muestra.

Veamos primero el texto de Vitruvio, fuente de Sagredo, y hagamos, a continuación, algunas observaciones sobre la aplicación que del mismo hace nuestro tratadista.

54.2.1. Vitruvio (IV, VII, 15-17):

15 «Spirae earum: altae dimidia parte crassitudinis fiant. Habeant spirae earum:

16. plinthum ad circinum: altum suae crassitudinis dimidia parte;

17. torum insuper: cum apophysi, crassum quantum plinthus».

54.2.2. La exposición y distribución de las medidas que asigna Sagredo a los elementos de esta basa siguen el texto de Vitruvio, pero con algunas aportaciones y explicitaciones que plantean problema:

a) Asigna al diámetro del plinto 1,5 del diámetro de la planta de la columna, estableciendo, sin duda, una analogía con el plinto de la basa dórica, cf.(49.3).

b) Una mitad de la altura de la basa corresponde, según Vitruvio, al toro con su «apófisis», sin dar mayores precisiones. Pero Sagredo precisa que esa mitad se ha de dividir en dos partes iguales, correspondiendo una al toro (murezillo) y otra al filete con su nacela. Con lo cual vemos que donde Vitruvio sólo dice «cum apophysi», Sagredo distingue un filete y una nacela.

Todas estas aportaciones y explicitaciones, que Sagredo ha hecho, sin duda, en pro de mayor claridad, nos abocan, paradójicamente, a un extraño y erróneo diseño de su basa toscana.

Efectivamente. Si observamos la figura del texto -a la que se refiere por segunda vez- y prescindimos de las deficiencias de los detalles, que no enjuiciamos ahora, notaremos la presencia, en su parte superior, de un filete y de una nacela, de acuerdo con la explicitación de Sagredo, traduciendo la «apofisis» de Vitruvio. En el texto y en el dibujo de Sagredo ambos elementos pertenecen a la basa. Esto quiere decir que sobre ellos vendrán otro filete y otra nacela, los que forman la moldura del pie de la columna, cf.**(27)**.

El diseño que de ello resulta es completamente anómalo, porque de la aplicación de sus medidas se hace imposible unir correctamente la basa con la planta de la columna. Sagredo ha caído, pues, en el error -lapsus inexplicable- de transferir a la basa la moldura del pie de la columna.

Con este error hemos de rectificar también la desproporcionada longitud que asigna al diámetro del plinto (que silencia Vitruvio).

54.2.3. En descargo de Sagredo, digamos que las ediciones ilustradas de Vitruvio representan gráficamente esta basa de modo similar a Sagredo. Cometen el error -en el que no cae Sagredo- de representar el plinto circular con perfil a modo de toro. Cesariano, op.cit., fo. LXX, se enreda en una confusa explicación de la «apophysi» o «apophigi» (este segundo término tiene bastante difusión) y la representa más bien en forma de equino que de nacela. Esto muestra que la interpretación de Vitruvio al respecto no era clara. Ya en la edición de Barbaro (Venecia, 1567), p.148, encontramos un trazada coherente de esta basa: la «apophygis» (sic) es representada simplemente por un filete (sobre el toro).

54.3. Y porque desta basa hazen poca cuenta los architetos viejos y su vso se halla en pocos edificios, mudemos nuestras razones a la formación de las basas ytalicas.

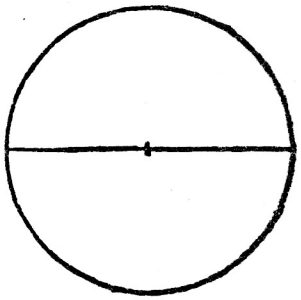
Sagredo parece hacerse eco de Alberti (VII, VII, 573), cf. más arriba, (54.1).

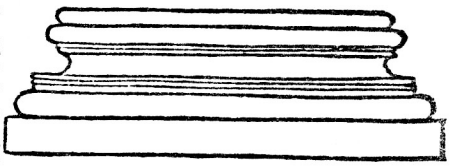
Por basas itálicas entiende, sin duda, basas que carecen de apoyo directo en tratadistas «antiguos», pero que son correctas desde la aplicación del «romano», y que tal vez ha conocido in situ. A pesar de su presentación en plural, sólo nos va a describir una que se encuentra en el pórtico de San Pedro de Roma.

55

¶ Sigueſe otra formacíõ de Baſas.

Tras muchas diferẽcias de baſas ſe puedẽ traçar q̃ avn q̃ no ſon eſcriptas por los antiguos: no por eſſo es de menoſpreciar ſu formacion/como por eſta ſe puede ver cuya formacíõ ſe halla enel portico de ſant pedro de roma. (Pícar.) Deues pues de poner la medida de ſus miẽbros: porq̃ mejor puedan gozar de lla los q̃ de ſu formacíõ mas ſe cõtẽtarẽ. (Cap.) La ꝓporcíõ de ſus miẽbros ſe puede colegir ỏ las medidas paſſadas. Eſta baſa ſe cõpone como vees: de vn plinto y de tres murezillos/y de quatro armilas/y ỏ vn trochilo. Toda la baſa es tã alta como medio grueſſo ỏ ſu coluna. El plinto tiene de grueſſo la quarta parte dela baſa. lo q̃ reſta formado el plinto diuidiras en diziſeys partes yguales: delas quales daras q̃tro al grueſſo del murezillo del plinto: y dos y media a las tres armilas que vienen ſobre eſte murezillo: daras mas tres y media al trochilo y a ſus filetes: ſobre eſte trochilo viene vna armila que tiene vna parte de grueſſo. El murezillo





C vj

que viene ſobre eſta armila daras tres partes: al otro murezillo que viene ſobre eſte meſmo daras dos partes. Daras otroſi a cada vno delos lados del plinto ſeſenta partes que es lo meſmo que el diametro dela plãta de ſu coluna/y mas vna metad. de todo lo de mas me remito alas reglas de ſuſo pueſtas.

C vj^{v}

55.1. Siguese otra formación de basas.

Otras muchas diferencias de basas se pueden traçar que avnque no son escriptas por los antiguos, no por esso es de menospreciar su formación, como por esta se puede ver cuya formación se halla en el portico de Sant Pedro de Roma.

Al introducir el tema de las basas (41.3) (cf. también el cuadro de (41.3.2)), introdujo, entre otras, la basa itálica. Cerró el párrafo anterior **(54)** del siguiente modo: «mudemos nuestras razones a la formación de las basas italicas». Y aquí, a renglón seguido, dice que se pueden trazar «otras muchas diferencias de basas», y se detiene a presentar, a modo de ejemplo, una que está en San Pedro de Roma.

¿Qué entiende por basa itálica? No parece entender un tipo especial, sino un plural heterogéneo -«otras muchas diferencias», denominado así por su localización geográfica. Entendemos, por tanto, el conjunto de basas, renacentistas o antiguas italianas, realizadas con criterios «antiguos», «aunque no son escriptas por los antiguos».

La carencia de apoyo literario no es óbice para su uso: «no por esso es de menospreciar su formación». Ya vimos este criterio abierto de Sagredo en (36.4); si bien allí hizo una importante matización: «Como quiera que los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres, no te maravilles si yo no haya tocado su formación». El matiz es importante: Sagredo es consciente de la difusión del balaustre y de la gran variedad de basas utilizadas en el Renacimiento; pero también parece consciente de que. si ambos elementos carecen de apoyo literario, las basas tienen un arraigo en la antigüedad del que carecen los balaustres; por eso, a mi entender, aquí es más flexible para aceptarlas, sin necesidad de verse inducido a ello.

Basas variadas, «no canónicas» (por llamarlas de algún modo, sin juicio peyorativo y sin voluntad de precisión en la terminología) se pueden ver en el tratado de Francesco di Giorgio, op.cit., fo. 99^{v}, 100, 100^{V}, y también en el *Codex Escurialensis,* ed. de Egger, op.cit, p.23, aunque ninguna corresponde exactamente al perfil de la que estudiamos aquí.

«Como por esta se puede ver». Parte del dibujo a su explicación. Presenta una basa que parece pertenecer al pórtico del viejo San Pedro del Vaticano antes de su demolición. Podríamos pensar que nos encontramos ante un dato autobiográfico: presenta una basa que ha medido y dibujado, según el criterio anunciado en (6.4): «Te diré lo que en este negocio yo he visto, y leido y alcançado».

55.2. P.- Deues pues de poner la medida de sus miembros porque mejor puedan gozar della los que de su formacion mas se contentaren.
T.- La proporción de sus miembros se puede colegir de las medidas passadas. Esta basa se compone, como vees, de un plinto y de tres murezillos, y de quatro armilas, y de un trochilo.

La basa se presenta «proporcionada» con las anteriores, en línea con ellas; es la patente de su viabilidad.

Como ya es normal en nuestro tratadista, previamente a las medidas, presenta los elementos que componen la basa.

55.3. Toda la basa es tan alta como medio gruesso de su coluna. El plinto tiene de gruesso la quarta parte de la basa. Lo que resta, formado el plinto dividirás en diziseys partes yguales, de las quales darás quatro al gruesso del murezillo del plinto, y dos y media a las tres armilas que vienen sobre este murezillos: darás mas tres y media al trochilo y a sus filetes: sobre este trochilo viene vna armila que tiene vna parte de gruesso. Al murezillo que viene sobre esta armila darás tres partes: al otro murezillo que viene sobre este mesmo darás dos partes.

La altura de la basa se rige por la norma general.

Por su perfil de una sola escocia situaríamos esta basa más cerca de la dórica que de las otras, aunque la sobrecarga de las cuatro armilas y del toro añadido la alejan de la sirnplicidad dórica.

Sagredo no parece tener ningún interés en catlogarla en relación a las demás; la ha colocado fuera de lo que hemos llamado «serie canónica».

Por otro lado, nos encontramos con un plinto de 1/4 de la altura de la basa y con una distribución del resto de la altura en 16 partes o módulos, siguiendo el modelo de **(52)**, aunque tenemos la impresión de que se le aplica de un modo algo forzado..

No indica qué porción del troquilo hay que reservar a sus filetes.

La figura presenta una pequeña incorrección por omitir el filete inferior de la escocia.

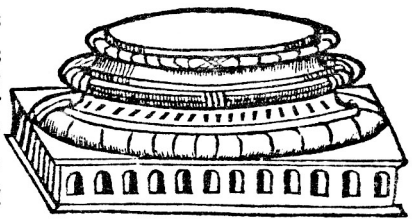
55.4. Darás otrosi a cada vno de los lados del plinto sesenta partes que es lo mismo que el diametro de la planta de su coluna y mas vna metad. De todo lo demás me remito a las reglas de suso puestas.

Para la recta comprensión de esta frase hemos de tener presente lo dicho en (52.4): por «parte» hay que entender «módulos» de la partición en 16.

60 partes para la longitud del plinto es cantidad que no corresponde, como Sagredo afirma, a un diámetro y medio de la planta de la columna. Hechos los cálculos, a diámetro y medio le corresponderían 63,99 partes o módulos, y no 60.

56

¶Todos los miembros y molduras delas basas sobredichas se pueden labrar de follajes/conchas/ feneſtras/eſcamas/eſpichios/vergas: y de otros muchos atauios a volũtad del diſcreto maeſtro empleando en cada moldura la labor que mas le conuenga: con tanto que no ſe diſforme el hueſſo y facion de la moldura. ¶Ca deues de ſaber que no ay arte dõde aſſi ſe puedan emplear las obras de natura y fantaſias del hõbre como la romana: y el maeſtro deue guardar enla diſtribuciõ y debuxo delas tales labores mucha paridad y concierto.



C vj^{v}

56. Todos los miembros y molduras de las basas sobredichas se pueden labrar de follajes, conchas, fenestras, escamas, espichios, vergas, y de otros muchos atauios a voluntad del discreto maestro, empleando en cada moldura la labor que mas le convenga, con tanto que no se difforme el huesso y facion de la moldura. Ca deues de saber que no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasias del hombre como la romana: y el maestro deue guardar en la distribución y debuxo de las tales labores mucha paridad y concierto.

Colofón a la exposición del diseño de las basas son estas consideraciones sobre el ornato de sus molduras.

Nos encontramos ante un texto correlativo al ya analizado en **(17)**, que trataba del adorno de las molduras, después de haberse expuesto su trazado.

Veamos el paralelismo de sus conceptos:

1. Tipología del adorno:

«Diversas labores», se decía allí.

Aquí se especifican varias labores: follajes. conchas etc., pero no exhaustivamente: «y otros muchos atavíos»

2. Criterios de empleo:

2.1.L ibertad del artífice dentro de unas normas:

«La licencia tiene cada uno...con tanto que..»

«a voluntad del discreto maestro...con tanto que..»

2.2. Normas:

a) Guardar «toda la gracia y concierto que el arte requiere

«Guardar en la distribución y debuxo de las tales labores mucha paridad y concierto»

b) «Emplear sus labores donde más a propósi to vengan».

«empleando en cada moldura la labor que más le convenga»

c)

No deformar «el huesso y facion de la moldura»

56.1. Nos remitimos a todo lo dicho en **(17)** para no repetir ideas. Destaquemos, sí, la presencia de una norma que no se diluye en el subjetivismo, la última, c): el ornato nunca puede eclipsar o deformar su soporte; es siempre «adorno de algo»; y ese algo es lo sustantivo.

Destaquemos también una frase muy importante: «Ca deues de saber que no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasía del hombre como la romana».

Nos remitimos de nuevo a lo dicho en **(17)** sobre tipologías y ejemplificaciones por donde campea la libertad, nunca arbitraria, del Romano. La frase que destacamos, que aparentemente hace del Romano un cajón de sastre, debe ser leída desde la clave antropológica y antropocéntrica que lo fundamenta y lo desarrolla con la coherencia de una ciencia (cf.**(8)**).

56.2. «Fenestra». Según García Salinero, op.cit., «adorno en forma de cavadura o concavidad». En este texto tiene su primera documentación como término arquitectónico.

«Verga». «Rama delgada y sin hojas», según reza la 3ª acepción del Diccionario de la Lengua

«Facion», término anticuado en el sentido de «hechura», que aún recoge la 6ª acepción. del Diccionario de la Lengua.

«Espichio», término relaccionado, a mi entender, con 'spica' o 'spiculum', espiga o espiche.

Se observará que el dibujo que ilustra el texto corresponde a una basa jónica moderna (cf.**(53)**), caracterizada por la presencia del equino en lugar del toro inferior.

56.3. Sobre la relación de ciertos adornos con determinadas molduras, cf. Alberti (VII, VII, 575).

Aparte de la basas adornadas, realizadas arquitectónicamente, puede encontrarse una variada e importante serie de ejemplos en el tratado de Francesco di Giorgio, op.cit., fo.15, 99, 99^{v}, 100 y 100^{v}. Hay ejemplos, igualmente, en el *Codex Escurialensis*, ed. Egger, op.cit., p.15^{v} y 49. Es interesante la basa jónica adornada que presenta Cesariano, op.cit., fo.XLVII^{v}, «de egregia sculptura ornate». Puede leerse un cálido elogio a unas basas labradas de adornos en la *Hypnerotomachia Poliphili;* basas:

> «en airain aux tores décorés de feuilles de chêne montrant leurs glands et liées de rubans strictement enroulés autour» (Edic. franc., op.cit., p.72).

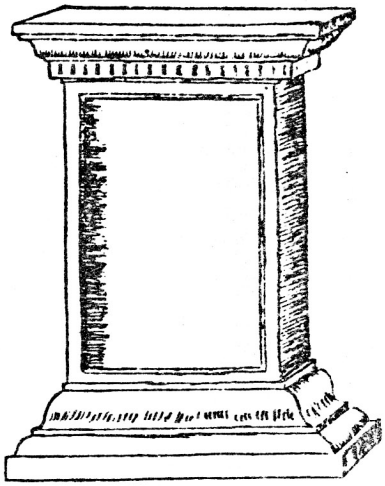
57

¶ Como se deue formar y medir la contrabasa.

Queda nos agora de dezir la formacion de otra pieça que se dize contrabasa/o sotabasa/o piedestal. Su oficio es leuantar los balaustres y antecolunas que se ponen ante las portadas y arcos triumphales para acrescentamiento de mayor autoridad del edificio. Esta pieça se forma por la mayor parte quadrada: y requiere ser siempre mas alta que ancha y nunca menos gruessa que el quadrado del plinto dela basa que sobre ella se assienta. Dasele su cornixa alta / y su moldura enel pie muy complidamente: ⁊ por la mucha simili-

C vj^{v}

tud que esta pieça tiene alas aras en q̃ los antiguos sacrificauã: la llamarõ los architetos arula q̃ q̃ere dezir ara pequeña. Formase de muchos altos porq̃ no la obligarõ a medida forçada: mas de quãto la cornixa alta ha de tomar la septima ꝑte de todo el alto: ⁊ otro tãto la cornixa baxa: y para lo bien hazer: ꝑtiras todo este alto en siete partes yguales y daras vna ala cornixa alta: y otra ala moldura baxa



⁊ las cinco q̃ q̃dã: daras alos planos: enlos q̃les se esculpẽ y formã medallas/escudos/titulos/ystorias: y otras q̃les q̃er labores q̃ el maestro q̃siere. Cada vno d̃stos planos deue de ser guarnecido al derredor de su cimazo siq̃er moldura como por la presente figura se muestra. ¶ Lo q̃ se deue guardar cerca d̃la formaciõ desta sotabasa es: q̃ su gruesso no sea menos delgado q̃ el quadro del plinto. Casi menos gruessa fuesse: hollaria el plinto sobre vazio q̃ es muy ageno de ꝑfeciõ y mẽgua del arte y avn del maestro. y nota q̃ este gruesso se entiende sin lo q̃ toma la cornixa. la q̃l deue volar fuera del gruesso/otro tanto como tiene de alto. Pero si q̃sieres q̃ tu contrabasa sea redonda: deues guardar en su formacion las mesmas condiciones que enla quadrada.

C vij

57.1. Cómo se deue formar y medir la contrabasa.
Quédanos agora dezir la formación de otra pieça que se dize contrabasa, o sotabasa, o piedestal.

Aunque no se recubran totalmente, estos tres términos se presentan como sinónimos. Sagredo no parece mostrar especial preferencia por ninguno de ellos sobre los otros. Véase más abajo cómo habla indistintamente de sotabasa y contrabasa. Y añade aún un nuevo nombre (57.5):

> «e por la mucha similitud que esta pieça tiene a las aras en que los antiguos sacrificauan, la llamaron los architetos arula que quiere dezir ara pequeña».

(Arula es nombre que toma de Alberti (I, X, 71), designado aquí como «los antiguos».

57.1.2. «Sotabasa». Según García Salinero, op.cit.: «Etim. Cornpuesto de 'sota' (lat. subtus) y de la palabra basa. La palabra existe antes de Sagredo como 'sobasa'; sotabasa no la he visto antes de las *Medidas.*

«Pedestal». Según el mismo autor: «Del franc. piedestal y éste, a su vez, del ital. piedestallo». 1ª documentación, Sagredo.

57.1.3. Comparemos la terminología de nuestro tratadista con la de sus fuentes habituales, incluyendo a Francesco di Giorgio en representación de la corriente vitruviana:

Vitruvio	F. di Giorgio	Alberti	Sagredo
(Stylobata es interpretada en el Renacimiento como pedestal)	Stylobata	Arula Ara Pulvinar	Contrabasa Sotabasa Piedestal Arula

La terminología de Sagredo es interesante porque nos muestra, en este caso, su ligera -sólo ligerísima- dependencia de Alberti y su disentimiento de la habitual interpretación de Vitruvio.

57.1.4, Nuestro pedestal no aparece en la ordenación vitruviana. Lo que Vitruvio llama stylobata se interpretó posteriormente con el significado que el término estilobato presenta en los vocabularios arquitectónicos; interpretación que no juzga correcta Ferri (cf. su edic. crítica de Vitruvio, Roma, 1960, p.119).

La presencia del pedestal en obras romanas, que contemplaron los renacentistas, y la ausencia de apoyo literario en el texto vitruviano, revelan el desfase existente entre el tratado y la arquitectura posterior. Pero los renacentistas no siempre tuvieron conciencia clara de este desfase, al menos en muchos puntos concretos. De ahí que intenten, como principio, buscar apoyo literario en Vitruvio para todo. Los problemas filológicos y de interpretación de un texto oscuro no colaboraron excesivamente a clarificar posturas en un principio. Por otra parte carecían del riguroso conocimiento histórico que se tiene hoy de los edificios; y esta falta de perspectiva histórica fue un obstáculo para el discernimiento. Un ejemplo puede ser el caso que nos ocupa. El mundo griego dista mucho de apoyar el empleo del pedestal; y en cuanto al romano, tendríamos que afirmar con A. Choisy:

> «Les bonnes apoque n'admettent guère le piédestal que pour les colonnes engagées (Colisée, etc.), *(Histoire de 1'Architecture*, op.cit., T. I., p.432).

Los renacentistas utilizaron ampliamente el pedestal. Baste pensar en obras de Alberti, Bramante, Michelozzo, etc. Vieron el pedestal en obras romanas, y, de modo muy natural, guiados de sus conocimientos etimológicos, interpretaron como «pedestal» el término stylobata («que sostie-

ne columna») de un oscuro pasaje vitruviano del Libro III, capítulo IV, al final del cual su autor, para mayor precisión, remite a esa parte gráfica del final del tratado, que no ha llegado hasta nosotros. He aquí el texto de Vitruvio (III, IV, 20-23):

> 20. «Sin autem (en lugar de gradas), circa aedem, ex tribus lateribus podium faciendum erit: ad id constituitur uti: quadrae, spirae, trunci, coronae, lysis, ad ipsum stylobatam qui erit sub columnarum spiris, conveniant.
> 21. Stylobatam ita oportet exaequari uti habeat, per medium, adjectionem per scamillos impares:
> 22. Si enim ad libellam dirigetur, alveolatum oculo videbitur. Hoc autem,
> 23. ut scamilli ad id convenientes fiant, item in extremo libro forma et demonstratio erit descripta».

57.1.5. Francesco di Giorgio Martini, tal vez por ser de los primeros en el empeño de hacer accesible el difícil texto vitruviano, cae frecuentemente en errores de comprensión y, consecuentemente, de traducción.

Veamos un texto del «Quarto Trattato», op.cit., p.385-386, donde trata del pedestal, de su forma, funciones y medidas:

> «Alcuna volta sotto le colonne e base locavano li antiqui la steriobata, delle quale queste sono le proporzioni. In prima adunque è da sapere che essa steriobata è un corpo cubo overo quadrato in ogni parte como uno tassilo, posto sotto la colonna per ornamento d'essa, et alcuna volta per elevare essa colonna acciò che a qualche loco più alto d'essa pervenire possa, el diametro del quale è una volta e mezzo el diametro della colonna da piedi; di poi è da ricordarsi di quello che di sopra è ditto, cioè che se lo diametro della colonna fusse diviso in sei overo in sette parti, delle quali una se ne tolle a la colonna secondo le due ultime opinioni di diminuire, così questo corpo cubo, overo steriobata, debba essere diviso secondo le medesme parti. E sempre una delle ditte parti si debba dare ad una cornice la quale si pone sopra di essa; et una parte et uno quarto alla sua basa sotto di essa locata. Ultimamente è da intendere che el fundamento delle base delle colonne overo della steriobata debba essere in diametro 1/3 maggiore. Lo sporto della basa d'essa stilobata debba avere la medesima proporzione al diametro suo che la basa della colonna al diametro d'essa. Truovasi le stilobate di doppia altezza, le quali sono da usare sicondo la opportunità delli edifizi nel dare più o manco eminenzie alle colonne».

Se habrá observado una variación en la terminología: comienza hablando de steriobata y pasa luego a utilizar la palabra stilobata. Es un problema de fusión de códices. En todo caso, como puede verse en los dibujos de los f.35 y 35^{v}, distingue bien entre «stilobata» y «steriobata» (estereobato). El primero es el que se toma por pedestal.

57.1.6. En esa interpretación de «stylobata» por pedestal hay un amplio consenso entre los renacentistas que tratan del tema. Veamos algunos ejemplos:

a) En las ediciones ilustradas de Vitruvio se interpreta gráficamente el pasaje citado en (57.1.4) mediante una columnata con pedestales. Es este un dato constante. Con anterioridad a 1526, lo observamos en las ediciones de Fra Giocondo: Venecia, 1511, y Florencia,1522; en la del mismo autor, pero con dibujos distintos, de 1523; y en la de Durantino, Venecia, 1524. Y se seguira viendo en las ediciones de Caporali, Filandro, etc.

b) Luea Pacioli, en su *De divina proportione,* Venecia, 1509, Tav.III, presenta el dibujo de una «colonna troncata» con su basa y pedestal. Sobre este último leemos:

> «Questo Vitruuio lo chiama stillobata e da li Moderni sia detto pilastrello ouero basamento».

Y en el capítulo VI trata de su trazado.

c) Son varios los textos de Cesariano (op.cit.,) que pueden aducirse, en línea con lo

anteriormente dicho. Basten dos citas tomadas, respectivamente,de los fo. LVI y XLVII (la paginación de su edición no es nada fiable):

> «et sopra epse et li stylobati: quali chiamano pedestali: che sopra epsi supposite sono le columne..»
>
> «Sub spira stylobati truncus seu arula intercolumnaris peraequatur».

Este último texto aparece en la parte baja del dibujo de una basa. Se notará la presencia del término «arula».

57.1.7. Alberti para este tema no recurre al citado texto vitruviano. Tal vez porque comprenda que Vitruvio no trata del pedestal, o, tal vez, porque desde su posición alternativa, basada en la experiencia, no lo necesite. Veamos algunos textos donde habla del pedestal:

En (I, X, 71) enumera los elementos arquitectónicos de abajo arriba, siguiendo el orden de construcción:

> «Atqui ut ab ipsis, ut ita loquar, radicibus ordiamur, quibusque columnis fundamenta substituantur. Fundamentis quidem ad areae planitiem coaequatis consuevere murulum superimponere, quem nos arulam, alii fortassis pulvinar nuncupabunt. Supra murulum basim adigebant, in basi columnam statuebant..»

En (VIII, II1, 685-687) trata de la columna conmemorativa, en la que interviene como elemento soportante el pedestal. Nos presenta su diseño y aprovecha la ocasión para hacer una digresión sobre el pedestal en general, comenzando por su génesis y siguiendo con su descripción, adornos y medidas, para volver de nuevo a la columna conmemorativa y a su ara. A pesar de su lon - gitud presento el texto completo. Nos permitirá observar el comportamiento de Sagredo ante el:

> «(De las columnas conmemorativas) Eius partes hae sunt. Pro podio et crepidine surgentes ab ipso pavimento soli adsunt gradus; in eos ara quadrangula; in hanc rursus altera eminet ara prima nonnihil minor; tertio loco basis columnae; mox columna ipsa; in eam capitulum; extremo loco statua suggesto imposita. Sunt qui inter primam atque secundam aram quippiam veluti latastrum suggesti loco iri terposuerint, quo esset opus celsiori cum venustate.
>
> .....
>
> Arae autem, in quibus assideat basis, partes habebunt hasce. Supremo loco, quod ipsum omnibus debetur partibus structurae, prominebit cimatium; in imo quidem aderit soccus: sic enim similitudinis gratia appello id ornamentum porrectum aut gradibus aut undula aut gulula, quod quidem partis alicuius propria sit basis. Sed de ara istiusmodi nonnulla dicenda sunt, quae ex industria in hunc locum destinata superiore libro praetermisimus.
>
> Dixi accidisse, ut columnis murulos substituendos ducerent. Cum igitur positis murulis itiones expeditiores habere voluissent, amotis reliquis intermediis tantum ex murulo sub basibus columnarum reliquerunt, quantum ferendis columnis ipsis sufficeret. Id nos sic relictum aram nuncupamus. Huic murulo fuerat ornamentum in summo cimatium gulula aut undula aut quidvis tale. Tum et par in imo soccus respondebat. His igitur ambobus ornamentis aram incinxere; effecereque ipsum id cimatium ad arae ipsius altitudinem ex quinta aut ex sexta; aram autem posuere crassam nusquam minus, quam ut ad amplitudinem basis columnae responderet, nequid latastri superastructio in vacuo penderet. Alii firmitudinis gratia octavam latastri addidere crassitudini muruli. Caeterum arulae altitudo praeter cimatium et soccum aut fuit per latitudini suae aut superavit ex quinta. Itaque istiusmodi apud elegantes fuisse murulos at aras invenimus.
>
> Redeo ad columnam. Sub columnae basi ara statuetur, quae ad basim columnae, uti mox diximus, commodis dimensionibus respondeat. Huic cimatium erit integrum opus coronae praesertim ionicae, cuius meministi esse lineamenta haec: infimo loco gulula, mox gradus, post rudens, post mutulorum frons praetectus, ultimo supremo loco undula. In imo autem ad ipsam aram pro socco

inversa portenditur undula cum funiculis et nextrulo ordinibus inversis. Ara vero altera huic substituta itidem parilibus ducetur lineamentis, ita ut super eam nihil astructi pendeat in vacuo; sed huic ab solo ipso pavimenti assurgent gradus aut tris aut quinque altitudinibus inter se et retractionibus imparibus. Hi vero gradus una nihil plus quam quartam, nihil minus sextam arae supra se impositae partem omni altitudine sui adaequabunt. In ara istac adaperiatur hostiolum, appingenturque ornamenta ei aut dorica aut ionica, qualis in templis recensuimus. In altera autem sublatiore ara tituli ascribentur et exuviarum congeries adsculpetur. Siquid inter hasce duas aras subinterponetur, altum fiet ex tertia suae amplitudinis; idque spatium occupabunt signa adpacta, uti sunt plaudentes deae, Victoria Gloria Fama Copia et eiusmodi. Fuere qui supremam aram crustarint aere aurato»

Por estas mismas normas acabadas de citar se rigen los pedestales de los Arcos de Triunfo: (VIII, VI, 723).

57.1.8. De la comparación del texto de Sagredo con las citas hasta aquí presentadas se desprenderá que nuestro tratadista ha tenido en cuenta el vocabulario y algún detalle de Alberti, y se ha desentendido en absoluto del planteamiento de los vitruvianos al interpretar reiteradamente y traducir por pedestal el estilobato de Vitruvio.

57.2. Su oficio es leuantar los balaustres y antecolunas que se ponen ante las portadas y arcos triumphales para acrescentamiento de mayor autoridad del edificio.

Notemos la función semántica de acrecentamiento de prestigio que asigna Sagredo al pedestal y su relación con los balaustres. Francesco di Giorgio -citado en (57.1.5)- destacaba la función ornamental respecto a la columna «et alcuna volta per elevare essa colonna».

Respecto a la referencia a los arcos triunfales, tengamos en cuenta que Sagredo, en su estancia en Toledo, realizó arquitectura efímera.

No recoge la función que desempeña el pedestal en la columna conmemorativa, según el anterior texto de Alberti.

57.3. Esta pieça se forma por la mayor parte quadrada

Presenta aquí la norma general, pero al final de la exposición -cf.(57.10)- prevé la posibilidad del pedestal redondo y confirma para él las normas que va a presentar a continuación.

57.4. y requiere ser siempre mas alta que ancha y nunca menos gruessa que el quadrado del plinto de la basa que sobre ella se assienta.

Establece la posibilidad de innumerables variaciones en sus medidas dentro de unas normas límites. La altura es variable, según nos dice en (57.5): «Formase de muchos altos porque no la obligaron a medida forçada».

Relacionemos lo acabado decir con las normas de algunos tratadistas:

En Alberti encontrarnos una relación entre el pedestal y la basa de la columna. En cuanto a la altura de los planos centrales (es decir excluidas las cornisas) observamos que ha de ser igual a su anchura o superarla en 1/5.

Se indica que la anchura del pedestal no puede ser inferior a la del plinto que tiene encima. Sagredo ha recogido este dato, y aclarará un poco más abajo (cf.(57.8): «este gruesso se entiende sin lo que toma la cornisa».

Pero Alberti transmite también la opinión de los que dicen que la anchura debe superar en 1/8 la del plinto.

Luea Pacioli fija la altura en dos veces su anchura (cf. *La divina Proporción*, op.cit., cap.VI, p.163).

Francesco di Giorgio, citada en (57.1.5), establece una relación entre el diámetro del pedestal y el diámetro del pie de la columna, siendo el primero una mitad mayor que el segundo.

En el Códice Chigiano encontramos una altura igual a un ancho y medio.

57.4.1. Datos tan variables como los acabados de reseñar, y tal vez la propia experiencia de lo observado en edificios, justifican la voluntaria indeterminación de Sagredo a la hora de fijar medidas, contentándose con orientar a sus lectores, marcando unos límites reguladores.

57.5. Dásele su cornixa alta y su moldura en el pie muy complidamente: e por la mucha similitud que esta pieça tiene a las aras en que los antiguos sacrificauan, la llamaron los architetos arula que quiere dezir ara pequeña. Formase de muchos altos porque no la obligaron a medida forçada, mas de quanto la cornixa alta ha de tomar la septima parte de todo el alto, e otro tanto la cornixa baxa.

«Arula»: queda dicho -cf.(57.1)- que toma este nombre de Alberti.

La altura del pedestal es variable. Exige guardar una relación constante entre ella y las cornisas, tomando cada una 1/7 de dicha altura.

Alberti asigna a la cornisa 1/5 o 1/6 de la altura. Por su parte, Francesco di Giorgio, 1/6 o 1/7 para la cornisa alta, teniendo que superar la baja a la alta en 1/4 de su medida.

Vemos cómo Sagredo evita las fluctuaciones en las medidas en general. Aquí marca unas medidas fijas y opta por un tipo de pedestal estilizado.

57.6. Y para lo bien hazer, partirás todo este alto en siete partes yguales y darás vna a la cornisa alta, y otra a la moldura baxa: e las cinco que quedan darás a los planos, en los quales se esculpen y forman medallas, escudos, títulos, ystorias, y otras qualesquier labores que el maestro quisiere.

El procedimiento no aporta nada a las medidas ya indicadas; concreta metodológicamente el trazada del pedestal.

No hay nada especial que observar sobre los adornos; están dentro de lo usual. Los encontramos en el ara de la columna conmemorativa de Alberti; en las normas de Pacioli, en los dibujos del Códice de El Escorial, etc. etc.

Aparece de nuevo el ya comentado criterio del artífice en la elección de los temas decorativos (cf.**(56)**).

57.7. Cada vno destos planos deue de ser guarnecido alderredor de su cimazo siquier moldura, como por la presente figura se muestra.

Hace norma de un detalle que no aparece de modo uniforme en los autores.

Remite a la figura, algo defectuosa, al menos en la proporción de su cornisa baja.

57.8. Lo que se deue guardar cerca de la formacion, desta sotabasa es que su gruesso no sea menos delgado que el quadro del plinto. Ca si menos gruessa fuesse, hollaría el plinto sobre vazio que es muy ageno de perfecion y mengua del arte y avn del maestro. Y nota que este gruesso se entiende sin lo que toma la cornixa

Repite lo anteriormente dicho -cf.(57.4)- sobre la relación que debe guardar la anchura del pedestal con la del plinto de la basa de la columna. La regla de «no hollar en vazio» ya ha

sido expresada en otros casos (cf., por ejemplo, (49.5). Aparece, igualmente, dos veces en el párrafo de Alberti, citado en (57.1.7), de donde lo toma nuestro tratadista.

La implicación: imperfección - mengua del arte y del maestro, la seguiremos encontrando en *Medidas*; cf. (59.2).

57.9. (la cornixa) la qual deue volar fuera del gruesso, otro tanto como tiene de alto.

Aplicación de una norma ya establecida, cf.(15.3).

57.10. Pero si quisieres que tu contrabasa sea redonda, deues guardar en su formación las mesmas condiciones que en la quadrada.

Aunque la contrabasa se forma «por la mayor parte quadrada» -cf.(57.3)-, queda abierta la posibilidad de hacerla cilíndrica.

Rosenthal, hablando del clasicismo de los pilares de la catedral de Granada, apunta la probabilidad de que Siloe se sirviera de *Medidas,* y dice sobre estos pedestales cilindricos:

> «Cylindrical pedestals, while appearing occasionally in northern Italy, were rarely used in the Renaissance.This form was, however, readily accommodated within the vitality and flexibility of surfaces characteristic of Siloe's architectural style».

Y en nota a este texto, añade:

> «They are found in the Loggia del Consiglio, Padova, ca.1501 and the church of the Madonna dei Miracoli, Brescia, 1487-1508. The 1499 project in the *Hypnerototnachia Poliphili* (Fig.71) is described in the text in this way: «Le Corinthie pedavano sopra uno subcolumnio, o veramente uno subbasio di forma semitubulo, de qui e de li, cum le semi arule concinamente colligato. Il quale fue exacto da due quadrature trovate dal diametro della ima crassitudine della Corinthia...»
>
> (Colonna) *Hypnerototnachia Poliphili.* These piers are the closest parallels to those of the cathedral of Granada».(*The Cathedral of Granada, a study in the Spanish Renaissance,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1961, p.90).

57.11. Digamos, para terminar con la temática de la contrabasa, que, dentro de la claridad de exposición, que consideramos característica de Sagredo, el orden de la misma ha sido, en el presente caso, menos elaborado y riguroso de lo habitual en él.

58

¶ Como se deuen formar los capiteles: y como fuerõ p̃meramẽte hallados.

Antiguamẽte la coluna y capitel se formaua en vna mesma pieça: y el capi

C vij

tel era parte del alto dela coluna: y no se formaua entonces tan cõplido ni tan p̃feto/como d̃spues q̃ le hizierõ pieça por si. ¶ Los primeros q̃ assentarõ capiteles sobre las colunas fuerõ los Doros: y su capitel era vn vaso redõdo a manera de taçõ o balãça: cubierto cõ vn tablero q̃drado a semejãça de plinto: q̃ tenia tãta mesa q̃nta a ellos parecio bastaua p̃a recebir las junturas de los architraues ⁊ ligazones de las vigas q̃ encima veniã. ¶ Generalmẽte todos los capiteles hã de ser tã altos como medio gruesso de sus colunas: excepto el capitel q̃ se dize corintico: el q̃l ha de hauer tãto en alto quãto todo el gruesso d̃ su coluna como adelãte diremos: ⁊ assi son todos los otros yguales en alto alas basas: sino sea el dicho corintico.

C vij^{v}

58.1. Cómo se deuen formar los capiteles, y cómo fueron primeramente hallados.

Se introduce aquí el tema del capitel con una breve ambientación histórica y adelantando la norma general que rige su altura.

La exposición del trazado de los diversas capiteles obedece a la siguiente distribución:

Capitel dórico: **(59)**.
Capitel jónico: **(60)**, **(61)**, **(62)**.
Capitel corintio: **(63)**, **(64)**, **(65)**, **(66)**.
Variantes: Capiteles itálicos: **(67)**.
Transición al tema siguiente: **(68)**.

58.2. Antiguamente la coluna y capitel se formaua en vna mesma pieça: y el capitel era parte del alto de la coluna, y no se formaua entonces tan complido ni tan perfeto coma despues que le hizieron pieça por si.

Ignoro cuál pueda ser la fuente de la primera afirmación. Sin duda, en su intento de ambientar históricamente el tema, ha ido más lejos de lo que sus fuentes le permitían, cayendo incluso en una ligera contradicción, como se verá a continuacion, cf. (58.3).

Que el capitel formara parte del alto de la columna es un dato que podemos encontrar en el capitel dórico históricamente definido, según Vitruvio (IV, I, 19-20):

> «Cum invenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, item in columnam transtulerunt, et qua crassitudine fecerunt basim scapi, tanta sex cum capitulo in altitudinem extulerunt».

Idéntica doctrina repite en (IV, III, 14-15), en que ya se refiere a la columna + capitel dórico, en un segundo momento de mayor estilización:

«Crassitudo columnarum erit duorum modulorum; altitudo cum capitulo: XIIII».

58.3. Los primeros que assentaron capiteles sobre las colunas fueron los Doros: y su capitel era vn vaso redondo a manera de taçon o balança, cubierto con un tablero quadrado a semejança de plinto, que tenia tanta mesa quanta a ellos pareció bastaua para recebir las junturas de los architraues e ligazones de las vigas que encima venian.

Subyacen, como fuentes de esta interpretación histórica, textos de Vitruvio y de Alberti:

De la evolución arquitectónica de Dorios y Jonios trata Vitruvio en (IV, I). Cf. en (19.1) la versión de Sagredo.

Sobre el origen y evolución de la arquitectura en madera, cf. Alberti (I, X, 73) y Vitruvio (IV, II).

Pero es particularmente el siguiente texto de Alberti el que directamente incide en el párrafo de Sagredo que analizamos. En el pueden verse todos los elementos que presenta nuestro tratadista: dorios, tazón, plinto, junturas:

> «Capitula columnis imponere docuit necessitas, ut in his trabium trunci iunctum assiderent; sed habebat deformitatem rude id et quadratile lignum. Fuere igitur principio apud Doros (si omnia Graecis credimus), qui ex cogitarint simile quippiam imitari ad tornum, quo rotunda veluti lanx quadrangulo sub operculo posita esse videretur; hancque, quod nimirum pressa appareret, collo paulo altiore substituto sublevanrunt..»
>
> (VII, VI, 565).

Hay una ligera contradicción en Sagredo. Aquí nos dice que fueron los dorios los primeros en poner capiteles sobre las columnas, y describe su capitel. Sin embargo, en (19.1), siguiendo allí a Vitruvio, había afirmado que los dorios no habían conseguido poner columnas en los templos «porque avn no alcancaban cómo se habían de formar», siendo, a continuación, los jonios los que establecieron el que llamamos género dórico.

El texto de Alberti, acabado de citar, seguido muy de cerca por Sagredo, le ha llevado a este despiste. Pequeños olvidos o contradicciones de este tipo son inevitables cuando se simultanean diversas fuentes para un mismo dato. Y hemos de admitir que Sagredo utiliza sus fuentes con gran maestría.

58.4. Generalmente todos los capiteles han de ser tan altos como medio gruesso de sus colunas, excepto el capitel que se dize coríntico, el qual ha de hauer tanto en alto quanto todo el gruesso de su coluna como adelante diremos: e assi son todos los otros yguales en alto a las basas, si no sea el dicho coríntico.

En la relación existente entre la altura del capitel y el diámetro del imoscapo de la columna expone la doctrina de Alberti (se verán en su momento los matices vitruvianos).

Al equiparar altura del capitel con altura de la basa, cae en contradicción con sus propias precisiones, anteriormente expuestas. Una vez más la presencia de un texto inmediato (Alberti (VII, VIII, 577): «capitulum Dorici effecere crassum aeque atque basim») le induce a contradicción. Efectivamente: léase lo que dijo en (28.2) y en (41.6). Había distinguido dos maneras de medir el ancho (o diámetro) de la columna en el imoscapo:

a) el exclusivo diámetro del fuste; es decir sin contar las molduras del pie de la columna;

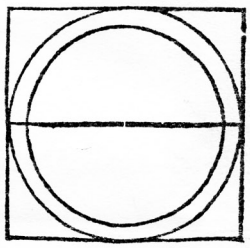
b) el diámetro total, es decir incluidas las molduras del pie de la columna.

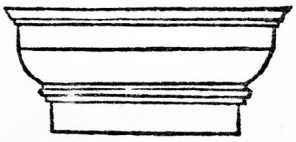
Con el primer diámetro, a), se medía la altura propia de la columna. Con el segundo, b), se medía la altura de la basa exclusivamente.

Dado que el capitel se mide con la mitad del diámetro del fuste en el imoscapo, su altura es algo menor -en la doctrina de Sagredo- que la altura de la basa, que es igual a medio diámetro, incluida la moldura del pie de la columna.

59

Partiã pues los dozos el alto de ſu capi
tel en tres yguales ptes: y dela vna formauã el tablero: dela
ſegũda el vaſo: ỏla tercera el cuello:
cuyo aſſiẽto no baziã mas ni menos
grueſſo q̃ la gargãta ỏla coluna: gar
gãta llamamos lo mas delgado y re
traydo ỏla coluna: y pueyã q̃ no ho
llaſe poco ni mucho ſobre la ceja de
la coluna: ca ſeria grã injuria ꝛ vicio
del edificio y del maeſtro: ꝛ aſſi dezi=
mos q̃ todos los aſſiẽtos delos capi
teles no bã de ſer mas grueſſos q̃ las
gargãtas de ſus columnas. Cada la=
do otroſi ỏl tablero formauã mayor
q̃ el diametro dela plãta dela coluna
vna dozaua parte. Formauã mas en
la calua deſte tablero vn cimazo q̃ era vna pequeña gula/ o
talõ q̃ tomaua dos quintas ptes del grueſſo del dicho table
ro. El viẽtre del vaſo formauã ouiculado/ el cuello cercado
de hojas o feneſtrado. y nota q̃ la formaciõ deſte capitel no
es otra coſa ſi biẽ q̃eres mirar: ſino molduras tomadas ỏla
cornixa. La la corõa ſe mueſtra enel tablero: y el echino cõl





C vij v

vaſo: y la faxa enel cuello ſegũ q̃ enla preſente figura ſe mue
ſtra: q̃ coſa ſea faxa adelãte ſe dira quãdo del architraue ha
blaremos. (Dicar.) No ſolamẽte las molduras deſte capi=
tel. Pero todas q̃leſquier otras formaciones: aſſi de vaſos
como de balauſtres: cãdeleros y otras partes de ornamen=
tos: no ſon otra coſa ſino molduras dela cornixa: porque ſe
gun yo he notado: los deburos paſſados ſon gulas/ nacelas
echinos/ y todos los otros generos de molduras.

C viij

59.a. Dos son los textos básicos de la doctrina aquí expuesta: uno, remoto, de Vitruvio; otro, directo, de Alberti, como se verá fácilmente a continuación. A ellos se referirán las citas.

59.b. Vitruvio (IV, III, 6-18):

16. «Capituli (dórico) crassitudo: unius moduli;
17. latitudo: duorum, et moduli sextae partís.
18. Crassitudo capituli dividatur in partes tres; e quibus: una, plinthus cum cymatio fiat; altera: echinus, cum anulis; tertia: hypotrachelium».

59.c. Alberti (VII, VIII, 577):

«Capitulum Dorici effecere crassum aeque atque basim, et totam eius crassitudinem divisere in

partes tris: primam dedere operculo; alteram occupavit lanx; collo capituli, quod sub lance sit, ultima tertia relicta est.

Operculi latitudo quaqueversus integram habuit diametrum et amplius partem semidiametri imae columnae sextam. Huius operculi partes hae sunt: cimatium et latastrum; et cimatium istic gulula est: ea capit ex V^{e} operculi partes duas. Labrum lancis extremas lineas operculi attingebat. Circa infimum lancis alii minutos anulos tris, alii gululam ornamenti gratia circumcinxere; occupavit ornamentum hoc lancis partem non plus tertiam. Colli diameter, hoc est infima capituli pars, quod in omnibus capitulis observatur, solidum columnae non excessit.

Sigue la presentación de una modalidad de capitel dórico que Alberti ha visto realizado. De el no hará mención Sagredo, pero sí utilizará la frase final del párrafo para su capitel, aunque dicha frase, en su contexto albertino, parece referirse exclusivamente a esa modalidad de capitel dórico que no recoge Sagredo. Dice así el texto:

Alii, ut ex aedificiorum lineamentis collegimus, capitulum doricum effecere altum ex dimidia atque item ex quarta diametri columnae imae, totamque hanc altitudinem capituli divisere in partes XI, ex quibus operculo IIII, lanci item IIII, collo autem dedere partes tris; mox operculum divisere in partes geminas, ex quibus fuit superior pars gulula, inferior fascia; rursus et lancem in partes diviserunt geminas, quarum dederunt infimam seu anulis seu gululae, quae subcingeret lancem. Ad collum vero alii rosas alii surgentia folia affixere. Haec Dorici».

59.d. Comparemos la terminología de los tres tratadistas:

Vitruvio	Alberti	Sagredo
Plimthus	Operculum	Tablero
Echinus	Lanx	Vaso
Hypotrachelium	Collum	Cuello

59.1. Partían pues los doros el alto de su capitel en tres yguales partes: y de la vna formauan el tablero: de la segunda el vaso: de la tercera el cuello

En la partición del capitel en tres partes coinciden Vitruvio y Alberti; pero es a éste último a quien directamente sigue Sagredo. Nótese como no especifica aquí, siguiendo a Alberti, las molduras que acompañan a las diferentes partes, cosa que sí hace Vitruvio.

59.2. cuyo assiento (del cuello) no hazian mas ni menos gruesso que la garganta de la coluna: garganta llamamos lo mas delgado y retraydo de la coluna: y preueian que no hollase poco ni mucho sobre la ceja de la coluna, ca seria gran injuria e vicio del edificio y del maestro: e assi dezimos que todos los assientos de los capiteles no han de ser mas gruessos que las gargantas de sus colunas.

Parafrasea, con casuística, las líneas 12-14 del citado texto de Alberti (cf. (59.c.): «Colli diameter...non excessit»).

Sobre la ceja de la columna y su función, recuérdese lo que dijo en **(27)**:

«Pero la moldura de la cabeça que propriamente se dize ceja de la coluna, se compone de vn bozel, de vn filete, y de vna nacela.....
Allende del buen parescer, son necessarias mayormente la moldura alta, porque con ella se absconde la juntura que se causa entre el capitel y la coluna, que es parte de mucha perficion y era cuydado y diligencia principal de los antiguos encubrir y absconder quanto a ellos fuesse possible las junturas y despieces en sus obras».

Descrédito del edificio y del maestro van, una vez más, de par. Cf. su reciente advertencia sobre este punto, en (57.8).

59.3. Cada lado otrosi del tablero formauan mayor que el diametro de la planta de la coluna vna dozaua parte.

Las medidas de Vitruvio y de Alberti coinciden. A ellas se atiene Sagredo; pero observemos un ligero detalle:

Vitruvio habla de 2 módulos y 1/6 (módulo = radio de la columna en el imoscapo).

Alberti habla de un diámetro y 1/6 de semidiámetro.

Sagredo, que evita hablar de módulos (recuérdese (52.4)), sigue a Alberti, pero no cambia de unidad de referencia, y habla, consecuentemente, de un diámetro y 1/12 de dicho diámetro. Es un dato más de su claridad de exposición.

59.4. Formauan mas en la calva deste tablero vn cimazo que era vna pequeña gula o talon que tomaua dos quintas partes del gruesso del dicho tablero.

Vitruvio, en el v.18 del texto citado anteriormente, habla del «plinthus cum cymatio», sin asignar medida a este último. Sí se la asigna Alberti, a quien sigue Sagredo: véase la línea 7ª de su texto, anteriormente citado: «Huius operculi...etc»

Para dicho cimacio presenta Sagredo una forma alternativa: gula o talón. Alberti sólo habla de «gulula». (A la descripción de «gulula» en Alberti (cf. VII, VII, 575) corresponde en Sagredo únicamente el talón).

Para las definiciones de gula y talón en Sagredo, cf. **(14)**.

59.5. El vientre del vaso formauan oviculado: el cuello cercado de hojas o fenestrado.

Oviculado (con ovas) es el «oviclatas» de Alberti en el capitel jónico (cf. cita de (61.c.)). Ni Vitruvio ni Alberti hablan de este adorno en el capitel dórico. Pero Sagredo lo ha podido ver en los grabados de las ediciones vitruvianas.

Nótese que no dice nada de los anillos del vaso, de los que hablan ambas fuentes, y, consecuentemente, omite las medidas que les asigna Alberti.

Respecto a las hojas que adornan el cuello véase su fuente en el texto de Alberti, líneas últimas («Ad collum vero..»); pero téngase en cuenta la advertencia que intercalamos en el texto de Alberti. Por otra parte, este habla de hojas o rosas; Sagredo, de hojas o «fenestras».

59.6. Y nota que la formación deste capitel no es otra cosa, si bien quieres mirar: sino molduras tomadas de la cornixa. Ca la corona se muestra en el tablero: y el echino en el vaso: y la faxa en el cuello, según que en la presente figura se muestra. Qué cosa sea faxa adelante se dirá quando del architraue hablaremos.

Quiere confirmar lo dicho en (13.1).

Es curioso que haya preferido aquí usar «vaso» por «echino», el término vitruviano que anteriormente había usado en la cornisa. Tal vez por mayor fidelidad al «lanx» albertino, cuyo texto viene siendo su fuente más directa en este tema.

La figura hace ver un detalle, manifiesto en Alberti, pero que Sagredo ha omitido: «Labrum lancis extremas lineas operculi attingebat».

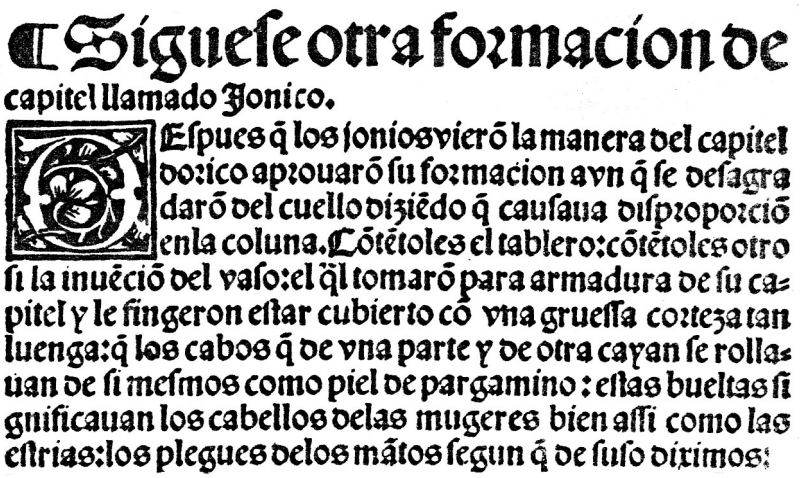
Muestra igualmente la figura los anillos, silenciados por Sagredo, pero manifiestos en las fuentes.

Introduce el término «faxa». Atento siempre a no dejar término nuevo sin presentación, se remite ahora al tema del arquitrabe, donde volverá a presentarse (cf.**(69)**).

59.7. P.- No solamente las molduras deste capitel. Pero todas qualesquier otras formaciones, assi de vasos como de balaustres, candeleros y otras partes de ornamentos, no otra cosa sino molduras de la cornixa: porque segun yo he notado, los debuxos passados son gulas, nacelas, echinos, y todos los otros generos de molduras.

Por boca de Picardo se remacha, encarece y generaliza lo acabado de decir por Tampeso en el párrafo anterior, de acuerdo con lo anunciado en (13.1). Afán, pues, en nuestro tratadista de coherencia, recapitulación y síntesis.

60



¶ Siguese otra formacion de capitel llamado Jonico.

Despues q̃ los jonios vierõ la manera del capitel dorico aprouarõ su formacion avn q̃ se desagradarõ del cuello diziẽdo q̃ causaua disproporciõ enla coluna. Cõtẽtoles el tablero: cõtẽtoles otro si la inuẽciõ del vaso: el q̃l tomarõ para armadura de su capitel y le fingeron estar cubierto cõ vna gruessa corteza tan luenga: q̃ los cabos q̃ de vna parte y de otra cayan se rollauan de si mesmos como piel de pargamino: estas bueltas significauan los cabellos delas mugeres bien assi como las estrias: los plegues delos mãtos segun q̃ de suso diximos:

C viij

60. Siguese otra formación de capitel llamado Jónico.

Despues que los jonios vieron la manera del capitel dorico aprouaron su formación avnque se desagradaron del cuello diziendo que causaua disproporcion en la coluna. Contentoles el tablero: contentoles otrosí la inuencion del vaso, el qual tomaron para armadura de su capitel y le fingieron estar cubierto con vna gruessa corteza tan luenga que los cabos que de vna parte y de otra caian se rollauan de si mesmos como piel de pergamino: estas bueltas significauan los cabellos de las mugeres bien assi como las estrias los plegues de los mantos, segun que de suso diximos.

En este preámbulo histórico al trazado del capitel jónico, Sagredo se atiene básicamente al siguiente texto de Alberti (VII, VI, 565):

> «Iones prospectis doricis operibus lancem in capitulis probarunt, sed lancium illam nuditatem collique adiunctionem non probarunt; ea re corticem arboris addidere, qui hinc atque hinc dependens et sese in anfractam convolvens latera lancium convestiret».

Pero también tiene delante este otro de Vitruvio (IV, I, 24):

> "Capitulo, volutas, uti capillamento concrispatos concinnos praependentes, dextra ac sinistra conlocaverunt; et, cymatiis et encarpis pro crinibus dispositis, frontes ornaverunt".

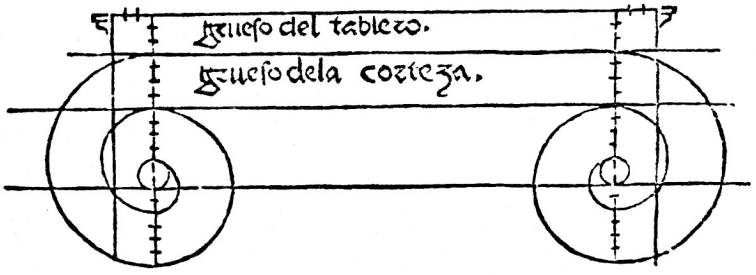
Si despliega, con su característico gracejo, el texto del primero, recorta, sin embargo, los datos del segundo, del que sólo le interesa resaltar el aspecto antropomórfico del capitel jónico.

La fusión de ambos textos tiene su contrapartida. Nótese córno esa "gruessa corteza" que se enrolla a modo de "piel de pergamino" viene a significar, por interferencia del antropomorfismo vitruviano, "los cabellos de las mujeres". Hay que decir que la conjunción no es feliz.

Para el antropomorfismo femenino del pliegue de los mantos se remite a lo que "de suso diximos", cf.(20.2). Es otro ejemplo más de la coherencia y concatenación de su exposición.

61 para formar eſtas bueltas y traçar eſte capitel haras ẽla ma
nera ſiguiẽte. ¶ Partiras primeramẽte vna linea q̃ ſea tan
grãde como el medio diametro dela planta dla coluna/por
xix.cõpaſes:y guardar la has a parte. Deſpues eſcriue vna
linea derecha comẽçãdo dla mano ſinieſtra bazia la dieſtra:
q̃ ſea tã grãde como todo el diametro dla colũa: y mas vna
deziochena pte. Eſta linea ſera el largo del tablero:ca eſte ta
blero ſe forma mas largo q̃ ancho.y del cabo ſinieſtro colga
ras ortogonalmẽte dos lineas paralelas yguales cada vna
ala q̃ tienes guardada:y tan apartada la vna dela otra co=
mo tres cõpaſes. Itẽ enel otro cabo dieſtro colgaras otras
dos por la meſma manera. Lineas paralelas ſe dizẽ quãdo
C viij dos o tres o mas lineas ſe apartã vnas de otras por ygual:

llamãſe las q̃ cuelgã delos cabos cathetos: y las q̃ cuelgan
de mas a dentro axes: porque ſobre ellos ſe rebueluen las
bueltas dela corteza. Parte pues cada vno deſtos axes por



Diametro dela planta dela coluna.

xix.cõpaſes:t ſon las meſmas diuiſiones dela linea q̃ tienes
guardada:delos q̃les daras tres al grueſſo del tablero:y q̃=
tro al grueſſo dela corteza/ y ſeys al vaſo: y las otras ſeys q̃
reſtã/tomã las bueltas q̃ cuelgan dela corteza:eſtas bueltas
formaras aſſi. ¶ Señala vn punto en cada vno delos axes
a nueue cõpaſes debaxo del tablero: ſobre el q̃l deſcribiras
vn pequeño circulo q̃ ſu diametro tome dos cõpaſes. Eſte
circulo llamaras ombligo delas bueltas:y enlos dos luga=
res dõde ſe corta conel axe/ſeñalaras aſſi meſmo otros dos
puntos q̃ ſerã cẽtros dela buelta dla corteza. llamãdo al pũ
to alto cẽtro ſupior:y al pũto baxo cẽtro inferior. y pueſta la
vna pierna del cõpas ſobre el cẽtro ſupior: y la otra abierta
tãto q̃ toque la primera linea del grueſſo del tablero en aq̃l
lugar dõde ſe corta conel axe:de alli comẽçaras a mouer el
cõpas deſcẽdiendo y ſeñalando bazia fuera haſta topar cõ
la otra parte baxa del axe:t ſi biẽ bas medido ha de venir ſu
C viij^{v} ſto conel ſin ſobrar ni faltar del ningũa coſa:baras alli preſa

cõ la pierna del cõpas: cerraras la otra tãto q̃ la põgas enel cetro inferior: y entonces ꝓseguiras tu buelta començada y vernas a parar enel mesmo axe enla ꝑte alta q̃ si biẽ mediste has de tocar la linea baxa del gruesso dela corteza: ⁊ alli haras assi mesmo / ꝑsa cõ la pierna d̃l cõpas / y cerraras la otra tãto q̃ vẽga otra vez a ponerse enel cẽtro supior: y de alli prosiguiras tu buelta hasta q̃ vẽgas a parar otra vez enla parte baxa del axe: y parãdo enel la pierna del cõpas: juntaras la otra hasta ponerla otra vez enel cẽtro inferior: y d̃ alli moueras siguiẽdo tu buelta hasta venir a fenecer enel otro centro supior: y desta manera hauras traçado el vn caracol d̃la corteza: no menos haras ẽlos otros q̃ restã. Nota q̃ enla formaciõ deste caracol haze el cõpas quatro saltos: el primero de ocho pũtos: el segũdo de seys: el tercero de q̃tro: y el vltimo de dos.

D

61.a. Tanto para el trazado del capitel jónico ahora, como para los demás datos de dicho capitel, **(62)**, dos son las fuentes que utiliza Sagredo: Vitruvio (III, V, 25-48) y Alberti (VII, VIII, 577-583).

En el apartado presente Sagredo sigue más de cerca el texto de Alberti, más claro, de más fácil aplicación para el trazado de la voluta, aunque eso no le impida tomar préstamos a Vitruvio, particularmente al comienzo y al fin de su exposición.

Antes de analizar, en cada caso, su fuente peculiar, presentamos los dos textos en su integridad, a pesar de su extensión.

A estas fuentes nos remitiremos también en el apartado siguíente **(62)**, que sigue tratando del capitel jónico.

61.b. Vitruvio (III, V, 25-48):

25. Capitulorum ratio: si pulvinata erunt, his symmetriis conformabuntur, uti:
26. quam crassus imus scapus fuerit, addita octava decuma parte scapi, abacus habeat longitudinem et latitudinem;
27. crassitudinem, cum volutis: ejus dimidiam.
28. Recedendum autem est ab extremo abaco in interiorem partem, frontibus volutarurn, parte duodevicesima et ejus dimidia.
Tunc,
29, crassitudo dividenda est in partes novem et dimidiam;
30- et, secundum abacum: in quattuor partibus volutarum, secundum extremi abaci quadram: lineae demittendae, quae cathetoe dicuntur.
Tunc,
31. ex novem partibus et dimidia: una pars et dimidia abaci crassitudo relinquatur;
32. reliquae octo: volutis constituantur.
Tunc,
33. ab linea quae secundum abaci extremam partem demissa erit, in interiorem partem (alia) recedat unius et dimidiatae partis latitudine.
Deinde

34. eae lineae dividantur ita, ut quattuor partes et dimidia sub abaco relinquantur.
Tunc,
35. in eo loco qui locus dividit quattuor et dimidiam et tres et dimidiam partem, centrum oculi (ponatur);
36. Signeturque, ex eo centro, rotunda circinatio, tam magna in diametro, quam una pars ex octo partibus est: ea erit oculi magnitudo.
37. Et in ea, catheto respondens, diametros agatur.
Tunc,
38. ab surnmo sub abaco inceptum, in singulis tetrantorum actionibus, dimidiatum oculi spatium minuatur; denique in eundem tetrantem qui est sub abaco veniat.
39. Capituli autem crassitudo sic est facienda ut, ex novem partibus et dimidia, tres partes praependeant infra astragalum summi scapi;
40. cymatio, adempto abaco et canali, reliqua sit pars.
41. Projectura autem cymatii habeat, extra abaci quadram, oculi magnitudinem.
42. Pulvinorum baltei: ab abaco hanc habeant projecturam uti, circini centrum unum cum sit positum in capituli tetrante et alterum diducatur ad extremum cymatium: circumactum, balteorum extremas partes tangat.
43. Axes volutarum: ne crassiores sint quam oculi magnitudo;
44. volutaeque ipsae: succidantur ad altitudinis suae duodecimam partem.
45. Haec erunt symmetriae capitulorum, quae columnae futurae sunt ab minimo ad pedes XXV:
46. quae supra erunt, reliquas habebunt ad eundem modum symmetrias; abacus autem, erit longus et latus quam crassa columna est ima, adjecta parte VIIII: uti,
47. quo minus habuerit altior columna contracturam, eo neminus habeat capitulum suae symmetriae projecturam et, in latitudine, ratae partís adjectionem.
48. De volutarum descriptionibus, uti ad circinum sint recte involutae, quemadmodum describantur: in extremo libro forma et ratio earum erit subscripta.

61.c. Alberti (VII, III, 577-583) :

«Ionicum capitulum sic efficiemus. Tota capituli crassitudo erit ad columnae crassitudinem infimam dimidia. Hanc tibi crassitudinem capituli dividito in modulos unum de XX. Operculo igitur dabis modulos tris; cortici dabis IIII; lanci dabis VI; infimas autem reliquas sex relinquito volutis, quas hinc atque hinc faciat dependens cortex. Operculi latitudo quaqueversus habebit diametrum summi scapi suae columnae. Latitudo corticis, quae est a fronte capituli ad occiput, aequabitur operculo. Longitudo ipsius corticis profluet lateribus atque perpendebit sese involvens ad cocleam lineam. Umbilicus cocleae, qui in dextro est, distabit a sinistro compari umbilico modulos duos atque XX, et distabit ab ultima supremi operculi linea modulos XII.

Cocleam ipsam sic ducito. In punctum quidem medii umbilici describito ciclum pusillum, cuius semidiameter modulum capiat unum: in ambitu excelso notato punctum unum, et contra notato itidem alterum subtus in ambitu depressiore. Tune in superiore istiusmodi puncto ponito pedem circini stabilem, pedem autem mobilem ducito a linea, quae operculum dividat a cortice; et descendito vergendo in partem capituli extrinsecam, usque compleat integrum semicirculum, atque respondeat e regione sub cicli pusilli puncto. Illic restringito circinum, et ponito pedem stabilem subtus in puncto istic infimo pusilli cicli; mobilem vero pedem ducito ab inchoato vortice hactenus descripto, et ascendito introrsus usque summum lancis labrum attingas: sic enim duobus semicirculis imparibus vorticem unum integrum effeceris. Deinceps resumito ductum istiusmodi

et cocleam, hoc est amfractus circumductae lineae, ad oculum, hoc est ad pusillum usque ciclum, implicato.
Lancis labrum pandetur, ut frontibus foris promineat ex cortice modulos duos; fundo autem sui aequabit supremae columnae amplitudinem. Contracturae volutarum, quae pro lateribus capituli iungunt volutas anteriores posterioribus, fient graciles ad crassitudinem lancis addita moduli dimidia. Ornamentum operculo adiungetur cimatium gulula unius moduli. Corticis crassitudo excavabitur canaliculo ad profunditatem dimidii moduli. Nextruli latitudo ad canaliculum pars erit quarta. In medio frontis per canaliculum sculpentur frondes et semina. Partes lancis, quae pro frontibus capituli extant, oviclatas faciunt, et sub oviclis distendunt bachas. Contracturas laterum inter volutas squamis aut frondibus circumvestiunt. Tale igitur ionicum capitulum est».

61.d. Veamos,comparativamente, la terminología de los tres tratadistas. Aparecerá clara la influencia de Alberti;

Vitruvio	Alberti	Sagredo
Abacus	Operculum	Tablero
Quadra abaci	Cimatium operculi	Cimazo del tablero
Volutae	Volutae	Bueltas
Oculus	Umbilicus cocleae	Ombligo de las bueltas
		Caracol de la corteza
(Canali)	Cortex	Corteza
(Cymatium)	Lanx	Vaso

61.1. y para formar estas bueltas y traçar este capitel harás en la manera siguiente. Partirás primeramente vna linea que sea tan grande como el medio diametro de la planta de la coluna, por XIX compases, y guardar la has aparte.

La línea que pide trazar es igual a la altura del capitel jónico (medio diámetro del imoscapo de la columna), como se verá en (61.5), inicia con ello un proceso meticuloso, pero práctico para el trazado del capitel jónico.

No ha creído necesario repetir aquí la altura del capitel jónico. La norma general para las alturas de los capiteles la presentó en (58.4).

Al proceder así, sigue la medida de Alberti, citado anteriormente, líneas 1-2:

«Tota capituli crassitudo erit ad colunnnae crassitudinem infimam dimidia».

Y se aparta de Vitruvio, cuya medida difiere algo. A ella se refiere el tratadista romano en dos ocasiones:

1ª. Capitel, sin contar las volutas. Su altura es igual a 1/3 del diámetro del imoscapo de la columna:

«Ionici capituli altitudo, tertia pars est crassitudinis columnae» (IV, I, 3).

2ª. Capitel, incluidas las volutas. Su altura (cf. v.2 en el texto anteriormente citado) es la mitad de la longitud del abaco, midiendo ésta un diámetro + 1/18.

Midiendo, pues, el abaco 19 D / 18, su mitad (= altura del capitel jónico) será 19 D / 36.

Se comprende que Sagredo haya preferido la simplificación de Alberti.

En la división por XIX compases de la línea que ha mandado apartar (que será la altura del capitel) sigue directamente a Alberti, texto citado, línea 3-4:

«Hanc tibi crassitudinem capituli dividito in modulos unum de XX».

Vitruvio pide dividir por 9,5 (cf. v.29 del texto citado).

Venimos observando que Sagredo evita los números fraccionarios en la medida de lo posible.

No utiliza Sagredo la palabra módulo pero sí emplea 'compás' como unidad de medida.

Si en las medidas sigue a Alberti, en el procedimiento del trazado práctico, según veremos a renglón seguido, sigue los pasos de Vitruvio, desmenuzando el proceso, como hemos dicho, en busca de facilitarlo al máximo.

61.2. Después escriue vna linea derecha començando de la mano siniestra hazia la diestra, que sea tan grande como todo el diametro de la coluna y mas vna deziochena parte. Esta linea será el largo del tablero, ca este tablero se forma mas largo que ancho.

El gesto del trazado gráfico pertenece a la metodología de Sagredo.

La medida que asigna a la longitud del tablero es la vitruviana (cf. v.26 del texto citado).

Pero la afirmación de que el tablero «se forma más largo que ancho» no tiene fundamento en Vitruvio ni en Alberti. Para estos dos tratadistas el tablero es cuadrado, siendo el de Alberti menor, puesto que su lado mide justamente un diámetro, medido esta vez en el sumoscapo de la columna.

En (62.1) veremos la probable causa de este error de interpretación que comete Sagredo.

61.3. Y del cabo siniestro colgarás ortogonalmente dos lineas paralelas yguales cada vna a la que tienes guardada, y tan apartada la vna de la otra como tres compases, item en el otro cabo diestro colgarás otras dos por la mesma manera.

El procedimiento de colgar dos líneas paralelas no debe nada a Alberti; sí a Vitruvio (cf. vv.30 y 33, en el texto citado).

Los tres compases, indicados por Sagredo, van referidos al semidiámetro de la columna, de acuerdo con la partición de Alberti:

$$\text{compás} = \frac{\text{semidiámetro}}{19}$$

Es fácil observar cómo utiliza Sagredo simultáneamente sus dos fuentes, distintas, para elaborar su capitel jónico, que, desde este punto de vista, podemos considerar híbrido: en lo esencial de la distribución de medidas y trazado de las volutas, semejante al de Alberti; más semejante a Vitruvio en el trazado del abaco. De Vitruvio se sirve para el proceso del trazado gráfico, como vemos aquí.

61.4. Lineas paralelas se dizen quando dos o mas lineas se apartan vnas de otras por ygual: llamanse las que cuelgan de los cabos cathetos, y las que cuelgan de mas adentro axes, porque sobre ellos se rebuelven las bueltas de la corteza.

Carecen de interés para nosotros las definiciones que aquí presenta. No lo juzgaría así Sagredo, pensando en los usuarios de su libro. Una vez más, lo vemos definiendo todo elemento nuevo que introduce.

«Catheto». Utiliza el mismo término de Vitruvio (cf.v.30, en el texto citado): «quae cathetoe dicuntur».

Se utiliza aquí en su sentido etimológico. El Diccionario de la R.A,E. ya sólo contempla su acepción de perpendicular aplicada a los lados que forman el ángulo recto en el triángulo rectángulo. En cuanto a «axe» ya lo definió en **(12)**.

61.5. Parte pues cada vno destos axes por XIX compases: e son las mesmas diuisiones de la linea que tienes guardada: de los quales darás tres al gruesso del tablero, y quatro al gruesso de la corteza, y seys al vaso: y las otras seys que restan, toman las bueltas que cuelgan de la corteza.

A partir de aquí -la parte más importante del trazado del capitel- Sagredo va a seguir de cerca el texto de Alberti, apartándose del de Vitruvio que presenta complicaciones, particularmente en el trazado de las volutas.

La distribución de medidas para tablero, corteza y vaso corresponde exactamente al texto de Alberti (cf.línea 4: «Operculo igitur...»). (La distribución de Vitruvio es menos clara (cf. vv.31, 32 y 34)).

61.6. Estas bueltas formarás assi. Señala vn punto en cada vno de los axes a nueue compases debaxo del tablero, sobre el qual describirás vn pequeño circulo que su diamero tome dos compases. Este circulo llamarás ombligo de las bueltas: y en los dos lugares donde se corta con el axe señalarás assi mesmo otros dos puntos que serán centros de la buelta de la corteza: llamando al punto alto centro superior, y al punto baxo centro inferior.

Es exactamente la doctrina de Alberti; cambia sólo la expresión, no la cantidad, de los datos:

1. La localización del ombligo de las volutas:

   Alberti dice: «et distabit ab ultima supremi operculi linea modulos XII».

   Sagredo quiere más claridad y marca el punto de cómputo más abajo:

   "nueve compases debajo del tablero".

2. Medida del círculo-ombligo.

   Al «cuius semidiameter modulum capiat» prefiere Sagredo «que su diámetro tome dos compases».

61.7. Y puesta la vna pierna del compas sobre el centro superior, y la otra abierta tanto que toque la primera linea del gruesso del tablero en aquel lugar donde se corta con el axe, de alli començarás a mouer el compas descendiendo y señalando hazia fuera hasta topar con la otra parte baxa del axe: e si bien has medido ha de venir justo con el sin sobrar ni faltar del ninguna cosa: harás alli presa con la pierna del compas: cerrarás la otra tanto que la pongas en el centro inferior, y entonces proseguirás tu buelta començada y vernás a parar en el mesmo axe en la parte alta que si bien mediste has de tocar la linea baxa del gruesso de la corteza: e alli harás assi mesmo presa con la pierna del compás, y cerrarás la otra tanto que venga otra vez a ponerse en el centro superior: y de alli proseguirás tu buelta hasta que vengas a parar otra vez en la parte baxa del axe: y parando en el la pierna del compás, juntarás la otra hasta ponerla otra vez en el centro inferior: y de alli mouerás siguiendo tu buelta hasta venir a fenecer en el otro centro superior: desta manera haurás traçado el vn caracol de la corteza: no menos harás en los otros que restan.

Prolija, pero clara, es la exposición de Sagredo, igual que la de Alberti, a quien sigue prácticamente paso a paso.

No es clara, por el contrario, la de Vitruvio. No olvidemos que remite (v.48) al final del libro para su aclaración mediante el trazado gráfico, páginas que se han perdido.

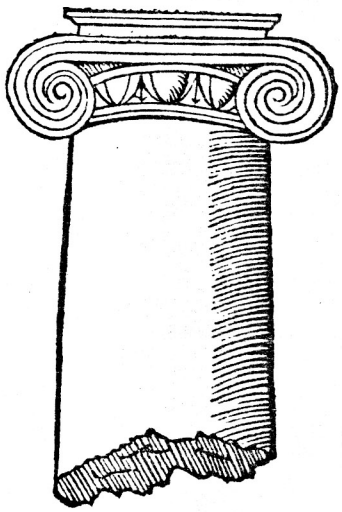
En todo caso, por su propio texto, se puede apreciar que el trazado geométrico y el perfil de su voluta difieren del de Alberti-Sagredo. Vitruvio opera por cuartos de círculo, con cuatro centros variables, mientras que Alberti-Sagredo trazan semicírculos, alternando dos centros.

61.8. Nota que en la formacion deste caracol haze el compas quatro saltos: el primero de ocho puntos: el segundo de seys: el tercero de quatro: y el vltimo de dos.

La nota no aporta nada nuevo; es una simple observación, válida para comprobar la corrección del propio trazado.

62

¶ El ancho otrosi del tablero cõtiene todo el diametro dela plãta dela coluna menos vna deziochena parte y media: quiero dezir q̃ el tablero es mas largo que ancho vna xviij. pte. El assiẽto deste capitel es el suelo ỹl baso: y porque no se podria assentar sobre la coluna por las bueltas ỹla corteza q̃ se metẽ debaxo: es necessario quitar enla coluna la pte ỹla ceja q̃ alli se asconde: y abrir las bueltas ỹl capitel hasta ỹscubrir el redõdo del assiẽto del vaso: el q̃l no ha de ser mayor q̃ la gargãta dela coluna. Los miẽbros deste capitel se atauian y adornã ỹ muchas maneras: enel grueso dela corteza se forma y caua vna canal q̃ es vna escota cõ sus filetes. Enel grueso ỹl tablero vna pequeña moldura si quier cimazo q̃ toma la metad del grueso: y tiene de salida dos compases



D

(Vitruvio.) Marauillome ỹ tãta salida como das ala moldura del tablero: porq̃ arriba dixiste q̃ todas las molduras hã de tener tãta salida quãta fuere su altura: y por esta regla la moldura del tablero hauia de ser su salida vn compas y medio: y agora le mãdas dar dos. (Vitruvio.) Dasele esta ventaja por causa q̃ no se asconda cõ la salida dela corteza: su formaciõ. Mas justo era te marauillases dela mucha diligencia ỹlos antiguos cerca deste proueer. Alcrecẽtarõ al largo del tablero vna deziochena parte: quãdo el capitel es para coluna q̃ no passa de. xv. pies. pero quãdo es mas alta: le acrecentarõ vna nouena: y al respeto va creciendo el grueso del tablero: y va creciẽdo su moldura como van subiẽdo en altura las columnas guardando cada cosa su proporciõ.

D v

62.1. El ancho otrosí del tablero contiene todo el diametro de la planta de la coluna menos vna deziochena parte y media: quiero dezir que el tablero es mas largo que ancho vna XVIII parte.

En (61.2) dijo que «este tablero se forma mas largo que ancho», contra la evidencia que nosotros encontramos en sus fuentes. A la longitud del tablero le asignaba «el diámetro de la coluna y mas vna deziochena parte», medida que se lee en Vitruvio, cf.(61.c.), v.26); su longitud es, por tanto: D + D/18.

Pero Vitruvio dice: "...habeat longitudinem et latitudinem" (longitud y anchura).

El "quiero dezir" de Sagredo parece delatar el deseo de zanjar un planteamiento que no le parece claro. En todo caso, de la aplicación de sus cantidades no resulta la relación que él establece entre longitud y anchura del abaco.

¿Cómo ha leído a Vitruvio? ¿Por qué rebaja en "vna deziochena parte y media" "el diámetro de la planta de la coluna" para determinar la anchura del abaco?

Esta última cantidad nos puede dar la clave de la interpretación de Sagredo, quien parece haber leído el v.28 como realización del v.26, saltándose el v.27.

Si esta hipótesis es válida, la conjunción "et" no la ha entendido como copulando palabras (longitud y latitud), sino oraciones. Su lectura sería así: "el diámetro del imoscapo más 1/18 del mismo tenga el abaco de longitud, y para la anchura "recedendum autem est....parte duodevicesima et ejus dimidia" ("vna deziochena parte y media"). La coincidencia de estas cantidades parece darnos la clave.

Añádase que en algunas ediciones ilustradas de Vitruvio, la representación gráfica del trazado de este capitel nos muestra un abaco algo más largo que ancho, si bien el texto está totalmente de acuerdo con el de la edición que utilizo.

62.2. El assiento deste capitel es el suelo del baso: y porque no se podria assentar sobre la coluna por las bueltas de la corteza que se mete debaxo, es necessario quitar en la coluna la parte de la ceja que alli se asconde, e abrir las bueltas del capitel hasta descubrir el redondo del assiento del vaso, el qual no ha de ser mayor que la garganta de la coluna.

Norma práctica para el ajuste de las piezas, que no encuentra ni en Vitruvio ni en Alberti. El hecho tiene interés porque nos muestra un Sagredo práctico, en posesión de recetas y conocimientos de taller.

La advertencia sobre el tamaño del assiento del vaso la encuentra en Alberti, cf.(61.c.), lin.34: "fundo autem (del vaso) sui aequabit supremae columnae amplitudinem", si bien Sagredo se limita a presentar la norma en términos negativos.

62.3. Los miembros deste capitel se atauian y adornan de muchas maneras: en el gruesso de la corteza se forma y caua vna canal que es vna escota con sus filetes. En el gruesso del tablero vna pequeña moldura si quier cimazo que toma la metad del gruesso, e tiene de salida dos compases.

No habla Vitruvio de adornos; sí Alberti. Extraña que Sagredo, en contra de lo que podríamos esperar de casos pasados, después de anunciar la gran posibilidad de adorno de este capitel, se resigne a algunos detalles de molduras, sin mencionar en concreto ningún motivo ornamental susceptible de ser recibido por los elementos o miembros del capitel. Se queda bastante más corto que Alberti. (Parece como si, en este caso, Sagredo quisiera abreviar detalles. Si se leen los textos de Vitruvio y de Alberti, citados en **(61)**, se notará cómo Sagredo omite detalles importantes, concretamente el tratamiento de la unión de las volutas lateralmente).

Para el canal o escocia con sus filetes que se forma en la corteza, la fuente es Alberti (línea 39 del texto citado en **(61)**:

> "Corticis crassitudo excavabitur canaliculo ad profunditatem dimidii moduli. Nextruli latitudo ad canaliculum pars erit quarta".

Pero Sagredo no asigna medidas.

El cimacio que corona el abaco tiene, en Alberti, un tercio de la altura del abaco: "unius moduli" (línea 39, *ibidem*). Sagredo, por su parte, le asigna la mitad de la altura del abaco. Tal vez para paliar el vuelo exagerado que le asigna.

Extraña la salida del cimacio, a que me acabo de referir: dos compases. Se verá, a renglón

seguido, la justificación que Sagredo cree necesario presentar.

Pienso que nos encontramos ante una mala interpretación del v.41 de Vitruvio: "Projectura autem cymatii habeat, extra abaci quadram, oculi magnitudinem". Interpreta "cymatium" como "cimazo" del abaco, cuando el contexto vitruviano parece referirse al saliente del equino.

62.4. P.- Marauíllome de tanta salida como le das a la moldura del tablero: porque arriba dixiste que todas las molduras han de tener tanta salida quanta fuere su altura: y por esta regla la moldura del tablero hauía de ser su salida vn compás y medio, y agora le mandas dar dos.

T. - Dásele esta ventaja por causa que no se asconda, con la salida de la corteza, su formación.

La objección es obvia. No se le pasa por alto a Sagredo. Por eso recuerda, por boca de Picardo, la norma establecida anteriormente, en (15.3) -una prueba más de la coherencia interna del tratado y de su doctrina-. Para solventar la objección tiene que recurrir a una explicación de cosecha propia.

62.5. Mas justo era te marauillases de la mucha diligencia de los antiguos cerca deste proveer. Acrecentaron el largo del tablero vna deziochena parte, quando el capitel es para coluna que no passa de XV pies: pero quando es mas alta, le acrecentaron vna nouena: y al respeto va creciendo su moldura como van subiendo en altura las colunas guardando cada cosa su proporción.

Termina la exposición del trazado y medidas del capitel jónico con la observación de Vitruvio en los vv.45, 46 y 47 -cf.(61.b)-, que resume con notable claridad Sagredo.

Notemos que el límite de variación se establece a partir de columnas que superen los XXV pies; pero tanto Sagredo como las antiguas ediciones vitruvianas fijan la línea 'de cambio en los XV pies.

62.5.1. La figura que acompaña al texto de este apartado **(62)**, a la que no se ha hecho esta vez ninguna referencia, no parece pretender ilustrar expresamente traza o medidas. Resaltan sus ovas, tema decorativo, del que habla Alberti pero no nuestro tratadista. Salta a la vista, igualmente, la escasa longitud de su abaco, en desacuerdo con las medidas de Sagredo; ajustándose, por el contrario, a las de Alberti.



De otro genero de Capitel llamado Corintico.



EL capitel corintico/o corintio es muy diferente y dſſemejable delos q̃ hauemos dicho: ca los altos delos otros capiteles ſon de medio grueſſo d̃ la colũa: y el corintio es de vno entero: los lados delos otros tableros ſon derechos: los del corinthio ſon arcuales. El vaſo delos otros es como taçõ o balãça: el dl corinthio es como cuuo/o errada cõ q̃ ſacã agua.

D v

63.1. De otro genero de capitel llamado coríntico.

Va a iniciar el trazado del capitel corintio presentando aquí **(63)** los rasgos formales más característico que lo distinguen netamente de los otros capiteles. A continuación, **(64)**, narrará su invención; analizará las medidas de sus partes, **(65)**, y se detendrá, finalmente, en el modo práctico de trazar su tablero, **(66)**.

Como ya venimos viendo, Sagredo tiene delante los textos de Vitruvio y de Alberti, que coinciden fundamentalmente. Pero Sagredo se atiene aquí más directemante al texto albertino por parecerle, sin duda, más práctico y claro, sin que ello le impida entretejer su exposición con datos del texto vitruviano.

En la exposición sigue el orden básico de Alberti, pero con detalles que abonan la clara voluntad metodológica de Sagredo. No introduce el tema ex abrupto, sino mediante una caracterización general del capitel; se detiene en la historia de su invención, siguiendo a Vitruvio, muy lejos de la seca e incidental referencia de Alberti, logrando un fragmento literario que es una auténtica joya. Y, ya en el análisis técnico de las medidas, invierte, en ciertos puntos, el orden de Alberti, dejando el tema del tablero para el final y poder entroncar así con la prolija exposición del trazado del mismo, en que no debe nada a Alberti.

Presentamos a continuación los dos textos fundamentales, a los que nos referiremos constantemente en toda la exposición del capitel corintio:

63.1.1. Vitruvio (IV, I):

1. "Columnae corinthiae: praeter capitula, omnes syrnmetrias habent uti ionicae;
   sed
2. capitulorum altitudines efficunt eas pro rata excelsiores et graciliores;
   quod:
3. ionici capituli altitudo, tertia pars est crassitudinis columnae; corinthiae: tota crassitudo scapi.
4. Igitur, quod duae partes e crassitudine corinthiorum adiciuntur, efficiunt excelsitate speciem earum graciliorem.....

30. Tertium vero, quod corinthium dicitur, virginalis habet gracilitatis imitationem: quod virgines, propter aetatis teneritatem, gracilioribus membris figuratae, effectus recipiunt in ornatu venustiores.

Ejus autem capituli prima inventio sic memoratur esse facta:

31. Virgo civis corinthia, jam matura nuptiis, inplicata morbo decessit.
Post sepulturam ejus, quibus ea virgo viva joculis delectabatur, nutrix, collecta et composita in calatho pertulit ad monumentum, et in summo conlocavit; et, uti ea permanerent diutius sub diu, tegula texit.
Is calathus fortuito supra acanthi radicem fuerat conlocatus.
Interim pondere pressa, radix acanthi media, folia et cauliculos circum vernum tempus profudit: cujus cauliculi, secundum calathi latera crescentes, et, ab angulis tegulae, ponderis necessitate expressi, flexuras in extremas partes volutarum facere sunt coacti.
32. Tunc Callimachus, qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreas ab atheniensibus catatechnos fuerat nominatus, praeteriens hoc monumentum, animadvertit eum calathum et circa foliorum nascentium teneritatem; delectatusque genere et formae novitate, ad id exemplar columnas apud corinthios fecit, symmetriasque constituit.
33. Ex eo, in operis perfectionibus corinthii generis, distribuit rationes:
34. Ejus autem capituli symmetria sic est facienda, uti: quanta fuerit crassitudo imae columnae, tanta sit altitudo capituli cum abaco.
35. Abaci latitudo: ita habeat rationem ut, quanta fuerit altitudo, tanta bis sint diagonia ab angulo ad angulum. Spatia enim ita justas habebunt frontes quoqueversus latitudinis.
36. Frontes simentur introrsus, ab extremis angulis abaci, suae frontis latitudinis nona.
37. Ad imum, capitulum tantam habeat crassitudinem, quantam habet summa columna, praeter apothesim et astragalum.
38. Abaci crassitudo: septima capituli altitudinis.
39. Dempta abaci crassitudine, dividatur reliqua pars in partes tres: e quibus una imo folio detur;
40. secundum folium mediam altitudinem teneat;
41. Cauliculi eandem habeant altitudinem;
42. e quibus folia nascuntur: projecta uti excipiant quae, ex cauliculis natae, procurrunt ad extremos angulos volutae;
43, Minoresque helices, intra suum medium qui est sub abaco, floribus subjectae scalpantur.
44. Flores in quattuor partibus: quanta erit abaci crassitudo, tam magni formentur.

Ita, his symmetriis, corinthia capitula suas habent exactiones.»

63.1.2. Alberti (VII, VI, 565):

«Successere Corinthii auctore Callimaco, qui non ut illi suppressas lances, sed praealtum vas foliis circumobtectum ad sepulchrum puellae suborta achanto herba cum ita vestitum vidisset, perplacuerat».

63.1.3. Alberti (VII, VIII, 583-585):

«Corinthiorum autem capitulis altitudo binos capit semidiametros imae columnae. Tota istaec altitudo in modulos dividitur septem. Crassitudo operculi modulum capit unum, reliquos occupat vas, cuius fundi latitudo est, quanta in summo columna est praeter proiecturas; eius labrum in summo aequat amplitudine sui crassitudinem columnae infimam.
Operculi latitudo modulos implet X; sed decussantur anguli ad modulum hinc et hinc dimidium. Aliorum capitulorum opercula lineis constant rectis; corinthiorum opercula introrsus insinuantur, quoad distent flexitudines inter se, quantum est in vase fundi latitudo. Operculi cimatium ex tertia crassitudinis finietur; eius lineamenta erunt, qualia summis columnarum scalpis apponirnus.

Nextrulum et funiculus vestiunt vas ordinibus foliorum duobus intersurgentibus; et cuique ordini folia tribuunt VIII. Primis foliis longitudo est ad modulos duos; secunda itidem sese ad modulos attollunt binos; residui autem moduli dantur cauliculis praesurgentibus ex foliis et usque ad vasis altitudinem conscendentibus. Cauliculorurn numerus XVI: quorum in singulis frontibus capituli quattuor advolvuntur, bini in dextrum unico ex nodo, bini in sinistrum altero unico nodo sese ita deducentes, ut extremi pendeant sub angulis operculi cocleam imitati, medii autem ad mediam frontem una iungantur capitibus sese quoque in anfractum implicantes. Ad hosce medios flos insignis ex vase superexcellit, crassitudinem operculi non excedens. Crassitudo labri ex vase circum apparet, ubi cauliculi non tegunt; ea moduli pars est. Foliorum cincinnationes digitis quinis distinguntur aut, si iuvet, septenis. Cimae foliorum propendent moduli partem dimidiam. Venustissimum cum istiusmodi capitulorum foliis tum et in omni interscalptura est, ut lineamentorum ductus perquam aspere infodiantur. Itaque istiusmodi sunt cotinthia».

63.2. El capitel corintico o corinthio es muy diferente y dessemejable de los que hauemos dicho, ca los altos de los otros capiteles son de medio gruesso de la coluna, y el corinthio es de vno entero.

Fluctúa, de entrada, el uso del adjetivo: «corintico» o «corinthio». Poco a poco parece imponerse en la terminología de Sagredo la forma que más directamente depende de sus fuentes: «corinthio».

Respecto a la altura del capitel, recordemos que, en (58.4), presentó la norma general sobre dicha altura, indicando también que el capitel corintio era excepción.

No hay discrepancia ninguna en lo relativo a la altura del capitel corintio:

a) Alberti: «Corinthiorum autem capitulis altitudo binos capit semidiámetros imae columnae» ((63.1.3), lín.1).

b) Vitruvio: «Corinthiae: tota crassitudo scapi» (v.3).
«Quanta fuerit crassitudo imae columnae, tanta sit altitudo capituli cum abaco» (v.34).

(La referencia a la inclusión del ábaco es un detalle innecesario que omiten tanto Alberti como Sagredo).

63.3. Los lados de los otros tableros son derechos: los del corinthio son arcuales.

Vitruvio: «Frontes simentur introrsus, ab extremis angulis..» (v.36).

Sagredo dice lo mismo, pero mediante una traducción literal de Alberti:
«Aliorum capitulorum opercula lineis constant rectis; corinthiorum opercula introrsus insinuantur».

«Arcual»: «ant. arcuado», según el Diccionario de la Lengua.

63.4. El vaso de los otros es como taçon o balança: el del corinthio es como cubo o errada con que sacan agua.

«Herrada», según el Diccionario de la Lengua: «2ª acepc. f. Cubo de madera, con grandes aros de hierro o de latón, y más ancho por la base que por la boca».

La forma en que piensa Sagredo no comporta ser más ancha de base que de boca. Pretende contraponer una forma cilindrica, de base plana, a las características formas de los equinos anteriormente presentados, tendentes al casquete esférico.

Estamos ante un nuevo caso de ejemplificacidn plástica, de recurso a objetos usuales para aclarar lo que expone.

64

¶ Fue hallado
este capitel corinthio/por vn famoso architeto q̃ se dezia cali
maco:en esta manera. ¶ En la cibdad de corinthio fallecio
vna noble dõzella:la q̃l sus parientes enterraro enel cãpo se
gũ costũbre de gẽtiles. vna ama q̃ la hauia criado ⁊ tenia car
go de enseñarla:sentio mucha tristeza por su muerte: y cada
vez q̃ encõtraua por casa ciertos vasillos/salseruelas/potezi
llos y otros treuejos q̃ la dicha dõzella tenia para su vso y
recreaciõ sele renouaua el dolor. Acordo de allegarlos to-
dos y cogerlos y meterlos en vna cesta y ponerlos sobre su
sepultura lo q̃l hizo assi: y pa q̃ mejor se cõseruassen cubrio-
los cõ vn q̃drado ladrillo. El caso asseto la dicha cesta sobre

D v

vna rayz de vna yerua q̃ se dize acantho. y venido el tpo q̃
comẽçaua de brotar y echar de si fojas: como no pudiessen
surgir conel peso del canastillo: no por esso dexauã d crecer
y buscar salida: y escapadas del suelo dela cesta se leuãtauã
inuestiẽdo la dicha cesta por todas partes: y los tallos q̃ en-
tre ellas saliã q̃ndo llegauã al alar y alos cornixales dl ladri
llo/como no pudiessen de alli passar: se tornauã a inclinar y
boluer bazia baxo/y se enroscauã: y otros mas pequeños q̃
dellos mesmos saliã se repartiã por los costados dela cesta:
p̃duziẽdo rosas y causando retorcijos muy concertados:
de manera que parecia ser compuesta por mano de algun
artifice: y como el dicho Calimaco passando a caso por alli
contemplase aquella composicion ⁊ librea que natura ha-
uia dado ala cesta: alegrose mucho de bauer hallado noue-
dad que fuesse suficiẽte para nueua inuencion de capiteles:
lo qual puso luego por obra y ordeno sus medidas: ⁊ puso
su formacion en razon segun que agora oyras.

D ij

64.1. Fue hallado este capitel corinthio por un famoso architeto que se dezia Calimaco, en esta manera:

Destaquemos cómo enfatiza Sagredo la condición de Calímaco; lo presenta como un arquitecto.

Alberti, que sólo alude incidentalmente a la invención del capitel corintio, menciona simplemente la autoría de Calimaco: «auctore Callimaco» (63.1.2, lín.1).

κατατηξιτεχνος era, según Vitruvio, el calificativo con que los atenienses designaban a Calímaco ('colui che liquefa l'arte nelle minuzie', como traduce Ferri, op.cit. p.144). (En otras ediciones vitruvianas -entre ellas la que utilizo- aparece «catatechnos», cf. (63.3.1.v.32). Calímaco era llamado así, nos dice Vitruvio, por su sutilísimo modo de trabajar el mármol.

Sagredo, deliberadamente, tiene interés en presentarlo como arquitecto.

64.1.1. Fernando Marías ha escrito un interesante estudio sobre el concepto de arquitecto en el Renacimiento («El problema del arquitecto en la España del Siglo XVI», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de Academia, primer semestre de 1979, nº48, Madrid, 1979).

Sin entrar en el análisis de Marías sobre el significado evolutivo del término arquitecto, se puede afirmar, en mi opinión, que Sagredo lo entiende como nosotros, es decir con la reducción de su sentido etimológico al estricto campo de la arquitectura. El que el término tuviera, durante un lapso de tiempo, una acepción más genérica, influida, sin duda, por la etimología, no invalida el sentido concreto con que lo utiliza Sagredo. Sagredo lo ha contrapuesto a oficial mecánico, traduciendo directamente a Alberti -cf.(11.3)-. Si el ha promovido el término, omnipresente en sus fuentes italianas, lógicamente lo ha promocionado y entendido con el sentido que en ellas aparece. Su concepto de arquitecto es el de Vitruvio, Alberti, Francesco di Giorgio o Filarete por citar sólo tratadistas. En fin, recordemos la que, en **(11)**, dijo por boca de Tampeso: «y assi los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos».

64.2. En la cibdad de Corinthio falleció vna noble donzella, la qual sus parientes enterraron en el campo segun costumbre de gentiles. Vna ama que la hauia criado e tenia cargo de enseñarla, sentió mucha tristeza por su muerte: y cada vez que encontraua por casa ciertos vasillos, salseruelas, potezillos y otros treuejos que la dicha donzella tenia para su vso y recreación se le renouaua el dolor. Acordó de allegarlos todos y cogerlos y meterlos en vna cesta y ponerlos sobre su sepultura lo qual hizo assi: y para que mejor se conseruassen cubriólos con vn quadrado ladrillo. A caso assentó la dicha cesta sobre vna rayz de vna yerua que se dize acantho: y venido el tiempo que començaua de brotar y echar de si hojas, como no pudiessen surgir con el peso del canastillo, no por esso dexauan de crecer y buscar salida: y escapadas del suelo de la cesta se leuantauan inuestiendo la dicha cesta por todas partes: y los tallos que entre ellas salían quando llegauan al alar y a los cornixales del ladrillo, como no pudiessen de alli passar, se tornauan a inclinar y boluer hazia baxo, y se enroscauan: y otros mas pequeños que dellos mesmos salian se repartían por los costados de la cesta, produziendo rosas y causando retorcijos muy concertados: de manera que parecía ser compuesta por mano de algun artifice: y como el dicho Calimaco passando a caso por alli contemplase aquella composición e librea que natura hauía dado a la cesta, alegrose mucho de hauer hallado nouedad que fuesse suficiente para nueua inuencion de capiteles: lo qual puso luego por obra y ordenó sus medidas, e puso su formación en razón segun agora oyrás.

Fuente exclusiva de esta narración es Vitruvio -cf.(63.1,1) vv.31 y 32-.

Se observará fácilmente y con agrado el gracejo descriptivo de Sagredo. Tuvimos ocasión de observar la viveza dramática de su descripción en el elogio del trabajo (cf.**(4)**), donde daba interés a unas frías citas del Volterrano.

A pesar de encontrarnos con uno de los párrafos más fluidos, literariamente hablando, de Vitruvio, la narración de Sagredo es muy superior en calidad dramática, particularmente en los momentos en que describe los sentimientos de la nodriza.

Veamos algunos detalles, propios de Sagredo, que enriquecen la narración vitruviana:

Calimaco es arquitecto; la doncella es noble; la entierran en el campo según costumbre de gentiles; la nodriza -de la que Vitruvio sólo narra la acción de recoger y llevar a la tumba los objetos queridos de la difunta- tenía también cargo de enseñarla.

El siguiente párrafo, propio de Sagredo, es una joya literaria por la descripción del sentimien-

to de la nodriza, cuyo dolor se renueva al contacto de unos objetos concretos que Sagredo se complace en nombrar:

> «Sentió mucha tristeza por su muerte; y cada vez que encontraba por casa ciertos vasillos, salseruelas, potecillos y otros trebejos que la dicha doncella tenía para su uso y recreación se le renovaba el dolor».

La nodriza cubre la ofrenda con un ladrillo cuadrado.

El dinamismo con que el acanto lucha por expandirse, a la llegada de la primavera, es otro momento feliz de la descripción:

> «se levantaban investiendo la dicha cesta».

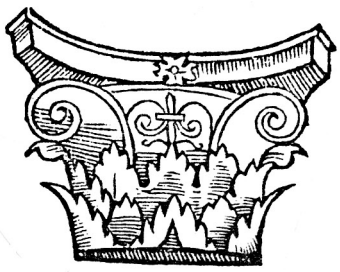
Lo es igualmente el porfiar con las esquinas del ladrillo; el pujar de otros tallos más pequeños, etc. Hasta la rosa que es costumbre poner en cada lado del abaco, la hace Sagredo originar del acanto, y se recrea en la contemplación del efecto final:

> «..produciendo rosas y causando retorcijos muy concertados, de manera que parecía ser compuesto por mano de algún artífice».

65

¶Todo capitel corinthio ha de tener tanto en alto quanto es el diametro dela planta de ſu coluna. Eſte alto diuidiras en ſiete partes yguales: y la vna daras al tablero/y las ſeys al vaſo: cuyo aſſiento ha de ſer ygual ala garganta dela coluna/y la boca ala planta. Las hojas que ſe eſculpen y forman al derredor deſte vaſo comiençan del aſſiento: y las primeras ſuben vn tercio: y las ſegundas otro: los cogollos y tallos ocupan el otro. Eſtos tallos han de ſer diziſeys: y los ocho ſe juntã de dos en dos debaxo dlos cornijales dl tablero dõde hazẽ ſus retorcijos y bueltas belycas. los otros ocho ſe liẽbrã por las paredes del vaſo: y hazẽ aſſi meſmo ſus retorcijos reſpõdiẽtes los vnos a los otros /cõ ataduras artificiales de mucha ygualdad. El tablero ha de hauer en cada vno de ſus lados tanto quanto fuere el alto del capitel/y mas tres ſeptimas: al qual ſele tajan las puntas delos cornizales y ſe le retraen los lados hazia dentro. Lo tajado es vna quatorzena parte: y lo retraydo vna nouena: ſu

figura es deſta manera. (Picar.) El capitel bien me parece: pero ballome confuſo en eſſo q̃ agora dizes: ca yo no lo entiendo ſi mejor no te declaras.



65.1. Todo capitel corinthio ha de tener tanto en alto quanto es el diámetro de la planta de su coluna.

Repite la medida de la altura del capitel, ya indicada en (63.2). Allí presentaba, a grandes rasgos, la forma de este capitel, diferente de la de los otros en aspectos destacados. Aquí, dispuesto a analizar su formación, cree conveniente comenzar presentando sus medidas.

Vitruvio y Alberti coinciden en esta primera medida. Sagredo prefiere hablar de diámetro y no de 'dos semidiámetros', como hace Alberti.

65.2. Este alto diuidirás en siete partes yguales: y la vna darás al tablero: y las seys al vaso, cuyo assiento ha de ser ygual a la garganta de la coluna: y la boca a la planta.

Estamos ante una traducción directa de Alberti, cf.(63.1.3, lín. 2 ss.):

> «Tota istaec altitudo in modulos dividitur septem. Crassitudo operculi modulum capit unum, reliquos occupat vas, cuius fundi latitudo est, quanta in summo columna est praeter proiecturas; eius labrum in summo aequat amplitudine sui crassitudinem columnae infimam».

La única diferencia está en que Sagredo evita una vez más hablar de «módulos», y omite el «praeter proiecturas».

Nótese la breve y precisa traducción de la última medida que presenta Alberti en el párrafo citado.

El texto de Alberti incluye la relación entre el asiento y boca del vaso con el sumoscapo e imoscapo respectivamente. Vitruvio sólo habla de la primera relación:

> «Ad imum, capitulum tantam habeat crassitudinem, quantam habet summa columna, praeter apothesim et astragalum» (v.37, citado en (63.1.1)).

Esta omisión y el orden de exposición más claro de Alberti pueden justificar la elección de Sagredo.

65.3. Las hojas que se esculpen y forman al derredor deste vaso comiençan del assiento: y las primeras suben un tercio, y las segundas otro: los cogollos y tallos ocupan el otro.

La distribución en altura del follaje es la misma en los tres tratadistas:

Vitruvio (cf.(63.1.1):

> 39. Dempta abaci crassitudine, dividatur reliqua pars in partes tres: e quibus una imo folio detur;
> 40. secundum folium mediam altitudinem teneat;
> 41. cauliculi eandem habeant altitudinem».

Alberti (cf.(63.1.3, lin.I6 ss.):

> «Nextrulum et funiculus vestiunt vas ordinibus foliorum duobus intersurgentibus; et cuique ordini folia tribuunt VIII. Primis foliis longitudo est ad modulos duos; secunda itidem sese ad modulos attollunt binos; residui autem moduli dantur cauliculis...»

Sagredo se atiene a la mayor concisión de Vitruvio; el texto de Alberti es más prolijo en este caso.

Una vez establecido el módulo (=1/7 de la altura del capitel), todas las medidas albertinas se expresarán en módulos. Sagredo, que no lo usa, según venimos observando, tiene que recurrir a las particiones vitruvianas: determinó para el abaco 1/7 de la altura del capitel, dejando para el vaso el resto (= 6/7); y ahora opera con tercios de la altura del capitel.

Dos término -«cogollos» y «tallos»- traducen el único de las fuentes: «cauliculi».

65.4. Estos tallos han de ser diziseys: y los ocho se juntan de dos en dos debaxo de los cornijales del tablero donde hazen sus retorcijos y bueltas helycas. Los otros ocho se siembran por las paredes del vaso, y hazen assi mesmo sus retorcijos respondientes los vnos a los otros, con ataduras artificiales de mucha ygualdad.

Vitruvio (cit.en (63.1.1):

> 42. «e quibus (caulículos) folia nascuntur: projecta uti excipiant quae, ex cauliculis natae, procurrunt ad extremos angulos volutae;
> 43. minoresque helices, intra suum medium qui est sub abaco, floribus subjectae scalpantur».

Alberti (cit.en (63.1.3, lín. 22 ss):

> «Cauliculorum numerus XVI: quorum in singulis frontibus capituli quattuor advolvuntur, bini in dextrum unico ex nodo, bini in sinistrum altero unico nodo sese ita deducentes, ut

extremi pendeant sub angulis operculi cocleam imitati, medii autem ad mediam frontem una iungantur capitibus sese quoque in anfractum implicantes».

Sagredo sigue más de cerca a Alberti. Habla de 16 caulículos, pero simplifica algunos datos y es menos preciso al describir el modo de enrollarse los caulículos centrales.

65.5. El tablero ha de hauer en cada vno de sus lados tanto quanto fuere el alto del capitel y mas tres septimas: al qual se le tajan las puntas de los cornixales y se le retraen los lados hazia dentro. Lo tajado es vna quatorzena parte: y lo retraydo vna nouena.

Veamos por parte las medidas y su aplicación:

a) Longitud del lado del abaco:

Vitruvio: «Abaci latitudo: ita habeat rationem ut, quanta fuerit altitudo, tanta bis sint diagonia ab angulo ad angulum. Spatia enim ita justas habebunt frontes quoqueversus latitudinis» (*ibidem*, v.35).

Alberti: «Operculi latitudo modulos implet X». (*Ibidem*, lín. 8).

Sagredo, Se alinea con Alberti. El sistema vitruviano le parece, sin duda, complicado porque exige trazar previamente la diagonal del abaco para averiguar, mediante la aplicación del teorema de Pitágoras, la longitud de los lados. El lado, pues, responde a la siguiente fórmula:

$$\text{lado} = \sqrt{(2\ D)^2 / 2}$$

Aunque Sagredo se alinee con Alberti, como no utiliza el sistema modular, se ve obligado a recurrir a una expresión más compleja, de igual valor:

lado = alt. del capitel + 3/7 (= 10 módulos de Alberti).

b) Tajo de las esquinas:

Vitruvio. Nno dice nada.

Alberti: «..sed decussantur anguli ad modulum hinc et hinc dimidium» (*ibidem*, lín.8-9).

Sagredo. Tiene su fuente en este texto de Alberti. Y de nuevo nos encontramos con los inconvenientes de no utilizar una expresión modular. A primera lectura, el 1/14 del tajo parece referido a la longitud del lado del abaco; sin embargo, para que los datos concuerden, hay que entenderlo referido a la altura del capitel:

1/14 de alt.del capitel = 1/2 módulo de Alberti.

c) 'Retraimiento' del lado del abaco:

Vitruvio: «Frontes simentur introrsus, ab extremis angulis abaci, suae frontis latitudinis nona».

(El recorte va de ángulo a ángulo, siguiendo una curva que es un arco de circunferencia con sagita de 1/9 de la longitud del abaco).

Alberti: «Corinthiorum opercula introrsus insinuantur, quoad distent flexitudines inter se, quantum est in vase fundi latitudo» (*ibidem*, lín.10).

Sagredo. Evita, en este caso, el procedimiento de Alberti, que requiere conocer previamente el diámetro de la columna en el sumoscapo (sin sus molduras), puesto que dicho diámetro es la distancia más corta que une las dos curvas formadas por los lados del abaco.

Desechando, pues, el procedimiento albertino, y buscando, sin duda, cifras de aplicación inmediata, recurre a Vitruvio: «lo retraydo vna nouena».

Pero 1/9 ¿de qué?

En el propio contexto de Sagredo «partes», como venimos viendo, se refieren a la altura del capitel. En el contexto de Vitruvio, 1/9 se refiere al lado del abaco.

Si buscamos coherencia en las medidas, tenemos que decir que el 1/9 de Sagredo es incoherente:

- no vale aplicado a la altura del capitel;

- no vale aplicado a la longitud del lado del abaco, pues para establecer su medida se desentendió del complicado sistema vitruviano y se alineó con los 10 módulos de Alberti, mediante la fórmula: «altura del capitel + 3/7».

Consecuentemente, el 1/9 que presenta Sagredo es equívoco y su aplicación es inviable referido a cualquiera de los dos sistemas si, como es obvio, queremos mantener un mismo trazado real, y no sólo la igualdad de una cifra.

65.6. Su figura es desta manera

Teniendo en cuenta las observaciones hechas en otras ocasiones, se puede calificar la figura de correcta.

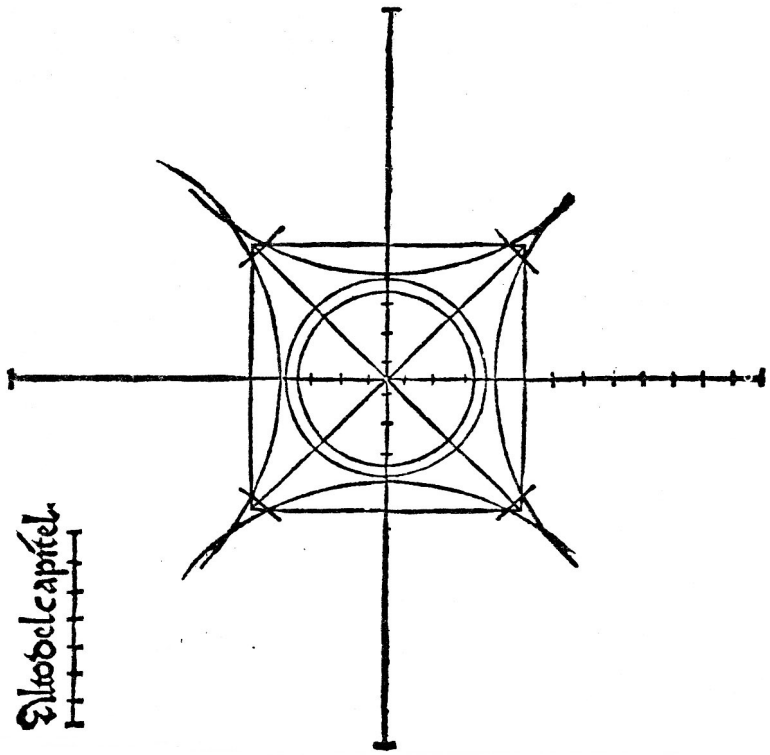
En cuanto a su dibujo, particularmente en la estilización de los caulículos, está en línea con los que se ven en las ediciones vitruvianas de la época.

65.7. P.- El capitel bien me parece: pero hállome confuso en esso que agora dizes, ca yo no lo entiendo si mejor no te declaras.

Mediante la intervención de Picardo, pidiendo mayor claridad, Sagredo pasa a presentar un modo práctico, geométrico, para trazar el abaco. Veremos los problemas que se plantean.

66

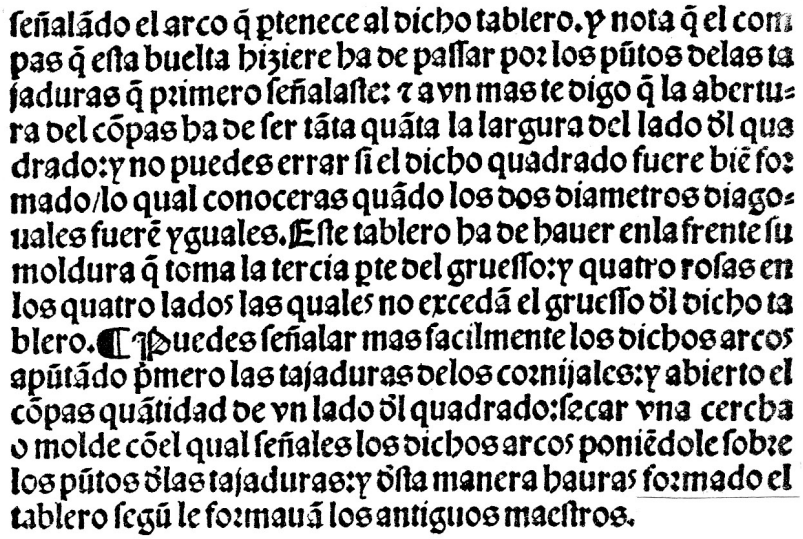
(Tãp.) Para biẽ traçar
este tablero cõuiene q̃ hagas
vn q̃drado tã grande q̃ su li-
nea diagonal cõprehẽda dos
vezes el alto d̃l capitel: y hallaras q̃ en cada vno d̃ sus lados
se cõtiene diez vezes el gruesso q̃ ha de hauer el tablero. Li-
nea diagonal segũ q̃ de suso diximos es el traço q̃ atrauiessa
el q̃drado de vn cornixal a otro. Abre pues el cõpas tãta q̃n



D ij^{v}

tidad quãta se mõta enel medio gruesso d̃l tablero: y pon la
vna pierna sobre vna delas puntas del q̃drado: y cõ la otra
señala dos pũtos enlos dos lados del dicho quadrado: y d̃l
vno al otro echaras vn pequeño traço q̃ te muestra la taja-
dura que ha de hauer el cornijal: y por la mesma manera se
ñalaras las otras tres q̃ restã. ¶ Diuidiras otrosi el dicho
quadrado en quatro quartos yguales: lo qual haras medi
ante dos lineas q̃ se cruzẽ en medio: y cada vna dellas parti
ras por nueue cõpases. Estas lineas sacaras fuera del qua-
drado cada vna en su derecho quãtidad de ocho cõpases:
q̃ es lo mesmo q̃ vn lado del quadrado menos vna nouena
ꝑte. Serã los extremos destas lineas cẽtros d̃los arcos q̃ se
formã enlos lados del tablero. Pornas pues la vna pierna
del cõpas sobre qualq̃era delos dichos cẽtros: ⁊ la otra estẽ
diras por la linea adelãte hasta ponerla enel fin dela prime
ra nouena q̃ apũtaste dẽtro del quadrado: la qual moueras

D iij


señalãdo el arco q̃ ptenece al dicho tablero. ỹ nota q̃ el com
pas q̃ esta buelta hiziere ba de passar por los pũtos delas ta
jaduras q̃ primero señalaste: ỹ a vn mas te digo q̃ la abertu=
ra del cõpas ba de ser tãta quãta la largura del lado ỗl qua
drado: y no puedes errar si el dicho quadrado fuere biẽ for
mado/lo qual conoceras quãdo los dos diametros diago=
uales fuerẽ yguales. Este tablero ba de hauer enla frente su
moldura q̃ toma la tercia pte del gruesso: y quatro rosas en
los quatro lados las quales no excedã el gruesso ỗl dicho ta
blero. ¶ Puedes señalar mas facilmente los dichos arcos
apũtãdo ṕmero las tajaduras delos cornijales: y abierto el
cõpas quãtidad de vn lado ỗl quadrado: secar vna cercha
o molde cõel qual señales los dichos arcos poniẽdole sobre
los pũtos ỗlas tajaduras: y ỗsta manera hauras formado el
tablero segũ le formauã los antiguos maestros.

66.1. T.- Para bien traçar este tablero conuiene que hagas vn quadrado tan grande que su linea diagonal comprehenda dos vezes el alto del capitel

El procedimiento parte de la diagonal del abaco para averiguar el valor de sus lados. Es el método vitruviano -cf. (65.5)- que no tuvo en cuenta Sagredo cuando aceptó para los lados de su abaco la cantidad que les asignaba Alberti.

Al iniciar este análisis, nos podemos preguntar qué interés práctico puede tener volver a un sistema que no se tuvo en cuenta anteriormente.

66.2. y hallarás que en cada vno de sus lados se contiene diez vezes el gruesso que ha de hauer el tablero.

No es así. El resultada que se obtiene de la aplicación del sistema vitruviano no coincide con la cantidad asignada por Alberti.

La afirmación de Sagredo hace pensar que, cuando él opta por asignar al lado del abaco una medida equivalente a los 10 módulos de Alberti (= alt. del capitel + 3/7), desechó el método vitruviano por parecerle menos práctico y más complicado para fijar una determinada cantidad, creyendo, sin embargo, en la igualdad cuantitativa de su resultado.

Por el procedimiento vitruviano, aquí recuperado, no se contiene el grosor del abaco 10 veces en la longitud del mismo, sino 9,899. La diferencia es escasa, pero impide que la cantidad de la longitud del abaco sea múltiplo de la de su altura.

66.3. Linea diagonal segun que de suso diximos es el traço que atrauiessa el quadrado de vn cornixal a otro.

Cree conveniente recordar, autocitándose. una definición ya dada en (12. 10).

Esta y otras reiteraciones de definiciones elementales pueden ser exponente de la claridad didáctica de nuestro tratadista, pero también del nivel de conocimientos que él presumía -con mayor conocimiento que nosotros- en los oficiales mecánicos, destinatarios de sus *Medidas.*

66.4. Abre pues el compás tanta quantidad quanta se monta en el medio gruesso del tablero, y pon la vna pierna sobre vna de las puntas del quadrado y con la otra señala dos puntos en los dos lados del dicho quadrado, y del vno al otro echarás vn pequeño traço que te muestra la tajadura que ha de hauer el cornijal: y por la mesma manera señalarás las otras tres que restan.

Es exactamente la aplicación, por procedimiento gráfico, de la medida asignada al corte de los ángulos por Alberti y Sagredo en (65.5): 1/2 módulo = 1/14 de la altura del capitel.

Aquí ha preferido tomar como referencia el grosor del tablero mismo.

66.5. Diuidirás otrosi el dicho quadrado en quatro quartos yguales: lo qual harás mediante dos lineas que se cruzen en medio: y cada vna dellas partirás por nueue compases. Estas lineas sacarás fuera del quadrado cada vna en su derecho quantidad de ocho compases, que es lo mesmo que vn lado del quadrado menos vna nouena parte. Serán los extremos destas lineas centros de los arcos que se forman en los lados del tablero. Pornás pues la vna pierna del compás sobre qualquiera de los dichos centros, e la otra estendirás por la linea adelante hasta ponerla en el fin de la primera nouena que apuntaste dentro del quadrado: la qual mouerás señalando el arco que pertenece al dicho tablero.

Aunque minucioso, el procedimiento es claro, y sirve para trazar el arco que forma el lado del ábaco, con saeta de 1/9, referida a la longitud del ábaco.

Cf. las observaciones que hacemos más adelante, en (66.10.1).

66.6. Y nota que el compás que esta buelta hiziere ha de passar por los puntos de las tajaduras que primero señalaste.

No es exacto en ningún caso; sí aproximado. Se están mezclando dos sistemas incompatibles.

66.7. e avn mas te digo que la abertura del compás ha de ser tanta quanta la largura del lado del quadrado: y no puedes errar si el dicho quadrado fuere bien formado, lo qual conocerás quando los dos diametros diagonales fueren yguales.

La observación nos puede parecer innecesaria por obvia. Debe encuadrarse en el contexto en que se explican las *Medidas* (cf.(66.3)).

66.8. Este tablero ha de hauer en la frente su moldura que toma la tercia parte del gruesso

Vitruvio no dice nada al respecto.

Alberti: «Operculi cimatium ex tertia crassitudinis finietur; eius lineamenta erunt, qualia summis columnarum scalpis apponimus» (lín.12 ss., cit. en (63.1.3).

Sagredo sigue pues a Alberti en la medida del cimacio del abaco, si bien omite indicarnos su diseño.

66.9. y quatro rosas en los quatro lados las guales no excedan el gruesso del dicho tablero.

Vitruvio: «Flores in quattuor partibus: quanta erit abaci crassitudo, tam magni formentur» (cit.en (63.1.1,v.44).

Alberti: «Ad hosce medios flos insignis ex vase superexcellit, crassitudinem operculi non excedens» (lín.28, cit. en (63.1.3).

Sagredo, al decir que la flor no exceda del grosor del tablero, está más cerca del texto albertino que del vitruviano, donde se nos dice que la flor iguala en altura al abaco.

66.10. Puedes señalar mas fácilmente los dichas arcos apuntando primero las tajaduras de los cornijales: y abierto el compas quantidad de vn lado del quadrado, sacar vna cercha o molde con el qual señales los dichos arcos poniendole sobre los puntos de las tajaduras: y desta ma - nera haurás formado el tablero segun le formauan los antiguos maestros.

Termina Tampeso su exposición presentando un método práctico para trazar la curva de los lados del abaco, mediante la construcción de una plantilla circular de radio igual a la longitud del ábaco. Es un procedimiento de taller que no aparece en Vitruvio ni en Alberti, y que habla de los conocimientos prácticos de nuestro tratadista.

«Cercha», según García Salinero, op. cit., tiene aquí su primera documentación en nuestra lengua.

66.10.1. Nos preguntábamos en (66.1.) qué interés tenía volver al trazado del ábaco por el procedimiento vitruviano.

Comencemos señalando que el sistema gráfico para el trazado del ábaco era bastante utilizado en la época, basado en el procedimiento vitruviano, aunque con variantes en la realización. Así lo vemos en intérpretes de Vitruvio o ediciones del mismo. A título de ejemplo cito sólo dos casos: Francesco di Giorgio Martini, op.cit., p.380, y la edición vitruviana de Philander, tardía, 1586, p.130 (cuyos comentarios fueron terminados en 1541).

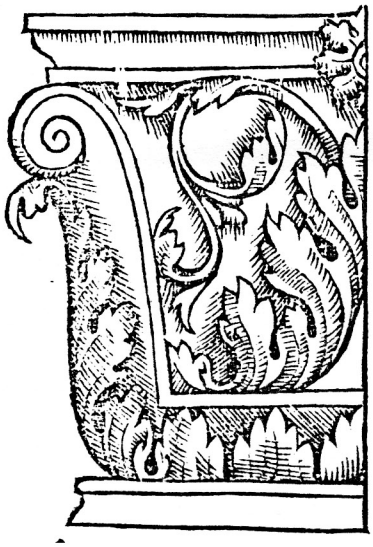
Desde el punto de vista práctico hubiera bastado con aplicar la receta de la cercha o molde, indicada en (66.10), marcando previamente la saeta del arco como tope de la colocación de dicha cercha.

Pero el procedimiento de Sagredo resulta un híbrido incoherente, teóricamente hablando, al utilizar simultáneamente dos sistemas irreconciliables: el modular de Alberti y el geométrico de Vitruvio con intervención de números irracionales. Es verdad que las diferencias son mínimas, y el propio Sagredo, o bien las desestima, como ha ocurrido en otros casos, o bien no cae en la cuenta de las diferencias (cf.(66.2).

Sobre la q̃l
iuẽcio̅ los architetos q̃ d̃spues ſucedierõ hã ynouado tãtas
diferẽcias: y acrecẽtado tãtos d̃ atauios: q̃ ya d̃la p̃mera for-
maciõ no ay memoria: hallãſe muchos d̃ſtos q̃ digo por los

edificios de ytalia por lo q̃l ſon llamados capiteles ytalicos
y no corinticos: por ſu mucha diuerſidad no ſe puedẽ aſignar
reglas d̃ ſu formaciõ. po moſtrar te he algũos deburos d̃los
mas antiguos q̃ pude hauer: y ſon eſtos q̃ ſe ſiguen.

(1)



(2)



(3)



(4)



D iij^{v}

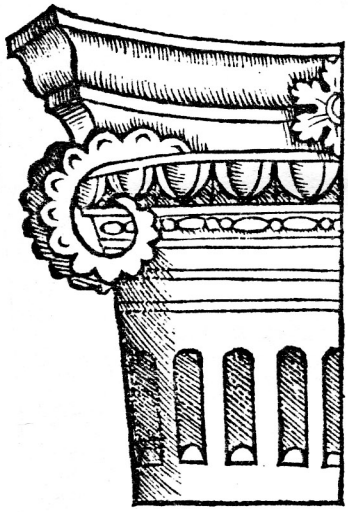
(5)



(6)



(7)



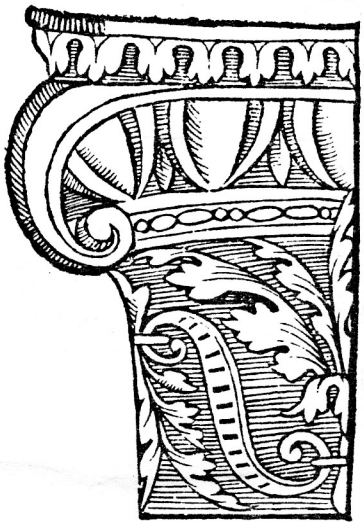
¶ En estos capiteles no busques medidas: porque no las tienen: casolamente se ponen para mostrar sus diferencias: no embargante que en todos se pueden guardar las reglas/ y medidas/ sobre dichas.

D iiij

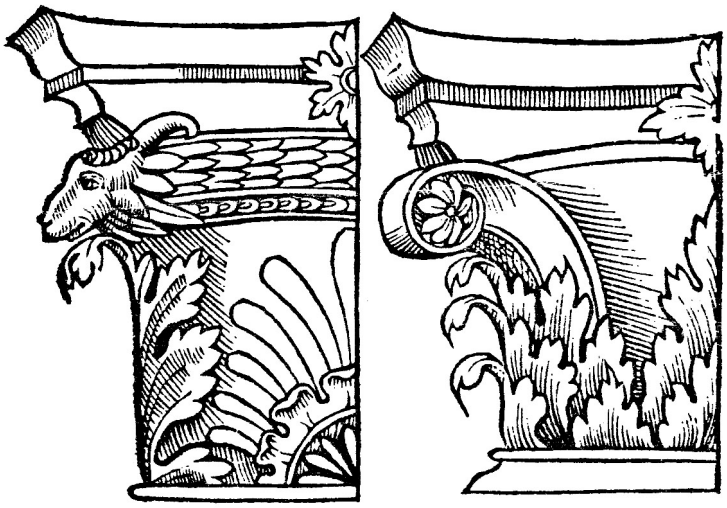
(8)



(9)



D iiij[v]

(10)  (11)

¶ Ami q todos estos y otros muchos q̃ te pudiera mostrar:
tomarõ origẽ del corinthio. y nota q̃ la mayor pte de su dife-

D iiij^{v}

rencia consiste enlas asas delos vasos q̃ propriamente se lla
man helyces.

D v

67.1. Sobre la qual inuencion los architetos que después sucedieron han ynouado tantas diferencias, y acrecentado tantos de atauíos que ya de la primera formación no ay memoria.

La innovación que constata Sagredo no es reciente; ya la constata Vitruvio, a quien sigue nuestro tratadista en el modo de concluir su exposición sobre los capiteles.

En efecto, Vitruvio, después de haber analizado el capitel corintio, nos informa de la existencia de otros capiteles para las mismas columnas corintias. Estos capiteles reciben nombres variados. Pero nada autoriza a juzgar la nueva combinación como un género diferente, ya que los nuevos capiteles no son más que transformaciones o modificaciones de elementos corintios, jónicos o dóricos, estando lo novedoso en el «refinamiento de nuevas esculturas»:

> «Sunt autem, quae hisdem columnis imponuntur, capitulorum genera variis vocabulis nominata: quorum, nec proprietates symmetriarum nec columnarum genus, aliud nominare possumus; sed ipsorum vocabula traducta et commutata ex corinthiis et pulvinatis et doricis videmus, quorum symmetriae sunt in novarum scalpturarum translatae subtilitatem» (IV, I, 45).

No observamos en el párrafo de Vitruvio ningún juicio peyorativo; los nuevos capiteles son fruto de un «refinamiento».

67.1.1. Otro es el juicio de Alberti: los capiteles novedosos no son estimados por los entendidos. Existe una excepción: el capitel itálico.

Acabada su exposición sobre el origen de los tres tipos de capiteles aceptados y establecidos por los entendidos, se pregunta por qué no hay otros más. Sí -responde-; existen otros muchos, obras refinadas de los que buscan novedades; pero no se pueden equiparar a los ya reseñados, salvo uno: «el que llamo itálico», en el cual se funden la alegría corintia con la delicia jónica:

> «Numerus capitulorum dissimilium passim offenditur, quae magna cura exquisita diligentia effecta sunt ab his, qui rebus novis inveniendis studuerint; nullum tamen sese exhibet, quod merito prae his comprobes, praeter unum id, quod, nequid omnia ab exteris accepta referamus, italicum nuncupo. Corinthiorum enim festivitati adiunxit delicias ionicas, et ansarum loco pendentes convolutas affixit: opus gratum et perquam valde probatura» (VII, VI, 565-567).

Notemos que la enorme variedad de capiteles es un hecho que salta a la vista, según Alberti («passim offenditur»).

Unas páginas más adelante, describe y analiza Alberti el capitel itálico, repitiendo que existen otros que, sin embargo, no son aprobados por los entendidos:

> «Multa praeter haec visuntur capitula mixta lineamentis istorum et partibus aut adauctis aut comminutis. Sed ea doctis non probantur» (VII, VIII, 587).

67.1.2. No quedaría claro el pensamiento de Alberti si no presentáramos otro texto suyo, en aparente contradicción con las ideas expuestas en los párrafos acabados de citar:

> «tum et pro capitulis aut fiscellas pendentibus racemis fructibusque plenas aut revirentem summis caulibus palmam aut anguium globos variis implexibus connodatos aut alis plaudentes aquilas aut gorgoneos vultus colubris inter se rixantibus imponerent» (IX, I, 787).

Es decir, colocar, a modo de capiteles, cestillas rebosantes de racimos y frutas, una palmera reverdecida, hacinamientos de serpientes entrelazadas, águilas aleteando, rostros de gorgonas con culebras que riñen entre sí...

¿Qué significa ésto? ¿Contradicción? No. Simplemente que en el libro y capítulo de la cita está tratando del ornamento en los edificios privados, donde se permiten unas libertades inconcebibles en otros tipos de edificios. Es conocida la jerarquización social de edificios y comitentes en el *De re aedificatoria.* El «decoro» tiene sus exigencias.

Estos capiteles, pues, no deben ser considerados como degradaciones de las normas o corrupciones del capitel modelo. Corresponden simplemente a otra «conveniencia» o «decoro». Son modelos, pues, que llevan el aval de la corrección. Su uso, sin discriminación de lugares, será una infracción contra el decoro.

Ténganse presentes estos capiteles descritos por Alberti a la hora de ver la pequeña antología de capiteles que presentamos en este apartado, además de los propios de Sagredo.

67.1.3. Sagredo, de entrada, constata, siguiendo a Vitruvio y conociendo los textos de Alberti, la existencia de otros capiteles, fruto de la invención de los arquitectos, y caracterizados por un acrecentamiento de adornos, hasta el punto que se pierde de vista el diseño original.

Notemos que Tampeso no emite juicios de valor. Será Picardo, en **(68)**, quien se pronuncie.

67.2. Hallánse muchos destos que digo por los edificios de Ytalia por lo qual son llamados capiteles ytalicos y no corínticos.

Sagredo, al igual que Vitruvio, no contempla el capitel itálico -el asi llamado por Alberti-, el que, más tarde, se conocerá como capitel «compuesto». Pero las razones que asisten a Vitruvio y a Sagredo son distintas:

a) En Vitruvio, según Ferri, op.cit., p.146, nota 1,12:

> «Il capitello «composito» e escluso, per ragioni cronologiche (I d.Cr.; Robertson, 220). Ma la fonte di Vitruvio ricordava probabilmente capitelli del II e I av.Cr. della Palestina, sui quali Vitruvio, non avendo conoscenza diretta, non si vuo pronunciare».

b) Para Sagredo dicho capitel queda indiferenciado como uno de tantos híbridos. En su contexto, la denominación de «itálico» es meramente geográfica. De aquí se deduce que Sagredo ha desestimado el énfasis que Alberti ha puesto en privilegiar un determinado capitel «itálico» (el único que se etiqueta con tal adjetivo). Sagredo prefiere dejarlo indiferenciado dentro de un conjunto variado, al que globalmente llama «itálico». ¿Lo hace así por razones de simplificación? ¿Le parece «chauvinista» la postura de Alberti? cf.(9.4.1) sobre la concepción de las arquitecturas griega y romana de Sagredo frente a la postura de Alberti.

67.2.1. La afirmación de que dichos capiteles están visibles en muchos edificios de Italia puede apoyar la argumentación en favor de la estancia de nuestro tratadista en aquel país; pero no es un argumento de excesiva fuerza. Puede también tratarse de una lógica reconstrucción geográfica a partir de una denominación admitida.

67.3. Por su mucha diuersidad no se pueden asignar reglas de su formación.

Está claro que la diversidad es incompatible con una estricta regulación; pero esto no se opone a lo que se dirá en **(68)**: estos capiteles ganan si se atienen a las reglas y medidas anteriormente expuestas (evidentemente en las disposiciones y medidas esenciales). cf. también (67.5)

67.4. Por mostrar te he algunos debuxos de los mas antiguos que pude hauer: y son estos que se siguen.

Véanse los dibujos en el texto original, **(67)**.

Los he numerado para facilitar las referencias.

Al referirse Sagredo a «algunos dibujos de los más antiguos que pude haber», nos hace pensar en una recogida de material gráfico, sin que se descarte la experiencia visual y dibujo propio del capitel in situ.

Destaquemos, en todo caso, que presenta los dibujos de los capiteles con el aval de la antigüedad.

67.4.1. J. P. Bury («The stylistic term 'Plateresque'», en la revista del Warburg nº 39, 1976, p.199 ss, nota 58, p.216) intenta presentar la filiación de los capiteles que publica Sagredo. Hace ver cómo dos de ellos parecen totalmente iguales a los del Arco dei Borsari de Verona; cómo el que presenta cabezas de carneros en lugar de volutas tiene antecedentes en el Palazzo dei Diamanti de Ferrara, de finales del siglo XV, y también en el patio del castillo de Vélez Blanco, cerca de Almería (ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York), de 1515, obra de escultores italianos. Por otra parte, el prototipo de este capitel, del que derivan los de Ferrara y Vélez Blanco, era uno, antiguo, romano, «and the majority of Sagredo's capitals seem to illustrate extant antique examples at Rome, occasionally somewhat modified in the process of copying».

Bury los cataloga del siguiente modo (la referencia a la numeración es mía):

1) Corintio. Bastante similar a la pilastra de la Tumba de Adriano, dibujada por Giuliano da Sangallo y por los artista del *Códice de El Escorial* y Coner y otros libras de notas.

2) Corintio. Anotado en un dibujo atribuido a Bramante, Uffizzi, Arch. 1711.

3) Compuesto. Anotado en el libro de croquis de Coner, ed. Ashby, nº 144 (En San Juan de Letrán).

4) Corintio, Anotado en el *Códice de El Escorial*, f.15^{v} .

5) Corintio.

6) Jónico. Anotado por Antonio da San Gallo el Viejo. Uffizzi, Arch.1600.

7) Corintio.

8) Corintio. Anotado en el *Códice de El Escorial,* f.24.

9) Compuesto.

10) Compuesto. (Con cabeza de carnero en vez de volutas). Anotdo en el libro de croquis de Coner, nº 140; antiguamente en SS.Apostoli de Roma.

11) Corintio.

67.4.2. Las referencias al *Códice de El Escorial* tienen especial interés. Dice al respecto Bury:

> «The drawings in this codex, date from c. 1491 onwards and have been attributed to an artist in the circle of Domenico Ghirlandaio. They would appear to have been available in 1509 to the Genoese sculptor Michele Carlone (see n.62 below) then working at the castle of La Calahorra, Granada, for the Marqués del Cenete (who may well have acquired the Codex in Italy). At all events several drawings were utilized as models for sculpture decorating the doorway leadind from the upper gallery of the castle courtyard into principal state apartment, 'el salón de los marqueses'. (*Codex Escurialensis,* fols.15^{v}, 37^{r}, 48^{v}, 64^{r}; see H. W. Kruft, 'The date of the Codex Escurialensis', Burlington Magazine, cxii, Jan.1970, pp.44-47). Subsequently the Codex entered the library of the poet, historian and diplomat Don Diego Hurtado de Mendoza (1503-75), whence it came to the Escorial library. Don Diego was a son of the Marqués del Cenete's first cousin, the Marqués de Mondejar. (Alonso López de Haro, *Nobiliario Genealógico de los Reyes y Títulos de España*, i, Madrid 1622, pp.241-2 and 324-5; ii, p.369). It seems unlikely, however, that Sagredo utilized the *Codex Es curialensis*; otherwise there would surely be a closer correspondence bettween the capitals and candelabra illustrated in *Medidas del Romano* and those in the *Codex*». (*ibidem*).

67.4.3. Presento, por mi parte, una breve antología de capiteles para ambientar los presentados por Sagredo:

A) Fotocopias de capiteles del *Codex Escurialensis* (ed. Egger, op.cit.).

B) Fotocopias de dos ménsulas del Palacio de Urbino, atribuidas a Francesco di Giorgio. (La calidad de las fotocopias no permite entrar en muchos detalles. Por la misma falta de calidad, acentuada en este caso, omito presentar los dibujos de capiteles del mismo Francesco di Giorgio, en su tratado, op.cit., fo.15 Tav.26; 33^{V} Tav.220; 34 Tav.221; 34^{V} Tav.222).

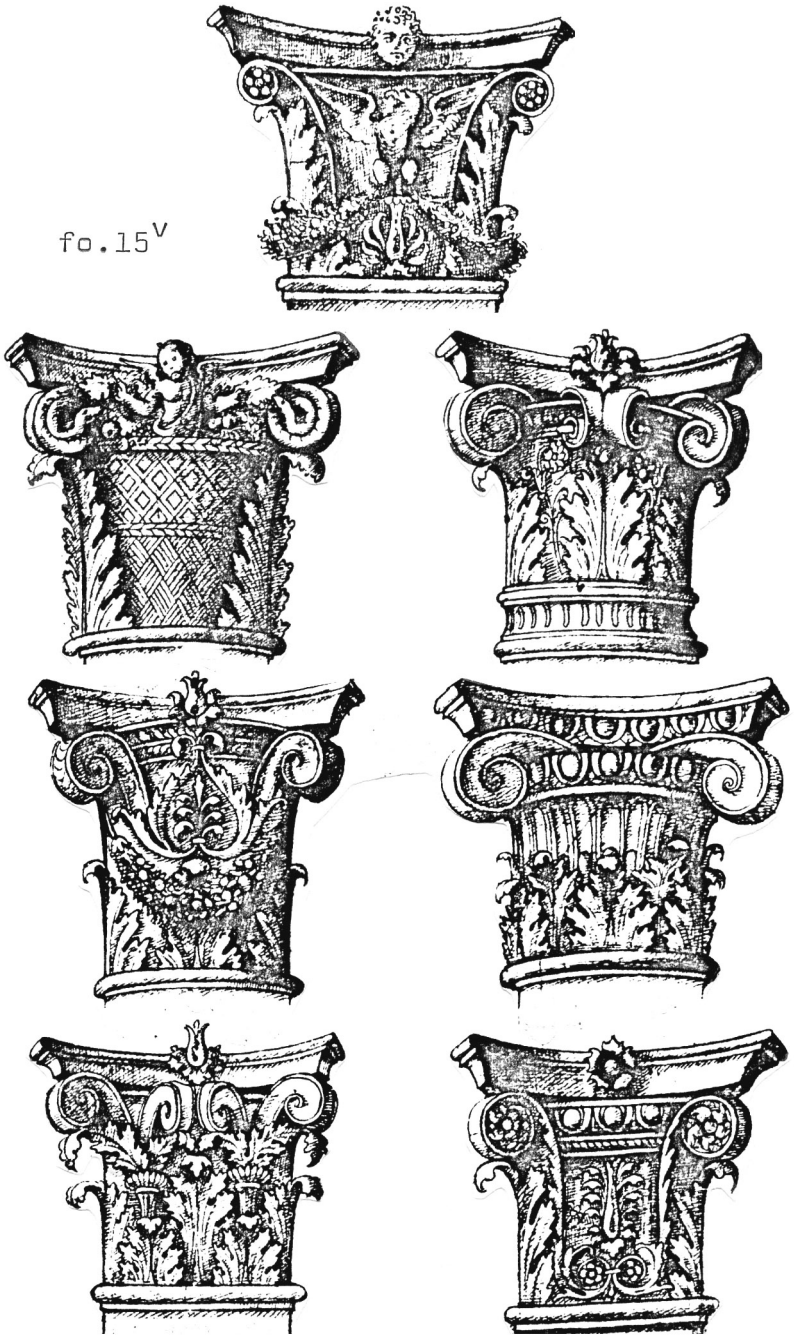
C) Fotocopia de una página del *Libro Grande* de Giuliano da Sangallo, fo.10 , publicada por Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo,* op.cit., p.47.

No es mi intento entrar en análisis de los mismos ni establecer relaciones de parentesco entre ellos. Como acabo de decir, pretendo simplemente situar los dibujos de Sagredo en su contexto histórico y doctrinal para ayudar a desechar el calificativo de 'ridículos' que, desde posiciones aprioristas, se les han aplicado.

Es Llaguno (op.cit., «Octava Época») quien los califica de ridículos. No es más benigno Menéndez Pelayo cuando dice:

> «Admite, pues, y aun recomienda Sagredo la prodigalidad del ornato, los capiteles fantásticos...» (op.cit.,365).

A) Capiteles del Codex Escurialensis;



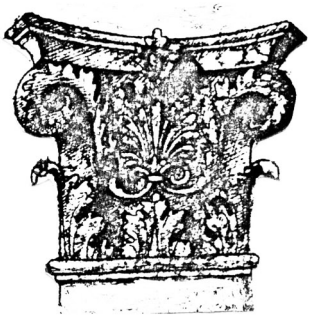


fo.22^{v}

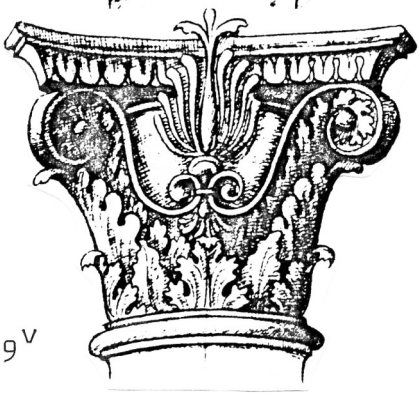
fo.24

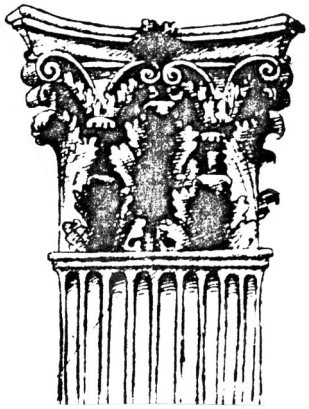
fo.24



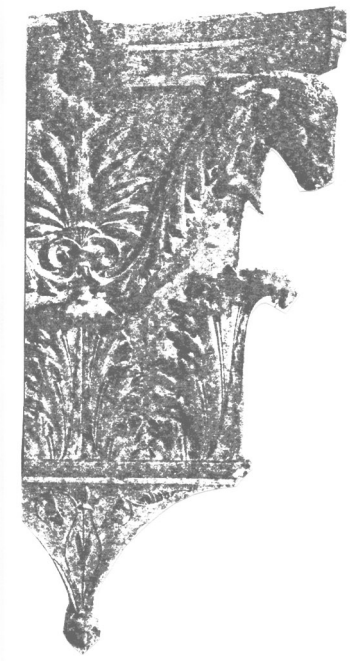


fo.35^{v} y 49^{v}





B) Ménsulas del Palacio de Urbino:





C) Capiteles del *Libro Grande* de Giuliano de Sangallo



67.5. En estos capiteles no busques medidas, porque no las tienen: ca solamente se ponen para mostrar sus diferencias: no embargante que en todos se pueden guardar las reglas y medidas sobredichas.

"No embargante". El Diccionario de la Lengua recoge su acepción de "sin embargo".

Al decir "en estos capiteles no busques medidas", parece referirse a los capiteles dibujados que ha presentado Tampeso a Picardo. Lo que importa subrayar es que pueden atenerse a las medidas establecidas, con lo que ganan en prestigio, como será el parecer de Picardo en **(68)**.

67.6. Assi que todos estos y otros muchos que te pudiera mostrar tomaron origen del corinthio. Y nota que la mayor parte de su diferencia consiste en las asas de los vasos que propriamente se llaman helyces.

Igual que Vitruvio (IV, I, 45), citado en (67.1), Sagredo hace entroncar estos capiteles con el corintio, si bien de un modo más genérico, menos preciso que su fuente, la cual se hace cargo de la presencia de elementos jónicos y dóricos en los capiteles derivados.

Sagredo volverá a utilizar «hélices» por volutas en **(87)**.

Los caulículos del capitel corintio se enrollan formando volutas, en los ángulos. En (IV, I, 43) llama Vitruvio «minores helices» a las volutas que forman los caulículos centrales.

García Salinero, op. cit., dice no haber encontrado esta acepción de hélice con anterioridad a Sagredo.

68

(Picar.) Alegrado me has cõ tus capiteles: ⁊ ha sido gran biẽ enxerir aqui estos debuxos: porq̃ qualq̃e ra dllos es de muy gracioso parecer: mayormẽte si son guardadas en su formaciõ las reglas y medidas de suso dichas: las quales por la mucha claridad de tus palabras yo he muy biẽ entendido. (Tamp.) Bien podemos pues agora començar la traça delas tres pieças q̃ vienen sobre estos capiteles: que son architraue/fresso/y cornixa: las quales son de tanta hermãdad q̃ no se consientẽ poner sino juntas: ⁊ assi mesmo requierẽ mucha diligẽcia en su formaciõ ⁊ assiẽto. Lo qual como sea acabado hauremos dado fin a nuestras medidas.

D v

68.1. P.- Alegrado me has con tus capiteles: e ha sido gran bien enxerir aqui estos debuxos, porque qualquiera dellos es de muy gracioso parecer: mayormente si son guardadas en su formación las reglas y medidas de suso dichas: las quales por la mucha claridad de tus palabras yo he muy bien entendido.

«Enxerir» es nuestro actual «enserir», igualmente, según el Diccionario de la Lengua, «tr. desus.». Equivale a insertar, adjuntar, etc.

Por fin asistimos, por boca de Picardo, a un juicio de valor: cualquiera de los dibujos que representan capiteles derivados es «de muy gracioso parecer». Pero a continuación apostilla: «mayormente si son guardadas en su formación las reglas y medidas..».

Estas observaciones nos ayudan a perfilar y confirmar el talante de Sagredo: abierto a las innovaciones, pero siempre con referencias a las más excelentes normas del Romano.

En nuestro caso concreto, las variantes de capiteles llevan el aval de la constatación de Vitruvio; el aval de Alberti, utilizados según las exigencias de un determinado «decoro»; el aval de la difusión en el Renacimiento italiano, tanto en tratadistas como en obras. Sagredo es consciente de todo ello, y, sin embargo, encarece: «mayormente si son guardadas en su formación las reglas...». Hemos visto el tema del balaustre; veremos el de los frontones curvos, «los quales no son tan aprouados por los antiguos» (cf.**(79)**). Es decir, Sagredo admite innovaciones, pero no cualquier innovación -cf., por ejemplo, **(87)**-; pero es más: incluso en las innovaciones avaladas por un uso correcto, aporta siempre alguna referencia a las normas cardinales o de más garantías del Romano. Esto quiere decir que para Sagredo no todo tiene el mismo peso o valor; mantiene un criterio orientado y un espíritu alerta al discernimiento.

Sagredo parece consciente de su claridad didáctica. Así lo manifiesta por boca de Picardo.

68.2. T.- Bien podemos pues agora començar la traça de las tres pieças que vienen sobre estos capiteles, que son architraue, fresso y cornixa: las quales son de tanta hermandad que no se consienten poner sino juntas: e assi mesmo requieren muchas diligencia en su formación e assiento. Lo qual como sea acabado hauremos dado fin a nuestras medidas.

Párrafo de transición hacia un nuevo tema que, como veremos enseguida, trata Sagredo de modo sintético pero equilibrado.

69

¶ Delas tres piecas que vienen sobre los capiteles que son architraue/fresso/y cornisa.

¶ La primera carrera de piedra o de madera q̃ los antiguos ponia sobre las colunas llamauan architraue: q̃ quiere dezir principal viga. ¶ Los griegos la nombrauã epistylyo/ q̃ su significaciõ quiere tãto dezir como sobre coluna. ¶ Este architraue si q̃er epystilio quãdo es de piedra se forma de diuersos altos: y de diuersos anchos y de diuersos largos: segũ diuersas alturas de colunas: ca tanto le hazen mas gruesso: quãto sobre mas altas colunas le assientã: y las reglas que sobre este caso ordenaron/ son las que pone Vitruuio enel capitulo vltimo de su tercero libro: las quales dizen assi.

¶ Quando la coluna fuere de doze hasta quinze pies de alto: el architraue que viene sobre ella ha õ hauer de alto: medio diametro dela planta dela tal coluna.

¶ Quando la coluna fuere de quinze hasta veynte pies: el alto del architraue ha de hauer vna trezena parte del alto õ la tal coluna.

¶ Quãdo la coluna fuere de. xx. a. xxv. pies: partido su alto

D v

en. xxv. partes: el architraue cõtiene en altura las dos: pero por euitar prolixidad: y para mayor declaraciõ/ pornemos las dichas reglas enla tabla presente dõde enlos primeros numeros se cõtienẽ las colunas q̃ se pueden hallar de. xv. pies de alto hasta. lx. En los segundos se denotan las diuisiones q̃ se hazen enel largo delas dichas colunas. En los terceros se muestra el alto y proporcion que conuiene alos architraues por razõ delas tales colunas. y nota q̃ si no hallares la coluna que quieres enesta tabla: tomaras la que es mayor y mas cercana: y cõforme a su architraue formaras el tuyo.

Altos de columnas.	Diuisiones enel largo delas colunas.	Altos delos architraues.
xv.	xij.	j.
xx.	xij.	j.
xxv.	xxb.	ij.
xxx.	xij.	j.
xxxv.	xxij.	ij.
xL.	xj.	j.
xLv.	xxj.	ij.
L.	x.	j.
Lv.	xjx.	ij.
lx.	jx.	j.

D v v

69.1. De las tres pieças que vienen sobre los capiteles que son architraue, fresso y cornixa.

«Epistylium cum ornamentis», es decir con «zophorus», «denticulus» y «corona», es la expresión con que Vitruvio designa lo que en la actualidad llamamos entablamento.

La altura del arquitrabe se determina en razón de las columnas que lo sostienen; pero una vez determinada, por ella se regirán los elementos que se le superponen, como son friso y cornisa. Esto justifica la frase de Sagrado que leímos en **(68)**:

> «las quales son de tanta hermandad que no se consienten poner sino juntas».

Pero aparte de esta razón, en el trazado de todo el entablamento Sagredo evidencia voluntad de sínteis, como tendremos ocasión de observar en el tratamiento de cada uno de estos tres elementos.

69.1.1. Ciñéndonos al tema del arquitrabe que se aborda en este apartado, notamos el siguiente programa de exposición:

> **(69):** Explicación del término. Altura del arquitrabe en dependencia de la altura de sus columnas. Reglas concretas según dichas alturas -casuística-. Presentación de una tabla, práctica, de alturas .
>
> **(70):** Consideraciones sobre los intercolumnios y el trazado y medidas internas del arquitrabe. Referencia al arquitrabe dórico.
>
> **(71)**, **(72)** y **(73)**: El Templo de Diana en Éfeso. (No es sólo una digresión culta; es ante todo un recurso metodológico, algo así como un test que permite a Picardo hacer un recuento de lo aprendido y ejemplificarlo de un modo novedoso en dicho templo).

69.1.2. La exposición forma un conjunto equilibrado y sintético, notándose, en este caso, la ausencia de Alberti, pues, con ligeras aportaciones, la doctrina de Sagredo es prácticamente una traducción de Vitruvio y, concretamente, de sus textos sobre el arquitrabe jónico, pasando muy por encima de (IV, III, 20-22), donde Vitruvio presenta el arquitrabe dórico.

Adelantamos, con ésto, que Sagredo trata «del arquitrabe» y no «de los arquitrabes», separadamente -dórico, jónico-, como hacen sus fuentes.

69.1.3. La doctrina de Alberti sobre los arquitrabes -cf.(VII, IX)- es mucho más completa y detallada que la de Vitruvio, no sólo por la atención que presta a ambos arquitrabes, sino porque presenta variantes, procedentes de su análisis personal; variantes que presentan mezclas que no siempre son despreciables («quae non usque vituperes», p.597).

El proceder que venimos observando en Sagredo de escoger en las fuentes comunes lo más claro; el camino simple, ante el complejo; el texto legible frente al texto oscuro, que tantas veces le ha hecho apartarse de Vitruvio para alinearse con Alberti, opera de nuevo aquí pero invertidos los polos: Alberti es ahora lo complejo, no por falta de claridad, sino por lo prolijo de su exposición y presentación de variantes. Así las cosas, la opción de Sagredo es clara: le es suficiente el texto vitruviano para su intento de síntesis.

69.2. La primera carrera de piedra o de madera que los antiguos ponían sobre las colunas llamauan architraue, que quiere dezir principal viga. Los griegos la nombrauan epistylyo, que su significacion quiere tanto dezir como sobre coluna.

Comparemos la terminología:

Vitruvio	Alberti	F^{co} di Giorgio	Sagredo
Epistylum	Trabs	Architrave	Arquitrave

Cuando Sagredo hace remontar el término «arquitrabe» a «los antiguos» (quedando, indirectamente, catalogado Vitruvio entre los griegos, que dicen «epistylio»), no hace sino presentar un término ya aceptado en los medios renacentistas.

La presencia de Francesco di Giorgio en el cuadro comparativo es puramente testimonial del uso del término. «Questo modernamente si chiama architrave, e dalli antichi dectto epistilio», nos dice en un texto que acompaña un dibujo, en f.36. Tav.225, op.cit. Y así lo repite en otras varias ocasiones.

Igualmente Pacioli nos dice en *La Divina Proporción,* op. .cit., p.175:

> «..sobre sus capiteles se pone el epistilio, según lo llama nuestro Vitruvio, que los modernos llaman architrave...».

Por otra parte, el significado etimológico tanto de arquitrabe como de epistilo, es correcto. Notamos el interés de Sagredo por las definiciones etimológicas que tan frecuentemente nos ha ofrecido.

69.3. Este architraue si quier epistylio quando es de piedra se forma de diuersos altos y de diuersos anchos y de diuersos largos segun diuersas alturas de colunas: ca tanto le hazen mas gruesso, quanto sobre mas altas colunas se assientan: y 1as reglas que sobre este caso ordenaron son las que pone Vitruuio en el capitulo vltimo de su tercero libro: las quales dizen assi.

Las dimensiones del arquitrabe están en relación con la altura de sus columnas, creciendo con ellas según una determinada razón. Es la doctrina de Vitruvio.

Sagredo, citando a Vitruvio -una de las poquísimas veces que lo hace-, se dispone a hacer una traducción muy ceñida de (III, VI, 4 ss), pero omite los importantes versículos 10 y 11 que dan cuenta de las razones ópticas que motivan las reglas:

> 10. «quo altius enim scandit oculi species, non facile persecat aëris crebritatem. Dilapsa itaque altitudinis spatio et viribus extrita, incertam modulorum renuntiat sensibus quantitatem:
>
> quare
>
> 11. semper adiciendum est rationi supplementum in symmetriarum membris. Ut, cum fuerint aut altioribus locis opera, aut etiam ipsa colossicotera, habeant magnitudinem rationem».

No deja de sorprendernos Sagredo al omitir las razones ópticas que piden las rectificaciones de las magnitudes de los arquitrabes. Recuérdese el interés con que tocó las rectificaciones ópticas en **(32)** y **(33)**. Es una prueba más de la voluntad de síntesis y de simplificación con que aborda nuestro tratadista el presente tema.

69.4. Quando la coluna fuere de doze hasta quinze pies de alto, el architraue que viene sobre ella ha de hauer de alto: medio diametro de la planta de la tal coluna.

Traduce directamente a Vitruvio (III, I):

> 4. "Epistyliorum ratio, sic est habenda, uti:
> 5. si columnae fuerint a minima XII pedum ad quindecim pedes: epistylii sit altitudo, dimidia (:) crassitudinis imae columnae».

Las ediciones modernas de Vitruvio corrigen un dato: interpretan que después de «dimidia» los manuscritos han dejado perder algún dígito fraccionario. La edición de Choisy que utilizo ha

introducido los dos puntos (:), con valor de 2/12. Con esta coreección la altura del arquitrabe, en este caso, sería, no de medio diámetro, sino de 2/3 del mismo. Con esta corrección se logra mantener la «razón» que rige la casuística que se expone en los casos siguientes. Digamos, sin embargo, que Ferri, op.cit., no introduce ningún signo corrector.

69.5. Quando la coluna fuere de quinze pies hasta veynte pies, el alto del architraue ha de hauer vna trezena parte del alto de la tal coluna.

Traducción literal de Vitruvio (III, VI, 6):

> «item ab XV pedibus ad XX: columnae altitudo dimetiatur in partes tredecim, et unius partís altitudo epistylii fíat».

69.6. Quando la coluna fuere de XX a XXV pies, partido su alto en XXV partes, el architraue contiene en altura las dos.

Fuente: Vitruvio (III, VI, 7):

> «item si a XX ad XXV pedes: dividatur altitudo in partes XII et semissem, et ejus una pars epistylium in altitudine fiat».

La medida es idéntica, pero no el procedimiento. Sagredo evita un denominador fraccionado: 12,5. Para ello presenta un quebrado equivalente, fruto de multiplicar por dos sus términos. De este modo asigna al arquitrabe 2/25 de la altura de la columna, en lugar del 1/12,5 de Vitruvio. Ya habíamos visto semejante proceder en el estrechamiento de las columnas en su parte superior (cf.(31)).

69.7. Pero por quitar prolixidad, y para mayor declaración, pornemos las dichas reglas en la tabla presente donde en los primeros numeros se contienen las colunas que se pueden ha llar de XV pies de alto hasta LX. En los segundos se denotan las diuisiones que se hazen en el largo de las dichas colunas. En los terceros se muestra el alto e proporcion que conuiene a los architraues por razon de las tales colunas. E nota que si no hallares la coluna que quieres en esta tabla, tomarás la que es mayor y mas cercana, y conforme a su architraue formarás el tuyo.

Altos de columnas	Divisiones en el largo de las columnas	Altos de los Arquitrabes
15	13	1
20	13	1
25	25	2
30	12	1
35	23	2
40	11	1
45	21	2
50	10	1
55	19	2
60	9	1

Vitruvio continúa la casuística (v.8) hasta las columnas de XXV a XXX pies, indicando (v.9) que la proporción se establece a prorrata a causa de determinadas exigencias ópticas (vv.10 y 11).

Sagredo interrumpe la casuística vitruviana y presenta una tabla práctica, de consulta rápida. Ya había presentado otra, en **(31)**, para el estrechamiento de las columnas. Es dato que confirma su claridad didáctica.

Hagamos unas anotaciones a la tabla:

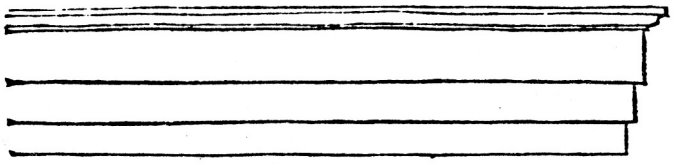
1ª. La segunda fila de la tabla presenta los divisores enteros, que prefiere Sagredo frente a los fraccionados de Vitruvio. Consecuencia de ello es que los numeradores -tercera fila- alternan del 1 al 2. Consecuencia, igualmente, es que esta simplificación práctica nos impide ver espontáneamente la razón que rige el proceso del divisor (13; 12,5; 12; 11,5; 11; 10,5; 10; 9,5; 9) respecta al crecimiento de la altura de la columna.

2ª. Teniendo en cuenta el uso de la tabla que el propio Sagredo indica («si no hallares la coluna que quieres en esta tabla, tomarás la que es mayor y mas cercana»), diremos que sus medidas coinciden con las anteriormente enunciadas, pero considerándose inclusivo el término «ad quem» vitruviano, y exclusivo el «a quo».

3ª. Notemos, finalmente, que Sagredo tiene muy presente el esquema de su exposición. Si la tabla práctica llega hasta la columna de LX pies es porque las columnas del Templo de Éfeso son de esa magnitud, y Picardo recurrirá a la tabla para reconstruir las medidas de los arquitrabes de dicho templo (cf.**(72)**).

70

¶ Y porq̃ eſtos architraues hã de alcãçar ỏ vna coluna a otra: es neceſſario q̃ los entrecolunios no ſeã muy abiertos: y a eſta cauſa los mayores entrecolunios que los antiguos dexauan: no paſſauã de tres grueſſos de coluna: ꝛ avn entonces no aprouauan por muy durables ſus architraues diziẽdo que por ſu mucha largura erã mas aparejados para rõperſe quãdo fueſſen cargados: lo qual por experiẽcia ſe vee en muchos edificios antiguos: y ſeñaladamẽte en ſant Pedro de roma. y nota q̃ entre colunio llamamos la diſtãcia q̃ ay de vna coluna a otra. ¶ Item el ancho baxo delos architraues ſiempre ha de ſer ygual ala garganta de ſu coluna: y el ancho alto ala planta. ¶ Formaſe otroſi en la frẽte deſtos architraues vna moldura que toma la ſeptima parte del alto del dicho architraue: ꝛ lo q̃ queda deſpues deſta moldura ſe diuide por doze partes yguales delas quales ſe formã tres faxas. La primera q̃ es la mas baxa cõtiene tres partes. La ſegũda quatro. La tercera cinco: eſta tercera ſale ſobre la ſegunda: y la ſegunda ſobre la primera: como por eſta figura ſe muestra: en las quales ſalidas ſe reparte el exceſſo q̃ tiene el ancho alto ſobre el ancho baxo. ¶ Haſe de guardar encl aſſiento de todo architraue q̃ la faxa primera reſponda al plomo dela garganta dela coluna: y por el ſemejante: ninguna parte del dicho architraue ni ſus cabos ſalgan fuera delos capiteles ni menos delas columnas: porque lo tal ſeria mẽdoſo y fuera de arte. ¶ Los architraues doricos ſon formados por las meſmas medidas q̃ los jonicos: pueſto que ſon todos raſos ꝛ ſin faxas ningũas.



70.1. Y porque estos architraues han de alcançar de vna coluna a otra es necessario que los entrecolunios no sean muy abiertos: y a esta causa los mayores entrecolunios que los antiguos dexauan, no passauan de tres gruessos de coluna: e avn entonces no aprouauan por muy durables sus architraues diziendo que por su mucha largura eran mas aparejados para romperse quando fuessen cargados:

Para llamar la atención sobre el peligro de un arquitrabe excesivamente largo recurre a un texto de Vitruvio, sin citarlo. En efecto, en (III, III) Vitruvio define las cinco especies de edificios según sus intercolumnios: picnóstilo, sístilo, diástilo, areóstilo y eurístilo, privilegiando este último. Al presentar el diástilo -con tres gruesos de columna por intercolumnio-, Vitruvio expone el peligro de fractura del arquitrabe:

17. Diastyli autem haec erit compositio: cum trium columnarum crassitudinem intercolumnio interponere possumus;

18. tanquam est Apollinis et Dianae aedis.

19. Haec dispositio hanc habet difficultatem, quod epistylia propter intervallorum magnitudinem franguntur.

Obsérvese la traducción que ha hecho Sagredo, tan viva, tan dramática.

70.2. lo qual por experiencia se vee en muchos edificios antiguos, y señaladamente en Sant Pedro de Roma. Y nota que entrecolunio llamamos la distancia que ay de vna coluna a otra.

Al parecer nos encontramos ante una experiencia directa de Sagredo. La concreta referencia a San Pedro de Roma es un dato interesante que se sumaría a otros ya reseñados para abonar su estancia en Italia. Pero queda una sospecha. Alberti (I, X, 75) observa el mismo error y en el mismo sitio: vanos muy amplios soportando paredes. Paredes, no arquitrabes: esa es la diferencia:

> «Atqui adverti in basilica Petri Romae, id quod res ipsa prae se fert, factum inconsultissime, ut supra crebras et continuatas apertitiones praelongum et praelatum parietem ducerent nullis flexis lineis corroboratum, nullis fulturis communitum».

Sagredo, una vez más, cree conveniente definir el nuevo elemento en juego, el intercolumnio, a pesar de su obvio significado .

70.3. item el ancho baxo de los architraues siempre ha de ser ygual a la garganta de su coluna: y el ancho alto a la planta.

Traducción de Vitruvio (III, VI):

12. «Epistylii latitudo: in imo quod supra capitulum erit: quanta crassitudo summae columnae sub capitulo erit, tanta fiat;

13. summum: quantum imus scapus».

En este, y otros datos, concuerda con Alberti -cf.(IX, VIII, 587)-, pero, según dijimos anteriormente, en este tema Sagredo se atiene al texto vitruviano.

70.4. Formase otrosí en la frente destos architraues vna moldura que toma la septima parte del alto del dicho architraue

La fuente, Vitruvio (III, VI):

14. "Cymatium epistylii: septima parte suae altitudinis est faciendum; et in projectura, tantundem".

Sagredo omite el detalle vitruviano del vuelo del cimacio. Se estableció anteriormente la norma general que rige los vuelos de las molduras; tal vez por ello considere el dato innecesario.

70.5. e lo que queda despues desta moldura se diuide por doze partes yguales, de las quales se forman tres faxas. La primera que es la mas baxa contiene tres partes. La segunda quatro. La tercera cinco: esta tercera sale sobre la segunda, y la segunda sobre la primera, como por esta figura se muestra: en las quales salidas se reparte el excesso que tiene el ancho alto sobre el ancho baxo.

Fuente, Vitruvio (III, VI):

15. «Reliqua pars, praeter cymatium: dividenda est inpartes XII; et earum:

16. trium ima fascia est facienda; secunda,IIII; summaV.

Vitruvio no dice nada del vuelo de las fajas.

La figura que presenta Sagredo observa correctamente las medidas correspondientes.

70.6. Hase de guardar en el assiento de todo architraue que la faxa primera respomda al plomo de la garganta de la coluna: y por el semejante: ninguna parte del dicho architraue ni sus cabos salgan fuera de los capiteles ni menos de las colunas, porque lo tal seria mendoso y fuera de arte.

No encuentra formulada explícitamente esta advertencia ni en Vitruvio ni en Alberti para el presente caso. Se cumple por el simple hecho de aplicar las normas correctamente.

La advertencia guarda relación con el desprestigio de la obra y de su artífice (cf.(57.8)).

70.7. Los architraues doricos son formados por las mesmas medidas que los jonicos, puesto que son todos rasos e sin faxas ningunas.

«Puesto que» tiene aquí el sentido de su primera acepción en el Diccionario de la Lengua: «loc. conjunt. advers. 'aunque'.

Extraña la simplificadora doctrina sobre el arquitrabe dórico que presenta Sagredo, discordando, en algunos puntos, de Vitruvio. En efecto, para el tratadista romano el arquitrabe dórico carece de fajas, pero su altura es constante (un módulo, es decir un radio, medido en el imoscapo de la columna), independientemente de toda consideración de escalas. Estos son los da tos de Vitruvio (IV, III):

20. «Epistylii altitudo: unius moduli, cum taenia et guttis; taenia: moduli septima;
21. guttarum longitudo sub taenia: contra triglyphos: alta, cum regula, parte sexta moduli praependeat

    item,
22. epistylii latitudo ima: respondeat hypotrachelio summae columnae».

Notemos cómo Sagredo no ha tenido en cuenta ni la tenia ni las gotas.

No menor es el desacuerdo de Sagredo con Alberti, quien marca una neta diferencia entre éste y los demás arquitrabes:

> «In his ómnibus cum caeteri tum lonici a Doricis multo differunt..» (VII, IX, 587).

Para Alberti el arquitrabe dórico consta de bandas o fajas. Pero -dato importante- Alberti ve bien que el arquitrabe dórico no guarde una medida constante, y entre, como el jónico, en el juego de la consideración de escalas:

> «lonici quidem non imperite constituere altioribus colunnis trabem deberi crassiorem; quod etiam in doricis haud quidem inepte observabitur» (VII, IX, 593).

En conclusión, podemos pensar que Sagredo, para un arquitrabe que, por otra parte, trata muy de pasada, ha establecido una doctrina híbrida:

a) arquitrabe sin fajas: Con Vitruvio; contra Alberti.

b) con medidas relativas: Con la opción de Alberti; contra Vitruvio.

70.7.1. El tratamiento sintético y simplificador que ha dado Sagredo al arquitrabe puede responder, en cierta medida, a la falta de uniformidad de sus fuentes y a la indefinición de las realizaciones. Alberti (VII, IX, 597) nos informa de las mezclas de estilos en obras antiguas -«no siempre vituperables».

> «Comperies praeterea in operibus veterum lineamenta aut translata aut mixta ex variis

operum rationibus, quae non usque vituperes».

Ferri, op.cit., p.136, comentando a Vitruvio (IV, I, 5-8), dice:

> «..basti pensare che nei Portici ellenistici abbiamo triglifi e gocce sopra colonne ioniche e che il fregio del Partenone ha in basso un listello con regulae e guttae doriche;..... Inoltre il Tempio «italico» di Paestum con colonne corinzie, fregio dorico, e dentelli; altri documenti di mescolanza di ordini in Winter, op.cit. 149».

Desde nuestra visión purista de los órdenes, no deja de sorprendernos que Pacioli diga a sus discípulos: «Fijaréis la altura de todo vuestro epistilio a vuestro criterio» (*La Divina Proporción,* op.cit., p.175).

Recordemos (34.7), tema de las estrías. Análogamente aquí, podemos constatar que Sagredo sintetiza y simplifica la doctrina cuando no es fácil concordar las fuentes entre sí, y las fuentes con los hechos.

71

Parece q̃ todo te duer
mes ſegũ tienes la cabeça inclinada? ẏ ſi aſſi es no quiero de
zir mas/poꝛq̃ mi trabajo no ſea embalde.(Picar.) No duer
mo q̃ biẽ he oydo todo lo q̃ has dicho:y lo tengo bien entẽ=
dido. Pero eſtaua penſando en los architraues del templo
de diana en epheſo/q̃ deuẽ de ſer muy grãdes:pues ſus colu
nas tienen a ſeſenta pies de alto.(Tãp.) No pueden ſer ſino
grandes:poꝛq̃ ſus entrecolunios ſegun eſcriue Vitruuio:
tienen a tres gruеſſos de coluna:preſto lo puedes ſaber ſi lo
quieres cõtar.(Picar.) Biẽ dizes/ aſſi lo quiero hazer/poꝛ
que conozcas de mi ſi tomo bien lo q̃ me enſeñas:(Tamp.)
Comiẽça pues q̃ yo te q̃ero eſcuchar.

71.1. Parece que todo te duermes segun tienes la cabeça inclinada: e si assi es no quiero dezir mas porque mi trabajo no sea embalde.
P.- No duermo, que bien he oydo todo lo que has dicho, y lo tengo bien entendido. Pero estaua pensando en los architraues del templo de Diana en Epheso, que deuen de ser muy grandes, pues sus colunas tienen a sesenta pies de alto.

El diálogo se ameniza con esta segunda digresión sobre el templo de Diana en Éfeso, que sirve de recuento y aplicación práctica de la doctrina expuesta.

60 pies de alto tienen sus columnas. La cifra se había recogido en la tabla del apartado anterio -cf.(69.7. 3ª)-. Cf. en (21.1) los datos sobre el templo de Éfeso.

71.2. T.- No pueden ser sino grandes, porque sus entrecolunios según escriue Vitruuio, tienen a tres gruessos de colunas: presto lo puedes saber si lo quieres contar.
P.- Bien dizes: assi lo quiero hazer porque conozcas de mi si tomo bien lo que me enseñas.
T.- Comienga pues que yo te quiero escuchar.

Intercolumnios de tres diámetros caracterizan al templo diástilo. Veamos dos citas de Vitruvio:

1ª. (III, II):

28. «Dipteros autem:
29. octastylos et pronao et postico; sed,
30. circa aedem, duplices habet ordines columnarum.
31. Uti est aedis Quirini, dorica;
32. et, Ephesi, Dianae, ionica, a Chersiphrone constituta.»

2ª (III, III):

17.«Diastyli autem haec erit compositio: cum trium columnarum crassitudinem intercolumnio interponere possumus:
I8. tanquam est Apollinis et Dianae aedis.

Por la primera cita sabemos que el templo de Diana en Efeso era díptero. Nos interesa saber si era diástilo. Sagredo lo afirma, citando a Vitruvio. Ahora bien, en Vitruvio sólo he encontrado un texto -el de la segunda cita- donde aparecen juntos "diástilo" y "Diana", y que parece ser su fuente. Todo hace pensar que Sagredo ha entendido "templo de Apolo y Diana" en sentido disyuntivo, creyendo que el segunda es el de Éfeso, cuando, en realidad, se trata de un solo templo:

> "E᾽ il famoso tempio di Apollo sul Palatino dedicato da Augusto nel 28 a.Cr. Vi eranno conservati i Libri sibyllini e molte statue originali greche (Pl. 36,13, 24, 25, 32). Soltanto Vitruvio lo cita colla doppia denominazione". (Ferri, op.cit., p.106).

72

(Picar.) Dos cosas
se requieren para saber la quãtidad de todo architraue/cõ=
uiene a saber:la grãdeza dela coluna q̃ le sostiene: y el entre
colunio q̃ le dexan. Las colunas del tẽplo de epheso noscõ
sta por las razones passadas ser jonicas: y tener a.lx. pies d̃
alto. Al este alto respõden quasi siete pies de gruesso:porque
multiplicados siete por ocho y medio / bazẽ.lix. y medio: y
tres gruessos q̃ tienen de entrecolunio montan.xxj.pies. Al
estos.xxj.pies tengo de acrecentar lo q̃ entra de vn cabo y

D vj

del otro el architraue sobre los capiteles q̃ es medio gruess=
so de coluna de cada parte en q̃ se monta otros siete pies: de
manera q̃ todo el largo d̃l architraue contiene.xxviij. pies.
¶ Jtẽ el alto deste architraue ha de ser la nouena pte del lar
go dela coluna segũ parece por la tabla de las reglas de su=
so dichas:enesta nouena parte se cõtienẽ seys pies y dos ter
cios q̃ es el alto q̃ cõuiene al dicho architraue. ¶ Jtẽ el an=
cho por la parte alta cõtiene siete pies:q̃ es todo el gruesso d̃
la plãta deia coluna:t por la parte bara cõtiene seys y mas
quasi vna quinta parte de otro:que es el diametro dela gar
ganta dela coluna:por q̃ segũ las reglas q̃ diste sobre el estre
char delas colunas. La coluna de.lx. pies se diuide su dia=
metro en.xvij.partes:delas quales vienẽ al diametro dela
garganta.xv. Al estas quinze partes corresp̃dẽ los dichos
seys pies y quasi vn quinto. ¶ Assi q̃ por esta mi cuẽta se co
lige q̃ los architraues del templo de epheso tienen de largo
cada vno.xxviij.pies:y en alto seys y dos tercios: y en an=
cho por la parte bara seys y vn quinto:t por la parte alta sie
te. y esto es lo q̃ alcanço y lo q̃ he cõprehendido de tus lecio
nes:avn q̃ estoy cõ pensamiento q̃ me aya errado enel cuen
to:por q̃ tengo por impossible poderse subir tan grãdes pie=
ças sobre tan altas colunas.

D vj^{v}

72.a. Picardo quiere mostrar que no han caído en vacío las enseñanzas de su maestro (cf.(71.2)) y hace aquí una correcta aplicación de las normas aprendidas. Su proceso es razonado y claro. Indico, en cada operación que realiza, los textos anteriores donde fundamenta sus cálculos.

72.1. P.- Dos cosas se requieren para saber la quantidad de todo architraue, conuiene a saber: la grandeza de la coluna que le sostiene, y el entrecolunio que le dexan.

La magnitud del arquitrabe, efectivamente, está en función de los factores que indica Picardo. Cf.(69.3).

72.2. Las colunas del templo de Epheso nos consta por las razones passadas ser jonicas, y tener a LX pies de alto.

Datos presentados en (20.1) y (21.1).

72.3. A este alto responden quasi siete pies de gruesso, porque multiplicados siete por ocho y medio hazen LIX y medio:

Ocho diámetros y medio es la altura de la columna jónica según quedó dicho en (20.1).

"Quasi": El cálculo es aproximado. Desprecia los decimales exigidos para completar la altura de 60 pies.

72.4. y tres gruessos que tienen de entrecolunio montan XXI pies. A estos XXI pies tengo de acrecentar lo que entra de vn cabo y del otro el architraue sobre los capiteles que es medio gruesso de coluna de cada parte en que se monta otros siete pies, de manera que todo el largo del architraue contiene XXVIII pies.

Aplicación de (71.2).

72.5. Item el alto deste architraue ha de ser la nouena parte del largo de la coluna segun parece por la tabla de las reglas de suso dichas: en esta nouena parte se contienen seys pies y dos tercios que es el alto que conuiene al dicho arahitraue.

Remite a la tabla de (69.7).

Traduce a pies su altura: "seys pies y dos tercios". Es decir: 60/9 = 6,666.

72.6. Item el ancho por la parte alta contiene siete pies, que es todo el qruesso de la planta de la coluna: e por la parte baxa contiene seys y mas quasi vna quinta parte de otro, que es el diametro de la garganta de la coluna, por que segun las reglas que diste sobre el estrechar de las colunas, la coluna de LX pies se diuide su diametro en XVII partes, de las quales vienen al diametro de la garganta XV. A estas quinze partes corresponden los dichos seys pies y quasi vn quinto.

Para la anchura superior e inferior del arquitrabe, cf. (70.3).

Para determinar el diámetro de la garganta de la columna se remite a (31.4), donde vemos que, para una columna de 60 pies, se establece la siguiente proporción: d/D = 15/17. Siendo 7 el diámetro inferior, el de la garganta será 6,176 (= "seys pies y quasi vn quinto").

72.7. Assi que por esta mi cuenta se colige que los architraues del templo de Epheso tienen de largo cada vno XXVIII pies: y en alto seys y dos tercios: y en ancho por la parte baxa seys y vn quinto: e por la parte alta siete. Y esto es lo que alcanço y lo que he comprehendido de tus leciones, avnque estoy con pensamiento que me aya errado en el cuento, porque tengo por impossible poderse subir tan grandes piecas sobre tan altas colunas.

Resume las cantidades anteriormente deducidas.

La cavilación de Picardo, terminados los cálculos, es un curioso recurso literario para introducir el anecdotario siguiente -cf.**(73)**-, que sirve un poco de ruptura y solaz en el apretado sistema de medidas que viene ofreciendo el texto.

73

(Tãp.) Mucho plazer me has dado con tu cuenta la qual ha ſido muy cierta q̃ no ay mas que pedir. Una dlas coſas mas ſeñaladas q̃ eſte templo tiene: t por donde tãto renõbre ha conſeguido: es la horrible magnitud y cantidad de ſus architraues t colunas: dizeſe por los eſcriptores antiguos q̃ para ſubir y aſſentar los dichos architraues ſobre las colunas que hizieron grandes montones de talegones llenos de arena y de tanta altura q̃ ſobrepujauã el alto delas colunas: t deſpues ſubian mañoſamente y con grãde ingenio arraſtrando por ellos/ los architraues: y deſque los tenian encima: ſoltauan las bocas delos talegones y ſaliendoſe el arena: ſe abaxauã poco a poco haſta cargar ſobre los capiteles: y deſta manera fueró ſu

D vj v

bidos y aſſentados los dichos architraues y pueſtos en ſus lugares. E mas dizen que el architeto que ala ſazon eneſta obra preſidia q̃ ſe dezia Teſifon: murio ỏ ſolo vn enojo que huuo: porque vn architraue delos que ponia enla portada del templo/ q̃ eran muy mayores q̃ los otros: cayo deſmentido y no bien acoplado ſobre ſu coluna: ca deſpues de vna vez aſſentado: no leuaua remedio poderle endereçar por el gran peſo que tenia. El q̃l avn podemos collegir ỏ tu cuenta: La numerando pie quadrado por quintal hallaras que cada vno delos dichos architraues contiene mas de mil y trezientos quintales y los dela portada muchos mas: pues como dicho es eran muy mayores. (Ydicar.) Agora digo q̃ tuuierõ cauſa los de aſia de tardar los dozientos años que dixiſte en edificar eſte tẽplo: pero marauillado eſtoy como pudo empeçer el fuego a ſemejante edificio. (Tãp.) La madera dela techumbre y tejados era toda de cedro: ſegũ cuẽta plinio: y era tanta que deſpues de encendida fue poderoſa para quemar y deſtruyr lo que era de piedra: pueſto que no fue tanto aſolado / q̃ no quedaſſe alguna parte para memoria y relacion de tan ſoberuio y vaſtiſſimo edificio.

D vij

73.1. Mucho plazer me has dado con tu cuenta la qual ha sido muy cierta que no ay mas que pedir. Una de las cosas mas señaladas que este templo tiene, e por donde tanto renombre ha conseguido, es la horrible magnitud y cantidad de sus architraues e colunas: dizese por los escriptores antiguos que para subir y assentar los dichos architraues sobre las colunas que hizieron grandes montones de talegones llenos de arena y de tanta altura que sobrepujauan el alto de las colunas: e despues subian mañosamente y con grande ingenio arrastrando por ellos los architraues: y desque los tenian encima, soltauan las bocas de los talegones y saliendose el arena, se abaxauan poco a poco hasta cargar sobre los capiteles: y desta manera fueron subidos y assentados los dichos architraues y puestos en sus lugares. E mas dizen que el architeto

que a la sazon en esta obra presidia que se dezia Tesifon, murió de solo un enojo que huuo, porque vn architraue de los que ponia en la portada del templo, que eran muy mayores que los otros, cayó desmentido, y no bien acoplado sobre su coluna: ca despues de vna vez assentado, no leuaua remedio poderle endereçar por el gran peso que tenia.

Tampeso aprueba los cálculos de Picardo.

Con su peculiar gracejo ha traducido Sagredo el siguiente texto de Plinio (*Nat. Hist.* XXXVI, 96-97), fuente del recurso y de la anécdota:

> «operi praefuit Chersiphron architectus. summa miraculi epistylia tantae molis attolli potuisse; id consecutus ille est aeronibus harenae plenis, molli clivo super capita columnarum exaggerato, paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in loco sederet. difficillime hoc contigit in limine ipso, quod foribus imponebat; etenim ea maxima moles fuit nec sedit in cubili, anxio artifice mortis destinatione suprema, tradunt in ea cogitatione fessum nocturno tempore in quiete vidisse praesentem deam, cui templus fieret, hortantem, ut viveret: se composuisse lapidem. atque ita postera luce apparuit; pondere ipso cor rectus videbatur».

Nótese cómo el texto de Plinio no acaba en tragedia. Kersifrón pasa anguastias de muerte, pero la diosa se le aparece de noche alentándolo a vivir; se opera el milagro, rectificándose el asentamiento del arquitrabe.

Hay códices plinianos que, en lugar de "anxio artifice mortis", presentan la variante "anno artifici mortis..", si bien su sentido casa mal con la intervención de Diana "hortantem ut viveret".

Chersiphron es el nombre del arquitecto en Vitruvio y Plinio. Pero hay códices de Plinio donde se lee Ctesiphon. Así lo cita, por ejemplo, Cesariano. Sagredo lo castellaniza en Tesifón.

73.2. El qual avn podemos collegir de tu cuenta, ca numerando pie quadrado por quintal hallarás que cada vno de los dichos arquitraues contiene mas de mil y trezientos quintales: y los de la portada muchos mas, pues como dicho es eran muy mayores.

Nos puede extrañar que para medida de volumen utilice el pie "quadrado". Pero el Diccionario de la Lengua, en la 2ª acepción del término "cuadrado", dice: "Por ext., dícese del cuerpo prismático de sección cuadrada".

Según el mismo diccionario, el pie de Castilla equivale aproximadamente a 28 cm. y el quintal (no decimal, naturalmente), a unos 46 kilos. Mis cálculos, partiendo de los presupuestos de Sagredo, me dan una cifra algo inferior a los 1.300 quintales; en torno a los 1.251 quintales.

73.3. P.- Agora digo que tuuieron causa los de Asia de tardar los dozientos años que dixiste en edificar este templo

Sobre la duración de la edificación del templo de Éfeso dijo Tampeso en (21.1): "Tardaron los asianos mas de CC años en edificarle". Picardo habla aquí de "los dozientos años que dixiste». Para el análisis de este punto, cf. (21.1.2).

73.4. Pero marauillado estoy cómo pudo empecer el fuego a semejante edificio.

T.- La madera de la techumbre y tejados era toda de cedro, según cuenta Plinio: y era tanta que despues de encendida fue poderosa para quemar y destruyr lo que era de piedra, puesto que no fue tanto asolado que no quedasse alguna parte para memoria y relación de tan soberbio y vastissimo edificio.

"Empecer", según el Diccionario de la Lengua: "tr. desus. Dañar, ofender, causar perjuicio".

"Puesto que", en la acepc. de "aunque".

Vitruvio alaba las cualidades del cedro y dice que de él se hicieron la estatua y los techos del templos de Éfeso (II, IX):

39. "Ephesi, in aede simulacrum Dianae;

40. etiam lacunaria et ibi et in ceteris nobilibus fanis propter aeternitatem sunt facta".

Igualmente habla del techo de cedro Alberti (VI, XI, 511):

"Cedro tectum Ephesiae Dianae annos stetisse permultos alibi retulimus".

Y éste es el texto de Plinio (XVI, 213):

"Maxime aeternam putant hebenum et cupressum cedrumque, claro de omnibus materiis iudicio in templo Ephesiae Dianae, utpote cum tota Asia extruente CXX annis peractum sit. Conuenit tectum eius esse e cedrinis trabibus. De simulacro ipso deae ambigitur..."

74

De la segunda pieça que se dize fresso.

Sobre el architraue assentauan los antiguos el techo q̃ era de madera: ꝛ para encubrir las cabeças delas vigas que encima del se mostrauã: ponian delante vna pieça ala qual llamauan zofforo: nosotros la dezimos fresso: enla qual esculpiã medallas/follajes/epygramas ꝛ otras muchas labores con que enrriquecian ꝛ atauiauan la dicha pieça: ꝛ entonces la formauan mas ancha que el architraue vna quarta parte: pero quando el dicho fresso no es labrado: se forma mas estrecho q̃ el architraue vna quarta parte. daselc su moldura en la frente que toma la septima parte del anebo segũ que por

D vij



esta figura se muestra.

D vij^{v}

74.1. De la segunda pleça que se dize fresso.

Sagredo aborda el tema del friso con manifiesta voluntad de simplificación. Tanto Vitruvio como Alberti tratan de los frisos dórico y jónico distintamente. Sagredo trata sólo del «friso», individualizado; el cual puede ser liso, esculpido o tratado con «labores dóricas». De este modo el friso dórico queda reducido a un especial sistema decorativo.

Se atiene básicamente a Vitruvio, aunque de modo selectivo, por presentar el tema de un modo más global juntamente con consideraciones sobre la génesis y evolución del dórico. Se desentiende así de Alberti, quien presenta un tratamiento más coherente y ordenado, y con mayores datos arquitectónicos. Este alejamiento de Alberti no obedece a menor claridad -generalmente ha recurrido a él en su busca-, sino a desinterés práctico por su amplio bagaje de datos, excesivo para la aplicación que, sin duda, prevé harán los usuarios de sus *Medidas*. Digamos que su alejamiento de Alberti es voluntario: lo ha leído, como algunos datos lo delatan.

En los tratados de Vitruvio y de Alberti los diseños más precisos de los frisos se insertan en la tipología de los «edificios sagrados» o templos. Pero es sabido que la tipología edilicia renacentista es muy distinta de la romana. Sagredo parece pensar en otra aplicación más modesta de su friso, como pueden ser, por ejemplo, las portadas; y, aunque no nos informe sobre su pensamiento, los datos que selecciona apuntan en esa dirección.

La exposición de Sagredo está bien trabada; es ágil. Su doctrina es, a todas luces, selectiva;

tiene sabor vitruviano y sin embargo su planteamiento es distinto, como se desprende del análisis.

No creo conveniente presentar, como en otros casos, los textos que le sirven de fuente antes de proceder al análisis por ser mucho lo que nuestro tratadista omite. El comentario que sigue irá aclarando la utilización que de ellas hace.

74.2. Sobre el architraue assentaban los antiguos el techo que era de madera.

Como fondo está Vitruvio (IV, II), donde se expone el origen y evolución de la cobertura del edificio: de madera, en un primer momento, y luego, de piedra, conservando ésta connotaciones con su origen primero.

74.3. e para encubrir las cabeças de las vigas que encima del se mostrauan, ponian delante una pieça a la qual llamauan zoforo: nosotros le dezimos fresso.

Un poco más abajo, en **(75)**, narrará el origen de los triglifos y metopas. A la luz de lo que allí dice comprendemos su concepción. El friso se presenta aquí como una pieza cuya misión es cubrir el entramado de madera. Pero de **(75)** deducimos que el friso aparece en un segundo momento; anteriormente se había ido ocultando salientes y vanos con triglifos y metopas respectivamente. Esto ocurría «antes que hallassen la formación del fresso». Hallado este, «repitieron en el los triglifos y metopas con sus labores».

En consecuencia, para Sagredo friso (zoforo) es el término que designa la parte del entablamento situada sobre el arquitrabe y que puede ser lisa o labrada en el jónico, o llevar triglifos y metopas, en el dórico.

Vitruvio y Alberti, como hemos dicho, tratan separadamente de los frisos jónicos y dórico (al dórico no lo llaman zoforo -veremos a continuación la terminología-); Sagredo no los distingue explícitamente y presenta el friso como fruto de una evolución histórica, en el que pueden tener cabida los viejos triglifos y metopas de la etapa anterior.

74.3.1. Presentamos la terminología de los frisos en los tres tratadistas:

<table>
<tr><th></th><th>Alberti</th><th>Vitruvio</th><th colspan="3">Sagredo</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Dórico</td><td rowspan="3">Tigna
Tabula
Sulci</td><td>Triglyphus- - - -</td><td>Triglifo</td><td rowspan="3">Labores dóricas</td><td rowspan="3">Fresso o Zoforo</td></tr>
<tr><td>Metopa- - - - - -</td><td>Metopa</td></tr>
<tr><td>Cananiculi - - - -</td><td>Canalejas</td></tr>
<tr><td>Jónico</td><td>Fascia regia</td><td>Zophorus</td><td colspan="2">(con o sin “labores”)</td></tr>
</table>

En la primera línea vemos los nombres de los elementos del friso dórico albertino y vitruviano. Ninguno de los dos utiliza la palabra «friso» o zoforo.

Alberti evita los términos griegos «triglifo» y «metopa». «Tignum» no es más que la viga o trabe, cuyo extremo recibe unos surcos (sulci), convirtiéndose en lo que llamamos hoy triglifo.

«Fascia regia» es el friso de Alberti en el entablamento jónico. Evita el término griego «zoforo» que, por su etimología, designa en principio una «banda animada»; aunque con él también designe Vitruvio el friso liso.

Sagredo no quiere distinguir expresamente dos tipos de friso y los denomina unívocamente con el término «friso», de uso ya establecido en su tiempo. Y equipara zoforo a friso. Con lo cual un término específico del jónico (zoforo, o su equivalente albertino «fascia regia») se hace tan genérico como friso.

No habría que hacer excesiva objeción a la terminología de Sagredo, por otra parte no exclusiva suya, como vamos a ver, si no conllevara una concepción unívoca del friso como banda susceptible de recibir «labores dóricas» (triglifos y metopas), adorno corrido, o carencia del mismo. Los dos últimos casos son los que definen, en nuestro uso, el friso jónico.

Dado que las medidas del friso que presenta son las pertenecientes al jónico, y que se desentiende de las modulares, propias del dórico, comprobamos que el friso dórico desaparece como tal entidad y queda reducido a lo que el llama «labores dóricas», susceptibles de ser introducidas en el friso.

74.3.2. El Diccionario de la Lengua derivó friso del árabe 'ifrīz', y éste quizá del griego «zoforo». Así «friso» y «zoforo» serían equivalentes. El Larousse y el Robert franceses hacen derivar «frise» de «phryglum». Posteriormente el Diccionario de la Lengua ha preferido rectificar y catalogarlo como de origen incierto.

Según Sarcia Salinero, op.cit.: «Del it.'fregio', tomado del b. latín 'phrygium', 'tela bordada'. 1ª doc. Sagredo.

En todo caso Sagredo recoge la terminología de su época, al menos la italiana.

De que «fregio» fuera un término comunmente utilizado tenemos pruebas explícitas en Francesco di Giorgio. En su tratado, op.cit., p. 387, leemos:

«Sopra del quale epistilo si posa el zofaro, comunemente ditto fregio».

Igualmente, pero marcando el cambio de denominación, en un dibujo del entablamento, op.cit., f.36. TAV. 225, leemos:

«El fregio cosí da' moderni chiamato e dalli antichi zopharo».

Otro testimonio lo tenemos en Pacioli (*La Divina Proporción*, op.cit., p.176):

«El zoóforo, que los nuestros llaman fregio...»

Pero en Francesco di Giorgio no sólo friso y zoforo son equivalentes, sino que también se pueden emplear, como lo hace Sagredo, referidos al dórico. Podemos ver un ejemplo de dicho uso en el f. 36^{v} TAV. 226; otro, en la p.389:

«Sopra a l'architrave si debbano porre li tigrafi nella larghezza del zofaro con le sue metofe».

Esta coincidencia no hay por qué interpretarla como una influencia del tratadista italiano sobre el nuestro; es más bien coincidencia en un uso establecido.

Los datos terminológicos que analizamos no invalidan lo anteriormente dicho: la voluntad clara de Sagredo de no querer tratar distintamente los frisos dórico y jónico.

74.4 ...en la qual esculpian medallas, follajes, epygramas y otras muchas labores con que enrriquecian y atauiauan la dicha pieça

Se está refiriendo a lo que para Vitruvio sería el zoforo jónico esculpido, como se deduce de las medidas a él asignadas a continuación.

Vitruvio no precisa la temática de la decoración. Sí Alberti.

74.5. y entonces la formauan mas ancha que el architraue vna quarta parte: pero quando el dicho fresso no es labrado, se forma mas estrecho que el architraue vna quarta parte.

La fuente es Vitruvio (III, VI), quien, tratando del friso jónico, dice:

17. «Item zophorus supra epistylium (septima) parte minor quam epistylium;

18&sin autem sigilla designari oportuerit: septima parte altior quam epistylium, uti auctoritatem habeant scalpturae».

En esta cita de Vitruvio, que corresponde, como todas las que hago, a la edición de Choisy, leemos «septima parte», de acuerdo con las ediciones modernas que quieren ver y corregir un error de copistas en la transcripción de la cifra VII, presentando, en su lugar, IIII (cifra ésta que aparece en las primera ediciones impresas). Se supone un error, dicen, porque esa cantidad conduce a dos frisos muy descompensados, según tengan o carezcan de esculturas. Sin embargo la edición crítica de Ferri (op.cit., p.128) mantiene la lectura «quarta parte», que es la que encontramos en Sagredo.

Al someter Sagredo el friso -todo friso- a las medidas del jónico vitruviano, se desentiende del sistema modular que regula el friso dórico en el mismo tratadista.

74.6. Dásele su moldura en la frente que toma la septima parte del ancho segun que por esta figura se muestra.

Fuente, Vitruvio (III, VI, 19), describiendo el friso jonico:

«Cymatium: suae altitudinis partis septimae; projectura cymatii: quantum crassitudo».

Sagredo no hace referencia a su vuelo.

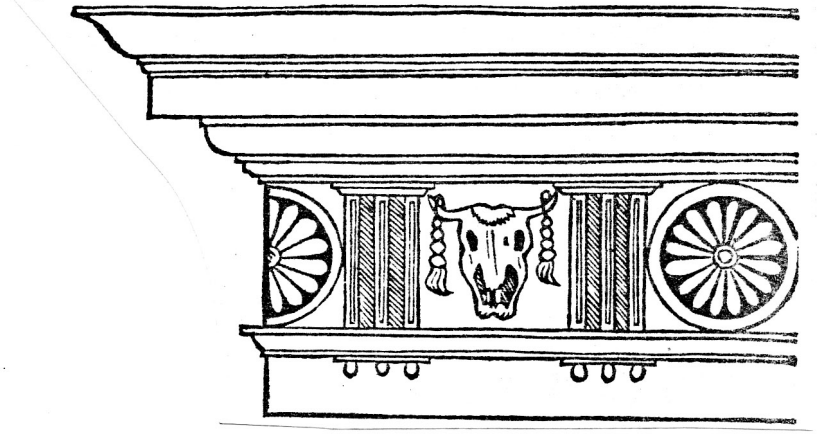
La figura cumple los requisitos de medidas.

75

¶ Recuſauan los maeſtros antiguos meter labores doricas en ſus freſos porque les era muy difi cultoſo guardar las cõdiciões q̃ en ſu diſtribuciõ y repartimiẽto ſe req̃riã. (Dicar.) De q̃ manera erã ſus labores que tã trabajoſas las hallauã: (Cap.) Mas de ſaber q̃ los architetos griegos antes q̃ hallaſſen la formaciõ dl freſſo: cubriã la fealdad delas cortaduras dlas vigas con vnas tablitas q̃ poniã delãte cortadas al juſto: y en cada vna formauan tres vandas q̃ deſcẽdiã de alto abaxo: y en cada vna aſſi meſmo dellas abondauã vna canaleja y la vntauã cõ cierta mixtura de cera q̃ era cierta pintura q̃ les dauã. y a eſtas tales tablillas llamauã triglifos q̃ q̃rẽ dezir tres pituras de vãda: y lo vazio q̃ ſe cauſaua entre viga y viga llamauã opa: q̃ q̃re dezir agujero: noſotros le dezimos ſocarrena: y la tablilla cõ q̃ le cerrauã llamauã metopa: nr̃os modernos la dizẽ tabica. Eſtas metopas ſiq̃er tabicas hauiã d̃ ſer todas yguales: cada vna tã ancha como alta: y enellas ſe formauan ſigillos y vaſos d̃ diuerſas maneras y viejas cabeças d̃ buey y otras coſas cõueniẽtes alas cerimonias dlos ſacrificios: y quãdo deſpues los dichos griegos fueró de acuerdo de poner freſſo ſobre el architraue: repitieró enel los triglifos y metopas cõ ſus labores: como primero las vſauã: y eſculpiero enel architraue en derecho de cada triglifo: vna reglita dela q̃l colgauã tres gotas reſpõdiẽtes alas tres vandas del triglifo. Eſtas gotas cõ ſu reglilla tomauã la ſexta parte del ancho del architraue: y todo el trabajo dela formacion deſte freſſo cõſiſte en cõpaſſar eſtos triglifos y metopas: las metopas quadradas: y los triglifos q̃ no ſeã cada vno me-

D vij v

nos ancho q̃ la tercia pte d̃la metopa: ni por el ſemeſãte mas ancho q̃ la metad: y d̃ tal manera diſtribuidos y cõpaſſados q̃ los triglifos caygan ſobre las columnas y no las metopas.



D viij

75.1. Recusauan los maestros antiguos meter labores doricas en sus fresos porque les era muy dificultoso guardar las condiciones que en su distribucion y repartimiento se requerían.

Sagredo se hace eco de un problema que Vitruvio plantea en otros términos arquitectónicos más amplios: algunos arquitectos antiguos afirmaron -nos dice el tratadista romano- que no convenía hacer edificios sagrados de género dórico por los inconvenientes que presenta su sistema de conmensuración («symmetria») (IV, III):

1. "Nonnulli antiqui architecti negaverunt Dorico genere aedes sacras oportere fieri, quod mendosae et disconvenientes in his symmetriae conficiebantur".

Y no por motivo de belleza o carencia de dignidad -continúa Vitruvio-, sino por la dificultad concreta de la repartición de las metopas y triglifos angulares, puesto que los últimos deben corresponderse, bien centrados, con sus columnas:

4. «Non quod invenusta est species, aut genus aut formae dignitas; sed quod impedita est, et incommoda in opere, triglyphorum et lacunariorum distributio.
5. Namque necesse est: triglyphos constitui contra tetrantes medios columnarum».

75.1.1. El problema del friso dórico se planteaba pues en los ángulos del edificio. La tradición helénica hacía terminar el friso por un triglifo. En esas condiciones éste no quedaba perfectamente centrado sobre el eje de su columna. Se privilegiaba, sin duda, la lectura corrida de las caras de edificio, a la que, por su forma redonda, invitaba la misma columna angular. La tradición helenística que recoge Vitruvio se muestra insatisfecha con esa disposición, que exigía, o bien estrechar el último intercolumnio, manteniendo uniformes las medidas propias de metopas y triglifos, o bien mantener inalterado el último intercolumnio, deformando, casi insensiblemente, alargándolas, las metopas contiguas a los triglifos angulares. En una época que ya había perdido el sentido dinámico, elástico, no tipificado del orden, y hacía hincapié en una conmensuración inalterable, la antigua solución dórica no gustaba. Vitruvio, exponente de la nueva mentalidad, zanja la cuestión presentando un dórico modular, aprendido de sus maestros. Con la aplicación del módulo, los elementos en juego quedan inalterados; el último triglifo se centra sobre la columna y, consecuentemente, ya no queda en la esquina; el edificio presenta una lectura diferente. Más que de solución, hay que hablar de eliminación del problema.

Sagredo parece hacerse eco de este problema, pero, en realidad, su problema sólo consiste en la correcta distribución geométrica de triglifos y metopas en un friso sustentado por dos columnas dadas. Sagredo parece pensar en el friso de una portada o de un vano similar.

75.2. P.- ¿De qué manera eran sus labores que tan trabajosas las hallauan?

T.- Has de saber que los architetos griegos antes que hallassen la formación del fresso, cubrian la fealdad de las cortaduras de las vigas con vnas tablitas que ponian delante cortadas al justo: y en cada vna formauan tres vandas que descendian de alto abaxo: y en cada vna assi mesmo dellas ahondauan vna canaleja y la vntauan con cierta mixtura de cera que era cierta pintura que les dauan. Y a estas tales tablillas llamauan triglifos que quieren dezir tres pinturas de vanda: y lo vazio que se causaua entre viga e viga llamauan opa, que quiere dezir agujero: nosotros le dezimos socarrena: y la tablilla con que le cerrauan llamauan metopa: nuestros modernos la dizen tabica.

Según Sagredo el friso nace en un segundo momento histórico (cf.(74.3)).

Estos son los textos vitruvianos que tiene delante Sagredo:

a) En (IV, II) trata Vitruvio de la génesis de triglifos y metopas:

10. «Tum, projecturas tignorum, quantum eminebant, ad lineam et perpendiculum parietum praesecuerunt. Quae species cum invenusta his visa esset:

11. tabellas, ita formatas uti nunc fiunt triglyphi, contra tignorum praecisiones in fronte fixerunt; et eas cera caerulea depinxerunt, ut praecisiones tignorum tectae non offenderent visum:

12. ita: praecisiones tignorum tectae, triglyphorum dispositionem; et intertignia, metoparum, habere in doricis operibus coeperunt.

b) En (IV, III) analiza la disposición interna del triglifo, el cual consta de tres bandas -«femora»- de dos canalillos entre ellas, y de sendos semicanalillos en los extremos:

26. «Triglyphorum latitudo dividatur in sex partes: ex quibus quinque partes, in medio, duae dimidiae, dextra ac sinistra designentur regula:

27. una, in medio, deformetur femur, quod graece μηρός dicitur;

28. secundum eam: canaliculi ad normae cacumen imprimantur;

29. ex ordine earum: dextra ac sinistra, alia femora constituantur;

in extremis partibus: semicanaliculi intervertantur».

c) En (IV, II) expone el significado de «opa» y «metopa»:

19. «Utraque enim, et inter denticulos et inter triglyphos quae sunt intervalla, metopae nominantur;

20. οπας enim Graeci tignorum cubilia et asserum appellant, uti nostri ea, cava columbaria: ita, quod inter duas οπας est intertignium, id μητοπη est apud eos nominatum».

75.2.1. Observemos que Sagredo no capta bien algunos puntos de Vitruvio, y, muy particularmente, el diseño del triglifo. No es de extrañar, dados los equívocos a que se presta el texto vitruviano, que no deja de plantear problemas de comprensión en el Renacimiento. Efectivamente, la etimología de triglifo (que no presenta Vitruvio y sí Sagredo) se casa mal con el diseño vitruviano. Sea un exponente del problema la definición del Diccionario de la Lengua:

> «(Del lat. triglyphus, y éste del gr. τριγλυφος; de tres, y γλυφω cincelar, esculpir) m. Arq. Miembro arquitectónico en forma de rectángulo saliente y surcado por tres canales, que decora el friso del orden dórico».

Ahora bien, el triglifo vitruviano no comporta tres, sino dos canales centrales y dos semicanales en los extremos. Los teóricos del Renacimiento suman los dos semicanales para justificar el tercero que pide la etimología del término. Es la solución falsa de un mal planteamiento de Vitruvio, quien habla impropiamente de semicanales y parece desconocer la génesis del triglifo. Hablando con propiedad, no nos presenta un triglifo, sino un «diglifo»; sus impropiamente llamados «semicanaliculi» nacieron de la conveniencia de suavizar el paso del plano saliente de la pieza a la metopa contigua.

El triglifo se forma de lo que Vitruvio (IV, II, 12) llama «praecisiones tignorum», es decir de las divisiones o hendiduras que dejan entre sí las «tigna» yuxtapuestas. Por «tignum» se entiende un travesaño o viga de madera de un solo elemento. «Trabs», por el contrario, supone trabazón, pluralidad de elementos. Son las «trabes compactiles» las que originan los triglifos, compuestas de cuatro elementos que forman tres hendiduras o glifos, al yuxtaponerse. El diseño del triglifo se simplificó con tres elementos, reduciéndose consecuentemente los glifos a dos; con ello el término triglifo quedaba desconectado de su sentido etimológico.

75.2.2. Ya conocemos el interés de Sagredo por presentar la etimología de los términos que introduce. El evidente elemento ternario que comporta el prefijo «tri» le indujo, sin duda, a una concepción errónea del triglifo, y, desde ella, a una explicación etimológica igualmente errónea. Si analizamos su texto y el dibujo que lo acompaña -cf.**(75)**-, observaremos lo siguiente:

1) Los tres elementos que ante todo considera son las «tres bandas» (las tres «femora» de Vitruvio (IV, III, 27-29).

2) Excava las «canalejas» (los «canaliculi» vitruvianos) en las mismas bandas, interpretando en ese sentido el v.28 de Vitruvio.

3) Aunque la expresión utilizada no es clara, parece entender que la pintura de cera, - «caerulea» precisa Vitruvio- sólo se aplica a la canaleja.

4) En todo caso, es esta triple canaleja o banda coloreada la que le hace presentar una etimología errónea de triglifo, creyéndolo derivada, sin duda, de γραφω: «triglifos que quieren dezir tres pinturas de vanda».

El desconcierto no es privativo de Sagredo. Más curiosa es la doble interpretación etimológica de Francesco di Giorgio: «tripartito» y «tigra»:

> «E questi tigrafi detti sono perché gli antichi in tre parti divisero. Anco tigrafi origine hanno perché prima mente in nella faccia loro a guisa e forma di tigra scolpiro» (op.cit., p.94).

5) Es exacto que 'opa' «quiere dezir agujero»; pero se equivoca al ubicarlo. Es errónea, por tanto, la función que asigna a la metopa.

Opas, como explica Vitruvio (IV, II, 20), son las «tignorum cubilia et asserum» o «cava columbaria», es decir los huecos que se reservan a las vigas o «trabes compactiles» cuando se levanta el muro; metopa corresponde pues al espacio entre dos opas.

La terminología de Vitruvio encontró serios problemas de comprensión en el Renacimiento. A título de curiosidad notemos cómo Cesariano cae en la misma interpretación errónea de opa que presenta Sagredo:

> «Ma opa vel opha significa quella caua separata intra luno et laltro trabello» (op.cit., fo. XLVIII^{V}).

75.2.3. Los términos arquitectónicos opa, metopa, triglifo y tabica, aparecen documentados por primera vez en nuestra lengua en el presente texto, según García Salinero, op.cit.

«Socarrena», según el mismo autor, equivale a «hueco o vacío, llamado opa y también mechinal (en textos de la época)».

75.3. Estas metopas siquier tabicas hauían de ser todas yguales: cada vna tan ancha como alta

Sigue a Vitruvio (IV, III, 31):

> «..Metopae, quae sunt inter triglyphos, aeque altae sint quam longae».

La metopa es cuadrada. Pero no nos dice aquí nada Sagredo de la medida de su lado. En Vitruvio (IV, III, 23) la metopa, regida como todos los miembros del dórico por el sistema modular, tiene módulo y medio de alto:

> «Triglyphi: cum suis metopis, alti unius et dimidiati moduli».

Entendemos que, en Sagredo, la metopa ha de cubrir la altura del friso. ¿Pero de qué friso? En (74.5.) dio dos medidas: una para el friso labrado y otra para el liso. Pero los datos están tomados de

Vitruvio en un contexto de referencia al friso jónico, el cual, dependiendo de la altura del arquitrabe, se en cuentra, como éste, sometido a la variabilidad de la escala del orden. El friso dórico, por el contrario, obedece a un sistema modular invariable, es decir, la relación entre la altura del friso y el diámetro de la columna en el imoscapo es inalterable; lo que no ocurre en el jónico. Pero hemos visto cómo Sagredo no ha querido especificar dos tipos de friso, y ha hablado unívocamente del friso, siendo susceptible de recibir «labores dóricas». Entenderemos pues que la metopa cubre la altura del friso, como es normal, y que este obedece a las medidas del friso labrado. Las consecuencias de haber emprendido este camino oscuro se verán más abajo.

75.4. y en ellas se formauan sigillos y vasos de diuersas maneras e viejas cabeças de buey y otras cosas conuenientes a las cerimonias de los sacrificios:

Vitruvio no precisa los motivos decorativos; sí Alberti (VII, IX, 591), tanto para el dórico como para la «fascia regia» del jónico:

Dórico: «In tabulis istiusmodi sculpuntur capita vitulorum, patinae, rosaeve et eiusmodi».

Jónico: «Istic assuevere insculpere aut vasa, et quae ad sacrificium facerent, aut boum capita intervallis disposita; et a cornibus pendent restes pomorum et fructus» (p.597).

Los motivos que vemos en el dibujo del texto -cf.**(75)**- están en consonancia con los que encontramos en Alberti.

«Sigillo», del lat, sigillum, sello, corresponde, según García Salinero, op.cit., a medallón, adorno circular, utilizado muy frecuentemente como motivo en las metopas. Lo vemos en el dibujo de Sagredo, alternando con el bucráneo.

75.5. y quando despues los dichos griegos fueron de acuerdo de poner fresso dobre el architraue, repitieron en el los triglifos y metopas con sus labores, como primero las vsauan: y esculpieron en el architraue en derecho de cada triglifo vna reglita de la qual colgauan tres gotas respondientes a las tres vandas del triglifo. Estas gotas con su reglilla tomauan la sexta parte del ancho del architraue:

Ya hemos comentado cómo concibe históricamente el friso Sagredo (cf.(74.3)).

Las medidas de las gotas con su reglilla son las que presenta Vitruvio (IV, III), quien no dice nada sobre el número de gotas:

20. «Epistylii, altitudo: unius moduli, cum taenia et guttis: taenia: moduli septima;
21. guttarum longitudo sub taenia: contra triglyphos: alta, cum regula, parte sexta moduli praependeat».

¿Por qué son tres las gotas de Sagredo? Tanto en la antigüedad griega como en el Renacimiento lo más normal es ver seis gotas. (Alberti (VII, IX, 591) no habla de gotas sino de seis clavos). Pero los dibujos que acompañan las primeras ediciones impresas vitruvianas nos esclarecen al respecto: podemos ver 6, 4 o 3 gotas.

75.6. y todo el trabajo de la formacion deste fresso consiste en compassar estos triglifos y metopas: las metopas quadradas, e los triglifos que no sean cada vno menos ancho que la tercia parte de la metopa, ni por el semejante mas ancho que la metad: y de tal manera distribuidos y compassados que los triglifos caygan sobre las colunas y no las metopas.

Sagredo describe perfectamente el trabajo de la distribución de los elementos en su friso, consistente en acompasarlos con relación a dos puntos dados que son los ejes de las columnas

sustentantes, sobre las que han de caer centrados los triglifos, no las metopas. Que los triglifos se centren sobre sus columnas es también la preocupación de Vitruvio (IV, III, 5) y la razón de ser de su método para acabar con la anomalía de los triglifos angulares descentrados:

«Namque necesse est: triglyphos constitui contra tetrantes medios columnarum».

Pero, como ya hemos dicho, el problema de Sagredo no tiene nada que ver con el problema histórico del friso dórico que intenta resolver Vitruvio, de cuyo texto se sirve. Su problema se reduce a la simple dificultad de partición de un espacio dado -el friso-, para recibir triglifos y metopas, siendo estas últimas cuadradas y de anchura variable, dentro de unos límites, los primeros.

75.6.1. Estas son las medidas de triglifos y metopas de Vitruvio (IV, III):

23. "Triglyphi: cum suis metopis, alti unius et dimidiati moduli: lati in fronte, unius moduli.
24. Metopae, quae sunt inter triglyphos, aeque altae sint quam longae».

Triglifos y metopas tienen, pues, un módulo y medio de altura. La metopa es cuadrada. El triglifo tiene un módulo de anchura.

Analicemos las medidas de Sagredo:

a) Metopa. La altura viene dada por el friso. Siguiendo a Vitruvio, afirma que es «quadrada». Pero, como se verá en **(76)**, existe la posibilidad, por exigencias de partición, de que no sean exactamente cuadradas en algunos casos.

b) Triglifo. Alto como la metopa, su anchura, sin embargo, no es fija, pudiendo oscilar entre 1/3 y 1/2 de la anchura de la metopa. Se desentiende, pues, de la medida de Vitruvio. De que ésta no fue siempre observada tenemos un ejemplo en Francesco di Giorgio, cuyo triglifo tiene de anchura media metopa:

> «Sopra a l'architrave si debbano porre li tigrafi nella larghezza del zofaro con le sue metofe. ...alti essi tigrafi quanto el zoforo e larghi la meta di sua altezza; Li spazi che sono fra 1'uno tigrafo e l'altro dieno essere quadrati et avere li lati e le coste squali» (op.cit., p.389).

El triglifo de Sagredo resulta estrecho comparado con el vitruviano. Podemos comparar la relación de anchura entre triglifo y metopa en los tres tratadistas:

$$\frac{\text{ancho T}}{\text{ancho M}}: \quad \underset{\text{Vitruvio}}{\frac{2}{3}} \quad > \quad \underset{\text{Fco. di Giorgio}}{\frac{1}{2}} \quad \geqq \underset{\text{Sagredo}}{\frac{1}{2}} > \frac{1}{3}$$

Lo extraño, en todo caso, no es que las medidas no coincidan con las de Vitruvio, sino que éstas sean, como en el caso de Sagredo, flotantes. Pero no estamos ante un capricho. Son indicios de que nos encontramos ante un friso que corresponde a otra tipología edilicia; un friso que no está pensado para coronar un arquitrabe dórico integrado en el sistema modular que le es propio, sino de un friso que se ha de estirar más o menos para abarcar un intercolumnio dado, con el que no guarda una relación sistemática.

Los tratadistas renacentista -entre ellos Sagredo- recurren a la antigüedad -textos o edificios- en busca de unas medidas, que a veces tienen que utilizar según una cierta analogía, que nos puede desconcertar, si perdemos de vista las exigencias de aplicación en tipologías distintas.

76

(Picar.(Que reglas se podriã dar pa meter estas labores enlos fresos q̃ no fuesse muy penosa? Ca por ser tã antiguas estoy muy biẽ cõellas. (Tãp.) Para las hauer de traçar se deue tener la manera siguiẽte. Señala enel fresso dos pũtos en derecho delas dos colunas q̃ le tienẽ: ⁊ abre el cõpas tãta quãtidad quãta es la sexta pte del ancho del fresso / fuera la moldura q̃ tiene: ⁊ mide de vn punto a otro los cõpases q̃ ay: los quales hã d̃ ser de necessidad / o. xvj. o. xxiiij. o. xxxij o. xl. o dẽde arriba / cõ tanto q̃ siempre vaya saltãdo de ocho en ocho lo q̃ se augmẽtare como por esta p̃sente tablilla se muestra: ⁊ si a caso no acudieren tus cõpases cõ alguno destos numeros: toma el mas cercano y lo q̃ faltare o sobrare repartelo entre todos: de manera q̃ tus cõpases seã todos yguales y vengã a ser tãtos como el numero q̃ tomaste. Distribuyras pues estas diuisiones alos triglifos ⁊ alas metopas: dãdo al triglifo dos cõpases: y ala metopa seys: y d̃sta guisa serã las metopas quadradas: y cada triglifo la tercia pte dela dicha metopa. y nota q̃ el primero y postrero cõpases de tu cuenta: siẽpre son medios triglifos: a los quales has de añadir de partes de fuera otros sendos cõpases pa hazerlos enteros: y estos dos triglifos siẽpre respõdẽ al derecho y plomo d̃las dos colunas. El fresso otro si entra cõ media metopa y fenece cõ otra media. ¶ Itẽ si q̃sieres q̃ tus triglifos seã la metad d̃la metopa: toma la quarta parte del ancho del fresso: ⁊ mide cõella lo q̃ ay de vn pũto a otro por la manera suso dicha: ⁊ si los compases que hallares fuerẽ. xij. o. xviij. o. xxiiij. o dende arriba cõ augmẽto siempre de seys: como por esta segunda tablilla se muestra: daras a cada metopa quatro cõpases: y a cada triglifo dos: y acrecẽtaras dos compases a los puntos de sobre las colunas pa formar enteros los triglifos como dicho es. y nota que esta letra. M. significa metopa y esta letra. T. triglifo. porende si el numero q̃ tomares tuuiere delante de si. M. denota que en medio del freso viene metopa: ⁊ si. T. triglifo. Aprouecha esto pa començar si quisieres a distribuyr los triglifos y metopas dende el medio del fresso. ¶ Huuo despues algunos que pusierõ en lugar de triglifo vn retulo abierto que muestra vna hoja antigua: cuya formacion es como esta que aqui vees. Esta manera de triglifo siẽpre ha de hauer en ancho la metad de su alto que es otro tanto como media metopa.

xvj.	T
xxiiij.	M
xxxij.	T
xl.	M
xlviij.	T
lvj.	M
lxiiij.	T
lxxij.	M
lxxx.	T
lxxxviij.	M

xij.	T
xviij	M
xxiiij.	T
xxx.	M
xxxvj.	T
xlij.	M
xlviij.	T
liiij	M
lx.	T
lxvj	M



D viij

D viij v

76.1. P.- ¿Qué reglas se podrían dar para meter estas labores en los fresos que no fuesse muy penosa? Ca por ser tan antiguas estoy muy bien con ellas.

Sagredo pone en boca de Picardo el criterio de antigüedad como un valor en sí.

A petición del mismo Picardo, Tampeso presenta dos sistemas de medidas -cada una con su tabla de aplicación práctica-, correspondientes, respectivamente, a triglifos cuya anchura sea 1/3 o 1/2 de sus metopas.

76.2. T.- Para las hauer de traçar se deue tener la manera siguiente. Señala en el fresso dos puntos en derecho de las dos colunas que le tienen, e abre el compás tanta quantidad quanta es la sexta parte del ancho del fresso, fuera la moldura que tiene: e mide de vn punto a otro los compases que ay: los quales han de ser de necessidad o XVI o XXIV o XXXII o XL o dende arriba, con tanto que siempre vaya saltando de ocho en ocho lo que se augmentare como por esta presente tablilla se muestra: e si a caso no acudieren tus compases con algunos destos numeros, toma el mas ercano y lo que faltare o sobrare repartelo entre todos, de manera que tus compases sean todos yguales y vengan a ser tantos como el numero que tomaste. Distribuyráss pues estas diuisiones a los triglifos e a las metopas: dando al triglifo dos compases, y a la metopa seys: y desta guisa serán las metopas quadradas, y cada triglifo la tercia parte de la dicha metopa. Y nota que el primero y postrero compases de tu cuenta siempre son medios triglifos: a los quales has de añadir de partes de fuera otros sendos compases para hazerlos enteros: y estos dos triglifos siempre responden al derecho y plomo de las dos colunas. El fresso otro si entra con media metopa y fenece con otra media.

XVI	T
XXIV	M
XXXII	T
XL	M
XLVIII	T
LVI	M
LXIV	T
LXXII	M
LXXX	T
LXXXVIII	M

Tode este largo párrafo presenta la manera de trazar un friso con labores dóricas para triglifos de 1/3 de anchura de metopa. Analicemos sus rasgos más característicos:

a) Se supone un friso y un intercolumnio dados, descontextualizados del sistema modular característico del dórico vitruviano.

b) Puesto que dos y seis son los compases que se asignan respectivamente a triglifos y metopas, la longitud del friso, de eje a eje de sus columnas, ha de ser «de necessidad» múltiplo de ocho. La tablilla presenta efectivamente una progresión aritmética regida por dicho número.

c) En las condiciones apuntadas, la expresión de Sagredo: «los compases... han de ser de necessidad o 16, o 24, etc.» no comporta una necesidad objetiva, puesto que la longitud del friso es un elemento dado, sino una condición sine qua non para que la partición sea exacta.

d) Pero Sagredo contempla la posibilidad de que dicha partición no sea exacta: «e si a caso no acudieren tus compases con algunos destos números, toma el mas cercano..etc.». La solución que apunta conlleva la relajación del sistema, dejando la metopa de ser perfectamente cuadrada.

e) Se comprende, finalmente, que en un sistema tal, donde no se alude para nada al intercolumnio, el número de triglifos y metopas puede ser teóricamente infinito.

Según el diseño de Vitruvio, en un intercolumnio sólo puede haber 1 o 2 triglifos para un trazado sístilo; y 2 y 3, para un trazado diástilo; correspondiendo el número menor al ntercolumnio normal, y el mayor al de los pórticos. Así lo vemos en Vitruvio (IV, III, 25), refiriéndose a un trazado diástilo:

«Et in intercolumniis reliquis, bini (los triglifos); in mediis, pronao et postico: terni».

Reiteramos lo dicho al final de (75.6.1): estos frisos dóricos no están pensados para el destino que les da Vitruvio. A título de ejemplo, podemos ver un friso con 8 triglifos en la fachada central de S. Bernardino, L'Aquila, obra de Cola dell'Amatrice, fechada en 1527. Los ejemplos abundan.

76.3. Item si quieres que tus triglifos sean la metad de la metopa, toma la quarta parte del ancho del fresso, e mide con ella lo que ay de vn punto a otro por la manera suso dicha: e si los compases que hallares fueren XII o XVIII o XXIV o dende arriba con augmento siempre de seys, como por esta segunda tablilla se muestra, darás a cada metopa quatro compases, y a cada triglifo dos: y acrecentarás dos compases a los puntos de sobre las colunas para formar enteros los triglifos como dicho es.

XII	T
XVIII	M
XXIV	T
XXX	M
XXXVI	T
XLII	M
XLVIII	T
LIV	M
LX	T
LXIV	M

Podemos hacer las mismas observaciones anteriores para el diseño de este friso de triglifos más anchos. En este caso el entre-eje de las columnas debe ser múltiplo de seis.

76.4. Y nota que esta letra M significa metopa y esta letra T triglifo. Por ende si el numero que tomaste tuuiere delante de si M, denota que en medio del fresso viene metopa: e si T, triglifo. Aprouecha esto para començar si quisieres a distribuyr los triglifos y metopas dende el medio del fresso.

La presentación de las tablas y las observaciones para su uso son una prueba más del sentido práctico de Sagredo y de su deseo de simplificar al máximo el uso de sus *Medidas*.

Las cantidades que divididas por 8 en la primera tablilla, o por 6, en la segunda, dan cociente impar, corresponden lógicamente a metopas centradas.

76.5. Huuo después algunos que pusieron en lugar de triglifo vn rétulo abierto que muestra vna hoja antigua, cuya formación es como esta que aquí vees. Esta manera de triglifo siempre ha de hauer en ancho la metad de su alto que es otro tanto como media metopa.

Tal tipo de triglifo no tiene apoyo en textos de Vitruvio ni de Alberti.

La poco precisa expresión temporal «huuo después» no tiene más misión que situar de algún modo algo que Sagredo ha visto realizado o diseñado. De que existan triglifos novedosos, o, más bien, sustitutos de triglifos o metopas, tenemos prueba en el tratado de Francesco di Giorgio.

Ignoro en qué se apoya para fijar taxativamente las medidas de este rótulo.

«Aqui vees» es un nuevo caso de referencia inmediata al dibujo que acompaña al texto. Vemos una hoja de acanto, una «hoja antigua», como la llama Sagredo.

77

¶ Siguese la formacion dela tercera pieça que se dize cornixa.

D viij v

LA tercera pieça de nr̃o entablamẽto es la cornixa cuya formaciõ es la primera q̃ arriba narramos. Pero la q̃ los antiguos vsauan poner sobre sus fressos no era cõpuesta d̃ tãtas molduras sino de solas tres: las q̃les erã gula/ y corona/ y dẽtellones: ⁊ avn le q̃tauã la gula q̃ndo q̃era q̃ encima leuãtauã frontispicio como adelãte veremos. Estas molduras tienẽ su medida q̃ toman del architraue enesta manera. ¶ La gradilla donde se han de formar los dentellones ha de tener tãto en alto: quãto fuere la faxa de medio delas tres que formamos enel architraue: ⁊ ha de tener otra tãto d̃ salida sobre el fresso. Enla calua ha de hauer su moldura q̃ tome la sexta parte del ancho. Desta moldura pendẽ los dẽtellones: los quales hã de tener cada vno en largo dos anchos de si mesmo por manera q̃ sea doblado alto q̃ ancho: y su apartamiento ha de ser menos vn tercio q̃ el dicho ancho: y para lo biẽ hazer partiras el alto q̃ tiene la gradilla (fuera su moldura) por cinco cõpases ⁊ cõ vno dellos cõpassaras todo el largo d̃la gradilla: ⁊ traçaras los dẽtellones: dãdo a cada vno tres cõpases de ancho y dos de apartamiẽto. y nota q̃ la cauadura q̃ se haze eneste apartamiẽto: ha de penetrar hasta la moldura del fresso. Estos dẽtellones representã ser frãjas q̃ cuelgã dela cornixa sobre los quales viene la corona: la q̃l ha d̃ ser no menos alta q̃ la sobredicha faxa y ha de tener otro tanto de buelo sobre los dẽtellones como por esta figura se muestra. Cõtiene enla calua su moldura q̃ toma la sexta p̃te del ancho: ⁊ por la p̃te baxa se socaua segũ q̃ de suso q̃ndo de su formaciõ hablamos: tenemos mostrado.



¶ Sobre esta corona viene la otra moldura q̃ se dize gula: la qual se forma mas gruessa q̃ la sobredicha faxa vna octaua parte.

E

77.1. Síguese la formación de la tercera pieça que se dize cornixa.

La fuente de la doctrina que expone Sagredo en este apartado es Vitruvio (III, VI, 19 ss.), texto que le proporciona datos claros y suficientes para su propósito. Notaremos, pues, en toda la exposición del cornisamento la ausencia de Alberti, si bien algún detalle suyo ha podido ser tenido en cuenta, como veremos al final.

Subrayemos además que Sagredo se va a centrar, como hiciera para el friso, en la doctrina vitruviana del jónico. Esto explicará algunas omisiones.

77.2. La tercera pieça de nuestro entablamento es la cornixa cuya formación es la primera que arriba narramos. Pero la que los antiguos vsauan poner sobre sus fressos no era compuesta de tantas molduras sino de sola tres, las quales eran gula, y corona, y dentellones:

Como dijimos en (69.1), no aparece en Vitruvio un término único equivalente a entablamento que recubra todos los elementos que, a partir de los capiteles, coronan el edificio. A ellos se refiere, globalmente en plural, como «membra omnia quae supra capitula columnarum sunt futura» (III, VI, 33); «cetera membra, quae supra columnas imponuntur» (IV, I, 5) etc.

Para la autocita, prueba una vez más de la preocupación de Sagredo por presentar una doctrina trabada y coherente, cf. (13.3). Pero Sagredo indica a renglón seguido que la cornisa que a quí se describe se toma en un sentido muy preciso. Efectivamente, aquí la considera como la tercera pieza del entablamento. Allí la presentó, en un sentido muy genérico, como coextensiva de entablamento: «Este remate se llama por otro nombre tejaroz o entablamento».

Presenta los tres elementos que configuran la cornisa. Definió gola y corona en **(14)**. De los dentellones no da definición; aludió a ellos en **(14)**, al definir la gradilla.

77.3. e avn le quitauan la gula quando quiera que encima leuantauan frontispicio como adelante veremos.

Adelanta lo que dirá en (80.1), apoyado en Vitruvio (III, VI, 30).

77.4. Estas molduras tienen su medida que toman del architraue en esta manera.

Las medidas que vendrán a continuación tendrán su fuente en Vitruvio (III, VI, 20 ss.). Hemos de observar que Vitruvio, en dicho texto, se está refiriendo al jónico. Sagredo las sigue y se desentiende voluntariamente de la doctrina vitruviana referente al dórico, que, como es sabido, se rige por un sistema modular. Mantiene Sagredo, pues, la misma actitud que constatamos en la exposición de las medidas del friso.

77.5. La gradilla donde se han de formar los dentellones ha de tener tanto en alto quanto fuere la faxa de medio de las tres que formamos en el architraue: e ha de tener otro tanto de salida sobre el fresso.

En **(14)** definió «gradilla» como una corona sin «socauadura por debaxo; «comunmente se forma en ella los dentellones que se ponen en la cornixa». Ahora es el momento de su aplicación. Prueba de la coherencia con que utiliza su vocabulario. De ese modo distingue la gradilla de la corona que vendrá encima.

Vitruvio no se detiene en el análisis de este elemento donde se forman los dentículos y presenta las medidas con referencia a estos últimos. Así en (III, VI, 20) leemos:

> «Denticulus: est faciendus tan altus quam epistylii media fascia; projectura ejus: quantum altitudo».

Es esta la fuente de Sagredo; sólo que Sagredo, con mayor precisión, evita la sinécdoque vitruviana «denticulus» y presenta distintamente los elementos del miembro denticulado a cuya totalidad van referidas las medidas.

77.6. En la calva ha de hauer su moldura que tome la sexta parte del ancho:

Fuente, Vitruvio (III, VI, 22):

«Hujus cymatium: altitudinis ejus sextam partem».

77.7. Desta moldura penden los dentellones: los quales han de tener cada vno en largo dos anchos de si mesmos, por manera que sea doblado alto que ancho: y su apartamiento ha de ser menos vn tercio que el dicho ancho:

Las relaciones que rigen la anchura y la altura de los dentículos y la separación entre ellos están descritas en Vitruvio (III, VI, 21):

> «Intersectio quae graece μετοπη dicitur, sic est dividenda, uti: denticulus altitudinis suae dimidiam partem habeat in fronte; cavus autem intersectionis: hujus frontis e tribus duas partes».

Puesto que Sagredo sigue a Vitruvio, la recta comprensión de la medida de la altura de su dentículo exige también que se incluya en ella el grosor de la moldura de la gradilla de la que penden; «la moldura de la gradilla» es el «cymatium denticuli» de Vitruvio. Esta interpretación se confirma con el procedimiento que se describe a continuación, en (77.8).

77.8. y para lo bien hazer partirás el alto que tiene la gradilla (fuera su moldura) por cinco compases e con vno dellos compassarás todo el largo de la gradilla: e traçarás los dentellones, dando a cada vno tres compases de ancho y dos de apartamiento.

Para la distribución de los dentículos en anchura presenta una receta práctica, de taller, o tal vez de su cosecha. En todo caso es la pura lógica; aplicación y confirmación del modo de entender lo anteriormente expuesto. Efectivamente, al dividir la altura de la gradilla en cinco partes, excluida previamente su moldura que, como queda dicho es 1/6 de la altura total, la unidad que representa dicha altura total es 6/6; si al ancho de cada diente le corresponde 3/6, y sabemos que el diente es doble alto que ancho, deducimos y confirmamos que en la altura del diente viene comprendida la moldura de la gradilla o el cimacio del dentículo, según lo queramos llamar.

Destacamos una vez más el aspecto práctico de *Medidas,* donde, a modo de corolarios, se presentan con frecuencia recetas prácticas para aplicar lo anteriormente expuesto.

77.9. Y nota que la cauadura que se haze en este apartamiento ha de penetrar hasta la moldura del fresso.

Otra nota práctica. Innecesaria desde el enfoque unitario con que Vitruvio ha presentado el dentículo sin considerar la gradilla donde se labran los dientes. Muy conveniente desde el de Sagredo para disipar cualquier duda en la interpretación de (77.5). Los dentellones se forman, se han de excavar en la gradilla.

77.10. Estos dentellones representan ser franjas que cuelgan de la cornixa sobre las quales viene la corona.

Interpretación fantasiosa que no responde a la génesis de los dentículos según Vitruvio (IV, II, 22), que representan los salientes de los cabrios.

Esta concepción ornamental nos lleva a **(13)**, donde comparó las molduras de la cornisa con tirillas, ribetes y demás adornos del vestido.

Es una simple ocurrencia, que no hemos de interpretar como un convencimiento de Sagredo, sino como un ejemplo más de su interés por el ornato y su gusto por establecer analogías con eleentos cotidianos y concretos.

77.11. (la corona) la qual ha de ser no menos alta que la sobre dicha faxa y ha de tener otro tanto de buelo sobre los dentellones como por esta figura se muestra. Contiene en la calva su moldura que toma la sexta parte del ancho:

En la medida de la altura de la corona sigue a Vitruvio (III, VI, 23):

> «Corona, cum suo cymatio, praeter simam: quantum media fascia epistylii».

Su vuelo es la aplicación de la norma general, indicada en otras ocasiones, pero que, tal vez, repite por tenerla delante, en el texto vitruviano, dos versículos más adelante:

> «Omnes ecphorae venustiorem habeant speciem, quae, quantum altitudinis, tantundem habeant projecturae» (v.25).

En el versículo anterior, el 24, Vitruvio ha presentado el vuelo, en conjunto, de dentículos y corona:

> «Projectura coronae, cum dentículo, facienda est quantum erit altitudo a zophoro ad summum coronae cymatium»

Puesto que Sagredo ha ido precisando el vuelo de cada moldura en su momento, ha creído innecesaria esta visión global del saliente de un conjunto de molduras, y ha omitido el citado versículo 24 de Vitruvio.

En cuanto a la moldura superior de la corona, no aparece medida ninguna en Vitruvio. Sagredo le asigna 1/6 de la altura de la corona, tal vez por analogía con la moldura equivalente de la gradilla o «cimacio de los dentículos».

77.11.1. La figura que ilustra el texto, a la que remite Tampeso, es muy deficiente. Tal vez la elaboración en tan pequeño formato ha impedido mayor precisión. En todo caso, no son sólo deficiencias de detalles, como en casos anteriores; aquí no aparecen relaciones correctas: la moldura superior de la gradilla es desproporcionada; el vuelo de la corana, excesivamente amplio; desproporcionados son igualmente el grosor de la moldura superior de la corona, el trazado de los dientes y los intervalos que los separan.

77.12. e por la parte baxa se socaua segun que de suso quando de su formacion hablamos, tenemos mostrado.

La socava es integrante de la corona (cf.(14.2)) y por ella se distingue de la gradilla (cf.(14.7)). Vitruvio no especifica nada al respecto. Subrayemos, una vez más, la coherencia con que Sagredo se refiere a los elementos definidos.

Refiriéndonos de nuevo a las deficiencias de la figura, notemos la ausencia de socava.

77.13. Sobre esta corona viene la otra moldura que se dize gula, la qual se forma mas gruessa que la sobredicha faxa vna octaua parte.

Definió la gola en (14.1). La fuente de esta medida está en Vitruvio (III, VI, 31):

> «Insuper coronas, simae, quas graeci ἐπαιετίδας dicunt: faciendae sunt altiores octava parte coronarum altitudinis».

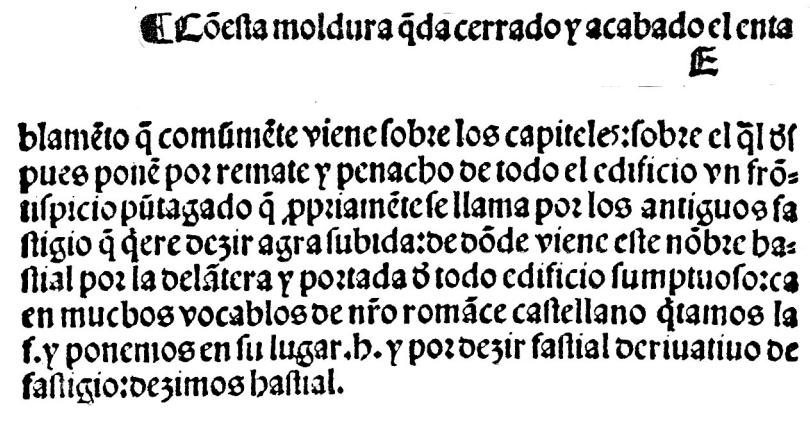
Notemos un detalle, al parecer insignificante, pero bastante significativo de la claridad de exposición de nuestro tratadista:

En (77.4) leíamos: «Estas molduras tienen su medida que toman del architreue». En eso no hacía más que seguir a Vitruvio, como allí indicábamos. Pero hemos de decir que en ello ha sido más constante que Vitruvio. En la última cita del tratadista latino se nos dice que la altura o grosor de la sima o gola supera en un octavo a la de la corona. Sagredo traduce casi literalmente el texto, pero sigue dando como punto de referencia de medida la faja media del arquitrabe. Aunque la altura de la corona sea equivalente, ha preferido mantenerse fiel al patrón determinado en el encabezamiento de esta serie de medidas. Así hemos visto que gradilla, corona y gola han sido medidas en relación constante al arquitrabe.

Acabemos con una observación de orden, con un dato indiscutiblemente intencionado. Sagredo salta aquí los versículos 26-30 de Vitruvio, relativos al frontispicio y antepone lo referente a la gola, que ya corresponde, como acabamos de citar, al versículo 31. Y a continuación pasará a hablar de los frontispicios. Que el cambio sea intencionado se descubre fácilmente en el encabezamiento del apartado siguiente **(78)**: «Con esta moldura (la gola) queda cerrado y acabado el entablamento que comunmente viene sobre los capiteles».

¿Influencia de Alberti (VII, IX, 593), donde el cornisamento se termina con la gola y se deslinda el tímpano como facultativo? Tal vez. Pero también conciencia, como Alberti, de que el uso del frontón, una vez desligado de la función que tenía en un sistema constructivo arquitrabado, obedece ya a otros presupuestos.

78



¶ Cõesta moldura q̃da cerrado y acabado el enta
E
blamẽto q̃ comũmẽte viene ſobre los capiteles: ſobre el q̃l ꝺſ
pues ponẽ por remate y penacho de todo el edificio vn frõ=
tiſpicio pũtagado q̃ ꝓpriamẽte ſe llama por los antiguos fa
ſtigio q̃ ḋere ḋezir agra ſubida: de dõde viene eſte nõbre ba=
ſtial por la delãtera y portada ꝺ todo edificio ſumptuoſo: ca
en muchos vocablos de nr̃o romãce caſtellano q̃tamos la
f. y ponemos en ſu lugar. h. y por ḋezir faſtial ḋeriuatiuo ḋe
faſtigio: ḋezimos haſtial.

E v

78. Con esta moldura (la gula) queda cerrado y acabado el entablamento que comunmente viene sobre los capiteles: sobre el qual despues ponen por remate y penacho de todo el edificio vn frontispicio puntagudo que propriamente se llama por los antiguos fastigio que quiere dezir agra subida, de donde viene este nombre hastial por la delantera y portada de todo edificio sumptuoso: ca en muchos vocablos de nuestro romance castellano quitamos la f y ponemos en su lugar h, y por dezir fastial deriuatiuo de fastigio, dezimos hastial.

Con estas anotaciones etimológicas se inicia aquí, **(78)**, el tema del frontispicio. A continuación analizará el frontón curvo, primero, **(79)**, y luego, en (80), el puntiagudo, cuyas medidas presentará en **(81)** juntamente con el diseño de las acróteras, para terminar con observaciones varias para el recto trazado del frontispicio.

Para la comprensión de este párrafo que se presta a alguna confusión, téngase presente que, si se levanta un frontispicio sobre el entablamento, la gola desaparece. Es lo que dijo claramente en (77.3): "e avn le quitauan la gula quando quiera que encima leuantauan frontispicio como adelante veremos". Y lo volverá a repetir en (80.1).

En la terminología de este tema sigue de cerca a Vitruvio:

Vitruvio	Sagredo
	Frontispicio
Fastigium	Fastigio
Tympanum	Tempano
Acroteria	Peana
	Acroteria

Frontispicio (de 'frontis' y 'spicere', contemplar) es un término etimológicamente muy genérico. Por eso Sagredo añade: 'puntagudo que propriamente se llama por los antiguos fastigio', término usado por Vitruvio.

Pero frontispicio ya era un término usual, admitido como sinónimo de fastigio. Así lo encontramos en Cesariano, quien invierte los términos:

«Fastigio q̃le si dice frõtespicio ab inspiciẽdo frontẽ» (op.cit., fo. LII).

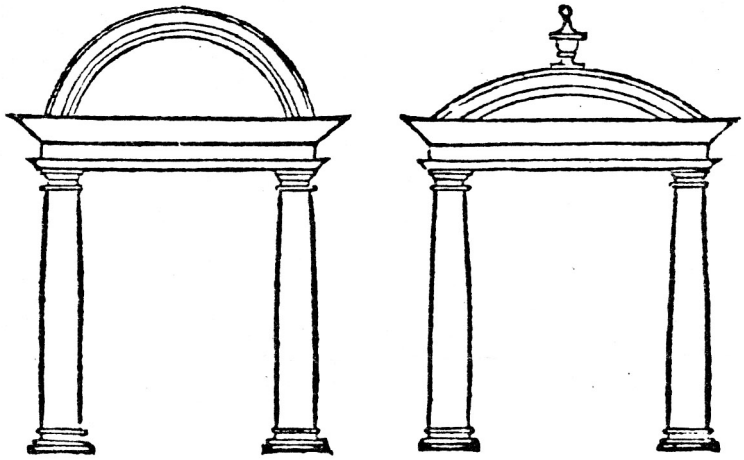
Sagredo explica fastigio como 'agra subida'. 'Agra', derivado, sin duda, de 'acer', en el sentido de agudo.

Notemos la culta y correcta digresión sobre la derivación gráfico-fonética de la h, indicando, por nuestra parte, que el término «fastial» sigue recogido por el Diccionario de la Lengua si bien con el calificativo de ant.

- Definirá 'tímpano' en (79.3).

79

¶ Otros frõtiſpicios ay de buelta redonda: los q̃les no ſon tã aprouados como los pũtagudos. ¶ Pero q̃ndo los huuieſſes de formar: deues guardar q̃ las molduras q̃ vienẽ al derredor del tẽpano/carguẽ ſobre las columnas y no fuera dellas poco ni mucho: ca ſeria mẽdoſo y faiſo: y eſtas molduras ſeã las meſmas: y tãtas como cõtiene la cornixa ſobre q̃ le aſſiẽtã. ¶ Tẽpano llamamos el plano q̃ ſe cauſa dẽtro deſtas molduras. ¶ Las ſubidas y altos dẽſtos frõtiſpicios arcuales: ſe ballã de dos maneras. ¶ La vnos no ſubẽ mas de q̃nto ſe mõta enel alto de todo el entablamẽto. Otros ſubẽ la tercia pte del largo de toda la cornixa: como por eſtas figuras ſe muestra. y ſepas q̃ todos los otros altos q̃ fuera dẽſtas medidas ballares: no ſon por los antiguos aprouados.



E v

79.1. Otros frontispicios ay de buelta redonda, los quales no son tan aprouados como los puntagudos. Pero quando los huuiesses de formar, deues guardar que las molduras que vienen al derredor del tempano carguen sobre las columnas y no fuera dellas poco ni mucho, ca sería mendoso y falso.

Iniciado el tema del frontispicio puntiagudo, que dejó apuntado para tratarlo más a fondo después, abre aquí un paréntesis y aborda el de los frontispicios curvos, presentados como de segunda categoría: «no son tan aprouados como los puntagudos».

Sagredo no podía permanecer ciego a la presencia de estos frontones en el Renacimiento, en el mundo del «romano». En Cesariano, op.cit, fo.XLVIIII^{v}, tenemos testimonio de la aceptación de dichos frontones:

> «Et formansi anchora li tympani da uno semicirculo ornato co li ordini coronarii: como etiam si soleno fare intro quilli li oculi seu fenestre rotunde de le sacre aede per imitare la ratione del sole..»

Por otra parte, la antigua arquitectura romana no ignoró los frontones curvos. Dice al respecto Choisy, op.cit., vol.1. p.439 :

«L' architecture romaine admet les frontons en arc de cercle, et meme les frontons brises dont les rampants s'arrêtent sans atteindre au sommet. Ces varietés fantaisistes et incorrectes sont fréquentes surtout dans les écoles de l'Orient: elles se rencontrent à Balbeck, à Petra; en Afrique, à Timgad. En Occident, on les trouve simulées dès le 1er siècle dans les thermes de Dioclétien».

Entra en la lógica de un sistema constructivo que supera el exclusivo método arquitrabado.

Pero ni Vitruvio ni Alberti consideran en sus tratados este frontispicio. Esto explica perfectamente la posición de Sagredo: aceptación, pero con calificación inferior. Y con ello se nos manifiesta su talante: abierto a la novedad desde el omnipresente juicio de la norma antigua.

79.1.1. La observación de Sagredo sobre la necesidad de que las molduras que rodean el tímpano carguen sobre las columnas -norma no siempre observada- obedece, sin duda, a su ortodoxa concepción del arco y de su función de descarga (si bien en muchos casos no pase de ser decorativa). De ahí su juicio tajante sobre la infracción: «sería mendoso y falso».

«Mendoso y falso». Ya hemos visto en otras ocasiones un juicio parecido (cf.(70.6)).

79.2. Y estas molduras sean las mesmas, y tantas como contiene la cornixa sobre que le assientan.

Adelanta y aplica análogamente una norma del frontispicio triangular, según veremos en (80.2).

79.3. Tempano llamamos el plano que se causa dentro destas molduras.

Cree conveniente presentar la definición de tímpano, término acabado de introducir en (79.1), donde tiene su primera documentación en castellano como término arquitectónico, según García Salinero, op.cit. La definición es válida tanto para el frontispicio curvo como para el triangular.

Tanto Vitruvio (III, VI, 20) como Sagredo establecen, entre fastigio y tímpano, una relación de continente a contenido. Alberti, ausente por el momento en este tema, suele utilizar indistintamente el término «fastigium».

Confirmamos que la preocupación de Sagredo por definir los elementos que presenta es una constante de *Medidas*.

79.4. Las subidas y altos destos frontispicios arcuales se hallan de dos maneras. Ca vnos no suben mas de quanto se monta en el alto de todo el entablamento. Otros suben la tercia parte del largo de toda la cornixa, como por estas figuras se muestra.

Al no tratar ni Vitruvio ni Alberti el frontispicio curvo, ignoro por el momento cuál pueda ser la fuente de estas medidas, que tampoco encuentro en otros tratadistas. Es muy presumible que se trate de unas medidas constatadas por propia experiencia, según se puede deducir de la expresión «se hallan».

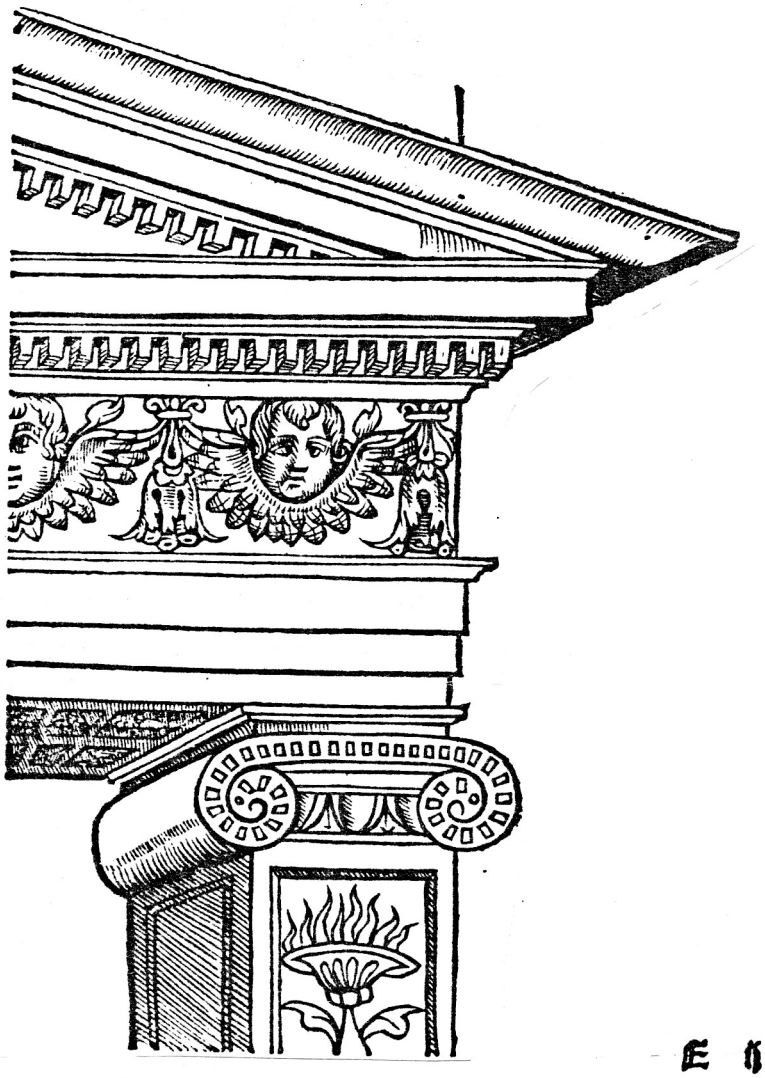
Las figuras, a las que remite, cumplen estas normas de altura, si bien son imperfectas respecto a lo dicho en (79.2).

79.5. Y sepas que todos los otros altos que fuera destas medidas hallares, no son por los antiguos aprouados.

Sorprende la tajante condena de otro tipo de medida, basada en la autoridad de los antiguos. Según lo que he acabado de insinuar en (79.4), se podría pensar que la constante coincidencia de las medidas in situ son la fuente de estas normas. Pero no descarto voluntad de énfasis para dar categoría a unas normas de taller que se creen las más acertadas.

80

¶ Los frontiſpicios pũtagudos ſon formados y medidos por otra cuẽta: para lo q̃l deues ſaber q̃ toda cornixa q̃ ouiere de auer ſobre ſi frontiſpicio pũtagudo cõuiene q̃ no tẽga moldura de gula como deſuſo dixímos: la q̃l los antiguos



E ij

mãdarõ quitar porq̃ meſor ſe moſtraſſen las eſculpturas y formacion del dicho frõtiſpicio: y aſſi aſſentauan ſu tẽpano ſobre la corona: al derredor del qual formauã otras tantas molduras como ſe cõtenia en la dicha cornixa/ y encima de todas aſſentauã la gula como moldura q̃ es ſobre todas ſuprema. y nota q̃ ninguna delas dichas molduras q̃ vienen ſobre el tempano deue ſalir fuera dela corona ſino ſea la dicha gula: queriẽdo fingir q̃ la alçarõ ỏ medio para meter el tẽpano y quedarõ pendiẽtes del vn cabo y ỏl otro ſus extremos como ptes q̃ primero ſalian y volauan fuera dela corona: y al tiẽpo q̃ la leuantarõ atraxo conſigo el traſlado delas molduras que debaxo tenia. Lo qual todo ſe mueſtra en la figura de nueſtra traça.

E ij^{v}

80.1. Los frontispicios puntagudos son formados y medidos por otra cuenta: para lo qual deues saber que toda cornixa que ouiere de auer sobre si frontispicio puntagudo conuiene que no tenga moldura de gula como desuso diximos:

Cerrado el paréntesis del frontón curvo, vuelve al triangular, donde volverá a seguir la fuente vitruviana,

Reitera, remitiéndose a (77.3) « que el frontón triangular no lleva gola en su base. Es la doctrina de Vitruvio (III, VI):

30. «Coronaeque supra, aequaliter imis, praeter simas, sunt conlocandae.

31. Insuper coranas, simae, quas Graeci επαιετίδας dicunt: faciendae sunt.,»

80.2. la qual los antiguos mandaron quitar porque mejor se mostrassen las esculpturas y formación del dicho frontispicio: e assi assentauan su tempano sobre la corona: al derredor del qual formauan otras tantas molduras como se contenían en la dicha cornixa, y encima de todas assentauan la gula como moldura que es sobre todas suprema.

La razón de ser de la supresión de la gola en la cornisa coronada por el frontón parece ser funcional, puesto que la canalización del agua de lluvia ya será incumbencia de la gola superior. Sagredo presta más atención al aspecto óptico, desde el cual justifica la supresión de la gola.

La gola es la moldura «suprema» en sentido espacial.

80.2.1. Notemos que Sagredo dice, refiriéndose al tímpano: «al derredor del qual formauan otras tantas molduras como se contenían en la dicha cornixa». Vitruvio, en el texto acabado de citar, habla de «coronas»; Sagredo, que ha precisado muy bien su vocabulario, habla de «cornisa». Ahora bien, dado que cornisa, en la acepción que se toma en este tema, abarca dentículos y corona, ¿entiende Sagredo que sobre el tímpano hay también dentículos?

El uso de dentículos sobre el tímpano está expresamente condenado por Vitruvio (IV, II, 25):

> «Antiqui non probaverunt neque instituerunt, in fastigiis dentículos fieri, sed puras coronas».

Sagredo no precisa este punto; pero nos inclinamos a pensar que admite los dentículos en el tímpano:

a) Los vemos en la figura que acompaña su exposición y que él presenta como «de nuestra traça». En los dibujos ilustrativos hemos ido viendo la aplicación de la doctrina expuesta. Algunos defectos nos parecían imputables al tallador; pero nos parece poco probable que éste introduzca una fila de dentículos que no encuentra en el original.

b) El modo ingenioso de explicar la génesis del frontón -cf.(80.3)- abonaría nuestra sospecha.

Siendo esto así, ¿qué le ha movida a hacer caso omiso de Vitruvio? ¿No ha caído en la cuenta de la existencia de ese texto que se encuentra en otro libro? Esta hipótesis me parece difícilmente aceptable, pues es manifiesto el perfecto conocimiento que constatemente muestra de Vitruvio, utilizando textos espacialmente muy distantes. Me inclino a pensar que opera aquí de modo parecido al que analizamos en (34.7) respecto a las estrías. Efectivamente, existen dentículos en los frontones del «romano». La misma expresión de Vitruvio, reprobándolos, es ya una prueba de su uso en la antigüedad. Pueden verse también en la arquitectura renacentista. El tratadista Francesco di Giorgio los realiza en la puerta de la

iglesia de S.Francisco en Siena. Otro tratadista, tardío, como Scamozzi los sigue presentando en algunas de las ilustraciones de su tratado.

80.3. Y nota que ninguna de las dichas molduras que vienen sobre el tempano deue salir fuera de la corona sino sea la dicha gula: queriendo fingir que la alçaron de medio para meter el tempano y quedaron pendientes del vn cabo y del otro sus extremos como partes que primero salían y volauan fuera de la corona: y al tiempo que la leuantaron atraxo consigo el traslado de las molduras que debaxo tenía.

Imaginaria pero gráfica manera de hacer comprensible el alineamiento y composición del frontón. Un ejemplo más del gusto de nuestro tratadista por las comparaciones plásticas.

De ella -decíamos en (80.2.1.b)- se habría de deducir la presencia de dentículos en el frontón. Añadamos que también de la misma expresión utilizada: «y al tiempo que la leuantaron atraxo consigo las molduras que debaxo tenía». El plural «molduras» exige pensar en un elemento más que la corona, el cual no puede ser sino el dentículo.

80.4. Lo qual todo se muestra en la figura de nuestra traça.

«Nuestra traça». Aunque admitamos la mediación del tallador, Sagredo parece adjudicarse, por boca de Tampeso, la paternidad del dibujo. Bertaux parece desdeñar este pasaje o ignorarlo cuando, sin aportar prueba alguna, atribuye los dibujos a Bigarny (cf. Michel, *Histoire de 1'Art*, op.cit., p.978).

La figura presenta algunas deficiencias, como son: una moldura muy grande en la corona; ausencia en la misma de socava; defectuosa relación entre la altura de la corona y la faja media del arquitrabe; dentículos mal realizados, etc.

81

¶ Jtẽ el alto del tempano no ſea mas q̃ la nouena parte del largo de toda la corona y eſta es la medida q̃ los antiguos mandauã dar al alto del frontiſpicio: ꝛ la q̃ en ſus edificios oy en dia ſe halla: y ſobre eſte alto ſe añade y acrecienta la meſma cornixa q̃ tiene debaxo de ſi: y mas la gula como de ſuſo diximos. po los modernos le miden por otra manera: ca tãta quãta fuere la altura que ay enel architraue/freſſo/ꝛ cornija todo jũto/dan al frõtiſpicio q̃ encima ſe pone. y eſta medida no ſeria muy agena de pfecion: ſi enla formaciõ de las dichas tres pieças fueſſen guardadas nras medidas: pero de no guardarlas reſulta vn error: q̃ es hazer ſus frontiſpicios mas empinados y puntagudos q̃ cõuiene. ¶ Lo q̃ ſe ha de guardar enel aſſiẽto de todo frontiſpicio: es q̃ el plano del tẽpano reſponda al plomo dela primera faxa del architraue: y las molduras que encima tiene reſpondã aſſi meſmo cada qual a ſu linaje q̃ ſe cõtiene enla cornixa. ¶ En cima otroſi del dicho frontiſpicio ſe aſſientã comũmẽte tres peanas para tres eſtatuas o candeleros q̃ ſe ponen por vltimo remate: llamados por los griegos acroterias: q̃ quierẽ dezir ſupremas alturas o remates. Las q̃les peanas ſi q̃er contrabaſas ſe aſſientã/las dos ſobre las dos columnas q̃ vie

E ij v

nen alos cabos y la otra ſobre la punta del frõtiſpicio: la q̃l ſe forma mayor q̃ ninguna dlas colaterales vna octaua parte: y las colaterales hã de ſubir tanto como la punta del frõtiſpicio: y han de cargar ſobre las colunas y reſponder a ſu plomo ꝛ la de medio al plano del tẽpano: el quadrado otroſi deſtas cõtra caſas no ſea mayor q̃ el grueſſo de la gargãta dela coluna: y ſobre todo ſe ha de poner diligẽcia q̃ la pũta del frõtiſpicio reſpõda y cayga ſobre el medio del architraue: porq̃ te hago ſaber: q̃ vna pieça mal aſſentada y formada baſta para afear la buena ordenança y venuſta facion de vn edificio por muy labrado ꝛ pintado q̃ ſea.

E iij j

81.1. Item el alto del tempano no sea mas que la nouena parte del largo de toda la corona y esta es la medida que los antiguos mandauan dar al alto del frontispicio, e la que en sus edificios oy en dia se halla:

Toma la medición del tímpano de Vitruvio (III, VI):

26. "Tympani autem quod est in fastigio,
27. altitudo sic est facienda: uti frons coronae, ab extemis cymatii tota,
28. dimetiatur in partes novem, et ex eis una pars in medio cacumine tympani constituatur».

Alberti procede de otro modo: no mide la altura del tímpano sino la de todo el frontón, cuya altura puede oscilar entre 1/4 y 1/5 de la anchura de la corona de la cornisa:

«Nam ex frontis latitudine, quae ad coronas est, pars ne plus quarta summitur, ne minus quinta, ad quam vertex, hoc est culminis supremus angulus, attollatur» (VII, XI, 617).

Es sabido que la pendiente del frontón se acentúa más en la arquitectura romana que en la griega, con casos tan notorios como el frontón del Panteon.

Sagredo sigue, pues, a Vitruvio y su frase no debe prestarse a equívoco. Lo medido es el tímpano; consecuentemente sale diseñado y medido todo el frontispicio. Así hay que entender la frase: «esta es la medida que los antiguos mandauan dar al alto del frontispicio».

La frase final: «e la que en sus edificios oy en dia se halla» parece denotar constatación personal, si bien no hay que darle excesiva importancia. La experiencia también le hubira podido llevar a la constatación de frontones mas cerrados en el mundo romano, según se ha apuntado anteriormente.

81.2. y sobre este alto se añade y acrecienta la mesma cornixa que tiene debaxo de si, y mas la gula como de suso diximos.

Puesto que la altura ha ido referida al tímpano, lógicamente la altura total del frontispicio comporta la medida de los elementos que lo enmarcan.

Para la autocita, cf.(80.2).

81. 3. Pero los modernos le miden por otra manera, ca tanta quanta fuere la altura que ay en el architraue, fresso e cornija todo junto, dan al frontispicio que encima se pone. Y esta medida no sería muy agena de perficion si en la formacion de las dichas tres pieças fuessen guardadas nuestras medidas: pero de no guardarlas resulta vn error: que es hazer sus frontispicios mas empinados y puntagudos que conuiene.

«Los modernos»: término que ya hemos encontrado en otras ocasiones, se entiende en la acepción que también presenta en Francesco di Giorgio o en Cesariano, es decir los contemporáneos; y, aquí, que realizan obras al romano.

El presente procedimiento para medir el frontispicio es mucho más práctico que el presentado en primer lugar, siguiendo a Vitruvio. Puede tratarse de una simplificación de taller, muy útil especialmente para el diseño de retablos, portadas, etc. Por otra parte, si se guardan todas las medidas **básicas** -destaco el término-, conduce a resultados muy similares a los obteni dos por el sistema de medición de Vitruvio. Por eso dice Sagredo -dándonos otro ejemplo del riguroso control con que acepta las novedades (cf.(79.1))- que «esta medida no sería muy agena de perfición, si en las formación de las dichas tres pieças fuessen guardadas nuestras medidas». Pero Sagredo parece constatar un error: frontispicios excesivamente puntiagudos.

Hay que decir que el peligro de utilización de este sistema es evidente, y que no basta con unas correctas medidas en altura. Dicho de otro modo: en la primera medida de Sagredo -la de Vitruvio- la relación entre la altura del tímpano y la anchura de la corona es constante. En este segundo sistema no se tiene en cuenta la anchura de la corona, puesto que nunca se ha partido de un diseño global del edificio y, consecuentemente, no se ha relacionado el imoscapo de la columna con el intercolumnio. Esto quiere decir que en el sistema de medición que analizamos, para una altura uniforme de arquitrabe, friso y cornisa, el ángulo del frontón será mayor o menor en función de la mayor o menor longitud del intercolumnio.

81.4. Lo que se ha de guardar en el assiento de todo frontispicio es que el plano del tempano responda al plomo de la primera faxa del architraue

Medido el tímpano -v.28-, continúa Vitruvio (III, VI, 29) con la norma que traduce aquí Sagredo:

> «Dum (tympanum), contra epistylia columnarumque hypotrachelia, ad perpendiculum respondeat».

Sagredo precisa que sea la primera faja del arquitrabe y se desentiende del resto.

Observemos una vez más que todo sigue pensado y expuesto dentro del género jónico vitruviano.

81.5. y las molduras que encima tiene respondan assi mesmo cada qual a su linaje que se contiene en la cornixa.

Ya está dicho en (80.2), si bien aquí precisa que han de ser del mismo «linaje», y no sólo iguales en cantidad.

81.6. Encima otrosi del dicho frontispicio se assientan comunmente tres peanas para tres estatuas o candeleros que se ponen por vltimo remate, llamados por los griegos acroterias, que quiere dezir supremas alturas o remates. Las quales peanas si quier contrabasas se assientan, las dos sobre las dos colunas que vienen a los cabos y la otra sobre la punta del frontispicio: la qual se forma mayor que ninguna de las colaterales vna octaua parte: y las colaterales han de subir tanto como la punta del frontispicio, y han de cargar sobre las colunas y responder a su plomo e la de medio al plano del tempano.

Abundan los detalles en Sagredo ante su fuente, escueta, Vitruvio (III, VI, 32), donde se presenta la situación de las tres peanas sin especial precisión, y sus medidas:

> «Acroteria: angularia, tan alta quantum est tympanum medium; mediana: altiora octava parte quam angularia».

Ante el silencio de Vitruvio Sagredo indica la finalidad de las peanas: sostener estatuas o candeleros. De su destino a estatuas habla Alberti (VII, XI, 617) y en ilustraciones de ediciones vitruvianas se pueden apreciar estatuas sobre las peanas. Así, por citar un ejemplo anterior a la publicación de *Medidas*, en la edición de Fra Giocondo, Florencia, 1522.

Presenta el término griego (el utilizado por Vitruvio) «acroteria» juntamente con su sentido etimológico. Como venimos observando, Sagredo gusta de presentar la etimología de los término que introduce en el diálogo.

«Peanas» tiene aquí, como término arquitectónico, su primera documentación castellana, según García Salinero, op.cit. Para su mejor comprensión presenta un elemento sinónimo, ya analizado, como es la contrabasa.

No le parece suficiente decir con Vitruvio que dos de las peanas son angulares y otra está en medio; determina mejor su ubicación, descargue y alineamiento, haciendo aplicacción concreta de normas que ya han aparecido en *Medidas.*

Las peanas de Sagredo son notablemente más altas que las vitruvianas. La central es una octava parte superior a las angulares, siguiendo a Vitruvio; pero las angulares no se ajustan a las medidas vitruvianas, pues Sagredo pide que se alineen con la punta del frontispicio, cuando la fuente habla de «tympanum medium»: tímpano, no frontispicio, y debiéndose traducir -según parece más obvio- por «mitad del tímpano».

81.7. El quadrado otro si destas contra casas no sea mayor que el gruesso de la garganta de la coluna.

«Contra casas» debe de ser un error tipográfico por «contrabasas».

Del detalle apuntado no dice nada Vitruvio ni Alberti. Pero es un detalle que debemos subrayar pues nos muestra un Sagredo preocupado por la precisión y, sobre todo, con un gran sentido de la coherencia intrínseca entre los elementos arquitectónicos. La norma presente obedece, sin duda, a un principió de analogía: recuérdense dos casos pasadas:

(59.2): la relación del asiento del capitel con la garganta de su columna;

(70.3): la relación entre la parte baja del arquitrabe y la garganta de la columna.

Aquí opera de nuevo el mismo principio.

81.8. Y sobre todo se ha de poner diligencia que la punta del frontispicio responda y cayga sobre el medio del architraue: porque te hago saber que vna pieça mal assentada y formada basta para afear la buena ordenança y venusta facion de vn edificio por muy labrado e pintado que sea.

De puro elemental, la observación parece innecesaria. También nos han parecido innecesarias otras advertencias. Sin embargo no debemos olvidar que Sagredo piensa en los destinatarios de sus *Medidas* y así lo hemos visto hasta definiendo principios elementalísimos de geometría. Nos resulta difícil formular un juicio justo desconociendo la preparación de los destinatarios de sus observaciones.

En todo caso el párrafo rezuma sensibilidad albertina: aquel juicio espontáneo del ojo, ávido de belleza, más sensible para captar lo defectuoso que rápido para apreciar la 'concinnitas'.

Podríamos también afirmar, con probabilidad de aciero, que por la mente de Sagredo pasa, a la hora de hacer esta observación, la tragedia de Tesifón, causada por el mal asentamiento de un arquitrabe del pórtico del templo de Diana en Éfeso (cf.(73.1)).

82

Cerca de lo qual te quiero dezir antes que te vayas: algunos notables y auisos/que te aprouecharan para quãdo seas ordenador de alguna portada o juez del assiento de sus pieças.

¶ El primero y principal es/q̃ los arcbitraues fressos/cornijas/frontispicios seã formados y assentados de tal manera q̃ sus planos quedẽ inclinados bazia delãte y no caygã a plomo:ca si a plomo cayessen se mostrarian alos que debaxo los mirassen ser acostados y derrocados bazia tras y causariã mucba fealdad y desgracia enel edificio puesto q̃ en sus formaciones no la buuiesse:y la razõ q̃ los antiguos assignan por dõde lasdichas pieças se deuã inclinar bazia delante es/q̃ seyẽdo assentadas a plomo/las lineas visuales q̃ se embiã del ojo para cõprebender qualquiera delas dichas pieças/no son yguales:ca mayor es la linea q̃ biere en la parte alta:q̃ la otra q̃ da y toca enla parte baxa:y esta desigualdad causa q̃ el sentido põga defeto enel assiento õla tal pieça y le parezca q̃ esta derrocada bazia tras: por tãto seyẽdo la frente de qualquiera delas dichas pieças inclinada y salida adelãte:recibe las dichas lineas visuales no con tanta desigualdad como si estuuiesse assentada derecba. y el desplomo que los antiguos mandaron dar a qualquiera õlas dichas pieças es vna dozaua parte del alto que tiene.

82.1. Cerca de lo qual te quiero dezir antes que te vayas, algunos notables y auisos que te aprouecharán para quando seas ordenador de alguna portada o juez del assiento de sus pieças.

Medidas llegan a su fin, ya anunciado al abordar las tres piezas que vienen sobre los capiteles (cf.(68.2)). Antes de la separación es el momento de dar los últimos consejos o incluso de tocar, más ligeramente, algunos puntos de menor envergadura (siempre dentro de la finalidad de *Medidas*) que los hasta aquí tratados.

«Notables», aquí como sustantivo: «cosas dignas de notar»; en este sentido sólo lo recoge el actual Diccionario de la Lengua en tanto que adjetivo.

Es interesante subrayar la finalidad restringida -muy esclarecedora, por otra parte, de la intención de Sagredo- a que se destinan los avisos que siguen. El interlocutor Picardo puede verse en la necesidad de ser «ordenador de alguna portada» o «juez del assiento de sus piezas».

Recordemos (11.3): «los ordenadores de edificios se dizen propriamente srchitetos». Ordenar es una actividad liberal, que no desdice de la actividad también liberal del pintor que es Picardo (cf. (11.1)) . Pero aquí la actividad se reduce al diseño de una portada y al arbitrio de su asiento. La labor de juez es una actividad cualificada en la práctica de la época. Para ambas actividades *Medidas* proporciona criterios suficientes; pero *Medidaa,* digámoslo una vez más, no se presenta como un tratado de arquitectura, de edificación total; sus destinatarios inmediatos, según de entrada expresa inequívocamente su autor, son los oficiales, a los que, más adelante,

calificará, con mayor precisión, de «mecánicos» (cf.(11.2)), cuyas manos son «ferramientas» de los arquitectos (cf.(11.3)).

La casuística que sigue es muy variada. Hagamos algunas observaciones al respecto:

a) Aborda, de modo muy lacónico, temas tratados ampliamente por Vitruvio y Alberti; temas, algunos, fundamentales en la construcción, que, desde una estricta posición lógica, descartaríamos de un tratado de medidas. Pero, aparte de que los trata muy de pasada, hemos de situarnos en la mentalidad de la época: no sólo el gusto por las digresiones enciclopédicas, sino conocimiento de las ciscunstancias concretas de su tiempo. Si Sagredo tiene muy clara la distinción entre arquitecto y oficial, y quiere promover la actividad científica y liberal del primero y cualificar la del segundo, también es consciente de que la realidad circundante es otra. Por eso no nos extraña que aunque haya insistido en el término arquitecto, no se desentienda del término «maestro» (cf. ARCHITETO-MAESTRO, p.389). Por lo mismo tampoco nos extraña encontrar aquí mezcladas temáticas que la praxis de la época no ha deslindado.

b) La utilización de las fuentes -Vitruvio y Alberti- evidencian una gran familiaridad con los dos tratados, y una elaboración de síntesis muy lograda.

c) La presentación de un conjunto de recomendaciones finales no es privativa de Sagredo. También las encontramos en *La Divina Proporción* de Pacioli, sin que alcancen la importancia y variedad que encontraremos aquí.

c) Las observaciones de Tampeso, por ser de muy diversa índole, no se prestan a una catalogación especial. Para detectar un cierto orden en la secuencia, podemos agruparlas del iguien te modo:

A. Diseños especiales:

- Inclinación de arquitrabe, friso, cornisa y frontispicio **(82)**.
- Columnas superpuestas **(83)**.
- Antecolumnas de portadas y de arcos de triunfo **(84)**.
- La puerta.
- Confrontación de su doctrina con las ruinas antiguas: Mérida **(85)**.

B. El ornamento:

- Su labra **(86)**.
- No mezclar romano con moderno, ni cambiar de sitio las molduras **(87)**.

C. Embasamento **(88)**.

D.Materiales de construcción y su empleo:

- Piedra **(89)**.
- Fundamentos **(90)**.
- Cal **(91)**.
- Arena **(92)**.

E. Realización de la obra:

- Presupuestos previos **(93)**.
- Rapidez de ejecución **(94)**.

F. Fin **(95)**.

82.2. El primero e principal es que los architraues, fressos, cornijas, frontispicios, sean formados y assentados de tal manera que sus planos queden inclinados hazia delante y no caygan a plomo, ca si a plomo cayessen se mostrarían a los que de abaxo los mirassen ser

acostados y derrocados hazia tras y causarían mucha fealdad y desgracia en el edificio puesto que en sus formaciones no la huuiesse; e la razon que los antiguos assignan por donde las dichas pieças se deuan inclinar hazia delante es que seyendo assentadas a plomo, las lineas visuales que se embían del ojo para comprehender qualquiera de las dichas pieças, no son yguales: ca mayor es la linea que hiere en la parte alta que la otra que da y toca en la parte baxa: y esta desigualdad causa que el sentido ponga defeto en el assiento de la tal pieça y le parezca que está derrocada hazia tras: por tanto seyendo la frente de qualquiera de las dichas pieças inclinada e salida adelante, recibe las dichas lineas visuales no con tanta desigualdad como si estuuiesse assentada derecha y el desplomo que los antiguos mandaron dar a qualquiera de las dichas piecas es vna dozaua parte del alto que tiene.

Este largo párrafo no es sino la traducción, con 1igerísima glosa, de Vitruvio (III, VI):

33. "Membra omnia quae supra capitula columnarum sunt futura, id est: epistylia, zophori, coronae, tympana, fastigia, acroteria,
34. inclinanda sunt, in frontibus, suae cujusque altitudinis parte X(X):
    ideo quod,
35. cum steterimus contra frontes, ab oculo lineae duae si extensae fuerint, et una tetigerit imam operis partem, altera summam: quae summam tetigerit, longior fiet.
36. Ita, quod longior visus linea in superiorem partem procedit, resupinatam facit ejus speciem.
37. Cum autem, uti supra scriptum est, in fronte inclinata fuerint, in aspectu videbuntur esse ad perpendiculum et normam.

El desplome que pide Sagredo, de acuerdo con las antiguas ediciones vitruvianas y la edición crítica de Ferri, es de «vna dozaua parte del alto». En nuestra cita de Vitruvio aparece «X(X)», corrección que algunos editares han creído conveniente realizar.

«El desplomo que los antiguos mandaron dar a qualquiera de las dichas piecas..» Cualquiera, no en el sentido de elección indeterminada, opcional, con exclusión del resto, sino en el sentido generalizador de «cada una de». Es el sentido obvio del texto -que comienza detallando todos los elementos cuyos asientos se han de rectificar-, y lo es así mismo de la fuente vitruviana.

Digamos que también Alberti pide la inclinación de 1/12 (cf.(VII, IX, 587).

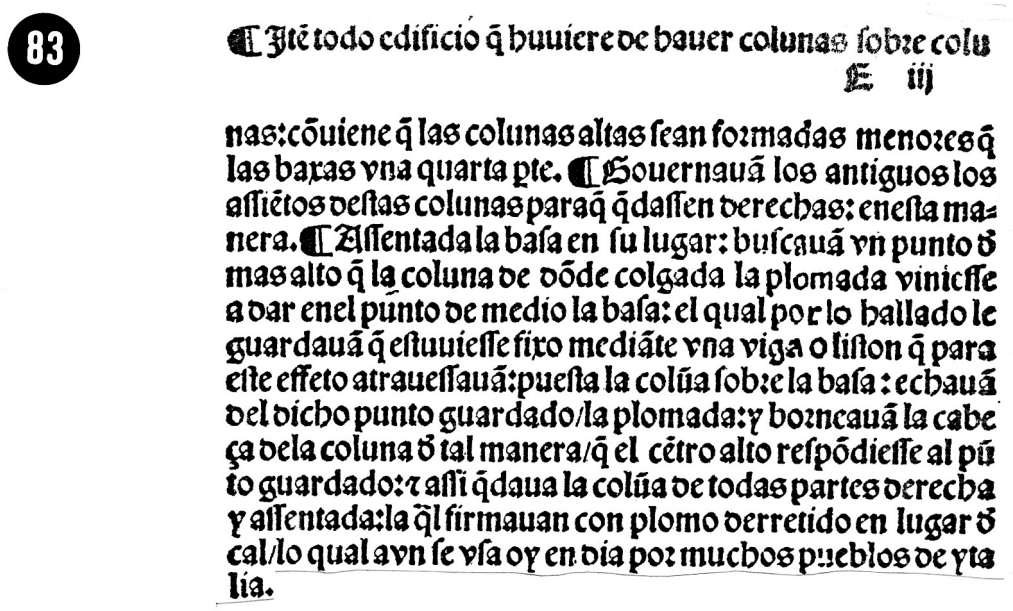
Sagredo explícita la razón estética que exige rectificar los asientos de cada uno de los elementos que van sobre las columnas. No bastan que sean perfectos en sí; tienen que parecerlo. A causa del mecanismo de la percepción, «el sentido pone defecto» en la realidad; ésta debe subordinarse a su apariencia. Doctrina muy vitruviana, presente en diferentes pasos del *De Architectura*, y que Sagredo ha explicitado perfectamente en el caso que nos ocupa. No estaría ausente la estética albertina, ni mucho menos; pero esta explicitación de Sagredo es de corte netamente vitruviano.

82.2.1. Para Sagredo el ojo envía «lineas visuales»; es elemento activo de la visión. Aunque el «ab oculo» del v.35 de Vitruvio no exija que lo traduzcamos necesariamente como agente de la oración pasiva, pudiendo interpretarse simplemente como el término «a quo» del trazado de una linea geométrica, la expresión de Sagredo corresponde a una doctrina óptica corriente en su

época. Así la encontramos muy explícita en el siguiente texto del Volterrano, autor que conoce nuestro tratadista:

«Habet autem visus has conditiones. In primis ab oculo in rem visam fertur. non item contra. Indicio est ipsius oculi figura non caua, vt ceteri sensus, sed prominens et rotunda: ex qua lucem iacit, vti radios sol..» (op. cit., fo.371^{v}).

Igual concepción manifiesta Rafael en su conocida carta al papa León X.



83

¶ Itē todo edificio q̄ huuiere de hauer colunas sobre colu
E iij

nas: cōuiene q̄ las colunas altas sean formadas menores q̄ las baxas vna quarta pte. ¶ Gouernauā los antiguos los assiētos destas colunas paraq̄ q̄dassen derechas: enesta manera. ¶ Assentada la basa en su lugar: buscauā vn punto d̄ mas alto q̄ la coluna de dōde colgada la plomada viniesse a dar enel punto de medio la basa: el qual por lo hallado le guardauā q̄ estuuiesse fixo mediāte vna viga o liston q̄ para este effeto atrauessauā: puesta la colūa sobre la basa: echauā del dicho punto guardado/la plomada: y borneauā la cabeça dela coluna d̄ tal manera/q̄ el cētro alto respōdiesse al pūto guardado: ⁊ assi q̄daua la colūa de todas partes derecha y assentada: la q̄l firmauan con plomo derretido en lugar d̄ cal/lo qual avn se vsa oy en dia por muchos pueblos de ytalia.

E iij^{v}

83.1. Item todo edificio que huuiere de hauer colunas sobre colunas, conuiene que las colunas altas sean formadas menores que las baxas vna quarta parte.

El laconismo de Sagredo en este tema era de esperar desde el momento que lo inserta en unas rápidas advertencias finales. Pero ello no justifica la absoluta vaguedad de la frase inicial: «item todo edificio que huuiere de hauer colunas sobre colunas..».

Vitruvio trata de las columnas superpuestas en diferentes sitios. Dado que Sagredo retiene de esa doctrina sólo la relación de medidas que debe guardar la columna sustentada respecto a la sustentante, siendo la primera constantemente un cuarto menor que la segunda, sería ocioso presentar los diferentes textos de Vitruvio. Valga de ejemplo (V, I ,7):

«Columnas superiores, quarta parte minores quam inferiores sunt constituendae».

A renglón seguido -v.8-, justifica Vitruvio la diferencia de medidas: las columnas inferiores soportan mayor carga; conviene imitar la naturaleza vegetal en su desarrollo ascendente.

Igual relación de medidas establece Alberti (VIII, VI, 717), al tratar las columnatas del foro. Pero en (IX, IV, 809), tratando de la casa privada, prevé la posibilidad de una tercera columnata, en cuyo caso la relación de medidas descendería a 1/5 respecto a la segunda.

83.1.1. Si, como acabo de decir, es ocioso presentar los textos de Vitruvio al respecto, sí me parece conveniente dar sus referencias con las tipologías edilicias que, en su tratado, pueden recibir columnas superpuestas:

- Templos hipetros (III, II, 33-35),
- Pórticos del Foro (V, I, 7),
- Basílicas (V, I, 14),
- Escena del teatro (V, VI, 20-26),
- Salas «egipcias» (edificios privados) (VI, V, 14).

Es manifiesta que la abundante tipología vitruviana carece de interés para el entorno en que se desenvuelve Sagredo. De ella sólo ha retenido una relación de medida. ¿Su campo de

aplicación? Tenemos por respuesta la enorme vaguedad de la frase inicial: «..todo edificio que huuiere de hauer colunas sobre colunas..». Si tenemos en cuenta lo dicho en (82.1) sobre la finalidad de las presentes advertencias, pensamos espontáneamente en la aplicación menor que pueden ofrecer portadas, retablos, etc. No es más que una sospecha; sospecha que parece confirmar el párrafo que sigue sobre el modo de asentar estas columnas.

83.2. Gouernauan los antiguas los assientos destas colunas para que quedassen derechas, en esta manera. Assentada la basa en su lugar: buscauan vn punto de mas alto que la coluna de donde colgada la plomada viniesse a dar en el punto de medio la basa: el qual por lo hallado le guardauan que estuuiesse fixo mediante vna viga o listón que para este effeto atrauessauan: puesta la coluna sobre la basa, echauan del dicho punto guardado la plomada, y borneauan la cabeça de la coluna de tal manera que el centro alto respondiesse al punto guardado, e assi quedaua la coluna de todas partes derecha y assentada: la qual firmauan con plomo derretido en lugar de cal.

Nos encontramos ante uno de los textos más desconcertantes de Sagredo. El procedimiento descrito, prolijo, minucioso en sí, no es sino la sombra, la traducción desvirtuada, pensada para otra aplicación, del siguiente texto de Alberti (el procedimiento no aparece en Vitruvio):

> «Ad perpendiculum columna statuetur sic. In basi et ima in columna et in summo centro circulorum notabuntur; in centro basis acus ferreus plumbo affirmabitur; centrum vero imae columnae perforabitur, quoad acum extantem ex basi intra se concipiat; supra verticem machinae annotabitur punctum, a quo perpendiculum in medium cadat basis acum. His paratis non erit difficile pellere summum columnae scapum, ut sui circuli centrum puncto annotato substituat ex perpendiculo» (VI, XII, 517).

Hasta tal punto ha sacado de su contexto Sagredo, ha desvirtuado este texto de Alberti, que, en una primera lectura, me negué a ver en él su fuente. Pero es tal el paralelismo de la secuencia y la coincidencia de detalles, bien que voluntariamente modificados, que hay que inclinarse ante la evidencia que surge del análisis y aceptarlo como fuente. No nos queda sino justificar la manipulación a que ha sido sometido. Analicemos los detalles:

a) Alberti describe un procedimiento de mayor envergadura: el asentamiento, en general, de las columnas; esas columnas de tipo medio, de treinta pies, a las que se refiere en (VII, VII, 569):

> «Capiam quidem ex columnis, quas publicis operibus ponere maiores soliti sint, eam, quae media sit inter maximas atque item minores: hanc esse statuo pedum XXX».

Sagredo encamina la aplicación del procedimiento a "los assientos destas colunas", es decir columnas superpuestas.

b). Puesto que Alberti opera con columnas de envergadura normal, no se contenta con marcar los centros de coincidencia. Así vemos cómo el centro inferior de la columna y el de la basa han de ser perforados para recibir una barra de hierro, afianzada con plomo.

Del texto de Sagredo no se desprende tal firmeza. El «atrauessauan» queda como un residuo que delata su fuente, fuera de contexto, puesto que esa «viga o listón» -ni se dice que sea de hierro, ni se menciona orificio alguno- parece tener la exclusiva finalidad de marcar el punto central de la basa. La referencia al plomo derretido, en lugar de cal, viene al final de la frase, sin que se precise el cómo del procedimiento.

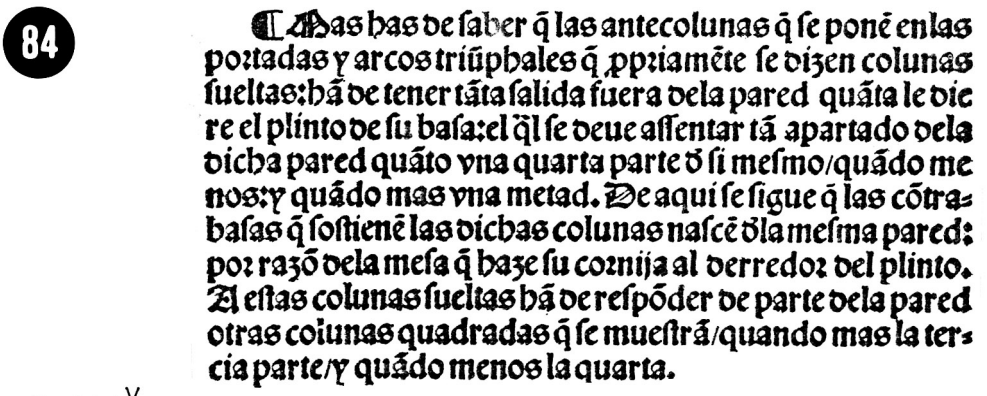
c) En una palabra: el procedimiento de Alberti requiere la presencia de máquinas («machinae»); el de Sagredo omite ese detalle. Está pensado para erigir verticalmente, de modo práctico,unas columnas manejables que no requieren un prolijo sistema de afianzamiento.

Todo ello nos ayuda a comprender por qué a Sagredo, en el tema de las columnas superpuestas, sólo le interesa la relación de medidas, y en absoluto la tipología vitruviana, no sólo por carecer de campo de aplicación práctica, sino porque está pensando en columnas de menor envergadura, como nos ayuda a detectar el último párrafo comentado.

83.3. lo qual avn se vsa oy en dia por muchos pueblos de Ytalia.

Se refiere al afianzamiento de las columnas con plomo en lugar de cal.

La frase es sorprendente. El detalle temporal («oy en dia») y local («por muchos pueblos de Ytalia»), tan espontáneamente expresado, parece fruto de experiencia in situ, y sería una prueba en favor de la estancia de Sagredo en Italia. Pero la frase no es menos desconcertante, conociendo la libertad de traducción de su autor, y leída en el contexto que la precede. ¿No es una simple versión del uso del plomo que describe Alberti? Pero, por otra parte, el hecho de que en ningún momento alardee Sagredo de su estancia en Italia y la existencia de textos como el que comentamos en (25.3) son datos muy a tener en cuenta a la hora de emitir un juicio sobre frases como la que estamos comentando.



84

Mas has de ſaber q̃ las antecolunas q̃ ſe ponẽ en las portadas y arcos triũphales q̃ ꝓpriamẽte ſe dizen colunas ſueltas: hã de tener tãta ſalida fuera dela pared quãta le diere el plinto de ſu baſa: el q̃l ſe deue aſſentar tã apartado dela dicha pared quãto vna quarta parte ð ſi meſmo/quãdo menos: y quãdo mas vna metad. De aqui ſe ſigue q̃ las cõtrabaſas q̃ ſoſtienẽ las dichas colunas naſcẽ ðla meſma pared: por razõ dela meſa q̃ baze ſu cornija al derredor del plinto. A eſtas colunas ſueltas hã de reſpõder de parte dela pared otras colunas quadradas q̃ ſe mueſtrã/quando mas la tercia parte/y quãdo menos la quarta.

E iij^{v}

84. Mas has de saber que las antecolunas que se ponen en las portadas y arcos triumphales que propriamente se dizen colunas sueltas, han de tener tanta salida fuera de la pared quanta le diere el plinto de su basa: el qual se deue assentar tan apartado de la dicha pared quanto vna quarta parte de si mesmo, quando menos: y quando mas vna metad. De aqui se sigue que las contrabasas que sostienen las dichas colunas nascen de la mesma pared, por razón de la mesa que haze su cornija al derredor del plinto. A estas colunas sueltas han de responder de parte de la pared otras colunas quadradas que se muestran, quando mas la tercia parte, y quando menos la quarta.

Con la brevedad característica de estas observaciones finales, se aborda un tema que había quedado apuntado anteriormente, cuando se habló de la contrabasa, cuyo oficio -se nos decía en (57.2)- «es leuantar los balaustres y antecolumnas que se ponen ante las portadas y arcos triumphales».

Fiel a su método de no dejar cabo suelto, vuelve a dichas antecolumnas para precisar simplemente su ubicación respecto a la pared.

No encuentra apoyo en Vitruvio para este punto. Sabido es que, en particular, el auge de los arcos triunfales corresponde a una época posterior al *De Architectura*.

Sagredo se sirve de Alberti (VI, XII, 519-521). Pero advirtamos que lo hace con la libertad que ya le conocemos, no siguiendo taxativamente sus medidas, sino utilizando algunas y creando otras por analogía. Hasta tal punto que sólo una lectura atenta y comparada de ambos textos y contextos pueden disipar la duda de que estemos ante su fuente. Ayuda a desterrar la duda un pequeño detalle que delata su filiación: Aparentemente no se ve razón para que Sagredo diga de las antecolumnas que «propriamente se dizen colunas sueltas». La expresión descubre su fuente: son las columnas «expeditae» de Alberti, como analizamos a continuación.

Este es el texto de Alberti:

> «In expeditis columnae nusquam plus quam totis basibus et parte amplius quarta secedant a pariete, nusquam minus quam ut tota columna et basis exeat a pariete. In his autem, quae totis basibus et quarta secederint, quadrangula ex pariete columna prominens respondeat necesse est».

Alberti está tratando de las «aperturas fingidas». En ellas puede haber pilastras y columnas adheridas al muro, 'en relieve', o bien columnas destacadas, a las cuales, en contraposición a las adheridas, llama «expeditae». Estas son las que Sagredo, en traducción descolgada, llama «colunas sueltas», sin referencia alguna al otro tipo.

En el primer caso -el de los elementos en relieve-, la columna mostrará exactamente su mitad; la pilastra no saldrá más de 1/4 ni menos de 1/6 de la pared. En el segundo caso -al que corresponde el texto citado-, el de las columnas destacadas, nunca podrá la columna distar de la pared menos de lo necesario para que toda ella con su basa estén fuera de la misma; ni su basa podrá alejarse más de 1/4 de su anchura de la pared.

Este segunda caso es el que interesa a Sagredo. Pero notemos que el máximo distanciamiento en Alberti es el mínimo para Sagreda. Igual ocurre con las pilastras: el máximo relieve en Alberti es el mínimo para Sagredo.

84.1. El proceder de Sagredo no es arbitrario. Traduce y aplica, por analogía, en un contexto distinto, una doctrina, avalada con la autoridad de Alberti, constatada en los antiguos. Veamos los detalles:

a) Alberti trata de aperturas fingidas; Sagredo de aperturas reales: portadas y arcos de triunfo.

b) Las relaciones de Alberti están pensadas, por tanto, para elementos menos prominentes. Sagredo se ve en la necesidad de acomodarlos a los suyos, de mayor envergadura.

c) Alberti sólo contempla pilastra adherida en el caso en que la basa está separada de la pared. Sagredo en todos los casos, pues sus basas siempre están separadas de la pared.

d) Alberti no contempla la contrabasa en sus aperturas fingidas; sí las contempla Sagredo en sus dos casos. Hay, pues, mayores volúmenes en juego.

e) Tal vez por fidelidad o atracción del texto fuente, Sagredo hace depender sólo de la basa, sin relación alguna a su contrabasa, toda la regulación del sistema. Consecuencia de ello es que no sea correcta su conclusión, cuando afirma: «De aqui se sigue que las contrabasas que sostienen las dichas colunas nascen de la mesma pared, etc.». Si el diseño que concibe Sagredo no parece comportar problema especial de realización, sin ernbargo la lógica no le autoriza a sacar una conclusión que no se contiene en sus propias premisas. Recuérdese su doctrina sobre la contrabasa, expuesta en **(57)**. Los únicos requisitos exigibles eran:

- ser más alta que ancha;
- no tener una anchura, excluida su cornisa, menor que el plinto de la basa que soporta;
- tener una cornisa con altura de 1/7 de la altura total de la contrabasa. El vuelo de la cornisa es igualmente 1/7, según la regla general.

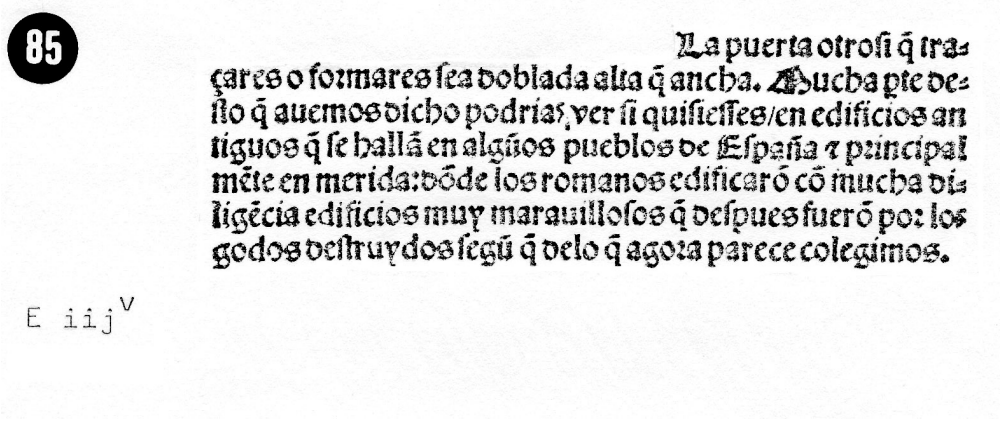
En tales circunstancias es posible una contrabasa que no cumpla los requisitos que presenta Sagredo como consecuencia espontánea,

84.2. Comentando el texto de Sagredo de (83.2), lo calificábamos de desconcertante. A pesar de su minuciosidad, no era sino la traducción desvirtuada de una doctrina de Alberti que se aprovechaba para una aplicación más restringida.

Aquí acabamos de ver la utilización de otro texto de Alberti, ampliando, por analogía, sus medidas para aplicarlas en otro contexto, de mayor envergadura en este caso.

Ambos ejemplos testimonian de la libertad y autoridad con que procede nuestro tratadista, muy particularmente en casos no contemplados directamente por sus fuentes habituales como son Vitruvio y Alberti.

Recordemos, para terminar, que Sagredo realizaría arquitectura efímera en Toledo, levantando monumentos y otros aparatos con ocasión de las grandes solemnidades.



85

La puerta otrosi q̃ tra-
çares o formares sea doblada alta q̃ ancha. Mucha pte de-
sto q̃ auemos dicho podrias ver si quisiesses en edificios an
tiguos q̃ se hallã en algũos pueblos de España y principal
mẽte en merida: dõde los romanos edificarõ cõ mucha di-
ligẽcia edificios muy marauillosos q̃ despues fuerõ por los
godos destruydos segũ q̃ delo q̃ agora parece colegimos.

E iij v

85.1. La puerta otrosí que traçares o formares sea doblada alta que ancha.

Trazar y formar: dos conceptos que corresponden a dos actividades deslindables desde la nueva concepción del arquitecto (cf.(11.3)).

La doctrina referente a la puerta queda reducida a una sola medida: la altura dobla la anchura. Es la medida más alta de las dos que considera Alberti en el siguiente párrafo:

> «Tum et hostiorum apertiones ita constituendas ducunt, ut altiores omnino sint quam latae, et ex his, quae altiores sint, duos hae capiant continuos circulos, quae vero humiliores, altitudinem habeant diametri eius quadrati, cuius sit latus ima hostii ipsius latitudo» (I, XII, 85).

Puesto que Sagrado ha prescindido de los variados textos que tanto Vitruvio como Alberti dedican a las puertas, no tiene razón aportarlos aquí. Conviene, a pesar de ello, indicar a grandes rasgos lo esencial de la doctrina porque los silencios también son elocuentes:

Vitruvio (Libro IV, cap.IV y VI):

- A cada género le corresponde un tipo de puerta, tanto si su destino es un edificio civil como sacro.
- El vano no forma un paralelogramo. Son paralelas sus bases y convergentes sus lados, siendo mayor la anchura de la parte inferior.
- Conocida la altura total, se determina la altura y anchura del vano mediante un sistema de divisiones distintas para cada género.
- En ningún caso la altura dobla la anchura; la supera.

Alberti (I, XII) y (VII, XII):

- La puerta ha de guardar relación con su paramento
- A pesar de los diversos pareceres, los mejores arquitectos las diseñan de acuerdo con las exigencias de los diferentes géneros, según hemos indicado en Vitruvio; pero Alberti simplifica la correlación de medidas.
- Parece privilegiar la puerta cuyo vano tiene por altura el doble de su anchura. Esta es la única norma que retiene Sagredo, quien no establece relación alguna con el paramento.

85.1.1. Su simplificación del tema es, por tanto, absoluta. De dos fuentes complejas, con divergencias entre sí, se atiene a la más simple -la de Alberti- y de ella sólo toma una relación, la más simple -de dos a uno-, para relacionar la altura con la anchura de su puerta.

85.2. Mucha parte desto que hauemos dicho podrías ver si quisiesses, en edificios antiguos que se hallan en algunos pueblos de España e principalmente en Merida, donde los romanos edificaron con mucha diligencia edificios muy marauillosos que después fueron por los godos destruydos segun que de lo que agora parece colegimos.

La observación, que evidentemente no se refiere sólo al tema de la puerta, sino a todo lo que ha venido exponiendo hasta el presente, es de gran importancia porque evidencia que la idea que tiene Sagredo del "romano" no es mítica ni puramente literaria, sino que está anclada en la realidad, y que, para él, el recurso a las ruinas va de par con el recurso a los textos. Evidencia, igualmente, la conciencia de autenticidad que tiene de su doctrina, dispuesta a dejarse cotejar con las realizaciones restantes de la antigüedad.

Sagredo tiene conciencia histórica del "romano". En **(9)** expuso su origen, la razón de su denominación y la importancia de Roma capital. Aquí lo vemos consciente de las raíces romanas de nuestra cultura y de la hecatombe que para ella supuso la invasión de los bárbaros. (Un curioso testimonio de esa conciencia lo tenemos en Diego López de Zúñiga, quien la emprende contra Erasmo, acusándolo de envidiar a los españoles por ser una raza intelectualmente superior en razón de sus orígenes romanos (cf. Bataillon, op.cit., p.93).

Así la antigüedad gloriosa -fuente de criterio- es la propia antigüedad, patrimonio común de los pueblos latinizados; y el retorno a ella no es la aceptación de un arte foráneo, si bien Sagredo parece consciente, como tantos otros españoles y extrajeros de su tiempo, de la primacía del movimiento en Italia (cf. Rosenthal, «The image of roman Renaissance..», op. cit., p. 332- 335.

La conciencia histórica de la destrucción del mundo romano por los bárbaros -los godos- era lugar común en los medios renacentistas. Entre los primeras tratadistas tenemos el testimonio del Filarete, quien se queja de la oscuridad en que quedó sumida Italia con los bárbaros.

De la expresión de Sagredo parece desprenderse que conoce in situ las ruinas de Mérida. Pero lo importante no es que haya estado o no en Mérida, sino -digámoslo una vez más- su conciencia de conectar con el «romano». Con ello nos da una clave importante para la lectura de su obra.



¶ Todas las labores y atauios q̃ formares en tus pieças: ſean muy graciosas y cõcertadas: y las bueltas q̃ les dieres ſeã ſobre todo muy redõdas y elegãtes q̃ es grã deſcãſo para el ojo q̃ no ſufre corcouos: y guarda bien que por formar

E iij^{v}

eſtas labores no deſformes la pieça: ca deues guardar entero ſu hueſſo y medida: como haze el buẽ ymaginario q̃ quãdo forma el trapo guarda cõ mucho cuydado la carne.

E iiij

86. Todas las labores y atauios que formares en tus pieças sean muy graciosas y concertadas: y las bueltas que les dieres sean sobre todo muy redondas y elegantes que es gran descanso para el ojo que no sufre corcouos: y guarda bien que por formar estas labores no defformes la pieça, ca deues guardar entero su huesso y medida, como haze el buen ymaginario que quando forma el trapo guarda con mucho cuydado la carne.

La sensibilidad estética que revelan estos consejos, reiterando y recapitulando cosas ya dichas, no está lejos de la sensibilidad que. impregna todo el *De re aedificatoria* (cf.(17.l.ss.); pero la preocupación de Sagredo se sitúa aquí a un nivel más elemental, pensando en los destinatarios de sus *Medidas,* atento a la correcta ejecución de cada elemento.

Las molduras («lo mas galano y vistoso del edificio son las molduras» (13.3)) deducen su recto trazado de su propia definición. Mayor margen de libertad tiene el trazado de la ornamentación que recubre las piezas. A el dirige la atención Sagredo aquí. Las labores han de ser graciosas y concertadas. Vimos este par de conceptos en (17.2) como reguladores de la licencia ornamental:

> «La licencia tiene cada vno de meter todo lo que se le antojare para ornamento de los miembros del edificio con tal que guarde toda la gracia y concierto que el arte requiere».

El ojo no sufre «corcovos». El juicio del ojo es importante. Ya lo encontramos en (32.3). Es juez de primera instancia, insobornable, en la estética albertina:

> «Estque praesertim in rebus eiusmodi sensus oculorum unus omnium acerrimus; quo fit ut, siquid se obtulerit, in quo aliquid curtum claudicans redundans inane aut inconditum sit, illico commoveamur et lepidiora esse desideremus» (II, I, 95).

No deformar la pieza, guardar entero su hueso y medida, es reiterar un consejo ya dado en **(56)**, al hablar del ornato de las basas:

> «Todos los miembros y molduras... se pueden labrar de follajes, conchas.....con tanto que no se difforme el huesso y facion de la moldura».

La comparación con el buen «ymaginario» nos lleva a pensar en su amigo Felipe de Borgoña, de quien hizo un cálido elogio en (7.6).

87

¶ E mira biē q̄ no tēgas presumpcion de mezclar romano cō moderno: ni quieras buscar nouedades trastrocādo las labores d̄ vna pieça en otra: ⁊ dādo alos pies las molduras dela cabeça: ca ya conosco yo ⁊ avn tu tābiē/ vn parrochiano del arte q̄ en vnas finiestras q̄ hizo formo enel petril las mesmas molduras q̄ enlas jambas ⁊ lintel. Pues q̄ dire de otro q̄ cō soberuia de saber formo enlas basas los helizes d̄ los capiteles: diziēdo q̄ alli parecē muy bien: y que los antiguos hizieran lo mesmo si cayerā enello. ¶ Ay no menos otros q̄ ponē enlos embasamētos las coronas y dētellones delos entablamētos: las quales molduras fuerō señaladamēte ordenadas pa los cornijones altos: ca las molduras delos embasamentos y çanjas q̄ se ponen al derredor d̄los edificios no quieren ser muy tendidas ni de mucha halda.

E iiij

87.1. E mira bien que no tengas presumpcion de mezclar romano con moderno:

«Moderno» (cf. MODERNOS-MODERNO, p.384) se toma aquí en la acepción usual de la época: «Se llama estilo moderno por contraposición al romano, al gótico» (García Salinero, op.cit.).

Mezclar romano con moderno es «presunción» insostenible desde los presupuestos antropológicas, naturales y científicos del romano (cf. **(7)** y ss.). El romano que se restaura se coteja directa y solamente con la antigüedad (cf. (85.2)) y no tolera híbridos.

Si la vuelta a la antigüedad comporta en sus inicios el recurso a las «citas» de dicha antigüedad (cf. Fernando Checa, *Pintura y Escultura en España..*, op.cit., p.155), hemos de decir que el pensamiento y la doctrina de Sagredo se sitúan de lleno en la pura y total restauración de la antigüedad (sin que ésto sea óbice para que se pueda discutir su grado de «clasicismo»).

87.1.1. Sobre la prohibición de mezclar romano con moderno evidentemente no podía encontrar Sagredo apoyo en Vitruvio. Alberti no se plantea el problema en su tratado. Tanto para Vitruvio como para Alberti la utilización de un determinado género comporta unas exigencias de coherencia interna: constancia en las medidas (cf. Alberti (I, X, 73), y no mezclar géneros distintos entre sí (cf. Vitruvio (I, III, 11) y Alberti (IX, IX, 851).

Sagredo no puede sino establecer una argumentación «a fortiori». Sus observaciones -la presente como las que siguen en (87.2)- tienden a atajar desviaciones más burdas, más propias de principiantes en la restauración del estilo antiguo no perfectamente asimilado.

87.2. ni quieras buscar nouedades trastrocando las labores de vna pieça en otra, e dando a los pies las molduras de la cabeca:

No es Sagredo, como hemos tenido ocasión de ver, hombre cerrado a novedades; sí, a novedades que podríamos llamar contra natura. Su pensamiento coincide con el de Alberti, que podríamos resumir a grandes rasgos:

a) Los géneros no nacen de un capricho; los establecieron los arquitectos siguiendo a la naturaleza; son frutos, pues, de una racionalidad natural, orgánica; de ahí, su autenticidad y su universalidad. (Son ideas éstas que encontramos *passim* en su tratado. Léase particularmente lo que dice en (IX, V, 817)). Atentar contra ellos -deducimos- es atentar contra la naturaleza.

b) Pero, por su misma vitalidad natural, no soportan una esquematización inalterable. El arquitecto, utilizándolos, es creativo, y en esta creación debe tender a superar las glorias de los mejores arquitectos antiguos. Son ideas que leemos en (I, IX, 69):

> «Non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi».

Este es el pensamiento que ha contactado Sagredo leyendo a Alberti y el que sin duda inspira su postura: de apertura ante la novedad racional y de cerrazón ante la novedad irracional.

87.3. ca ya conosco yo e avn tu también vn parrochiano del arte que en vnas finiestras que hizo formó en el petril las mesmas molduras que en las jambas e lintel. ¿Pues qué diré de otro que con soberuia de saber formó en las basas los helizes de los capiteles, diziendo que allí parecen muy bien, y que los antiguos hizieran lo mesmo si cayeran en ello?

«Lintel» (aún recogido en el Diccionario de la Lengua) y «petril», ant., por dintel y pretil, respectivamente.

«Helize»: Dijo en (67.6), sobre las nuevas formaciones de capiteles:

> «Y nota que la mayor parte de su diferencia consiste en las asas de los vasos que propriamente se llaman helyces».

Aquí, y en (87.4), desarrolla la casuística de novedades inaceptables, comenzada en el párrafo anterior.

«Parroquiano del arte», probablemente en sentido peyorativo, amateur.

Dicho «parroquiano», según Tampeso, es conocido de Picardo. Nos es difícil saber si nos encontramos ante un recurso literario, o si se denuncia un hecho real. Pienso que las extravagantes ventanas tienen visos de ser reales. Sagredo, que no suele dejar cabo por atar, nos sorprende poniendo aquí, como ejemplo, un tema no tocado: la ventana. La sorpresa de su extravagancia sólo debería de surgir si, previamente, se conociera su correcto diseño, del que no ha hablado. Este detalle puede ser indicio de realidad.

El siguiente caso es el de la extraña basa con volutas, ¿Probabilidad de realidad? No sé.. Hay, con todo, algo que me resulta sospechoso de realidad: el duro juicio («soberuia de saber») contra el presuntuoso autor que intenta justificarse.

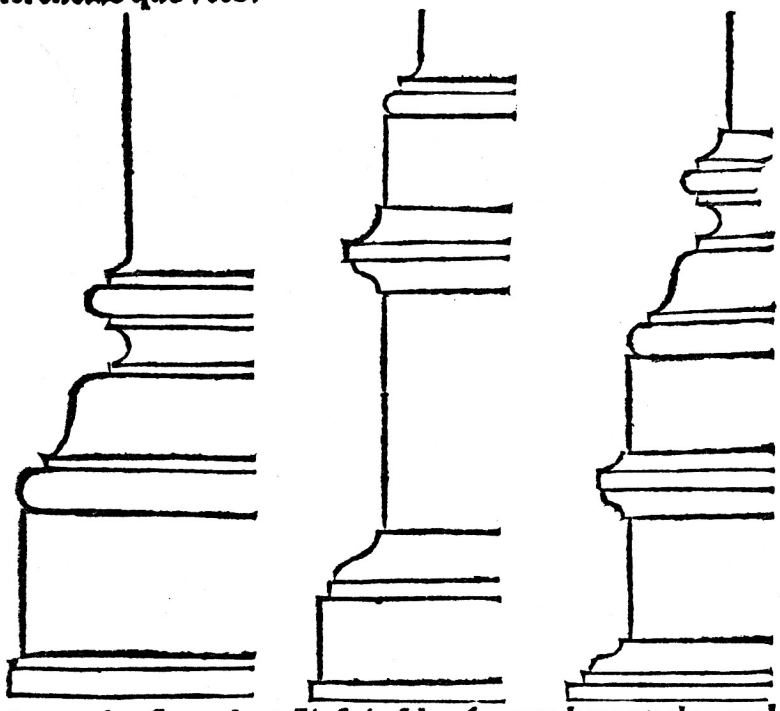
87.4. Ay no menos otros que ponen en los embasamentos las coronas y dentellones de los entablamentos, las quales molduras fueron señaladamente ordenadas para los cornijones altos: ca las molduras de los embasamentos y çanjas que se ponen al derredor de los edificios no quieren ser muy tendidas ni de mucha halda.

Este último caso, pluralizado, a cuya realidad le veo menos probabilidad, parece ser un recurso, semejante a los utilizados otras veces, para introducir un tema nuevo como es el embasamento (cf.**(88)**). Tampeso hace algunas observaciones sobre las formas de sus molduras, con lo que incita la curiosidad de Picardo, quien pide mayor explicación sobre un elemento que no había sido estudiado anteriormente.

88

(Picar.) Deſte embaſamento q̃rria dixeſſes algũa coſa por q̃ yo no ſe como es/ni tu me lo bas dicho. (Tampe.) Embaſamẽto es el çueco y calçado q̃ ponẽ al carco y ambito del tẽplo: y dizeſe embaſamento porq̃ es baſſa del ediſicio bien aſſi como el piedeſtal baſſa dela coluna: y aſſi la mayor pte de ſus molduras ſe tomã dela baſa dela coluna: y otras que ſe añaden ſe tomã dela cornixa/cõ tanto q̃ ſean aquellas q̃ menos poluo o agua puedẽ ſoſtener: y que mejor deſpidan lo q̃ ſobre ellas ſe aſſentare. Las molduras de q̃ ſe compone el embaſamento/ſon generalmẽte/Nacelas/echinos/bozeles eſcotas/filetes/lenguetas. E nota que no tienẽ mas medida dela q̃ el maeſtro les quiſiere dar. Algunos quieren que la mayor ſalida deſte embaſamẽto ſea la quarta parte dl grueſſo del muro y ſuba otro tanto quanto es el dicho grueſſo: y mas la ſobredicha quarta. y como va ſubiendo ſe va remetiendo haſta q̃ remurte conel paño y baz del dicho muro. Repartenſe ſus molduras a diſcreciõ del buẽ maeſtro: por

donde no todos los embaſamentos ſon de vna hechura y manera. (Picar.) Mejor te darias a entender ſi ponieſes aqui el deburo de algunos dellos. (Tamp.) Avn que no ſea por mas de moſtrarte ſu formacion porne aqui eſtas tres diferencias que vees.



y guarda cõ mucha diligẽcia q̃ las ſocauaduras delas molduras mayormẽte delas eſcotas no vengan debaxo dela pared: y los planos que ſe hazen entre eſtas molduras reſpõdan el vno al plomo del otro/ca ỏ otra manera ſeria falſo tu embaſamento.

E iiij[v]

88.1. P.- Deste embasamento querría dixesses alguna cosa porque yo no se como es, ni tu me lo has dicho.

T.- Embasamento es el çueco y calçado que ponen al caxco y ambito del templo: e dízese embasamento porque es bassa del edificio bien assi como el piedestal bassa de la coluna: e assi la mayor parte de sus molduras se toman de la basa de la coluna: y otras que se añaden se toman de la cornixa, con tanto que sean aquellas que menos poluo o agua pueden sostener, y que mejor despidan lo que sobre ellas se assentare.

El embasamento es como el calzado del templo. Va con el talante de Sagredo las comparaciones plásticas con elementos usuales, sensible a la impresión didáctica del ejemplo concreto, y despreocupado de las connotaciones semánticas devaluadoras que el ejemplo vulgar pueda comportar. Recuérdese la comparación de las molduras con las tirillas del vestido (13.3). Y de los riesgos tiene conciencia: «No lo digas burlando», le dice Tampeso a Picardo en aquella ocasión.

La referencia del embasamento al «templo» no tiene carácter exclusivo.

«Caxco»: casco. En el sentido que recoge el Diccionario de la Lengua en casco de casa: «lo material del edificio».

Compara el basamento al pedestal porque ambos son «basas», del edificio y de la columna respectivamente. El término «basa» está tomado de un modo genérico. Resulta, por ello, forzada la consecuencia: «e assi la mayor parte de sus molduras se toman de la basa», donde ya el término tiene su sentido específico. (Notemos la grafía «bassa» en los dos primeros casos, y «basa» en su específica referencia a la columna. ¿Intencionada? Pienso que no. La grafía flota constantemente en la edición impresa de *Medidas*. No podemos saber lo que procede directamente de su autor. En el caso concreto que analizamos, la grafía con una sola 's' ha sido la más normal para designar la basa de la columna (cf.(41) y ss.), pero existe algún caso con doble 's').

La elección de las molduras se rige por un sentido práctico de protección y limpieza.

88.2. Las molduras de que se compone el embasamento son generalmente nacelas, echinos, bozeles, escotas, filetes, lengüetas. E nota que no tienen mas medida de la que el maestro les quisiere dar. Algunos quieren que la mayor salida deste embasamento sea la quarta parte del gruesso del muro y suba otro tanto quanto es el dicho gruesso, y mas la sobredicha quarta. E como va subiendo se va remetiendo hasta que remurte con el paño y haz del dicho muro. Repártense sus molduras a discreción del buen maestro: por donde no todos los embasamentos son de vna hechura y manera.

Ha dicho en (88.1) que la mayoría de las molduras se toman de la basa «y otras que se añaden se toman de la cornixa» En **(41)** dijo que las molduras de la basa eran las mismas de la cornisa, «pero llámanse por otros nombres que tomaron de la cosa que más semejan quando son puestas en la basa». Aquí observamos que ha seguido la nomenclatura presentada en la cornisa (cf.**(14)**. Recordemos que, en **(15)**, después de haber definido cada una de las molduras, dijo: «con las sobredichas molduras y con el recambio que con ellas se puede hazer, se forma qualquier embasamento y se compone toda suerte de entablamento..».

Señalemos como caso excepcional la presencia de una moldura no definida antes ni ahora: la lengüeta.

Presenta Sagredo, a título indicativo, las medidas que «algunos quieren» dar al embasamento. Constata la variedad de basamentos; no existe un diseño modelo, ni en perfil ni en medidas. Con ello delata la carencia de unas fuentes precisas.

En Vitruvio, la doctrina más ajustable al embasamento de Sagredo es la relativa al podium (cf. III, IV, 20). Pero es un texto poco explícito y sólo señala el comportamiento que han de tener unas determinadas molduras que lo componen, respecto al estilobato. Puede verse otra referencia, por ejemplo, en (V, VI), tratando del teatro. Pero las medidas concretas que allí vemos carecen de interés por ceñirse a una muy determinada aplicación.

No existiendo, pues, normas concretas, se comprende la libertad de que goza el maestro, el papel que ha de jugar la 'discreción del buen maestro'.

Ya hemos visto el adjetivo «discreto» acompañando a maestro en otras ocasiones; cf., por ejemplo, **(56).**

88.3. P.- Mejor te darías a entender si ponieses aqui el debuxo de algunos dellos.

T.- Avnque no sea por mas de mostrarte su formacion porné aqui estas tres diferencias que vees. Y guarda con mucha diligencia que las socauaduras de las molduras mayormente de las escotas no vengan debaxo de la pared: y los planos que se hazen entre estas molduras respondan el vno al plomo del otro, ca de otra manera sería falso tu embasamento.

Tres ejemplos, de perfiles bastante complejos, ilustran, a modo indicativo, la traza del embasamento.

Las advertencias sobre la socava y el alineamiento de planos son reiteraciones a las que ya estamos acostumbrados (cf., por ejemplo, el «no hollar sobre vazío», (57.8.), o los alineamientos de planos, (81.4)), significativos de su preocupación por la minuciosa realización en todos los detalles y, tal vez, de no excesiva confianza en la preparación de los oficiales mecánicos.

Subrayemos, finalmente, su juicio de valor en clave de verdad o falsedad: «de otra manera sería falso tu embasamento. Cf. JUICIOS DE VALOR, p.382.

89

¶ De mas deſto nos encomendarõ los viejos architetos que la piedra q̃ ſe ſaca para los dichos edificios ſe detenga antes que ſe labre: por eſpacio de dos años dõde reciba yelos/y ſoles/y otras injurias del tiẽpo: porq̃ deſpues quedã

E iiij^{v}

y ſe hazẽ mas fuertes y mas aprouadas: y tãbiẽ porq̃ ſi alguna dellas tuuiere alguna enfermedad oculta: tẽga lugar de moſtrarla antes q̃ ſe labre: y deſta manera ſeran mas durables las eſculpturas y labores que enellas deſpues ſe hizieren: y de no ſe proueer eſto/acaece como cada dia veemos/ deſpedaçarſe muchas dellas deſpues de labradas y deſhazerſe de ſuyo: por razõ q̃ las labraron antes q̃ ſe curaſſen.

E v

89. De mas desto nos enconmendaron los viejos architetos que la piedra que se saca para los dichos edificios se detengan antes que se labre, por espacio de dos años donde reciba yelos, y soles, y otras injurias del tiempo: porque despues quedan y se hazen mas fuertes y mas aprouadas: y tambien porque si alguna dellas tuuiere alguna enfermedad oculta, tenga lugar de mostrarla antes que se labre, y desta manera serán mas durables las esculpturas y labores que en ellas despues se hizieren: y de no se proueer esto, acaece como cada dia veemos, despedaçarse muchas dellas despues de labradas y deshazerse se suyo, por razón que las labraron antes que se curassen.

Con esta breve observación toca un tema ampliamente desarrollado por Vitruvio y Alberti, el de la piedra de edificar; y lo toca desde el punto de vista de su resistencia al paso del tiempo, preocupado, sobre todo, de que sean duraderas «las esculpturas y labores que en ellas después se hizieren».

Dos son los textos, al menos, que ha tenido presente Sagredo para su síntesis. Aunque coincidentes globalmente, algunos matices propios de cada uno de ellos revelan que los dos han sido utilizados. Son los siguientes:

a) Vitruvio (II, VII), tratando de unas canteras próximas a Roma, de piedras de calidad inferior a otras a las que se ha referido anteriormente, dice:

16. «Cum aedificandum fuerit, ante biennium ea saxa, non hieme, sed aestate eximantur, et jacentia permaneant in locis patentibus;
17. quae autem, eo biennio, a tempestatibus tacta laesa fuerint, ea in fundamenta coiciantur;
18. cetera quae non erunt vitiata, ab natura rerum probata, durare poterunt supra terram aedificata.
19. Nec solum ea in quadratis lapidibus sunt observanda, sed etiam in caementiciis structuris».

b) Alberti (II, VIII, 135):

«Cato: «Lapidem -inquit- aestate existimo, sub divo habeto; ante biennium in opus non ponito». Aestate quidem, quo ventis et gelicidiis et imbribus reliquisve

temporum iniuriis insueti lapides sensim assuescant: nam lapidem quidem nuper ex fodina humore nativo et succo pregnantem si ventorum acerbitati et subitis gelicidiis obieceris, findetur atque solvetur. Sub divo, quo quisque lapis quam sit validus et contra res adversas et lacescentes constans, primo istiusmodi quasi praeludio futuri cum temporis aeternitate certaminis comprobetur. Non ante biennium, quo imbecilles natura, et qui vitium in opere facturi erant, non te lateat et a firmioribus separentur».

Entre «los viejos arquitectos» -modo discreto de no presentar sus fuentes directas- también se puede incluir, « aparte Catón, citado por Alberti, Plinio XXXVI, 136 y 169, muy cercano a Vitruvio. Cf. también Alberti (III, V, 189).

La observación del deterioro de la piedra es directa.

90

¶ Jtẽ los fundamentos q̃ bizieres penetrẽ toda la tierra q̃ ſe moſtrare mouediza: ꝛ ſi el lugar no fuere aſſaz ſolido / o por vẽtura fuere cenagoſo y de mala diſpoſiciõ para cõfiar tus cimientos enel. puedes le afirmar y reparar fincando enel muchas eſtacas de robre o de oliuo/o de otros arboles delos q̃ ſoterrados mucho duran: q̃ tengan por lo menos a cinco pies de largo/y a ſeys. y para las meter deues las berir cõ vn grueſſo troço q̃ deſciẽde por entre dos vigas mediante ſus canales biẽ enſeuadas: y coneſte tal inſtrumẽto meteras tus eſtacas todo lo q̃ conuiene: cuyas cabeças encarcelaras vnas cõ otras/cõ vigas muy fuertes: y entremedias echaras carbon bien tapiado / y encima pornas tus piedras de cimientos las mayores q̃ pudieres hauer cõ ſu cal neceſſaria. pero ſi el lugar dõde eſto bizieres fuere manantial: echaras ſobre el carbon lana: y eſcoria porq̃ conello ſe enxuta la cal y ſe endurece y froga mejor. ¶ En muchos fũdamẽtos romanos ſe hallã pozos abiertos: los quales mãdauan abrir los peritos maeſtros por librar ſus edificios del poder ꝛ dominio delos terremotos: los quales hallãdo por do reſpirar/quedarian ſus edificios ſaluos y ſeguros.

E v

90. Item los fundamentos que hizieres penetren toda la tierra que se mostrare mouediza: e si el lugar no fuere assaz solido, o por ventura fuere cenagoso y de mala disposicion para confiar tus cimientos en el, puedes le afirmar y reparar incando en el muchas estacas de robre o de oliuo, o de otros arboles de los que soterrados mucho duran: que tengan por lo menos a cinco pies de largo, y a seys. Y para las meter deues las herir con un gruesso tronco que desciende por entre dos vigas mediante sus canales bien enseuadas: y con este tal instrumento meterás tus estacas todo lo que conuiene: cuyas cabeças encarcelarás vnas con otras, con vigas muy fuertes: y entremedias echarás carbon bien tapiado, y encima pornás tus piedras de cimientos las mayores que pudieres hauer con su cal necessaria. Pero si el lugar donde esto hizieres fuere manantial, echarás sobre el carbón lana, y escoria porque con ello se enxuta la cal y se endurece y froga mejor. En muchos fundamentos romanos se hallan pozos abiertos, los quales mandauan abrir los peritos maestros por librar sus edificios del poder y dominio de los terremotos, los quales hallando por do respirar, quedarían sus edificios salvos y seguros.

90.1. Las fuentes de Sagredo para estas notas son amplias. El libro II, tanto de Vitruvio como de Alberti, están dedicados a los materiales de construcción; el III de Alberti, a la ejecución de la obra, fundamentos, etc, y, diseminados acá y allá en ambos tratados, indicaciones pertinentes. Sagredo conoce todas estas fuentes y las mezcla para hacer la síntesis que aquí nos presenta.

90.1.1. Sobre la necesidad de cavar hasta encontrar fundamentos sólidos, encontramos fuentes coincidentes y reiteradas, como no podía ser menos:

Vitruvio (III, IV, 1):

> «..fundationes eorum operum: fodiantur, si queat inveniri, ad solidum: et, in solido, quantum ex amplitudine operis, pro ratione, videbitur».

Es una de las condiciones de la «firmitas» vitruviana, cf.(I, VI, 8). Puede encontrarse otra expresión casi idéntica en (I, X, 6).

Alberti (III, II, 179) remite a los antiguos:

«At veteres: quod faustum et felix sit, fodito -inquiunt- usque dum solidum invenias».

90.1.2. Puede ocurrir, y ocurre, que el terreno, por cenagoso, movedizo u otra razón, no ofrezca la solidez deseada y requiera una especial preparación:

Vitruvio (III, IV), claramente utilizado por Sagredo:

7. «Sin autem solidum non invenietur, sed locus erit congesticius ad imum aut paluster: tune is locus fodiatur exinaniaturque; et,
8. palis saligneis aut oleagineis, aut robusteis ustulatis, configatur:
9. subligaque machinis adigatur quam creberrima;
10. carbonibusque expleantur intervalla palorum; et tunc,
11. structuris solidissimis fundamenta impleantur».

Vitruvio (V, XII), hablando de la preparación de los puertos, presenta un texto parecido:

32. «Sin autem mollis locus erit: palis ustulatis, alneisaut oleagineis, configatur; et carbonibus compleatur:
33. quemadmodum in theatrorum et muri fundationibus est scriptum. Deinde tunc:
34. quadrato saxo murus ducatur, juncturis quam longissimis..».

Alberti (III, V, 191), presenta una aplicación práctica del procedimiento de preparación de los fundamentos inseguros, referida a la obra de Cresifón en Éfeso:

> «Cresiphum optimum illum, qui celeberrimum Dianae templum apud Ephesum astruxit, cum sibi locum delegissent planum et hemunctum, qui demum ab terraemotibus futurus esset immunis, principio, ne lubrico illic atque parum stabili in solo tantae molis fundamenta temere collocarentur, stravisse aiunt calcatis carbonibus, deinde velleribus; (...) tantum palorum media intervalla expleri creberrimo carbone atque inconculcari, et mox quadrata superextendi saxa iuncturis quam longissimis».

90.1.3. Observemos la coincidencia de las últimas palabras de Alberti con las de Vitruvio (V, XII, 34). El texto de Alberti es mezcla de Vitruvio y Plinio (*Nat. Hist.* XXXVI, 95, op.cit, p.341), hablando del templo de Éfeso:

> «Graece magnificentiae vera admiratio exstat templum Dianae.....in solo id palustri fecere, ne **terrae motus** sentiret aut hiatus timeret, rursus ne **in lubrico** atque **instabili fundamenta tantae molis** locarentur, **calcatis** ea substravere **carbonibus**, dein **velleribus** lanas..»

He resaltado en el texto de Plinio las palabras tomadas casi literalmente por Alberti.

90.1.4. Comparando el texto de Sagredo con todas las anteriores fuentes, encontramos prácticamente todos los datos, salvo unos pequeños detalles que quisiera precisar por no encontrarlos directamente ni en Vitruvio ni en Alberti. Son los siguientes:

a) Las estacas deben medir, según Sagredo, cinco o seis pies, por lo menos.
b) La «maquina» para clavar las estacas está en Vitruvio, pero no su descripción.
c) El procedimiento para unir entre sí las estacas puede ser simplemente una explicitación de la «subliga».

d) Con el carbón se ha de mezclar lana. Alberti habla de «velleribus», con lo cual se designa genéricamente la piel de oveja.

Pero si tenemos presente el texto de Plinio citado -fuente para el de Alberti- observamos que en él se dice «velleribus lanae»; la palabra 'lana' aparece claramente.

Esto nos puede hacer pensar que Sagredo también ha utilizado a Plinio para esta síntesis. Pero es aventurado pronunciarse. El texto albertino ofrece una laguna, según la edición de «II Polifilo», que utilizo, y que aparece en la cita con unos puntos suspensivos. Dicha edición recoge,en un apéndice, cuando ya estaba la obra en imprenta, variantes de dos manuscritos que no se habían tenido presentes. Una de las variantes ofrece «humectum», más de acuerda con el «in solo palustri» de Plinio. Otra variante dice: «velleribus lance». No tiene sentido el ablativo 'lance' de 'lanx' -sin duda un error-; sí, el genitivo 'lanae', de lana, de acuerdo con Plinio.

El modo creativo que tiene Sagredo de traducir sus citas y de lograr sus síntesis hace muy arriesgado cualquier pronunciamiento.

90.2. Sobre los pozos de respiro, a los que se refiere Sagredo en su última párrafo, encontramos referencias en Alberti, pero sin relación explícita con los terremotos. Valgan estas dos citas:

Alberti (I, VIII, 63):

> «Extat architecti perutile institutum apud Venetias in templo Marci. Aream enim totius templi cum confertissime obsolidaret, pluribus puteis refossam reliquit, quo, siqui forte flatus terrae subter conciperentur, facilem sibi exitum vendicarent».

Alberti (III, III, 183):

> «Accedit etiam, quod hinc adaperta respiratio ab subterraneis exalationum motibus tutam illesamque praestabit aedificio firmitatem».

La relación explicita sí la ha encontrado en el siguiente párrafo del Volterrano, una vez más fuente de nuestro tratadista:

> «In fundamentis Romanis ueteres puteos excauabat tanquam aestuaria: ut inde uentus efflaret, uti adhuc uidemus: faciebantque et ad terraemotus et ad operis diuturnitatem».
> (op.cit., fo. CCXCV, edic. de París, 1526).



(Pi
car.)Como ſe conoce la buena cal porq̃: ſegun me parece:
es lo principal que el buen cimiento requiere. (Tãp.) Aq̃=
lla generalmẽte es buena cal q̃ ſe haze de piedra dura y blã
ca. La buena cal ha de peſar õſpues de cocha vn tercio me
nos. La cal q̃ ſe deſborona q̃ndo la ſacã del horno: no es tã
buena como la q̃ ſale entera ꝛ liuiana: ꝛ retiñe quãdo la to=
cã como vaſo bien cozido: la qual quãdo la mojã/ reſpinga

E v

dãdo de ſi truenos ꝛ arroſando en alto las elaciones y va=
pores dela humidad del agua: y eſta tal es buena cal y ſufre
mas arena q̃ otra. y nota q̃ toda cal ſe allega ꝛ junta con las
piedras q̃ ſon ſalidas de ſu hoya y cantera/ mejor q̃ con las
eſtrañas alexadas de ſu parenteſco ꝛ linage: de dõde ſe infie
re q̃ toda piedra froga mejor/ con la cal q̃ es de ſu meſma na=
cion. Tãbien aprueuã por buena cal: la q̃ ſe haze de piedra
eſpeſſa/ fiſtuloſa y llena de agujeros como ſon los pedrena=
les de fuego: y por el ſemejãte recuſan/ toda piedra q̃ es ter=
roſa y biãda.

E v^{v}

91. P.- ¿Cómo se conoce la buena cal? Porque segun me parece, es lo principal que el buen cimiento requiere.

T.- Aquella generalmente es buena cal que se haze de piedra dura y blanca. La buena cal ha de pesar despues de cocha vn tercio menos. La cal que se desborona quando la sacan del horno, no es tan buena como la que sale entera e liuiana, e retiñe quando la tocan como vaso bien cozido: la qual quando la mojan, respinga dando de si truenos e arrojando en alto las elaciones y vapores de la humidad del agua: y esta tal es buena cal y sufre mas arena que otra. Y nota que toda cal se allega e junta con las piedras que son salidas de su hoya y cantera, mejor que con las estrañas alexadas de su parentesco e linage: de donde se infiere que toda piedra froga mejor con la cal que es de su mesma nación. Tambien aprueuan por buena cal la que se haze de piedra espessa, fistulosa y llena de agujeros como son los pedrenales de fuego: y por el semejante recusan toda piedra que es terrosa y bianda.

91.1. Hace Sagredo una síntesis de las cualidades de la buena cal. Textos en Vitruvio (II, V), Plinio (XXXVI, 173 ss.) y Alberti (II, XI) y (III, V). Pero en el caso presente la fuente directamente utilizada es Alberti, sin que esto quiera decir que no haya leído los demás textos.

91.2. Sabiendo que la fuente directa es Alberti, después de haber analizado los diferentes textos, voy a copiar los párrafos pertinentes del tratadista italiano siguiendo su orden estricto de aparición, pero haciendo preceder cada párrafo de una letra. Esto nos va a permitir, a título de ejemplo, conocer, en un caso fácil, como procede Sagredo a la hora de hacer una síntesis.

Alberti (II, XI, 153):

a) «Tertia enim parte sui ponderis, quam suus fuerat lapis, levior sit calx oportet ea, quam periti probent.

.....

b) Atqui et terricosum quoque lapidem, quod calcem impuram reddat, respuunt.

c) Sed calcem in primis laudant veteres architecti, quae de lapide fiat praeduro et admodum spisso et praesertim albo.

d) Secundo loco probant calcem eam, quae sit ex lapide alioquim non levi et putri sed fistuloso».

Alberti (III, IV, 187-189):

e) «Calcem quidem, quae ex fornace apportata glebis fuerit non integris sed resolutis atque admodum pulverulosis, reprobant, et validam futuram in opus negant.

f) Eam probant, quae ignibus perpurata candicans et levis et sonora sit,

g) quaeve, cum aspergas, multo crepitu acrem vaporis vim in altum evomat.

h) Superiori, quod impotens sit, harenae minus deberi constat, at validiori huic plus.

.....

i) Et de calce quoque hactenus; ni forte his, quae diximus, illud desit: calcem suis, et praesertim eadem ex fodina, cognatis lapidibus tenacius quam cum externis coherere.

Estos son todos y cada uno de los textos utilizados por Sagredo y tomados casi literalmente. Se observará, con agrado, alguna apostilla o encarecimiento.

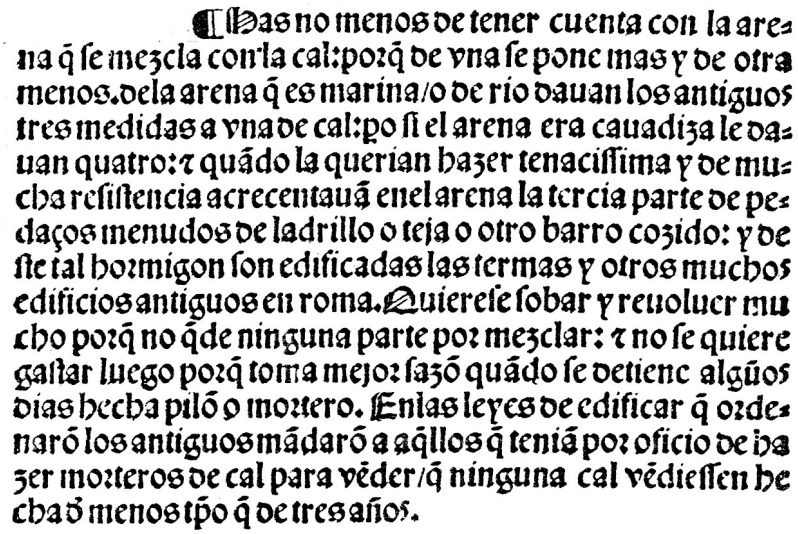
Los textos han sido sacados de un amplio contexto de dos capítulos de dos libros diferentes.

Sagredo los ha utilizado en el siguiente orden: c), a), e), f), g), h), i), d), b).

91.2. La síntesis de Sagredo aparece bien elaborada. Prueba de su cuidada exposición didáctica y de la seria elaboración de *Medidas*. Su esquema es el siguiente:

Buena cal	Cualidades	Digresiones
de 1ª calidad	Su peso	
	Enteriza.....	Su opuesta: se desborona
	Retiñe	
	Respinga	
	Sufre más arena...	Se mezcla mejor con piedras de su origen
De 2ª calidad		Su opuesta: terrosa

92



¶ Has no menos de tener cuenta con la are-
na q̃ se mezcla con la cal: porq̃ de vna se pone mas y de otra
menos. dela arena q̃ es marina/o de rio dauan los antiguos
tres medidas a vna de cal: pero si el arena era cauadiza le da-
uan quatro: ⁊ quãdo la querian hazer tenacissima y de mu-
cha resistencia acrecentauã enel arena la tercia parte de pe-
daços menudos de ladrillo o teja o otro barro cozido: y de
ste tal hormigon son edificadas las termas y otros muchos
edificios antiguos en roma. Quierese sobar y reuoluer mu
cho porq̃ no q̃de ninguna parte por mezclar: ⁊ no se quiere
gastar luego porq̃ toma mejor sazõ quãdo se detiene algũos
dias hecha pilõ o mortero. Enlas leyes de edificar q̃ orde-
narõ los antiguos mãdarõ a aq̃llos q̃ teniã por oficio de ha
zer morteros de cal para vẽder/q̃ ninguna cal vẽdiessen he
cha d̃ menos tp̃o q̃ de tres años.

E v^v

92.1. Has no menos de tener cuenta con la arena que se mezcla con la cal, porque de vna se pone mas y de otra menos. De la arena que es marina, o de rio dauan los antiguos tres medidas a vna de cal: pero si el arena era cauadiza le dauan quatro: e quando la querían hazer tenacissima y de mucha resistencia acrecentauan en el arena la tercia parte de pedaços menudos de ladrillo o teja o otro barro cozido: y deste tal hormigon son edificadas las termas y o tros muchos edificios antiguos en Roma. Quiérese sobar y reuoluer mucho porque no quede ninguna parte por mezclar: e no se quiere gastar luego porque toma mejor sazon quando se detiene algunos dias hecha pilon o mortero.

Fuente de este párrafo es Alberti (III, IV, 189), donde encontramos todos los datos, salvo la digresión a las termas y edificios antiguas de Roma. Después de describir la mala y la buena cal, continúa Alberti:

> «Superiori,quod impotens sit, harenae minus deberi constat, at validiori huic plus. Cato statuebat in singulos pedes dari calcis modium unum, harenae duos; allii aliter. Vitruvius quidem atque item Plinius harenas iubent admisceri, ut sit ad fossiceas pars quarta, ad fluviatiles atque maritimas tertiam.....
>
> tertiam si tunsae partem adieceris, affirmant omnes futuram multo tenaciorem. Tu autem, uticumque miscueris, iterum atque iterum subigas oportet ad minutorum usque corpusculorum commixtionem: et sunt ea de re qui probe commiscendi gratia mortariis diutius versant atque intundunt».

Alberti pretende coincidir con Vitruvio y Plinio, cuyas proporciones de mezcla presenta. Sin embargo sufre un error al atribuir tales proporciones a Vitruvio. En efecto, la proporción que presenta Vitruvio en (II, V, 5-6) es de tres partes de arena o dos -según proceda de cantera o de borde acuático- por una de cal. El dato es suficiente para mostrar que Sagredo no sigue a Vitruvio. Por otra parte, en el v.7, referente a la mezcla de menudos trozos de ladrillo con la arena para acrecentar la resistencia de la mezcla, Vitruvio se refiere a la arena fluvial o marítima. Ni Alberti ni Sagredo hacen restricciones.

Pero notemos también que Alberti sigue muy de cerca el siguiente texto de Plinio, (XXXVI, 175-176), cuya última frase es fuente del párrafo (92.2) de Sagredo:

> «Harenae tria genera: fossica, cui quarta pars calcis addi debet, fluviatili aut marinae tertia. si est testae tusae tertia pars addatur, melior materia erit. (.....) intrita quoque ea quo vetustior, eo melior. in antiquorum aedium legibus invenitur, ne recentiore trima uteretur redemptor».

Sagredo ha tenido delante los dos textos. Ha seguido más particularmente a Alberti para (92.1), como delata su primera frase y el consejo de «sobar y reuoluer mucho», y ha utilizado la última frase de Plinio para (92.2).

92.1.1. La digresión: «y deste tal hormigón son edificadas las termas y otros muchos edificios antiguos en Roma» rompe el hilo de la exposición de Sagredo, ceñida al texto de Alberti. Es importante para nosotros porque muestra el conocimiento, al menos teórico, de la realidad aludida. Pero parece ser un dato de experiencia directa. La espontaneidad de su aparición parece abonarla.

92.2. En las leyes de edificar que ordenaron los antiguos mandaron a aquellos que tenían por oficio de hazer morteros de cal para vender, que ninguna cal vendiessen hecha de menos tiempo que de tres años.

Es su fuente, según hemos indicado, el último párrafo de Plinio (XXXVI, 176), citado anteriormente en (92.1):

> «in antiquorum aedium legibus invenitur, ne recentiore trima uteretur redemptor».

Si traducimos «redemptor» por «empresario de trabajos públicos» o «contratista», como es normal, el sentido se ajusta a la traducción de Sagredo. La traducción literal de Plinio sería esta: «En las leyes de edificar de los antiguos se dice que el contratista no utilice (cal) de menos de tres años».

Los matices de Sagredo -ya conocemos su creatividad interpretativa- no se apartan en demasía del sentido literal:

a) «los que tenían oficio de hazer mortero de cal» = «redemptor».

b) «cal vendiessen» = «uteretur» (utilizar).

Indudablemente estamos ante su fuente, directa o remota, pues también el Volterrano presenta literalmente el texto de Plinio. (Cf. op.cit., fo. CCXCV, edic. de París, 1526).



Aſſi meſmo bizierõ otra ley
q̃ el architeto/o maeſtro q̃ tomaua cargo de algũa obra:pri=
mero hauia de dezir todo lo q̃ podria coſtar; y la materia q̃
era meneſter paraq̃ todo ſe ꝓueyeſſe antes q̃ ſe comẽçaſſe/ ꝛ
aſſi lo firmaua de ſu nõbre ꝛ obligaua ſus bienes haſta tãto
q̃ la obra fueſe acabada; ꝛ ſi por caſo ſe gaſtaua mas de lo q̃
hauia taſſado;lo pagaua de ſus bienes ſeyendo la demaſia
mas dela quarta parte: ꝛ ſi menos era/lo pagaua la republi
ca/o quiẽ gelo mãdo hazer: ꝛ ſi reſpõdia el gaſto ala taſſaciõ
q̃ hauia hecho/le acrecentauã el ſalario y gratificauã cõ do
nes y mercedes. Pero de mi cõſejo quando algo quiſieres

E v^{v}

edificar:procura por hauer buenos maeſtros q̃ te informẽ
primeramẽte del gaſto q̃ puedes deſpẽder/y la materia que
has meneſter: ꝛ ſi tu hazieda lo ſufre y lo has mucha gana ꝛ
tienes neceſſidad de lo hazer.ante todas coſas prouee de to
dos los ptrechos q̃ por el te fueron dichos ſer neceſſarios: y
trabaja por meter muchos y buenos oficiales / q̃ en breue
tpo acabẽ tu obra y la pongã en pfeciõ:porq̃ te ſera grã glo=
ria y a tu familia mucho deſcãſo. Cõ los muchos oficiales
y cõel buẽ recaudo ꝛ diligẽcia crece mucho y preualece el
edificio.

E vj

93.1. Assi mesmo hizieron otra ley que el architeto o maestro que tomaua cargo de alguna obra, primero hauía de dezir todo lo que podría costar, y la materia que era menester para que todo se proueyesse antes que se començasse, e assi lo firmaua de su nombre e obligaua sus bienes hasta tanto que la obra fuese acabada: e si por caso se gastaua mas de lo que hauía tassado, lo pagaua de sus bienes seyendo la demasía mas de la quarta parte: e si menos era, lo pagaua la republica, o quien gelo mandó hazer: e si respondía el gasto a la tassacion que hauía hecho, le acrecentauan el salario y gratificauan con dones y mercedes.

De la ley que prohibía la venta de la cal para mortero sin haberla dejado reposar tres años, pasa a otra ley que concierne a la contratación de la obra con el arquitecto o maestro. Este procedimiento literario de concatenar la diversa temática ha aparecido en otras ocasiones y lo volveremos a ver al final de este párrafo: el número y diligencia de los oficiales contratados introducirá el anecdotario de las obras realizadas en cortísimo espacio de tiempo (cf.**(94)**).

La ley referida la encuentra en Vitruvio (X, Prefacio):

1. «Nobili Graecorum et ampia civitate Ephesi, lex vetusta dicitur a majoribus dura conditione, sed jure esse non iniquo constituta: Namque architectus, cum publicum opus curandum recipit, pollicetur quanto sumptu id sit futurum.
2. Tradita aestimatione: magistratui bona ejus obligantur, donec opus sit perfectum.
3. Cum ad dictum impensa respondit, decretis et honoribus ornatur;
4. item, si non amplius quam quarta ad aestimationem est adicienda: de publico

praestatur, neque ulla poena tenetur. Cum vero amplius quam quarta in opere consumitur: ex ejus bonis pecunia exigitur.

5. Utinam Dii inmortales fecissent ea lex etiam P. R. non modo publicis, sed etiam privatis aedificiis esset constituta».

Se observará la siempre jugosa traducción de Sagredo. La ley contemplaba sólo las obras públicas, no las privadas. Sagredo no restringe -¡ese hubiera sido el deseo de Vitruvio (cf.v.5)!- Por eso, en caso de incumplimiento, pagaba «la república o quien gelo mandó hazer», explícita Sagredo, de acuerdo con su generalización de la ley. Al arquitecto que se había ajustada a los presupuestos, no sólo se le concedían honores, sino -añade Sagredo- «le acrecentauan el salario».

93.2. Pero de mi consejo quando algo quisieres edificar, procura por hauer buenos maestros que te informen primeramente del gasto que puedes despender, y la materia que has menester: e si tu hazienda lo sufre y lo has mucha gana e tienes necessidad de lo hazer, ante todas cosas prouee de todos los pertrechos que por el te fueron dichos ser necessarios:

Tampeso se dirige a su interlocutor Picardo, que asume aquí el posible papel de comitente. La figura de Picardo, que puede pasar de comitente a «ordenador de alguna portada o juez del assiento de sus pieças» -cf.**(82)**- y que es «el hombre del mundo mas desseoso y perdido por saber estas medidas (del romano)» -cf.**(6)**-, se ve sometida, como no podía ser menos, a las exigencias del diálogo para conducir la temática. Cf. PICARDO, p. 500.

No podemos asignar una única fuente directa a las previsiones y provisiones aconsejadas a la hora de edificar, salvo al párrafo dedicado a la contrata de buenos oficiales.

El tema de la reflexión previa a la obra es un leit motiv albertino que concierne al arquitecto como al comitente -particularmente al primero-; a los detalles estéticos, económicos, como a los prácticos del diseño y modelo de la obra a tamaño reducido; al consejo de los entendidos como al tiempo que hay que interponer entre proyecto y realización para que la claridad se decante, et., etc.

Sagredo presenta aquí una pequeña síntesis de consejos prácticos -más que estéticos-, desde la posición del comitente. En esta línea podemos encontrar numerosos textos de Alberti que, asimilados, le han permitido las síntesis que aquí nos ofrece. He aquí algunos: (I, VI, 51), (II, I, 95-97,101), (II, II, 101, 105), (II, III, 107), (VI, V, 473), (IX, VIII, 847), (IX, X, 853-5) , (IX, XI, 863-7).

93.2.1. Tanto la síntesis de estos consejos como los que siguen, si bien nos pudieran parecer marginales en un tratada de medidas, dirigido muy especialmente a los oficiales, nos muestran cómo Sagredo ha asumido el rigor y la importancia social que presenta la Arquitectura en sus fuentes -particularmente en Alberti- y en el momento histórico en que escribe sus *Medidas.*

93.3. y trabaja por meter muchos y buenos oficiales que en breue tiempo acaben tu obra y la pongan en perfecion, porque te será gran gloria y a tu familia mucho descanso. Con los muchos oficiales y con el buen recaudo e diligencia crece mucho y preualece el edificio.

Sobre la importancia de los buenos oficiales para la perfecta realización de la obra, ha tenido en cuenta a Alberti (II, IV, 109):

> «Et in primis fabros minime imperitos, minime leves, minime inconstantes seligendos duco, quibus tu opus recte perscriptum sedulo faciendum mandes, atque commendes, ut probe perfiniant matureque absolvant».

«Perfecion» en el doble sentido: etimológico, de «finición total», y en el estético.

Para las ideas que aquí expone sobre la eficacia de la abundancia de buenos oficiales y la gloria personal del arquitecto que acaba presto su obra, ha tenido presente a Alberti (II, III, 109),

citado, más adelante, en (94.1). Para la implicación del bienestar de la familia en las providencias de la edificación, cf. Alberti (I, VI, 51), que parece tener Sagredo in mente al hacer esta síntesis.

La práctica arquitectónica como fuente de gloria estable para comitente y arquitecto es un tema vitruviano, magnificado por Alberti y por todo el Renacimiento. En esa linea se sitúa el pensamiento de nuestro tratadista.

94

¶ Leese de dauid y ſalomõ q̃ como quiſieſſen edificar el tẽplo de Jeruſalẽ: aparejarõ primero mucha copia de oro y de plata y õ otros metales/madera/piedra/y todos los otros ptrechos neceſſarios/de guiſa q̃ no faltaſſe coſa q̃ al edificio ptenecieſſe. y luego eſcriuierõ a todos los reyes comarcanos les embiaſſen todos los maeſtros ꝛ oficiales q̃ en ſus reynos ſe hallaſen: los quales como fueron vẽidos comẽçarõ ſu obra y la acabarõ dentro de ocho años. ¶ No menos ſe dize de Alexãdro que cõ gran numero de oficiales edificó junto cõel rio Tanais: vna cibdad en eſpacio õ ſiete dias. Nabucodonoſor otroſi/ acabo el tẽplo de Belon en quinze dias: ꝛ aſſi meſmo en otros quinze: edifico tres muros al derredor: dela cibdad de Babilonia. ¶ De otros muchos edificios que fueron cõ ayuda de muchos oficiales hechos en breue tpo te podria dezir.

E vj

94.1. Léese de Dauid y Salomon que como quisiessen edificar el templo de Jerusalen, aparejaron primero mucha copia de oro y de plata y de otros metales, madera, piedra, y todos los otros pertrechos necessarios, de guisa que no faltasse cosa que al edificio perteneciesse. Y luego escriuieron a todos los reyes comarcanos les embiassen todos los maestros e oficiales que en sus reynos se hallasen: los quales como fueron venidos començaron su obra y la acabaron dentro de ocho años. No menos se dize de Alexandro que con gran numero de oficiales edificó junto con el rio Tanais vna cibdad en espacio de siete dias. Nabucodonosor otrosi acabó el templo de Belon en quinze dias, e assi mesmo en otros quinze edificó tres muros al derredor de la cibdad de Babilonia.

El «Léese» inicial se refiere al siguiente párrafo de Alberti (II, III, 109). Como se puede apreciar nos encontramos ante una traducción muy literal:

> «David et Salomón Hebreorum reges facturi templum Hierosolimis, cum maximam vim auri argenti aeris lignorum lapidisque et eiusmodi parassent, tum et nequid deesset, quod ad rei facilitatem et celeritatem faceret, a proximis regibus multa fabrorum milia et architectos accersivisse scribit Eusebius Pamphilus. Quod factum quidem vehementer probo: nam affert nimirum operi dignitatem, et auctoris gloriam accumulationem reddit, quod arte ac recte factum mature perfectum sit. Apud scriptores celebratur Alexander Macedo, quem refert Curtius urbem apud Tanaim non minimam aedificasse diebus non plus septem; et Nabuchodonosor, quod templum Beli, ut scribit losephus historicus, diebus quindecim absolverit, quodve Babylonem triplici, uti aiunt, muro cinxerit diebus itidem quindecim».

No dice el texto que la obra del templo de Jerusalén se acabara en ocho años. Es un dato de cultura bíblica que Sagredo añade por su cuenta. Sin embargo, según el Libro de los Reyes (1,6,38), Salomón tardó en construir el templo siete años.

94.2. De otros muchos edificios que fueron con ayuda de muchos oficiales hechos en breue tiempo te podría dezir.

Efectivamente, podría haber seguido reseñando los otros casos que, a continuación, presenta Alberti. Omitida la información sobre su fuente, la frase, en boca de Tampeso, reviste cierto énfasis de erudición.

95

Pero dexolo porq̃ quien mucho habla mucho yerra: sera mejor poner el azial a mi imperita lengua/porq̃ no arroje mas cacephatones. y pues has conseguido el effeto de tu desseo q̃ era saber edificar enel suelo: ruega a dios nos de su gracia para edificar enel cielo. Qui gloriosus/pius/misericors: sit benedictus in secula seculorum.

E vj

95.1. Pero déxolo porque quien mucho habla mucho yerra: será mejor poner el azial a mi imperita lengua porque no arroje mas cacephatones.

Anunciado el final de *Medidas* con bastante anterioridad, cuando comenzó el estudio de las tres piezas que van sobre los capiteles (cf.**(68)**); reiterado en (82.1.), al introducir «algunos notables y auisos», y después de haber establecido un decrescendo equilibrado, termina aquí de un modo bastan te brusco, recurriendo a un conocido refrán, acusándose de ignorancia («yerra», «mi imperita lengua») y utilizando para ello un lenguaje muy duro y expresivo («azial», «cacephatones»).

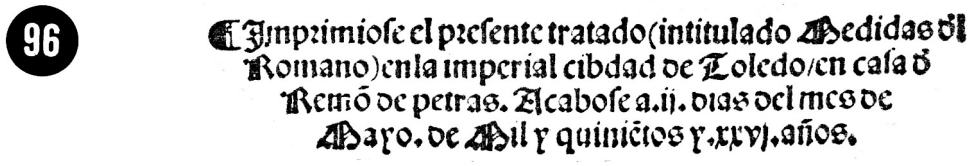
«Azial», según el Diccionario de la Lengua es un «instruniento con que oprimiendo un labio, la parte superior del hocico, o una oreja de las bestias, se las hace estar quietas mientras las hierran, curan o esquilan».

«Cacephatones», del griego κακεμφατον, lo que suena mal al oido, es decir inconveniente y, más particularmente, inconveniente.

95.2. Y pues has conseguido el effeto de tu desseo que era saber edificar en el suelo, ruega a Dios nos de su gracia para edificar en el cielo. Qui gloriosus, pius, misericors: sit benedictus in secula seculorum.

Un ingenioso giro literario, con juego de palabras (suelo - cielo), le permite hacer una transposición de planos y elevarse al plano superior para concluir con una doxología de resonancia litúrgica.

La acepción religiosa del verbo «edificar», privilegiada aquí para terminar con una consideración piadosa, «edificante», ha condicionado el empleo del término en su acepción arquitectónica. Son los costos que a veces ha de pagar el ingenio literario. Pero el lector de *Medidas*, concluida su lectura, puede saber que el pintor Picardo no ha pretendido nunca «saber edificar en el suelo», sino «saber (las) medidas» de las «pieças» del romano (cf.**(6)**), y que *Medidas* no es un tratado de arquitectura en el sentido amplio y normal.



E vj

96. Imprimióse el presente tratado (intitulado Medidas del Romano) en la imperial cibdad de Toledo, en casa de Remon de Petras. Acabose a II dias del mes de Mayo de Mil y quinientos y XXVI años.

Del análisis que hacíamos en (35.3.1) de las coordenadas de tiempo y espacio del diálogo, en aquel momento, deducíamos que la acción transcurría en Burgos c.1522, cuando aún estaba por asentar la reja que hacía Cristóbal de Andino para la Capilla del Condestable y Tampeso trazaba una «muestra...de sepultura para nuestro obispo» (el de Burgos, naturalmente). En la introducción y presentación de los personajes del diálogo, que suponemos escritas a última hora, se presentaba ya a Tampeso como «familiar de la Yglesia de Toledo» (cf.3.2.1). La estancia de Sagredo en Toledo ya está documentada desde el 17 de noviembre de 1522. En la incoherencia de situaciones veíamos un signo de autenticidad biográfica Tampeso-Sagredo.

Aquí se nos da la fecha de publicación: 2 de mayo de 1526. El espacio de tiempo que ha transcurrido es amplio. *Medidas* es un tratado breve, pero su análisis nos ha hecho descubrir que su composición es muy detallista y laboriosa. No podemos saber si el tratado ya estaba prácticamente elaborado en las fechas que nos daban las coordenadas burgalesas o si los apartados siguientes se fueron elaborando al filo de la historia, ya en Toledo. Carecemos por hoy de datos históricos más precisos para justificar el lapsus de tiempo transcurrido entre c.1522 y 1526.

II
TEMAS PUNTUALES
DE
MEDIDAS DEL ROMANO

Terminado el análisis de textos y fuentes de la primera parte, los siguientes artículos analizan -ya desde una visión global del tratado- y sintetizan el pensamiento de Sagredo sobre algunos puntos que nos parecen relevantes en *Medidas*.

Aunque los artículos se relacionen necesariamente entre sí, cada uno de ellos pretende tener su propia autonomía, aun a costa de repeticiones inevitables.

Aparecen ordenados, no alfabéticamente, sino por su temática, pasando de las concepciones más generales a las más específicas.

De cada artículo presentamos aquí un pequeño resumen de contenido:

AUTORIDAD

El término conserva su sentido etimológico, de «augeo»: aumentar, acrecentar. Tiene autoridad lo que se impone por su propio valor intrínseco. El fundamento último de la autoridad está en la naturaleza, particularmente quintaesenciada en el hombre. Naturaleza que los «antiguos» conocieron de un modo peculiar, pero no excluyente, y reflejaron en el Romano.

Exponer objetivamente las *Medidas del Romano* es hablar en permanente estado de autoridad.

ANTIGUOS

Término muy usual en el Renacimiento, cargado de prestigio y autoridad.

Para Sagredo, en el plano didáctico al menos, «los antiguos» no son necesariamente los constructores o tratadistas de la antigüedad; son básicamente los constructores o tratadistas del Romano, arte natural, que ya descubrieron los antiguos «exploradores de las obras de natura», y que no es patrimonio exclusivo del pasado.

«Los antiguos» -plural enfático-, es ante todo para Sagredo un argumento de autoridad; su connotación temporal es secundaria: Alberti es un «antiguo».

GRIEGOS

Término, igualmente, de prestigio. Dentro del conjunto formado por «los antiguos» los griegos se presentan con una particular cualificación: son «los primeros inuentores» del Romano; los que con «diligencia y solicitud pusieron en medidas este arte romano». Son testimonio de las remotas raices del sistema.

El nombre de Romano es accidental, debido a circunstancias puramente históricas. Con esta concepción se aparta de Alberti.

ROMANO-ANTIGUO

Son conceptos coextensivos en la concepción de Sagredo; pero teniendo en cuenta que la denominación de «Romano» es circunstancial. Equivale a la expresión usual «al modo antiguo» o «alla antica». Pero hay que tener presente que la concepción de «lo antiguo» requiere un análisis histórico, pues la recepción del sistema antiguo puede ir desde un estricto «revival» a una concepción orgánica de dicha arquitectura, con posibilidad de desplegar, a través del tiempo, sus virtualidades implícitas.

El Romano es un sistema natural con fundamento y proyección antropológica; ordena sus obras «sobre el redondo o sobre el quadrado», las dos figuras más perfectas de la naturaleza, de las que el hombre no pudo carecer.

HOMBRE Y NATURALEZA

Si la implicación hombre-naturaleza, en función del Romano, responde a un planteamiento teórico que configura una antropologia ideal y una casi mitificación de la naturaleza, según se desprende aquí del análisis, en abstracto, de ambos conceptos, también se recogen los rasgos que configuran una visión antropológica, no idealizada, la que corresponde al hombre concreto que se refleja en *Medidas*.

JUICIOS DE VALOR

Los juicios contra las desviaciones en el uso del Romano, en lugar de formularse en términos de incorrección respecto a la norma, se formulan en términos de falsedad respecto a lo que debe ser por naturaleza; o, en lugar de emitirse en términos estéticos, se emiten en términos éticos o de comportamiento.

No es tanto la novedad de sus expresiones lo que aquí se subraya cuanto la insistencia de su uso, en el que manifiestamente se detecta un énfasis, un encarecimiento del sistema Romano como natural.

MODERNOS-MODERNO

Intenta aquilatar el uso de estos términos en *Medidas*. En singular, sustantivado, «moderno» equivale a «gótico». «Modernos», en plural, equivale a «contemporáneos», y es, pues, un concepto temporal, sin connotaciones estilisticas.

OFICIALES

Sagrado utiliza el término «oficial» en el sentido usual de su época. Pero, llegado el momento oportuno, lo define con precisión para resaltar, por contraste, la nueva figura, el «arquitecto», que pretende aclimatar entre nosotros. Y para definirlo bien -en función del arquitecto- le adjunta el calificativo «mecánico». Esto es lo novedoso en Sagredo. Por eso el calificativo «mecánico» aparece en el momento preciso de la definición de arquitecto, desapareciendo luego en el resto de las citas.

«Oficiales mecánicos» no forman, pues, un subconjunto del conjunto «oficiales». Todo oficial es «mecánico»; ejercita una labor manual.

ARQUITECTO-MAESTRO

Una de las notas más destacadas de *Medidas* es la voluntad de aclimatar en nuestra lengua el término «arquitecto», no tanto como neologismo más en consonancia con las fuentes antiguas, sino

como definidor de la nueva concepción cientifica y liberal del artista responsable de la edificación.

No se detiene en contraponer arquitecto a maestro. Promociona una actividad liberal, no manual, encarnada por el arquitecto, a la que contrapone otra, manual (si bien no carente de conocimientos «geométricos»), encarnada por el oficial mecánico, destinatario de sus *Medidas*. Ambos términos, arquitecto y oficial, quedan bien definidos. Entre ellos pasa la nueva linea divisoria en la jerarquización del quehacer arquitectónico.

En tales circunstancias, el término y concepto de «maestro», contra el que no polemiza y que utiliza convencionalmente junto con el de arquitecto, estaba llamado a aparcarse e inmovilizarse en via muerta.

TRAZA

Se analiza el concepto de «lineamentum» de Alberti, conocido de Sagredo, para ver si «traça» tiene alguna relación con él. «Lineamentum» es una actividad propia de arquitectos.

Se concluye que, si bien, en algunos casos, el término «traça» puede leerse como una actividad propia del arquitecto, todo parece indicar que Sagredo no ha querido redefinir un término usual, y lo ha utilizado en la acepción genérica de la época. Dicho de otro modo: no lo ha querido definir como elemento diferenciador de la actividad del arquitecto respecto al oficial mecánico, que, por otra parte, y mediante conceptos distintos, especifica y deslinda netamente.

Didácticamente aprovecha la no especificación del término en su promoción del oficial mecánico, a quien la necesidad de realizar ciertas trazas le exige tener conocimientos del arte liberal de la geometría.

MEDIDAS

Se analizan las acepciones del término «medida» en *Medidas*. Y, juntamente con él, los términos «proporción», «ordenanza», «repartimiento» y «conmensuración».

Después de analizar la compleja terminología vitruviana y, particularmente, su concepto de proporción, se estudian las connotaciones que guardan «medida» y los demás términos mencionados con los conceptos vitruvianos, fundamentales en la estética del Romano.

PERCEPCIÓN ÓPTICA

Bajo este titulo se recopila y analiza la constante preocupación de Sagredo, a lo largo de todo el tratado, por los problemas inherentes a la percepción óptica. Pese a su cortísima extensión, hay temas que, por una u otra razón, son recurrentes: la «perspectiva», «el juicio del ojo» como tribunal último, y, por exigencias de éste, el sometimiento de la realidad a su «apariencia».

ÓRDENES

Se analiza la doctrina de *Medidas* en conexión con el llamado «orden arquitectónico». El término «orden» no aparece en el tratado. Su término «género» tiene un significado distinto.

Se plantea la problemática del término orden y la carencia de una definición precisa. Se analiza, en un breve recorrido histórico, los términos y conceptos de «género» y «orden» para plantear las contradicciones existentes entre los sistemas que los vieron nacer.

Aunque en *Medidas* no aparezca ninguno de los dos términos, del análisis de la articulación de los elementos, siempre coherente, nunca arbitraria, y de algunas expresiones sueltas, se deduce que la idea está presente en el tratado.

NOVEDADES

Analiza este artículo, desde una visión global de *Medidas*, qué actitud toma nuestro tratadista ante las novedades, con el fin primordial de dilucidar el grado de ortodoxia del tratado.

Para ello se analiza el concepto de Renacimiento como realidad histórica, las diferentes manifestaciones legítimas de sus lenguajes y el concepto de «recuperación de la antigüedad», para definir una posición desde la que se pueda emitir un juicio crítico coherente.

Se hace una casuística por todas las manifestaciones que se han enjuiciado, en *Medidas*, como menos ortodoxas, y se concluye que toda su doctrina tiene apoyo legítimo y, además, acusa un gran grado de ortodoxia dentro de las múltiples manifestaciones del sistema.

ORNATO

Analiza este artículo la importancia y el tratamiento de la ornamentación en *Medidas* y la inconsistencia de las opiniones que se han vertido sobre sus contaminaciones plateresca.

Se hace un breve análisis de la importancia del «estilo ornamentado» en las diferentes manifestaciones renacentistas, y del problema de la recepción del nuevo lenguaje en la periferia europea con respecto a los centros italianos.

Se hace un breve estudio del ornamento en Alberti y de los conceptos estéticos, subjetivos, por que se rige el sistema a pesar de su voluntad de objetivación cientifica. Sagredo se sitúa en la órbita ornamental de Alberti, para quien los elementos de lo que llamamos «orden arquitectónico» se catalogan como ornamentos.

Se establece una casuística del tema ornamental en *Medidas* y de los criterios que rigen su uso, y se concluye que nuestro tratadista se sitúa en el uso licito y coherente del ornato.

VITRUVIO-ALBERTI

Se analiza, finalmente, la utilización que hace Sagredo de sus dos fuentes básicas, ambas consideradas como «antiguas».

Una detallada casuistica de la presencia de sus fuentes permite analizar sus criterios de utilización y es un ejemplo práctico del modo de lograr sus sintesis, tan perfectas, y de la minuciosa elaboración de *Medidas.*

AUTORIDAD

Tres veces encontramos el término como sustantivo y una como verbo. Son las siguientes:

(2.3.) :

«Con cuyas obras no solamente aguzamos la torpedad de nuestro ingenio, pero autorizamos lo que por nosotros queremos componer».

(7.4.) :

«(El cuerpo) de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporción y autoridad a los repartimientos y ordenanzas de sus edificios».

(35.2):

«Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehension, procuran de regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristoual de Andino. . .».

(57.2):

«(El pedestal). Su oficio es leuantar los balaustres y antecolunas que se ponen ante las portadas y arcos triumphales para acrescentamiento de mayor autoridad del edificio».

A estas citas podemos agregar (34.6), donde el verbo acrecentar («acrecientan») nos da la clave, el sentido etimológico con que utiliza el término «autoridad» nuestro tratadista:

«(Boceles en las estrias)...allende de ser provechosos para conservar y defender las esquinas y aristas de las estrías como partes que mas se tratan, adornan y acrecientan mucho en la elegancia de las colunas..».

Efectivamente, autoridad, derivado de «auctoritas», viene de «augeo»: aumentar, acrecentar. Sagredo utiliza el término en este sentido, que aún recoge el Diccionario de la Lengua en su acepción 6: «Crédito y fe que, por su mérito y fama, se da a una persona o cosa en determinada materia». Tiene, pues, autoridad aquello que se impone por su propio valor intrínseco, sin necesidad de coacción. Así se entienden los textos citados. Es igualmente el sentido que encontramos en Vitruvio. Tenemos un ejemplo en (I, Intr., 2), donde se nos dice que, una vez acrecentada («aucta») la urbe, Roma, con la incorporación que César hace de nuevas provincias, llega el momento de incrementar la majestad del imperio con la egregia autoridad que le confieren los edificios públicos. En (1, 1, 4) nos dice Vitruvio que los arquitectos que carecen de letras no pueden alcanzar autoridad. Cf. también (III, III, 30) y (VI, X, 28). Pero notemos que, con frecuencia, el término conserva su sentido material de «incremento», de «aumento en magnitud». Ese es el sentido de (III, VI, 18): las esculturas colocadas en las partes altas del templo requieren un incremento de magnitud («auctoritatem»). Es el sentido que encontramos en

la conocida crítica de Quintiliano a Policleto, cuyas estatuas de dioses carecían de autoridad, es decir del tamaño adecuado al rango y prestigio requerido por los personajes divinos. Este sentido, menos moral y más material, lo podemos encontrar en la cita de Sagredo correspondiente a (57.2).

Pero el interés del presente artículo no radica en perfilar el significado del término «autoridad» en *Medidas*, sino en insertarlo en su contexto global y corroborar cómo el tratado todo se presenta con autoridad propia. Nótese la presencia del termino «antiguos» (o «mayores») en las citas de (35.2) y (2.3); véanse las conclusiones a que llegamos en el análisis del término «antiguo» (cf. ANTIGUOS, p.367): dicho término, en *Medidas*, es fundamentalmente un argumento de autoridad, siendo irrelevante -y, en casos, inexistente- su componente temporal. El fundamento último de la autoridad está en la naturaleza, particularmente quintaesenciada en el hombre (cf. la cita de (7.4); naturaleza que los «antiguos» conocieron de un modo peculiar, pero no excluyente, y reflejaron en el Romano. Exponer objetivamente las medidas del Romano es hablar en permanente estado de autoridad.

ANTIGUOS

El término es de constante uso en el Renacimiento; lo encontramos en Francesco di Giorgio, en Pacioli y en otros muchos contemporáneos. Es de referencia obligada en una época que mira al lejano pasado que se quiere imitar y con el que se quiere cotejar; en este sentido lo encontramos, algo después de nuestro tratadista, en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1539, de Cristóbal de Villalón. Nos interesa resaltar que el término aparece constantemente en Alberti, y que también lo utiliza la otra fuente fundamental de Sagredo, Vitruvio, orientada asi mismo hacia sus fuentes antiguas.

Pero en el presente artículo nos interesa analizar el uso especifico que de él hace *Medidas.*

Bien sea sustantivado -el uso más frecuente-, bien sea como adjetivo o como adverbio, el término aparece una 57 veces, cantidad muy considerable para un tratado tan breve (78 páginas in 4º) .

Si añadimos a esto expresiones tales como «los viejos arquitectos», «nuestros mayores», etc., y el variado uso de la forma impersonal («procuraron», «formaban», «quitaban», «daban», etc.), advertiremos fácilmente que la doctrina de *Medidas* se quiere presentar como escrita al dictado de «los antiguos».

En la mayoría de los casos el término «antiguo» aparece en relación con el quehacer arquitectónico, refiriéndose a:

a) Tratadistas, sus fuentes: (2), (36.4), (55.1), (73.1);

b) Arquitectos (sin que se excluya la condición de tratadistas), bien sean griegos o latinos, incluido entre estos Alberti:

(8.1), (8.5), (14.1), (14.9), (16.1), (17.3), (24), (26.2), (27.2), (29.2), (29.3), (32.3), (33.3), (34.2), (35.3), (38), (41.2), (49.5), (52.2), (62.5), (66.10), (69.2), (70.1), (74.2), (75.1), (77.2), (78), (79), (80. 2), (81.1), (82.2), (83.2), (92.1), (92. 3);

c) Elementos de arquitectura, a los que califica coma adjetivo:

columnas (18.2), (30),
nombre (13.4),
medidas (35.2),
hojas (37), (76.5),
buxeta (38),
dibujos (67.4),
labores (76.1),
edificios (0.3), (85.2).

En algunos casos designa, genéricamente, a los antepasados sin que se precise su condición artística: (8.2), (11.2), (39.2), (57.5).

Del análisis de los textos indicados en el contexto total de *Medidas* podemos sacar algunas conclusiones:

1) Como era de esperar, el término se usa básicamente relacionado con la arquitectura. (Hemos presentado los únicos 4 casos en que el término se usa en el sentido genérico de antepasados).

2) Para Sagredo, en el plano didáctico al menos, «los antiguos» no son necesariamente los constructores o tratadistas de la antigüedad; son básicamente los constructores o tratadistas del Romano. En **(9)** explica por qué adopta la denominación de arte Romana y no griega. Ese criterio subyace en el uso de la expresión «los antiguos».

3) Ahora bien, la restauración del Romano no obedece a un *revival* nostálgico del pasado sino que viene exigido por la voluntad de atenerse a un «arte natural», que ya descubrieron los antiguos -«exploradores de las obras de natura», dirá Sagredo-; con lo que el concepto de Romano, por estar basado en la Naturaleza, transciende las categorías estrictamente temporales y adquiere, por eso mismo, el máximo aval de autoridad.

4) Lo acabado de decir se ve más claro si comparamos el uso que de la expresión «los antiguos» hacen Alberti y Sagredo.

Para Alberti «antiqui» -que aparece con una cierta frecuencia en su obra- designa tanto a los diferentes escritores antiguos (tratadistas de arquitectura o no) de los que se sirve para la compleja materia de su *De re aedificatoria* -destacando Vitruvio-, como a los desconocidos arquitectos romanos cuyas realizaciones analiza, mide y coteja con las normas vitruvianas.

El concepto es fundamentalmente histórico, temporal, si bien comporta, como no podía ser menos en la época renacentista, un halo de prestigio y de autoridad.

Para Sagredo, dado el carácter restrictivo de sus *Medidas*, comparada con el tratado albertino, las fuentes realmente antiguas quedan reducidas a Vitruvio. Sin embargo su plural «los antiguos» abarca tanto a Vitruvio y Alberti juntamente como a cada uno de ellos separadamente (ejemplos de casos singularizados, en (8.2) para Vitruvio, y en (14.9) para Alberti). «Antiguos» es a todas luces un plural enfático y, ante todo, un argumento de autoridad. Ello explica el abundantísimo uso del *De re aedificatoria* como fuente antigua sin citar, o, para ser más exacto, citada una sola vez. Alberti es, para la finalidad didáctica de Sagredo, un antiguo porque expone las normas del Romano, que conoce por experiencia directa y por los tratadistas. Por otra parte la ocultación de fuentes por parte de Sagredo, que hoy nos parecería poco ética, nos parece que puede obedecer fundamentalmente, aparte otras razones, a su proyecto metodológico de presentar a sus contemporáneos españoles las normas antiguas, modélicas, que se intenta restablecer. Cronológicamente hablando, el escaso medio siglo que separa los tratados de Sagredo y de Alberti no le autorizaba a nuestro tratadista a catalogar como antiguo, desde el estricto punto de vista temporal, al tratadista florentino. Al hacerlo, su plural enfático «los antiguos», aunque equívoco, aparece ante todo como un argumento de autoridad, útil para avalar la doctrina que se quiere difundir; argumento al que, por otra parte, su época era todavia particularmente sensible y proclive. La insistente presencia de la expresión en *Medidas*, que ya hemos subrayado más arriba, es prueba de que se la utiliza como argumenta de autoridad.

De todo ello se desprende que, si el carácter temporal, que le es consustancial a la expresión «los antiguos», es utilizado pedagógicamente por Sagredo como aval de autoridad, en su fuero interno, es consciente de estar jugando equívocamente con una expresión cuya temporalidad consustancial es, para el, cuando más, un dato accidental y, en muchos casos, inexistente.

GRIEGOS

Singular o plural, adjetivo o sustantivo, el término «griego» aparece 9 veces:

1. «Pues de buena razón arte griega se debería llamar y no Rornana, pues los griegos son los primeros inuentores della» (9.1).

2. «..y fueron sus obras (de Eupompo) de tanta excelencia y en tanta admiración tenidas, que ordenaron de allí adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales, y no con las mecánicas» (10.5).

3. «(Gula) esta moldura es dicha por los griegos Syma» (14.1).

4. «(Escota)...la llamaron los griegos scotia que quiere dezir obscuro» (14.5).

5. «Su figura (del balaustre) es desta manera; y los griegos le llaman barycephala que quiere dezir grave cabeça» (36.6).

6. «Trochilo es otro miembro principal en la basa que por semejar al carrillo o polea, le llamaron los griegos trochilo que quiere dezir rodaja» **(43)**.

7. «(Arquitrabe). Los griegos la nombraban epistylyo que su significación quiere tanto dezir como sobre coluna» (69.2).

8. «Has de saber que los architetos griegos antes que hallassen la formación del fresso, cubrían la fealdad de las cortaduras de las vigas con vnas tablitas que ponían delante cortadas al justo» (75.2).

9. «Encima del frontispicio se assientan tres peanas para tres estatuas o candeleros que se ponen por último remate, llamados por los griegos acroterias, que quieren dezir supremas alturas o remates» (81.6).

El término «griego» aparece en Sagredo aureolado de prestigio. Dentro del conjunto formado por «los antiguos», los griegos se presentan con una particular cualificación: son «los primeros innentores» del Romano; los que con «diligencia y solicitud pusieron en medidas este arte romano».

Ante el lógico razonamiento que pone en boca de Picardo, tal como se recoge en la cita 1), ha de hacer intervenir a Tampeso para justificar el término «romano», que ya nuestro tratadista se encuentra acuñado. Son las circunstancias históricas -viene a decir Tampeso- las que producen el trasvase de la arquitectura griega a Roma, y la que convierte a esta ciudad en foco difusor de la misma por su condición de ser «concurso de todas las naciones y cabeça de toda la christiandad». La denominación de «arte romana» es pues coyuntural para Sagredo.

Al comentar (9.1), ya indicamos cómo nuestro tratadista se desentiende de la interpretación italianista de Alberti, para quien la arquitectura había seguido una evolución ascendente que alcanza su plena madurez en Italia «adepta est maturitatem in Italia», después de haber pasado por una etapa de desbordada exuberancia en Asia («luxuriem profudit in Asia»), seguida de otra, de florecimiento, en Grecia («mox apud Graecos floruit»). El sentido práctico de los romanos -agrega Alberti (cf. VI, III)- conectado con la experiencia etrusca, había logrado concebir el edificio al modo de un «organismo animal» que adecua perfectamente su estructura interna a su función.

Aunque no asistamos a un rechazo explícito -*Medidas* no es la tribuna apropiada para hacerlo-, está claro que Sagredo no se adhiere a la posición, que podemos calificar de chauvisnista, de Alberti, de cuyo texto se ha servido, sin embargo, para explicar el rápido y perfecto progreso de Roma. Frente a Alberti, Sagredo presenta como accidental la denominación de «arte romana». La razón que aporta Picardo sigue siendo válida: «arte griega se debería llamar y no romana, pues los griegos son los primeros inventores della».

Otro rechazo de la postura italianizante de Alberti la vimos en (67.1 ss). Sagredo no privilegia el que Alberti llama «capitel itálico» (posteriormente «compuesto»); denomina, genéricamente, itálicos a todos los capiteles híbridos derivados del corintio, según Vitruvio (IV, I, 45).

Apoyado en el prestigio de los «griegos», no citados explícitamente en la fuente pliniana de la cita 2), acomoda dicha fuente, y lo que, por el prestigio de Eupompo, no fue más que una aceptación, geográficamente localizada («Sicyone primum, deinde in tota Graecia»), de la pintura en el programa de estudio de los jóvenes libres, se convierte, por obra de Sagredo, en una tajante prescripción, sin límites de fronteras ni de tiempo: «ordenaron de allí adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales y no con las mecánicas».

En las citas de 3), 4), 5), 6), 7) y 9) recoge términos griegos que aparecen en Vitruvio, quien solamente para 6) hace referencia expresa a los griegos. Conocido el interés de Sagredo por la definición de los términos desde su etimología, no nos sorprende este recurso a los «griegos». Pero, a la vez, marca con ello las remotas raíces históricas del Romano. Es el caso, al margen de etimologías, de la cita recogida en 8).

ROMANO - ANTIGUO

«Romano», sustantivado, o bien como calificativos, aparece las siguiente veces en *Medidas*:

1. «Medidas del Romano, necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas..... de los edificios antiguos» **(0)**.

2. «(Este breve diálogo) en el qual se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren ymitar y contrahazer los edificios romanos» (2.6).

3. «..pero dime qué pintura es esta que estás traçando que segun a mi me parece, su ordenança es al romano» (5,1).

4. «..y en tal edificio como este todo es bien empleado; ca segun yo alcanço, no ay mas en el Romano de lo que aqui se contiene; seria registro de medidas a los que quieren edificar al modo antiguo» (6.1).

5. «Comiençan las medidas del Romano» (7.1).

6. «..por qué se llama arte romana» (8.1).

7. «P.- ¿De qué nación fueron estos antiguos que con tanta diligencia y solicitud pusieron en medida esta arte romana?

T.- De Grecia.

P.- Pues de buena razón arte griega se debería llamar y no romana, pues los griegos son los primeros inventores della.

T.- La causa por que se dize romana es esta que agora diré» (9.1).

8. «Todas las obras de arte romana son ordenadas sobre el redondo o sobre el quadrado». (39.1).

9. «Ca debes de saber que no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasías del hombre como la romana» **(56)**.

10. «Mucha parte desto que habemos dicho podrias ver si quisieses en edificios antiguos que se hallan en algunos pueblos de España e principalmente en Mérida, donde los romanos edificaron con mucha diligencia edificios muy maravillosos que después fueron por los godos destruydos..» (85.2).

11. «E mira bien que no tengas presumpcion de mezclar romano con moderno» (87.1).

En el presente articulo nos interesa precisar el alcance y características del término romano en *Medidas*.

En la práctica totalidad de los casos, sustantivado (cf. las citas 1, 3, 4, 5,11), o como calificativo de «arte» (cf. 6, 7, 8 y 9), el término se presenta como definidor de un estilo. En este sentido lo define García Salinero (op.cit.):

> «ROMANO-A, adj. (estilo, obras, orden, etc). (Arq. B. Artes en gral). Estilo 'romano' o renacentista, por contraposición al llamado 'moderno', gótico o bárbaro. 1519. Dss Cat. Burgos (G. Mor), 197: «Toda esta obra ha de ser del 'romano' y de baxo reliebo o de media talla..».
>
> Etim. De Roma. El adj. romano aplicado a las Bellas Artes, se empieza a usar en España a principios del s.XVI en textos impresos, y antes (ya en ord. R. de Castilla, 1490) «labrar de romano», en yeso, para distinguirlo de la labor de 'lazo en madera tallada'. Coincide con los últimos monumentos de estilo Isabel y por contraste, con las obras que se realizan en Italia, especialmente en Roma, según trazas de Bramante, Alberti, Rafael, Miguel Ángel etc.»

En Zarco del Valle (op.cit.), en Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, C.S.I.C., 1941, y, en general, en la literatura artística sobre nuestro siglo XVI pueden encontrarse fácilmente otros ejemplos de la difusión de la expresión «al Romano».

Hemos de destacar que el Romano es concebido por Sagredo como un estilo sistemático, es decir autónomo y coherente en sí. Aunque *Medidas del* Romano sean medidas de elementos del Romano (cf. (6.1), (7.1), (82.1) y (95.2)) y no se presente como un tratado total de arquitectura, queda absolutamente claro que dichos elementos no se pueden entender ni utilizar como préstamos decorativos, tomados del lenguaje «antiguo», para ser aplicados, a modo de citas, a estructuras no romanas. Dicho empleo, usual en la recepción del nuevo lenguaje, es rechazado por Sagredo. Por eso la expresión «al Romano» en él connota unas exigencias de incontaminación que no siempre son evidentes en la documentación de la época. En este punto nuestro tratadista es categórico: «E mira bien no tengas presumpcion de mezclar romano con moderno» (cita 11). (Sobre la critica de Sagredo a las arbitrariedades en el uso del Romano, cf. (87.1) y ss.).

Hemos titulado el presente articula ROMANO-ANTIGUO. Ambos conceptos arquitectónicos son coextensivos en *Medidas*. «Al modo antiguo», que encontramos en la cita 1. y que también se encontrará en la documentación española renacentista, traduce la expresión italiana «alla antica».

Por las citas 1, 4 y 10 vemos cómo los edificios «antiguos» están construidos al Romano. «Antiguo» se toma en la acepción peculiar de la época (cf. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op.cit., p.45-56 y 72).

En (6.1) recogimos la opinión de Rosenthal, según la cual los que edificaban «al Romano» tenían la intención de edificar «al modo antiguo» y estaban subjetivamente convencidos de conseguirlo, si bien, en muchos casos, sus ideas y realizaciones, vistas desde la generación siguiente o desde nuestros conocimientos actuales, se quedarían muy cortas y no consiguieron la adecuación pretendida y creída. Allí mismo decíamos «que no debe hacerse excesivo hincapié en justificar su creencia subjetiva, como si se quisiera evitar la respuesta franca a la siguiente pregunta; '¿Se correspondían sus ideas y realizaciones «al Romano» con la antigua realidad romana?' Nadie duda de que tal pregunta le sería embarazosa al Quattrocento italiano. Pero es más, ¿la podría responder airoso el mismo Clasicismo?

Respondamos aquí que no. Pero digamos también que se pueden forzar y falsear las respuestas si la pregunta no se plantea agotando las alternativas posibles. Creemos que para el planteamiento correcto hay que tener en cuenta algunos factores:

a) Dar como un hecho, en muchos adeptos de la restauración del estilo antiguo, la existencia de un conocimiento imperfecto del mismo, a pesar de que sus creencias subjetivas sean otras.

b) Aceptado lo acabado de decir, no juzgarlo como razón suficiente para explicar todos los casos de inadecuación, porque,

c) previamente, hay que preguntarse -lo que no hace Rosentha en el articulo en cuestión- cómo se intentaba restaurar el antiguo sistema romano. Ello condiciona el concepto de «Romano», como sistema abierto, orgánicamente desplegable, o como sistema cerrado en el dato arqueológico.

El propio Rosenthal se hace eco de la inventiva propia de la época. Efectivamente no es uniforme el planteamiento que se tiene a lo largo de todo el Renacimiento en el tema de la restauración del lenguaje antiguo. A una tendencia que considera el romano como un sistema natural, orgánico, consiguientemente con virtualidades implícitas de despliegue, y cuyo mejor exponente pudiera ser Alberti, quien recoge del pasado la antorcha olímpica -por utilizar una imagen competitiva- con el deseo de realizar mayores proezas (y ya cree descubrirlas en las obras de Brunelleschi), sigue, posteriormente, otra tendencia, marcamente vitruviana, que pretende unificar la dispersión de lenguajes anteriores; se ciñe más de cerca a determinados datos arqueológicos, y conduce a lo que, atinadamente, se ha llamado el «intento imposible» del clasicismo. Desde esta segunda postura es fácil considerar aberrante la primera.

Ciñéndonos a nuestro tratadista, podemos constatar lo siguiente:

1. Sagredo conoce perfectamente a los «antiguos», Vitruvio y Alberti, o, lo que es lo mismo, conoce la doctrina del Romano de un modo tal que hay que descartar cualquier inadecuación por ignorancia.

2. Los elementos de *Medidas* y su articulación concuerdan con lo que se hace en determinados momentos del Renacimiento italiano por conocidos artistas, cuya ortodoxia no se cuestiona. En esa línea hay que situar, pues, su concepción del Romano.

3. Si tenemos presentes las tres categorías de elementos con que opera el renacimiento italiano: a) elementos que están en Vitruvio; b) ausentes en Vitruvio, pero realizados en la arqui tectura imperial romana; c) no contemplados en los casos anteriores (sea, por ejemplo, el balaustre, al que se le quiere buscar apoyo en un erróneo texto vitruviano), hemos de decir que si Sagredo acepta igualmente las tres categorías indicadas, mantiene siempre unos criterios estrictos de uso y apunta constantemente a las normas básicas como constantes puntos de referencia. Hemos podido comprobar frecuentemente cómo su rigor supera al de otros tratadistas vitruvianos.

4. Digamos, finalmente, que Sagredo se siente responsable de la ortodoxia de su Romano y no teme, sino que incita a la confrontación con los auténticos restos de la antigüedad (cf. la cita número 10.

Romano, para Sagredo, es una denominación accidental. El estilo antiguo nace en Grecia (cita 7), pero las circunstancias históricas, según explica a renglón seguido Tampeso, hacen que la arquitectura transplantada a Roma, adquiera mayor divulgación y fama por ser la Urbe «concurso de todas las naciones y cabeça de toda la christiantad» (9.4.).

Justifica, pues, el término, que ya encuentra acuñado, en razón de la divulgación que adquiere desde la nueva plataforma de Roma, y se desentiende del proceso de desarrollo cualitativo de la arquitectura tal como lo establece Alberti, para quien Roma es la madurez que sigue a la etapa de florecimiento previo en Grecia (cf. (9.1) y ss.).

Esto es lo que obviamente se desprende de la lectura de *Medidas*, máxime si tenemos en cuenta que su autor ha tenido delante los textos de Alberti al respecto. Nos resultará siempre difícil aquilatar si hay en la explicación -puramente cronológica, circunstancial- un rechazo directo de lo que pudiera parecerle «chauvinismo» de Alberti, o si simplifica por razones pedagógicas. Parece tener más peso la primera parte de la alternativa (cf. (67.2) donde también se aparta de Alberti, dejando indiferenciado el capitel itálico que pretende promocionar el florentino).

El Romano es un sistema natural. Sigue en ello muy directamente el pensamiento de Alberti (VI, III, 453): fueron los griegos los que sacaron esta arquitectura «ipso ex naturae gremio». Por eso el Romano presenta unas características que aparecen perfectamente sistematizadas en *Medidas* a partir de **(7)**. Efectivamente, pasadas varias páginas de preámbulos introductorios, se proclama allí enfáticamente: «Comienzan las Medidas del Romano» (cita 5). Y antes de introducirnos en el análisis pormenorizado de los elementos arquitectónicos, dedica importantes párrafos a la fundamentación doctrinal del Romano:

> - El hombre es el ser más perfecto de la Naturaleza; es un microcosmo: «ninguna cosa ay tan subida y estimada en el mundo que en el hombre no se halle» (7.2).
>
> - De esa concepción antropocéntrica de la naturaleza se sigue una concepción antropomórfica de la arquitectura: Los primeros arquitectos del Romano toman sus reglas y medidas de la «natural proporción» del hombre (7.3).
>
> - Uno de sus principales corolarios es que el Romano ordene todas sus obras «sobre el redondo o sobre el qudrado». Ambas figuras, las más perfectas de la naturaleza, se hallan en el hombre. «Todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural» (8.5).

El Romano (cita 9) es un arte en el que se pueden emplear, corno en ningún otro, «las obras de natura y fantasías del hombre».

Para disipar la impresión de arbitrariedad en el uso del ornato, remitimos a (56) donde puede leerse todo el contexto de la cita y el análisis de los criterios de uso. Para una visión global del ornato en *Medidas* puede consultarse el término ORNATO, p.442.

HOMBRE Y NATURALEZA

Pretende este artículo sintetizar las ideas de Sagredo sobre la implicación hombre-naturaleza en función del Romano. Son ideas que expone particularmente en los apartados **(7)** y **(8)**, cuando fundamenta filosóficamente su doctrina. Allí las comentamos. Por la interrelación de los temas, en el artículo ROMAIMO-ANTIGUO presentamos un breve esquema, que aquí ampliamos algo más.

Si la implicación hombre-naturaleza, en función del Romano, responde a un planteamiento teórico que configura una antropología ideal, también nos parece interesante descender y observar los rasgos que configuran una visión antropológica no idealizada, la que corresponde al hombre concreto que se refleja en *Medidas*. A ambos planteamientos responde el título.

I. La renovación que caracteriza al Renacimiento emprende el camino de vuelta a los clásicos y el de vuelta a la naturaleza. Caminos que no son necesaria ni inicialmente coincidentes para las diferentes artes ni para las diferentes «renovaciones» (cf. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos*..., (op.cit.), p. 52 y ss.), pero, como apunta el mismo autor (p.54), «el entrecruzamiento de ambos temas estaba destinada a desempeñar un papel decisivo en el pensamiento humanista». En el campo de la arquitectura -el tema que nos interesa- la vuelta a los clásicos es un retorno al sistema «antiguo» o Romano. Y si dicho retorno reviste diferentes modalidades en la utilización del sistema, la justificación fundamental del proceso será la incuestionada adecuación entre sistema antiguo y naturaleza. Sabido es que el concepto de naturaleza como imbricado sistema de leyes cobra una fuerza en el Renacimiento que no había tenido en anteriores épocas medievales. Pero es el dinamismo de la naturaleza, la natura naturans como configuradora de organismos, el que se convertirá en punto de referencia para la arquitectura. Benevolo ha descrito perfectamente la modalidad que reviste la implicación antigüedad-naturaleza:

> «Las leyes con las cuales cuenta la arquitectura del Renacimiento no son leyes fisicas o fórmulas materiales, sino leyes ideales de estructura. Las artes no deben imitar pasivamente la naturaleza, sino extraer de ésta los principios constitutivos de sus formas; la antigüedad ya completó por su cuenta este paso, y por lo tanto se presenta como una segunda naturaleza ya rectificada. Pero esta referencia a la naturaleza y a la historia se fija de una vez por todas, fuera de una verificación histórica efectiva, y sólo así es posible conservar la distancia entre reglas ideales y aplicaciones reales, que permite el paso de lo general a lo particular y da lugar a la libertad de los artistas» (*Introducción a la Arquitec--tura*, H. Blume Ediciones, Madrid, 1980, p.186).

En tales condiciones, marcadamente voluntaristas, el concepto de naturaleza se eleva a categoría casi mítica.

Romano, antiguo, naturaleza son conceptos que se implican en *Medidas*. La «referencia a la naturaleza y a la historia se fija de una vez por todas», acabamos de leer en Benévolo. Comentamos en otro sitio cómo el concepto de «antiguo» en Sagredo, más que cronológico, es, ante todo, un concepto de autoridad y prestigio. Hay una curiosa expresión en **(30)** que merece recordarse. Tratando de los modos de estrechar y retraer las columnas: las que comienzan a estrecharse desde abajo, y las que «comiençan a retraerse de medio arriba», dice que estas últimas «son las mas antiguas y naturales». ¿Por qué dice que son más naturales? A ningún tratadista de la época le podemos pedir unos criterios históricos exactos. Puede creerlas más antiguas. Pero no le asiste razón alguna, desde el punto de vista de la forma, para juzgarlas más naturales. Su fuente, que es Alberti, no dice nada al respecto. ¿No nos encontramos ante una clara y espontánea asociación de ideas de prestigio?

La naturaleza para Sagredo (cf.(2.l)) es la fuente base de los conocimientos del hombre. A ella se aplicaron afanosamentelos antiguos, que nos transmitieron «los secretos y experiencias de natura, que con mucho afán y trabajo alcançaron». Por ello les debemos gratitud.

Sagredo explicita: «secretos y experiencias de natura» donde sólo lee «reflexiones» (*cogitata*), en su fuente, Vitruvio (VII, Intr.,1).

Repite la idea en (29.3), al justificar la razón que movio a los antiguos a estrechar las columnas: «corno exploradares de las obras de natura, a quien con todo estudio procuraban de ymitar y seguir». Asi personaliza en los antiguos y encarece la impersonal frase de Vitruvio (V,I,8): «nascentium oportet imitari naturam».

Aunque Sagredo parta de la idea de creación, y la relación del hombre con la naturaleza no responda al planteamiento de Vitruvio, encontramos expresiones donde la naturaleza aparece como personificación de la fuerza creadora, una especie de naturaleza hipostasiada. Es cierto que tal empleo es usual y sigue vigente. Si lo destacamos es porque aparece en casos donde sus fuentes no lo utilizan. Asi nos dice en (8.3) que por ser la figura circular «la mas perfeta y mas amigable a natura de todas las otras», «no consintió natura que el hombre careciesse della». Cf. igualmente (64.2), donde tan deliciosamente describe «la composición e librea que natura habia dado a la cesta» que inspiraría a Calimaco su capitel corintio.

II. El modo cómo aparecen implicados los conceptos de hombre y de naturaleza en *Medidas* es, sin duda, el punto más destacado del tema que nos ocupa, pues la visión antropocéntrica de Sagredo reviste unos caracteres que no encontramos en sus fuentes fundamentales, Vitruvio y Alberti.

Es manifiesto que el *De re aedificatoria* presta menos interés a planteamientos de este tipo. No encontramos en él preocupación especial por el antropocentrismo, y si la imitación de la naturaleza es importantisima en arquitectura, lo es en función de la 'concinnitas', principio superior que abarca toda la vida del hombre y actúa sobre la naturaleza entera, cuya tendencia más fuerte es lograr que todas sus obras sean absolutamente perfectas, aunque no siempre lo consiga.

Los mejores autores de la antigüedad -dice Alberti en (IX, V)- nos enseñaron que el edificio es como un organismo animal (indudablemente se está refiriendo a Vitruvio (III, I), si bien prescinde de que dicho organismo es el cuerpo del hombre), y para diseñarlo es necesario imitar a la naturaleza. Se ha de investigar, pues, qué es lo que hace que unos cuerpos de la naturaleza se llamen más hermosas; otros, menos, y otros, deformes.

Después de analizar los elementos que concurren en la belleza y la definen, según exige la 'concinnitas', que es la «absoluta primariaque ratio naturae», dice Alberti que todas estas cosas las aprendieron los antepasados de la observación de la naturaleza, y no dudando de que al margen de

ella no conseguirían obra alguna que valiera la pena, decidieron, con toda razón, imitar a la naturaleza, creadora de las mejores formas. Por ello analizaron las leyes que utilizaba la naturaleza en la producción de sus cuerpos y las aplicaron a la arquitectura:

> «Ea re leges, quibus illa in rebus producendis uteretur, quoad hominum industria valuit, collegerunt suasque ad rationes aedificatorias transtulerunt» (p.817).

Establece, pues, Alberti una analogía entre la arquitectura y la naturaleza, o, más exactamente, entre sus formas de proceder, y no presta especial atención al antropocentrismo.

En Vitruvio (III, I) sí encontramos un marcado interés por el cuerpo del hombre como fuente de medidas y modelo ofrecido por la naturaleza a la arquitectura. Pues «si la naturaleza com puso el cuerpo del hombre de suerte que las proporciones de cada miembro se corresponden con el todo» (v.23), y «un edificio no puede estar bien compuesto si carece de simetría y proporción, y no relaciona sus miembros al modo de un hombre bien configurado» (v.3), «con razón determinaron los antiguos que entre los miembros individuales del edificio y el aspecto de su conjunto hubiera relación de conmensuración» (v.23).

La relación entre naturaleza, hombre y edificio, y la posibilidad de inscribir el cuerpo humano en un circulo y un cuadrado son temas vitruvianos que adquiren especial relieve en el Renacimiento y se prestan a diversos grados de interpretación, según los autores que recurren a ellos.

Puesto que Sagredo se sirve manifiestamente de Vitruvio, nos interesa resumir a grandes rasgos y comparativamente sus doctrinas para resaltar los aspectos novedosos de nuestro tratadista.

En el campo de la «fisiologia», como se llamaba a la filosofía de la naturaleza, Vitruvio profesa un sincretismo bastante común en su época. Reanuda la tradición presocrática y la hace suya en la síntesis del pitagorismo (cf. (II, II) y (VIII, Int.)). El arquitecto debe conocer esta «fisiología» (I, I, 25). Siguiendo a Vitruvio, dirá Sagredo que los arquitectos «son obligados a ser exercitados en las sciencias de philosophia y artes liberales» (11.3). Y más adelante se remitirá a esta cita y dirá, por boca de Picardo: «Agora conozco que el buen architeto requiere ser como arriba dixiste no solamente artista pero natural filosofo» (33.4). Pero es evidente que su concepto creacionista de naturaleza no puede deber nada al que presenta Vitruvio de una naturaleza con atributos de divina providencia, de corte estoico. La expresión de (8.3), citada más arriba, no corresponde sino al lenguaje usual.

No aparece en el hombre de Sagredo el empirismo del hombre vitruviano que, desde una condición infrahumana, accede penosamente, a través del hallazgo del fuego, a la sociabilidad y al descubrimiento del lenguaje, y, posteriormente, a las razones de «symmetria» para la edificación (cf.(II, I)).

El hombre en Sagredo no es un ser natural privilegiado o el mejor producto de la naturaleza; es, desde el concepto de creación finalista, la criatura más prominente, el ápice de la naturaleza: es un microcosmo.

La idea ds microcosmo, que no aparece en Vitruvio ni en el *De re aedificatoria*, se encuentra en Aristóteles; pero es idea que se potencia desde el sobredicho concepto de creación finalista judeo-cristiano. En el Renacimiento será una idea mimada. La encontramos, por ejemplo, en los tratados de Francesco di Giorgio Martinitini y de Pacioli.

La idea de microcosmo exige que ninguna perfección de la naturaleza le sea excluida. Es condición del hombre -nos dice Sagredo- «ser de mayor y mas complida perficion de todas las criaturas; por tanto le llamaron microcosmo, que quiere dezir menor mundo; porque ninguna cosa ay tan subida y estimada en el mundo que en el hombre no se halle» (7.2). El hombre -dice

en (7.3.)- «fue criado y formado de natural proporción». Cuando siguiendo y traduciendo a Vitruvio (IV, I, 16-20), cuenta cómo los jonios, no sabiendo qué medidas dar a sus columnas, recurren al cuerpo del hombre, añade elogiosamente: «como dechado de perfecion» (19.3).

El lógico recurso al cuerpo del hombre en busca de medidas fue establecido por Vitruvio (III, I). Sagredo utilizará este capitulo, aunque también presentará la modalidad del canon de Bigarny. Pero lo novedoso respecto a Vitruvio es que destaca la importancia jerárquica de la cabeza como fuente de las medidas del cuerpo:

> «..hallaron la cabeça ser mas excelente; y della todos los otros, como de miembro principal tomaban medida y proporción; porque de su rostro sacaban el compás para formar los braços, las piernas, las manos, y finalmente todo el cuerpo» (7.3).

La importancia de la cabeza, que tiene su fuente en el *Timeo* de Platón, es otra idea que se destaca en el Renacimiento. Así la subrayan, por ejemplo, el Filarete y Luca Pacioli.

Punto importante para el Renacimiento es el tema vitruviano del hombre «ad circulum et ad quadratum». Efectivamente, el Renacimiento lee con ojos nuevos el texto del tratadista latino y explicita en él unas virtualidades que superan la relación de analogía de similitud que, a juzgar por los antiguos, debe existir entre el edificio bien proporcionado y el hombre, que lo está constitutivamente. De lo que parece ser un ejemplo a imitar y de ciertos rasgos antropomórficos que, indudablemente, aparecen en Vitruvio, se llega a potenciar de tal modo la relación del cuerpo del hombre con las figuras geométricas configuradores del diseño arquitectónico, que algunos autores la consideran de tipo sexual genésico.

Por lo que respecta a Sagredo podemos decir que, si en el tratadista latino resulta difícil saber qué tipo de analogía se establece entre el cuerpo humano, el círculo y el cuadrado, la interpretación suya es inequívoca. Después de haber descrito el homo ad circulum, dice: «Hállase también en el hombre vn quadrado de todos quatro lados ygual..» (8.4). Si las expresiones vitruvianas «efficitur» e «invenietur» referidas al círculo y al cuadrado se prestan a diversas interpretaciones, el «hállase también» de Sagredo no puede ofrecer duda alguna:

> «..y como quiera que la figura circular sea la mas perfeta y mas amigable a natura de todas las otras figuras ..., no consintió natura que el hombre careciesse della, pues como arriba diximos, en él se contienen todas las perficiones naturales» (8.3).

Es decir, el hombre tiene dicha figura constitutivamente; por su condición de microcosmo no puede carecer de las figuras más perfectas existentes.

Curiosa consecuencia: el hombre no se inscribe en el cuadrado porque su altura sea igual a su anchura, teniendo los brazos en cruz; sino que, por el hecho de tener una figura perfecta, como es el cuadrado, su altura y su anchura son iguales. Se han invertido los polos: la consecuencia se convierte en causa: «De aqui viene que tanta es la braçada del hombre quanta la su estatura» (8.4).

Las consecuencias de esta doctrina son muy importantes en arquitectura. Notemos un dato digno de subrayarse en *Medidas* respecto a Vitruvio. El tratadista latino ha establecido las medidas aritméticas del cuerpo humano y, a continuación, las geométricas, relacionando el cuerpo con las dos figuras más excelentes. Sagredo establece un importante punto y aparte entre ambos tipos de medidas -véase en **(8)** cómo se resalta tipográficamente-, e introduce las segundas no tanto como medidas, sino como explicación de la fundamentación en el hombre de dichas figuras y de su aplicación en el Romano. Por eso el apartado comienza asi: «Por qual razón se mouieron los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redonda o sobre el quadrado, y por qué

se llama arte romana» (8.1). Al terminar de explicar la relación existente entre el hombre y las dos figuras geométricas más excelentes, concluye de este modo:

> «Assi que destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado, hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado; y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare, sea tenido por falso y no natural» (8.5).

La importancia de estas dos figuras geométricas para el diseño de la arquitectura «a la antigua» o «al Romano» es tema que, aunque no se encuentre en Vitruvio, adquiere gran importancia en el Renacimiento. En (8.3) y (8.5) citamos unos textos de Pacioli al respecto. En (39.1) se insistirá, por boca de Picardo: «Todas las obras de arte romana son ordenadas sobre el redondo o sobre el quadrado, según que de suso dixiste». De este modo queda manifiesta la fundamentación antropológica del Romano mediante unos conceptos que se implican: hombre-naturaleza-figuras geométricas-Romano.

Vemos, pues, cómo los datos antropológicos de *Medidas*, muy su:periores a los que encontramos en Vitruvio, configuran una visión antropocéntrica de la naturaleza y, consecuentemente, su proyección sobre la arquitectura no podrá menos de revestir caracteres antropomórficos.

Aquí también tenemos que decir que si Sagredo utiliza los antropomorfismos de Vitruvio -en columnas y capiteles-, amplía su campo de aplicación a otros ejemplos: formación del rostro sobre el cuadrado (7.14), formación de la cornisa sobre el rostro (16.1) y retraimiento de la columna (29.3). No llega tan lejos como otros tratadistas, por ejemplo Francesco di Giorgio; pero» no es menos cierto que, al no ser un tratado de arquitectura, el antropomorfismo suyo no se puede beneficiar del amplio campo de proyecciones como son plantas, alzados o diseños urbanísticos.

III. Junto a la anterior visión exaltada del hombre como idea de perfección y fundamento del Romano existen en *Medidas* otros datos, más a nivel de suelo, que nos dan algunas pistas sobre la visión que del hombre. concreto, histórico, tiene Sagredo.

Debemos especial gratitud a nuestros mayores por legarnos sus conocimientos, nos dice al comienzo del tratado. Aunque se trate de un tópico cultural, y sea Vitruvio (VII, Intr., 1) fuente directa (cf.(2.1)), Sagredo aporta y subraya el penoso trabajo de la investigación («los mayores... los secretos y experiencias de natura...con mucho afán y trabajo alcançaron») y la condición solidaria del hombre en la transmisión del saber, de suerte que «no ay ninguno tan osado» que pueda prescindir de fuentes y maestros (2.3).

Lamentablemente la sociedad es injusta; particularmente los reyes y grandes señores, dadivosos en exceso con los capitanes, quienes ya de por sí consiguen honra y fama con sus hazañas, «y no se acuerdan de los tristes escriptores que escribiendo sus hazañas, sus triunfos e Vitorias, y las cosas que covienen a la gobernacion e utilidad de la república, consumen su vida, gastan su sentido, agénanse de plazeres, y con sus continuas especulaciones e profundos pensamientos atraen la vejez, y acarrean la muerte antes de tiempo» (2.2).

Dos puntos resaltan en Sagredo respecto a su fuente, Vitruvio (IX, Intr.,1-4, 37-38), utilizada libremente:

a) Los vencedores olimpicos, agasajados por los griegos, pasan a ser militares, favorecidos por reyes y señores.

b) La descripción de la lamentable y desventajosa situación en que se encuentran los hombres de letras respecto a los de armas.

Opinamos que la acomodación del texto vitruviano no se reduce a un simple reajuste de ejemplos de cara al lector. La incidencia de los nuevos términos en juego sobre la antigua polémica entre letras y armas era evidente. Mantener el ejemplo es tomar parte en la polémica.

Se hace un encendido elogio de la dedicación al trabajo intelectual y del continuo afán por aprender, utilizando para ello los ejemplos morales que recoge el Volterrano (4.1), y se afirma el valor de la amistad y de la constancia ante los reveses de la fortuna (39.3), que los dos amigos e interlocutores parecen haber experimentado en propia carne.

Junto a esos valores, muy de corte renacentista, presenciamos también un acercamiento a la realidad social del momento: los pobres. Si, por un lado, su presencia clama contra el gasto que se hace en sepulcros, por otro, en la mitigada solución que se da al conflictivo planteamiento del tema, los pobres se convierten en beneficiarios de la edificación de los mismos:

> «ay otro punto: que el gasto que se haze en semejante obra harto se da por Dios pues se reparte entre muchos pobres oficiales y trabajadores» (5.4).

Sobre la pobre situación económica en que se puede encontrar el artista, cf.(ll.l), aunque se ha de tener en cuenta el rasgo de humor, puesto en boca de Picardo al conocer la condición liberal del pintor:

> «Desde entonces verdaderamente somos todos los pintores pobres, ca por ser liberales gastamos quanto tenemos; y este es el provecho que se nos sigue del privilegio que tiene la pintura, el qual creo no tomarian los oficiales que llamas mecánicos avnque les rogassen con el».

El humor es otro rasgo humano muy presente en *Medidas.*

Cuando se valoran los sepulcros porque «despiertan mucho a los que se descuydan de la muerte, y los prouocan a mejorar y corregir su vida» (5.4), asoma un rasgo pesimista sobre la condición olvidadiza del hombre, pues «es doler que su afligimiento no dura mas de quanto le tiene delante pues veemos que torna a sus primeras costumbres». Y, a renglón seguido, en una bellísima descripción, son comparados los hombres al ganado que pace:

> «Quando acaesce venir vn lobo y arrebata vna res y se va con ella, todas las otras dexan de pacer y la están mirando con sus cabeças altas, y luego que es traspuesto y le pierden de vista, tornan a pacer como de primero sin aber mas memoria de lo passado».

Son connotaciones con el pensamiento moralizante de un pasado no lejano, que prolonga su vigencia, fuertemente marcado por los predicadores populares. Por eso comenta atinadamente el propio Tampeso: «pero dexemos esto que es oficio de predicadores».

Vemos, pues, en conclusión, cómo el hombre se refleja en *Medidas* en diferentes niveles: en el de la realidad histórica, concreta, doliente, no fantaseada, sino presentada con espontaneidad, y donde se codean ciertos rasgos pesimistas con la afirmación, muy humanista, de ciertos valores morales; y en el de los planteamientos filosóficos, optimista -con optimismo renacentista-, que magnifican el concepto de hombre como fundamento de la arquitectura.

JUICIOS DE VALOR

Al lector moderno le sorprenderá sin duda encontrar en *Medidas* una serie de juicios de valor contra las desviaciones en el uso del Romano que, en lugar de formularse en términos de incorrección respecto a la norma, se formulan en términos de falsedad respecto a lo que debe ser por naturaleza; o que, en lugar de emitirse en términos estéticos, se emiten en términos éticos o de comportamiento. Es cierto que el uso del sentido traslaticio no es ajeno a nuestra lengua; pero sorprende su insistente presencia en *Medidas* cuando se trata de determinados juicios de valor.

Un ejemplo de lo que podriamos calificar de formulación normal para nosotros lo encontraríamos en (2.6):

> «..por falta de la quales (medidas) han cometido y cada día cometen muchos errores de disproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles...».

Pero lo usual en Sagredo no es enjuiciar con términos como estos, sino utilizando las categorías arriba indicadas. Asi podemos observar casos como los que siguen:

- Si en el hombre, fundamento de la arquitectura natural que es el Romano, se encuentran, porque no podía carecer de ellas, las dos figuras más perfectas de la naturaleza, el «redondo» y el «quadrado» (cf.(8.3) y (8.4)), con toda razón determinaron los antiguos «que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado, y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural» (8.5).

- Si el sistema Romano nace de la naturaleza, los fallos en la disposición de sus elementos, por pequeños que sean, son contra natura; van contra «lo que es»: son falsos en sí, al margen de los juicios subjetivos. Así el hecho de que no caigan a plomo los planos del embasamento que van entre molduras hace que éste sea 'falso' (cf.(88.3).

- El hombre deforme, monstruoso, contra natura, hace que sus medidas carezcan de verdad: «Y nota que estas medidas (del cuerpo humano) no tienen verdad en los hombres que son enanos o monstruosos o mal entallados» (7.13).

- En otros casos la falsedad se expresa activamente en térrninos de mentira:

> «..ninguna parte del dicho architraue ni sus cabos salgan fuera de los capiteles ni menos de las colunas, porque lo tal seria mendoso y fuera de arte» (70.6).
>
> «Pero quando los huuiesses de formar (los frontispicios curvos), debes guardar que las molduras que vienen al derreror del tempano carguen sobre las colunas y no fuera dellas poco ni mucho, ca seria mendoso y falso» (79.1).
>
> «Tesifon (el arquitecto del templo de Éfeso) murió de solo un enojo que hubo, porque vn architraue de los que ponia en la portada del templo, que eran muy mayores que los otros, cayó desmentido y no bien acoplado sobre su coluna» (73.1).

- Análogamente encontramos juicios de incorrección formal que adoptan términos de componente ético:

> «Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehensión, procuran de regirse por las medidas antiguas» (35.2).
>
> «..y preveian que (el cuello del capitel) no hollasse poco ni mucho sobre la ceja de la coluna, ca seria injuria e vicio del edificio y del maestro» (59.2).

Observemos, finalmente, cómo los lazos de responsabilidad que unen al arquitecto con su obra -tema muy albertino- hacen que éste participe del mismo juicio critico de su obra:

- Mengua del arte es mengua del maestro:

> «Lo que se debe guardar cerca de la formación desta sotabasa es que su gruesso no sea menos delgado que el quadrado del plinto. Ca si menos gruessa fuesse, hollaría el plinto sobre vazio que es muy ageno de perficion y mengua del arte y avn del maestro» (57.8).

- Injuria y vicio del edificio son igualmente injuria y vicio del maestro (cf.(59.2), citado anteriormente).

No es tanto la novedad de tal o cual expresión o formulación (ya Alberti (VII, XV, 643) había dicho: «Arcuatis imitationibus debentur columnae quadrangulae. Nam in rotundis opus erit mendosum») lo que aquí queremos subrayar con la casuística presentada anteriormente, sino la insistencia con que Sagredo emite juicios de este tipo, no regidos por criterios de corrección o incorrección respecto a la norma, sino cargados de connotaciones de comportamiento ético respecto a una norma, en absoluto convencional, sino elevada a categoría de «lo que debe ser» por exigencia natural. En todo ello hay manifiestamente un énfasis, un encarecimiento del sistema Romano.

MODERNOS - MODERNO

Encontrarnos el término 6 veces:

1. «Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (según Vitruuio) diez rostros. Y según Pomponio Gaurico, nueve. Pero los modernos auténticos quieran que tenga nueve y vn tercio. De la qual opinión es maestre Phelipe de Borgoña..» (7.5).

2. «(Gula)...por donde es de los antiguos assi llamada; esta moldura es dicha por los griegos syma, y por los modernos papo de paloma» (14.1).

3. «Escota...es por los modernos llamada media caña» (14.5).

4. «Hallarás otrosí basas modernas, en las quales el murezillo del plinto tiene mas figura de echino que de bozel» (53).

5. «...el alto del tempano no sea mas que la novena parte del largo de toda la corona y esta es la medida que los antiguos mandaban dar al alto del frontispicio, e la que en sus edificios oy en dia se halla... Pero los modernos le miden por otra manera..» (81.3).

6. «E mira bien que no tengas presunción de mezclar romano con moderno..» (87.1).

Panofsky ha hecho notar la imprecisión que, de por sí, tienen los términos temporales («antiguo», «moderno») usados en el Renacimiento:

> «Tomadas en sí mismas, las palabras *modernus* (acuñada, al parecer, por Casiodoro) y *moderno* únicamente denotan algo «reciente» o «del presente», pero no necesariamente algo «moderno» por oposición a «algo distinto» y definido que haya ocurrido antes. Recordemos que Cennino Cennini afirmaba que Giotto habia hecho «moderno» el arte de la pintura. Filarete y Manetti, en cambio, calificaban de «moderni» a los edificios antiguos erigidos por arquitectos transalpinos (cuyo estilo llamaríamos gótico), mientras que a los edificios del nuevo estilo «renacentista» los llamaban «antiqui» o «alla romana et alla antica»; y esta acepción de moderno persistió tan tenazmente que Vignola pudo todavía aplicarla a las partes góticas de la tan debatida fachada de San Petronio de Bolonia, y la mayoría de los autores no italianos de los siglos XV y XVI, sobre todo en España, la emplearon para distinguir la tradición contemporánea, todavía esencialmente gótica tardía, del estilo importado, puramente italianizado, del Alto Renacimiento» (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* op.cit., p.72).

Pero debemos notar, sin embargo, que, antes de que Vasari cambie el sentido del término «moderno» (cf. Panofsky, *ibidem,* p.73) y acuñe la expresión «buona maniera moderna» como sinónimo del estilo del Renacimiento (y más precisamente de la *terza età*), podemos encontrar el término «modernos» en el estricto sentido temporal de «contemporáneos», aplicado a arqui-

tectos que obran al Romano. Es el caso de nuestro Sagredo. Lo había sido, anteriormente, de Francesco di Giorgio: sea un ejemplo, entre otros, el del f. 36. Tav. 225, op.cit., p.561.

En el título del presente artículo hemos unido y contrapuesto mediante un guión «Modernos - moderno». Ello nos da la clave para interpretar las anteriores citas de Sagredo, deslindando la doble suposición con que aparece el término en *Medidas:*

Moderno. En singular, sustantivado, equivale a gótico. Así aparece claro en 6). (Sin duda, en la mente de Sagredo -aunque no tengamos ningún caso- también se podría utilizar en singular como adjetivo, acompañando a términos como «estilo» u otro equivalente).

Modernos. En todos los demás casos aparece como concepto temporal, sin connotaciones estilísticas. Veamos los casos:

a) A estos «modernos» o contemporáneos los encontramos realizando trabajos al romano o antiguo, como se ve en 5);

b) o dando nombres a elementos y molduras de dicho sistema antiguo o romano, como se observa en 2) y 3);

c) las «basas modernas» de 4) son basas alternativas del mismo sistema romano. Como notamos en el comentario de **(53)** Sagredo diseña una basa de Alberti con la variante del equino sólo.

d) La única expresión -algo extraña- donde, en la suposición de «modernos», parece que pudieran entreverse connotaciones al gótico, es la recogida en 1): «los modernos auténticos».

Pero dado que el contexto no permite de ningún modo pensar que se trate de góticos auténticos, es presumible que Sagredo, con el adjetivo «auténticos», pretenda no sólo disipar cualquier connotación que ponga en duda la «antigüedad», «romanidad» u ortodoxia de dichos modernos-contemporáneos, y muy particularmente de Felipe de Borgoña, sino, también, revalorizar el concepto de «modernos», sincronizándolo con las nuevas tendencias de la restauración del Romano, para desvincularlo de un uso que ya considera, al menos potencialmente, relegado al pasado.

OFICIALES

Encontramos 13 veces el término «oficiales»; de las cuales, 4 aparece acompañado del adjetivo «mecánicos». Son las siguientes:

1. «Medidas del Romano, necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos» (0.1).

2. «(..este breve dialogo) en el qual se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren ymitar y contrahazer los edificios romanos» (2.6).

3. «..el gasto que se haze en semejante obra (sepulcro) harto se da por Dios pues se reparte entre muchos pobres oficiales y trabajadores» (5.4).

4. «La sciencia de geometria es vna de las siete artes liberales; muy necessaria a todos los oficiales mecánicos: ca si no tienen parte en ella, no pueden ser bien resolutos en sus artes» (10.2).

5. «Desde entonces verdaderamente somos todos los pintores pobres, ca por ser liberales gastamos quanto tenemos; y este es el provecho que se nos sigue del privilegio que tiene la pintura; el qual creo no tomarian los oficiales que llamas mecánicos avnque les rogassen con el; los quales te ruego me digas quales son» (11.1).

6. «Aquellos se llaman oficiales mecánicos que trabajan con el ingenio y con las manos: como son los canteros, plateros, carpenteros, cerrageros, campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber y ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espiritu y con el ingenio, como son los gramáticos..» (11.2).

7. «Ca de otra manera no pueden ser perfetos architetos, cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos» (11.3).

8. «Desseo tengo de ver alguna coluna labrada con tanta diligencia y cuydado como has dicho; no creo que los oficiales de agora se pongan a formarlas guardando en ellas las condiciones y leyes que requieren» (35.2).

9. «Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehensión, procuran de regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristobal de Andino» (35.2).

10. «Quando algo quisieres edificar, procura por haber buenos maestros que te informen primeramente del gasto...., provee de todos los pertrechos que por el te fueren dichos ser necessarios, y trabaja por meter muchos y buenos oficiales que en breve tiempo acaben tu obra y la pongan en perfecion» (93.3).

11. «Con los muchos oficiales y con el buen recaudo e diligencia crece mucho y prevalece el edificio» (93.3).

12. «Léese de Dauid y Salomón que como quisiessen edificar el templo de Jerusalen...escribieron a todos los reyes comarcanos les embiassen todos los maestros y oficiales que en sus reynos se hallasen» (94.1).

13. «De otros muchos edificios que fueron con ayuda de muchos oficiales hechos en breve tiempo te podria dezir» (94.2).

ANÁLISIS

Subrayemos algunos rasgos en las anteriores citas:

La presencia de numerosos y cualificados oficiales en una obra es garantía de eficacia y rapidez. Es la idea de las citas 10, 11, 12 y 13. La rapidez de ejecución redunda en prestigio del comitente; es una preocupación muy propia de la sociedad renacentista en la que se subrayan las empresas individuales.

En los comentarios de (93.3), (94.1) y (94.2) puede verse cómo las fuentes directas aquí son unos textos de Alberti.

Los oficiales son los destinatarios de *Medidas*; pero lo son aquellos que quieren atenerse a las normas antiguas o del Romano (citas de 1 y 2).

La precaria situación del oficial en su época se refleja en la cita 3.

La corrección y el buen hacer están al alcance de los oficiales con tal de atenerse a las medidas antiguas. De este modo (cita 9) Tampeso sale al paso de la desconfianza de Picardo respecto a sus contemporáneos (cita 8). Pero es de notar que no es propuesto como ejemplo ningún «oficial» concreto, sino Cristóbal de Andino cuyo estatuto artístico queda indeterminado, englobado en el conjunto de «los que dessean que sus obras tengan autoridad».

Atención especial requieren 4, 5, 6 y 7. Son cuatro casos, seguidos, en los que «oficiales» van acompañados del adjetivo «mecánicos». No es un uso corriente; parece novedoso a tenor de la pregunta de Picardo.

El esquema de presentación es típico de la metodología de Sagredo:

a) Introduce el término como incidentalmente, diciendo que los oficiales mecánicos necesitan conocimientos de geometría (cita 4).

b) Picardo pide la definición de «oficial mecánico» (cita 5).

c) Definición (cita 6).

d) Su relación con el arquitecto (cita 7).

El aspecto mecánico, por presencia o ausencia, cualifica respectivamente al oficial y al arquitecto. Quiere Sagredo destacar la actividad liberal de este nuevo concepto, y para ello le contrapone el aspecto mecánico o manual, propio del oficial.

CONCLUSIÓN

Sagredo utiliza el término «oficial» en el sentido usual de su época. Pero, llegado el momento oportuno, lo define con precisión para resaltar, por contraste, la nueva figura, el «arquitecto», que pretende aclimatar entre nosotros. Y para definirlo bien -en función del «arquitecto»- le adjunta el calificativo «mecánico». Esto es lo novedoso en Sagredo. Por eso el calificativo «mecá-

nico» aparece en el momento preciso de la definición de «arquitecto», desapareciendo luego en el resto de las citas. De este modo apunta la nueva configuración del trabajo -la que debe ser- frente a la existente, en la que la delimitación entre maestros, oficiales, etc., no se establece desde los nuevos presupuestos de profesión liberal, cientifica, contrapuesta a profesión artesanal o manual, sino que viene dada por un ascenso en una profesión fundamentalmente empírica, con aumento progresivo de cualificación y responsabilidades.

El concepto de «oficial mecánico» estabiliza al oficial tradicional en su rango de manual, si bien Sagredo le exige los conocimientos apuntados y lo promociona al máximo. Pero en su cualificación queda separado por un foso de la actividad liberal, no manual, del arquitecto. Esto es «lo que está llamada a ser» la distinción del trabajo en la recepción del Romano. Pero la realidad existente es otra. Sagredo no puede esperar a que se configure la nueva distribución del trabajo. Su tratado va dirigido a los «oficiales», en general, que se quiren promocionar en el nuevo sistema. Y, en este sentido práctico, «oficiales mecánicos» no forman en *Medidas* un subconjunto del conjunto «oficiales»: todo oficial es «mecánico»; ejercita una labor manual.

(Para el concepto de «mechanicus» aplicado, en sentido prestigioso, a una serie de arquitectos bizantinos y romanos tardíos, expertos en «ciencia de la mecánica», remitimos al capitulo titulado «El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente» de Spiro Kostof, en la obra de su coordinación, *El arquitecto; historia de una profesión*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984. En la misma obra puede leerse el capitulo «El nuevo profesionalismo en el Renacimiento», de Catherine Wilkinson, válido tanto para este artículo OFICIALES como para el que sigue, ARQUITECTO - MAESTRO.

ARQUITECTO - MAESTRO

Una de las notas más destacadas de *Medidas* es la voluntad de aclimatar en nuestra lengua el término «arquitecto», no tanto como neologismo más en consonancia con las fuentes «antiguas», sino como definidor de la nueva concepción científica y liberal del artista responsable de la edificación. Dice al respecto Fernando Marías (*El problema del arquitecto en la España del siglo XVI,* op.cit. , p.179):

> «Así pues, basándose en la teoría renacida y renaciente, en 1526 y en Toledo aparecía por vez primera el término arquitecto, empleado en castellano e impreso en letra de molde, referido al «architectus» vitruviano y albertino y no al maestro de obras tradicional, más artesano que artista. Es iluminador el párrafo en que Sagredo se refiere a los oficiales como las herramientas del arquitecto, desligando por completo la actividad intelectiva de la manual. Desde 1526 los maestros españoles disponían de un modelo de lo que podían llegar a ser, descrito en su misma lengua, y por lo tanto el concepto de arquitecto se convertía en una idea no solamente conoscible por los cultos conocedores del latín o los afortunados viajeros a Italia».

Sagredo se nos presenta, pues, como un pionero en este tema.

En el presente artículo queremos presentar una visión global de su concepto de arquitecto. Los términos «arquitecto» y «maestro» coexisten y aparecen en *Medidas* un número de veces prácticamente equilibrado. En la mente de Sagredo el primer término, juntamente con el nuevo tipo de actividad que comporta, estaba llamado a desterrar al segundo. Pero Sagredo no polemiza. No los contrapone. Contrapone arquitecto a oficial mecánica; actividad liberal a manual. Procede con la misma estrategia con que aborda la recepción del arte entre las actividades liberales: presentar, afirmando los hechos. Presenta y define el término arquitecto y la actividad liberal que conlleva. En tales circunstancias, indirectamente, el término «maestro», que sigue utilizando convencionalmente y desde el uso habitual, estaba llamado a aparcarse e inmovilizarse en vía muerta.

Procederemos del siguiente modo:

I. Citaciones de los textos de *Medidas* donde aparecen los términos:

I.1. Arquitecto,

I.2. Maestro.

I I. Ubicación esquemática de los términos en *Medidas.*

III. Búsqueda y análisis de los criterios seguidos en la utilización de los términos.

IV. El término y el concepto de arquitecto

I.1. ARCHITETO

A.l) «En poco tiempo hubo (en Roma) tan famosos maestros y tan buenos architetos, que edificaron muy soberanos edificios» (9.2).

A.2) «..te ruego me digas...qué cosa es architeto, que tantas vezes por ti es nombrado» (11.1).

A.3) «..architeto es vocablo griego; quiere dezir principal fabricador» (11.3).

A.4) «y assi los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos» (11.3).

A.5) «Los quales según parece por nuestro Vitruvio, son obligados a ser exercitados en las sciencias de philosophia y artes liberales. Ca de otra manera no pueden ser perfetos architetos, cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos» (11.3).

A.6) «Y nota que el buen architeto se debe proveer ante todas cosas de la sciencia de geometría» (11.3).

A.7) «Agora conozco que el buen architeto requiere ser como arriba dixiste, no solamente artista pero natural filosofo, pues ha de salvar y remediar las causas y passiones de alteración que sus obras reciben por parte de los elementos» (33.4).

A.8) «..y porque desta basa (toscana) hazen poca cuenta los architetos viejos y su vso se halla en pocos edificios, mudemos nuestras razones a la formación de las basas ytalicas» (54.3).

A.9) «..e por la mucha similitud que esta pieça (contrabasa) tiene a las aras en que los antiguos sacrificaban, la llamaron los architetos arula» (57.5).

A.10) «Fue hallado este capitel corinthio por un famoso architeto que se dezia Calimaco» (64.1).

A.11) «Sobre la qual invencion (capitel corintio) los architetos que después sucedieron han ynovado tantas diferencias y acrecentado tantos atavios, que ya de la primera formación no ay memoria» (67.1).

A.12) «..dizen que el architeto que a la sazón en esta obra (templo de Éfeso) presidía que se dezía Tesifon, murió de solo un enojo que hubo, porque vn architraue de los que ponía en la portada del templo....cayó desmentido y no bien acoplado sobre su coluna» (73.1).

A.13) «Has de saber que los architetos griegos antes que hallassen la formación del fresso, cubrían la fealdad de las cortaduras de las vigas con vnas tablitas que ponían delante cortadas al justo» (75.2).

A.14) «Demás desto nos encomendaron los viejos architetos que la piedra que se saca para los dichos edificios se detenga antes que se labre por espacio de dos años donde reciba yelos..» **(89)**.

A.15) «Assi mesmo hizieron otra ley que el architeto o maestro que tomaba cargo de alguna obra, primero había de dezir todo lo que podría costar» (93.1).

I.2. MAESTRO

M.l) «Assi que destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado, hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado» (8.5).

M.2) «Quando los Romanos començaron a señorear el mundo...procuraron de embiar maestros a Roma...que edificassen al vso de Grecia..» (9.2).

M.3) «En poco tiempo hubo tan famosos maestros y tan buenos architetos (en Roma), que edificaron muy soberanos edificios» (9.2).

F1.4) «..en el qual (templo) como quisiessen poner colunas, no sabiendo los maestros la medida que les habían de dar...» (19.3).

M.5) «Y la coluna retrayda (que assi la podemos llamar) no assi de ligero de dexa trastornar ni desplomar, como las que en esta tierra labran nuestros maestros que con ayuda de cuentos y puntales, las hazen tener hyniestas entre tanto que las cargan» (29.2).

M.6) «Se lee de dos maestros que habían nombre Tolo y Theodolo que tenían artificio para tornear las colunas, assi de piedra como de metal por grandes que fuessen, y que vn solo mochacho era suficiente para las rodear y moner» (35.1).

M.7) «Todos los miembros y molduras de las basas...se pueden labrar de follajes, conchas...y de otros muchos atavios a voluntad del discreto maestro» (56).

M.8) «..y el maestro debe guardar en la distribución y debuxo de las tales labores mucha paridad y concierto» **(56)**.

M.9) «..en los quales (planos de la contrabasa) se esculpen y forman medallas, escudos, títulos, ystorias y otras qualesquier labores que el maestro quisiere» (57.6).

M.10) «,.se debe guardar cerca de la formación desta sotabasa...que su gruesso no sea menos delgado que el quadro del plin to. Ca...hollaría el plinto sobre vazio que es muy ageno de perfecion y mengua del arte y avn del maestro»(57.8).

M.11) «..y desta manera habrás formado el tablero (del capitel corintio) según le formaban los antiguos maestros» (66.10).

M.12) «Recusaban los maestros antiguos meter labores dóricas en sus fresos porque les era muy dificultoso guardar las condiciones que en su distribución y repartimiento se requerían» (75.1).

M.13) «E nota que no tiene mas medida (el embasamento) de la que el maestro les quisiera dar» (88.2).

M.14) «Repártanse sus molduras (del embasamento) a discreción del buen maestro» (88.2).

M.15) «En muchos fundamentos romanos se hallan pozos abiertos, los quales mandaban abrir los peritos maestros por librar sus edificios del poder e dominio de los terremotos» **(90)**.

M.16) «Assi mesmo hizieron otra ley que el architeto o maestro que tomaba cargo de alguna obra, primero había de dezir todo lo que podría costar» (93.1).

M.17) «..quando algo quisieres edificar, procura por haber buenos maestros que te informen primeramente del gasto que puedes despender, y la materia que has menester» (93.2).

M.18) «Léese de David y Salomón que como quisiessen edificar el templo de Jerusalen...escrivie-ron a todos los reyes comarcanos les embiassen todos los maestros e oficiales que en sus reynos se hallassen» (94.1).

II. UBICACIÓN ESQUEMÁTICA DE LOS TÉRMINOS EN *MEDIDAS*

El siguiente esquema nos permite ver fácilmente cómo se distribuyen los términos en el tratado. Prescindiendo del ligero desequilibrio de las columnas -15 por 17 referencias,a favor de «maestro»- observamos cómo el término «architeto» se concentra más intensamente en la primera parte, cuando Sagredo aborda el tema del arte como actividad liberal, y deslinda el aspecto manual del concepto de arquitecto; se establece a continuación un cierto equilibrio, que parece romperse al final, donde se acumula una mayor presencia del término usual de la época, el término «maestro».

ARCHITETO	MAESTRO
	(8.5)
	(9.2)
(9.2)	(9.2)
(11.1)	
(11.3)	
(11.3)	
(11.3)	
(11.3)	
	(19.3)
	(29.2)
(33.4)	
	(35.1)
(54.3)	
	(56)
	(56)
(57.5)	
	(57.6)
	(57.8)
(64.1)	
	(66.10)
(67.1)	
(73.1)	
	(75.1)
(75.2)	
	(88.2)
	(88.2)
(89)	
	(90)
(93.1)	(93.1)
	(93.2)
	(94.1)

III. BÚSQUEDA Y ANÁLISIS DE LOS CRITERIOS SEGUIDOS EN LA UTILIZACION DE LOS TÉRMINOS

Queda dicho que Sagredo no se detiene en contraponer arquitecto a maestro. Promociona una actividad liberal, no manual, encarnada por el arquitecto, a la que contrapone otra, manual (si bien no carente de conocimientos «geométricos» -cf. (10.2)-), encarnada por el oficial mecánico, destinatario de sus *Medidas*. Ambos términos, arquitecto y oficial, quedan bien definidos. Entre ellos pasa la nueva línea divisoria en la jerarquización del quehacer arquitectónico. Ni la actividad ni el concepto de maestro se definen en *Medidas.* Parecen situarse en un nivel distinto. Sin necesidad de ser atacados frontalmente, están llamados a desaparecer por el simple hecho de promocionarse una nueva configuración de la actividad arquitectónica.

Dicho ésto, nos interesa saber si la utilización de los términos «architeto» y «maestro» es indiscriminada, o si aparecen en Sagredo unos criterios de uso que no desentonen de sus definiciones previamente establecidas. Tres son, pues, los términos en juego: dos perfectamente definidos, «architeto» y «oficial mecánico»; otro, no definido: «maestro». Descartado aquí el segundo, analizamos la coherencia del uso del primero y el último.

El análisis de cada una de las citaciones reseñadas en los apartados I.1 y I.2, parece permitirnos hablar de coherencia general, aunque en unos pocos casos no se vea claro el criterio seguido por Sagredo, o, más bien, parezca relajarse el criterio de uso. Esto parece notarse al final del tratado.

Este último dato nos aconseja hacer un primer análisis en función de la ubicación de los términos en el tratado. Al introducir el apartado II hicimos notar cómo se da una mayor concentración de los terminas «architeto» y «maestro» al comienzo y al final del tratado, respectivamente.

a) En una primera parte, que podemos hacer llegar hasta (33.4) inclusive, coincidente con una mayor agrupación del término «architeto», encontramos una coherencia total en el uso de ambos términos:

Inicialmente -M.l) y M.2)- aparece el término «maestro», usual en la época, en espera de introducirse, en su momento, el nuevo término «architeto» con su definición, como es normal en la metodología de Sagredo.

Llegado el momento de introducir el nuevo término, se lo alinea con «maestro», no como sinónimo, sino estableciéndose una función propedéuctica por la que se pasa del término conoci da al desconocido. Así, en A.l) y M.3), leemos:

> «En poco tiempo (hubo en Roma) tan famosos maestros y tan buenos architetos, que edificaron muy soberanos edificios».

Que «famosos maestros» sea una concesión metodológica para introducir el nuevo término, se ve claro si recurrimos a la fuente de este texto, Alberti (V,III,455), donde, como se podía esperar, sólo se habla de arquitectos.

Introducido el nuevo término, se provoca en Picardo la petición de definición; y, a pesar de que acaba de aparecer en el diálogo, se le crea artificialmente un clima de presencias anteriores, mediante el recurso literario de remitir a pasados encuentros de los dos amigos:

> «..te ruego me digas...qué cosa es architeto, que tantas vezes por ti es nombrado» (A.2).

Se define «architeto» y se precisan las exigencias que el ejercicio de la nueva actividad liberal requiere: A.3), A.4), A.5), A.6) y A.7).

Por su parte, el uso del término «maestro» en M.4) y M.5) parece justificarse, respectivamente, por el estado de incrtidumbre, impropio de arquitectos, en los inicios de la edifi-

cación, y por tratarse de una constatación normal de un hecho contemporáneo, realizado por maestros, según la terminología vigente. Por otra parte la referencia en cuestión es de signo negativo.

b) En el resto del tratado. Una vez definida y promovida la figura del arquitecto en el bloque anterior, Sagredo sigue utilizando ambos términos, sin duda con gran realismo de presente, dando juego a «lo que es» y «lo que debe ser», no confrontándolos directamente, pero tampoco utilizándolos indiscriminadamente.

El criterio fundamental de uso parece venir dado por la delimitación de la actividal liberal de la actividad manual.

Analicemos desde este criterio los términos y su casuística:

1. «Architeto». Su utilización es siempre coherente. Nunca aparece contaminado de actividad manual:

- En A.8), A.9) y A.14), «architetos viejos», «architetos» y «viejos architetos» encubren, respectivamente, los nombres de Vitruvio y Alberti, y ambos juntamente.

Es evidente que los dos tratadistas son arquitectos para Sagredo. Aquí interviene también un criterio que llamaríamos de respeto a las fuentes.

- A 10) es un caso curioso de promoción del nuevo término. Calimaco -«catatechnos» en la fuente vitruviana- es presentado como arquitecto.

- Si el inventor del capitel corintio fue arquitecto, los inventores de sus nuevas modalidades -caso de A.11)- también lo fueron. La fuente utiliza la forma impersonal. Es, pues, otro caso de promoción del término.

- También fueron arquitectos los griegos de A.13). Fueron los griegos los que «con tanta diligencia y solicitud pusieron en medida esta arte romana» (cf.(9.1)). Otro caso de promoción del término.

- Tesifón, el constructor del famosísimo templo de Diana, es manifiestamente un arquitecto. Además así aparece en la fuente que es Plinio. A.12).

- Pero al final, en A.15), cuando la fuente, que es Vitruvio, habla de «architectus», Sagredo nos sorprende con la siguiente frase:

«Hizieron otra ley que el architeto o maestro que tomaba cargo de alguna obra..»

¿Relajación del criterio seguido? ¿Atracción de la mayor presencia del término maestro en las consideraciones finales? ¿O, tal vez, sentido de realidad, anhelando la restauración de una ley que vela por la responsabilidad ante los presupuestos, válida en toda circunstancia, también en la presente, aunque siga arrastrando vigencia el término y oficio de maestro?

En todo caso, dejando entre interrogantes A.15), es manifiesto que, junto a otros criterios concurrentes, como son el respeto a las fuentes y el manifiesto deseo de promoción del nuevo concepto, siempre aparece el término «architeto» incontaminado de actividad manual. Por eso hemos señalado este criterio como básico, sobre todo porque su opuesto, la presencia de actividad manual parece regular la presencia del término «maestro».

2. «Maestro». Si, como acabamos de decir, el empleo de «architeto» nunca aparece contaminado de actividad manual, cada vez que este aspecto irrumpe de algún modo, nos encontraremos con el término «maestro».

Para sopesar bien el proceder de Sagredo, hemos de insistir, aunque parezcamos reiterativos, en algunos puntos:

Quien, desde la actividad manual, se contrapone, por definición, al arquitecto es el oficial mecánico.

Cuando Sagredo sitúa del lado del «maestro» cualquier asomo de actividad manual, simplemente pretende dejar incólume de sospecha la figura del «architeto». Pero no es que confunda maestro con oficial mecánico.

El oficial mecánico ha sido definido por él desde su característica esencial que es el trabajo con las manos. No ha sido definido -ni le interesa hacerlo- el «maestro». Sagredo lo entiende, sin duda alguna, desde la acepción vigente en su tiempo: un técnico, promovido desde la actividad manual, que acumula conocimientos empíricos, sin descartar otros más causales, y que llega a un grado de competencia que le capacita para la dirección de obras. Dado que el aspecto de actividad manual no le es extraño, si bien no es el que lo define esencialmente, como sí define al oficial mecánico, a el remite y en él descarga cualquier sospecha de actividad mecánica, de la que quiere dejar preservada la figura liberal del arquitecto que se ha empeñado en promocionar. Así la figura del «maestro» no sólo no aparece definida, sino, más bien, absolutamente indefinida.

Dicho ésto, sigamos con el análisis de la casuística:

- M.6): Tolo y Theodolo, a pesar de que en su fuente, Alberti, aparecen como arquitectos, son despojados de ese rango en la traducción de Sagredo. Sin duda el criterio de respeto a las fuentes ha cedido ante la actividad manual que supone el «artificio para tornear colunas».

- La labra de piezas y molduras y la presencia de otras actividades manuales, impropias de arquitectos, parecen regular el uso de M.7), M.8), M.9), M.11) y M.13).

- Esa misma razón puede aplicarse a M.10) y M.12), si bien en el primer caso el error sobre el que se llama la atención, podría provenir tanto del diseño como de la ejecución.

M.12) es más complejo. Su fuente, Vitruvio, habla de arquitectos. Pero recordemos cómo el tratadista romano se situaba ante el problema planteado por la «symmetria» dórica en los ángulos del templo. Sagredo, que ha simplificado al máximo la doctrina de los diferentes frisos, y sólo habla del friso en singular, siendo éste susceptible de recibir «labores dóricas», ha minimizado el problema, que parece enfocado desde la realización manual de unas labores, impropia del arquitecto.

El uso de maestro en M.17) está justificado: se habla en términos de presente.

M.18) es verdaderamente desconcertante. Su fuente, Alberti, habla expresamente de arquitectos. Sagredo tenía todas las bazas a favor para mantener el mismo término. Sin embargo introduce el término maestro.

Conclusión. A pesar de que en algunos de los últimos casos analizados parece darse una cierta relajación de los criterios seguidos en el uso de los términos, parece claro que Sagredo los ha utilizado de modo coherente, cuidando, sobre todo, la promoción del término «architeto» como definidor de una actividad liberal, contrapuesta a la manual, que, sin intento de precisión especial, se ponía en la cuenta del maestro. La línea divisoria entre esas dos actividades parece ser el criterio fundamental de uso.

IV. EL TERMINO Y CONCEPTO DE ARQUITECTO

Sagredo parece consciente de lo novedoso que resultaba en su entorno el término «architeto» que promociona. Su coexistencia en *Medidas* con el término «maestro», en equilibrada presencia, no es concesión de Sagredo para con este último o fruto de la inercia, sino prueba, más bien,

tanto de su discreta pero eficaz metodología, como de la necesidad de aclimatación que el nuevo término requería.

De la supervivencia del término maestro da fe el Covarruvias, donde los conceptos de «architecto» y «maestro de obras» son prácticamente sinónimos. Cito, no por la primera, sino por la edición más tardía de 1674:

> «Architecto. Lat. architectus a Graeco, Architecton, vale tanto como maestro de obras, el que da las traças en los edificios, y haze las plantas, formándolo primero en su entendimiento....etc.» (58 b,1º).
>
> «Maestro de obras, el que da la traça, y haze planta, y montea de la obra principal. Latine fabricensis, vulgarmente se llama architecto».

Vemos que el término «architecto» ha llegado al «vulgo»; pero también ha atraído a su nivel, ha levantado y dignificado el concepto de maestro, definido aquí desde la estricta actividad liberal.

Según Marías, en su trabajo citado anteriormente, el término arquitecto se mantiene como polisémico durante bastante tiempo, pudiendo significar «entallador», «ensamblador»... Ni Siloee, ni Machuca, ni Covarrubias se llamaron ni fueron llamados arquitectos. Sí se presentan ya como tales, Villalpando, Juan Bautista de Toledo y Herrera.

No es de extrañar la polisemia del término, si se tiene en cuenta el gusto de la época por desentrañar las etimologías de las palabras. Sagredo es buen ejemplo. Pero nuestro tratadista, que traduce el término como «vocablo griego» que «quiere dezir principal fabricador», rápidamente restringe, concreta este último concepto, y añade: «y assi los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos». Si del análisis lógico de esta frase no se puede concluir que el concepto de arquitecto se reduzca al de «ordenador de edificios», de lo que no cabe la menor duda es que Sagredo entiende y aplica el término tal como lo encuentra en sus fuentes, Vitruvio y Alberti, que es también el usual en los tratadistas italianos.

El concepto de arquitecto que nos presenta Sagredo se dibuja fácilmente con unos pocos rasgos, pero muy claros:

La arquitectura es ciencia (2.5.1).

La ciencia comporta un saber especulativo, un conocimiento por causas, propio de una actividad liberal. Liberales «se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio» (11. 2).

El arquitecto como «ordenador de edificios» es un artista liberal.

El ejercicio de su actividad requiere un completo bagaje de conocimientos. Aunque cite a Vitruvio al decir que el arquitecto se ha de ejercitar en las ciencias de filosofía y artes liberales (11.3), no pormenoriza los saberes que subraya el tratadista romano, y se alinea más decididamente con Alberti y las preocupaciones matemáticas del Renacimiento: «Y nota que el buen architeto se debe proveer ante todas cosas de la sciencia de geometría».

Sagredo, a pesar de conocer que en sus fuentes -tanto en Vitruvio como en Alberti- se subraya la importancia de la práctica para la actividad del arquitecto, guarda el más absoluto silencio sobre los aspectos empíricos. Y tiene razones para hacerlo:

a) Quiere promocionar la figura y actividad del arquitecto como artista liberal. Por estrategia, debe ser eliminada cualquier sospecha de actividad manual.

b) Por otra parte no debemos olvidar que en los fines de *Medidas* -desde su contenido básico o desde sus destinatarios- no hay cabida para un análisis directo y completo de la figura de arquitecto. La presencia de éste, como la de otros temas iniciales, en *Medidas*, obedecen a los presupuesto básicos que fundamentan el «Romano» como sistema natural, científico, centrado en el hombre, y que require una nueva jerarquización social de la actividad arquitectónica.

TRAZA

Sustantivo o verbo, encontramos el término las siguientes veees en *Medidas:*

1. «Este Picardo viene a visitar a Tampeso, al qual halla haziendo una cierta traça..» 3.4).

2. «Siempre que te vengo a ver te tengo de hallar o estudiando, o debuxando, o traçando..» (4.1).

3. «..pero dime qué pintura es esta que estás traçando, que según a mi me parece, su ordenança es al romano» (5.1).

4. «En esta traça que has visto ay formaciones de colunas, basas, capiteles, architraues, fressos...» (6.3).

5. «Y como los primeros fabricadores no tuviessen reglas para traçar, repartir y ordenar sus edificios, parecióles debían ymitar la composición del hombre..» (7.3).

6. «(Edificios antiguos de Roma) de donde nunca cessan de sacar muestras, debuxos, medidas, traças, modelos..» (9.3).

7. «De algunos principios de geometria necessarios y muy usados en el arte de traçar. Porque en las traças que habemos de hazer entrevienen algunos términos de geometria, como son lineas...» (l0.l).

8. «Queriendo después los dichos jonios edificar en la cibdad de Epheso otro templo a honrra de la diosa Diana, buscando otra manera de nueva medida y traça, assi para elegir el templo, como para formar las colunas y hazerlas mas sotiles y entalladas que las dóricas según que para hembra convenia...» (20.1).

9. «(Cómo se deben cavar las estrias)...porque señalados en la coluna quatro quarterones, fácilmente se puede dar y traçar en cada uno dellos la quarta parte de las estrias que ha de haber» (34.1).

10. «Pena te habrá dado mi tardanza, pues veo que me estás esperando con el compás en la mano para començar la traça de las basas» (36.2).

11. «Por mejor tengo yo esta (basa) que agora traçaste que la primera...» (52.1).

12. «Otras muchas diferencias de basas se pueden traçar» (55.1).

13. «Para bien traçar este tablero...» (66.1).

14. «Bien podemos pues agora començar la traça de las tres pieças que vienen sobre estos capiteles...» (68.2).

15. «(El frontispicio y sus elementos) Lo qual todo se muestra en la figura de nuestra traça» (80.4).

La frecuente aparición del término en *Medidas* invita a detenernos en su análisis. Por un lado el término es usual en las contratas de obras que se realizan en la España de Sagredo; por otro, es conocida la precisión con que Alberti define el concepto de «diseño» (*lineamentum*) en el primer capítulo del *De re aedificatoria,* tratado bien conocido de nuestro autor. Sabido es que Alberti introduce neologismos, cuando el caso lo requiere, o carga de un sentido muy preciso, que se cuida de definir muy bien, términos usuales. En tales circunstancias nos interesa saber si el término «traça», de tan frecuente aparición en *Medidas*, comporta algún significado o intencionalidad peculiar.

Por «disegno» se traduce, en la edición que utilizamos, el término «lineamentum» de Alberti. Pero ni «disegno» ni «progetto» -se apresura a decirnos Paolo Portoghesi- traducen adecuadamente el original «lineamentum»:

> «Con il termine lineamenta l'A. intende qualcosa di meno ampio e più specifico dell'italiano 'disegno'. Tuttavia, traducendo 'progetto' e 'progettare', si altererebbe in qualche punto il senso del testo» (I, I, 18, nota 1).

La Arquitectura -dice Alberti- consta de «lineamentum» y de «structura» (es decir construcción material). La importancia y razón de ser del «lineamentum» consiste en proporcionar un modo exacto y expedito de adaptar y ajustar lineas y ángulos, por medio de los cuales se perfile y capte el aspecto del edificio:

> «Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est. Lineamentorum omnis vis et ratio consumitur, ut recta absolutaque habeatur via coaptandi iungendique lineas et angulos, quibus aedificii facies comprehendatur atque concludatur» (I.I.19).

Es, pues, función y cometido del «lineamentum» proporcionar al edificio y a sus partes un lugar («locum») adecuado, una exacta proporción («numerum»), una disposición («modum») conveniente, y un armonioso ordenamiento («ordinem»), de modo que toda la forma y figura del edificio aparezca ya en el «lineamentum»:

> «Atqui est quidem lineamenti munus et officium praescribere aedificiis et partibus aedificiorum aptum locum et certum numerum dignumque modum et gratum ordinem, ut iam tota aedificii forma et figura ipsis in lineamentis conquiescat» (I, I, 19).

De un modo sintética se nos acaba de presentar el complejo cometida del «lineamentum»: la elección y delimitación del lugar; la exactitud numérica, racional y proporcional del todo y sus partes; la adecuación de todo el edificio y de cada uno de sus miembros, no sólo a su función utilitaria, sino también a la función social de los usuarios, y, conjuntamente y en consonancia con todo lo anterior, la fruición estética. Puntos todos que se van explicitando a lo largo del tratado.

Si para evitar todo equívoco he preferido dejar sin traducir el término «lineamentum», se notará, sin embarga, que Alberti lo utiliza tanto en singular como en plural. Esta observación nos ayuda a precisar el dinamismo de dicho concepto, que abarca la totalidad y los procesos de los trazados de sus partes; tanta la operación mental como su realización sobre el papel.

El «lineamentum» -sigue diciendo Alberti- es absolutamente independiente de la materia; su naturaleza es tal que podríamos reconocerlo idéntico en diferentes edificios:

> «Neque habet lineamentum in se, ut materiam sequatur, sed est huiusmodi, ut eadem plurimis in aedificiis esse sentiamus, ubi una atque eadem in illis spectetur forma, hoc est, ubi eorum partes et partium singularum situs atque ordines inter se conveniant totis angulis totisque lineis» (I, I, 19-21).

Es decir, podemos determinar todas las formas mentalmente en su totalidad, al margen de toda materia; lo conseguiremos trazando y definiendo previamente ángulos y lineas con las direcciones y conexiones precisas:

> «Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia; quam rem assequamur adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et connexione» (I,I,21).

Siendo esto así -continúa Alberti-, el «lineamentum» será, pues, un trazado preciso y uniforme, concebido en la mente, hecho de líneas y ángulos y llevado a cabo con **espíritu** e **ingenio** erudito:

> «Haec cum ita sint, erit ergo lineamentum certa constansque perscriptio concepta animo, facta lineis et angulis perfectaque animo et ingenio erudito» (I,I,21).

He resaltado en la traducción los término espíritu e ingenio. Al deslindar netamente los campos de la actividad arquitectónica en «lineamentum» y «structura» y definir el «lineamentum» como operación estrictamente mental, excluida toda materia, Alberti está haciendo hincapié, al comienzo de su tratado, en la actividad liberal que define la nueva concepción de arquitecto, cuya definición ha sido utilizada por Sagredo (cf.(11.3)). Pero Sagredo ha utilizado igualmente, para su definición de artista liberal, el par de conceptos subrayados. Recordemos (11.2): «Liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio».

Siendo, pues, manifiesta su dependencia de Alberti en ambos puntos, nos podemos preguntar si entre el concepto de «traça» de Sagredo y el de «lineamentum» existe también alguna relación de dependencia.

a) Si tenemos en cuenta que una de las características didácticas más notoria de Sagredo es definir los términos que desea introducir o pueden parecer novedosos, el hecho de que no defina el término «traça» y de que sea introducido en el diálogo por Picardo, el interlocutor deseoso de saber, parece indicarnos, de entrada, que lo toma básicamente en la acepción usual de la época.

b) Desde el punto de vista arquitectónico el término no aparece en los diccionarios con una definición muy específica. García Salinero (op.cit.) lo define así:

> «TRAZA, traça (Arq.). Traza. La primera planta, o diseño, que propone o idea el artífice para la fábrica de algunos edificios, u otra cosa (Ant.).
>
> Trazar. Delinear o proponer la idea, o traza que se ha de seguir en algún edificio, u otra obra.
>
> Etim. Der. de tratiare, trazar, y este, del p. p. de trahere. Se halla 'trazo' en Nebrija (lineamentum) y probablemente como deriv. de él, el femenino traça, traza, a finales del XVI».

En el término sobresale su sentido genérico, etimológico; la aplicación concreta queda fluctuante. Ni en la definición anterior, ni en los documentos de contratas del siglo XVI se puede tomar "traça" como equivalente exacto de "lineamentum", término este que, en el *De re aedificatoria,* por voluntad del autor, concreta y especifica su también genérico sentido etimológico.

c) Si, como hemos indicado, Sagredo toma el término «traça» en la acepción genérica, usual de su época, tomando sólo de Alberti, como también hemos señalado, los conceptos que le interesaban, podemos buscar razones que justifiquen esa actitud. Dichas razones pueden ser las siguientes:

1. *Medidas* -digámoslo una vez más- no es un tratado de Arquitectura y no se dirige especialmente a los arquitectos, sino a los oficiales. El concepto de «lineamentum», tal como lo ha definido Alberti, es competencia especifica de los primeros; dicho con palabras de Sagredo: «los ordenadores de edificios se llaman propriamente architetos» (11.3).

2. Sin embargo, el genérico «traça» puede prestarse igualmente para designar tanto la operación exclusivamente mental y liberal (labor de espíritu e ingenio) del arquitecto, como la aplicación concreta y parcial que realiza el oficial mecánico de unas medidas aprendidas, mediante unos básicos conocimientos de geometria, al diseño de los elementos del Romano. Dicho de otro modo: si la actividad del arquitecto excluye, por definición, el trabajo manual, pues «sus ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos» (11.3), éstos, aunque se definan como obreros manuales, han de estar promocionados y contar en su haber con conocimientos de artes liberales. En este punto el pensamiento de Sagredo es muy claro: La sciencia de geometria es vna de las siete artes liberales, muy necessaria a todos los oficiales mecánicos, ca si no tienen parte en ella, no pueden ser bien resolutos en sus artes» (10.2). Esto quiere decir que el arte de realizar ciertas «traças» no le es ajeno.

Vemos, pues, cómo, dejado el término en su acepción genérica, se presta bien a la didáctica de Sagredo, quedando perfectamente diferenciadas, mediante los otros conceptos en juego, las actividades de los arquitectos y de los oficiales mecánicos.

d) Tratándose de un término cuya acepción básica es genérica, sólo el análisis de los textos en que aparece nos ayudará a concretar su sentido:

«Traça» no es sinónimo de dibujo; es un dibujo especifico (cita 2).

«Traçar, repartir y ordenar» (cita 5) son conceptos que se engloban en el de «lineamentum» albertino, que es, pues, un concepto más específico que el de «traça». Lo mismo cabe decir de las citas 6 y 8.

Tampeso (Sagredo) aparece diseñando un retablo, haciendo una traza de cierta entidad (citas 1, 3, 4), propia de arquitecto. En la cita 10 se nos muestra, tal vez intencionadamente, con el símbolo adecuado, el compás.

Aunque sea así mismo Tampeso quien aparece trazando en las citas 11, 12, 14 y 15, y ésto pueda corroborar su condición de arquitecto, según acabamos de decir en el párrafo anterior, a nuestro parecer no se desprende de dichas citas ni de las restantes un concepto de traza que especifique la actividad del arquitecto. También Picardo puede trazar (cf. la cita 13 en su contexto

Conclusión. Aunque en algunos casos el término «traça» pueda leerse como una actividad propia del arquitecto, todo parece indicar que Sagredo no ha querido redefinir un término usual y lo ha utilizado en la acepción genérica de la época. Dicho de otro modo: no lo ha querida definir como elemento diferenciador de la actividad del arquitecto respecto al oficial mecánico, que, por otra parte, y mediante conceptos distintos, especifica y deslinda netamente.

Didácticamente aprovecha la no especificación del término en su promoción del oficial mecánico, a quien la necesidad de realizar ciertas trazas le exige tener conocimientos del arte liberal de la geometría.

Es muy probable, finalmente, que la situación de su época, muy ajena aún a la nueva especificación de las actividades laborales en el campo de la construcción, le hayan aconsejado dejar el término «traça» en su acepción genérica usual y prescindir de la doctrina de Alberti sobre el «lineamentum».

MEDIDAS

Pretende este artículo analizar qué alcance da Sagredo al término **medida** de tan frecuente uso en su tratado y de cuyo título es componente esencial.

A la luz de la amplia terminología de sus fuentes, compleja cuando no inextricable, se evidencia que Sagredo privilegia un término lo suficientemente funcional de cara a los destinatarios de su obra, y lo suficientemente genérico para esquivar -sin rechazar- concretos planteamientos estéticos que, sin duda, juzgaba inoportunos para su propósito.

Junto con **medida** se recogen aquí términos que con él se relacionan, como **proporción, ordenanza, repartimiento** y **conmensuración** . Su análisis comparativo, entre sí y con las fuentes, ayudará a precisar los conceptos.

I. UBICACIÓN DEL TÉRMINO EN EL TRATADO.

Encontramos el término **medida** unas 44 veces en el tratado (de las cuales 4 como forma verbal). Desborda el interés práctico presentar todos los párrafos donde aparece. Nos limitamos a indicarlos:

(0), (2.6), (6.1), (6.2), (6.3), (7.1), (7.3), (7.4), (7.5), (7.7), (7.11), (7. 13), (7.15), (8.2), (9.1), (9.2), (9.3), (10.1), (18.1), (19.3), (20.1), (22), (24), (25.2), (28.2), (31.4), (32.3), (35.2), (36.5), (55.2), (57.5), (64.2), (67.5), (68.1), (79.5), (81.1), (81.3), (88.2).

Medida, medir traducen los términos latinos **mensura. metiri, dimetiri,** que podemos ver en tratadistas que escriben en latín, como Vitruvio, Alberti o Gaurico. En el italiano de la época -sirvan de ejemplo Filarete, Francesco di Giorgio y Cesariano podemos encontrar **misura, mesura, mensura**... Es, pues, un término usual.

Según el Diccionario de la Lengua:

MEDIR: «Comparar una cantidad con su respectiva unidad, con el fin de averiguar cuántas veces la primera contiene la segunda».

MEDIDA: (Según las dos acepciones que nos pueden interesar):

1. «Acción y efecto de medir».
2. «Cualquiera de las unidades que se emplean para medir longitudes, áreas o volúmenes de líquidos o áridos».

Tres son, pues, las acepciones de **medida**: la acción de medir, la cantidad resultante de ella, y la unidad de medición.

Es fácil comprobar en que acepción se toma el término en cada caso. También puede quedar genéricamente abierto a todas las acepciones. Es, por ejemplo, el caso del título del tratado.

II. «MEDIDAS» EN EL TÍTULO.

De entrada nos parece muy importante subrayar que el título completo es el siguiente:

> «Medidas del Romano, necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capíteles y otras pieças de los edificios antiguos» **(0)**.

No sólo no estamos ante un tratado de arquitectura total, pero ni siquiera ante un tratado de **las** medidas del Romano. Se presentan las medidas de característicos elementos del Romano: basas, columnas, capiteles, etc.

Como en el curso del diálogo se diseñan y miden los elementos, se cuantifican los resultados y se muestra la unidad de medición, podemos reafirmar que todas las acepciones anteriormente indicadas quedan englobadas en el término **medidas** del título.

Insistiendo en la finalidad concreta y restringida del tratado, podemos ver en (2.6) cómo Sagredo reitera el propósito que había expuesto en el título:

> «..(he sacado de las obras de los antiguos.... este breve diálogo) en el qual se tratan las medidas que han de saber los oficiales por falta de las quales han cometido y cada día cometen muchos errores de disproporcion y fealdad en la formación de las basas y capiteles y pieças...».

No debe plantear problema (7.1) donde, terminadas las digresiones sobre el trabajo y los sepulcros, se proclama: «Comiençan las Medidas del Romano»; y antes de descender al análisis de columnas, basas y demás elementos concretos que forman el cuerpo del tratado, aparecen unos importantes párrafos sobre la fundamentación del Romano, de sus medidas -de todas sus medidas- en el hombre. Siendo esto así, el título de dicho encabezamiento resulta ambiguo, pues podemos leerlo no sólo referido a las medidas que se han de analizar un poco después, sino referidas absolutamente a todas las medidas del Romano cuya fundamentación se considera previamente.

El problema, en todo caso, es irrelevante, pues afecta sólo a la extensión lógica en que se ha de tomar el término **medidas** en dicha frase y estricto contexto. Pero no hace falta insistir en que el tratado tiene por objeto las medidas de determinados elementos del Romano (cf. también (6.1) y (6.2)). Para eliminar toda duda, bastaría con hacer un índice de contenido.

III. CONNOTACIONES ESTÉTICAS DEL TÉRMINO

Está claro que el término **medida** no se queda, en el tratado, en el plano genérico de su definición, sino que se sitúa dentro de un sistema concreto que implica ciertas modalidades de medidas y excluye otras. Analizar esas modalidades es entrar en contacto con los criterios o conceptos por los que se rige el sistema; es relacionar **medida** con los complejos términos con que se expresan las fuentes, particularmente las vitruvianas. Un par de ejemplos aclaran lo que queremos decir:

1) Cuando Pomponio Gaurico, autor conocido de Sagredo, inicia las medidas del cuerpo humano, titula asi el capitulo: «De symmetria, hoc est, commensuratione». Y tras el primer punto y aparte, comienza párrafo del siguiente modo:

> «Mensuram igitur, hoc enim nomine symmetriam intelligamus, cum in caeteris omnibus quas natura progenuit rebus, tum vero in homine ipso admirabilissimam et contemplari et amare debebimus» (op.cit., edic. de Amberes,1528, p.b 5[5]).

(Deberemos no sólo contemplar sino amar la admirabilisima medida -con tal nombre designamos la symmetria -, tanto en los seres producidos por la naturaleza como en el hombre mismo).

2) En la lámina que representa al hombre inscrito en el cuadrado, en la edición del *De Architectura* de Cesariano (op.cit., fo.XLIX) podemos leer:

> «Humani corporis mensura et ab eo omnes symmetrias eurithmiatas et proportionatas geometrico schemate invenire ut adest figura».

Para Gaurico **medida** («mensura») = **symmetria** = **conmensuración** («commensuratio»).

Según Cesariano, la **medida** del cuerpo humano se presenta como fuente de **symmetrias eurithmiatas** y **proporcionadas.** Proporción y symmetria se implican en el sistema.

Así tenemos ya, relacionados con **medidas,** unos conceptos vitruvianos: symmetria, proportio, commensus, eurithmia.

IV. LA TERMINOLOGÍA VITRUVIANA

Es conocido el caos en que nos transmite Vitruvio los términos técnicos, no por falta de sistematización -en la que pone todo su empeño- sino por carencia de perspectiva histórica y de análisis filológico en el uso de los mismos. Remitimos a las pertinentes notas de Ferri (op.cit.), correspondientes a los textos vitruvianos de (I, II) y (III, I). A modo de síntesis valga su siguiente juicio:

> «Comunque, è bene ripetere quanto già detto a I 2: che Vitruvio cioè attinge a partizioni ellenistiche di varia origine, forse anche tra loro contradditorie; le mischia senza capirle bene; e, per non correre il rischio di dimenticar qualche cosa, presenta assieme tutti i sinonimi latini e greci in una caotica folla di tautologie nella quale è assolutamente impossibile fare una cernita e stabilire una stratificazione» (p.94).

Terminábamos el párrafo anterior relacionando **medida** con algunos conceptos vitruvianos. Veamos los textos donde se definen:

(I, II):

v.2. Ordinatio: Est modica membrorum operis commoditas separatim, universaeque proportionis ad symmetriam comparatio.

v.11. Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus: haec efficitur cum membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae.

v.12. item symmetria: est ipsius operis membris conveniens consensus, ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.

Y en el v.13 y ss. ejemplifica: Lo mismo que en el cuerpo del hombre la euritmia se obtiene mediante la conmensuración (symmetria) que toma como unidad el codo, el pie, el dedo, etc., igualmente ocurre en el edificio perfecto. En el templo, por ejemplo, se toma como unidad de medida el diámetro de la columna, el triglifo..

(III, I):

v.l. Aedium compositio constat ex symmetria, cujus rationem diligentissime architecti tenere debent: ea autem paritur a proportione, quae graece αναλογια dicitur.

v.2. Proportio est: ratas partís, membrorum in omni opere totoque commodulatio; ex qua ratio efficitur symmetriarum.

Y comenta en el v.3: Pues ningún edificio puede presentar un sistema de construcción razonado si carece de 'symmetria' y de proporción; es decir, si no presenta un exacto cálculo de

sus miembros, como se observa en un hombre bien formado. (Y a continuación presenta las medidas del cuerpo humano).

De estos párrafos podemos articular los siguientes conceptos:

- La **ordinatio** tiende a la **symmetria** mediante la **proporción.**
- La **symmetria** se engendra por la **proporción.**
- La **proporción** (analogía) es una **commodulatio ratae partis.**
- La **symmetria** es, pues, una **conmensuración (medida) proporcionada** cuyo fruto es la **euritmia.**

Siendo evidente la relación entre proporción y symmetria en el sistema -términos que también aparecen interrelacionados en Sagredo-, nos interesa adentrarnos más en dichos conceptos vitruvianos .

Scholfield, en su *Teoría de la proporción en arquitectura,* Barcelona, Ed. Labor, 1971, p.33, intenta poner un poco de claridad en la compleja terminología vitruviana. Basado en (I, II, 12) y (III, I, 2), define respectivamente y distingue symmetria y proporción (analogía): La symmetria mide el tamaño de las partes con una parte más pequeña o módulo. La proporción compara el tamaño de las partes con el todo. La primera se expresa en sumandos o factores; la segunda, en cocientes.

La interpretación de Scholfield es coherente, valiosa, y facilita la lectura del texto. Pero esto no invalida lo anteriormente dicho, siguiendo a Ferri, sobre la enorme confusión terminológica de Vitruvio. Efectivamente, la confusión se crea cuando se ponen en juego términos griegos y latinos no definidos previamente y se establecen entre ellos interferencias o colisiones semánticas. Ciñéndonos a nuestro caso concreto, **symmetria** y **analogia** son vocablos griegos que no tienen correspondencia latina precisa:

- Si **syn-metros** hace pensar en una «con-mensuración» partiendo de un módulo, Vitruvio mismo, en la definición de otros conceptos, utiliza términos de la misma familia, como **modica commoditas, com-modus, com-modulatio.** Valga de ejernpío la anterior cita de (I, II, 2): en la definición de **ordinatio** nos encontrarnos con una tautologia semántica.

- **Analogia,** mal adaptado al latín por Varron y Cicerón (cf. Ferri, op.cit., p.94), resulta un término equívoco: si **logos** puede equivaler a **ratio** (razón), **ratio** no es **portio**, término éste que supone división.

A su vez el término proporción se puede tomar en diferentes acepciones. Según el Diccionario de la Lengua:

> «Proporción: disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.
>
> 6.Mat.: Igualdad de dos razones.

Siendo ésto así, surge la pregunta: ¿en qué sentido utiliza Vitruvio este término? Cuando en (III, I) presenta las proporciones del cuerpo humano, mide los diferentes miembros como fracciones del todo. Rostro y mano, cabeza..etc. se escalonan así: 1/10, 1/8, 1/6, 1/4.., creando fracciones enteras. El problema está en saber si esta progresión armónica se puede entroncar con un sistema real de proporciones, de igualdad de razones. Wittkower (*La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958), que analiza en profundidad el tema de la proporción en arquitectura, en la p.136 afirma: «La obra de Vitruvio no contiene una verdadera teoría de la proporción». Scholfield, aunque recoge y subraya esta opinión, se esfuerza y cree encontrar la

posibilidad de atribuirle un sistema real de proporción, si bien queda latente por las circunstancias de sus lectores que no requerirían mayor explicitación:

> «Una pista que se puede seguir es el hecho de que en su ejemplo Vitruvio no extiende su progresión armónica mas allá de M/10. Los tamaños de las subdivisiones más pequeñas de la figura humana están calculados no como submúltiplos del tamaño del todo, sino como submúltiplos de la parte mayor a que pertenecen. No es que Vitruvio diga esto explícitamente, pero él mismo lo hace al subdividir la cara en tres partes. Es verdad que los tamaños de estas partes más pequeñas siguen siendo submúltiplos del tamaño del todo, en este caso M/30. Pero lo que Vitruvio hace, conscientemente o no, es asegurar una relación proporcional entre los tamaños de las partes pequeñas y las mayores» (p.36-37).

A continuación adjunta a la progresión armónica inicial progresiones secundarias, llegando, mediante la eliminación de las dimensiones que se repiten, a establecer una tabla, una escala de dimensiones basada en progresiones geométricas. Concluye presentando el ejemplo de la basa ática, donde la progresión armónica de sus medidas se obtiene fácilmente de una doble progresión geométrica.

Su explicación parece satisfactoria. De ella se desprende que las **symmetrias** de Vitruvio se apoyan implícitamente en un real sistema de progresiones geométricas. Se zanjaría así el largo y debatido tema.

Basado en lo acabado de decir, explica Scholfield cómo han de adaptarse symmetria y proporción, según lo pide el mismo texto de Vitruvio:

> «La **symmetria** de un edificio depende de la utilización de dimensiones que puedan ser expresadas por relación al tamaño de una parte determinada o módulo. Pero también depende del principio de **proporción** en el sentido de que las dimensiones de las partes están relacionadas con las dimensiones del conjunto. No debería expresar únicamente las **symmetrias** o tamaños comparativos de las partes de un edificio referidos a un módulo, sino que estos tamaños deberían ser así mismo partes alícuotas del tamaño del todo» (p.38).

V. EL ANÁLISIS DE LOS TÉRMINOS EN SAGREDO

Hecho este breve recorrido por algunos puntos de la problemática terminología de Vitruvio, nos interesa, teniéndolo de fondo, descender al análisis de los términos en Sagredo.

V. 1. Medida como conmensuración y symmetria.

Del análisis de los términos en el tratado se puede fácilmente establecer la igualdad que ya habíamos detectado en Pomponio Gaurico: **Medida = conmensuración = symmetria.**

a) Medida-conmensuración. El término conmensuración aparece una sola vez en el tratado, en (8.1):

> «Entre otras muchas medidas que los antiguos alcançaron cerca de la commensuracion del cuerpo humano, hallaron que el ombligo era centro natural de todo el cuerpo».

Vitruvio emplea **commensus,** término latino que intenta acercarse al griego **symmetros;** y en ese sentido lo encontramos en (III, I, 16), donde concluye las medidas del cuerpo humano, diciendo: «E igualmente los restantes miembros del cuerpo tienen proporción de medida común (**commensus**)». Igualmente lo encontramos en (III, I, 24), donde saca la conclusión de que hay que aplicar medidas proporcionadas a los edificios: «Con razón determinaron los antiguos que

en sus obras existiera relación de medida común (**commensus**) entre los miembros en particular y el todo».

Según el Diccionario de la Lengua:

> CONMENSURAR: Medir con igualdad o debida proporción.
> CONMENSURACIÓN: Medida, igualdad o proporción que tiene una cosa con otra.

Parece claro que medida y conmensuración son términos sinónimos que, en el sistema, están regulados por la proporción.

b) Medida-symmetria. Ya Plinio hizo notar que en latín no había un término equivalente a symmetria: «Non habet latinum nomen symmetria» (*Nat. Hist.* XXXIV, 65). Hemos visto cómo **medida** era un término usual. Ciertamente menos específico que **sym-metros,** pero funcional y, a nuestro parecer, bien adaptado al propósito práctico del tratado. De lo que no podemos dudar es de que traduce el sentido que le da Vitruvio a **symmetria**. En (19.3) encontramos un ejemplo de traducción directa:

> «...queriendo edificar (los jonios) vn gran templo al dios Apolo, a la manera y forma de los que habían visto por la tierra de Acaya, en el qual como quisiessen poner colunas no sabiendo los maestros la medida que les habían de dar...».

Dice Vitruvio (IV, I, 16-18):

> «...ibique, deorum inmortalium templa constituentes .....
> in ea aede cum voluissent columnas conlocare, non habentes **symmetrias** earum...».

Puesto que encontramos frecuentemente **medidas** en el sentido de aplicación de una unidad de medición como sumando (Sagredo evita siempre el término **módulo** de sus fuentes) para determinar una cantidad, podemos decir que dicho término se nos presenta con valor de **symmetria,** cuya definición hemos precisado siguiendo a Scholfield, y participa de las exigencias por que se rige dicho concepto. Y la primera de todas es la que lo relaciona con **proporción.**

V. 2. Medida - proporción.

Aparecen claramente relacionados en el tratado ambos conceptos en: (2.6), (7.3), (7.4.), (7.5), (31.4), (32.3) y (55.2).

En (2.6) se nos dice que, por ignorancia de las **medidas** del Romano, los oficiales «han cometido y cada dia cometen muchos errores de disproporcion y fealdad en la formación de las basas y capiteles y pieças que labran».

Las **medidas** del Romano son, de por sí, **proporcionadas** y, a su vez, engendran proporción. Medidas y proporciones se implican, pues, y la relación existente entre ellas puede leerse en ambas direcciones.

Esto nos confirma que **medida** es un término bastante genérico, y no sería lícito especificarlo únicamente como **symmetria,** aunque relacionada y regida ésta por la proporción. Dicho de otro modo: las **medidas** tanto pueden operarse por división del todo (proporción) como por construcción a partir de una unidad repetida como sumando (symmetria), y, consecuentemente, manifestar sus resultados en números fraccionarios o enteros. Veamos un ejemplo en (7.12):

> «Ay en el alto del hombre seys pies de los suyos. Ay quatro codos. Ay del punto de la coronilla de la cabeça hasta lo mas baxo de la barba la octava parte de su estatura; de esta coronilla hasta el nacimiento de la garganta una quarta parte; deste mesmo lugar hasta lo mas alto de la frente una sexta parte».

Es fácil observar que pasa de una medición modular a una proporcional: determina la altura

total a partir del pie o del codo, y cambiando de sistema, determina por división del todo, las medidas de otros miembros o partes.

Estos virajes no son exclusivos de Sagredo. Vitruvio puede obtener la altura de la columna a partir del módulo, que es su diámetro en el imoscapo, o bien determinar dicho diámetro a partir de la altura de la columna (cf. (IV, I, 19-20), (IV, I, 21-22), (IV, VII, 12-13). Véase también Alberti (IX, VII, 835-837).

Si Vitruvio presenta una terminología estética confusa, en la que se acumulan términos de la misma familia, si es que no cae en tautología, no le podemos pedir a nuestro tratadista que sistematice de un modo riguroso y exhaustivo la suya; esfuerzo, por otra parte, innecesario en este punto. Recordemos, por el contrario, el rigor con que define cada elemento o moldura que introduce en sus trazas. Dijimos al comienzo de este estudio que Sagredo evita la inextricable terminología vitruviana, privilegiando un término como **medida**, lo suficientemente funcional de cara a los destinatarios de su obra, y lo suficientemente genérico para esquivar -sin rechazar ni vaciar de contenido- los planteamientos estéticos de fondo.

Con todo esto queremos decir que la relación **medida - proporción** no puede entenderse estricta y únicamente como equivalente a **symmetria - proporción,** tal como hemos analizado en Vitruvio. El análisis de cada caso nos dirá si estamos ante una redundancia o si el genérico **medidas** restringe su significado a **symmetros** para relacionarse con **proporción**. Así es el juego a que se presta el término **medidas**.

En tales circunstancias no era de esperar que nos diera la definición de **proporción**. La frecuente presencia del término (además de las referencias dadas más arriba, cf. (7.3), (7.4), (19.3), (32.3), (60), (62.5) y (69.7)) es, de por sí, un encarecimiento de su importancia. Al igual que otros conceptos que se vierten en la fundamentación del Romano, éste participa de la exaltación del sistema y, a su vez, ayuda a mitificarlo. Si ya de por sí es arduo el problema de la proporción en el Renacimiento, sería vano e inútil intentar descender a un análisis más profundo del pensamiento de Sagredo al respecto. No teniendo nosotros más apoyo que su tratado, donde la terminología flota con coherencia pero nos oculta su anclaje, preguntar cómo entiende Sagredo la proporción es pedir que se nos responda con una opinión. La única pregunta que nos parece pertinente es esta otra: ¿cómo utiliza sus proporciones y medidas? Y entonces la respuesta es fácil: con fidelidad a sus fuentes. Esto equivale a decir que sus medidas y proporciones se califican como las propias del sistema vitruviano.

Nuestra conclusión es que Sagredo utiliza en este campo una terminología más simple, más funcional, más genérica, menos comprometida que la de Vitruvio, pero las cantidades reales y proporcionadas que con ellas se determinan en las trazas de los elementos son del todo coincidentes.

Este aspecto fundamental queda patente en el análisis directo y comparativo que hemos hecho de los textos y sus fuentes. Por eso juzgamos rechazable la acusación de ignorar la proporción y sus matices que le hace Rosenthal a Sagredo. En su artículo «The Image of Roman Architecture Spain», op. cit., p.339, habla del escaso interés de los teóricos españoles más antiguos por el sistema de proporciones, más preocupados por la belleza en sí de las formas geométricas. Aduce un texto de León Hebreo en el que dice que el circulo es bello en sí, al margen de toda proporción; una cosa bella no tiene por qué ser proporcionada, ni cualquier cosa proporcionada tiene por qué ser bella, como lo piensan ciertos modernos.

No pretendemos rechazar estas ideas; sí, la aplicación que, a renglón seguido, hace Rosenthal a nuestro tratadista. Su argumentación tiene dos puntos: el especial énfasis con que presenta Sagredo las figuras geométricas y la simplificación con que aplica las proporciones de Alberti para la basa jónica:

«Diego de Sagredo placed a special emphasis on the geometric shaping of the parts, affirming that «all works of Roman art are founded on the circle and the square». His simplification of Alberti's proportions for the base of an ionic column (based on succesive ratios of 1:4, 2:7 and 1:3) produced a more convenient technical system that approximates Alberti's results but it reveals a lack of sensitivity to the cosmic significance attributed to the Italian's more subtle proportions».

Nos parece fácil refutar ambos puntos:

a) Es evidente el énfasis que pone Sagredo en las dos principales figuras geométricas (cf.**(8)** y el comentario de todas sus frases). Con ello se alinea -aunque se queda corto- con una preocupación obsesiva de Luca Pacioli. del que insertamos dos citas en (8.3) y (8.5) respectivamente. Interés por las figuras geométricas no significa desinterés por la proporción. ¿Se atrevería alguien a presentar este mismo argumento contra el autor de *La Divina Proporción?*

b) Para el segundo punto remitimos a (51.2). Allí se comprobará cómo Sagredo sigue literalmente el proceso de divisiones y subdivisiones de Alberti: 1:4, 2:7, 1:3. Sólo a partir de ahí viene una variante: Alberti divide el resto en 7 para distribuir troquilos y armilas, y Sagredo lo hace por el submúltiplo 14. La ventaja de trazado es manifiesta. La realidad final es absolutamente la misma, la misma distribución, el mismo perfil de la basa. Los límites de troquilos y armilas en la división de Alberti se sitúan en mitad de parte, es decir en 1/14. Es lo que por procedimiento más expeditivo hace Sagredo, facilitando el trazado. Preguntamos: ¿dónde se ha de contemplar la sutileza de la proporción? ¿En la receta practica del trazado o en la obra ya realizada? Pienso que cuando se intenta facilitar a un oficial un trazado lo que importa es asegurar el correcto e idéntico resultado final. No entiendo cómo puede hablar Rosenthal de «approximates Alberti's results» ni de «a lack of sensitivity to the cosmic signifiance». Podemos remachar la refutación dirigiendo la argumentación contra el propio Alberti. Si Sagredo, en este y otros casos, evita aplicaciones que exigen fracciones, se lo debe a Alberti de quien ha aprendido el recurso. Efectivamente, si consultamos todo **(31)**, veremos que si, para estrechar las columnas a partir de 15 pies, Vitruvio introduce divisiones progresivas en el diámetro del imoscapo de las columnas: 1/6, 1/6'5, 1/7..., Alberti, con quien se alinea Sagredo, presenta: 1/6, 2/13, 1/7... Es evidente que en esta receta práctica se pierde la **razón** que rige los divisores, pero el resultado final y real es idéntico. ¿Argumentaremos pérdida de sensibilidad en Alberti?

V. 3. Ordenanza - repartimiento.

Ordenanza (y sus formas: **ordenar, ordenado, ordenador)** tiene más presencia en el tratado que **repartimiento** (repartir, **repartido**). Pero este segundo concepto aparece ligado al primero en los tres únicos casos en que se manifiesta.

- Cf. para el grupo de **ordenanza** (5.1), (7.3), (7.4), (8.1), (9.2), (10.4), (11.3), (39.1), (64.2), (81.8) y (87.5).

- Cf. para el grupo de **repartimiento** (7.3) y (7.4) dos veces .

Según el Diccionario de la Lengua, y en las acepciones que nos interesan:

Ordenar: «Poner en orden, concierto y buena disposición una cosa».

Ordenamiento: «Acción y efecto de ordenar».

Ordenanza: «Método, orden y concierto en las cosas que se ejecutan».

García Salinero (op.cit.) dice respecto de **ordenanza**:

«Etim. Como la voz anterior, del lat. ōrdo, empleada desde Berceo en el sentido de

'concierto y buena disposición de las cosas entre sí' y 'mandato'.
De la prueba documentada de su uso en castellano en el léxico de arquitectos y constructores, tenemos que referirnos a Sagredo 1526, como primera cita en el orden cronológico».

Aunque entroncado el término con ordo, según indica García Salinero, la acepción en que se toma **ordenanza** es anterior y distinta de la que presentará **orden** referido a cualquiera de los géneros arquitectónicos: dórico, jónico, etc.

Engarzando los conceptos que se desprenden del análisis connparativo de los textos, tenemos:

- Picardo ve el diseño de sepulcro que ha realizado Tampeso y juzga que su «ordenanza es al Romano» (5.1). No hay, pues, referencia a ningún orden concreto, sino una configuración del edificio de acuerdo con un sistema que se llama Romano. .

- Dicho sistema exige que sus obras se ordenen «sobre el redondo o sobre el quadrado» (8.1) y (39.1).

- «Vna pieça mal assentada y formada basta para afear la buena ordenanza» de un edificio (81.8). La ordenanza se preocupa también de la colocación de los elementos en su lugar adecuado (87.5).

- Una buena ordenanza es garantía de estabilidad para el edificio (9.2).

- Ordenar es propio de arquitecto: «assi los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos».

- En (7.3) encontramos ordenar alineado con **traçar**. Es presumible que no estemos ante términos absolutamente equivalentes. En este caso el término ordenar parece especificar el otro.

Vitruvio utiliza el verbo **ordinare** en (III, I, 49), donde dice: «Debemos admirar a quienes, en la construcción de los templos, coordinaron sus miembros (ita membra operum ordinaverunt) de manera que sus subdivisiones (distributiones), tanto por separado como en conjunto, se armonizaran en proporción y symmetria».

Parecería, además, espontánea la asociación de **ordenanza** con la **ordinatio** de Vitruvio (I, II, ,2), cuya definición hemos presentado anteriormente en el apartado IV, y que traducimos ahora: «Establecimiento metódico de relaciones de medida entre los miembros de la obra considerados individualmente, y el ajuste de proporción y symmetria en todo el conjunto».

Encontramos, por otra parte, tres veces alineados **ordenar** y **repartir** en (7.3) y (7.4). Dice Sagredo que, al no tener los primeros constructores reglas para «traçar, repartir y ordenar» sus edificios, recurrieron a la medición del cuerpo del hombre y de él tomaron reglas y medidas para «los repartimientos y ordenanzas» de sus edificios. «De manera que todo edificio bien ordenado y repartido es comparado al hombre bien dispuesto y proporcionado».

Estamos ante una analogía que podemos formular así:

ordenado / repartido = dispuesto / proporcionado.

Recordando que la **ordinatio** tiende a la symmetria total, teniendo el módulo como factor, y que la proporción opera por división, podríamos llegar a esta otra formulación:

ordenanza / repartimiento = symmetria / proportio.

Pero la realidad no es tan simple. En cuanto nos adentramos en la jungla de los conceptos vitruvianos nos damos cuenta de que la adecuación indicada no es factible. Remitimos de nuevo

a Ferri (op. cit., p.50) para el análisis de conceptos tan confusos, tan desconocidos de Vitruvio en sus raíces y evolución, como los de **ordinatio, dispositio, distributio**,etc.

Pensamos que, una vez más, Sagredo utiliza, sin definir, conceptos lo suficientemente genéricos y expresivos dentro del sistema para el énfasis y el juego estético que pretende, sin que su empleo pierda nunca la coherencia con su sentido etimológico.

Creemos, además, que para este último par de conceptos Sagredo tiene como referencia de fondo el pensamiento de Alberti:

- **Ordenanza** puede ser entendida como una peculiar función del diseño (lineamentum), en cuanto que este procura un armonioso **ordenamiento** (gratum ordinem), es decir una disposición conveniente al edificio y a sus partes (cf. (I, I, 19).

-En cuanto al concepto de **repartimiento** es fácil relacionarlo con la **partitio** (cf.(I, I)), a la que dedica el capítulo IX del mismo libro I, y cuya misión es la división del área en áreas menores, tratando el conjunto como un organismo: «ac veluti in animante membra membris, ita in aedificiis partes partibus respondeant condecet» (*ibidem*, p.65).

PERCEPCIÓN ÓPTICA

Bajo este título se pretende recopilar y sintetizar la constante preocupación que a todo lo largo del tratado mantiene Sagredo por los problemas inherentes a la percepción óptica. Pese a su cortísima extensión, hay temas que, por una u otra razón, son recurrentes: **la perspectiva**, **el juicio del ojo** como tribunal último, y, por exigencia de éste, el sometimiento de la realidad a su **apariencia**. Es frecuente encontrar expresiones tales como **parezcan**, **se muestran a la vista**, etc.

I . LA REALIDAD. SOMETIDA A SU APARIENCIA

En principio los elementos del Romano -elementos vitruvianos- se someten a unas medidas que son conmensuradas (symmetricas) y proporcionadas; pero, en determinados casos, las condicionantes de la percepción óptica exigen que las medidas reales sean modificadas para que parezcan verdaderamente proporcionadas. La época helenística fue especialmente sensible a estas modificaciones ópticas, que tienen en Vitruvio su mejor exponente. De una conmensuración regulada objetivamente por la cantidad numérica, **symmetria-posotes**, se fue evolucionando, a través del tiempo, hacia una **symmetria-poiotes**, regulada por la «qualitas» y condiciones de la percepción, que impone rectificaciones numéricas para salvar las apariencias. La nueva sensibilidad estética arrastró consigo un desplazamiento de las categorías estéticas: en su evolución final se resaltan la **charis**, la **hedoné**, la **voluptas**, la **venustas**... Esto es evidente en Vitruvio. El problema o, mejor, la confusión que crea Vitruvio en su terminologia, como se dijo en el articulo MEDIDAS, viene de recoger conceptos que han ido evolucionando en el pasado y presentarlos sincrónicamente.

Son, pues, numerosas las observaciones ópticas y las consiguientes rectificaciones de medidas y diseño a que somete Vitruvio sus elementos arquitectónicos. Sagrado lo sigue en todos aquellos casos que caen dentro de la temática propia de *Medidas del Romano*. Hay puntos que también son contemplados por Alberti. En esos casos nos encontramos ante una doctrina común, si bien la fuente primera suele ser Vitruvio. Aunque las rectificaciones ópticas entran en la preocupación de Alberti, podemos afirmar que, comparativamente, su interés por el tema dista mucho del de Vitruvio. Digamos, con ello, que Sagredo se alinea manifiestamente con Vitruvio en este tema. Se trata en él de una lección muy bien aprendida y asimilada, a la que puede recurrir para explicar casos no contemplados en sus fuentes.

Un recorrida por el tratado nos pondrá en contacto con su casuistica al respecto:

1.- En (32.3), apoyado en Vitruvio (III, III, 71-75) y en Alberti (VII, VI, 567) -más sobrio éste en sus explicaciones-, justifica las reglas que, siguiendo a ambos tratadistas, ha dado anteriormente para estrechar las columnas de acuerdo con sus diferentes alturas:

> «Has de saber que para que todas las colunas **parezcan** ser formadas por vna proporción y medida, conuiene regirlas por las reglas sobredichas. Ca si la coluna grande fuesse

estrechada por la mesma regla que la pequeña, mostraría diferencias en sus formaciones al **juizio del ojo**, porque es regla de **perspectiua** que todo lo que se mira de lejos parece menor de lo que es; por tanto ordenaron los antiguos que la coluna mayor fuesse menos retrayda que la menor; y desta guisa concordaban la formación y proporción de la una con la formación de la otra; y para ello dieron las reglas que habemos dicho».

La explicación de Sagredo va mas lejos que la de sus fuentes, y hace intervenir la perspectiva.

2. - En (33.1) y ss. aborda el problema de las columnas «que se assientan dentro del templo». Es un falso problema, en cuya solución cae en un circulo vicioso. Remitimos a dichos párrafos para su estudio. Aqui sólo nos interesa subrayar su preocupación por las rectificaciones ópticas para que las apariencias sean correctas:

«Otras colunas ay que se muestran a la vista mas gruessas de lo que son; cuyo defeto también remediaron los antiguos con hazerlas mas delgadas que su propia medida demandaba. Estas colunas son las que se assientan dentro del templo».

A continuación, (33.2), explica por ley de perspectiva dicho fenómeno:

«Y la causa desto es que toda cosa que está cercada de agua o de ayre espesso y obscuro parece mayor de lo que es, como por experiencia lo puedes ver, metiendo en vna escudilla vazia vna sortija o moneda. Si te apartares hazia tras tanto que la pierdas de vista, y entonces te fuere echado del agua en la escudilla, verás la joya que primero no veyas, y avn te puedes retraer mas, y no perderla de vista; puesto que los perspectivos atribuyen la causa desto a los rayos reflexos que se causan en la superficie del agua; no por esso dexan de confessar que todo lo que está dentro del agua o cercado de ayre obscuro parece mayor de lo que es. Plinio escribe que las colunas de dentro el templo quanto mas espessamente son assentadas tanto mas gruessas parecen: por reazon que se haze el ayre de entremedias mas espesso y mas obscuro».

Hemos indicado ya cómo plantea un falso problema y, además, interpreta mal un erróneo texto de Plinio (cf. (33.2)). Lee como problema de refracción lo que obedece, según la psicología de la percepción, a la «ley de proximidad».

Pero lo que nos interesa resaltar aquí es el prurito de Sagredo por tocar estos temas.

3.- A igualdad de dimensiones, la columna estriada parece más gruesa. Es observación que encuentra en Vitruvio (IV, IV, 12-16) y en Alberti (VII, IX, 599) quien no presenta explicación óptica alguna. Dice Sagredo (33.3):

«Tienen no menos los antiguos por muy averighuado que de dos colunas yguales, assi en el alto como en el gruesso, si vna dellas fuere estriada, se muestra mas gruessa que la no estriada, engañandose la vista con el ayre que dentro de las canales siquier estrias se encierra».

Curiosamente sigue empeñado en explicar ese hecho de percepción por el «ayre espesso», es decir por la ley de refracción, que no viene al caso, cuando la explicación que allí mismo da Vitruvio es la correcta y obvia: una columna estriada despliega mayor superficie.

4.- En (34.2) cierra el circulo vicioso sobre el tema de las columnas interiores, iniciado en (33.1), y propone corregir la aparente delgadez de sus fustes con el aumento del número de estrias:

«Digo que las colunas encerradas requieren mas espessas las estrias que las no encerradas, porque seyendo mas delgadas según que de suso diximos, parezcan yguales a las de fuera que son mas gruessas».

El interés que presta a las correcciones ópticas se evidencia particularmente en esta casuistica de las columnas del templo, columnas interiores, absolutamente irrelevante en si; es más, fuera de sitio en un tratado que mide elementos de arquitectura y los interrelaciona, pero nunca contempla abiertamente su ubicación ni destino.

5.- En (62.3) ha hecho una equivocada lectura de Vitruvio (III, V, 41) y ha interpretado 'cymatium' como cimacio del ábaco, cuando su fuente parece referirse al saliente del equino. Consecuente con su lectura, ha dado «dos compases» al cimacio del ábaco, contradiciendo la norma que pide «vn compás y medio». Atento, como siempre, a los detalles y a la congruencia de sus medidas, se ve en la necesidad de justificar esta excepción, y para ello recurre, por su cuenta, a exigencias de visibilidad:

> «Dásele esta ventaja por causa que no se asconda con la salida de la corteza su formación» (62.4).

6.- En (82.2), de acuerdo con Vitruvio (III, VI, 33-37), seguido por Alberti (VII, IX, 587) de modo más esquemático y omitiendo las explicaciones ópticas, pide Sagredo inclinar todo el entablamento hacia adelante para que no parezca derrocado hacia atrás:

> «Ca si a plomo cayessen se mostrarían a los que abaxo los mirassen ser acostados y derrocados hazia tras y causarian mucha fealdad y desgracia en el edificio puesto que en sus formaciones no la hubiesse; e la razón que los antiguos assignan por donde las dichas pieças se deban inclinar hazia delante es que seyendo assentadas a plomo, las lineas visuales que se embian del ojo para comprehender qualquiera de las dichas pieças, no son yguales; ca mayor es la linea que hiere en la parte alta que la otra que da y toca en la parte baxa; y esta desigualdad causa que el sentido ponga defeto en el assiento de la tal pieça y le parezca que está derrocada hazia tras; por tanto seyendo la frente de qualquiera de las dichas pieças inclinada e salida adelante, recibe las dichas lineas visuales no con tanta desigualdad como si estuviesse assentada derecha».

7.- En (50.3) no omite traducir un minimo detalle de percepción óptica, que, incidentalmente, hace notar Vitruvio (III, V, 18) en el diseño de la basa jónica, referente a cómo se perciben diferentemente, por su ubicación, dos elementos que, sin embargo, tienen igual medida. Es una prueba más del interés que en Sagredo despierta este tema:

> «Y nota que el trochilo baxo parece mayor que el alto por razón de la extensión que haze sobre el plinto».

II. LA PERSPECTIVA

Le interesa este tema como cuña para vincular el arte con la ciencia y liberalizarlo. Si en Italia el problema ya había sido ampliamente debatido, en España era todavía una temática en agraz. Ya hemos notado en otro sitio cómo Sagredo da por conseguidas ciertas situaciones y omite presentar su problemática. Así, basado en el rigor que la geometría y la perspectiva confieren a la pintura, dirá de ésta que es un arte liberal, al margen de las reales circunstancias históricas y sociales.

Como era de esperar de su concepción y planteamiento del tratado, no aborda el tema de la perspectiva directamente. Pero nos parece manifiesta su voluntad de dejarla indicada como una de las realidades científicas que fundamentan la nueva concepción del arte que se quiere potenciar. Dicho de otro modo: aunque su presencia en *Medidas* es escasa, su importancia -la importancia que le concede Sagredo- es grande. Tanto más cuanto que su presencia en los casos que vamos a analizar nos parece forzada, provocada directamente por el deseo de hacerla intervenir.

Digamos de entrada que en sus ideas de la perspectiva no debe nada a sus fuentes fundamentales, Vitruvio y Alberti; recoge ideas de la época, y su apoyo más directo parece ser el Volterrano.

1.- El uso de la perspectiva, alabado en Eupompo, se convierte en factor importante para la liberalización de la pintura:

> «..Eupompo... que por hauer sido en las artes de geometría y arismetica muy sabio, alcançó muchos secretos y primores en la arte de la pintura, e hizo maravillosas obras de perspetiva, por donde consiguió mucha fama y fue muy celebrado por toda Grecia; y fueron sus obras de tanta excelencia.... que ordenaron de allí adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales, y no con las mecanicas» (10.5).

La anécdota se inserta en los preámbulos que Sagredo dedica a la fundamentación del Romano y, más precisamente, en los que dedica a la necesidad de la geometría para el diseño arquitectónico.

No tendríamos nada que decir si el texto de Plinio del que se sirve (*Nat.Hist*. XXXV,75) utilizara el término perspectiva; pero en su lugar leemos «omnia ante graphicen»; expresión ésta que se presenta con variantes en los diferentes códices y ediciones de Plinio. A pesar de su sentido confuso y de sus diferentes interpretaciones, es un texto muy difundido entre los tratadistas renacentistas. Pero en ningún caso lo encontramos entendido como perspectiva. Remitimos a (10.5.1) y ss. para su análisis. En (10.5.4) establecemos los eslabones que verosimilmente ha concatenado Sagredo para traducir «graphicen» por perspectiva:

> «Sagredo ha leído a Gaurico y, particularmente, la Filología del Volterrano; en ella ha podido ver que Perspectiva, subordinada a la Geometría, equivale a «Optiké» («optice quoque quam nostri Prospectiuam communi vocabulo appellant, Geometricae subiicitur arti» (op.cit., edic.de París, 1526, fo.371^{v})) y que la «optiké», es decir la perspectiva, es una subdivisión de la «graphiké». Se introduciría así la parte por el todo. (Esto sin entrar en los detalles que exige la distinción entre la «perspectiva común» y la «prespectiva artificial»).

De todo ésto es fácil concluir que Sagredo ha forzado la traducción de Plinio, aun admitiendo que ha creído poder hacerlo coherentemente. En una palabra: la introducción del término perspectiva es evidentemente intencionada.

2.- Siguiendo las reglas de Vitruvio y de Alberti para estrechar las columnas de acuerdo con sus alturas, a la hora de justificar dichas reglas no se contenta con recurrir a exigencias de la percepción, como hacen sus fuentes, sino que hace entrar en el juego a la perspectiva:

> «porque es regla de perspectiua que todo lo que se mira de lexos parece menor de lo que es» (32.3).

De nuevo la presencia del término perspectiva nos parece intencionada. Es una presencia de prestigio para el sistema romano que se sirve de ella. No creemos que se trate de un prurito de Sagredo de alardear de sus conocimientos.

3.- Es evidente también su deseo de hacer intervenir la perspectiva en la digresión innecesaria de (33.2) sobre el comportamiento de los «rayos reflexos» (refracción). Puede leerse el texto, más arriba, en el caso **2.** del apartado **I.** de este articulo.

Si la presencia de la **perspectiva** nos parece intencionada en los casos citados, hemos de decir que de su análisis no sacamos gran información sobre los conocimientos de Sagredo al respecto:

- En los casos 2 y 3 nos encontramos ante una perspectiva «naturalis», o ciencia de la visión.

- En el caso 1, que contempla las proezas de representación pictórica de Eupompo, nos encontraríamos, por el contrario, ante una perspectiva «pingendi» o «artificialis» *avant la lettre*. Es conocido el arduo problema que plantea el estudio de la perspectiva pictórica en la antigüedad.

- En (82.2) traduce literalmente a Vitruvio (III,VI, 33-37), quien explica las deformaciones ópticas a que daría lugar un entablamento erigido a plomo, en razón de las desiguales longitudes de las líneas que forman el ángulo de visión. Sin más comentario por parte de Sagredo, no nos es posible detectar su pensamiento sobre la visión angular, de acuerdo con el teorema 8 de Euelides y el problema que le planteaba a la perspectiva artificial como sistema de representación.

- La explicación de (82.2), según la cual el ojo aparece como elemento activo de la visión («las lineas visuales que se embían del ojo para comprehender qualquiera de las dichas pieças») es una idea aceptada y difundida por la óptica de su tiempo.

Nos parece inútil insistir en estos puntos. La perspectiva no se aborda directamente en el tratado; no entra en su temática; se presenta, prestigiosa y actuante, para abonar las *Medidas del Romano.*

III. EL JUICIO DEL OJO.

El ojo es juez supremo. Lo que subjetivamente recibe como defectuoso, lo objetiva en la realidad. Asi considera 'defeto' en ciertas columnas (cf. (33.1); 'pone defeto' en el entablamento correctamente asentado a plomo, y considera 'fealdad y desgracia' en el edificio (*ibidem*) a pesar de que su formación sea perfecta («puesto que en sus formaciones no la huviesse»).

Siendo ésto asi, el juicio del ojo exige modificaciones de medidas en los elementos para que 'parezcan' proporcionados. Toda la casuística de rectificaciones que se contemplan en *Medidas del Romano* están regidas por él.

Pero el juicio del ojo no sólo entiende de los casos de rectificación de medidas. Es juez insobornable de los mínimos fallos en el diseño y realización de los elementos del Romano. Habría que traer aquí todos los detalles y observaciones de nuestro tratadista, atento siempre a la correcta realización del diseño.

Si en las preocupaciones ópticas Sagredo se alineaba decididamente con Vitruvio, hemos de decir que en la preocupación por los detalles de trazado y exigencia de perfección por parte del ojo se alinea claramente con Alberti:

- «..te hago saber que vna pieça mal assentada y formada basta para afear la buena ordenança y venusta facion de vn edifició por muy labrado e pintado que sea» (81.8).

El párrafo nos hace pensar en Alberti, cuando nos dice que las impresiones negativas superan en intensidad a la admiración que produce en nosotros lo bien logrado. En este tipo de juicio la parte que le corresponde al ojo supera en agudeza a la de los demás sentidos. En (II, I, 95) y (IX, VIII, 843-845) nos dice, respectivamente, del ojo:

«Estque praesertim in rebus eiusmodi sensus oculorum unus acerrimus..».

«Et sunt praesertim oculi natura percupidi pulchritudinis atque concinnitatis, et in ea re sese praestant morosos et admodum difficiles».

Es lo que nuestro tratadista, al pedir que «las labores» de las piezas sean graciosas y concertadas, y las curvas redondas y elegantes -«que es gran descanso para el ojo»-, parece resumir en

una frase, más vulgar pero enormemente expresiva: **el ojo no sufre corcovos** (86.)

Terminemos diciendo que la expresión «juicio del ojo» de Sagredo (32.3) la encontraremos empleada por Vasari y antes se la había puesto en boca de Miguel Ángel bajo la forma de «el compás del ojo». La expresión, en esto casos, delata la nueva actitud que adopta el Manierismo ante el sistema más objetivo y controlado matemáticamente por el que la época inmediatamente anterior regía las proporciones, particularmente las del cuerpo humano.

La coincidencia de expresión y fechas entre Sagredo y manieristas no nos pueden hacer dudar sobre la diferencia sustancial de contenido y de aplicación que separa dicha expresión en uno y otro caso. Medidas y proporciones son insobornables en Sagredo; éstas, ciertamente, se han desplazado de la realidad objetiva a su apariencia: es en la apariencia donde se realiza el rigor de las medidas y proporciones, que el espectador espontáneamente objetiva; su canon de la figura humana ni siquiera ha recogido la preocupación que ya existía por la figura en movimiento. En tales condiciones Sagredo es fundamentalmente vitruviano en lo que respecta a rectificaciones de medidas por exigencias ópticas (y, si preferimos, juntamente con Vitruvio, helenista). El Manierismo comporta la acentuación del proceso subjetivo. Y de ello no encontramos señales en Sagredo. Por otra parte, como ya hemos indicado, «juicio del ojo», o expresión equivalente, delata en Sagredo la sensibilidad que ha detectado en Alberti, según la cual el ojo delata súbitamente cualquier infracción de la norma.

ÓRDENES

Pretende este artículo analizar la doctrina de *Medidas* en conexión con el llamado «orden arquitectónico». Es sabido que el término «orden» no aparece en el tratado.

I. LOS ÓRDENES Y SU PROBLEMÁTICA

La relación «Renacimiento - órdenes» parece surgir espontánea. Sin embargo, lo mismo que no existe un concepto univoco de Renacimiento, tampoco existe un concepto de orden que se pueda aplicar de modo unívoco a las diferentes etapas de la antigüedad clásica ni a los diferentes momentos del Renacimiento.

El término «orden para designar específicamente «orden arquitectónico» y el propio concepto de orden arquitectónico tal como lo entendemos hoy de ordinario, son de acuñación tardorenacentista. Hacemos caso omiso de la perspectiva histórica y de la propia génesis del concepto cuando los aplicamos indiscriminadamente tanto al pasado remoto como al inmediatamente previo a su acuñación. La absolutización del concepto conlleva un juicio peyorativo de los momentos en que no ha sido «correctamente» aplicado. Es manifiesto que el espacio de tiempo en que se desarrolla el Renacimiento no es coextensivo con el de la recta formulación y aplicación de los órdenes.

El término orden

En la literatura artística se puede encontrar «orden» (o el latino 'ordo') en la acepción más usual de colocación. Sólo a partir de un determinado momento se configura con la nueva acepción de «orden arquitectónico».

En la conocida relación de Castiglione-Rafael al papa León X encontramos tres veces 'ordine' (singular o plural), de las cuales sólo en una ya aparece con el nuevo sentido de orden arquitectónico. Pero allí mismo todavía encontramos expresiones como 'maniera' u 'opera dórica'.

Clarísima aparece la nueva acepción en la carta de Rafael a Messer Fabio Calvo, de agosto de 1514 (de cuya autenticidad duda Fischel; dato que se limita a recoger Schlosser, op.cit., p.229). En ella promete Rafael diseñar «el frontespizio di ordine dórico» («Raffaello a Messer Fabio Calvo», in *Scritti d'arte del cinquecento,* Tomo III, a cura di Paola Barocchi. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1977, p. 2969).

En adelante ya es fácil encontrar el término plenamente acuñado con el nuevo concepto.

En Vitruvio, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Pacioli etc., los adjetivos dórico, jónico, etc. se acompañan de una serie de términos emparentados con los que usa Sagredo: género, manera, linaje... Traducir cualquiera de estos términos (o semejantes) por «orden», sin hacer un análisis

minucioso de contenido y contexto, encierra un gran peligro, del que no se han librado traducciones, por otra parte excelentes. Porque lo que hay que dilucidar es si se trata sólo de un cambio de término o si, en el fondo, hay un cambio de enfoque, un nuevo concepto. Y ésto último es lo que hemos manifestado más arriba.

Definición e historia de «orden»

a) Definición. El recurso a la definición, imprescindible para saber exactamente de qué estamos hablando cuando debatimos un tema, se nos muestra poco satisfactorio en el caso que nos ocupa. Inversamente podemos decir que es muy clarificador de los equívocos en juego.

Recurramos a tres definiciones:

1ª) Según García Salinero, op.cit.:

> «Orden, ordenador, ordenanza.
>
> (Arq.) Orden arquitectónico. Es una cierta disposición y proporción de los cuerpos principales que componen un edificio.....
> Nota: El término orden es sustituído con frecuencia en autores de estos dos siglos por las voces 'género' y 'forma', como en los textos siguientes: Sagredo: 'cinco géneros de columnas...'.

2ª) Según el *Vocabulaire de 1'Architecture,* (París, Imprimerie Nationale, 1972), obra importante editada por el Ministerio de Cultura francés para unificar criterios de nomenclatura arquitectónica:

> ORDRE, n. m. Dans 1'architecture antique et classique système cohérent de proportions modulaires et de formes apliquées aux élévations.....L'usage des ordres n'implique pas nécessairement l'emploie de pilastres ou de colomnes, les règles de l'ordre s'imposent théoriquement à toutes les parties de l'élévation. Dans la pratique, le système de proportions a été moins strictement appliqué que le système de formes: un ordre avec les proportions du corinthien et avec le chapiteau de l'ionique est un ordre ionique. D'où l'acception restreinte du mot ordre désignant une composition formée d'une colomne, d'un pilastre ou d'un support anthropomorfose, d'un entablement et parfois d'un piédestal...

3ª) Según el *Dizionario enciclopedico di Architettura e urbanistica* (op.cit.):

> «Ordine architettonico. Sistema di elementi morfologicamente determinati legati da reciproci rapporti sintattici a formare un'unità organica. Impiegato nell'ambito delle civiltà classiche, nasce dalla sistemazione in un insieme canonico, secondo un'idea condizionata da regole interne, del sistema costruttivo trilitico (in principio verosimilmente attuato mediante strutture lignee). Si compone di due parti fondamentali: l'elemento verticale di sostegno (almeno idealmente) discontinuo (piedritto, cioè colonna, pilastro, parasta, ecc.), e l'elementó orizzontale sostenuto (trabeazione). Almeno da un certo momento del suo processo di sviluppo (c. sec. IV a. C.) la funzione statica delle partí dell'o. può essere reale (o. costruttivo o portante) o soltanto simulata, rappresentata (o. 'decorativo') senza che per questo cambino per lo più le caratteristiche morfologiche e le regole sintattiche fondamentali di aggregazione delle parti. Originario della civiltà ellenica -o. dorico e ionico, poi corinzio-, oggetto di diffusione e di sistemazione teorica nell'Ellenismo, è contaminato con sistemi arcuati ed esteso in nuove specie o varietà (composito, ecc.) in epoca romana; ripreso nel '400 è, fino all'800, oggetto di interpretazioni e teorizzazioni, mantenendo sempre il suo ruolo di elemento base

dell'architettura classica, sia esso inteso come mezzo di semplice qualificazione degli involucri o come parametro nelle strutturazione degli spazi. Più che un insieme di elementi della costruzione (base, trabeazione, ecc.) l'o. a. è un concetto che vuol esprimere, in modo tendenzialmente assoluto e definitivo, l'idea di ergersi, di sostenere, di gravare. Fa riferimento ad un'idea (in senso platonico) la cui perfezione e irraggiungibile anche se nelle realizzazioni concrete ad essa e possibile avvicinarsi. Per questo, pur dandosi in certo senso a priori, gli o. non si cristallizzano in schemi regolati da leggi fisse e immutabili; ma solo da norme o canoni ideali, che si costituiscono in un concreto processo storico, attraverso la selezione delle esperienze accumulate nelle diverse realizzazioni e che trovano espressioni individualizzate nelle particolari situazioni spazio-temporali e in relazione alle diverse personalità creatrici.

Si comprende pertanto come gli elementi dell'o. a. si presentino fin dalle origini (c. sec. VII a.C.) come parole di un linguaggio convenzionale ad impegnato in un perenne processo di sviluppo e di trasformazione secondo una propria sintassi e grammatica che comprende regole ed eccezioni. I diversi o. si configurano dunque, almeno in Grecia, come dialetti, innalzati tuttavia alla dignità di lingua, riferibili a diversi luoghi di origine e a diversi gruppi etnici (Dori, loni) e partecipi pertanto della cultura particolare nella quale sono nati. Contemporaneamente, almeno dai sec.V-IV, si configurano come diverse 'specie', o 'generi' architettonici, di un'unica 'razza', cosí come i Dori e gli loni sono ceppi diversi di un'unica razza, quella degli 'uomini greci'. Probabilmente fin dal periodo di formazione l'idea di o. è legata a quella di mimesis naturalística.....

Un passo fundamentale nell'ambito delle possibilità di impiego degli o. è poi compiuta in epoca romana con la sua associazione con il sistema murario dell'arco e della volta che ne contraddice il significato originario di struttura portante e trilitica ma apre inedite possibilita di applicazione a tutti i tipi di edifici. La ripresa dell'o. a. nel '400, in un nuovo umanistico entusiasmo per l'antichità, da parte del Brunelleschi, ha inizialmente lo scopo di valersi di un sistema sintatticamente determinato di elementi 'normalizzati' per una strutturazione razionale e scientifica dell'architettura e come espressione di una proporzione assoluta in uno spazio prospettico. Proporzione che assume valori e significati metafisici già con l'Alberti e poi, ad es., con il Pacioli, il Paladio, ecc.

La primera definición es poco precisa; define poco. Además, en la nota, se dan por intercambiables orden y género.

La segunda definción, en un Vocabulario que pretende ser preciso, es prueba de la dificultad de definir el concepto de 'orden' al margen de su historia. Lo que equivale a decir que no existe un concepto unívoco de orden.

La tercera, de la que hemos omitido párrafos, parte de una definición muy precisa en un plano genérico y, por ello mismo, imprecisa. Abarca mucho y aprieta poco (diríamos con el refrán): 'Sistema de elementos morfológicamente determinados, ligados por reciprocas relaciones sintácticas formando una unidad orgánica'. Pero esto, pensamos, tanto se puede aplicar a 'elememtos morfológicamente determinados', estructurales de por sí, como a 'elementos morfológicamente determinados', decorativos, añadidos a una estructura.

La definición se acompaña de un largo comentario histórico, con connotaciones filosóficas, que no hacen sino confirmar la contradicción en que se desenvuelve el concepto de orden

cuando se lo quiere definir de un modo unívoco, y la indefinición en que queda cuando se lo analiza a través del tiempo.

b) Su historia. Con la brevedad que requieren estas notas, apuntamos algunas ideas que nos parecen fundamentales:

En el mundo griego anterior al helenismo no hay una sistematización de lo que llamamos órdenes. El establecimiento de proporciones, personalizadas en cada edificio, se puede insertar en un movimiento histórico que va configurando en su praxis una tendencia en la depuración y elegancia del sistema constructivo (remitimos al capítulo «La théorie des ordres» de la obra de André Lurçat titulada *Formes, composition et lois d'harmonie. Eléments d'une science de l'esthétique architecturale*, vol.V, París, Vincent Fréal et Cie, 1957).

En su sistema arquitrabado, en el que el muro corrido no desempeña el papel esencial, los elementos sustentantes y los sustentados -columna, entablamento, frontón- son, al tiempo, estructurales y definidores del 'género' (orden). Como dice Lurçat, acabado de citar: 'le temple est l'ordre lui-même» (p.272).

El término 'género' (o equivalente), que todavía encontramos en Alberti, nos parece una expresión más feliz para aquella arquitectura arquitrabada que no orden. El 'género' define toda la morfología que expresa la total estructura y significado del edificio. El 'orden' en que se articulan sus elementos, no sistematizado todavía, responde a la morfología flexible de cada género.

Los 'géneros' se sistematizan en Vitruvio, y, consecuentemente, el 'orden' de articulación de sus elementos. Bastará con que aparezca en escena un sistema constructivo distinto, no arquitrabado, que recoja elementos del antiguo, descontextualizados de su función primaria, para que se de luz verde, más tarde, al nuevo concepto de 'orden', que nace afectado de contradicción.

Es importante subrayar que la arquitectura vitruviana sigue siendo arquitrabada. Y aunque sus 'géneros' (y «órdenes») estén sistematizados, su sistema constructivo es incompatible con el sistema imperial romano abovedado: un abismo los separa.

Cuando los renacentistas vuelven los ojos al pasada, constatan fácilmente desfases morfológicos, generalmente numéricos, entre Vitruvio y los edificios antiguos, pero no parecen querer aceptar que los sistemas son alternativos. Y aquí se inician las contradicciones, tensiones y ambigüedades que se pueden observar en la evolución de la arquitectura renacentista, sin que ello comporte descalificación de sus grandes logros. Al principio se le da menos importancia a los órdenes; cuenta más la regulación proporcionada de las estructuras. Pero allí está Vitruvio y el interés creciente por su tratado. No se renuncia a él. Y Vitruvio es -valga la expresión- una perenne llamada 'al orden'. La historia de la devoción y culto por el sistema de los órdenes, su canonización, es de sobras conocida. En expresión de Juan Antonio Ramírez (op. cit., p.213), «constituye parte del sueño arquitectónico renacentista, una curiosa utopía que se despliega entre los textos, las representaciones gráficas normativas y algunas realizaciones concretas».

Si nos detenemos unos segundos más en Vitruvio para luego definir la postura de Alberti, podemos comprobar que nos presenta la sistematización de los 'géneros' en un momento peculiar de su evolución, privilegiando el jónico y relegando el dórico a un puesto secundario por la problemática de su friso (digamos que también por el cambio de gusto estético que se opera en el helenismo). No contempla el que se llamará 'compuesto', y resalta los valores antropomórficos y semánticos de los diferentes estilos. Datos éstos que recogerá con interés el Renacimiento. Pero su sistema queda en la otra orilla; es un sistema arquitrabado. De ahí que si, por ejemplo, analizamos su jónico aplicado al templo, veremos que todos los factores de la construcción están en

juego. Allí están las 'figuras' y las 'especies' de los templos. Por su figura un templo puede ser in antis, próstilo, períptero, etc.; por su especie, picnóstilo, sístilo, diástilo, etc. Ahora bien, en este último concepto interviene el intercolumnio, el cual incide, por su relación con él, en el diámetro del imoscapo de la columna, que es el módulo. Esto nos dice que el 'género' no se define sólo por la interrelación de basa, fuste, capitel, arquitrabe.., regidos por el módulo (o diámetro del imoscapo de la columna), sino que en éste interviene el espaciamiento de las columnas, formulándose la siguiente regla: A diámetro constante, el intercolumnio varía de magnitud según la 'species', de suerte que a rnayor intercolumnio la columna tendrá menor altura, pudiendo pasar ésta, según los casos, de 10 a 9'5, 8'5, u 8 D de altura. O, inversamente: a una altura constante de columna, sus diámetros en el imoscapo dependerán de las magnitudes de sus intercolumnios. (No tocamos el caso peculiar del eústilo). La consecuencia es que todos los elementos estructurales están en juego y llevan el valor semántico incorporado.

Alberti parece tener conciencia de la incompatibilidad del sistema arquitrabado vitruviano y del sistema abovedado romano. Se le ha achacado desconocimiento de la arquitectura griega y se ha descalificado su concepción de la columna, a la que considera en su relación con el muro y a la que, por otra parte, destaca y elogia como el principal ornamento de toda la arquitectura. Remitimos para este tema a Wittkower, en el capítulo titulado «La columna en la teoría y en la práctica de Alberti», de su op.cit., *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, y a Borsi, *Leon Baptista Alberti*, op.cit., p.333 ss.

Pensamos que Alberti debería ser exonerado en gran parte de tales acusaciones, si no en su totalidad. Para ello habría que tener en cuenta varios puntos:

1º. Alberti presenta un texto alternativo, básicamente romano, al griego-helenístico de Vitruvio.

2º. Alberti no puede pretender volver al sistema griego. Le interesa la restauración del romano. El ha dejado bien definida la evolución de la arquitectura, en la que el momento griego representa la floración juvenil, superado -con un plus muy específico- por la madurez perfecta del romano.

3º. Ha comprendido que en la arquitectura romana los elementos definitorios de lo que se llamará «órdenes» han perdido su antigua función estructural y, consecuentemente, los analiza, mide y sistematiza como ornamentos. Su inserción en el sistema romano la juzga sin duda un logro del progreso de la arquitectura y no cae en la tentación de añorar su antigua función. Digamos que Alberti sigue contemplando en su tratado edificios arquitrabados, que también siguieron vigentes en la antigua Roma. Pero es importante subrayar que evita contaminar mutuamente los sistemas más allá de lo que la práctica antigua estableció. Por eso sus columnas no soportarán arcos, que pertenecen al sistema mural, y sí recibirán los elementos propios de su sistema arquitrabado. El uso de sus columnas adosadas al muro dará paso al de las pilastras, en coherencia total:

> «En la práctica, por ende, la concepción de Alberti de la columna fue esencialmente griega, en tanto que su concepción del arco fue esencialmente romana.... Pero Alberti no se detuvo en esta discriminación entre las funciones del arco y de la columna. Con el transcurso de los años, descubrió las contradicciones intrísecas de toda combinación de columna y pared. Para una mente metódica como la suya, la incompatibilidad entre la cualidad tridimensional y plástica de la columna y el carácter plano del muro debía tornarse, tarde o temprano, evidente. En su último período resolvió las contradicciones teóricas, y reemplazó las columnas por pilastras. La pilastra es la transformación lógica de la columna para servir a la decoración de la pared. Cabe definirla como una colum-

na achatada que ha perdido su valor dimensional y táctil» (Wittkower, op. cit. anteriormente, p.42).

En su tratado, se sigue hablando de 'género'. Pero el término tiene ya una acepción más formal y restringida que en su precedente vitruviano. «Género» en él no se sustantiva como 'orden', porque su función ornamental lo subordina a la estructura, a la que de un modo u otro, semántica, proporcional o espacialmente, cualifica. (Su término 'columnatio' es el que más se corresponde con el concepto restringido de 'orden' en tanto que simple secuencia de los elementos que van desde el pedestal a la cornisa (cf. (VII, VI, 563)).

Resulta, por otra parte, difícil definir qué relación guarda 'género' con estructura. Parecería obvio calificarla de accidental, dada su condición de ornamento. Sin embargo, a poco que se analicen las ideas de Alberti sobre belleza y ornato, se observa que lo que teóricamente es deslindable, en la realidad concreta se relaciona de un modo prácticamente necesario.

Todo lo anteriormente dicho, nos sitúa ante una alternativa: o consideramos la posterior codificación de los 'órdenes' (y acuñación del término) como un híbrido vitruviano-romano (donde sin empacho una arquería puede ir soportada por columnas) y situamos la nueva modalidad en su momento histórico, el tardo-renacimiento, o, por el contrario, seguimos empeñados en mantener un concepto de 'orden' equivoco que, aplicado a posteriori, descalifica el pasado anterior y mantiene eternamente en su seno la contradicción de pertenecer simultáneamente a dos sistemas constructivos diferentes. Nos inclinamos por la primera parte de la alternativa.

II. EL TEMA EN MEDIDAS DEL ROMANO

Terminología.

Queda dicho que en *Medidas* no aparece el término «orden». Hemos notado la frecuencia del término «genus» (género dórico, género jónico, etc.) en Vitruvio. También en Sagredo encontramos el término «género» (cf. (18.2), (22), (24), (25.5), (26.1), (34.3), (36.3), (40) y (63.1). Pero es fácil observar que su acepción no coincide con la vitruviana. Aquí «género», seguido de la preposición de, va referido a elementos concretos: columnas, balaustres, capiteles.., y no a los adjetivos dórico, jónico, etc., con que se designan en Vitruvio los modos distintivos de articularse morfológica y sintácticamente los elementos.

En Sagredo «género de» se puede traducir por «clase de» o semejante. Junto al término «género» también encontramos otros como «linaje», «diferencia», «manera», «formación». El alcance de su significado es el mismo. Ejemplos:

> «Puédense formar estas estrias en todo genero de colunas» (36.3).
>
> «Deste linage de colunas quadradas se hallan oy en dia muchas por Italia» (25.3).
>
> «Otras muchas diferencias de basas se pueden traçar» (55.1).
>
> «Assi como ay diversas maneras de colunas, assi ay diuersas formaciones de basas» (41.3).

En consecuencia, «género de» (o semejante) no equivale a «género» vitruviano (u «orden»).

Por lo mismo debe descartarse la opinión de algunos autores, según la cual Sagredo, por boca de Picardo, presenta el orden balaustre. Pero el término «género», que ya hemos analizado, y el contexto no lo permiten (aparte de que un solo elemento no forma un orden): Entre las

columnas quadradas y redondas que encuentra Picardo en el taller de Andino, ve unas que le parecen muy extrañas y no sabe clasificar ni como dórica, ni como jónica o toscana:

> «Pregunté cómo se llamaban. Fueme respondido que balaustre. Por tanto antes que otra cosa digas ten por bien de platicarme alguna cosilla dellos, pues a mi parecer son otro genero de colunas» (36.3).

Interrelación y articulación de los elementos

Si en *Medidas* no hay un término que explicite el concepto de «género» u «orden», habrá que ver si el comportamiento de los elementos en su articulación podrá decirnos si el concepto está implícito, o si existe algún contexto donde dicho concepto esté subyacente.

Medidas no parte del estudio de los elementos interrelacionados según las exigencias de cada «género» u «orden», sino que los agrupa morfológicamente -columnas, basas, capiteles.-, y dentro de cada grupo los estudia y diseña, ordenados según la conocida secuencia de los «géneros» que les dan nombre: dórico, jónico, corintio...

La interrelación modular o proporcional entre los elementos -columnas con basas, capiteles y entablamento- es manifiesta. Lo que nos interesa precisar es si dicha interrelación se establece siempre entre elementos de la misma familia. Para ello analicemos el comportamiento de los término dórico, jónico, corintío, etc.

Dórico, iónico, corintio, toscano..

Encontramos estos términos como adjetivos, referidos a columnas, basas, capiteles...

Columnas: (18.2), (19.1), (19.3), (19.4), (20.1), (20.2), (22), (23), (24), (25.1), (26.1), (34.3), (36.3).

Basas: (41.1) , (50.1) , (50. 2) , (51.1) , (54.1).

Capiteles: (58.4), (60), (63.1), (63.2), (63.4), (64.1), (65.1), (67.2), (67.6).

De estos casos, por quedar restringida la calificación del adjetivo a un elemento particular,sólo podriamos concluir, en rigor, que el elemento calificado, por ejemplo, como columna dórica, pertenece a la misma familia que la basa calificada con el mismo adjetivo. Pero es manifiesto que quedarnos a este nivel de argumentación, aferrados a la letra, es tan ilógico como sacar conclusiones que no estén contenidas en sus premisas. Un análisis de otros textos y contextos nos ayudarán a explicitar el concepto de «género» u «orden» que buscamos. Establezcamos para ello una casuística a través del tratado:

1º) Los gentilicios dórico, jónico, etc., se aplican fundamentalmente a los «géneros» de edificios y derivadamente también a sus elementos singularizados. Asi lo ha contemplado Sagredo en el *De Architectura* de Vitruvio. Cuando luego él, con una metodologia pensada para sus destinatarios, ha agrupada los elementos, según ya hemos apuntado, en series morfológicas (todas las columnas, todas las basas, todos los capiteles..), no ha podido pretender desclasarlos o permitirles libre articulación con elementos de otras familias. Un recuerdo de la dependencia y conexión familiar original podríamos encontrar en el siguiente pasaje:

> «Y assi como ay diversas maneras de colunas, assi ay diversas formaciones de basas. Unas ay que se dizen dóricas; otras se llaman jónicas; otras tuscanicas; otras ytalicas» (41.3).

Pero en el comentario *in situ* de este texto decíamos que no queríamos forzar ninguna conclusión. Sólo si la libre articulación de elementos de distinta familia existe en el tratado, y en la medida que exista, podremos pensar que ha desarticulado los «géneros» u «órdenes» origina-

rios; de lo contrario hemos de pensar que el concepto está implícito y exige la coherencia de articular entre sí elementos del mismo nombre.

2º) Cuando, traduciendo a Vitruvio, dice por Tampeso que los jonios levantaron las primeras columnas, «las quales fueron llamadas dóricas» (19.3), surge la sorpresa en Picardo:

> «P.- Antes me parece a mi que se debían llamar jónicas, pues los jonios fueron sus primeros inventores.
>
> T.- Dízense colunas dóricas porque se formaron para templo dórico, digo dórico o de fabricación dórica».

Está claro que aquí «dórico» designa un «género» u «orden» de construcción; se refiere al sistema en sí y no a sus constructores.

3º) También está presenta la idea de «género» en (20.1):

> «Queriendo después los dichos jonios edificar en la cibdad de Epheso otro templo a honrra de la diosa Diana, buscando otra manera de nueva medida y traça, assi para elegir el templo, como para formar las colunas y hazerlas mas sotiles y entalladas que las dóricas según que para hembra convenía..»

Está claro, como lo está en su fuente, Vitruvio, que los jonios buscan un nuevo modo o «género» de edificio, distinto del dórico.

4º) En (20.2), a través del antropomorfismo femenino de ambos elementos, encontramos directamente relacionados el capitel y la columna de igual nombre, jónicos.

5º) Si hemos sido excesivamente prolijos en la discusión sobre la articulación de elementos de la misma familia, es porque existe la concreta sospecha de que el entablamento de Sagredo es polivalente y puede descargar, indiferenciado, sobre cualquier tipo de columna. Dice al respecto Juan Antonio Ramirez, (op.cit.,), p.219:

> «Diego de Sagredo trata a continuación, por separado, «De las tres pieças que vienen sobre los capiteles que son architrave, fresso y cornixa». El análisis conjunto da a entender que los diversos tipos de columnas pueden admitir un mismo entablamento».

Es notorio que Sagredo simplifica al máximo su doctrina sobre los tres miembros del entablamento. Pero simplificación no quiere decir necesariamente indiferenciación.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar que Sagredo simplifica cuando las fuentes del tema son discordantes: o existen marcadas diferencias entre Alberti y Vitruvio, o entre éstos y la práctica arquitectónica, antigua o renacentista. Y esto es lo que fundamentalmente explica el caso presente. Creemos que en el comentario *in situ* de los textos referentes al tema hemos dejado justificado el proceder de nuestro tratadista. Nos remitimos a ellos, a partir de (69.1), y, más particularmente, a (69.1.2), (69.1.3), (70.7), (70.7.1), (74.1), (74.3), (74.3.1), (74.5), (77.1), (77.4).

Hagamos aquí únicamente las observaciones necesarias para desbloquear la acusación de promiscuidad de elementos de «géneros» diferentes que se originaría en el caso de no darse sino un solo entablamento de un determinado género. Recordemos su doctrina sobre los tres miembros:

a) Arquitrabe. Cuando aborda el tema da la impresión de tratar **del** arquitrabe, de un único arquitrabe. En realidad está siguiendo la traza del arquitrabe jónico de Vitruvio. Cualquier duda se disipa cuando, en (70.7), dice:

> «Los architrabes dóricos son formados por las mesmas medidas que los jónicos, puesto que son todos rasos e sin faxas ningunas».

La cuestión, pues, queda zanjada; están presentes los dos tipos de arquitrabes (es sabido que el género corintio se sirve de uno u otro).

Si nos preguntamos por qué simplifica tanto la doctrina (la simplificación no afecta, como vemos, a la ortodoxia, aunque sí ha sido causa de sospechas e incluso de mala interpretación de la doctrina), la respuesta no es sino la falta de concordancia entre las fuentes entre sí y la práctica arquitectónica:

- Sagredo sigue el diseño del arquitrabe jónico de Vitruvio; opta por un modelo claramente expuesto. Enfrente está Alberti con variantes que ha encontrado en las antiguas construcciones romanas. En ellas no sólo hay arquitrabes jónicos con sólo dos fajas, sino soluciones anómalas con mezcolanza de estilos diversos, que Alberti no se atreve a condenar (quae non usque vituperes).

- El arquitrabe dórico de Vitruvio es liso, sin fajas; su altura modular es constante. El de Alberti tiene fajas y su altura es variable, como el jónico. Sagredo opta por el tipo liso, sin fajas, de Vitruvio, pero lo somete a las variaciones de altura de Alberti.

Esto nos ayudará a comprender su simplificación en los demás casos.. Pero -repitamos- simplificación no es permisividad de libre articulación de elementos heterogéneos entre sí, que es el punto que estamos dilucidando.

b) Friso. Habla **del** friso; friso único, al parecer. Comentando en (74.3.1) la terminología, terminábamos asi:

> «Dado que las medidas del friso que presenta son las pertenecientes al jónico, y que se desentiende de las modulares, propias del dórico, comprobamos que el friso dórico desaparece como tal entidad y queda reducido a lo que él llama «labores dóricas», susceptibles de ser introducidas en el friso».

No pretendemos rectificar nada de lo allí dicho. Sí, hacer algunas observaciones, desde el planteamiento que estamos haciendo aquí, a fin de disipar cualquier apariencia de contradicción:

- Con un término que ya tenía amplia difusión en Italia Sagredo unifica la terminología tal como la empleamos en la actualidad. Hoy decimos «friso jónico» y «friso dórico». «Zooforo» (Vitruvio) y «fascia regia» (Alberti) designaban al primero. «Triglifo + metopa + canaliculi» (Vitruvio) y «tigna + tabula + sulci» (Alberti) designaban al segundo.

  Para Sagredo **el** friso puede ser labrado o liso, por un lado, y por otro, puede recibir «labores dóricas». Es fácil ver que estamos ante el friso jónico y dórico respectivamente. La unificación en un concepto, con modalidades distintas, no nos dice que estas sean intercambiables *ad libitum.*

- En el comentario de texto comentábamos cómo, en sus fuentes, el friso dórico, con su alternancia de triglifos y metopas, y los problemas que planteaba su distribución, estaba pensado desde su destino en el edificio sagrado o templo. Notábamos cómo Sagredo estaba pensando en otra aplicación tipológica, que podía exigirle una readaptación de medidas de triglifos y metopas. Es uno de los factores que ha podido impulsarle a simplificar la exposición de su doctrina. Su acomodación tipológica es lícita y coherente. De mayor simplificación y de menor coherencia con las normas vitruvianas es la doctrina de Pacioli sobre estos puntos. En todo caso, dejemos claro que la simplificación no atenta contra la coherente articulación de elementos de la misma familia.

c) Cornisa. Aquí su doctrina sí que parece escandalosa. Sólo contempla una cornisa, la

jónica, que consta de «gula y corona y dentellones; e avn le quitaban la gula quando quiera que encima levantaban frontispicio» (77.2).

Para desbloquear el escándalo recordemos que Sagredo parece no perder de vista a sus destinatarios; silencia los conflictos y simplifica la doctrina, presentándola como segura, cuando observa discrepancias entre fuentes escritas y práctica arquitectónica. En este caso concreto debe de saber -no le hemos encontrado nunca novedad o excepción a la regla que no tuviera apoyo autorizado- que la cornisa jónica puede coronar el friso dórico. (Notemos que no habla de cornisa jónica. El dato es importante). Y esta cornisa, carente de mútulos, es mucho más adecuada a la finalidad que parece presidir el diseño de su friso.

De la aplicación de la cornisa jónica al friso dórico tenemos testimonios (ya hemos notado cómo Alberti habla de mezcolanzas no siempre vituperables):

- Se observa en obras renacentistas del siglo XVI.

- Se aplicaron en la antigua Roma. En la edición del Vitruvio de Filandro, 1586, encontramos dibujada la cornisa del teatro Marcelo, denticulada, y el comentario de Filandro a las anomalías que se observan con relación al texto vitruviano, reza así en este caso:

> «item si Doricis epistyliis in coronis denticuli scalpentur. Qui theatrum architectatus est, quod Augustus sub nomine Marcelli nepotis ex forore Octavia extruxit, denticulos in Dorica corona scalpsit, quod lonicarum erat proprium ad Doricas transferens. Vt mihi parum prospexisse videantur, qui Vitruvium eius fuisse Architectum comniniscuntur, et peruicaciter contendunt» (p.16).

- En su edición de Vitruvio presenta Cesariano un grabado con elementos intercambiables en el género dórico. Allí encontramos cornisas jónicas. En su comentario dice haber sacado estos datos de su propia experiencia. (op. cit., fo, LXV^{v} y LXVI).

III. CONCLUSIONES.

No encontramos en *Medidas* un término equivalente a «género» u «orden». Pero su idea subyace en todo el tratado:

a) pues sus elementos se ordenan, se articulan según exigencias precisas. *Medidas del Romano* no intenta, en definitiva, sino preservar las formas, dimensiones y modo de articulación de unos elementos específicamente clasificados y caracterizados, de acuerdo con la sintaxis del sistema constructivo llamado antiguo o romano.

b) En un par de textos ((19.3) y (20.1)) se detecta el concepto de género tal corno aparece en sus fuentes.

c) Sagredo critica incoherencias, incorrecciones, en el desplazamiento arbitrario de elementos (cf.(87.2), (87.3) y (87.5).

Asentado ésto, nos resulta difícil adivinar cómo se configuraba en la mente de Sagredo esa idea reguladora de la sintaxis de los elementos que está implícita y pone en funciona miento el tratado y que es, en definitiva, la idea de «orden». ¿Estaba más cerca del concepto de «orden» que del concepto de «género», según la distinción que hacíamos más arriba? De haber conocido la nueva acepción del término y concepto de «orden», ¿no los habría explicitado? ¿Hay datos en el tratado que nos ayuden a ubicarlo en el Renacimiento, no cronológicamente, sino en la historia de dicho concepto? Ordena los elementos por grupos morfológicos y no los concibe estructuralmente, alineándose en ambos casos con Alberti. Pero recoge datos y usos de la práctica arquitectónica posterior a Alberti. ¿Es justa

la apreciación de Carlos Chanfón Olmos cuando dice: «Sagredo, en muchos aspectos, es el eslabón intermedio que une el criterio vitruviano-albertino con el mito serliano-vignolesco»? (*Diego de Sagredo; Medidas del Romano,* reproducción facsimilar y transcripción paleografiada, cuidada por dicho autor. México, Ex convento de Churubusco, 1977).

Son preguntas que por ahora no nos atrevemos a responder por no arriesgar una opinión.

NOVEDADES

Pretende este artículo analizar, desde una visión global de *Medidas*, qué actitud toma nuestro tratadista ante las novedades, con el fin primordial de dilucidar el grado de ortodoxia del tratado.

Para encuadrar el tema podemos partir de la acusación de Gómez Moreno:

> «..Pero...la realidad circundante se le impuso con formas arquitectónicas fuera de medida y de autoridad, que eran la sal de nuestros desvaríos plateresco, herencia de las libertades medievales, arreos sobrepuestos a la rigidez de temas grecorromanos: esto es Sagredo». (*El libro español de Arquitectura*, op.cit., p.9).

Gómez Moreno parte de una supuesta «rigidez» de los temas grecorromanos a la que se sobreponen «desvaríos platerescos, herencia de las libertades medievales». Planteada así la cuestión, no hablaríamos de novedades en Sagredo, sino, más bien, de persistencia de un lastre arrastrado, del que no logra desprenderse a la hora de restaurar el Romano. Pero como el tema de la aceptación o no de novedades nos interesa sobre todo, como hemos dicho, para perfilar el grado de ortodoxia de su tratado, podemos plantearnos de otro modo la acusación -sin vaciarla de contenido-, invirtiendo para ello la consideración cronológica, ya que la propia terminología en juego («antiguo» y «moderno») nos lo permite. Hecho ésto, leeríamos así la acusación de Gómez Moreno: Sagredo se adhiere al arte Antiguo o Romano, pero da cabida a ciertas novedades del llamado Arte Moderno.

A esta acusación en clave de «novedades», implícitamente valoradas como heterodoxas, habremos de incorporar cualquier otra «novedad» (o aparente novedad) no proveniente del Arte Moderno o gótico, que tenga cabida en el tratado, y cuya presencia, procedencia o contenido nos pueda parecer igualmente heterodoxa. Con ello ampliarnos al máximo el sumario de acusaciones de cara a nuestro análisis de *Medidas del Romano*.

I .- Para proceder con un cierto rigor y centrar el tema nos interesa hacer algunas precisiones:

a) El concepto de novedad (sin prejuzgar de su cualificación positiva o negativa) es un concepto relativo. Algo es novedoso «con respecto a algo».

b) Es obvio que en nuestro caso el punto de referencia, «con respecto al cual» se es o no novedoso, es la correcta doctrina del Romano. Doctrina que, en la formulación de Gómez Moreno, es concebida como de «rigidez». (Por no alejarnos del tema, no procede desentrañar el equívoco del término «grecorromano» que él emplea, ni subrayar la gran novedad que supone el Romano sobre el Griego).

c) Ahora bien, la doctrina del Romano se extrae tanto de los edificios de la antigüedad, en diferentes estados de conservación, como del único tratado que de ella tenemos, el de

Vitruvio, con frecuencia en manifiesto desfase con las realizciones arquitectónicas posteriores a él, sometidas, como no podía ser menos, a evolución histórica.

d) Por otra parte, el estado de los conocimientos que de la antigüedad tenían los hombres del Renacimiento y su voluntad de sincretismo hace que no se dramatice el desfase anteriormente indicado. Pero ello no impide que ante las múltiples ofertas con que se presenta la apropiación de la herencia del pasado surjan posturas, según tiempo y lugares, diferentes.

Si entre esas posturas debe subrayarse el ascendente progreso del «vitruvianismo» de la mano de la clarificación filológica del oscuro texto latino, con una marcada tendencia a la codificación de los órdenes y a la sistematización de un lenguaje arquitectónico común, de validez universal -la vía del «clasicismo»-, hay que afirmar que esta postura, que se hará acompañar de una importante floración de tratados, avanzado ya el Renacimiento, cuando se inicia la derogación de las mismas reglas que se pretende fijar codificadas, no es más que un episodio, por importantísimo que sea, de la larga secuencia histórica que es el movimiento renacentista.

Como cualquier acusación pierde eficacia ante un buen planteamiento de la defensa, nos parece importante insistir en las ideas apuntadas y configurar mejor el marco de referencia «con respecto al cual» las llamadas «novedades» de Sagredo puedan ser enjuiciadas, condenadas o absueltas. De este modo asume el presente artículo el papel de tribunal que juzga de la ortodoxia fundamental de *Medidas del Romano*. Supuesta ésta, los matices concomitantes servirán para ubicar el tratado, al margen de su fecha de publicación, dentro de la corriente histórica que es el Renacimiento.

Adelantándonos a las observaciones que siguen, digamos que no nos interesa tanto saber qué sea el Romano en sí cuanto cómo lo entendieron los renacentistas y, concretamente, cómo se sitúa entre ellos Sagredo. Dicho de otro modo: ver si nuestro tratadista es un caso anómalo o si corre la suerte de otros artistas y autores, de los que nadie se plantea cuestiones de ortodoxia.

II .- A poco que se analice sin esquemas preconcebidos el largo proceso histórico -y por tanto en evolución- que es el Renacimiento, se detectarán fácilmente tanto unos denominadores comunes como una amplia gama de matices diferenciadores en la recepción del sistema antiguo.

Sin afán de sistematización y sólo para configurar el marco de referencias que nunca se debe perder de vista a la hora de enjuiciar la ortodoxia de nuestro tratadista o de cualquier otro personaje de la época, podemos subrayar algunos rasgos que nos parecen resaltar como definidores -valga la paradoja- de la indefinición del movimiento renacentista:

a) Punto básico de convergencia es la veneración por Roma, la veneración por la «antigüedad» como sistema cultural. Al margen del estado de los conocimientos históricos o del parangón que se pueda establecer entre la arquitectura romana y griega -caso de Alberti-, los «antiqui», lo «antiguo» en sí es un argumento de prestigio y de autoridad; es un concepto coextensivo con el sistema. Ante él se adopta una postura vital y filosófica:

> «El uso del lenguaje clásico de la arquitectura ha implicado, en todas las épocas en que ha alcanzado gran elocuencia, una cierta filosofía. No podemos usar amorosamente los órdenes a menos que los apreciemos y no podemos apreciarlos sin estar convencidos de que encarnan algún principio absoluto de verdad o belleza. La fe en la autoridad fundamental de los órdenes ha adoptado diversas formas; la más simple puede expresarse en estos términos: Roma fue la más grande; Roma fue la más sabia. La profunda veneración de Roma es la clave de gran parte de nuestra civilización.....

> Pero en la sencillez de esta fe estaba precisamente su vulnerabilidad. Estimulaba a la acción, pero también era un reto para la investigación y la critica; y los espíritus críticos, aun sabiendo y aceptando que Roma fue la mejor y la más grande, necesitaban saber el porqué» (John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p.65-66).

b) La distancia en tiempo y cultura que separaba al Renacimiento del mundo antiguo hacía inevitable tender un puente con el pasado, establecer, con un mayor o menor grado de conciencia, una concordatio; una concordatio con sus propios matices y con su propia historia. Dice al respecto Murray:

> «...las grandes ruinas se consideraban como signo y símbolo de la vieja gloria romana, de la Roma imperial confluyendo en la Roma cristiana primitiva y esta en la Roma moderna, de modo que la continuidad se entendía emocionalmente, pese al hecho de que los hombres del Renacimiento fueron los primeros en darse cuenta de que ya no eran romanos de la antigüedad, sino que estaban separados de ellos por la vasta sima del Medievo, que era necesario salvar por un acto consciente de la voluntad. La buena arquitectura -arquitectura in primo gradu certitudinis- estaba basada en la proporción matemática, y también aquí Vitruvio y los antiguos habían mostrado el camino, de modo que la arquitectura moderna tenía que consistir en una concordancia, 'concinnitas', entre la teoría vitruviana de la proporción, los antiguos monumentos y los conocimientos prácticos tradicionales de los artesanos de la construcción. Los detalles de los órdenes arquitectónicos eran todavía en el siglo XV de menos importancia, porque el arquitecto pensaba en términos de modelos tridimensionales, utilizando el dibujo para su propia instrucción y, especialmente, para la recopilación de antiguas 'exempla'. La talla efectiva de un capitel todavía era, en gran parte, cosa del maestro albañil, y el ímpetu del pensamiento arquitectónico había de venir de un nuevo desarrollo del arte del dibujo. Este cambio, fundamental para la arquitectura del siglo XVI, fue promovido en Milán por Leonardo y Bramante durante los últimos años del siglo XV» (*Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972, p.19).

Un poco antes (p.10 y 11), comentando Murray ciertas ideas que sobre Brunelleschi se vierten en su biografía (c.1480), se ha preguntado:

> «¿Qué queremos decir, realmente, con frases como «el resucitador de la arquitectura romana»? En este caso particular está claro que los elementos romanos de ningún modo son exclusivos de la obra de Brunelleschi, y los que en ellas se observan -el tamaño, forma de las columnas, los detalles decorativos de los capiteles, el trazado de las bóvedas- son superficiales y no esenciales. Lo que resulta más extraño: sería difícil afirmar que el Hospital de los Inocentes tiene alguna semejanza próxima con ningún edificio romano conocido, si bien se deriva del porticus clásico del tipo empleado en las villas que fueron transformadas durante el medievo en claustros monásticos, antecesores inmediatos tanto de Lastra a Signa como del Hospital de los Inocentes».

Para una visión sintética y clara del esfuerzo que ha de realizar la 'concordatio' para superar la contradicción entre tema y sistema plástico, de cómo la 'recuperación dell'antico' comporta un planteamiento ideológico orientado a establecer una continuidad con la cultura laica de la antigüedad, salvando el medievo, y de cómo el compromiso en el terreno de la construcción revierte en diferentes planteamientos tipológicos, remitimos al libro de Nieto-Checa, *El Renacimiento* (op.cit., p.93 y ss.).

c) «Aparentemente, la admiración por la arquitectura antigua (estamos traduciendo a Rosenthal, «The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain», op.cit., p.337) no establecía limites a la imaginación e incluso proporcionaba estimulo a la invención de nuevas formas nunca vistas en las ruinas romanas ni descritas por los escritores antiguos, pero que, sin embargo, en cada área cultural, se las creía de acuerdo con los principios de la arquitectura romana».

Rosenthal presenta ejemplos de dichas creencias, que también tuvieron cabida en el área italiana; cita el ejemplo de Vasari que juzgaba romanos ciertos edificios de la post-antigüedad.

Pero el capitulo de la inventiva es mucho más importante, Comporta la idea de que la restauración no era un estricto «revival». Particularmente interesante, por espontánea, me parece la confesión del tratadista Francesco di Giorgio en la que nos dice lo que en su tratado hay de seguimiento de Vitruvio, de esforzado análisis, hecho por él, de las ruinas, y de inventiva propia. En la página 297 (op.cit.,) leemos:

> «..per questo dico che nissuno si persuada che tutto quello che in questa mia operetta si contiene vogli sia reputato di mia invenzione, perché in molte cose io a mio proposito ho tratto di più autentici libri: e spezialmente da Vitruvio, massime nelle proporzioni delle colonne, base e capitelli, cornici, et altre proporzioni di tempi e palazzi, e brevemente del primo, secondo e del quarto trattato le regule, le quali io porrò, sono delle fatighe delli antichi, non con poca sollicitudine da me redutte a luce. Ma le forme varie e figure di tempi e case insieme con tutti li altri trattati sono del mio debile ingegno invenzioni».

Conocido es también el derecho de invención que se arrogará Philibert de l'Orme para su patria, al igual que hicieran los diferentes pueblos antiguos que dieron nombre a los diferentes órdenes. El capítulo XIII del Libro VII se titula asi: «Qu'il est permis a l'exemple des Anciens, d'inuenter et faire nouuelles colomnes, ainsi que nous en auons fait quelques-vnes, appellées colomnes Françoises». Y después de mostrar lo que hicieron los antiguos, concluye:

> «qui empeschera que nous Francois n'en inuentions quelques-vnes, et les appellions Françoises, comme pourroient estre celles que i'inuentay et fis faire pour le portique de la chappelle qui est dans le parc de Villiers coste-Rets, du temps et Regne de la Majesté du feu Roy Henry?»

d) La idea de que la herencia del pasado no forma un sistema cerrado, sino que es perfectible, no sólo por las realizaciones de artistas igualmente o más dotados que los antiguos, sino porque el sistema mismo se configura como un lenguaje orgánicamente vivo, es una idea que ya hemos tenido ocasión de resaltar en Alberti. En (I, X, 69), al tiempo que acentúa la conveniencia de atenerse a los métodos recomendados por los expertos antiguos y previene del riesgo de alejarse de ellos, resaltando muy particularmente las ventajas de seguirlos en la distribución de los géneros en dórico, jónico, corintio o toscano, añade: «no es que tengamos que atenernos a sus esquemas y acogerlos tales cuales en nuestras obras como si fueran leyes inderogables; sino que tomando su enseñanza como punto de arranque, hemos de intentar afrontar soluciones nuevas y conseguir una gloria tan grande como la suya y, si posible, superior aún».

> «..non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi».

En igual sentido se expresará más tarde nuestro Lázaro de Velasco, citado por Rosenthal en el articulo a que nos hemos referido anteriormente (p.205-206), cuando afirma que no existe arte

que haya alcanzado tal estado de perfección, ni sea tan sublime que no tenga algo añadible o que no pueda ser mejorado con el paso del tiempo.

e) De todo lo anterior se desprende que la vuelta a lo antiguo se centra fundamentalmente en la restauración de un lenguaje perdido; un lenguaje científico, de validez perenne, susceptible de ser aplicado a la nueva tipología edilicia que exigían los tiempos:

> «..el gran logro del Renacimiento no fue la imitación estricta de los edificios romanos (eso quedó para los siglos XVIII y XIX) sino la reformulación de la gramática de la Antigüedad como una disciplina universal, la disciplina, heredada de un pasado remoto y aplicable a todas las empresas constructivas honorables» (Summerson, op.cit., p.32).

Y en el mismo sentido insiste Benevolo:

> «Los artistas del quattrocento buscan en los monumentos antiguos los principios de un método perdido, no un repertorio de modelos constructivos y distributivos que ya no les interesan. Por lo tanto, estudian los elementos del lenguaje antiguo, consideran con un cuidado especial la casuística de las relaciones entre los órdenes y las estructuras murales, y la destreza para medir, a través de los órdenes, las relaciones espaciales, pero no se detienen en la reproducción de los organismos antiguos, porque no piensan volver a traer a la luz ni las búsquedas técnicas ni las preocupaciones estilísticas de los romanos, sino que se proponen aplicar el método recibido de los antiguos a los organismos y a los problemas de su tiempo» (*Introducción a la Arquitectura*, op.cit., p.164-165).

Es cierta que la reformulación de la gramática antigua supuso un proceso, no unidireccional, sino de acuerdo a los múltiples lenguajes particulares, comportando una tensión dialéctica interna que se puede comparar con la tensión que se crea entre el latín restaurado y el «vulgar», hijo suyo al fin y al cabo. La dirección que apunta hacia el clasicismo no puede hacer olvidar el valor real e histórico de los otros caminos emprendidos, ni puede arrogarse el supremo título de renacentista en exclusiva, si bien por circunstancias históricas se presentó como hegemónico:

> «La razón de que destaque a Bramante es que fue él, más que cualquier otro, quien reformuló la gramática de la antigua Roma con unos edificios que tuvieron repercusiones enormes. Y no es que olvide los logros de algunos predecesores suyos: de Alberti, quien, como ya hemos visto, engendró el modelo perfecto de iglesia clásica a partir del arco de triunfo romano; de Brunelleschi, más anterior aún, que dió nuevo aliento al orden corintio en las naves de sus iglesias florentinas. Pero fue Bramante quien dió a todo esto el espaldarazo definitivo, quien declaró firmemente: «Este es el lenguaje romano, esta, y no otra, es la manera de usarlo». Todos reconocían su autoridad. Según Serlio, fue el hombre que resucitó la enterrada arquitectura de la Antigüedad; y Serlio rindió a Bramante un tributo aún mayor incluyendo algunas de sus obras en la parte de su libro ostensiblemente dedicada a la antigua Roma. Para Serlio, Bramante era equivalente exacto del arquitecto antiguo» (Summerson, op. cit., p.37).

f) Otro factor importante que conviene dejar apuntado es el movimiento vitruviano, que crece al par que los análisis filológicos van aclarando el oscuro texto. Y es digno de notar que, a pesar del tratado alternativo de Alberti, de las quejas de sus traductores y del manifiesto desfase que presenta respecto a la posterior e importantísima arquitectura romana, constantemente explorada por arquitectos y tratadistas, gozara de la perenne veneración de libro sagrado, punto de referencia obligado, y fuera, desde su tribunal de ortodoxia, uno de los factores que más directamente estimulara el proceso hacia el clasicismo, al que consigue incluso sobrevivir.

La creciente fidelidad al *De Architectura*, que hoy nos parece una de las mayores trabas que tuvo el Renacimiento para un mayor despliegue creativo, evidencia la actitud de fe ciega y de sentimental euforia con que los hombres de aquella época abordaron la restauración.

A modo de síntesis del panorama descrito a grandes rasgos, podemos puntualizar:

- No se puede conceptualizar el Renacimiento al margen de sus componentes históricos. No formulado diacrónicamente, el concepto puede convertirse en equívoco.

- No existe una doctrina del Romano unívoca; existe una lengua susceptible de ser utilizada en diversos lenguajes.

- El llamado clasicismo es uno de los componentes históricos del Renacimiento, uno de sus lenguajes.

Ahora bien, tenemos la impresión de que, cuando se enjuicia el tratado de Sagredo (incluso si se resaltan sus valores), se mantiene viva la sospecha de su heterodoxia, porque, olvidando todo el marco de referencia anteriormente pergeñado, se lo suele confrontar con un concepto monolítico, unívoco, ahistórico y utópico de Renacimiento.

La espontánea asociación de Sagredo con el Plateresco (!) y las acumuladas sospechas transmitidas hacen que, curiosamente, personas que tienen un cabal concepto actualizado del Renacimiento, no se hayan liberado todavía de los prejuicios recibidos contra *Medidas del Romano*.

III .- Hacemos ahora un recorrido por el tratado para presentar, en visión de conjunto, la casuística de aquellos puntos que pudieran parecer los más «novedosos» y que, de hecho, en su mayor parte, han sido motivo de acusación contra *Medidas:*

1º) En (7.5), junto al canon vitruviano del cuerpo humano, presenta Sagredo otros cánones en dependencia del llamado pseudo-varroniano, como el de Pomponio Gaurico y el de «los modernos auténticos», utilizado particularmente por Felipe de Borgoña.

El hecho no entraña novedad especial. Es la constatación de un uso establecido. Artistas y tratadistas del Renacimiento se alinean con uno u otro canon. Remitimos a las observaciones que hicimos, al respecto, en dicho párrafo. Para mayores detalles, cf. los comentarios de Chastel-Klein a los cánones en su edición de Gaurico, op.cit., p.76 ss.

2º) En (13.4) presenta la cornisa como elenco de molduras y el criterio que rige su nomenclatura:

> «..todas las molduras que se siembran por los edificios consisten en ocho diferencias: las quales se nombran por diuersos vocablos según diuersas tierras y gentes; por tanto nos será necessario poner la figura de cada vna dellas y su nombre antiguo, quando nos faltare el moderno, para que después por su debuxo y por su formacion cada vno la pueda conocer y nombrar al vso de su tierra, que por agora nosotros las llamamos: gulas, coronas, bozeles..».

A Sagredo le interesa que la realidad quede bien definida; no le importa que la terminología quede flotante «según diuersas tierras y gentes». El recurso al término antiguo sólo tiene lugar cuando falta el moderno.

Con ello no hace sino constatar y aceptar una realidad existente que no le plantea problema; ve que Alberti ha querido introducir, sin éxito, una terminología alternativa de la vitruviana, y que la terminología renacentista italiana no se rige por un criterio unificado.

Hemos podida comprobar a todo lo largo del tratado cómo Sagredo cuida la definición de

los elementos que va introduciendo, al tiempo que presenta los diferentes términos en uso y declara sus etimologías.

3º) Alude a las columnas metálicas en (35.1) para, sin aparentarlo, introducir a continuación el tema de los balaústres, columnas monstruosas y candeleros. Y en (35.2) y (35.3) manifiesta su criterio sobre lo que podemos calificar de parangón del presente con el pasado:

> «P.- Desseo tengo de ver alguna coluna labrada con tanta diligencia y cuydado como has dicho; no creo que los oficiales de agora se pongan a formarlas guardando en ellas las condiciones y leyes que requieren.
>
> T.- Los buenos oficiales y los que dessean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprehensión, procuran de regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristoual de Andino; por donde sus obras son mas venustas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo aya visto; si no véelo por esa rexa que labra para tu señor Condestable; la qual tiene conocida ventaja a todas las mejores del reyno. Deues comunicar su obrador pues tan cerca le tienes, y en el hallarás las colunas que desseas ver, y sus basas con tanto cuydado labradas quanto nos fue por los antiguos encomendado».

A su juicio el sistema antiguo no es privativo del pasado; es realizable en el presente; la autoridad no es cuestión de cronología sino de ortodoxa aplicación de las medidas.

Ejemplificar esta corrección en una reja puede parecer novedoso y atrevido. (Para el gran prestigio de los elementos metálieos en la época remitimos a los textos y autores referidos en (35.3).

La aplicación del sistema antiguo a la rejería es cuestión estrictamente de adaptación tipológica; la cual se rige por los mismos criterios de traducción creativa que ponen en juego los renacentistas para reactualizar un lenguaje antiguo que, como oferta tipológica (templos, teatros, anfiteatros, circos, termas, etc.), había entrado en vía muerta, pero presentaba posibilidad de adaptación a nuevas tipologías (palacios, patios, iglesias, sepulcros parietales, etc.).

Desde estos criterios, tan ridículo resulta rasgarse las vestiduras por la aplicación del balaustre a la reja como aceptar dogmáticamente, sin cuestionamiento alguno, la balaustrada que coloca Bramante en su templete de S. Pietro in Montorio, paradigma absoluto del orden dórico, y que seguirá utilizada abiertamente por todos los grandes arquitectos renacentistas. Digamos que igual carencia de fundamento antiguo tiene la aplicación del balaustre a la reja como a la arquitectura. O, si lo preferimos, que tan justificado está en uno como, en otro caso.

4º) En (36.1) aborda «la formación de colunas dichas monstruosas, candeleros y balaustres». Allí presentábamos las críticas directas de Llaguno y de Gómez Moreno para introducir uno de los dos temas que se han considerado más problemáticos de *Medidas.*

Como no queremos repetir ni podemos prescindir de todo lo que en su momento hemos comentado a fin de dejar manifiesta la plena inserción y justificación de este tema en el Renacimiento, remitimos a la lectura de (36.1.1) y ss, hasta **(40)** inclusive. Allí se podrá ver, entre otros aspectos, la carencia de fundamento arquitectónico antiguo para el uso del balaustre, tan desplegado en el Renacimiento, y cómo se creyó encontrarle justificación en un texto corrupto de Vitruvio, hasta el punto de que las primeras ediciones gráficas del tratadista latino recogían su diseño.

Sagredo, que ha introducido el tema como casualmente, mediante un hábil recurso literario, es consciente de que el balaustre carece de apoyo directo en las fuentes antiguas.

En (36.4) y (36.5) asistimos al siguiente diálogo donde se pretende justificar su uso:

«T.- Como quiera que los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres, no te marauilles si yo no haya tocado su formación.

P.- Ya puede ser que no se halle en los libros y se halle en los edificios.

T.- Assi es verdad que en los edificios ay mucha diuersidad de ornamentos que se ponen mas por atauio que por necessidad sin tener medida determinada, como son colunas que se dizen monstruosas...».

Notemos los sutiles matices del párrafo:

La aceptación del balaustre no le plantea problema personal: su uso es un dato de experiencia que lleva el aval de los renacentistas italianos. Y cualquier humanista europeo sabe que de Italia viene la renovación auténtica.

Pero, al mismo tiempo, Sagredo se rige siempre en su tratado por una rigurosa escala de valores: primero, el aval de los textos antiguos. Y aquí vemos -dato muy importante- que Sagredo es consciente de que el balaustre no tiene apoyo en Vitruvio como han creído otros vitruvianos; no cae en la misma lectura errónea de ellos.

A defecto de fuente escrita, interviene el criterio de la realidad edificada. Y esa es la justificación puesta en boca de Picardo: «puede ser que no se halle en los libros y se halle en los edificios». Pero notemos que esta argumentación es enormemente capciosa. A carencias de fuentes escritas antiguas que lo abonen, la argumentación exige su existencia en edificios igualmente antiguos. Pero el adjetivo antiguo no aparece en la justificación.

Sagredo parece así no querer desconcertar a los destinatarios de su tratado, y juega al equívoco con su argumentación.

Concluimos que Sagredo no está cerrado a las novedades tipológicas introducidas en coherencia con el sistema. Hemos visto que el italiano, y no lejano en el tiempo, Alberti es para él un «antiguo». Bajo este concepto -que es concepto de autoridad- recoge su doctrina y la presenta a sus lectores; pero silencia constantemente su nombre, salvo en un único caso, por razones obvias de cercanía en el tiempo, que entraría en conflicto con el componente cronológico que el término comporta; que si para él es irrelevante, no dejaría de ser desconcertante para sus lectores. Las muchas innovaciones que, con respecto al texto vitruviano, puede comprobar en el Renacimiento italiano, se le presentan a Sagredo con autoridad suficiente para no ser rechazadas. Las puede considerar «antiguas», pero, evidentemente, no las puede calificar de tales ante sus lectores. La verificación histórica de un elemento es más fácil que la de una doctrina.

Pero hemos de notar, ahora y siempre, que en su tratado Sagredo nunca pierde su escala de valores y establece grados de aceptación. En el caso que nos ocupa, el tema le parece importante y válido dentro del sistema; sin embargo lo ha presentado como si no quisiera; ha fingido querer silenciarlo: «Como quiera que los antiguos no hazen mención en sus libros destos balaustres, no te marauilles si yo no haya tocado su formación». Y decidido a hablar de ellos, y pensando en sus lectores, ha tenido que recurrir a una justificación capciosa.

El tema es importante; es aceptado por los mismos criterios tipológicos que rigen en Italia. Pero queda, igualmente, clasificado en su escala de valores: carece de los mejores avales.

5º) En **(53)** presenta unas basas modernas, jónicas, con variante en el toro inferior:

> «Hallarás otrosi basas modernas, en las quales el murezillo del plinto tiene mas figura de echino que de bozel, queriendo dar a entender sus inuentores que con la gran carga que tiene se dexa hollar y mostrar sentimiento; o por ventura les parece que la basa se muestra de aquella manera mas agraciada y elegante según que por esta su figura se muestra».

Podemos clasificar esta basa, que no describe y de la que sólo presenta su figura, como jónica de Alberti, con la variante indicada en el toro inferior.

El «hallarás» denota que Sagredo tiene constancia de su existencia. En el Codex Escurialensis tenemos un ejemplo gráfico de este tipo de basa.

Hoy conocemos bien las variantes que, ya desde época griega, experimentó el toro que descansa sobre el plinto. Pero del texto se desprende que Sagredo la cree moderna (el adjetivo moderno se contrapone simplemente de modo temporal a antiguo, entrando ambos en la categoría de romano). Y ello nos permite corroborar su talante de apertura, siempre desde la coherencia del sistema. No emite ningún juicio de valor; le da cabida e intenta buscar justificación a la variante del toro inferior.

6º) Cierra el capítulo del análisis de las basas del siguiente modo:

> «SIGUESE OTRA FORMACIÓN DE BASAS.
> Otras muchas diferencias de basas se pueden traçar que avnque no son escriptas por los antiguos, no por esso es de menospreciar su formación, como por esta se puede ver cuya formación se halla en el pórtico de Sant Pedro de Roma».

Presenta un ejemplo dentro de una gran diversidad disponible de basas, válidas «avnque no son escriptas por los antiguos». Pero hemos de notar que son basas «itálicas». El párrafo inmediatamente anterior acababa así: «Mudemos nuestras razones a la formación de las basas ytalicas». Y por tales parece entender un plural heterogéneo, que recibe denominación de su localización geográfica. Son basas realizadas con criterios antiguos, sin que nos sea posible saber qué papel cuenta el factor tiempo para su catalogación.

Se centra en el análisis de una basa del viejo pórtico de San Pedro del Vaticano. ¿Tiene conciencia de su fecha de realización? Probablemente comparte con muchos de sus contemporáneos los errores de perspectiva histórica. Pero la pregunta es irrelevante para su concepción de «lo antiguo», que se rige por un sistema de medidas. Y esta basa pertenece a dicho sistema. Por eso, cuando pasa a describirla dice: «La proporción de sus miembros se puede colegir de las medidas pasadas» (55.2). Y, efectivamente, se trata de una basa emparentada con la de módulo 16 de Alberti.

Para comprender el talante de apertura que manifiesta en este tema, más franco que en el de los balaustres, hay que partir de la experiencia que tiene Sagredo de las variantes existentes en la formación de las basas. El ha cotejado -sin salirse de las fuentes escritas, que, al fin y al cabo, reflejaban la realidad- las diferencias entre Vitruvio y Alberti, y ha recogido, separadamente, sus basas. Y les ha adjuntado otras, realizadas (hallarás) con la coherencia del sistema antiguo.

En (55.2) remitimos a ejemplos variados que pueden verse en Francesco di Giorgio y en el Codex Escurialensis.

7º) En el siguiente texto que corresponde a nuestros párrafos (67.1) hasta (67.4) inclusive, introduce otros capiteles derivados del corintio:

> «Sobre la qual inuencion los architetos que después sucedieron han ynovado tantas diferencias, y acrecentado tantos de atauios, que ya de la primera formación no ay memoria; hállanse muchos destos que digo por los edificios de Ytalia por lo qual son llamados capiteles ytalieos y no corínticos; por su mucha diuersidad no se pueden asignar reglas de su formación. Por mostrar te he algunos debuxos de los mas antiguos que pude hauer; y son estos que se siguen».

Estamos ante otro de los puntos que se han juzgado más vulnerables de *Medidas*. Digamos sin rodeos que se trata de un escándalo inconsistente. Las observaciones que siguen nos mostrará no sólo la legitimidad de estos capiteles, sino el rigor de los criterios de nuestro tratadista:

a) Sagredo constata:

- que el hecho ya había sido constatado por el mismo Vitruvio sin juicio peyorativo (IV, I, 45);
- igualmente, con matices, por Alberti («obras refinadas de los que buscan novedades; pero no se pueden equiparar a los ya reseñados, salvo uno, el itálico»). Pero sabe que Alberti está haciendo intervenir el concepto de «decoro», el cual autoriza capiteles de este tipo -algunos parecen incluso diseñados por él- en los edificios privados.
- Constata personalmente, de un modo u otro (hállanse), su existencia en Italia, y los llama genéricamente «ytalicos», sin aceptar la especificación de Alberti para uno en particular.

b) Es evidente la presencia de capiteles de este tipo en la arquitectura renacentista italiana. En (67.4.1) mostramos la probable filiación de los capiteles que presenta Sagredo.

c) Pero más importante nos parece subrayar los criterios por que se rige nuestro tratadista:

- Presenta estos capiteles a modo de apéndice.
- Se esmera en presentar «los mas antiguos que pude hauer».
- Aunque no estén perfectamente diseñados los dibujos, «en todos se pueden guardar las reglas y medidas sobredichas».
- Después de poner en boca de Picardo su elogio, añade, insistiendo en la ortodoxia: «mayormente si son guardadas en su formación las reglas y medidas de suso dichas» (68.1).

8º) El friso dórico planteaba problemas en la distribución de sus triglifos y metopas -nos dice Sagredo, recogiendo la opinión de Vitruvio-, de manera que «recusauan los maestros antiguos meter labores dóricas en sus fresos» (75.1)

Pero la dificultad no es un óbice absoluto. Su antigüedad es un valor en sí que lo hace recuperable. Por eso pone Sagredo en boca de Picardo la siguiente pregunta:

> «¿Qué reglas se podrían dar para meter estas labores en los fresos que no fuesse muy penosa? Ca por ser tan antiguas estoy muy bien con ellas» (76.1).

Y a continuación Tampeso da reglas para la distribución de metopas y triglifos. Como comentamos en (76.2), el problema ha sido descontextualizado y la aplicación, aunque no se diga, no está pensada para el destino que le da Vitruvio a sus frisos. Estamos ante una nueva aplicación tipológica. Allí mismo ponemos un ejemplo de friso renacentista italiano igualmente fuera del contexto vitruviano.

9º) Habla de los frontones curvos en (79.1) y nos dice:

> «Otros frontispicios ay de buelta redonda, los quales no son tan aprouados como los puntagudos. Pero quando los huuiesses de formar, deues guardar que las molduras..».

Sagredo no está ciego ante la realidad: ay frontones curvos. No son ajenos a la antigua construcción romana. Los encontramos aceptados en Cesariano y realizados en obras del Renacimiento italiano. Pero no los contempla ni Vitruvio ni Alberti. No por ello les niega Sagredo viabilidad («..quando los huuiesses de formar..»), pero, previamente, poniendo en juego su escala de valores, ha dicho: «no son tan aprouados como los puntagudos».

En cuanto a sus medidas, constata (se hallan) que no obedecen a una regla única:

> «Las subidas y altos destos frontispicios arcuales se hallan de dos maneras. Ca vnos no suben mas de quanto se monta en el alto de todo el entablamento. Otros suben la tercia parte del largo de toda la cornixa, como por estas figuras se muestra» (79.4).

Pero como sabe que no existen normas claras y su ausencia puede ser causa de veleidades en las medidas, hace intervenir enfáticamente la autoridad (inexistente) de los antiguos, dándonos con ello prueba de su voluntad de orden y mesura:

> «Y sepas que todos los otros altos que fuera destas medidas hallares, no son por los antiguos aprouados» (79.5).

Ha escogido, pues, elevándolas a normas antiguas, las dos medidas que le parecen más acordes con el sistema y descalifica las otras, que también existen: «los otros altos que fuera destas medidas hallares».

10º) Expone la altura del tímpano puntiagudo en el siguiente texto que corresponde a nuestros párrafos (81.1) , (81. 2) y (81.3):

> «item el alto del tempano no sea mas que la nouena parte del largo de toda la corona y esta es la medida que los antiguos mandauan dar al alto del frontispicio, e la que en sus edificios oy en dia se halla; y sobre este alto se añade y acrecienta la mesma cornixa que tiene debaxo de si, y mas la gula como de suso diximos. Pero los modernos le miden por otra manera, ca tanta quanta fuere la altura que ay en el architraue, fresso e cornija todo junto dan al frontispicio que encima se pone. Y esta medida no seria muy agena de perfecion si en la formación de las dichas tres pieças fuessen guardadas nuestras medidas; pero de no guardarlas resulta vn error: que es hazer sus frontispicios mas empinados y puntagudos que conviene».

Estamos ante unas medidas que varían en la práctica. Sagredo es consciente de ello y quiere presentar a sus usuarios unas medidas correctas y concretas. Para ello:

- Se atiene primero a las medidas de Vitruvio, que presenta como realizadas en los edificios antiguos («la que en sus edificios oy en día se halla»). Se desentiende de la medida oscilante que presenta Alberti.
- Constata, y no rechaza el modo de medir de los modernos, sin duda más práctico. Medida que «no sería muy agena de perfecion» a condición de que se cumplan las medidas de las diferentes piezas.
- Delata el error, realmente existente, de no atenerse a las medidas. Con ello denuncia incorrecciones que se comenten en la puesta en práctica del sistema romano.

IV .- A la luz de todo lo anteriormente dicho, podemos ahora recapitular y enjuiciar los contenidos y criterios que descubrimos en *Medidas*. Para que el juicio sea más completo, recogeremos también otros criterios manifestados en otros puntos del tratado:

El sistema «antiguo» o «romano» -valor básico- es realizable en el presente por ser un sistema natural, científico, no cerrado dogmáticamente.

«Antiguo» no es, en tales condiciones, un concepto fundamentalmente cronológico. Pero cuando el factor tiempo es concomitante, aparece como un valor en sí. De suerte que «lo antiguo» o del pasado tiene mayor autoridad que lo moderno o contemporáneo realizado «a lo antiguo».

Aun dentro de la ortodoxia del sistema, no todo goza de igual grado de prestigia ni de aceptación:

- Las fuentes escritas son el primer criterio. (Alberti es considerado como antiguo porque las fuentes de su tratado sabe Sagredo que están en Vitruvio y en las medidas realizadas en las ruinas in situ).
- La ausencia de fuentes escritas no es óbice absoluto. En su defecto cuentan las realizaciones, que se rigen por criterios cronológicos de antigüedad: lo romano antiguo cuenta más que lo realizado «al romano» por los renacentistas italianos. Pero estos gozan ante Sagredo de reconocida competencia en la utilización y restauración del sistema.

En el uso del Romano se pueden cometer errores de medidas. Sagredo denuncia algunos. Pero son particularmente intolerables -contra natura, diriamos- las que atentan monstruosamente contra la misma organicidad del sistema. Asi vemos cómo denunciar:

- la «presumpcion de mezclar romano con moderno» (gótico) (87.1);
- «buscar nouedades trastocando las labores de vna pieça en otra, e dando a los pies las molduras de la cabeça» (87.2);
- formar «en el petril las mesmas molduras que en las jambas e lintel», o «en las basas los helizes de los capiteles» (87.3);
- poner «en los embasamentos las coronas y dentellones de los entablamentos, las quales molduras fueron señaladamente ordenadas para los cornijones altos» (87.4).

No hay ningún elemento novedoso en *Medidas*. Todo lo que aparece en el tratado está avalado o por las fuentes escritas, por las realizaciones antiguas romanas, o por la práctica renacentista italiana. En estos últimos dos casos se adelanta Sagredo a matizar, de un modo u otro, su consistencia respecto al sistema. Asi, por poner unos ejemplos, dirá de ciertas basas -son notorias sus variantes antiguas- que, aunque no están descritas en los libros, no por eso carecen de valor. Dirá de los frontones curvos -de menos aprecio en la antigua Roma- que «no son tan aprouados como los puntagudos». De los balaustres, a pesar del uso renacentista italiano, fingirá no querer hablar.

Establecidos estos criterios por que se rige Sagredo y manifiestan el rigor con que presenta la doctrina del Romano, notemos que su talante no es cerrado y admite lo admitido en Italia, consciente de las nuevas aplicaciones tipológicas.

Si ahora confrontamos a nuestro tratadista con el marco de referencia trazado en el apartado II, sobre el comportamiento de los hombres del Renacimiento en la restauración de la antigüedad, no perdiendo nunca de vista las limitaciones temáticas en que se desenvuelve *Medidas,* notamos:

a) Comparte su veneración por Roma.

b) Su 'concordatio' parece espontanea, sin estridencias. Es curioso notar cómo Sagredo evita los conflictos: presenta la pintura como liberal; promociona la figura de arquitecto, sin desprestigiar la del maestro; establece la relación arquitecto-oficial mecánico sin criticar el sistema vigente, etc.

c) Sus errores de perspectiva histórica se limitan al caso de la basa del pórtico de San n Pedro y a las pilastras del Baptisterio florentino, elementos de correcto diseño romano.

d) No reclama el derecho de invención de otros autores, y, como hemos dicho, no introduce novedad que no hubiera sido implantada y avalada antes.

e) Comparte con otros, y particularmente con Alberti, la idea de que el legado de la Antigüedad no es una herencia cerrada.

f) Su vitruvianismo es de mayor lucidez, mejor lectura del texto y de mayor corrección que el de sus antecesores, incluido su contemporáneo Cesariano...

Para terminar nos podríamos preguntar: ¿cuál es la posición de Sagredo ante el Clasicismo? Pero no queremos pronunciarnos porque nos negamos a absolutizar un momento, el momento de la «corrección», que es lo que, precisamente, hemos querido desmontar en este artículo.

Sagredo es un hombre plenamente inserto en el Renacimiento. Si su libro se hubiera escrito en italiano, no habría acumulado tantos prejuicios en contra. No es, pues, ninguna figura anómala, sino todo lo contrario: un tratadista coherente y riguroso dentro del movimiento histórico que es el Renacimiento.

Su momento, el momento que refleja el tratado (y hay que andar con mucha cautela a la hora de emitir juicios de este tipo, teniendo en cuenta lo restringido de su temática, sus destinatarios y el otro momento, el momento -más retrasado- español) es, con respecto a Italia, anterior a 1526, fecha de su publicación. Para España es un auténtico pionero.

ORNATO

Parece manifiesto el interés de Sagredo por el ornamento. En este artículo se pretende analizar cómo aparece tratado en *Medidas* y qué consistencia tengan las opiniones que se han vertido sobre sus contaminaciones plateresca.

ESTILO ORNAMENTADO

Para enmarcar el tema en su contexto no conviene perder de vista algunos de los rasgos que han acompañado e impregnado la recepción del sistema antiguo o romano en sus diversas fases y lugares:

Alfred von Martin (*Sociología del Renacimiento*) ha destacado la importancia del prestigio y de la fama en la sociedad renacentista, donde el individuo que alcanza la 'nobilitas' con el esfuerzo (*virtus*) en los diferentes campos de las actividades, políticas o económicas, siente la necesidad de arroparlas suntuosamente con la creación de un entorno -construido o protocolario- que, al tiempo que las subraya, las potencia. Es conocido -aunque nos resulte difícil de imaginar- el gusto de aquella sociedad por el decorado, incluso efímero, que aprovechaba cualquier acontecimiento para ostentarse a modo de «memorial» litúrgico de la antigüedad que se intentaba, también así, recuperar:

> «...las entradas triunfales de condottieros o de príncipes, las procesiones periódicas y otras efemérides similares eran ocasión propicia para que una decoración de madera y cartón piedra ocultase las fachadas medievales. Columnas, frontones, arcos de triunfo, suntuosas guirnaldas y abundantes mármoles ficticios, proporcionaban la imagen efímera de una ciudad acorde con la idea de la antigüedad soñada. Existía también el estímulo literario con obras del tipo de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Francesco Colonna, Venecia, 1499), llenas de ruinas fantásticas y arquitecturas ideales, y, sobre todo, el proporcionado por los fondos de la pintura: lo que todavía no se había podido materializar en tres dimensiones, se veía durante el Primer Renacimiento italiano en el «decorado» de los viejos temas religiosos o mitológicos inventado por los pintores» .(Juan Antonio Ramírez, op.cit., p.177).

(Uno de los puntos en que más insisten los Sínodos Eclesiásticos postridentinos, empeñados en salvaguardar la dignidad de la imagen y culto religiosos, según la doctrina conciliar, es el desarraigar la inveterada costumbre de adornar templos y casas sin control los días de procesiones, desplegando colgaduras lujosas donde aparecían temas iconográficos que desdecían de las circunstancias).

La arquitectura imperial romana había promocionado los estilos más suntuosos, el corintio y el compuesto. Cuando Bramante reinventa el más desornamentado, el dórico, en su templete

de S. Pietro in Montorio, ya habían transcurrido muchos años de estilo ornamenado, de acuerdo con el gusto más inmediato de la experiencia romana.

La propuesta ornamental no es antirrenacentista. Dicen atinadamente Nieto-Checa:

> «La Capilla Colleoni (1470-75) en Bérgamo, o la fachada de la Cartuja de Pavía (comenzada en 1477 y concluida en el siglo siguiente), de G. A.Amadeo, se ofrece como una maniera específicamente lombarda. Esta propuesta no puede interpretarse como un antirrenacimiento, por su contraposición crítica a la alternativa florentina, sino como una formulación válida en el conjunto de soluciones que configura la dinámica arquitectónica del Quattrocento» (op.cit., p.164-165).

Aunque Florencia se rija por otro concepto, el ornamento también está muy presente en sus realizaciones arquitectónicas.

De 'horror vacui' podemos calificar, sin rodeos, La Santa Casa, de Loreto, obra de Bramante, Andrea Sansovino y otros artistas. El ornamento campea a sus anchas por el tratado de Francesco di Ciorgio Martini; está, bien recogido en Cesariano y en el Codex Escurialensis. Hay que estar ciego u operar con criterio muy restrictivo para no ver más Renacimiento que en S. Pietro in Montorio o en El Escorial.

Pero el problema surge en la periferia del Renacimiento italiano, es decir en los demás países europeos. La carencia de formación teórica de los proyectistas, los condicionamientos de la mano de obra disponible para la recepción del sistema antiguo y el hecho de que el contacto italiano se estableciera con zonas de mayor tendencia ornamental, fueron factores que influyeron para que dicha recepción se operara con las deficiencias que todos conocemos. Todas estas circunstancias quedan perfectamente reflejadas en el siguiente párrafo de los autores acabados de citar:

> «La aceptación indiscriminada y ecléctica con que con frecuencia aparecen aplicados los repertorios italianos en las primeras obras plateresca deriva, como en el caso de la Puerta de la Pellejería, por ejemplo, de la catedral de Burgos, y en algunas obras francesas, del hecho de que el concepto de la decoración en la arquitectura preexistente se entendía con un criterio acentuadamente ecléctico. La arquitectura de los Reyes Católicos integraba elementos decorativos de diversas procedencias, estableciendo una práctica que no se opuso a la integración de otros nuevos procedentes de Italia. Y, precisamente, por esto, las primeras manifestaciones del Renacimiento en España se observan en los elementos decorativos. Ahora bien, estos repertorios, surgidos de una reflexión arquitectónica racionalista y de unas normas y sistemas de aplicación codificados, se integraron, como en la obra burgalesa citada, o en la portada del Hospital de Santa Cruz, de Toledo, con los mismos criterios licenciosos, extraños a todo concepto clásico de proporción, y con una despreocupación total por todo planteamiento teórico, a manera de la abundante práctica decorativa existente en la arquitectura española de finales del siglo XV.....
> Por las razones mencionadas era lógico que las novedades italianas se introdujesen fundamentalmente en el campo de la decoración. Y el problema se plantea determinado por unas coordenadas similares a las que ofrece el problema de la recepción y asimilación de los modelos italianos en Francia. La ambigüedad de la síntesis estructura-ornamentación deriva de la particular forma en que se encontraba la división del trabajo arquitectónico. En este período, en Francia, las obras eran ejecutadas por mâitres

maçons, es decir, por canteros o maestros de obras formados, como los "decoradores" españoles, en la tradición constructiva medieval. Estos maestros cumplían la doble función de proyectistas y realizadore.....
En el caso de las obras plateresca el fenómeno no era muy distinto. A principios del siglo XVI, la figura del arquitecto, tal como se había desarrollado en la cultura italiana, no existía ni en Francia ni en España. Eran canteros o maestros de obras, prácticos expertos, pero carentes de una formación teórica y de un enfoque proyectivo derivado de una formación y una reflexión coherente en relación con el problema del lenguaje. De ahí, el sentido indiscriminado y las «arbitrariedades» que se registran en la aplicación de los primeros repertorios italianos.....
El carácter de estos modelos, como se observará, es dispar y, desde luego, en la mayor parte de los casos, derivados de propuestas lingüísticas marginales a los modelos florentinos .....
En la recepción del Renacimiento no hubo resistencia, no se elaboró un nuevo lenguaje surgido como una respuesta nacional. Fue un criterio ecléctico preexistente que integró una decoración italiana en conjunción con soluciones preexistentes» (p.182-184).

Criterios licenciosos en el uso ecléctico de la decoración y ambigüedad entre esta y la estructura, caracterizan, pues, la situación española en los inicios de la recepción del Romano. El nombre de Plateresco con que se la ha etiquetado no ha hecho sino confundir más la situación.

MEDIDAS DEL ROMANO - PLATERESCO

El dilema Clasicismo-Plateresco, que ya nadie puede aceptar como tal dilema, había obligado prácticamente a catalogar a Sagredo como plateresco. El tratadista de balaustres para rejas y de capiteles fantásticos evidentemente no se podía adaptar a la categoría de «clásico» al uso. Luego si no era clásico, era plateresco. Y puesto que era plateresco, se leía su tratado en clave plateresca.

No entra en nuestro propósito abordar el tema del Plateresco; sí esquivarlo todo lo posible. Si el Plateresco es estilo ornamentado, no todo estilo ornamentado es plateresco. Siendo esto así, la acusación debe aportar las pruebas convincentes para que un determinado estilo ornamentado sea catalogado como plateresco y no simplemente como renacentista, en pie de igualdad con el estilo ornamentado del Renacimiento italiano.

Pero de entrada el Plateresco arrastra el problema de su propia definición. Se ha escrito bastante sobre el tema, y, como hemos dicho, no queremos entrar en él. Para lo que aquí nos proponemos, remitimos al ya citado artículo de Bury, «The stilystic term 'Plateresque'», quien aborda el problema de su nacimiento e historia, y recorriendo autores del pasado, analiza las definiciones que se han ido proponiendo, particularmente las de Ceán y Calzada, y ya en nuestro siglo, las de Bevan, Camón Aznar y Chueca. Cf. también «The image of Roman Architecture in Spain» de Rosenthal (op.cit.). A fin de tener un punto claro de referencia, nos parece válida, y aceptamos, la definición de Plateresco que presenta Checa en su obra ya citada, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España,1450-1600,* p.109:

> «..nos inclinamos a considerar como plateresco, en un sentido restrictivo, aquellas manifestaciones decorativas que se extienden en las primeras décadas del siglo y que se caracterizan por los siguientes hechos: a) presencia de repertorios decorativos italianos y, sobre todo, lombardos; b) persistencia de un espíritu «gótico» en lo que éste

tiene de negación de la idea renacentista del orden y proporción, tal como lo entendía el sistema vitruviano, y c) se trata de una solución eminentemente decorativa al inicial problema de dotar de un aspecto moderno a imágenes, retablos, rejerías y edificios».

Por estos criterios que, por concretos, sí resultan operativos para emitir un juicio, ya podemos avanzar que Sagredo, buen conocedor de Vitruvio; que articula los elementos del romano con las medidas y proporciones vitruvianas, y que previene contra la «presumpción de mezclar romano con moderno» (87.1), presenta rasgos que le impiden ser catalogado fácilmente como plateresco.

Pero la sospecha -cuando no acusación- de plateresco con que se aborda la lectura de *Medidas* empieza a desvanecerse cuando, en lugar de repetirla por inercia, se reflexiona sobre la inconsistencia de sus motivaciones:

a) *¿Medidas* da gran importancia a la ornamentación? Indiscutiblemente. Pero digamos más: en su temática central es un tratado de ornamentación. Pero esto no prueba nada. No toda ornamentación es plateresca, hemos dicho. Para que este adjetivo, con el sentido peyorativo que conlleva en la acusación, le pueda ser aplicado al tratado de Sagredo, habrán de señalarse en él las libertades y arbitrariedades que caracterizan al llamado estilo plateresco.

b) La relación estructura arquitectónica-ornamentación es uno de los puntos flacos de la arquitectura llamada plateresca. No es tanto el "horror vacui" decorativo -existente también en zonas renacentistas italianas- lo que desconcierta en el Plateresco, sino la exuberancia decorativa, desconectada de su función vicaria. Y aquí no cabe acusación posible contra *Medidas* que -digámoslo por enésima vez- no es un tratado de arquitectura, y apenas nos deja resquicio alguno para imaginar el campo de aplicación de sus columnas, basas, capiteles y demás elemeintos que describe y traza.

De todo esto se sigue que cualquier análisis al respecto debe centrarse en el estudio de los elementos (concebidos como ornamentales, en línea con Alberti), en los adornos que los adornan, y en el modo de adornarlos. Y es lo que vamos a hacer una vez que hayamos expuesto algunas ideas de Alberti sobre el adorno, que tendremos como fondo de referencia para juzgar de la ortodoxia estética de nuestro tratadista, tan fiel seguidor de Alberti como de Vitruvio.

BELLEZA Y ORNAMENTO EN ALBERTI.

Las siguientes ideas, espigadas a través de un recorrido por todo el *De re aedificatoria* con un sentido restringido, se traen aquí con la especifica finalidad acabada de apuntar. No se presentan, pues, como un estudio del tema en Alberti. Por eso traducimos o extractamos sus textos y nos permitimos no presentarlos en su literalidad latina como hasta ahora hemos hecho. Los textos aparecen inevitablemente descontextualizados, pero cumplen el requisita que les pedimos: mostrarnos el talante de Alberti sobre el ornato y el juicio que regula su empleo. Las referencias de localización de cada párrafo deja la puerta abierta a cualquier verificación y a un análisis más completo de los mismos.

- «Es opinión admitida que la impresión de gracia y complacencia derivan exclusivamente de la belleza y del ornato. Lo prueba el hecho de que no existe nadie, por inculto y rudo que sea, que no se sienta atraído por las cosas hermosas y no prefiera las más adornadas a las otras; que no se sienta molesto ante lo tosco y no rechace lo imperfecto; y que, al advertir defectos ornamentales en algún elemento, no sea capaz de indicar lo que le falta para que tenga elegancia y prestancia» (VI, II, 445).

- «Es más fácil comprender que decir en qué consiste la belleza y el ornamento. La belleza es armonía entre los miembros, en la unidad de la que forman parte, fundada en una ley precisa, de modo que no se pueda añadir, quitar ni cambiar nada sin menoscabo.

Encontrar o lograr algo bello es un prodigio casi divino. La obra perfecta no es frecuente conseguirla artísticamente ni encontrarla realizada en la naturaleza.

En socorro de esta carencia de perfección absoluta viene el ornamento, para esconder lo defectuoso y resaltar lo valioso.

El ornato se puede definir como una luz subsidiaria, una especie de belleza complementaria: 'subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum'.

Así la belleza es como una cualidad intrínseca inherente al organismo que llamamos bello. Y el ornato es algo adjunto, accesorio, para conseguir lo perfecto» (VI, II, 447-449).

De esto se podría deducir que la presencia del adorno es una prueba acusatoria de imperfección de aquello en lo que se aplica. Pero Alberti, que ha definido con precisión los conceptos, se plantea el ornato de un modo empírico, como una necesidad normal, que nunca debe mudar sustancialmente la estructura del soporte.

- «Los antiguos romanos ni siquiera renunciaron a embellecer las cloacas. Tanto se deleitaron en el ornato que creyeron oportuno encauzar los recursos del imperio para alzar edificios con fines puramente ornamentales» (VI, III, 457).

- «Por muy valioso que sea el elemento ornamental, siempre ha de estar sometido a un justo orden y a una debida mesura» (VI, V, 471).

- «En toda la arquitectura el ornamento fundamental está constituido, sin duda alguna, por la columna» (VI, XIII, 521).

- «No existe obra de arquitectura que requiera mayor ingenio, conocimientos y diligencia que la erección de un templo y su ornamentación. No es necesario decir que un templo bien construido y bien adornado es el máximo ornato de una ciudad» (VII, III, 543).

- «Debe hacerse el templo de modo que pueda adornarse. La ornamentación nunca se puede considerar acabada, e incluso en los templos pequeños siempre queda algo que se puede y debe añadir» (VII, III, 545).

- «Se ven columnas revestidas de pámpanos y pájaros en relieve en algún lugar, pero a la majestad del templo le va mejor la columna tersa y pura» (VII, IX, 605).

- «Ya hemos dicho cuánta importancia tenga para la arquitectura el ornamento que se aplica al edificio. Está claro que no hay que dar la misma ornamentación a los diversos tipos de edificios. En cuanto a los sagrados, sobre todo públicos, hay que poner todo el empeño en adornarlos lo más posible» (VIII, I, 665).

- «Bucando, analizando las causas de la belleza, se comprueba que el edificio se estructura como un organismo animal, y de esa organización intrínseca brota la belleza. Conocemos esa belleza, no guiados por una opinión individual, sino por una facultad innata en la mente, que capta inmediatamente esa excelencia o perfección de naturaleza que se encuentra en la configuración de los edificios.
La belleza es un consenso y armonía de las partes en relación a un todo, al cual están ligadas según un determinado número, delimitación y colocación, como lo exige la 'concinnitas', es decir la ley fundamental y más exacta de la naturaleza» (IX, V, 817).

- «Cualquier elemento decorativo que se desee aplicar debe estar puesto de manera que parezca colocado en su lugar más adecuado como de modo natural» (IX, VII, 839).

- «La exuberancia es un defecto -por exceso- ornamental, que se encuentra hasta en la misma naturaleza.
El ojo, ávido de belleza, curiosamente es más sensible para captar la carencia de perfección que su presencia. Es difícil de contentar, y aunque en muchos casos no sea capaz de individuar lo que le turba, nos advierte que el deseo ilimitado de belleza no se encuentra satisfecho hasta el fondo.
Dado que la perfección es dificilísima de alcanzar y tendemos hacia la belleza desde nuestra aspiración innata, el arquitecto está en la obligación de emplear todas sus facultades y empeños para conseguir que sus obras 'ornatissima sint', y sobre todo las que todo el mundo desea adornadas, como son las obras públicas y, especialmente, las sagradas. Nadie consentiría verlas despojadas de adornos: 'ea enim extare nuda ornamentis homo perpeti poterit nemo'» (IX, VIII ,843-845).

El párrafo anterior nos ha podido dar la impresión de una voluntad ornamental excesiva por parte de Alberti. Notemos que el «ornatissima sint» no implica necesariamente acumulación cuantitativa. Sin embargo, a pesar de esta precisión, podemos pensar que Alberti se ha colocado a nivel de la sensibilidad del hombre de la calle, más inclinado al ornato que a la percepción mental de relaciones de belleza, a pesar de la facultad innata que, según él, todos poseemos.

Sea de esto lo que fuere, en este mismo libro, y en el capítulo de igual número, encontramos unas normas precisas para el uso del ornamento:

- «El modo de decorar un edificio debe ser definido con precisión. Los elementos decorativos no deben comparecer con excesiva frecuencia, ni aplicarse ni reunirse en un único sitio, sino que han de distribuirse con discreción y estar oportunamente sistematizados, de suerte que si mudamos su disposición, la armonía y la belleza se vean afectadas».

- «El ornamento nunca debe eclipsar la funcionalidad» (IX, X, 859).

A modo de resumen:

a) El ornamento oculta lo defectuoso y resalta lo valioso; es empiricamente necesario, pero nunca autónomo, sino subordinado a su soporte. El arquitecto pondrá todo su empeño en que sus obras estén «adornadísimas», pero la exuberencia, incluso natural, es un defecto.

b) El criterio estético es fácil de constatar y difícil de definir. Alberti pretende eliminar la «opinión» personal como criterio estético (razón y opinión se contraponen como el bien y el mal, dice en su *De iciarchia*); la opinión no fundamenta un conocimiento científico. Así hace intervenir esa facultad innata de nuestra mente que capta al punto la excelencia o perfección. El ojo, por su parte, es ávido de belleza y muy difícil de contentar; percibe antes la carencia que la presencia de perfección.

Estos criterios no pueden menos de parecemos muy subjetivos a pesar de su pretendida fundamentación científica, más voluntariosa que rigurosa. A la correcta definición teórica de los criterios le corresponde una práctica subjetividad de aplicación. Sin embargo para Alberti la facultad innata es natural, y al ser participada por todos, posibilita un consenso, no voluntario o cultural, sino natural, y, por ende, cognoscible científicamente como la misma naturaleza.

El apoyo que para *Medidas* queramos encontrar en los anteriores textos de Alberti, descontextualizados, requiere atenerse a unas mínimas claves de lectura:

1) La **mediocritas** y la doctrina del **decoro**. La primera pone su empeño en conseguir el justo medio en todo, el punto de perfección, que puede ser desequilibrado por defecto o por exceso; la segunda regula la ornamentación de todo el edificio y de sus partes no sólo cualitativa sino también cuantitativamente, de acuerdo con su función, pública o privada,y dentro de estos últimos conceptos, según los rangos específicos de destino, sitio y destinatarios.

2) Alberti aborda el ornamento en la arquitectura. Los libro VI al IX, ambos inclusive, están dedicados a los ornamentos, y por tales se entienden no sólo los que adornan una moldura, sino la moldura en sí, sus combinaciones, como basas o cornisas y elementos de capital importancia como son las columnas. El tratado de Sagredo -conviene insistir en esto- se limita a unos elementos que son, de por sí, desde la perspectiva de Alberti, ornamentales, y no se nos dice nada de su inserción en el edificio. Por eso nuestro análisis se ha de centrar especialmente en el comportamiento de **los ornamentos en los ornamentos.** Y esto no debe perderse de vista para no hacer una adaptación inadecuada de la doctrina de Alberti.

LOS ORNAMENTOS EN MEDIDAS DEL ROMANO

Corno ya hemos comentado, la presentación que de sus elementos hace Sagredo, agrupándolos por su morfología y no articulándolos dentro de cada «género», nos permite situarlo en la órbita de Alberti, es decir en una concepción ornamental de todos los elementos a que restringe la temática de su tratado.

El sistema ornamental comprende 'pieças', molduras y adornos. Las molduras intervienen en las 'pieça'» o las forman; siendo susceptibles todas de recibir adornos.

Hagamos un recorrido a través del sistema ornamental de *Medidas:*

Piezas y molduras

Para no repetir ideas, digamos que todas las piezas que forman la 'columnatio', es decir, contrabasas, basas, columnas, capiteles, arquitrabes, etc., que podemos calificar de ornamentos esenciales, están perfectamente diseñados, medidos y proporcionados, de acuerdo con las exigencias del sistema romano, tal como se reflejan en las fuentes, escritas o realizadas arquitectónicamente.

A) El fuste de la columna.

Las molduras de sus extremos están diseñadas con apoyo en Alberti (cf.(27.1.y ss)). Pero tomemos nota de lo siguiente: Tampeso dice que dichas molduras son «partes muy necessa rias». Picardo piensa que no tienen más razón de ser que el «buen parescer». Tampeso sentencia:

> «Allende del buen parecer, son necessarias mayormente la moldura alta, porque con ella se absconde la juntura que se causa entre el capitel y la coluna, que es parte de mucha perficion y era cuydado y diligencia principal de los antiguos encubrir y absconder quanto a ellos fuesse possible las junturas y despieços en sus obras» (27.2).

La observación sobre la función de la moldura no aparece en su fuente. Denota una sensibilidad ante el detalle y es prueba de que tiene bien asimilado el sistema que expone; pero, sobre todo, muestra que, en su concepción del ornamento, no ha perdido de vista su función utilitaria original. Ahora comprendemos mejor, por contraposición, lo que dice Tampeso en (36.5) cediendo al deseo de Picardo de que le hable de los balaustres porque, aunque no estén en los libros, puede que se hallen en los edificios:

> «Assi es verdad que en los edificios ay mucha diversidad de ornamentos que se ponen mas por atavio que por necessidad sin tener medida determinada..»

Y eso no entra en el núcleo de la perfecta ortodoxia del sistema.

Sus fustes no reciben más labra que las estrias. Y en estas pueden formarse boceles. En (VII, XIII, 521) recuerda Alberti cómo «algunos, no contentos con construir columnas de mármol pario, numídico o alabastrino, encomendaron a insignes artistas labrar en ellas figuras en relieve». Se está refiriendo a la labor de Skopas, entre otros, en el templo de Diana en Éfeso. La proclividad decorativa incontrolada que algunos autores quieren ver en nuestro tratadista, habría encontrado aqui una ocasión espléndida para manifestarse. Pero los fustes de Sagredo son los usuales del sistema; pueden tener estrias y pueden tener, en algunos casos, boceles entre ellas. Estos boceles tienen en Alberti función de protección de las estrías. Sagredo contempla la misma función, pero añade por su cuenta: «Las quales allende de ser prouechosas... adornan y acrecientan mucho en la elegancia de las colunas» (34.6). Pero digamos que esta función decorativa no le es propia; en la arquitectura renacentista italiana pueden observarse tales boceles aplicados a columnas lejos de lugares necesitados de protección, con manifiesto valor decorativo.

B) Columnas monstruosas, candeleros.

Su estudio aparece intencionadamente separado de las columnas normales y presentado literariamente como no previsto. Pensamos que el factor determinante ha sido que dichos ornamentos «se ponen más por atauio que por necessidad». Pensamos que el sutil recurso literario para tratar de ellos como si no quisiera, no se debe al hecho sólo de que no estén tratados en los libros. Recordemos lo que dice en (55.1):

> «Otras muchas diferencias de basas se pueden tracar que avnque no son escriptas por los antiguos, no por esso es de menospreciar su formación».

Estas basas, realizadas y coherentes con el sistema, no tienen igual peso específico que los balaustres y piezas ornamentales formados por estos.

- Columna monstruosa. No existiendo norma escrita, tiene libertad el maestro a la hora de montarla. Pero Sagredo no quiere dejar un *ad libitum* absoluto y presenta lo que parece ser la norma consuetudinaria.

- Balaustres de candeleros. Igualmente constata que no tienen formación determinada «por hallarse labrados de diuersas maneras». Pero añade: «sólamente se tiene cuenta con la basa». El dato es muy importante. A Sagredo no le place la absoluta carencia de normas que podemos comprobar fácilmente comparando candeleros. De la basa encuentra un diseño en Alberti. Y a el se atiene, y así puede presentar un elemento controlalador. Y le va a dar gran importancia: no lo avala con el nombre de Alberti, de quien lo toma, sino con la autoridad de «los antiguos» (cf.**(38)**).

- Balaustres de rejas. Restringir asi, como estamos haciendo ahora mismo, la tipologia del balaustre, aplicado a la reja, es un reduccionismo en que no ha caído Sagredo y sí frecuentemente los que superficialmente han parado sus ojos en el dibujo que ilustra el texto. Sin duda en el pensamiento de Sagredo tenía especial interés su aplicación a la rejería (así lo veía practicado en Andino), pero lo que el nos dice es que hay balaustres para rejas y para barandas:

> «Ay otros balaustres que se forman para pilares o bastones de rexas, o de verjas de antepechos si quier varandas..» **(40)**.

Según su destino y material varían de formato:

> «..son mas delgados, mas subtiles, mas largos de cuello y mas estirados, según la disposición del lugar donde han de venir requiere. Fórmanse de piedra mas gruessos que de madera, y de madera mas que de metal» (*ibidem*).

Así vemos cómo el tipo de balaustre de piedra, más usado en la arquitectura italiana, queda recogido en pie de igualdad con el de rejas.

C) Basas.

Después de haber expuesto los diferentes tipos de basas, definidas por sus distintos juegos de molduras, dice en **(56)**: «Todos los miembros y molduras de las basas sobredichas se pueden labrar de follajes..» Sagredo no dicta obligación en la decoración. 'Se pueden' significa opción. Dentro del planteamiento en que se sitúa *Medidas* no se puede ir más lejos. Queremos decir que la omnipresente doctrina del decoro no tiene cabida explícita en *Medidas.*

D) Contrabasa.

Los adornas de sus planos son los usuales en Alberti, Pacioli y otros (cf.(57.6)).

E) Capiteles.

Decíamos en (62.3), a propósito de los adornos del capitel jónico, que Sagredo no mencionaba en concreto ningún motivo ornamental susceptible de ser incorporado a miembros del capitel como hacía Alberti, quedándose en ésto más corto que el tratadista italiano.

Respecto a las variantes de capitel corintio, Sagredo las constata a partir del mismo Vitruvio. Se caracterizan por un acrecentamiento de «atavíos». Su juicio no es peyorativo, como no lo era el de Vitruvio, ni del todo el de Alberti; pero Sagredo no quiere que los atavíos campeen a sus anchas sin control Por eso hace hincapié en la conveniencia de guardar en ellos las medidas normales.

F) Entablamento.

No hay que decir nada sobre la decoración normal de sus frisos.

En cuanto a las molduras, digamos que están perfectamente tratadas en *Medidas;* morfológicamente bien diseñadas; definidas, incluyendo etimología y los variados nombres con que se las conocen. Su interrelación siempre es correcta. Sagredo critica incorrecciones en su uso.

En (13.3) las presenta metodológicamente formando una cornisa. Allí nos dice que las molduras son «lo mas galano y vistoso del edificio», como lo son en la chamarra las tiras y tirillas. Para no tener una visión reductora de este texto, minimizando la moldura aislada, recordemos que las molduras suelen ir agrupadas; que, como dice el mismo Sagredo, ciertas «pieças» no son sino grupos de molduras. Y así nos lo recuerda a propósito de las basas o del capitel dórico (cf.(41.4 ss) y (59.6) respectivamente. Desde la estricta lógica del sistema ornamental de Alberti no habría nada que argüir contra esta expresión. Podemos afirmar que una basa o una cornisa forma parte de lo más galano y vistoso del edificio. Son ornamento y eso es lo que caracteriza al ornamento.

Sin embargo de la analogía que establece Sagredo entre las tirillas de seda y el paño de la zamarra parecería deducirse la primacía del ornato sobre el soporte. Pensamos que no puede forzarse la analogía; que no es esa la cuestión. Los ejemplos -y Sagredo es muy dado a hacer plásticas sus ideas- traicionan (cf. también (95.2)). Las tirillas no son funcionales, y las molduras, aunque ornamentales, nacieron funcionales y han conservado, en el sistema, sus connotaciones originales; y de ello, según hemos tenido ocasión de ver, es consciente Sagredo. Por otra parte sería forzado ver aquí ceguera ante la belleza proveniente de las proporciones del edificio. Digamos que de ello no hay cuestión en *Medidas,* cuyo autor conoce bien el tratado de Alberti y, lógicamente, ha tenido que tomar contacto con su concepción de la arquitectura. No hay motivo alguno para ver aquí una oposición a la estética albertina. En ningún caso el sentimiento estético de la 'concinnitas' albertina nacería de «lo galano y vistoso». En la introducción al Romano, en la línea de Alberti, ha

promovido Sagredo la figura del arquitecto, a quien compete «ordenar» el edificio; hecha esta promoción, el tratado reduce su nivel al diseño de los elementos ornanarnentales, pensando en los oficiales mecánicos. En tales condiciones, decir que los ornamentos (formados por molduras) son lo más galano y vistoso del edificio es casi decir una tautología de estética ornamental.

Sus adornos

Entendemos aquí por tales los que son discrecionales, no configuradores de «pieças». Para su análisis recojamos algunas citas:

1) «Procuraron para mayor elegancia» adornar las molduras «de diuersas labores: cada qual según su disposición» (17.1).

2) «La licencia tiene cada vno de meter todo lo que se le antojare para ornamento de los miembros del edificio con tanto que guarde toda la gracia y concierto que el arte requiere,y sepa emplear sus labores donde mas a proposito vengan como en la presente figura se muestra» (17.2).

3) «Quando quieren armar alguna coluna monstruosa, suplen.... con vasos antiguos... cubiertos y vestidos de follageria y otras labores fantásticas..... y encima de todos assientan el balaustre, el qual es no menos atauiado: el vientre de sus hojas antiguas y el cuello de sus estrias o de otras labores que a proposito le vengan, como por la presente figura se muestra» (37)..

4) «En los cantones» de la basa del candelero «se esculpen y forman pies de grifos, garras de leones y de mastines y de otras fieras muy feroces» **(38)**.

5) «Todos los miembros y molduras de las basas...se pueden labrar de follajes, conchas, fenestras, escamas, espichios, vergas, y de otros muchos atavios a voluntad del discreto maestro, empleando en cada moldura la labor que mas le conuenga, con tanto que no se difforme el huesso y facion de la moldura. Ca debes de saber que no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasías del hombre como la romana; y el maestro debe guardar en la distribución y debuxo de las tales labores mucha paridad y concierto» (56.).

6 En los planos de la contrabasa «se esculpen y forman medallas, escudos, titulos, ystorias, y otras qualesquier labores que el maestro quisiere» (57.6).

7) «Todas las labores y atauios que formares en tus pieças sean muy graciosas y concertadas; y las bueltas que les dieres sean sobre todo muy redondas y elegantes que es gran descanso para el ojo que no sufre corcouos; y guarda bien que por formar estas labores no defformes la pieça, ca debes guardar entero su huesso y medida, como haze el buen imaginario que quando forma el trapo guarda con mucho cuydado la carne» **(86)**.

8) «Repártense sus molduras (del embasamento) a discreción del buen maestro, por donde no todos los embasamentos son de una hechura y manera» (88.8).

De la lectura rápida de estos textos se podría sacar la impresión de que la ornamentación y su aplicación es un tanto arbitraria en *Medidas.* Sin embargo, pensamos que existen en ellos -sin perder de vista otros lugares y todo el contexto del tratado- datos suficientes para detectar el pensamiento de su autor y sus criterios de uso. Ordenemos para ello las ideas que nos parecen más notables al respecto. (Cada vez que nos refiramos a alguno de los textos anteriormente copiados, remitiremos al número que lo precede).

a) Sagredo no inventa; presenta lo que constata. Lo dicen las expresiones que usa:

- «procuraron» (cita 1),
- «quando quieren armar» (cita 3),
- «se esculpen y forman» (cita 4),
- «se esculpen» (cita 6),
- «repártense» (cita 8).
- Cf. también: «se atavían» (62.3), «han ynovado» (67.1) y «esculpían» (74.4).

b) La aplicación del ornamento parece opcional:

- «la licencia tiene..» (cita 2),
- «quando quieren..» (cita 3),
- «se pueden» (cita 5), etc.

c) Temática ornamental:

c.l) Sagredo la presenta definida, con elementos usuales en el sistema: «follajería», «hojas antiguas», etc.: (citas 3, 4, 5, 6) (cf. también (74.4)).

c.2) Sagredo la deja sin definir:

- «diuersas labores» (cita 1),
- «meter todo lo que se le antojare» (cita 2),
- «otras labores» (cita 3),
- «otros muchos atavíos a voluntad del discreto maestro (cita 5),
- «otras qualesquier labores que el maestro quisiere» (cita 6),
- «a discreción del buen maestro» (cf.(88.2)).

Este grupo parece abierto a todas las posibilidades. La concepción que tiene Sagredo del Romano es, efectivamente, la de un sistema preñado de posibilidades. Pero nunca arbitrarias; orgánicas siempre. Pensamiento en que está muy de acuerdo con Alberti. Por eso vemos cómo están aquí presentes ciertos criterios reguladores del uso ornamental para que las posibilidades del Romano discurran por el cauce de la coherencia:

Exigencias impuestas por el lugar donde se aplica el adorno y por el elemento que lo recibe:

- «cada qual según su disposición» (cita 1),
- «donde más a propósito vengan» (cita 2),
- «..que a propósito le vengan» (cita 3),
- «empleando en cada moldura la labor que mas le convenga» (cita 5).

Exigencias impuestas al diseñador o realizador del adorno:

- el maestro ha de ser «discreto» (citas 5) y cf.(88.2),
- «el maestro debe guardar en la distribución y debuxo de las tales labores mucha paridad y concierto» (cita 5).

Exigencias por parte del arte:

- «guardar la gracia y concierto que el arte requiere» (cita 2),
- «no defformar el huesso y facion de la moldura» (cita 5). (Importantísima idea ésta que vuelve a repetir):
- «no defformes la pieça, ca debes guardar entero su huesso y medida» (cita 7).
  El ornato nunca puede eclipsar su soporte: es siempre adorno **de** algo, y ese algo es lo sustantivo.
- Las labores han de ser «graciosas», «concertadas»; sus vueltas «redondas y elegantes..» (cita 7).

- Finalmente, para facilitar la aplicación del adorno, Sagredo suele remitir a las figuras que ilustran el tratado (*passim* y aquí las citas 2 y 3).

Todas estas condiciones (que en la mentalidad del sistema se consideran objetivas, controlables,) deben ser cumplidas en el uso del adorno para garantizar su ortodoxia. A su luz comprendemos mejor la frase de la cita 5: «Ca deues de saber que no ay arte donde assi se puedan emplear las obras de natura y fantasia del hombre como la romana». De ella deciamos en (56.1):

> «La frase que destacamos, que aparentemente hace del Romano un cajón de sastre, debe ser leída desde la clave antropológica y antropocéntrica que lo fundamenta y lo desarrolla con la coherencia de una ciencia» (cf.**(8)**)».

Así es efectivamente. Y eso explica igualmente la confianza que nuestro autor deposita en los pretendidos criterios objetivos para marcar las exigencias que han de cumplir los adornos. De ello decíamos en (17.2):

> «Las exigencias del arte y del lugar se presentan como objetivas; lo que no deja de sorprender a un lector actual. Pero esto no es un despropósito de Sagredo. Aunque el arte se definiera como una «recta ratio», o, salvadas las distancias y generalizando el problema, pretendiera Alberti que la belleza se rige por leyes fijas y ciertas (cf.(VI, II, 449)), la realidad es que en el sistema que nos ocupa los juicios de valor estéticos no escapan, como no puede ser menos, al componente subjetivo. Maravilla, y por eso conviene destacarlo, la espontaneidad con que Sagredo, al igual que los teóricos de su época, se desenvuelven en términos de objetividad al exponer las normas del arte. Con todo hay que tener presente que en tal planteamiento subyace el concepto del Romano como arte antiguo y natural y, por tanto, regido por leyes «objetivas», como son las científicas. Remitimos al artículo ROMANO-ANTIGUO, p.372».

CONCLUSIÓN.

Nuestro tratadista se sitúa en el uso lícito del ornato, de acuerdo con Alberti y otros tratadistas; y de acuerdo, igualmente, con el sistema ornamental desplegado en la arquitectura italiana renacentista; y enfrentado, consecuentemente, con las heterodoxias en la utilización del ornamento de cierta arquitectura española que no ha asimilado bien el nuevo lenguaje.

Hemos encontrado ortodoxas las piezas ornamentales principales (basas, columnas..etc.) y sus adornos usuales.

Hemos visto igualmente coherencia en los adornos que hemos calificado como discrecionales.

Inmersos en un tratado de elementos ornamentales y de sus adomos propios, y careciendo de toda referencia al campo de aplicaciún -estructura arquitectónica- de dichos elementos, nos resulta muy dificil calibrar el talante ornamental de Sagredo. La reducida y específica temática de *Medidas* puede haber contribuido a crear la idea de un Sagredo ornamentista cien por cien.

Por nuestra parte, sin que podamos pronunciarnos claramente (entre otras cosas porque creemos que Sagredo piensa en sus destinatarios y les ofrece una doctrina y unas trazas para que realicen ortodoxamente lo que las circunstancias les exigen), no tendríamos empacho en admitir en él un gusto que se mantiene dentro de la órbita del estilo ornamentado. Su vocabulario estético parecería abonar esta idea. Pero, eso sí: en la coherencia y ortodoxia del sistema «Romano». Por tanto, antiplateresco (entendiendo por Plateresco simplemente la práctica arquitectónica española en una etapa de incipiente y deficiente recepción del sistema antiguo).

VITRUVIO-ALBERTI

Se ha dado por descontada la influencia de Vitruvio en *Medidas*. La casi inmediata edición francesa rezaba así: *Raison d'architecture antique, extraicte de Vitruve et aultres anciens architecteurs*. El título destaca a Vitruvio sobre los otros. Pero al analizar las fuentes de *Medidas* hemos comprobado que en ese 'aultres' teníamos que incluir la omnipresencia de Alberti. Hasta tal punto que resultaría dificilísimo -por no decir imposible- querer cuantificar los préstamos que, de uno y otro, toma Sagredo. La doctrina de Sagredo se funde con la de sus fuentes básicas, Vitruvio y Alberti, cuyo espíritu asimila de tal modo que le permite utilizar sus textos con la libertad y creatividad que ya hemos tenido ocasión de comprobar.

La primera gran constatación que se impone es que el tratado de Alberti no es un libro de consulta para completar o aclarar la doctrina de Vitruvio. Ambos tratadistas aparecen en pie de igualdad en el tratamiento de Sagredo, cuyos fundidos de textos evidencian que ha trabajado con los dos tratados delante. La doctrina del «romano» de los «antiguos» es **una**. Tanto Vitruvio como Alberti aparecen avalados, a los ojos de Sagredo, con el prestigio de la antigüedad: ambos son «antiguos» (cf. ANTIGUOS, p.367). Son escasísimas -seis- sus referencias nominales; abundantísimas las camufladas bajo el título de «antiguos». Ambos, «antiguos», coinciden en las medidas del «romano». Si el *De re aedificatoria*, como tratado de arquitectura, debe ser considerado como alternativo al *De Architectura*, desde la parcial y estricta temática de *Medidas* la posición alternativa de Alberti es irrelevante.

A la luz de lo dicho, y si tenemos presente que Vitruvio es fuente básica de Alberti, se comprenderá que pretender cuantificar las presencias -letra y espíritu- de ambos tratadistas es una tarea prácticamente imposible y, en todo caso, poco operativa: la cantidad no nos informa de por sí de la cualificación del préstamo. Sagredo no selecciona por criterios doctrinales -la doctrina es una-, sino metodológicos, didácticos o de información.

La visualización que, de modo compacto, espacial y sintéticamente, a continuación presentamos de numerosísimas presencias de ambos tratadista en las páginas de *Medidas*, está tan sólo en función del análisis de los criterios seguidos por Sagredo en la utilización de sus dos fuentes básicas.

Procederemos del siguiente modo:

I. Citaciones nominales de Vitruvio.

II. Citaciones nominales de Alberti.

III. Ubicación y presentación de las fuentes utilizadas

IV. Análisis de los criterios seguidos en su utilización.

I. CITACIONES NOMINALES DE VITRUVIO

1) «..el famoso Marco Vitruuio se quexa (de la protección que se otorga a los capitanes... y del olvido en que se deja) a los tristes escriptores» (2.2).

2) «Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto, según Vitruuio, diez rostros» (7.5).

3) «..los quales (arquitectos) según parece por nuestro Vitruuio, son obligados a ser exercitados en las sciencias de philosophia y artes liberales» (11.3).

4) «..y las reglas que sobre este caso ordenaron (relación del arquitrabe con la columna) son las que pone Vitruuio en el capitulo vltimo de su tercero libro» (69.3).

5) «..sus entrecolunios (del templo de Diana) según escriue Vitruuio..» (71.2).

Sólo, pues, cinco referencias explícitas.

Destaquemos los adjetivos famoso y nuestro de 1) y 3) respec,tivamente, que denotan difusión y familiaridad.

II. CITACIONES NOMINALES DE ALBERTI

1) «Sigúese otra formación de basas jónicas la qual pone Leo Baptista en su libro que hizo de architetura» (51.1).

Una sola referencia explícita.

Aparente imprecisión o lejanía en la alusión al *De re aedificatoria*.

III. UBICACIÓN Y PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES UTILIZADAS

Nota: La disposición en dos columnas ayuda a visualizar la ubicación de las citas de cada tratadista.

Es evidente que este sistema, como queda dicho, sólo ayuda a detectar la presencia, pero no dice nada, por sí mismo, de la extensión o importancia de los textos.

Deuda de gratitud con los investigadores antiguos: “Mucho se deue por ccierterto..a nuestros mayores..” (2.1).	
En paralelo con “Majores cum sapienter..” de VITRUVIO (VII, Intr.., 1)	
Se queja del olvido en que se tiene a los escritores: “No sin causa el famoso Marco Vitruuio se quexa..” (2.2).	
Traducción acomodada de VITRUVIO (IX, intr.. 1-4, 37-38)	
“...la mucha inclinación que V. S. tiene a edificios..” (2,4)	
	La inclinación a edificar, en ALBERTI (Prólogo, 11)

Lo que Fonseca “ha hecho y haze en Santiago, y haze en Salamanca, y se espera que hará en...Toledo” (2,4)

En paralelo con “te edificavisse..” de VITRUVIO (I, Intr.., 2-7)

“...he sacado de las obras de los antiguos..” (2.5)

Alusión implícita a los tratados de VITRUVIO y ALBERTI

“..estre breue dialogo” (2.5)

Muy probablemente en el sentido de VITRUVIO (I, Intr.., 2-3, 4 y 8) y ALBERTI (I, I, 19)

“..el sepulcro de Dauid..según cuenta Josepho..” (5.6)

Toma la referencia de ALBERTI (V, II, 341)

«Los egypcios...escarnecen de los que labran casas para la vida que es muy breue, y dexan de labrar sepulturas donde se conserua el cuerpo...» (5.10)

Cita literal de ALBERTI (VIII, II, 675)

«..los romanos tenian por mejor la memoria de los mausoleos que la memoria de las estatuas de metal» (5.11)

Toma el dato de ALBERTI (VIII, II, 673)

«Pero lo que en este negocio yo he visto y leydo y alcançado te lo diré..» (6.4).

Muy probablemente ha tenido presente a ALBERTI (I, I, 19)

Analogía entre el cuerpo del hombre y el edificio. El hombre como origen de medidas (7)

Como fondo de su exposición, pero con nuevas connotaciones VITRUVIO (III, I)

«Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (segun Vitruuio) diez rostros» (7.5)

VITRUVIO (III, I, 5)

«Ay en el alto del hombre seys pies de los suyos...etc,» (7.12)

Las medidas de VITRUVIO (III, I, 7)

«..en el ancho del hombre de costado a costado..». (7.13)

ALBERTI (IX, VII, 835)

«Léese que los estatuarios y esculptores de Egyptop eran tan diestros en las medidas de vn cuerpo humano..» (7.15)

ALBERTI (VII, XVI, 657)

Homo ad circulum et ad quadratum (8)

Con connotaciones renacentistas, usa casi literalmente a VITRUVIO (III, I, 19-22)

El Romano: origen de su denominación. Esplendor de Roma (8).

Parece tener presente a VITRUVIO (I, Intr.), pero muy particularmente a

ALBERTI (VI, III, 455)

El arquitecto: conocimientos requeridos. «..los ordenadores de edificios se dizen propriamente architetos. Los quales segun parece por nuestro Vitruuio..» (11).

Aunque citado en este punto VITRUVIO (I, I)

para los conocimientos del arquitecto, más matemáticos, menos enciclopédicos, se alinea con ALBERTI (IX, X, 861)

«..cuya ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos» (11.3)

Traducción de ALBERTI (Ptólogo, 7)

«Cornixa en latin se dize coronices» (13.2)

Toma el término «coronices» de ALBERTI (VII, IX, 587)

«Bozel..se llama por otro nombre rudon, de rudens..! (14.3)

Toma «rudens» de ALBERTI (VII, VII, 575)

«..toda moldura ha de tener tanto de buelo quanto de gruesso» (15.3)

VITRUVIO (III, VI, 25)

Las letras del alfabeto y el diseño de las molduras: «Quieren algunos aqui dezir..» (17.4)

Alusión a ALBERTI (VII, VII, 575

Columna dórica: invención y medida (19)

Sigue con libertad, eliminando digresiones históricas a VITRUVIO (IV, I)

Columna jónica: invención y medidas (20).

Con libertad de exposición y algunas algunas variantes, sigue a VITRUVIO (IV, I)

Columna corintia: «La medida desta coluna fue en los principios de diez gruessos..» (22)

Interpretación y acomodación de ALBERTI (IX, VII, 835)

Columna toscana: sus medidas (23).

VITRUVIO (IV, VII, 12-13)

Alturas de las columnas, obtenida por media aritmética: «Algunos quieren dezir..»

Alusión a ALBERTI (IX, VII, 837)

Robustez de las columnas: «La dorica es suficiente para sostener el peso y carga que acuestas le echaren...»

ALBERTI (IX, V, 817), (IX, VII, 837)

Antropomorfismo sexual de las columnas: «..las llamaron los antiguos machos, y a las otras dixeron hembras» (26.2).

VITRUVIO (IV, I, 20 y 26)

Molduras del fuste de las columnas (27.1).

ALBERTI (VI, XIII, 523 ss.)

Formación de las molduras del fuste de la columna (28)

Introduciendo un dato para simplificar el procedimiento, sigue a ALBERTI (VI, XIII, 525-527)

«Mouieronse...los antiguos a estrechar sus colunas como exploradores de las obras de natura...y tomauan exemplo de los arboles--» (29.3)

Aunque la idea se encuentra también en ALBERTI (VII, VI, 567),

la fuente directa aquí es VITRUVIO (V, I, 8)

Doble tipo de columnas retraídas: « Ay vnas que comiençan a retraerse de medio arriba, y de medio abaxo son yguales, y estas son las mas antiguas y mas naturales» (30)
Es el diseño normal de ALBERTI (VI, XIII, 527)
Reglas para estrechar las columnas (31)
Aunque ambos tratadistas coinciden, Sagredo evita la expresión en decimales según ALBERTI (VII, VI, 567)
Percepción óptica: necesidad de variar las normas de estrechamiento de las columnas según sus alturas (32.3)
Sigue muy de cerca la preocupación por las correcciones ópticas de VITRUVIO (III, III, 71-75)
«..es regla de perspectiua que todo lo que se mira de lejos parece menor..» (32.3)
Su fuente en ALBERTI (VII, VI, 567)
Rectificación del grosor de algunas columnas por exigencias ópticas: «Estas colunas son las que se assientan dentro del templo» (33.1)
Interpreta a VITRUVIO (IV, IV, 8-11 ss.)
«..de dos colunas yguales...si vna dellas fuere estriada, se muestra mas gruessa que la no estriada». Compensación óptica mediante estrías (33.3)
VITRUVIO (IV, IV, 12-16)
«Digo que las colunas encerradas requieren mas espessas las estrias que las no encerradas» (34.2)
Insiste en su interpretación de VITRUVIO (IV, IV, 12)
Comprobación del trazado de la estría semicircular mediante la escuadra (34.4.1).
Coinciden ambos tratadistas.
Boceles en las estrías: «que suben a las vezes la tercia parte» (34.6).
Se apoya en ALBERTI (VII, IX, 603)

Columnas con basas y capiteles metálicos; columnas metálicas; artificio de Tolo y Theodolo (35.1)

ALBERTI (VI, XIII, 521-523)

Diseño del candelabro (38).

Se apoya en
ALBERTI (VII, XIII, 631)

Prestancia del número tres (39.2)

ALBERTI (IX, V, 819)

«Espiras llamauan los antiguos a las basas de las colunas» (41.2)

«Espira», término usado por VITRUVIO (III, V, 1)

«Basis» es el término usado por ALBERTI

Presentación de las molduras de las basas (41.4)

ALBERTI (VII, VII, 569)

«Toda basa generalmente es tan alta como la metad del diametro de su coluna, tomado por la planta» (41.6).

Aunque la norma se encuentra en ambos, Sagredo, al explicitar que el diámetro se mide por la planta, se alinea con
ALBERTI (VII, VI, 567-569)

«Armilas son como dos o tres o quatro anillos juntos! (44)

Tiene en cuenta los «anuli» de ALBERTI

«Plinto...por otro nombre se llama latastro» (47)

«Latastro», neologismo de ALBERTI (VII, VII, 569)

Basa dórica (49).

Sagredo sigue a ALBERTI (VII, VII, 569) al dar basa a la columna dórica. La vitruviana parece carecer de basa. Sin embargo es la basa **atticurges** de VITRUVIO la que, con algunas variantes, utiliza ALBERTI como basa dórica. Esa es la basa dórica de Sagredo, quien, aparte algunos cambios en la metodología de exposición, teniendo delante los dos tratados, opera así:

	Mide el plinto por el procedimiento de ALBERTI
(dato no precisado.....	Mide troquilo y ffiletes con ALBERTI
(dato no precisado.....	Determina con ALBERTI el vuelo del toro superior y alinea el perfil del toro inferior con el plinto
Sigue a VITRUVIO en la medida del lado del plinto evitando el margen de fluctuación que le concede ALBERTI	
«Regla es general de los antiguos que toda pieça que sobre otra se assienta, siempre huelle sobre lleno» (49.5)	
	ALBERTI (VII, VII, 571)
Basa jónica (50)	
VITRUVIO (III, V, 11-20)	
«Otra formacion de vasas jonicas la qual pone Leo Baptista» (51)	
	ALBERTI (VII, VII, 571-573)
Basa jónica de módulo 1/16 (52)	
	ALBERTI (VII, VII, 573)
Basa toscana (24.2)	
VITRUVIO (IV, VII, 15-17)	
«Y porque desta basa hazen poca cuenta los architetos viejos» (54.3)	
	Se hace eco de ALBERTI (VII, VII, 573)
Contrabasa o pedestal: su formación (57.3 ss.).	
	Aunque no se atenga del todo a él, toma detalles de ALBERTI (I, X, 71)
Contrabasa «..la llamaron los antiguos arula» (57.5)	
	El término «aruka» lo toma de ALBERTI (I, X, 71)

«Antiguamente...el capitel era parte de la coluna» (58.2)

Apoyado sin duda en VITRUVIO (IV, I, 19-20) y (IV, III, 14-15)

«Los primeros que assentaron capiteles sobre las colunas fueron los Doros, y su capitel era un vaso redondo a manera de taçon» (58.3)

Aunque para esta interpretación histórica se pueden encontrar textos en ambos tratadistas, la fuente aquí es ALBERTI (VII, VI, 565)

«Generalmente todos los capiteles han de ser tan altos como medio gruesso de sus colunas, excepto el capitel que se dize corintico...e assi son todos los otros yguales a las basas..» (58.4)

Una ligera contradicción de Sagredo con su anterior doctrina delata la presencia directa de ALBERTI (VII, VIII, 577)

Diseño del capitel dórico (59)

Aunque la fuente remota sea VITRUVIO (IV, III, 16-18). tanto la nomenclatura como la presencia de detalles, no especificados por este tratadista, nos indican que la fuente directa aquí es ALBERTI (VII, VIII, 577)

Invención del capitel jónico **(60)**

Traduce, con su característica soltura, a ALBERTI (VII, VI, 565)

Antropomorfismo del capitel jónico: «...estas bueltas significauan los cabellos de las mugeres..» **(60)**

VITRUVIO (IV, I, 24)

Capitel jónico (61) y (62)

Aunque VITRUVIO (III, V, 25-48) es seguido por Sagredo en la metodología gráfica del trazado

la fuente fundamental para la terminología, para la distribución de medidas del tablero. corteza, vaso, relación de éste con el cuello de la columna y, muy especialmente, para el trazado de las volutas, es

	ALBERTI (VII, VIII, 577-583)
Lectura errónea de VITRUVIO para el ancho del tablero	
	Adorno de los miembros del capitel
Mala interpretación de Vitruvio en el vuelo del cimacio.	
Recoge la observación sobre la relación entre el tablero y la altura de la columna	

Capitel corintio (63) a (66)

Tiene delante los dos tratados: VITRUVIO (IV, I) y ALBERTI (VII, VIII, 563-585)

	Pero se atiene fundamentalmente a ALBERTI, entretejiendo la exposición con datos de VITRUVIO
	Orden de exposición de ALBERTI
Invención del capitel: traduce, enfatizando, a VITRUVIO.	
	Medidas y distribución en altura: traduce a ALBERTI

Aunque la distribución del follaje es igual en ambos,

adopta la concisión de VITRUVIO.	
Al no utulizar el «módulo» albertino, sigue las particiones de VITRUVIO.	
	En la distribución de los tallos, más cerca de ALBERTI.
	Determina el lado del tablero con ALBERTI.
(No habla de ello VITRUVIO.....	Tajo de las esquinas del tablero con ALBERTI
Curvatura del ábaco con VITRUVIO	
Cae en incoherencia al aceptar medidas de VITRUVIO	
Incoherencia al aceptar el trazado gráfico del tablero según VITRUVIO	
No habla de ello VITRUVIO.....	Fija la altura del cimacio con ALBERTI
	En el trazado de las rosas en el ábaco, más cerca de ALBERTI.

Otros tipos de capiteles: «Sobre la qual inuencion los architetos que despues sucedieron han ynouado tantas diferencias, y acrecentado tantos de atauios, que ya de la primera formacion no ay memoria; hallanse muchos destos que digo por los edificios de Ytalia por lo qual son llamados capiteles ytalicos y no corinticos» **(67)**

Constata la invención con VITRUVIO (IV, I, 45)

Toma el nombre de «itálico», pero utilizándolo con diferente acepción, de ALBERTI (VII, VI, 565-567)

Los capiteles que presenta Sagredo tienen apoyo en los capiteles para edificios privados de ALBERTI (IX, I, 787)

El arquitrabe: «--se forma de diuersos altos y de diuersos anchos segun diuersas alturas de colunas....y las reglas que sobre este caso ordenaron son las que pone Vitruuo en el capitulo vltimo de su tercero libro, las quales dizen assi..» (69.3).

Prácticamente traduce a VITRUVIO (III, IV, 4 ss.)

Peligro de un arquitrabe largo (70.1).

Se sirve de VITRUVIO (III, III, 17-19)

Ejemplo del peligto de un arquitrabe largo: «..lo qual por experiencia se vee...en Sant Pedro de Roma» (70.2).

Parece tener presente a ALBERTI (I, X, 75)

«Item el ancho baxo de los architraues siempre ha de ser ygual a la garganta de su coluna, y el ancho alto a la planta» (70.3).

Aunque el dato es común a ambos tratadistas, lo toma aquí directamente de VITRUVIO (III, VI, 12-13)

«Fórmase otrosi en la frente destos architraues vna moldura que toma la septima parte del alto del dicho architraue» (70.4).

VITRUVIO (III, VI, 14)

Diseño del arquitrabe (70.5).

VITRUVIO (III, VI, 15-16)

Arquitrabe dórico (70.6)

Carente de fajas, con VITRUVIO (IV, III)	Su medida no es constante, con ALBERTI (VII, IX, 593)

Digresión al templo de Éfeso: «..los architraues...deuen de ser muy grandes, pues sus colunas tienen a sesenta pies de alto...sus entrecolunios, segun escriue Vitruuio, tienen a tres gruessos de coluna» (71)-

Utiliza a VITRUVIO (III, II, 28-32) y (III, III, 17-18)	

El friso (74) y (76).

Ambos tratadistas tratasn de los frisos dórico y jónico distintamemte: Sagredo, sólo del **friso**. Se desentiende de la amplia doctrina de ALBERTI, que ha tenido presente como delata algún detalle

y se apoya, de modo selectivo, para la totalidad del tema, en diversos textos de VITRUVIO (III, VI), (IV, II), (IV, III)	Para el detalle de la decoración de la metopa se apoya en ALBERTI (VII, IX, 591)

La cornisa **(77).**

Como en el caso anterior simplifica el tema; se desentiende de ALBERTI,

y se atiene, de modo selectivo a VITRUVIO (III, VI, 19 ss.)	Probable influencia, al posponer el frontispicio, de ALBERTI (VII, IX, 593)

Frontispicio puntiagudo **(78)** y **(80).**

Sigue a VITRUVIO (III, VI, 30-31)	Toma un pequeño detalle de ALBERTI (VII, XI, 617)

Inclinación en el asentamiento de arquitrabes, frisos, cornisas, para corregir los efectos ópticos **(82)**

Aunque la inclinación que pide ALBERTI (VII, IX, 587) sea coincidente, Sagredo

traduce, con ligerísima glosa, a VITRUVIO (III, VI, 33-37)	

Columnas superpuestas **(83)**

Lacónica exposición de Sagredo, asignando únicamente una medida que encuentra en ambos tratadistas.

En el modo de asentar la columna, su fuente es ALBERTI (VI, XII, 517)

Antecolumnas de portadas y arcos triunfales (84)

Utiliza, de modo orientativo y aplicando nuevas medidas por analogía, el texto de ALBERTI (VI, XII, 519-521)

Medidas de la puerta (85)

Selectivamente se atiene al tipo de medida que privilegia ALBERTI (I, XII, 85)

Consideraciones generales sobre «labores y atavíos) de las piezas: «el juicio del ojo» (86)

De acuerdo con la sensibilidad estética sobre el «juicio del ojo» de ALBERTI (II, I, 95)

«..ni quieras buscar nouedades trastocando las labores de vna pieça en otra, e dando a los pies las molduras de la cabeça» (87)

En la coherencia de VITRUVIO (I, III, 11) y de ALBERTI (IX, IX, 851) y (IX, V, 817)

Tratamiento previo de la piedra: «..nos encomendaron los viejos architetos que la piedra que se saca...se detenga antes que se labre» (89)

Ambos tratadistas -»viejos architetos»- tratan ampliamente este tema. Sagredo ha utilizado

VITRUVIO (II, VII, 16-19) y ALBERTI (II, VIII, 135)

Fundamentos (90)

Sagredo utiliza y sintetiza aquí diferentes textos de

VITRUVIO (I, X, 6), (III, IV, 1, 7-11), (V, XII, 32-34)

y ALBERTI (I, VIII, 63), (III, II, 179), (III, III, 183), (III, V, 191)

La cal **(91)**	
Aunque VITRUVIO trata del tema, Sagtredo	presenta aquí una elaborada síntesis de dos textos de ALBERTI (II, XI, 153) y (III, IV, 167-189)
La arena **(92)**	
Aunque VITRUVIO trata del tema,	fuente básica aquí es ALBERTI (III, IV, 189)
Ley antigua que obligaba al arquitecto a ajustar el presupuesto de la obra y pagar con sus bienes si olo sobrepasaba en una determinada cantidad (93.1)	
Traduce, con alguna libertad, a VITRUVIO (X, Pref., 1-4)	
Advertencias varias para antes de edificar: pedir información sobre gastos, materiales.. (93.2).	
	Sintetiza consejos prácticos diseminados en el tratado de ALBERTI
«..y trabaja por meter muchos y buenos oficiales que en breue tiempo avaben tu obra...porque te será gran hloria y a tu familia mucho descanso (93.3)	
	Sintetixa ideas de ALBERTI (II, III, 109), (II, IV, 109), (I, VI, 51)
«Léese de Dauid y Salomon que como quisiessen edificar el templo de Jesusalen...» **(94)**	
	«Léese» esta y las anécdotas que siguen -traducidas muy literalmente- en ALBERTI (II, III, 109)

Nota. En la precedente ubicación de fuentes no se ha hecho especial hincapié en la terminología por las siguientes razones:

a) Si se tiene en cuenta el análisis que del vocabulario se ha ido haciendo en la primera parte, particularmente en (14.1ss.), y en los cuadros comparativos de (42.1), (43), (44.1), (45.1), (47), (48.1), (57.1.3), (59.d), (61.d), (69.2), (74.3.1) y (78), se observará, ciertamente, que el vocabulario arquitectónico de Sagredo, sobre todo en los términos más importantes, está bastante más cerca de Vitruvio que de Alberti.

b) Pero la correcta interpretación de este dato exige tener presente:

- que el vocabulario alternativo de Alberti para desterrar los oscuros términos griegos de Vitruvio no tuvo éxito;

- que el alejamiento de la terminología de Alberti no indica necesariamente una aceptación directa e inmediata de la de Vitruvio;

- que el Vitruvianismo logró introducir y asentar la terrninología esencial del tratadista romano; la cual, complementada con términos de diferente procedencia, creó un vocabulario amplio y común, si bien fluctuante en muchos casos, como no podía ser menos en la introducción de un nuevo lenguaje;

- que este lenguaje «común y fluctuante» es la fuente inmediata de Sagredo. Por ello el vitruvianismo terminológico de Sagredo es deudor del vitruvianismo ambiental más que de una opción personal por Vitruvio frente a Alberti;

- que términos de Sagredo, como gola, bocel, nacela, talón, murecillo, contrabasa, piedestal, tablero, friso, peana, embasamento, etc., que no se encuentran ni en Vitruvio ni en Alberti, confirman lo anteriormente dicho. Y que, sobre todo, el criterio que se fija nuestra tratadista en (13.4), al introducir el vocabulario de la cornisa: recurrir al nombre antiguo, «quando faltare el moderno», nos dice que no se puede analizar el vocabulario de Sagredo desde la exclusiva alternativa Vitruvio-Alberti.

IV. ANÁLISIS DE LOS CRITERIOS SEGUIDOS POR SAGREDO

Salta a la vista una mayor presencia del nombre de Alberti. Si reiteramos que es irrelevante la cuantificación para el análisis que pretendemos, no podemos menos de subrayar la importancia del dato como aval de la posición plenamente renacentista de nuestro autor.

Si comparamos la multitud de textos utilizados con las únicas seis referencias a sus autores, observaremos que las citas, técnicamente hablando, están ausentes de *Medidas*. Expresiones como «quieren algunos» (17.4), «algunos quieren dezir» (24), «léese» (94), o «los antiguos» (*passim*), encubren a uno u otro de los tratadistas o a ambos al tiempo.

Aunque no es este el momento de analizar cómo utiliza Sagredo tanto éstas como sus restantes fuentes, adelantemos que raramente se atiene a la literalidad de su fuente. Está plenamente imbuido de la doctrina que presenta, y su tratado no es un refrito de escamoteadas citaciones literales ni un puzzle.

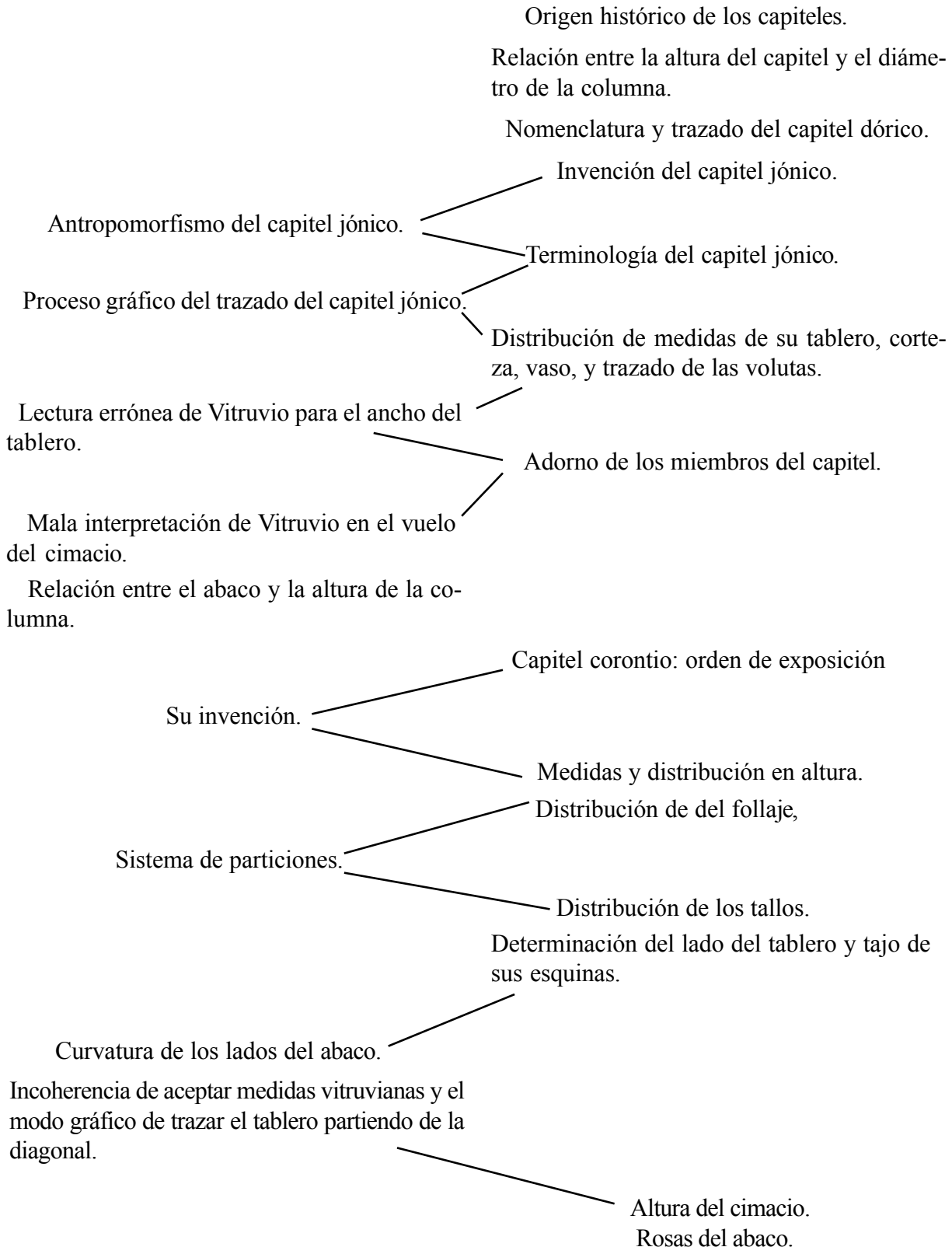
Ciñéndonos a nuestro análisis en busca de los criterios de selección con que opera Sagredo, podemos establecer dos tipos de fuentes:

Exclusivas. Proporcionan información sólo recogida en uno de los tratados.

Comunes. Proporcionan una doctrina básicamente coincidente.

El mayor o menor número de datos, las variantes, la diferente metodología de exposición, etc., dejan amplio margen a la selectividad de Sagredo. Son estos textos los más importantes y los que centran nuestro interés aquí. (Existen casos -los menos- en que los datos que toma Sagredo coinciden totalmente en sus fuentes, o bien casos en que realiza nuestro tratadista una síntesis tan perfectamente fundida de textos de diversas procedencias, que no nos deja el menor rastro literario para remontarnos a la procedencia de cada matiz).

Es muy importante notar que la selección no conlleva necesariamente el rechazo del texto alternativo en su integridad. Lo más frecuente es que entreteja su doctrina con material procedente de ambos tratadistas. A título de ejemplo veamos, a grandes rasgos, el vaivén que sigue el proceso selectivo en el tema de los capiteles:


Origen histórico de los capiteles.
Relación entre la altura del capitel y el diámetro de la columna.
Nomenclatura y trazado del capitel dórico.
Invención del capitel jónico.
Antropomorfismo del capitel jónico.
Terminología del capitel jónico.
Proceso gráfico del trazado del capitel jónico.
Distribución de medidas de su tablero, corteza, vaso, y trazado de las volutas.
Lectura errónea de Vitruvio para el ancho del tablero.
Adorno de los miembros del capitel.
Mala interpretación de Vitruvio en el vuelo del cimacio.
Relación entre el abaco y la altura de la columna.
Capitel corontio: orden de exposición
Su invención.
Medidas y distribución en altura.
Distribución de del follaje,
Sistema de particiones.
Distribución de los tallos.
Determinación del lado del tablero y tajo de sus esquinas.
Curvatura de los lados del abaco.
Incoherencia de aceptar medidas vitruvianas y el modo gráfico de trazar el tablero partiendo de la diagonal.
Altura del cimacio.
Rosas del abaco.

Ateniéndonos a los dos tipos de fuentes anteriormente establecidos, tenemos:

A) Fuentes exclusivas.

Nos revelan el interés temático de Sagredo dentro de la variadísima información que proporcionan sus fuentes.

A.l) De Vitruvio le interesan particularmente los textos relacionados con las medidas del cuerpo humano; las consideraciones antropomórficas, tales como el «homo ad circulum et ad quadratum» o la consideración sexual de las columnas; las correcciones ópticas impuestas a las medidas de los elementos; ciertos esquemas literarios que adapta en su introducción y dedicatoria a Fonseca, etc.

A.2) De Alberti, de quien toma más préstamos «exclusivos», le interesan los datos históricos (que a veces presenta como tomados de sus fuentes primeras); le interesan particularmente los datos técnicos de elementos o molduras, no especificados por Vitruvio; puntos muy en consonancia con las preocupaciones renacentistas, como definición, actividad liberal, conocimientos matemáticos del arquitecto, contribución de los oficiales al buen término de la obra, y preocupación por la perspectiva.

B) Fuentes comunes.

En este apartado, el más importante, tanto por temática como por cantidad, la selección pone en juego unos criterios, escasos en número, pero constantes y suficientes para explicar el proceder de nuestro tratadista. Los concretamos del siguiente modo:

Crit.1º: Claridad y concisión de exposición.

Crit.2º: Medidas fijas y de fácil aplicación.

Crit.3º: Según la importancia del tema, y la dificultad de compaginar la doctrina de las fuentes escritas con la arquitectura «romana» realizada, alternativamente:

- la recogida del **mayor** número de información, de elementos definidos y de datos aplicables (Crit. 3º.a),
- o la recogida del **mínimo** suficiente de datos (Crit. 3º.b).

Unos ejemplos, presentados a grandes rasgos, pueden ayudarnos a comprobar la operatividad de los anteriores criterios:

- Sagredo estrecha las columnas por las reglas de Vitruvio, pero se alinea con Alberti cuando hay que evitar números decirnales (Crit. 2º).

- Generaliza y simplifica la doctrina de las estrías porque no se puede confrontar la doctrina de sus fuentes escritas con la realidad sin producir desconcierto (Crit. 3º.b).

- Recoge el mayor número de datos sobre las basas; coloca basa a la columna dórica siguiendo a Alberti (Crit. 3º. a) , pero ante el margen de fluctuación de medidas que éste le concede al lado del plinto, se atiene a los datos fijos de Vitruvio (Crit. 2º).

- Expone la invención del capitel jónico con Alberti, pero adjunta los datos antropomórficos de Vitruvio (Crit. 3º.a). En su trazado sigue el texto, más claro y de más fácil aplicación, de Alberti -(Crit. 1º)-, pero lo completa con datos de Vitruvio (Crit. 3º.a).

- Por el Crit. 1º se atiene al trazado del capitel corintio de Alberti, y a la exposición de Vitruvio referente a las columnas dórica y jónica, eliminando digresiones.

- Siguiendo a Alberti en el trazado de las molduras del fuste de la columna, evita el procedimiento que aboca a números decimales, presentando otro que los evita (Crit. 2º). Por el mismo criterio evita los decimales en las reglas que, según Vitruvio, regulan las alturas de los arquitrabes.

- Para su síntesis en el tema del arquitrabe le es suficiente la doctrina de Vitruvio, frente a la más rica y compleja deAlberti, basada en sus análisis directos de una realidad fluctuante; derivándose de ello la dificultad de concordar las fuentes escritas con la realidad (Crit. 1º y 3º.b), Etc.

III
DIEGO DE SAGREDO
Y SU TRATADO

DIEGO DE SAGREDO

A. DIEGO DE SAGREDD EN LAS FUENTES HISTÓRICAS.

Son escasos los datos documentados de que disponemos hasta el presente. Son éstos:

1512. Diego de Sagredo (de Burgos) es recibido por camerista en la Universidad de Alcalá (cf. Archivo Histórico Nacional (Univ.) Empleados, 717 F. p.69). (Dato comunicado por Miguel Ángel Castillo Oreja).

1517. 14 de Julio, en Madrid, firma en el último codicilo del Cardenal Cisneros. Fray Pedro de Quintanilla, su biógrafo, describe así las circunstancias:

> «Otro dia, que se contó catorze de Iulio, estando mas mortal, trato de descargar su conciencia, y ordeno su último testamento, y codicilio. Y la tenia tan ajustada, como se vera en el; y que no haze mas que remitirse a los testamentos antiguos, y hazer vn descargo de criado, por vn memorial, y que assi a los vivos, como a los difuntos, les den qualesquier cantidades que dixeren que les deuen» (*Archetypo de virtudes. Espejo de prelados. El venerable siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. En Palermo, por Nicolás Búa, 1653, p.291).

Y el *Archivo Complutense*, obra publicada conjuntamente con la anterior, presenta en su página 50 la lista de las personas presentes al acto; entre ellas: «..Diego de Sagredo, Francisco de San luan, capellanes de su Reverendissima..»

1517. Sábado 7 de Noviembre. Está presente, en Roa, a la muerte de Cisneros:

> «La familia del Prudente Gouernador, que se componía de gravíssima gente, y eran los que se allaron a su muerte, D. Francisco de Mendoza, hermano del Conde de Cabra..... Diego de Sagredo, y Francisco de San luan, sus Capellanes..» (*Archetypo*.., op.cit. p.298).

1521. Por este año o en los comienzos del siguiente, probable redacción de *Medidas*. Según la acción del diálogo, Sagredo se sitúa en Burgos, y la reja que labra Andino para el Condestable aún no está acabada. Esta se coloca en el verano de 1523 (cf.(35.3.1). En la fecha que viene a continuación ya se encuentra Sagredo en Toledo:

1522. 17 de Noviembre. Recibe 7.000 mrs. de salario anual (cf. Archivo de la Catedral de Toledo, Obra y Fábrica, nº 817 (1522-23), Fol. 38). (Esta y las demás noticias procedentes del A.C.T. han sido tomadas directamente por Isabel del Río, quien ha tenido la gentileza de facilitármelas).

1523, Cobra 7.000 mrs. de salario anual. Más 1.033 mrs. (no especificados). Más 2 ducados por ordenar y componer el Monumento para la Semana Santa. Más 1.020 mrs. por la «hechura de la nube de Nuestra Señora y los Apóstoles que hizo para el día de Pascua del Santísimo Sacramento» (cf. A.C.T. O.y F. nº 817 (1522-23), Fols. 136-136^{v} y 139).

1523. 31 de Diciembre. Fonseca es nombrado Arzobispo de Toledo.

1524. 5 de Febrero:

> «Di cedula que dieran a Sagrado 1.054 mrs. e seis pares de gallinas e seis hanegas de çevada para dar a maestre Felipe entallador que vino de Burgos a la obra del retablo del altar del Pilar» (cf. A.C.T. Libro de Fábrica, 1524, Fol. 121).

1524. Cobra 7.000 mrs. de su salario (cf. A.C.T. O. y F. nº 818 (1524-25).

1524. 26 de Abril: Fonseca toma posesión del Arzobispado por poderes. Hace su entrada al año siguietnte.

1524. 15 de Julio. Licencia real para imprimir *Medidas del Romano* y privilegio de exclusiva durante cinco años:

> «El Rey. Por quanto por parte de vos diego de sagredo vecino (en blanco) me fue fecha relación que vos aveys fecho una obra que se llama medidas del romano muy util y provechosa a muchos oficiales de manos especialmente a los canteros e me suplicastes e pedistes por merced que pues en haser y ordenarla aveys trabajado y gastado mucha de vuestra fazienda mandase que por tiempo y espacio de cinco años vos o quien vuestro poder oviese y no otras personas algunas las inprimiese ni podiesen ynprimir ni vender o como la mi merced fuese e yo acatando lo susodicho e por vos faser merced por quanto por algunos del mi consejo fue vista la dicha obra y tenida por buena tovelo por bien e por la presente vos doy licencia y facultad y mando que vos el dicho diego de sagredo o quien vuestro poder oviese e no otras personas ninguna podays ynprimir y ynprimais e vendays la dicha obra de suso encorporada por espacio y tiempo de los dichos çinco años primeros siguientes que se cuenten desde el dia de la fecha desta mi cedula en adelante so pena que qualquier persona o personas que sin tener vuestro poder para ello las ynprimiere e hiziere ynprimir o la vendiere e hiziere vender pierdan toda la ynprision que hiziere e vendiere y los moldes y aparejas con que lo hiziere e yncurran mas cada uno en pena de diez mill mrs. por cada ves que lo contrario hiziere la qual dicha pena se reparta en esta manera la tercia parte para el que lo denunciare y la otra parte el juez que lo esaminare e la otra para nuestra camara e fisco y por esta mi cedula mando a los del mi consejo presydentes e oydores de las nuestras abdiencias alcaldes alguaziles de la nuestra casa e corte e chancilleria e a todos los corregidores asystentes governadares alcaldes alguaziles ministros presbostes e otras qualesquier justicias e juezes qualesquier de todas las cibdades villas e lugares de los nuestros reynos e señorios que vos guarden e cumplan e hagan guardar e cunplir esta mi cedula e todo lo en ella contenido e contra ella no vos vayan ni pasen ni consientan yr pasar por el dicho tienpo de los dichos çinco años so la dicha pena. fecha en burgos a xv de jullio de dxxiiii. yo el rey. refrendada de covos. señalada de don garcia e carvajal». (Archivo General de Simancas, Cámara, Cédulas, leg.69, fol. 191^{v}. Publicado por D. José Mª de Azcárate en *Datos históricos-artísticos de fines del siglo XV y principjos del XVI*, en *Colección de documentos para la Hístoria del Arte en España*, vol.2. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Madrid-Zaragoza, (Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja), 1982, p.223).

1524. 26 de Octubre. Desde Vailadolid, donde está la Corte reunida, su recien nombrado Presidente, el Arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca, escribe a su Cabildo pidiendo se otorgue a Sagredo una ración vacante: «de vna ración que vacó muchos dias ha dessa sta iglesia»,

«que demás de lo que su servicio en essa sta iglesia merece a mi me hareys en ello mucho plazer». (Cf. Sánchez Cantón, op. cit., p.6).

1524. 3 de Noviembre:

«Este dia dieron la posesión de la raçion de Alvaro de Cepeda a Diego de Sagredo e Juan Navarro» (cf.A.C.T. Actas Capitulares, Fol. 314).

1525. Cobra 7.000 mrs. de salario. Mas 2.000 mrs. de «componer el monumento». Más 1.020 mrs. «en el recibimiento de Carlos V porque hace el blason». Más 595 mrs. «por los cohetes, hilo de yeso y trabajo en alegrias» (cf. A.C.T. O y F. nº 819 (1524-25), Fols. 50, 94, 96 y 101^{V}).

1525. 17 de Mayo. Le entrega el Cabildo 27.000 rnrs. para la fiesta del Corpus con ocasión de la visita de la Corte (cf. A.C.T. Actas Capitulares, Fol. 322).

1526. 2 de Mayo. Publicación de *Medidas del Romano*.

1526. Cobra 7.000 mrs. de su salario. Más 2.000 mrs. por «componer el monumento». Más 1.000 mrs. por «trabajar para la fábrica de los Apóstoles». Más 15.000 mrs. por «trabajos en la custodia del Corpus Christi» (cf. A. C.T. O.y F. nº 820 (1525-26), Fols. 38^{V}, 114^{V}, 116^{V}, 117).

1527. Cobra 7.000 mrs. de sueldo. Más 9.000 mrs. por «hacerse cargo de la librería». Más 1.500 mrs. «por adereçar los carretones que son para la entrada de la Emperatriz Isabel». Más 2.000 mrs. por ordenar el monumento. Más 1.000 mrs. por «su trabajo en alegrias y fiesta del Santísimo Sacramento» (cf. A.C.T. O.y F. nº 821 (1526-27), Fols. 39, 104, 106 107^{V}).

s.d. Otra carta de Fonseca, desde Valladolid, al Cabildo toledano, justificando la ausencia de Sagredo:

«el Bachiller Sagredo fue por nuestro mandado a Alcalá, donde está entendiendo en el reparo de nuestras casas arzobispales que tienen necesidad de reparar con tiempo antes que entren las aguas del ybierno y sabida la causa de su ausencia le hagais estos días por escusado hasta que aquello se concluya y luego volverá a servir ay su oficio como solía» (Cf. Sánchez Cantón, op.cit., p.6).

Por los datos anteriores, y por el encabezamiento de *Medidas*, sabemos que fue Bachiller, Capellán del Cardenal Cisneros e, igualmente, Capellán de la Reina.

De su muerte ya tenemos constancia por el siguiente documento:

1528. 5 de Junio. Provisión despachada en Madrid por la Emperatriz:

«Otra por la qual su magestad prorroga a las sobrinas de diego de sagredo defunto la facultad que tenya de ynpritnir cierta obra por otros cinco años» (A. G. S., Cámara, Cédulas, leg. 77, Fol. 26^{V}, publicado por D. José Mª de Azcárate en *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol.2, op. anteriormente cit., p.223).

B. DIEGO DE SAGREDO EN MEDIDAS DEL ROMANO.

Todo autor, de un modo u otro, se refleja en su obra. *Medidas* se convierte asi en una fuente importante de información sobre el pensamiento de Sagredo, sobre sus conocimientos, su capacidad de síntesis, sus cualidades didácticas, literarias, etc. Pero si, por otra parte, el libro adopta una forma literaria muy usual en la época, el diálogo, entonces deberá ser considerado también -y muy especialmente- desde la perspectiva de este peculiar género literario. Ahora bien, el género diálo-

go como vehículo muy normal de exposición de pensamiento, permitía poner en escena personajes de la vida real, a nombre descubierto o con nombres ficticios, más o menos velados. En tales condiciones el pensamiento de un determinado personaje literario no puede estar lejos del pensamiento de su personaje real. La hermenéutica de este género literario exige la cautela necesaria para no adecuar, sin más, el pensamiento o comportamiento del personaje real con los de su personaje literario; pero exige igualmente no perder de vista sus conexiones reales. Dicho de otro modo, el género diálogo no es, en sí, un género biográfico, pero nos pone en pista biográfica.

Valor autobiográfico de *Medidas.*

Llaguno, Menéndez y Pelayo, Sánchez Cantón, Gómez Moreno, José M§ Marañón, Cervera Vera, etc., han repetido, unos tras otros, la coincidencia entre los personajes literarios Tampeso y Picardo y los personajes reales Sagredo y León Picardo respectivamente. Al iniciar nuestro trabajo tomamos precauciones contra esta postura, y, sin emitir juicio en contra, preferimos, por libertad de investigación, distanciarnos de ella. Aceptarla de entrada significaba tener en mano una amplia serie de datos biográficos que necesariamente operarían como claves de lectura del texto mismo que previamente nos las había proporcionado. Para evitar todo peligro de tautología o de círculo vicioso preferimos, no sólo dejarlos entre paréntesis, sino más bien, por principio, desconfiar de ellos. En la actualidad, sin perder de vista las precauciones hermenéuticas que el género diálogo comporta, no podemos menos de reconocer rasgos biográficos en los personajes de *Medidas*; Tampeso es Sagredo y Picardo es León Picardo. Pero hemos de notar que la adecuación entre Tampeso y su autor es más directa y consistente que la segunda. Esto es obvio. Sagredo también habla por Picardo, y la figura de este personaje literario se ve sometida a la metodologia de la exposición que, de un modo u otro, provoca y encauza mediante preguntas y observaciones que pone en su boca el autor; necesariamente tiene mucho de figura comodin. Tampeso, sin embargo, no presenta obstáculos a su personaje real.

Hay un dato importante, un fallo -pensamos-, que parece despejar cualquier duda entre la adecuación de Tampeso con Sagredo: Tampeso aparece diseñando una muestra de sepulcro «para nuestro obispo» que, en las coordenadas de espacio y tiempo que se reflejan en el diálogo no puede ser sino el de Burgos. Sin embargo Tampeso aparece cualificado como «familiar de la yglesia de Toledo» en la presentación de los personajes del diálogo, en manifiesta contradicción con las coordenadas que hemos indicado. ¿Qué ha ocurrido? La presentación ha sido escrita, sin duda, una vez terminado el libro, en el momento de preverse su publicación. Para entonces ya está documentada la adscripción de Sagredo a la diócesis de Toledo. En las nuevas circunstancias el personaje real ha transferido a su personaje literario su propia situación, sin caer en la cuenta de la contradicción que ello comportaba. Es una prueba válida de que Sagredo era consciente de reflejarse en Tampeso.

Semblanza humana.

De *Medidas* emerge una interesante figura de Tampeso, en quien destacan ciertas virtudes intelectuales y morales que nos permiten configurar mejor la dimensión humana de Sagredo.

La **amistad** -de tanta tradición ciceroniana y agustiniana- es un valor humano que liga a los dos interlocutores del diálogo y que Sagrado se cuida de subrayar: Tampeso y Picardo «son dos grandes amigos» (3.1). Lo reitera cuando este último pide ser instruido en las medidas del Romano: «No puedo negar mi Picardo lo que me ruegas según la mucha amistad que (mucho tiempo ha) entre nosotros tenemos» (6.3).

El **trabajo** merece un cálido y amplio elogio de Tampeso. Con él se inicia el diálogo.

Picardo va a visitar a Tampeso y lo halla «haciendo una cierta traça» (3.4), y dice:

> «Siempre que te vengo a ver te tengo de hallar o estudiando, o debuxando, o traçando; bien sería tomasses a1gunos ratos de plazer..» (4.1).

Tampeso no sólo no desvia el tema o mitiga la constatación de Picardo, sino que se afirma en su entrega al trabajo como una necesidad moral:

> «Mi Picardo, ¿y tu no sabes que es sentencia de Pitagoras que la buena vida ha de ser de su principio exercitada en trabajos, diciendo que son principal fundamento de continencia, guión y vandera de toda bondad e virtud?» (4.1).

El humanista que es Tampeso con el trabajo labra su cultura. La cultura, que es trabajo, transparente en la metáfora de su propio término sus laboriosas raíces agrícolas. Tampeso recupera el símbolo del trabajo: «los antiguos significauan este trabajo por vn calauero de buey; creo por tanto que es animal aplicado para trabajar la tierra» (4.4). Y según se desprende de la constatación de Picardo, marca sus enseres con el viejo bucráneo:

> «De ay tomaste tu marcar todas tus alhajas con vna vieja cabeça de buey; no puedes encubrir la mucha afición que tienes al trabajo; bienauenturado te puedes llamar, pues participas de tantas virtudes como del se predican» (4.4).

Pero la **fortuna** no parece haber acompañado ni coronado el constante trabajo de Tampeso. Por el contrario, hay indicios en el diálogo de que las cosas no le fueron bien. Así vemos cómo a continuación del penúltimo párrafo citado en que elogia, con Pitágoras, la incidencia del trabajo en la «buena vida», juega al equivoco con el sentido moral de esta expresión y nos dice:

> «Pero yo por mas que haga, ni por mas que me los alaben los sabios, nunca tuue ni terné buena vida, ni espero carecer de trabajos» (4.1).

Y cuando en el tema de la basa del candelero aparece el «tetrágono», figura geométrica de máxima estabilidad, Picardo aprovecha la ocasión para decirnos cómo en sus conversaciones íntimas han tratado de la constancia y se han estimulado a ponerla en práctica frente a los reveses de la fortuna:

> «E avn tu me huuiste contado que Aristotiles dize que no ay ningún cuerpo de tanta firmeza como el tetrágono que me debuxaste desta manera; el qual jamas se puede trastornar después de vna vez assentado; y que los hombres deuen de trabajar por semejar a la constancia deste tetrágono, porque a los tales ninguna aduersidad de fortuna los puede derrocar. Y otras muchas cosas que me acuerdo hauerte oydo en fauor de los que desmayan por reueses que reciben de la fortuna; las quales dexo de dezir porque no digan de mi que vendo miel al colmenero» (39.3).

Tampeso es un **humanista.** Su fe en el hombre es, sin duda, uno de los fundamentos más firmes de esta constancia ante la adversidad. Aunque el hombre «en esta vida triste» (según la expresión de Picardo (5.4)) pueda ser olvidadizo de su destino y ser comparado, por su visión momentánea y parcial, al ganado que pace (*ibidem*), su visión del hombre como microcosmo supera la concreta debilidad humana que no puede ser sino circunstancial. Por dislocada que gire la rueda de la Fortuna no puede arrastrar en su torbellino al hombre consciente de su **humanitas**.

Tal vez el **humor**, tan constante en Medidas y que podemos presentar como un rasgo característico de su autor, opere en él como liberador de tensiones. El talante de Sagredo es de equilibrio.

Aunque Tampeso mitigue el elogio que de su preparación hace Picardo, y diga: «quisiera yo tener mas suficiencia y habilidad para mejor complir tus desseos. Pero lo que en este negocio yo he visto y leydo y alcançado, te lo diré de buena voluntad y gana» (6.3), lo cierto es que el autor de *Medidas* está muy seguro de su doctrina y habla en permanente estado de autoridad. Pero la autoridad descansa en la doctrina misma y en el aval de los antiguos. No hay asomos de personalismo. Incluso cuando simplifica una doctrina, tomando una opción muy personal -suele ocurrir en los casos en que discrepan las fuentes-, oculta o silencia tanto el problema como el protagonismo de la decisión y descarga en el peso de «los antiguos» la doctrina. Tiene ideas muy claras de lo que pretende. Introduce e insiste en sus ideas novedosas, pero nunca polemiza. Resaltará la nueva figura del arquitecto, pero no intentará directamente desmantelar la del maestro tradicional. Dará por hecho que la pintura es arte liberal; insistirá en la importancia de la geometria como fundamento de un arte científico, pero no polemizará contra la situación recibida. Su crítica se reduce a varios casos de incorrecta utilización de elementos del Romano.

Respecto al **viaje de Saqredo a Italia**, lo dan como un hecho los autores anteriormente citados: Llaguno, Menéndez y Pelayo, Sánchez Cantón, etc. Mantuvimos también en este punto mucha reserva. En cada caso en que nos hemos encontrado con una alusión a Italia, a lo largo del comentario de textos, hemos sopesado la verosimilitud de un contacto directo con la realidad aludida. En alguno de ellos hemos encontrado plausible la explicación desde la misma fuente escrita utilizada. Ahora sin embargo, con una visión de conjunto del tratado, nos inclinamos también por la afirmativa. Es una opinión, desde luego, pero parecen abonarla las siguientes razones:

a) No alardea en ningún caso de dicho viaje;

b) la alusión aparece con gran espontaneidad, incidentalmente, sea el caso de (92.1) o el de (83.3).

c) el dato puede comportar tal precisión que parece delatar una experiencia directa. Es el caso de las parastas en el Baptisterio de Florencia:

> «Deste linage de colunas quadradas se hallan oy en dia muchas por Italia, y por la mayor parte todas son estriadas siquier acanaladas; quales a vna mano me acuerdo hauerlas visto en Sant Juan de Florencia» (25.3).

Toma por romano un edificio que no lo es (si bien las pilastras son perfectas) y, por otra parte, la expresión «a una mano» es muy precisa: «con movimiento circular, siempre de derecha a izquierda, o siempre de izquierda a derecha» (Diccionario de la Lengua);

c) pero, sobre todo, el autor de *Medidas* tiene un conocimiento muy exacto de la arquitectura italiana, tanto romana corno renacentista. Eso lo hemos visto particularmente en aquellos casos conflictivos en que las fuentes escritas no concordaban entre sí o discordaban con la realidad edificada (antigua o renacentista italiana). Simplificar la doctrina, zanjar la cuestión y dar una solución correcta dentro de la praxis del sistema, al margen de las fuentes escritas, es dificilmente explicable al margen de un conocimiento directo.

Hemos consultado muchos escritos de la época en busca de alguna pista posible sobre este viaje, que nos parece probable. El resultado hasta el presente ha sido decepcionante. No sólo nos interesaria conocer si el viaje tuvo lugar, sino la fecha de su realización. Queda la investigación abierta.

C . PUNTOS OSCUROS EN LA VIDA DE SAGREDO

Son muchos los puntos que permanecen oscuros en la vida de Sagredo. Tampoco aquí nuestros esfuerzos se han visto coronados por el éxito hasta el presente.

Queda en la oscuridad la fecha y lugar de nacimiento. Nuestro abanico de fechas va de 1512 a 1527. Si la primera es la de su entrada en la Universidad, es presumible que naciera en las últimas décadas del siglo XV y que muriera joven, puesto que su defunción ya está documentada en 1528. Pero ¿dónde nació? En el dato de su ingreso en Alcalá se dice: «Diego de Sagredo (de Burgos)..». Sánchez Cantón creyó haber solucionado la cuestión:

> «De Diego de Sagredo apenas se sabía cosa; años hace logré hallar curiosas noticias suyas, que con las ya conocidas, aquí, en suma, se exponen.
>
> En La Sagra, de Toledo, y a tres leguas de la ciudad, está la villa de Junclillos (sic por Yunclillos), sitúada entre dos colinas, por medio de las cuales corre un arrollo; apellido antiguo en el lugar y linaje de cristianos viejos, considerábase al mediar el siglo XVI el de los Sagredos: familia modesta, **pero única de tal nombre** y de limpia sangre, según declaración de veraces testigos; en la generación siguiente a la de nuestro autor hubo tres hermanos: Andrés, Francisco y Cosme; el primero, «teniente cura de Junclillos»; el segundo que «fue a Indias y vino», y el último, calcetero, residía en Toledo en la calle aneja a la calcetería; un clérigo, Pedro, un familiar del Santo Oficio y la mujer de otro (en nota a pie de página: Noticias extractadas de la información para familiar de Diego de Bálsamo, marido de doña Beatriz de Sagredo. 1620. Archivo Hist.Nac. Inquisición Toledo, leg.º 275, núm.179) son las demás personas de la familia Sagredo de que se alcanza noticia» (*Fuentes literarias para la historia del arte español*, op.cit., p.4).

Aunque la opinión de Sánchez Cantón no sea desdeñable, no nos parece solucionar el problema. Es probable que el apellido sea un toponímico de La Sagra. Pero no se puede probar a posteriori el nacimiento de nuestro autor en Yunclillos si no se establece relación directa entre él y algunos de los personajes citados. Por nuestra parte hemos rastreado en los Archivos de Simancas. Son muchos los Sagredo que hemos encontrado, ubicados en lugares muy distintos: Córdoba, Cuenca, Quintana de la Puente, Medellín, un Diego de Sagredo en Castrojeriz, y otro en el mismo Burgos; pero ninguno de ellos parece compatible con los datos válidos de nuestro personaje.

Lo que nos sorprende es la contraposición entre su arranque, que podemos calificar de glorioso (capellán de Cisneros, Capellán de la Reina, hombre culto y autor de un tratado), y su ocaso toledano. El arzobispo Fonseca ha de interceder para que el cabildo catedralicio le asigne «vna ración que vacó muchos días ha». Y recibe la ración, pero ha de compartirla con Juan Navarro... Y algunas de sus actividades quedan reflejadas en los documentos que hemos presentado de A.C.T. O.y F. Nada relevante para un autor cualificado: obras de arquitectura efímera. En otra ocasión el Arzobispo ausente escribe al Cabildo para justificar la ausencia de Sagredo en Alcalá. ¿Puro trámite burocratico? ¿Por qué pasa de Burgos a Toledo? ¿Qué ha hecho desde la muerte de Cisneros? ¿Cómo se explica el tiempo transcurrido desde la fecha que dan las coordenadas espacio-temporales del diálogo, la fecha del privilegio para la publicación y la fecha real de edición?

¿Es judio Sagredo? Para algunos historiadores que hemos consultado, su apellido toponímico lo confirma; otros opinan que no se puede deducir necesariamente de ello. Por nuestra parte hemos mantenido, con todas las reservas necesarias, una hipótesis de trabajo: su implicación, de algún modo, en las Comunidades. Su posible condición de judio la abonaría. Adelantemos que nuestra búsqueda de rastros en las historias de las Comunidades y en las listas de implicados en la contienda ha sido infructuosa hasta el presente. Desde la perspectiva de esta hipótesis -repitamos que sólo es

una hipótesis de trabajo- los caminos de Sagredo serían extraños: tiene amistad antigua con Picardo. Picardo, que trabaja para el anticomunero Condestable, ha estado antes al servicio del Conde de Salvatierra que apoyaba la causa comunera y al que llevaba fielmente «un pucherillo» a la prisión en un gesto admirable de fidelidad y devoción que ha merecido ser recordado por diferentes autores. Burgos es una ciudad anticomunera; Toledo, por el contrario, es comunera. Pero no lo es su Cabildo catedralicio. Los Fonseca apoyan incondicionalmente a Carlos V. Sagredo pasa de un Fonseca a otro. Al Fonseca toledano le dedica su tratado. Este parece protegerlo ante un Cabildo que no sabe ofrecerle nada mejor que media ración y ciertos trabajos de arquitectura efímera... ¿No le es adversa la Fortuna? ¿No hay un presagio de esta situación, que nos parece desencajada, en la frase que ya hemos comentado, puesta en boca de Tampeso: «nunca tuue ni terné buena vida, ni espero carecer de trabajos»? Pero imitar la firmeza del tetrágono y «trabajar por semejar a (su) constancia» había sido propósito y práctica de nuestro tratadista, «porque a los tales ninguna aduersidad de fortuna los puede derrocar».

SU TRATADO

SUS FECHAS

Tenemos dos fechas seguras y una que damos como probable:

1526, 2 de mayo: publicación, según reza el colofón de la obra;

> «Imprimióse el presente tratado (intitulado Medidas del Romano) en la imperial cibdad de Toledo, en casa de Remon de Petras. Acabóse a ij dias del mes de Mayo de Mil y quinientos y xxvj años» **(96)**.

1524, 15 de Julio: licencia real, dada en Burgos, para su impresión y privilegio de exclusiva durante cinco años.

1521 o primera mitad de 1522, fecha probable de redacción, según hemos comentado en (35.3.1). Cristóbal de Andino no ha terminado aún la reja que labra para el Condestable. En ese momento la redacción parece coincidir con la acción de los personajes del diálogo. Es dificil decir qué tiempo le ha podido llevar a Sagredo escribir su tratado. Este es breve, pero su trabajo es muy meticuloso. No se realiza en pocos días una síntesis tan lograda ni una distribución de su temática tan concatenada. Si la redacción final ha podido ser breve, los estudios previos, la recogida y confrontación de fuentes, la elaboración de los datos para presentarlos en una síntesis clara, han tenido que ser muy laboriosos.. Esto alegaba sin duda Sagredo en su petición de licencia de impresión y privilegio, según se desprende de la misma:

> «Por quanto por parte de vos diego de sagredo...me fue fecha relación que vos aveys fecho una obra...e me suplicastes e pedistes por merced que pues en haser y ordenarla aveys trabajado y gastado mucha de vuestra fazienda..».

PROPÓSITO, DESTINATARIOS Y DEDICATORIA

Hemos repetido insistentemente que *Medidas del Romano* no es un tratado de arquitectura, un tratado de construcción global. En el articulo MEDIDAS invitábamos a leer y a no perder de vista su título completo:

> «Medidas del Romano, necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos» **(0)**.

Y comentábamos en dicho artículo:

> «No sólo no estamos ante un tratado de arquitectura total, pero ni siquiera ante un tratado de **las** medidas del Romano. Se presentan las medidas de característicos elementos del Romano: basas, columnas, capiteles, etc.».

Queda, pues, claro en el título cuál es su propósito y quiénes son los destinatarios de su tratado. Insiste en (2.6), donde vemos cómo Sagredo constata errores que, por desconocimiento

de las medidas, cometen los oficiales. Sagredo les ofrece su tratado para que puedan trazar correctamente los elementos cuyas medidas y trazas forman el núcleo central de su obrita. Con esto queremos subrayar quiénes son los destinatarios directos de *Medidas*, sin que por ello queramos excluir un campo más amplio de lectores, dada la fundamentación doctrinal y las connotaciones humanistas con que arropa el análisis directo, y con fines prácticos, de los elementos característicos del Romano.

En los oficiales mecánicos, los que «trabajan con el ingenio y con las manos» (11.2), pensaba indiscutiblemente Sagredo al solicitar el permiso regio para su publicación, y así lo hacía notar en su petición, según se deduce del documento en que se otorga la licencia:

> «Por quanto por parte de vos diego de Sagredo...me fue fecha relación que vos aveys fecho una obra que se llama medidas del romano muy útil y prouechosa a muchos oficiales de manos especialmente a los canteros...».

Siguiendo a Miguel Ángel Castillo Oreja -cf.(3.2)-, hemos indicado como probable origen del tratado el desacuerdo entre Campero y Enrique Egas en la construcción del monasterio franciscano de la Madre de Dios de Torrelaguna, promovida por el cardenal Cisneros, coincidiendo con la estancia de Picardo y Sagredo en Alcalá. En su aportación al III Congreso Español de Historia del Arte, en Sevilla, titulada «Propuestas metodológicas para el estudio del «estilo Cisneros», Miguel Ángel Castillo Oreja, recogiendo los términos del citado desacuerdo, presentaba la siguiente carta dirigida al cardenal, en 1513 por el maestro de yeserías Francisco de San Juan, relatándole la marcha de las obras:

> «Rmo. señor: a Campero demandé su pesar en lo que se ordena agora de la enmienda de la clausura, y dize que la clausura tiene de alto dende el pavimento hasta encima de los capiteles catorze pies, los quales, según la traça e debuxo de maestre Enrique e Pedro de Gomiel, van repartidos en esta manera: en la basa e sobasa ha de tener quatro pies y medio y de ancho tres pies; el capitel ha de tener tres pies de alto y tres pies de ancho; así que quedará el pilar de seis pies y medio de alto, de manera que por ser el capitel tan alto se ha de cortar a todos los pilares cada pié y medio; y la ordenança del capitel es reducida, por manera que dize que pesará muela de molino, y los pilares quedarán muy enanos y con grandes sombreros, y las basas estaran embargo el ancho de la clausura, y que haziendose así yrá syn ninguna proporción, porque en ninguna obra del mundo se ordenó que el capitel fuesse mayor que la basa ny aún tan grande con mucha cantidad, syno disminuydo por su razón, porque la muestra e debuxo que hizieron los dichos maestre Enrique e Pedro Gomiel fue sin petipié, syno a ojo e a bien pensar, que no tuvieren respecto al ancho e alto que convenía hazerse. E en lo de la clausura alta dize que no hay sino un ynconveniente que son los capiteles muy altos e anchos, que la ordenança dellos es mucho mejor que la baxa». (Universidad Complutense. Biblioteca General, *Alcalá y Madrid. Documentos varios y antiguos*, vol. nº 5, fol. 162).

Y prosigue Miguel Ángel Castillo, comentando el desacuerdo:

> «Quizás fuera este el motivo que obligó a Campero a abandonar las obras del citado monasterio, con el consiguiente enojo de Cisneros que le obligó a volver y a encargarse de las mismas. Del mismo modo, gran parte de la enemistad manifestada por Pedro de Villarroel, encargado de las obras del cardenal en Alcalá, hacia Pedro de Gumiel, maestro mayor de las obras del arzobispado, tendría que ver con la prosecución de dicha polémica. La aparición de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo -testigo de excepción de la misma- por su carácter práctico, su exposición coloquial, y su facilidad

de acceso a los arquitectos y canteros formados en la tradición gótica, contribuyó a reducir los términos de la polémica y a facilitar la extensión del nuevo lenguaje importado de Italia. De ahí su gran éxito, manifestado en las numerosas ediciones de la obra a lo largo del siglo XVI».

Es muy probable, pues, que de aquellas discusiones y de sus comentarios germinara en la mente de Sagredo la idea de estudiar a fondo el tema que luego explayaria en sus *Medidas*.

En cuanto a la dedicatoria de su tratado a Fonseca, remitimos a lo que dijimos en (2.4.2.e), donde comparábamos el paralelismo de las dedicatorias de Vitruvio y de Sagredo y las significativas omisiones de éste. La relaciones entre Fonseca y Sagredo nos parecian más bien circunstanciales, y la dedicatoria se hacía obligada desde la nueva posición de nuestro tratadista en Toledo. Comentando la omisión del «Quod animadverti» vitruviano, terminábamos diciendo que Sagredo:

> «no ofrece el tratado a Fonseca para que enjuicie lo que han edificado, edifican o edificarán para él, sino que se lo ofrece de un modo honorífico, siendo sus destinatarios explícitos los oficiales y su finalidad erradicar errores».

SU FORMA COLOQUIAL Y LOS INTERLOCUTORES: TAMPESO Y PICARDO

No hay nada especial que indicar sobre este género literario de tan difundido uso. Ya hemos hablado del aspecto biográfico que comporta y de las precauciones que hay que tomar para no equiparar, sin más, personajes literarios y reales.

Picardo no oculta su nombre. Es el pintor León Picardo. A el le dedicamos un apéndice al final de esta sección.

Tampeso es Sagredo. Camuflar el nombre propio era usual. Hemos comentado, al respecto, en (3.2), como el Filarete transforma su nombre de pila, Antonio, en Onitona.

Pero aceptando la sugerencia de Miguel Ángel Castillo Oreja, tal vez el nombre de Tampeso se relacione también con el de Campero, promotor de la utilización de los elementos del Romano con medida y proporción en la polémica que le enfrentó con Enrique Egas. En dicho caso hemos de decir que la forma «Tampeso» es un pseudónimo feliz: el personaje corresponde absolutamente a Sagredo; es clérigo y pertecece a la iglesia de Toledo como su autor. Pero en su juego central de consonantes -m y p-, sumado con la oportuna coincidencia de las mismas vocales para los nombres de ambos personajes reales, sí puede haber una voluntaria referencia a Campero.

TEMÁTICA

La espontaneidad y fluidez del diálogo no es óbice para la rigurosa sistematización del tratado cuya temática sigue los siguientes pasos:

Título. Descriptivo del contenido y finalidad del tratado **(0)**.

Dedicatoria-Introducción. Al Arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca **(1)**.

- Gratitud a los escritores que desvelaron «los secretos y experiencias de natura» y los pusieron por escrito para que pasasen de una generación a otra, y desigual recompensa que reciben los escritores en comparación con los honores y exenciones que se conceden a los hombres de armas, siendo la labor de los primeros de gran utilidad para la república y transmisión del saber.

- Alude al talante constructor de Fonseca e indica cuál es la finalidad del tratado y cómo los oficiales son sus destinatarios **(2)**.

Presentación de los personajes del dialogo (3).

Elogio del trabajo. Tema de gran sabor humanista, con él se inicia el diálogo **(4)**.

El sepulcro. Digresión sobre un tema candente en la época. Parece doblemente intencionada: Tampeso (Sagredo) diseña un sepulcro para su obispo. Y lo justifica. Pero no justifica el lujo, la pompa, la desmesura. El sistema Romano permite hacer un sepulcro sencillo que dirime la polémica **(5)**. Por otra parte su diseño sirve de muestrario de los elementos del Romano que ha de analizar luego **(6)**.

Fundamentación del sistema Romano. Previa al análisis detallado de los elementos, núcleo central del tratado, viene la fundamentación del sistema desde la perspectiva humanista del hombre del Renacimiento (**(7)** a **(12)** inclusive):

- El hombre, microcosmo, fuente de medidas y antropomorfismo de la arquitectura.
- Medidas del cuerpo humano según los cánones usados en la época **(7)**.
- La geometria y el cuerpo humano:
    - El rostro en el cuadrado.
    - El «homo ad quadratum et ad circulum».
    - Sistematización del Romano mediante las dos principales figuras geométricas **(8)**.
- Origen del Romano y justificación de su nombre **(9)**.
- Importancia de la ciencia de la geometria para la arquitectura y para el conocimiento de la realidad.
    - Su consecuencia: - la perspectiva y la inclusión de la pintura entre las artes liberales **(10)**
        - y una nueva estratificación del trabajo: el arquitecto y el oficial mecánico **(11)**
- Definición de algunos elementos de geometria, según Euclides **(12)**.

La cornisa. Introducción directa a la temática central, presentando la cornisa como elenco de todas las molduras que se han de utilizar. Definiciones y diseños de las mismas. Reglas de uso. Inscripción del rostro humano en la cornisa. Adornos de las molduras (**(13)** a **(17)** inclusive).

Columnas.

- Origen y géneros **(18)**.
- Dóricas **(19)**.
- Jónicas. Antropomorfismo **(20)**.
- Digresión sobre el Templo de Éfeso **(21)**.
- Corintias **(22)**.
- Toscanas **(23)**.
- Las medidas de las columnas descritas, obtenidas por media aritmética **(24)**.
- Áticas **(25)**.
- Clasificación de las columnas por su robustez: antropomorfismo sexual **(26)**.
- Las molduras de las columnas y su diseño **(27)** y **(28)**.
- Modo de estrechar las columnas. La necesidad de la regla. Casos especiales por exigencia de perspectiva y remedio mediante la aplicación de estrias (**(29)** a **(33) inclusive).**
- Diseño y uso de las estrias **(34)**.
- Transición al tema siguiente **(35)**.
- Columnas monstruosas, candeleros y balaustres. Sus diseños **(36)** a **(40)** inclusive).

Basas.

- Sus clases según sus molduras, y su medida general **(41)**.
- Presentación y diseños de sus molduras **(42)** a **(48)**.
- Dórica **(49).**
- Jónica **(50)**.
- Jónica de Alberti **(51)**.
- Jónica de módulo 1/16 **(52)**.
- Jónicas modernas **(53)**.
- Toscana **(54)**.
- Otras basas: la de San Pedro **(55)**.
- Adornos de sus molduras **(56)**.

Contrabasa. Su función y diseño **(57)**.

Capiteles:

- Su origen y medida general **(58)**.
- Dórico **(59)**.
- Jónico (**(60)** a **(62)** inclusive).
- Corintio (**(63)** a **(66)** inclusive).
- Variantes del corintio **(67)**.
- Transición al tema siguiente **(68)**.

Arquitrabe.

- Origen. Reglas para su anchura. Sus clases y diseños **(69)** y **(70)**.
- Digresión sobre los arquitrabes del Templo de Éfeso (**(71)** a **(73)** inclusive).

Friso. Sus formas y diseños (**(74)** a **(76)** inclusive).

Cornisa. Su diseña **(77)**.

Frontispicio. Sus formas y diseños de sus elementos (**(78)** a **(81)** inclusive).

Avisos y observaciones varias.

- Inclinación de todo el entablamento **(82)**.
- Columnas superpuestas **(83)**.
- Antecolumnas de portadas y de arcos triunfales **(84)**.
- La puerta. Confrontación de la doctrina con los edificios antiguos romanos **(85)**.
- Modo de formar las labores en las piezas **(86)**.
- No mezclar Romano con Gótico ni dislocar los elementos **(87)**.
- Embasamento **(88)**.
- La piedra **(89)**.
- Los fundamentos **(90)**.
- La cal **(91)**.
- La arena **(92)**.
- Previsión de gastos, asesoramiento técnico y rapidez de ejecución **(93)** y **(94)**.

Fin. (95).

AUTORES Y FUENTES DOCTRINALES

Carece de interés hacer un recuento de los numerosos nombres propios de persona que aparecen en *Medidas*. En su mayoria han sido tomados de tres fuentes: Vitruvio, Alberti y el Volterrano.

Sólo dos (aparte Picardo) son los artistas contemporáneos aludidos: Cristóbal de Andino, referencia obligada para el tema de los balaustres de reja, y Bigarny, cuya importancia en el tratado ha sido desorbitada. De la amistad que le unia a Sagredo hay pruebas evidentes, pero su presencia en *Medidas* se reduce a la exposición que de su canon del cuerpo humano (no privativo suyo) hace su amigo antes de exponer medidas del canon vitruviano. Y aunque en el encendido elogio que le hace Sagredo aparezca también, en último lugar, después de otras cualidades resaltadas, su saber en «las sciencias de architetura», su presencia en el tratado se debe a su condición de imaginero. No hay pues lugar para extrañarse de la ausencia de un mejor conocedor del Romano como es Diego de Siloee, según se viene repitiendo.

Las fuentes del tratado. Al abordar este tema es preciso distinguir entre las fuentes escritas y las orales o de experiencia directa. Es tan puntual el conocimiento que de arquitectura italiana, antigua o renacentista, tiene Sagredo, que es ésta una de las razones que más nos hacen pensar en su probable viaje a Italia. La presencia de fuentes no escritas se evidencia en los casos en que los textos discrepan o no abordan un tema; siendo las soluciones de Sagredo en dichos casos coherentes con lo realizado en Italia. Por otra parte su terminología arquitectónica básica está muy en línea con la italiana y no se explica sólo desde los textos que, con toda certeza, fueron utilizados por nuestro tratadista.

En cuanto a sus fuentes escritas seguras, podemos afirmar que son éstas: Vitruvio, Alberti, Plinio, el Volterrano, Pomponio Gaurico y Euclides. (Parece haber leído -no se trata de una fuente arquitectónica- el difundida libro *De vitis patrum*).

Datos sobre Platón, Aristóteles, Virgilio o Plutarco ha podido recibirlos por su educación universitaria. No se descarta su lectura. Creemos probable un contacto, directo o indirecto, con el *Codex Escurialensis*.

A lo largo de la exégesis del texto hemos ido señalando algunas coincidencias con Francesco di Giorgio Martini, Pacioli, Cesariano y algún otro autor. Existen, efectivamente, puntos de coincidencia. Pero también los hay, con cada uno de ellos, de total lejanía. Ningún texto nos ha permitido establecer una prueba inequívoca de utilización. Pero tampoco la hemos podido descartar. No se debe olvidar la libertad con que Sagredo procede en la utilización de los textos, lo que dificulta detectar las huellas que inequívocamente nos lleven a la fuente. Ni tampoco que las corrientes de opinión no se transmiten sólo por escrito. Lo único que podemos afirmar es que si ha utilizeado sus tratados, lo ha hecho para algunos puntos concretos y con la libertad que le caracteriza.

Siendo tratados heterogéneos no podernos establecer compararaciones cualitativas globales. Los de Francesco di Giorgio y Cesariano son tratados completos de arquitectura; no lo son los de Pacioli y Sagredo. La lectura que del texto vitruviano hace nuestro tratadista parece haberse beneficiado del progreso filológico de los estudios vitruvianos, y, en todos los casos, su vitruvianismo es más fiel. La doctrina de Pacioli sobre los mismos elementos que analiza Sagredo es mucho más pobre, más imprecisa y arbitraria, más deficiente desde la pureza vitruviana.

Ediciones disponibles de sus dos fuentes básicas. Con anterioridad a 1526 las ediciones del *De Architectura* y del *De re aedificatoria* eran las siguientes:

a) VITRUVIO:

- Edic. de Sulpicio, Roma, por Herolt (?), c.1486.
- Texto de Sulpicio, Florencia, (impresor ignorado), 1496. Juntamente con el *De aquaeductibus* de Frontino y dos opúsculos de Policiano.

- Texto de Sulpicio, Venecia, por Simón Bevilacqua, 1497. Juntamente con el *De aquaeductibus,* los dos opúculos de Policiano y el Introductorium harmonicum de Cleonide.
- Edic. de Fray Giocondo, ilustrada, Venecia, por Giovanni di Trino, 1511.
- Reedición de la anterior, Florencia, por Felipe de Giunta, 1513. Juntamente con el *De a-aquaeductibus*.
- Edic. en italiano, ilustrada, de Cesariano, Como, por Gotardo da Ponte, 1521.
- Edic. de Fra Giocondo, Florencia, por Felipe de Giunta, 1522. Juntamente con el *De aquaeductibus*.
- Edic. de Fra Giocondo, s.1., 1523. Con el *De aquaeductibus*.
- Edic. de Durantino, en italiano, Venecia, por loanne Antonio et Piero Fratelli da Sabio, 1524.

b) ALBERTI:

- Edic. Princeps, en latín, Florencia, por Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485.
- Edic. latina, cuidada por Geoffroy Tory, París, por Berthold Rembolt, 1512.

Si tenemos en cuenta que el Vitruvio italiano de Durantino lleva fecha de Marzo de 1524 y la licencia real para la publicación de *Medidas* es de Julio del mismo año, hay razones para pensar que dicha edición no ha sido utilizada por Sagredo. Tampoco la italiana de Cesariano, de 1521, está exenta de sospechas, si aceptamos como validas para la redacción de *Medidas* las fechas que nos daban las coordenadas espacio-temporales del diálogo que transcurría en Burgos, antes del otoño de 1522.

Es decepcionante no poder afirmar categóricamente qué edición vitruviana utilizó Sagredo. No parece probable que utilizara algún códice, estando el mercado bien abastecido de ediciones impresas. El primer obstáculo para precisar su fuente directa lo presenta su libertad de traducción. Libertad que no afecta al contenido, que siempre está correctamente interpretado y traducido. Sólo los puntos conflictivos del original serían, en principio, los propicios para ofrecernos pistas. Pero ni siquiera en dichos casos nos ha sido pasible deducir nada. Sean, por ejemplo, las extrañas medidas del cuerpo humano que da Vitruvio en (III, I, 8-9), según Fra Giocondo:

> «ab cervicibus imis, ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ad summum verticem quartae».

Las medidas de 1/6 y 1/4 respectivamente son, a todas luces, descompensadas. Y así las recoge Sagredo. Pero tanto Cesariano como Durantino dan una versión coherente. Ello se consigue des plazando la expresión «ab summo pectore» del versículo 8 al 9, como hace Choisy:

> «cum cervicibus imis, ad imas radices capillorum: sextae; ab summo pectore ad summum verticem:quartae».

Para este caso queda, pues, descartado Cesariano como fuente de Sagredo. Pero hemos de subrayar: 'en este caso'. Y si nuestras conclusiones deben ser así de restringidas es porque sabemos que Sagredo pasa fácilmente de un autor a otro según sus conveniencias, como hemos podido demostrar en la primera parte de este trabajo. Ya hemos dicho cómo hay puntos en que Sagredo y Cesariano coinciden. La razón más seria para descartar la parcial -siempre parcial- utilización del texto de Cesariano sería la de su fecha, muy justa para la documentación que ha necesitado tener presente Sagredo para concebir y redactar su obra.

Nos inclinamos a pensar que nuestro tratadista se ha servido de alguna de las dos primeras ediciones de Fra Giocondo, no sólo por el análisis de este caso preciso, sino por la presencia de ilustraciones que ya aparecen en sus ediciones. Hemos comentado cómo algunos elementos de difundido uso, no directamente contemplados por Vitruvio, aparecen gráficamente representados en esas ediciones, y han podido pesar en Sagredo al tratar de esos mismos elementos. Esta razón nos parece de mayor peso, por ser de alcance más generalizado, que la concreta coincidencia en el error de medidas que hemos señalado, sin que minusvaloremos su importancia.

Utilización de las fuentes. Sagredo es sorpresivo en la utilización de sus fuentes. Se ha evidenciado a lo largo de toda la primera parte de este trabajo. Remitimos también a los cuadros comparativos del artículo VITRUVIO-ALBERTI, de la segunda parte, que es un ejemplo de cómo toma de cada fuente lo que más le interesa para su propósito didáctico, regido siempre por la precisión y la claridad. Esto hace que pueda pasar de un autor a otro inesperadamente, o que reelabore el orden del texto que le sirve de fuente, logrando mayor coherencia y sistematización. Simplifica cuando observa problemas en las fuentes escritas, por discrepancias entre sí, o por existir otras fuentes -arquitectura realizada- igualmente válidas. Acumula datos cuando existe claridad. Puede citar, en algún caso ad sensum, actualizando la aplicación del contenido del texto que le sirve de fuente. Así vemos cómo los vencedores de los juegos olímpicos de Vitruvio se convierten en hombres de armas (2.2). Puede omitir datos que no le interesen, no sólo por excesivos o poco clarificadores, sino porque le son adversos en la argumentación que despliega, aprovechando, sin. embargo, en la misma fuente, los que están de su parte. Es el caso del texto del Volterrano (5.4.4), utilizado en el tema de los sepulcros. Puede explicitar el texto original (cf.(2.1)), introduciendo incluso una idea que resulta forzada. Es el caso de la «perspectiva» en el texto de Plinio (cf.(10.5)). Logra fundir textos en una síntesis ejemplar. Valga de ejemplo el tema de la cal (91.2). Tiene libertad para hacer alguna acomodación tipológica. La vernos en la utilización de la doctrina de Alberti sobre las columnas en las aperturas fingidas, que adapta a las columnas para portadas y arcos triunfales: las medidas albertinas se ven proporcionalmente incrementadas de acuerdo con el mayor relieve que tienen las columnas en la nueva aplicación. Digamos, finalmente, que las traducciones de Sagredo son creativas, ricas, ágiles, superando con mucho el nivel del texto original. Remitimos al dinamismo introducido en el seco texto del Volterrano (4.3.2) y la gracia, viveza y ternura que infunde en la descripción que hace Vitruvio de la invención del capitel corintio (64.2).

Aportaciones propias. Mucho de lo acabado de decir podría entrar en este apartado como aportaciones propias. Pero aquí nos queremos referir sólo a las tablas que presenta para estrechar el sumoscapo de las columnas (31.4) y para determinar el grosor del arquitrabe (69.7), ambas «por euitar prolixidad» en los cálculos, y la «tablilla» práctica para fijar la posición de triglifos y metopas en el friso dórico (76.2).

TÉRMINOS NUEVOS

Con *Medidas* entran en la literatura arquitectónica española términos nuevos. Unos eran desconocidos en castellano; otros reciben una nueva acepción en su aplicación a la arquitectura.

Hemos visto en (13.4) que el talante de Sagredo no era precisamente el de introducir neologismos innecesarios en la nomenclatura de las molduras:

> «..las quales se nombran por diuersos vocablos segun diuersas tierras y gentes: por tanto nos será necessario poner la figura de cada vna dellas y su nombre antiguo quando nos faltare el moderno».

Sacamos de Garcia Salinero (op.cit.) términos arquitectónicos que, según él, tienen en *Medidas* su primera documentación:

Armila	Fenestra	Ordenanza
Baricéfala	Filete	Peana
Carrera	Follajería	Pedestal
(de piedra = arquitrabe)	Friso	Perspectiva
Cavadura (de estría)	Gola	Plinto
Candelero (probable)	Hélice	Rudón
Cercha	Latastro	Sigillo
Cimacio	Mausoleo	Sotabasa
Corteza (en capitel)	Mecánico (oficial)	Tabica
Equino	Media caña	Talón
Escota	Murecillo	Vaso
Estría	Nacela	

Añadamos los términos faja y sima que García Salinero encuentra documentados por primera vez en Villalpando y Urrea respectivamente, pero que ya podemos encontrar en *Medidas* (cf. (70.7). y (14.1).

ELABORACIÓN METODOLÓGICA

El tratado de Sagredo está sumamente elaborado. Sólo su análisis detallado nos hace ver que tan breve tratado tuvo que exigir muchas horas de gestación y de sistematización. Es muy coherente en todas sus partes, trabadas entre si mediante autocitas; se definen los conceptos y términos que se introducen, y es constante el rigor y la claridad en la exposición de la doctrina con el fin de facilitar su puesta en práctica.

Definiciones. Como norma general define todo elemento que introduce. Suelen ser definiciones descriptivas.

Cuando el caso lo requiere, presenta el término equivalente latino, griego o moderno, y, muy frecuentemente, sus etimologías. Hacemos un recuento de definiciones:

Oficial mecánico (11.2) / Arquitecto (11.3) / Siguiendo a Euclides: Línea recta, Círculo, Diámetro, Semicírculo, Ángulo, Rectángulo, Triángulo, Quadrado, Cuadrángulo, Diagonal, Línea ortogonal, Línea espiral y Eje (de (12.1) a (12.13) inclusive), / Cornisa (13.2) / Gola (14.1) / Corona (14.2) / Bocel (14.3) / Equino (14.4) / Escocia (14.5) / Nacela (14. 6) / Gradilla (14.1) / Talón (14.8) / Quadro (14.9) / Filete (14.9) / Planta de la columna (28.1) / Diámetro de la columna (28.1) / Balaustre (36.6) / Garganta del balaustre (37) / Espira (41.2) / Murecillo (42) / Troquilo (43) / Armila (44) / Equino (45) / Nacela (46) / Plinto (47) / Filete (48) / Garganta de la columna (59.2) / Líneas paralelas (61.4) / Arquitrabe (69.2) / Intercolumnio (70.2) / Friso y Zooforo (74.3) / Triglifo, Metopa y Opa (75.2) / Peana y Acróteras (81.6) / Tímpano (79.3) / Entablamento (88.1).

Comparaciones. Sagrado es muy dado a las comparaciones; comparaciones que, en muchos casos, podriamos calificar de «reductoras» o vulgares, sirviéndose de ejemplos muy plásticos:

- Somos comparados al ganado que pace.. (5.4).
- Las molduras son como las tirillas, ribetes de la zamarra (13.3).
- La columna retraída sostiene más peso: como el hombre que «se esparranca y haze piernas como cauallo..» (29.3).

- La sortija o moneda en la escudilla (33.2).

- La cabeza del balaustre tiene forma de «suelo de orinal» (36.6).

- El bocel es «como una hogaza de pan» (42).

- El equino, en lugar del bocel, en la basa da a entender que, por la gran carga que soporta «se dexa hollar» y muestra «sentimiento» (53).

- El vaso del capitel dórico es como «taçón o balança» (58.3).

- El vaso del capitel jónico finge estar cubierto «con una gruessa corteza» y sus volutas se enrollan «como piel de pergamino» (60).

- El vaso del capitel corintio es como «errada con que sacan agua» (63.4).

- Los dentellones de la cornisa son «como franjas que cuelgan» (77.10).

- Modo gráfico de concebir la formación del timpano: levantar toda la cornisa por el punto central, arrastrando sus molduras (80.3).

- Hacer las labores de adorno sin deformar el «huesso» de la moldura «como el buen ymaginario que quando forma el trapo guarda con mucho cuydado la carne» (86).

- El embasamento es como el «çueco y calçado» del templo (81.1).

- Modo expresivo de terminar su disertación: «poner el azial a mi imperita lengua porque no arroje mas cacephatones» (95.1).

Concatenación de los temas; autocitas. Una de las características más notables de *Medidas* es su trabazón interna que se evidencia en el gran número de sus autorreferencias. Expresiones como «según que de suso diximos», «como arriba diximos», o incluso como «adelante veremos», «adelante diremos», etc., muestran que Sagredo tiene una visión global y, al tiempo, pormenorizada de todas las partes del tratado, fruto, sin duda, de una minuciosa elaboración. Pueden encontrarse dichas expresiones en:

> (8.3.1), (33.4), (34.2), (36.3), (38), (39.1), (41.4), (49.2), (50.3), (55.4), (58.4), (59.6), (60), (68.1), (73.3), (77.2), (77.12), (80.1) y (81.2).

Tablas de aplicación practica. Ya hablamos de ellas en el apartado titulado Aportaciones propias. Son unas tablas simples pero eminentemente prácticas que abonan la preocupación didáctica de nuestro tratadista y su afán por facilitar al máximo la correcta aplicación del Romano.

La perfección en los detalles. En línea con lo acabado de decir, hemos de destacar su continua preocupación por cuidar los más mínimos detalles de ejecución. Conocía, sin duda, la dificultad que entrañaba la asimilación del Romano para una mano de obra habituada a otro lenguaje distinto; y de ahí su constante insistencia, observable a lo largo de todo el tratado.

Los fallos -cualquier fallo- afectan a la totalidad de la obra, al arte y al maestro. Recordemos sus juicios de valor: son «vicio» y «mengua» del arte y del artista. Así, cuando cuida de que «la punta del frontispicio responda y cayga sobre el medio del architraue», comenta:

> «porque te hago saber que vna pieça mal assentada y formada basta para afear la buena ordenança y venusta facion de vn edificio por muy labrado e pintado que sea» (81.8).

Recoge cualquier advertencia de este tipo que encuentre en sus fuentes; pero, por cuenta propia, las multiplica sin cesar y aporta sus propias advertencias en muchos casos en que las fuentes guardan silencio.

Le preocupa que el adorno nunca deforme la pieza ni su medida; ejemplo: (86).

Cuida de que las piezas caigan «a su plomo»: el timpano responda «a la primera faxa del architraue» (81.4); que las acróteras del frontispicio carguen sobre las columnas (81.6).

- Subraya la necesidad de ajustar las piezas a imitación de los antiguos, quienes procuraban «absconder quanto a ellos fuesse possible las junturas y despieços en sus obras» (27.2).

- Pero, sobre todo, el mayor número de sus advertencias se centra -según expresión suya- en que las piezas «no huellen en vazio»: (37), (38), (40), (49.5), (57.8), (59.2),(70.6), (79.1), (81.7), (88.3).

Fallos o incoherencias. Si la excepción confirma la regla, algunos fallos o incoherencias que encontramos en Sagredo confirmarían todo lo que hemos indicado sobre su afán de claridad, coherencia y exactitud. Precisamente algunos de sus fallos obedecen a su deseo de sintetizar fuentes dispares. Son fallos de escasísima relevancia para la ortodoxia doctrinal de *Medidas* e igualmente de escasísima incidencia en su aplicación práctica. La casuística es variada. Sigamos su orden de aparición:

Aprovecha de Alberti la utilización de la media aritmética para aproximar las medidas extremas de los tipos de columnas. Como Sagrado también hace entrar en el juego la columna toscana, su resultado, en contra de lo esperado, sólo es parcialmente satisfactorio (cf.(24.1).

Da una explicación no convincente sobre la percepción óptica de las columnas interiores del templo, haciendo intervenir reglas de perspectiva (ef.33.1).

Simplifica, como es su norma, las doctrinas discordantes. Aquí es el tema de la estría. Sólo contempla la estría que forma un perfecto semicirculo. Pero, un poco después (34.5), admite la posibilidad de estrías con aristas vivas, es decir sin filete intermedio, lo que es incompatible con la estría semicircular.

Teniendo en mente la figura triangular, relaciona incongruentemente -dando un maginativo y descuidado salto mental- la estabilidad de asentamiento que confieren al candelero sus tres patas, con la estabilidad propia del cuerpo geométrico llamado «tetrágono», cuya base, que es una superficie, no permite la comparación de Sagredo (cf. (39.3)).

Ofrece una medida incompatible en el plinto de la basa dórica. Pero es un lapsus rectificable desde los propios datos que presenta (50.3.1).

Las fuentes y los diseños de las ediciones vitruvianas referentes a la basa toscana no son claros; no se sabe si las molduras que lleva son las del propio pie de la columna. La confusión no se disipa en Sagredo (54.2.2).

Es extraña su interpretación del tablero del capitel jónico (cf. probable explicación en (62.1)).

La lectura de un texto no muy claro de Vitruvio le hace interpretar como «cimacio del ábaco» lo que en su fuente parece referirse al saliente del equino en el capitel jónico. Sagredo mismo se sorprende de una medida que rompe con la regla establecida y se cree en la necesidad de justificar esta excepción (cf.(62.3) y (62.4)).

En (65.5) y en (66.6) -diseño del ábaco del capitel corintio- no logra evitar la equivocidad al querer compaginar dos sistemas incompatibles de trazado, uno geométrico y otro aritmético, de Vitruvio y de Alberti respectivamente. Digamos que los resultados numéricos son de escasísima diferencia y prácticamente despreciables en la aplicación.

Nuestros cálculos sobre el volumen de los arquitrabes del templo de Diana en Éfeso no coinciden exactamente con los resultados de Sagredo (cf. (73.2)).

El respeto a su fuente le hace caer en la misma incongruencia del texto de Vitruvio (III, I, 8-9) en dos medidas del cuerpo humano (cf.(7.12)).

Para algunos fallos que se aprecian en las ilustraciones, remitimos al apartado siguiente.

LAS ILUSTRACIONES DE MEDIDAS DEL ROMANO

Las ilustraciones del texto forman parte de su elaboración metodológica. Pero es tanta su importancia en *Medidas* que hemos preferido destacarlas en apartado propio.

El de Sagredo no es un tratado con ilustraciones ocasionales. Tampeso presenta las ilustraciones o las va diseñando al filo de su explicación. Su clase es práctica, y el resultado gráfico es un tratado «visual». Las ilustraciones, que son 86, superando el número de páginas, 76, se insertan exactamente en el tema que ilustran.

Tampeso suele referirse a ellas con expresiones que tienen el siguiente corte estereotipado: «_____figura se muestra», o expresiones similares:

- «como por esta figura se muestra» (14.2), (53), (70.5), (77.11), (79.4);
- «como en la presente figura se muestra» (17.2);
- «como por la presente figura se muestra» (34.6), (37), (57);
- «como por la figura presente se muestra» (49.4);
- «como en esta figura se muestra» (54);
- «según que en la sobredicha figura se muestra» (54);
- «según que por esta figura se muestra» (74.6);
- «se muestra por la presente figura» (38);
- «se muestra en las figuras presentes» (47);
- «su figura es desta manera» (36.6), (65.6);
- «como por esta se puede ver» (55);
- «como esta que aquí vees» (76.5);
- «porné aqui estas tres diferencias que vees» (88.3);
- «cuyo exemplo mostramos por estas que aqui ponemos» (30);
- «la presente tabla» (31.4);
- «por mostrar.... estos que siguen» (67.4).

De que Tampeso (Sagredo) diseña no hay duda. Picardo lo encuentra diseñando un sepulcro (cf. (3.4), (4.1), (5.1) y (6.3).

Al explicar las molduras, dice: «..por tanto nos será necessario poner la figura de cada vna dellas..» (13.4). Espera a Picardo con el compás en la mano para empezar la traza de las basas (36.2). Y al terminar su explicación sobre el fronstispicio puntiagudo no puede ser más explicito: «Lo qual todo se muestra en la figura de nuestra traça» (80.4).

Esto no parece haberlo tenida en cuenta Bertaux en un texto de un patrioterismo ridiculo que preferimos omitir por pudor o vergüenza ajena. Según él *Medidas* habria nacido casi al dictado del francés Felipe «Biguerny», quien ciertamente habia realizado las ilustraciones. «¿Pero dónde adquirió estos conocimientos Bigarny?», se pregunta Bertaux. «¿Pasó de España a Italia?» Y se responde a sí mismo: «Lo que el Borguiñón sabía lo pudo fácilmente aprender de su contacto con los italianos en España». Lo menos que podemos decir es que ésto no es serio; no es serio privar a Sagredo de la misma posibilidad de información. Y la argumentación se remacha cuando se refiere a los términos que acompañan a las ilustraciones de las columnas: corintia, tuscana e ionique (con desinencia francesa). Ahora bien, Sagredo nunca dice corintia, sino coríntica y, alguna vez, corinthia; no dice tuscana, sino tuscanica, y, mucho menos, ionique. En una palabra; no ha visto la edición

de Sagredo. (Cf. Michel, op.cit., tomo IV, 2ème patie, por Emile Bertaux, p. 977). (Rebatió también tan absurda argumentación José M§ Marañón, «Las ediciones de las Medidas del Romano», en Zamora Lucas, Florentino y Ponce de León, Eduardo, *Bibliografía Española de Arquitectura (1526-1850)*, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del Libro, 1947, p.19-20).

Si Sagredo (y no su personaje Tampeso, que incuestionablemente diseña en el tratado) parece proyectarse en dicho personaje, según hemos concluido; si Sagredo realiza obras en Alcalá e igualmente hace arquitectura efímera en Toledo, según está documentado, no vemos razón seria para negarle capacidad de diseñar las ilustraciones de su tratado.

Para juzgar de algunas deficiencias en las ilustraciones impresas, que hemos ido señalando, hay que tener en cuenta el paso intermedio en madera, siempre difícil y más para dibujos de escasa dimensión, realizado, lo más probablemente, por manos ajenas. Del riesgo que este paso comportaba tenemos un precioso documento en Philibert de l'Orme, quien se queja de la impericia del entallador. Después de expresar la satisfacción que le había proporcionado la belleza de su propio dibujo, añade:

> «mais le Tailleur n'a si bien conduit l'oeuvre sur la planche de bois, comme i'eusse bien voulu: principalement au cymai de l'abaco, où les ornements ne sont si bien faits que ie desirerois». (*Architecture*, op.cit., p.164).

ELABORACIÓN LITERARIA

Ya hemos manifestado nuestra admiración por Sagredo escritor. Es dificilísimo hacer de un árido tratado de medidas y reglas minuciosas una obrita de tan agradable lectura. Sagredo lo ha conseguido. En *Medidas* se aúna gracia y rigor en su múltiple información doctrinal; es obra concisa y clara sin simplificaciones ni esquematismos, cuidando los detalles más mínimos; presenta una temática muy trabada bajo las apariencias de una absoluta espontaneidad al filo del coloquio. La vitalidad de los personajes, su humanismo, su humor, su jugosa y exacta dicción, su lenguaje imaginativo y plástico transfiguran la aridez de la temática y facilitan su lectura y su asimilación.

La metodología de exposición de *Medidas* es de por sí un logro literario, y su forma literaria es parte integrante de su didáctica. No pretendemos, pues, en este breve apartado disociar forma y contenido; sí resaltar algunos de los muchos rasgos que suelen analizarse desde la vertiente literaria.

La forma coloquial de *Medidas* se desarrolla en dos jornadas; su contenido es breve. La ficción temporal era usual en este género literario. De este modo, sobre la estructura lineal de su secuencia temática se superpone un esquema temporal con una pausa que marca el final de la primera jornada en el momento en que Tampeso ha terminado de hablar de las columna y anuncia el tema de las basas:

> «cuya formación y medida començaremos mañana Dios mediante, que al presente no tenemos tiempo pues ya el sol nos ha embiado la noche, y hablando la verdad yo estoy algo cansado.
> P.- E avn a mi me conuiene que lo dexes, porque tengo la posada lexuelos» (35.3).

Esta pausa es uno de los logros literarios más felices del tratado, tanto en su forma como en su intención. Va a permitir tocar, como muy circunstancialmente y de modo inesperado, el tema de los balaustres.

Notemos, por otra parte, cómo en cada una de las partes resultantes de esta pausa temporal, situada casi a la mitad del libro, aparecen, en simetría temática y literaria, dos momentos de disten-

sión en los que se realizan sendas digresiones sobre el templo de Diana en Éfeso. La primera digresión se introduce con motivo de la columna jónica: se habla del número de sus columnas, de la historia y riqueza del templo y de su incendio (cf. (21.1) a (21.3) inclusive). La segunda, con ocasión del tema de los arquitrabes. Picardo reflexiona sobre el enorme volumen de aquellos arquitrabes y, a modo de examen, aplica la doctrina recibida, calculando su peso; Tampeso corona las cuentas de Picardo con un comentario histórico sobre la colocación *in situ* de dichos arquitrabes, la angustia de Kersifrón y el posterior incendio del templo (cf. de (71.1) a (73.4.) inclusive).

Entre los muchos momentos felices en que sobresale la calidad literaria de nuestro tratadista, quisiéramos reseñar particularmente los cuatro siguientes:

- La bella gradación descendente con que describe sombriamente la suerte de los escritores, contrapuesta a la de los capitanes colmados de honores y privilegios por los reyes y grandes señores:

> «..y no se acuerdan de los tristes escriptores que escriuiendo sus hazañas, sus triunfos e Vitorias, y las cosas que conuienen a la gouernacion e utilidad de la república, consumen su vida, gastan su sentido, agénanse de plazeres, y con sus continuas especulaciones e profundos pensamientos atraen la vejez, y acarrean la muerte antes de tiempo» (2.2).

- La vida y dramatismo que introduce en el largo y seco texto del Volterrano sobre el elogio del trabajo (cf (4.1)).

- La sutil exposición de la polémica sobre los sepulcros, seguida de la plástica descripción de la condición de los hombres, olvidadizos de la muerte, comparados con el ganado que pace:

> «quando acaesce venir vn lobo y arrebata vna res y se va con ella, todas las otras dexan de pacer y la están miranda con sus cabeças altas; y luego que es traspuesto y le pierden de vista, tornan a pacer como de primero sin auer mas memoria de lo passado. Pero dexemos esto que es oficio de predicadores..» (5.4).

- El frescor, gracia y ternura que confiere a su traducción de Vitruvio sobre la invención del capitel corintio, introduciendo detalles y observaciones preciosos (cf.(64.2), y nuestro comentario *in situ*).

Los rasgos de humor abundan, salpicando de gracia el coloquio. Son ocurrencias un tanto desmitificadoras, demoledoras de lo que justamente uno de los interlocutores acaba de decir. Es humor de gente que ha experimentada la dificultad y el contratiempo y no se deja abatir por los reveses de la fortuna:

Si el trabajo (actividad), según el encendido elogio que de él hace Tampeso, es fuente de buena (éticamente) vida, la aplicación que espontáneamente, sobre la marcha, a modo de inciso, se hace a si mismo Tampeso, es de humor negro, cambiando la acepción de los términos:

> «Pero yo por mas que haga, ni por mas que me los alaben los sabios, nunca tuue ni terné buena vida (desahogada), ni espero carecer de trabajos (dificultades)» (4.1).

Después de remontarse históricamente a la Grecia de Eupompo, da Tampeso por hecho que la pintura es arte liberal. La realidad española era muy otra. No se hace esperar el rasgo de humor desmitificando historias y teorias. Salta Picardo:

> «Desde entonces verdaderamente somos todos los pintores pobres, ca por ser liberales gastamos quanto tenemos; y este es el prouecho que se nos sigue del priuilegio que tiene la pintura» (11.1).

El humor que muestra Sagredo en el tema del candelero, sobre su forma y función, nos hace pensar en el que pondrá en juego, más tarde, Cervantes, al contraponer los dos mundos distintos en

que se desenvuelven mentalmente los protagonistas del Quijote. Los candeleros, dice Tampeso, «fueron inuentados para los sacrificios que los antiguos hazian a los dioses; y sobre ellos hazian ciertas cerimonias quemando encienso, balsamo y mirra, y otros liquores de sus ydolatrias»; relaciona a continuación los números impares con la divinidad, particularmente el tres, utilizando una cita culta, y concluye: «por donde solo el candelero formauan de tres ángulos, significando la afinidad y proximidad con los dioses» (cf. (39.2)).

La intervención de Picardo es cien por cien desmitificadora, reductora:

> «Tu aplicación buena es; pero creo yo que mas lo hazian ellos por mejor assegurar su azeyte que por mostrar parentesco entre los dioses y el candelero, ca mejor assiento tienen tres pies que no quatro» (39.3).

«Encienso, balsamo y mirra, y otros liquores de sus ydolatrias» se reducen, en la traducción de Picardo, a «su azeyte». Y, a continuación, el sorprendente asentimiento final de Tampeso:

> «En mi verdad te juro que todo quanto has dicho es efficacissima respuesta a la demanda por ti puesta; sobre lo qual pues no ay mas que altercar. Passemos adelante» (*ibidem*).

La forma coloquial ameniza la exposición doctrinal. Notemos cómo las intervenciones de Picardo no se distribuyen con un ritmo mantenido; hay momentos de mayor intervención, y largos períodos de silencio. Esta ruptura de ritmo viene impuesta por la misma exposición doctrinal y beneficia a la escenificación mental del coloquio. Tampeso habla en maestro. En muchos casos su monólogo es largo; pero se agiliza por el simple hecho de que la exposición se dirige siempre personalmente a Picardo, a quien sentimos presente en el coloquio, aunque, en algunas ocasiones, su silencio sea más largo.

Digamos, finalmente, que si el género coloquio es la forma literaria de *Medidas*, su edición tipográfica no es una simple transcripción de un diálogo oral. Los titulos de materia que encabezan los diferentes apartados, si, en rigor, también pueden pertenecer a la propia exposición oral, pertenecen fundamentalmente a la estructura gráfica del tratado. Asi los tíulos introductorios como: «Comiençan las Medidas del Romano», «Por qual razón se mouieron los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo o sobre el quadrado», «De algunos principios de geometria necessarios y muy vsados en el arte del traçar», etc. etc., delimitan espacialmente la acción **temporal** del coloquio. Por otra parte, como hemos tenido ocasión de destacar en la primera sección de este trabajo, hay momentos en que las referencias a lo anteriormente dicho se expresan espacialmente más que temporalmente.

LAS EDICIONES DE MEDIDAS.

Aunque, en rigor, nuestro trabajo se centra en la exclusiva edición en vida de Sagredo, la de 1526, parece conveniente presentar aquí reseña de sus ediciones sucesivas, aunque sólo fuera para ayudar a disipar los prejuicios acumulados, tan tardíamente, contra *Medidas*, de los que se vieron exentos los editores de sus repetidas impresiones.

Puede consultarse su lista en la introducción a la edición facsimilar de la primera, a cargo de Cervera Vera; igualmente en José María Marañón, op.cit., de quien tomamos los siguientes datos, y presentamos en tabla, añadiendo a continuación, por nuestra parte, las ediciones más recientes, ya en el siglo XX.

Las doce ediciones bastante seguidas, cinco de las cuales francesas, son exponentes de la necesidad sentida en la recepción del lengyaje de la arquitectura antigua que el movimiento renacentista impone y del servicio prestado por *Medidas* hasta la implantación de los grandes tratados de Serlio, Vignola, etc..

Año	España	Portugal	Francia
1526	Toledo, por Remón de Petras, 2 de mayo		
1528-1537			París, por Simon de Colines. Se ignora el traductor
1539			París, por Simon de Colines
1541		Lisboa, por Luis Rodríguez. Texto en español	
1542		Lisboa, por Luis Rodríguez, 15 de enero	
1542		Lisboa, por Luis Rodríguez, 15 de junio	
1542			París, por Simon de Colines
1549	Toledo, por Juan de Ayala, diciembre		
1550			París, por Regnaud Chaudière y su hijo Claude
1555			París, por Guillaume Cavellat
1555			París, por Gilles Gourbin y Benoist Prevost (edición dudosa)
1564	Toledo, por Juan de Ayala		
1608			París, por Denise Cavellat

Ya en el siglo XX el tratado de Sagredo ha seguido manteniendo el interés de los estudiosos, si bien no seisto libre de sospechas infundadas. Estas son sus ediciones:

1915. Lisboa. Reproducción en facsímil de la edición de Lisboa de 1541 (100 ejemplares). A expensas de Eugenio de Canto.

1946. Madrid. Reproducción en facsímil de la primera. (200 ejemplares), Por la Asociación de Libreros y Amigos del Libro.

1967. Cali (Colombia) Reproducción facsimilar de la primera, cuidada por Santiago Sebastián. Academia de Historia del Valle de Cauca.

1976. Valencia. Reproducción facsimilar de la primera, cuidada por Cervera Vera. Albatros Ediciones.

1977. Reproducción facsimilar y trabscripción paleografiada de Carlos Chanfón Olmos. México, Ex-convento de Churubusco.

De la edición de *Medidas del Romano,* facsimilar de la princeps, realizada por Luis Cervera Vera, tomamos los siguientes datos técnicos con que se presentó en público el tratado en 1526:

> «Letra gótica.-(38 hojas sin numerar)- 196 x 146 mm.-Caja de composición: 156 x 101 mm. Papel de marca (una mano).
>
> Registros: A-D^{8}, E^{6}; ningún error.

Portada: Ai^{r}. - Dedicatoria al yllustrissimo y Reuerendissimo señor don Alfonso de Fonseca Arçobispo de Toledo: Ai^{v}-Aij^{r}. -Texto, que corre desde Aij^{v} a Evj^{r}. -Colofón: Evj^{r}. - Evj^{v}, en blanco».(Tomado de la ficha suelta que acompaña a los ejemplares).

De la edición príncipe sólo se conocen, hasta el presente, dos ejemplares: el del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, procedente de la biblioteca de don José María Marañón, y el de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander.

Del olvido en que se tuvo la primera edición habla D.José María Marañón, de quien tomamos el siguiente párrafo:

> «Esta tirada, que había de tener tan lozana descendencia, cae en seguida en el olvido. Fray Lorenzo de San Nicolás (*Segunda parte del arte y uso de Arquitectura*, 1664), que da extractos, no cita edición; Nicolás Antonio (B. Nova, 1682-85), la desconoce; el P. Miguel Benavente (*Elementos de toda la Arquitectura Civil*, 1762) y don Diego Villanueva (*Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura*, 1766), que le copia, lo mismo, así como don José Ortiz y Sanz en el manuscrito arriba citado. Llaguno fue el primero que da noticia de ella. Posteriormente Salvá (*Catálogo* número 2.591) la cita por referencia del *Catálogo de la Biblioteca de Sora*. Don Eduardo Mariétegui (*Glosario de algunos términos antiguos de arquitectura,* 1876), también la ignora. Menéndez y Pelayo y Pérez Pastor (*La Imprenta en Toledo,* 1887) no conocieron ejemplar, y la describen siguiendo a Llaguno. Se cita en el *Catálogo de la Biblio teca de Bellas Artes*, 1906, número 450, de don Antonio Cánovas y Vallejo, heredero de don Antonio Cánovas. Por fin, en la revista *Arquitectura*, marzo de 1920, don Elias Ortiz de la Torre describe el ejemplar de la biblioteca de Menéndez y Pelayo (véase, además, para esto Sánchez Cantón, ob.cit.). La última referencia de esta edición es la de don Francisco Vindel (*Los bibliófilos y sus bibliotecas*, 1934), que señala la procedencia del ejemplar de nuestra libreria. Perteneció éste a don Bonifacio Delgado, profesor marmolista de Madrid que reunió una importante biblioteca de Arquitectura, y fue después del duque de T'Serclaes. Así, pues, conocemos de las *Medidas* de 1526 la referencia de Salvá, de la Biblioteca Sora; el ejemplar que fue de Cánovas y después de su heredero, que tal vez sea el de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, y el de nuestra librería, del que es reproducción el número II de las *Publicaciones de la Asociación de Libreros y Amigos del Libro*. Patronato del Instituto Nacional del Libro, Madrid, 1946» (op.cit., p.15-16)

apéndice

PICARDO

Picardo, el interlocutor de Tampeso en *Medidas*, es el pintor León Picardo, del cual, si no se tienen abundantes noticias biográficas, si se tienen suficientes pruebas documentadas de su actividad en España y de su asentamiento en Burgos. No se ha dudado de la identidad del personaje literario con el pintor histórico. Ya los identificaba Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.*

Procedente de Picardía, "peut-être est-il parti de son pays pour peindre des vitraux, comme les peintres-verriers de Troyes qui se rendirent à Burgos, à Tolède et à Séville" (E. Bertaux, en Michel, op.cit.,vol.IV^2, p.973). Parece descartada, según Angulo, su identificación con el escultor de Saint Omer que trabajaba en el retablo mayor de Llanes, y, por tanto, queda en la oscuridad su exacto punto de procedencia.

Su encuentro y amistad con Sagredo datarían de los años de estudio de nuestro tratadista en Alcalá. Por esas fechas sitúa ya Huidobro su actividad en Burgos:

> «La noticia de su actuación en Burgos más antigua la debo al señor Cajigal, quien la halló en el archivo de la Casa de Huidobro en Cervera de Pisuerga (Casa del Cordón, antiguamente de Velasco). Testamento del camarero del Condestable Gutierre de Mier,12 Febº 1513. Dice así bajo el nº 246: «El retablo que yo tengo hecho en casa de León pintor, mando que se lleve a la dicha capilla, a la cual se ha obligada de llevar el dicho pintor por de quinientos reales, que tiene rescibidos diez mil maravedís, mando que el resto se pague de mi hacienda, e a de facer ciertas piezas en el banco como con él está asentado, e lo sabe maestre Felipe, e en el se ha de poner el retablo de los Rreyes que yo compré como sabe Cosío» («León Picardo, pintor y escultor», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, 1939, p.190).

Con Picardo se ha hecho coincidir también el pintor León, documentado en Martí Monsó, José, *Estudios histórico-artisticos, relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid,1898 -1901, p.585).

> «Feligrés durante algún tiempo de la parroquia de San Gil, fue vecino de Burgos, por lo menos, desde 1514 hasta 1530. Sabemos que vivió en casa próxima al obrador donde el famoso rejero Cristóbal de Andino labró su hermosa reja de la Capilla del Condestable, y que debió de entrar en fecha relativamente temprana en relación con el conde de Salvatierra, D. Pedro López de Ayala, según Fray Prudencio de Sandoval» (Diego Ángulo Iñiguez, «León Picardo», en *Archivo Español de Arte*, 1945, p.85).

La proximidad de su vivienda con el obrador de Andino es dato que se desprende de *Medidas* (cf.(35.3)).

Se ha repetido frecuentemente su gesto de fidelidad y humanidad con el Conde de Salvatierra, a quien llevaron «a enterrar con los pies descubiertos fuera del ataúd, con grillos, que le viesen todos, y murió tan pobre que en la prisión le llevaba de comer un criado suyo, pintor, llamado León Picardo, un triste pucherillo» (Gonzalo de Ayora, *Memorial Histórico*, XXXIX, p.485). La anécdota coincide con la tan conocida versión de Sandoval: «Tan pobre y desamparado se vio en la prisión el desdichado Conde, que no comía más que una triste olla que le llevaba León Picardo, criado y pintor del Condestable».

En 1524, según Martínez y Sanz, op.cit., p.209:

> «se comprometió a hacer para la iglesia de Santa Casilda un retablo de San Vicente con una historia a cada lado, debajo un relicario y arriba un Crucifijo con Nuestra Señora y San Juan; y a pincelar y pintar toda la capilla por 20.000 maravedises: los andamios había de costearlos el santuario: puso su firma en el contrato. En 1527 pintó por 12.000 maravedises la caja del Crucifijo de la capilla del Santo Sepulcro».

G. Villacampa, en *La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*, op.cit., p.34 y ss., presenta una documentación de pago, a modo de diario, donde pueden verse las cantidades que se iban asignando a los diferentes artistas por su actividad en la capilla. En ella aparecen repetidamente los cobros de León Picardo, de 1524 a 1526 inclusive, y la especificación de su trabajo.

El 22 de mayo de 1529 firma un contrato para dorar y pintar el retablo de la catedral de Oviedo, según cosnta por documento transcrito por José Cuesta, y que presenta Gómez Moreno. Dicho documento nos informa del prestigio alcanzado por Picardo:

> Reunidos los responsables de la catedral «de la una parte, y León Picardo, maestro de pintura de retablos, vecino de la muy noble cibdad de Burgos de la otra, los dichos señores Provisor e Dean e Cabildo dijeron que por quanto en la dicha S.Y. y Capilla mayor de ella tenían y estaba fecho un solene retablo de mazonería e ymagineria de bulto y para le hacer pintar y poner en toda perfecion como la obra del requiere avian procurado y trabajado por aver maestro pintor tal que supiese y podiese pintar e poner la dicha obra en perficion y teniendo noticia del dicho León Picardo que es tal y tan suficiente maestro en el Oficio de pintor para le pintar y poner en la dicha perficion como por experiencia se ha visto en otras obras solenes que en estos Reynos ha hecho e que ansy hara e pintara el dicho retablo...» (Manuel Gómez Moreno, «El retablo mayor de la Catedral de Oviedo», en *A.E.A*., 1933, p.7-8) .

Viene a continuación una carta de Picardo al Cabildo, del año 1530, sobre la misma obra y pidiendo que se rectifique, según exige la justicia, una cláusula del contrato anterior que le era desventajosa y ponía cortapisas a su arte.

En 1531 trabaja en el trascoro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Por documento de 26 de Junio de 1537, que aporta Alberto C. Ibáñez Pérez, op.cit., p. 346, se sabe que en la calle de S. Francisco, de Burgos, fuera de la Puerta de San Gil, Picardo era propietario de unas casas con una huerta junto a ellas, que alquiló a Juan del Barrio por 32 reales de alquiler anual y 6 gallinas.

Remitimos a (5.4.16),donde presentamos y comentamos algunos párrafos del testamento de Picardo.

Picardo en Medidas. A pesar de que el nombre propio, conservado en el personaje literario, nos ofrezca la posibilidad de establecer una identificación más inmediata con el personaje real que en el caso de Tampeso con Sagredo, dicha identificación, sin embargo, es de menor valor biográfico

que en el segundo caso. Sagredo conocía, sin duda, el pensamiento y los deseos de Picardo. La forma diálogo exigía un respeto a la historia y pensamiento del personaje real, pero, en tanto que género literario, ofrecia también al autor del mismo la posibilidad de hacer las manipulaciones necesarias para llevar a buen término su propósito. En tales condiciones hemos de ver en el Picardo literario conexiones ciertamente con el León Picardo histórico, pero sin olvidar, ante todo, que es un personaje más literario que Tampeso; que por él habla el propió Sagredo -intérprete del personaje real-, y que está en función de la exposición de las medidas y reglas del Romano dictadas por Tampeso.

Jugando necesariamente en el diálogo el papel de comodín, su figura es de más difícil diseño que la de Tampeso. Hagamos sobre el personaje algunas observaciones:

- Su condición de pintor abona la autenticidad histórica de los personajes y sus circunstancias personales. Si *Medidas* se dirige explícitamente a los oficiales mecánicos, «especialmente a los canteros», según consta en la licencia real de publicación, la presencia de un pintor que recibe directamente una clase particular, evidencia que Sagredo se dirige intencionalmente a un público más amplio y, en este sentido, la ficción literaria que da forma a *Medidas* es un verdadero logro.

- La elección del personaje Picardo es atinada. En el diálogo aparece como «el hombre del mundo mas desseoso y perdido por saber estas medidas» (6.3). El pintor necesitaba conocerlas para la arquitectura pintada. Igualmente los artistas, humanistas y comitentes que querían abrirse al sistema antiguo. Los historiadores de arte suelen notar la evolución de Picardo hacia dicho sistema..

- Si el final de Picardo parece desahogado, no debieron de faltarle en los comienzos las dificultades. Las alusiones a reveses de fortuna y la constancia que comparten ambos personajes en el diálogo parecen reflejar la realidad histórica, al rnenos hasta que Picardo se hace un nombre. Su fidelidad al Conde de Salvatierra, comunero, puede abonar la hipótesis -sólo hipótesis de trabajo- de que ambos interlocutores tuvieron que sufrir con motivo de aquellas revueltas.

La imagen de un Picardo que reflexiona ante la muerte y ha sido «hallado muchas vezes por esos monesterios leyendo y contemplando con muchos sospiros titulos de sepulturas» (5.4), y de regreso a casa lee el *De Vitis Patrum*, es un anticipo de lo que nos ofrece su propio testamento (cf.(5.4.16).

- No nos es posible saber si el humor caracterizó a Picardo. Muchos de los rasgos de humor del diálogo parten de su personaje literario. Aquí es mucho más fácil su dependencia directa de Sagredo que, en este punto, unifica mucho a sus dos personajes.

- De un análisis de las intervenciones de Picardo en el diálogo se deducirá la dificultad, ya indicada, de perfilar con precisión su figura, puesto que su función de facilitar el discurso de Tampeso y amenizarlo adopta múltiples recursos: unas veces asiente, remacha e incluso aporta confirmación de lo oído; otras muestra una ignorancia que nos puede desconcertar. Pero, tanto en estos casos, como en la otra gran mayoría en que pide aclaración de algún dato o explicación directa de un tema, su papel es de catalizador de la exposición.

En las observaciones finales, por exigencia de los temas y por la condición coloquial, sin tercera persona, Picardo puede ser, hipotéticamente, ordenador de una portada, «juez del assiento de sus pieças» (82.1); puede trazar o formar una puerta (85.1)... o bien recibir directamente las advertencias de no mezclar romano con gótico (87.1), no trastocar de sitio las piezas, buscando novedades (87.2); puede abrir fundamentos (90), o convertirse él mismo en comitente de su obra (93.2).

conclusiones

Según reza el título completo, y se desprende del análisis de su contenido, *Medidas del Romano* no es un tratado de arquitectura total o de construcción.

Carece de sentido establecer comparaciones generales entre él y tratados globales como el *De Architectura*, el *De re aedificatoria* o los del Filarete y Francesco di Giorgio Martini, por citar obras que le precedieron.

Carece igualmente de sentido exigirle lo que no pretende. Sea, por ejemplo, una concepción arquitectónica del espacio.

Presenta las medidas «necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos».

No sólo no estamos ante un tratado completo de construcción, pero ni siquiera ante un tratado de **las** medidas del Romano. Se presentan las medidas de característicos elementos («pieças») del Romano: basas, columnas, capiteles, etc. La concepción que tiene Sagredo del Romano o sistema Antiguo de edificación no se agota en la suma de elementos que en su tratado presenta y diseña.

Las normas precisas para su temática reducida las extrae fundamentalmente de los dos grandes tratados de arquitectura que conoce y maneja perfectamente, realizando síntesis de textos muy dispersos en sus lugares de origen.

Teniendo en cuenta esto, y, sobre todo, lo que se desprende de una lectura atenta de *Medidas*, carece de sentido acusar a Sagredo de una visión reducida de la arquitectura.

Sagredo presenta su tratado en unas coyunturas históricas muy precisas, en los balbuceos del nuevo lenguaje, no bien aclimatado entre nosotros, cuando muchos «oficiales» podían repetir con el Picardo de *Medidas*: «Yo soy el hombre del mundo mas desseoso y perdido por saber estas medidas» (6.3), y cuando eran evidentes los «muchos errores de disproporcion y fealdad en la formación de las basas y capiteles y pieças» que labraban los «oficiales», por ignorancia, según denuncia Sagredo por su personaje Tampeso (2.6).

Su voluntad de ortodoxia es manifiesta.

Los destinatarios inmediatos de *Medidas*, desde su aspecto práctico, son los oficiales «de manos».

Es importante destacar que Sagredo no se limita a presentar un tratado practico, de aplicación directa, sino que fundamenta también esas normas eminentemente prácticas en la totalidad del sistema Romano, del que hace una breve pero espléndida presentación antes de abordar la temática nuclear del tratado. El Romano es un sistema Antiguo, puesto a punto por los griegos, nacido de la observación de la naturaleza, quintaesenciada en el hombre, microcosmo, del que toma sus medidas el sistema. Sistema que es natural, científico, basado en las ciencias de geo-

metría. Desde esta visión, que nos muestra a un Sagredo plenamente en posesión de las ideas humanistas del Renacimiento, nuestro tratadista traza «lo que el arte está llamado a ser» desde la nueva concepción: perfila la figura del arquitecto, contrapuesta a la del oficial «mecánico», estableciendo la linea divisoria entre el arte liberal y el servil; el pintor tambien es liberal por la utilización de la «perspectiva». La antigua división del trabajo está llamada a desaparecer y, con ella, la figura del maestro.

Todo esto nos muestra que el tratado no reduce sus lectores a los usuarios prácticos de las normas; es un tratado de gran contenido humanista.

La voluntad de ortodoxia de Sagredo, la finalidad práctica de su tratado, su amplia y profunda visión humanista del sistema, su contacto intenso con sus dos grandes fuentes, Vitruvio y Alberti, son difícilmente cornpaginables con «los desvaríos y heterodoxias» que se han querido ver en *Medidas*. Si a pesar de la buena voluntad del autor, los errores siempre son posibles, también es posible que sean erróneas las posiciones que se han tomado frecuentemente para enjuiciar *Medidas*. Y esto es lo que se nos ha hecho evidente al tiempo que se nos mostraba cada vez más clara las ortodoxia de Sagredo. Juzgada ésta, no desde concepciones a priori, sino desde una visión histórica del Renacimiento.

Hemos podido exculpar a Sagredo de todas las acusaciones de heterodoxia. No es este el momento de repetir la casuística. Podemos afirmar que el talante de Sagredo es más bien severo dentro de su concepción albertina del sistema Romano como una realidad «orgánica» con virtualidades implícitas, no agotadas en el pasado. Sus acomodaciones tipológicas están en la línea de tantas otras como ha de realizar el propio Renacimiento italiano.

No hay ningún elemento novedoso en *Medidas*. Todo lo que aparece en el tratado está avalado o por la fuentes escritas, por las realizaciones antiguas romanas, o por la práctica renacentista italiana. En estos dos últimos casos se adelanta Sagredo a matizar, de un modo u otro, su grado de valoración dentro del sistema. Así, por ejemplo, dirá de ciertas basas (cuyas variantes antiguas son notorias) que, aunque no están descritas en los libros, no por eso carecen de valor; tienen valor histórico. Dirá de los frontones curvos -de menos aprecio en la antigua Roma, pero de amplio uso en el Renacimiento italiano- que «no son tan aprobados como los puntiagudos». De los balaustres, a pesar del uso renacentista italiano y de su pretendida fundamentación en Vitruvio, fingirá no querer hablar. El sabe que no están en Vitruvio. Su vitruvianismo es de más quilates que el de otros teóricos que le precedieron.

Cuando no existen normas de medidas para determinados elementos, procura siempre evitar la aplicación *ad libitum* por parte del «oficial» y le indica la conveniencia de atenerse a las dadas para los elementos análogos.

Es fácil establecer los criterios que rigen sus valoraciones:

- Textos de «los antiguos» (Vitruvio y Alberti fundamentalmente.
- A falta de textos, la realidad edificada. Esta se rige por criterios cronológicos:
    - lo romano antiguo cuenta más que lo realizado «al Romano» por los renacentistas italianos.
    - Pero estos gozan ante Sagredo de reconocida competencias en la recepción y utilización del sistema antiguo.

El tratado es un ejemplo de construcción, tanto por la capacidad de síntesis de su autor, su claridad de exposición, metodología y trabazón interna, como por su contenido humanista y su bella forma literaria. Sagredo es un excelente escritor que merece ser mejor conocido.

Al relacionar continuamente a Sagredo tanto con sus fuentes fundamentales como con los tratadistas y realizaciones de arquitectos antiguos o renacentistas italianos, hemos pretendido situarlo en su contexto apropiado, desde el cual se hace solidariamente invulnerable a las acusaciones contra él dirigidas. Son éstas, más bien, las que deben ser reconsideradas desde una visión más amplia e histórica del Renacimiento y no desde un pretendido «clasicismo», más ideal que realizado, y nunca bien definido.

bibliografía

Nota: Esta bibliografía recoge exclusivamente las obras que han sido directamente utilizadas y citadas en el presente trabajo.

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria* (*L'Architettura*).Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi e note di Paolo Portoghesi. 2 vol. Milano, Ed. II Polifilo, 1966. (Editio princeps, Firenze,1485 per Nicolo di Lorenzo Alemanno).

Alberti, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Traducción anotada e ilustrada, bibliografia y análisis introductorio a cargo de Joaquim Dols Rusiñol, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1976. (Terminada en 1436; *De pictura*, 1ª ed.,1540, por T. Venatorius, Basilea).

Anderson, W. J., *The Architecture of the Renaissance in Italy*, London, B. T. Batsford, 1896.

Ángulo Iñiguez, Diego, "León Picardo", en A.E.A. (*Archivo Español de Arte*), 1945, p. 84-96.

Arfe y Villafañe, Juan de, *De varia conmensuración para la Esculptura y Architectura*. Edición preparada por Antonio Bonet Correa, facsimilar de la 1ª ed., Sevilla, 1585. Colección Primeras Ediciones, 4. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimoanio Artístico y Cultural, 1974.

Aristóteles, *De coelo*. Texte établi et traduit par Paul Moraux. París, Belles Lettres, 1965.

Aristóteles, *Política*. Introduction, notes et index par J. Tricot, París, J. Vrin, 1970.

Azcárate Ristori, José Mª, *Escultura Española del siglo XVI*. Ars Hispaniae, vol XIII. Madrid, Plus Ultra, 1958.

Azcárate Ristori, José Mª, *Datos históricos-artisticos de fines del siglo XV y principios del XVI.* Vol. 2º de la Colección de documentos para la Historia del Arte en España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar". Madrid-Zaragoza, (Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja), 1982.

Ballesteros Caballero, Floriano, "Cristóbal de Andino, su testamento y un pleito por su sepultura", en *Boletín de la Institución de Fernán González* ,1973, 2º, p. 919-938.

Barbé Coquelin de Lisle, Geneviève, "L'Espagne de la Renaissance et Vitruve: Medidas del Romano de Diego de Sagredo", en *Présence de l'Architecture et de l'Urbanisme Romains, Homage à Paul Dufournet,* Paris, Société d ' éditions "Les Belles Lettres", 1983, p.159-165.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*. *Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979 (reimpresión de la 2ª ed. española de 1966. Traducción de Antonio Alatorre). (1ª ed.: *Erasme et l'Espagne*, Paris, E. Droz, 1937).

Benevolo, Leonardo, *Introducción a la arquitectura*. Traduc. española de Floreal Mazia. Primera reimpresión de la edición 1ª española, de 1978, a partir de la 8ª ed. italiana. Madrid, H. Blume Ediciones, 1980. (Original: *Introduzione all'Architettura*, Roma-Bari, Gius. Laterza e Figli, Spa, 1960.

Bertaux, Émile, "La Renaissance en Espagne et au Portugal", in André Michel, *Histoire de l'Art*, tome IV, Paris, Armand Colin, 1911.

Borsi, Franco, *Leon Battista Alberti*, Milano, Electra editrice, 1975.

Bury, J. P., «The stylistic term 'Plateresque'», en la revista del *Warburg Institute*, nº 39, 1976, p.199-230.

Camón Aznar, José, *La Escultura y la Rejería Españolas del siglo XVI*, Summa Artis, vol XVIII. Madrid, Plus Ultra, 1961.

Carriazo, Juan de Mata, *La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla*. Separata de *Archivo Hispalense*, 2ª época, nº 93-94. Sevilla, Imprenta Provincial, 1959.

Castiglione e Raffaello, "La relazione del Castiglione e di Raffaello a Leone X sugli antichi monumenti di Roma", in *Scritti d'arte del cinquecento*, t. III, p. 2971 ss. a cura di Paola Barocchi. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1977.

Castillo Oreja, Miguel Ángel, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Ediciones Algar, 1980.

Castillo Oreja, Miguel Ángel, «Propuestas metodológicas para el estudio del 'estilo Cisneros'». Aportación al III Congreso Español de Historia del Arte, en Sevilla, 1980.

Cataneo, Pietro, *I quattro. primi libri di architettura*, New Yersey, Gregg Press, 1964. (1ª ed.: In Vinegia, in casa de figliuoli di Aldo, 1554).

Ceán Bermúdez, Juan Agustin, *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España,* compuesto por.....y publicado por La Real Academia de San Fernando. Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. (Ed. facsímil, Madrid, 1965, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia).

Cervera Vera, Luis, *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*. Discurso leído en la Fiesta del Libro Español, del día 21 de Abril de 1978 ante el Instituto de España. Madrid, Instituto de España, 1978.

Cervera Vera, Luis.Ver Sagredo: edic. de *Medidas del Romano.*

Cesariano. Ver Vitruvio, edición de Cesariano.

Ciapponi, Lucia A, "II de Architectura di Vitruvio nel primo umanesimo", in *Italia Medioevale e Umanistica*, t. III. Padova, Editrice Antenore, 1960.

Cicerón, *Pro Archia*, in *Opera omnia*, tomus IV. Adiectis indicibus et admotationes iterum edidit Car. Frid. Aug. Nabbe, Liosiae, sumptibus Ottonis Holtze, l866.

Cicerón, *De legibus*. Texte établi et traduit par Georges De Plinval. Colection des Universités de France. Deuxième tirage. Paris, "Le Belles Lettres", 1968.

Cicerón, *Philippiques V a XIV*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier. 3ème tirage. Paris, "Les Belles Lettres".

Codex Excurialensis. Ver Egger.

Códice Chigiano M VII 149 BAV, in *Studi e documenti di Architettura*, 1, diciembre 1972, "Omaggio ad Alberti".

Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo, 1499. (Ed. util. *Le Songe de Poliphile*, Genève, S1atkine Reprint, 1971. Reproducción de la ed. de Claudius Popelin, l883).

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Añadido por el Padre Benito Remigio Noydens. En Madrid, por Melchor Sánchez, 1674. (1ªed. 1611).

Chanfón Olmos, Carlos, Ver Sagredo: ed. de *Medidas del Romano*.

Chastel, André, *El gran taller de Italia 1460-1500*. "Universo de las formas". Traduc. del francés de Arturo Hoyo, Madrid, Aguilar,1966.

Chastel-Klein, Ver Gaurico: edición de_____

Checa Cremades, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

Choisy, Auguste, *Histoire de 1'Architecture*. 2 vol. Ivry, Editions Serg, 1976.

Choisy,Auguste, Ver Vitruvio: edición de_____

De 1'Orme, Philibert, *Le premier tome de 1'Architecture*, à Rouen chez David Ferrand, 1648. Republished in 1964 by The Gregg Press Incorporated. Ridgewood, New Jersey, U.S.A. (1ª ed.1567).

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Madrid, Instituto Enrique Flórez, C.S.I.C., 1972.

Diccionario de la Lengua Española, 19ª ed., Madrid, Real Academia Española, 1970.

Dieulafoy, Marcel, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, 1913.

Diodoro Sículo, *Bibl. hist*., London,William Heinemann LTD, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1968.

Dizionario enciclopédico di Architettura e Urbanística. Obra dirigida por Paolo Portoghesi. Roma, 1968-69.

Domínguez Bordona, J., "Felipe Bigarny. Resumen de los datos hasta ahora conocidos", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914, p.269 ss.

Du Cerceau, Jacques Androuet, *Les trois livres d'Architecture*, Paris, 1559.

Durantino. Ver Vitruvio: edición de_____

Egger, Hermann, *Codex Escurialensis*, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Viena, Davaco Publishers Soest, (s.d.).

Euclides, *Elementa Geometriae* (latine), ab Adhelardo Bathoniensi translata, cum annotationibus Johannis Campani. Vincentiae, Leonardus Achates de Basileae et Gulielmus de Papia, 1491. También util.: *The Thirteen Books of the Elements*. Ed. crítica de Sir Thomas L.Heath. New York, Dover Publications, Inc., 2ª ed., 1956.

Ferri, S. Ver Vitruvio: edición de_____

Filandro, Ver Vitruvio: edición de_____

Filarete, Antonio Averlino, dicho Il, *Trattato di architettura* (compuesto c.1465). Texto cuidado por Anna Maria Finoli y Liliana Grassi. Introduc. y notas de Liliana Grassi. Milán, Ed. Il Polifilo, 1972. (1ª edic., cuidada por W. v. Dettingen, Viena, 1896).

Forssman, Erik, *Dorico, jonico,corinzio nell'architettura del Rinascimento*. Traduc.de Giuseppe Scattone. Prefacio de Leonardo Benevolo. Roma-Bari, Laterza, 1973. (Orig.: *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts.* Estocolmo, Almqvist-Wiksell, 196l).

G. Villacampa, Fr. Carlos O.F.M., «La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia», en *Archivo Español de Arte y de Arqueología,* 1928, p. 25-44.

Garcia Chico, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*. T. I. Valladolid, Diputación Provincial, 1956.

García Rámila, Ismael, "Testamento y Codicilo originales del famoso Pintor León Picardo", en *Boletín de la Academia de Historia*, tomo 135, 1949, p.265-281.

Garcia Salinero, Fernando, *Léxico de Alarifes de los Siglos de oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.

Gaurico, Pomponio, *De sculptura seu statuaria, libellus sane elegantissimus*. Antuerpiae apud loannem Grapheum, 1528. (1ª ed. Florencia, 1504). También util.: la edición de André Chastel y Robert Klein: *Pomponius Gauricus de Sculptura*. Genève-Paris, Librairie Droz, 1969.

Gaymüller, Henry de, *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre*. Paris, Librairie de l'Art, 1887.

Ghiberti, *Comentarii*, a cura de O. Morisani, Nápoles, 1947.

Gómez Moreno, Manuel, "El retablo mayor de la Catedral de Oviedo", en *Archivo Español de Arte*, 1933, p.1-6.

Gómez Moreno, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid, C.S.I.C., 1941.

Gómez Moreno, Manuel, "Sobre el Renacimiento en Castilla", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1925, Vol.I. p.1-40; 245-288; 1926, Vol.II. p. 99-128.

Gómez Moreno, Manuel, *El libro español de Arquitectura*. Discurso leído en la Fiesta del Libro Español, el 23 de abril de 1949, ante el Instituto de España. Madrid, Publicaciones del Instituto de España, 1949.

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Madrid, 1600.

Hersey, G. L., *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1976.

Huidobro y Serna, Luciano, "León Picardo, pintor y escultor", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, 1939, p.190-194.

Ibáñez Pérez, Alberto C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977.

Josefo, Flavio, *Antiquitates ludeorum*. Paris, Éditions Lidis, 1968.

Kostof, Spiro (coordinador), *El arquitecto: Historia de una profesión.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1984. (Ed. orig: *The Architecte. Chapters in the History of the Profession*, by Oxford University Press, Inc., 1977.

Lafond, Paul, *La sculpture espagnole*, París, 1908.

Lomazzo, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi. Firenze, Marchi e Bertolli, 1973.

López Mata, Teófilo, *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.

Lurçat, André, *Formes, composition et lois d'harmonie. Élémentse d'une science de l'esthétique architecturale*. 5 vol. París, Vincent, Fréal et Cie, 1953-57.

Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo.Señor D..... ilustradas y acrecentada con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúedez*. Madrid, Imprenta Real,1829. Reed. de Madrid, Ediciones Turner, 1977.

Llewellyn, Nigel, *Diego da Sagredo's «Medidas del Romano» and the Vitruvian tradition*, unpubl. Lond. Univ. M. Phil. Diss, 1975. The Warburg Institute. University of London.

Llewellyn, Nigel, «Two notes on Diego da Sagredo»: I. The Cornice and Face; II. The baluster and the pomegranate», en la revista del *Warburg Institute*, nˢ 40, 1977, p.292 ss.

Maffei, Raffaello, *Commentarium rerum urbanarum libri XXXVIII*. Roma,1506.También util, las ediciones de Paris, 1526, y la de Basilea, 1530.

Marañón, José Mª, «Las ediciones de las Medidas del Romano», en Zamora Lucas, Florentino y Ponce de León, Eduardo, *Bibliografía Española de Arquitectura (1526-1850)*, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del Libro, 1947.

Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1966.

Marías, Fernando, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI.* Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de *Academia*, nᵍ 48, Madrid, 1979.

Marías, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* . Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, 1983.

Martí Monsó, José, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid.* Valladolid-Madrid, 1898-1901.

Martin, Alfred von, *Sociología del Renacimiento*, 5ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. (1ª ed. alemana, 1932).

Martínez Burgos, M., «En torno a la catedral de Burgos», en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, 1953.

Martínez y Sanz, Manuel, *Historia del templo catedral de Burgos*. Escrita con arreglo a documentos de su archivo. Burgos, Imprenta de D. Anselmo Revilla, 1866.

Martini, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese. Milano, Edizione il Polifilo, 1967.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol IV, siglos XVI-XVII. 2ª tirada nuevamente corregida. Edic. Nacional de las obras cornpletas de Menéndez y Pelayo. Madrid, C.S.I.C.,1947.

Michel,André, *Histoire de l'Art*, París,Armand Colín, 1905-1929.

Murray, Peter, *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972.

Nicolaus Antonius Hispalensis, *Bibliotheca Híspana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia*. Ed. util.: Matriti, apud Joachinum de Ibarra, 1783.

Nieto Alcaide, Víctor y Checa Cremades, Fernando, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1980.

Nono, Luis, *Hispania sive populorum, urbium, insularum, ac fluminum in ea accuratíor descríptio*. Antuerpiae, ex officina Hieronymi Verdussl, 1607.

Ortiz, Blas, *Itinerarium Adriani sexti, ab Hispania, unde summus acercitus fuit pontifex, Romam usque; ac ipsius pontificatus euentus*. Toleti, per loannem ab Ayala Typpographum, 1546.

Ortiz, Blas, *Summí Templi Toletani perquam grafica descriptio; Blasio Ortizio iuris pontificii doctore eiusdem templi canonico Toletanaeque dioecesis vicario generali auctore. Anno 1549.*

Pacioli, Luea, *De Divina Proportione*. Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae XXXI. Milano, 1956. (1ª ed., Venecia, 1509). También util.: *La Divina Proporción*, Buenos Aires, Editorial Losada. 1946.

Palencia, Alfonso de, *Universal Vocabulario*. Registro de voces españolas internas, por John M. Hill, Madrid, 1957. (lª ed. Sevilla, 1490).

Paniagua Soto, José Ramón, *Vocabulario básico de Arquitectura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1975. Traduc. de Maria Luisa Balseiro. (Ed. orig.: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960).

Pellati, Francesco, "Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento", in *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, anno V, Fasc IV-VI, Roma, 1932.

Pellizzari, Achile, *Il Quadrivio nel Rinascimento*, Napoli, Società Anónima Editrice Francesco Perrella, 1924.

Pérez, Joseph, *La revolución de las Ccmunidades de Castilla (1520-1521)*, 4ª ed. española. Traduc.de Juan José Faci Lacasta. Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1981 (Ed. original.: *La révolution des "Comunidades" de Castille (1520-1521)*. Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de 1'Université de Bordeaux).

Petrarca, *Rime e Trionfi*, Volume XII. Collezione directta da Ferdinando Neri e Mario Fubini, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1953.

Pisa, Francisco de, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandezas y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han señoreado, y governado en sucession de tiempos, y de los Arçobispos de Toledo, princi-*

palmente de los mas celebrados.... compuesta por el Doctor....., Dean de la Facultad de Santa Teologia y Artes liberales, Cathedratico jubilado de Sagrada Escritura, y Doctor en Canones en la Universidad de Toledo. Año 1605. En Toledo, por Pedro Rodríguez, impresor del Rey nuestro Señor.

Pita Andrade, José Manuel, *Don Alonso de Fonseca y el Arte del Renacimiento*, Santiago de Compostela, C.S.I.C. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1958.

Pita Andrade, José Manuel, «La huella de los Fonseca en Salamanca», en *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XIV, 1959.

Pita Andrade, José Manuel, «Realizaciones artísticas de don Alonso de Fonseca», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIII, 1968, p. 29-44.

Platón, *Timeo*, en *Oeuvres complètes*, II. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin et M. J. Moreau. Paris, Gallimard, 1950.

Plinio Secundo, Cayo, *Naturalis Historia*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Tevbneriana. Ediderunt L. Ian - C. Mayhoff. Stugardiae in aedibus B. G. Tevbneri, 1967.

Plutarco, *Vidas paralelas*. Colec. Austral, nº 1095, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952. También utiliz.: traducción de Alfonso de Palencia. Sevilla, Paulo de Colonia, Juan (Pegnitzer), Magno (Herbst) y Tomás (Glockner), 1491.

Quintanilla, Fr. Pedro de, O.F.M. *Archetypo de virtudes. Espejo de prelados. El venerable siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. En Palermo, por Nicolás Búa, 1653.

Quintana Raso, Maria de la Concepción, "La biblioteca del Marqués de Priego", en *La España Medieval*. Estudios dedicados al profesor D. Julio González González. Madrid, Universidad Complutense,1980.

Rafael, "Lettera di Raffaello a Messer Fabio Calvo", in *Scritti d'Arte del cinquecento*, t.III, a cura di Paola Barocchi, p.2969-2970. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1977.

Ramírez, Juan Antonio, *Cinco lecciones sobre Arquitectura y utopía*. Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y Delegación en Málaga del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1981.

Richter, G. M. A., *The Furniture of the Gresks, Etruscans and Romans,* Londres, 1966.

Rosenthal, Earl, "The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain", in *Gazette des Beaux Arts*, LIII, 1958, Paris, p.329-346.

Rosenthal, Earl, *The Cathedral of Granada, a study in the Spanish Renaissance*. Princenton, New Jersey, Princenton University Press, 1961.

Medidas del Romano; necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles y otras pieças de los edificios antiguos. Edicic. en facsímil, con una Noticia de Luis Cervera Vera, de la ed. príncipe: Toledo, por Remón de Petras, 1526. Valencia, Albatros Ediciones, 1976.

Sagredo, Diego de, *Medidas del Romano...* Edición facsimilar, con introducción y notas de Santiago Sebastián. Cali, Academia de Historia del Valle de Cauca, 1967.

Sagredo, Diego de, *Medidas del Romano...* Reproducción facsimilar con prólogo y transcripción paleografiada de Carlos Chanfón Olmos. México, Ex-convento de Churubusco, 1977.

Sagredo, Diego de, *Raison d'Architecture, extraicte de Vitruve et aultres anciens architecteurs, nouuellement traduit despaignol en Fracoys*; *a lutilite de ceulx q se delectet en edifices*. Imprimé par Simon de Colines demourant a Paris rue Sainct lehan de Beauvais, a lenseigne du Soleil dor. Avec privilege. (Es la 1ª edic. francesa. s.d.).

San Isidoro, *Etimologías*, 2 vol., 2ª ed. Madrid, B.A.C. (Biblioteca de Autores Cristianos), 1982-1983.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Diego de Sagredo y sus Medidas del Romano", en *Arquitectura*, nº 23, junio, 1920, p. 65-68.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, t. I. siglo XVI. Madrid, Imprenta clásica, 1923.

Sandoval, Fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Edic. de Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, t.81, Madrid, 1955. (1ª ed: Valladolid: 1ª parte, 1604; 2ª parte, 1606).

Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, Prima Secundae. Cura Fratrum eiusdem ordinis. Madrid, B.A.C.,1952.

Scamozzi,Vincenzo, *Idea dell'architettura universale... divisa in X libri.*. Venetiis, expensis auctoris, 1615.

Schlosser, Julius, *La Literatura Artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y edición por Antonio Bonet Correa. Traduc. de Esther Benítez, de la 3ª edic. italiana puesta al día por Otto Kurtz. Madrid, Ediciones Cátedra, 1976. (Orig.: *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverlag Antón Schroll und Co., 1924).

Scholfield, P. H., *Teoría de la proporción en arquitectura*. Traduc. de Luis Recasens M. Queipo de Llano. Barcelona, Editorial Labor, 1971.

Sendin Calabuig, Manuel, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Suetonio, *Vitae XII Caesarum* (Vies des douze Césars) . Texte établi et traduit par Henri Ailloud, 4 éd. Paris, "Les Belles Lettres", 1967.

Summerson, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura*.Trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974. (Orig.; *The Classical Language of Architecture*, Londres, Methuen and Co. Ltd, 1963.

Tafuri, Manfredo, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, Laterza, 1976. (lª ed., 1969).

Varron, Marco Terencio, *De lingua latina, lib. VII-VIII,* Chez Firmin Didot frères.., Paris, 1875.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*. Ed. de R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, 1966. (1ª ed. Florancia, 1550).

Villalón, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Sociedad de bibliófilos españoles, t.XXXIII. Madrid, Imprenta de la Vda.y hijos de Tello, 1898. (1ª ed.,Valladolid, 1539).

Villalón, Cristóbal de, *Gramática castellana*. Amberes, 1558. Ed. facsimilar, del C.S.I.C., Madrid, 1971.

Vinci, Leonardo da, *Tratado de Pintura*. Ed. preparada por Ángel González García. Madrid, Editora Nacional,1976.

Virgilio, *La huitieme bucolique*. Texte établi, traduit et commenté par André Richter. París, "Les Belles Lettres", 1970.

Vitruvio, *De Architectura libri decem*. Edición príncipe, cuidada por Giovanni Sulpício, impresa por Herolt, s.l. y s.d. (probablemente en Roma c.1486).

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Fra Giocondo: *M. Vitruuius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam leqi et intelligí possit*. Impressum Venetiis ac magis q unquam aliquo alio tempore emendatum: sumptu mira diligentia Iannis de Tridino alias Tacuino. Anno Domini M.D.XI. Die XXII Maii Regnante Inclyto Duce Leonardo Lauredano.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Fra Giocondo: *Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit*. Hoc opus praecipue diligentia castigatum, et cura summa excusum est Florentiae sumptibus Philippi de Giunta Florentini anno Domini M.D.XIII, Mense octobri.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. italiana de Cesariano: *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: et con mirando ordine Insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudine de li abstrusi et reconditi Vocabuli a li soi loci et in epsa tabula con summo studio expositi et enucleati ad Immensa utilitate de ciascuno Studioso et beniuolo di epsa opera*. Como, Gotardus de Ponte, 1521.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Fra Giocondo: *M. Vitruvii de Architectura Libri decem nuper maxima diligentia castigati atque excusi, additis Iulii Frontini de Aquaeductibus libris propter materiae affinitatem*. Impressum Florentiae per haeredes Philippi luntae. Anno Domini M.D.XXII. sexto Kal. Novembris.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Fra Giocondo: *M. Vitruvii De Architectura libri decem, summa diligentia recogniti, atque excusi, cum nonnullis figuris sub hoc signo* positis, nunquam antea impressis. Additis Iulii Frontini de aquaeductibus libris, propter materiae affinitatem*. 1523, s.l.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Durantino: *M. L. Vitruvio Pollione de Architectura traducto di Latino in vulgare dal vero exemplare con le figure a li soi loci con mirando ordine insignito: con la sua tabula alphabetica: per la quale potrai facilmente trovare la multitudine de li vocabuli a li soi loci con summa diligentia expositi: renucleati: mai piu da niuno altro fin al presente facto ad imrnensa utilitate di ciascuno studioso*. Stampata in Venetia, in le case de loane Antonio et Piero Fratelli da Sabio, nel anno del Signore M.D.XXIIII, del mese di Martio.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Urrea: *M. Vitrvvio Pollion De Architectvra, dividido en diez libros, traduzidos de Latin en Castellano por Miguel de Vrrea Architecto, y sacado en su perfectio por Iuan Gracian impressor vezino de Alcalá. Dirigido a la S.C.R.M. del Rey Don Phelippe Segundo deste nombre nuestro Señor.* (Escudo Real) *Con privilegio. Impresso en Alcalá de Henares* por Iuan Gracian. Año M.D.LXXXII.

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de Filandro: *Gulielmi Philandri, catilionii, galli civis romani, in decem M. Vitruvvii Pollionis de Architectura libros annotationum liber primus.*1586. (El comentario ya estaba terminado en 1541).

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed.y traducción francesa de Auguste Choisy. Nouvelle édition avec une préface par Fernand Pouillon. 2 vol. Paris, F. De Nobele, 1971 (1ª ed. Paris, Lahure, 1909, en 4 vol.).

Vitruvio, *De Architectura libri decem.* Ed. de S. Ferri. Original latino (no total) con abundantes notas filológicas, y traducción italiana. Roma, Palombi, 1960.

Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura.* Ed. de Agustin Blánquez. Traducción directa del latin, prólogo y notas por____. Nueva edición. Barcelona, Editorial Iberia, 1970.

Vocabulaire de 1'Architecture. Ministère des Affaires Culturelles. Paris, Imprimerie Nationale, 1972.

Volterrano, Ver Maffei.

Wilkinson, Catherine, *El nuevo profesionalismo en el Renacimiento,* en Spiro Kostof (coordinador), *El arquitecto, historia de una profesión.* Madrid, Editorial Cátedra, 1984.

Wittkower, Rudolf, *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958. (1ª ed. *Architectural principies in the age of Humanism*, Londres, 1949.

Wittkower, Rudolf, "The Renaissance Baluster and Palladlo", in *Palladio and English Palladianism*, Londres, Thames and Hudson, 1974, p.41-48.

Zamora Lucas, Florentino y Ponce de León, Eduardo, *Bibliografía española de Arquitectura (1526-1850)*, Madrid, Asociación de Libreros y amigos del Libro, 1947.

Zarco del Valle, Manuel Remón, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1870.

Nota: Los documentos manuscritos utilizados, procedentes del Archivo de la Catedral de Toledo, del Archivo General de Simancas y del Archivo Histórico Nacional, quedan especificados en sus respectivas citas.

-