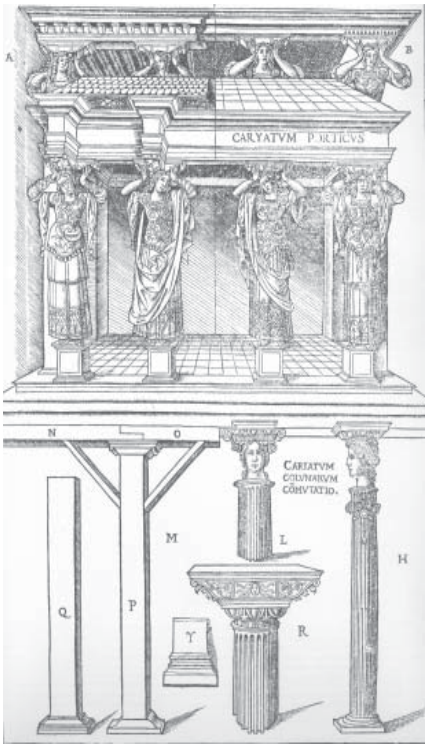
COLUMNAS Y HOMBRES: TEORÍA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA EDAD DEL HUMANISMO

FERNANDO MARÍAS[1]
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Identificamos las columnas clásicas —en su nueva forma y concepto que conocemos como órdenes— como el elemento inaugural de la arquitectura, y su teoría, que surge con el Humanismo; no sería de extrañar dado que su fundamento proporcional y etnológico radicaba en los modelos del varón, la mujer y la muchacha, y si su origen dependía de las invenciones de soportes columnarios propias de los dorios, los jonios y un arquitecto de Corinto, llamado Calímaco. De igual forma, identificamos con el Renacimiento la invención de la perspectiva y ésta, más que un sistema de construcción de espacios, no es sino la fórmula para establecer la figura de los hombres como módulo de toda una realidad mensurable, así como punto de vista desde el que se toma posición —siempre personal— ante toda la naturaleza; representaba, así pues, tanto la idea de que «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son», como si se pensara en la ficción, que se atribuye a Protágoras de Abdera y nos transmitieron Platón y Aristóteles, como también representaba en sentido estricto el tópico que situaba al «hombre como el centro de todas las cosas».

Pueda servir como metáfora de este diálogo disciplinar un precioso dibujo atribuido a la escuela de Rafael/Baldassare Peruzzi con una escena de *La Adoración de los pastores* (París, Museé du Louvre); entre una construcción toscana y un gran edificio corintio, surge el portal de Belén como una cabaña rústica primigenia a la vitruviana; Dios Padre proyecta una luz cenital que cae sobre arquitecturas y pastores proyectando sus respectivas sombras esbatimentadas; en el interior del portal, el Niño Jesús, como nuevo foco lumínico, proyecta la sombra arrojada de su padre José sobre la pared interior del cobertizo, rememorándose un origen común a partir de la circunscripción de las sombras esbatimendas, a

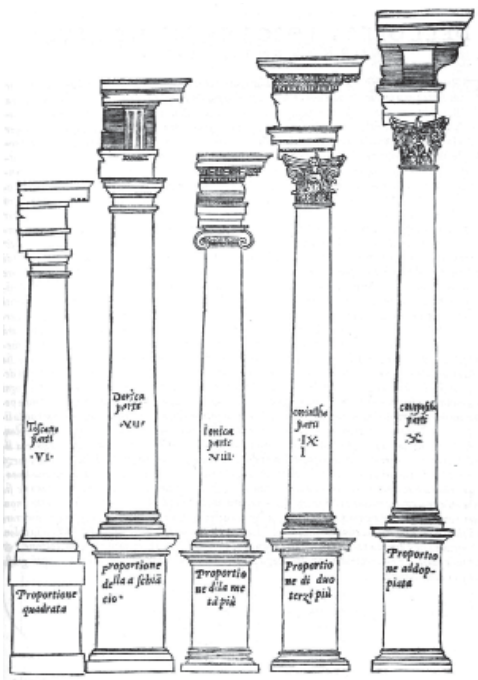
[1] El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *En las Fronteras de las imágenes: consideraciones metodológicas y fuentes para el estudio de la imagen religiosa en el Antiguo Régimen* del MICINN (HAR2008-04324). Desarrolla en parte algunos temas e ideas aparecidas en F. Marías y Agustín Bustamante, «Les traités d'architecture», en *Histoire artistique de l'Europe. La Renaissance*, ed. Jean Delumeau y Robert Lightbown, Le Seuil, París, 1996, pp. 77-81.

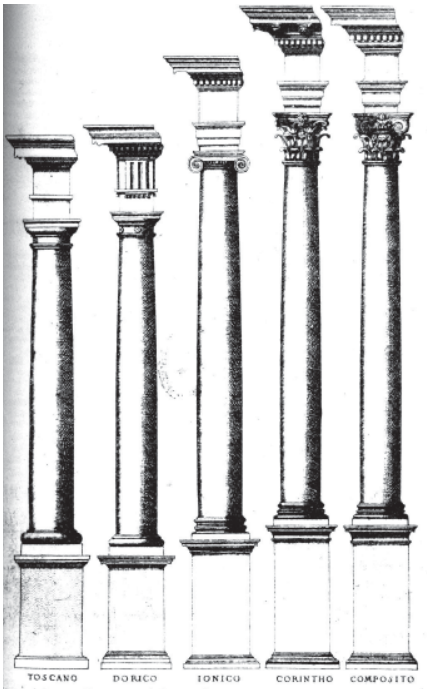


partir de la leyenda pliniana del origen de la pintura, para ambas disciplinas. En cierto sentido, parecería como si Dios Padre o Jesús fueran no solo la luz sino el origen de toda la realidad natural y, en consecuencia, de la artificial que fuera mimética, mientras la cabaña rústica a la vitruviana del Portal de Belén aparecería como el origen de todas las arquitecturas. Además, la visión de la escena está organizada desde un punto vista y un horizonte que coincide con la de los varones de la adoración; nosotros, como espectadores actuales, no menos que su propio autor, fuera quien fuera, asistimos de forma vicaria a la escena como sus propios protagonistas, contemplándola como ellos habrían hecho de detenerse, girar y convertirse no solo en actores sino en sus propios espectadores. En cierto sentido, se estaban inventando también las imágenes en primera persona, en un marco que se podría definir en los términos de un sistema enunciativo, en el que las relaciones entre el «yo» y el «tú» encontrarían su lugar en el espacio.

Proporciones en el espacio medido

Estos dos temas son, en definitiva y a pesar de la pluralidad de los que abordara la teoría artística renacentista, los principales que aportó el arte de la época

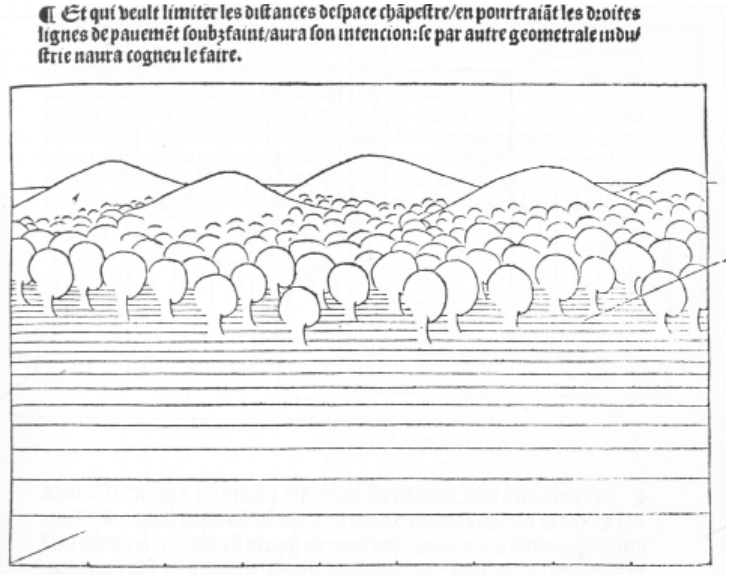




del Humanismo; y respectivamente mirando hacia el pasado —el canon— y de la Antigüedad y, por otra parte, hacia el futuro y la Modernidad —la perspectiva; ambos temas, sin embargo, disfrutaban de dos elementos comunes, su fundamento matemático y su conciencia naturalista de la relatividad de un canon único o de un solo posible «punto de vista». En este sentido, se alejaban de la impostación retórica de otras muchas de las reflexiones de la preceptística figurativa de la época, empezando por la categorización de sus elementos; no olvidemos la importancia que representaron los modelos de obras como la *Rhetorica ad Herennium* (ca. 86 a. JC) de Elio Stilón o Cornificio (con sus *inventio, dispositio, elocutio,* y *pronuntatio*); *De inventione* (ca. 86 a. JC), *De oratore* (55 a. JC) y el *Orator* (46 a. JC) de Marco Tulio Cicerón (106-43 a. JC); o las *Institutiones oratoriae* (ca. 90) de Fabio Quintiliano (ca. 35-ca. 96), con su *elocutio* y su *compositio*, que recuperaron los humanistas y aplicó Leon Battista Alberti ya en su *De Pictura* de 1435.[2]

Las proporciones del cuerpo humano constituyeron un tema fundamental, desde el *homo bene figuratus* de Vitruvio y las informaciones sobre los cánones de la estatuaria griega de Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* a las de Alberti,

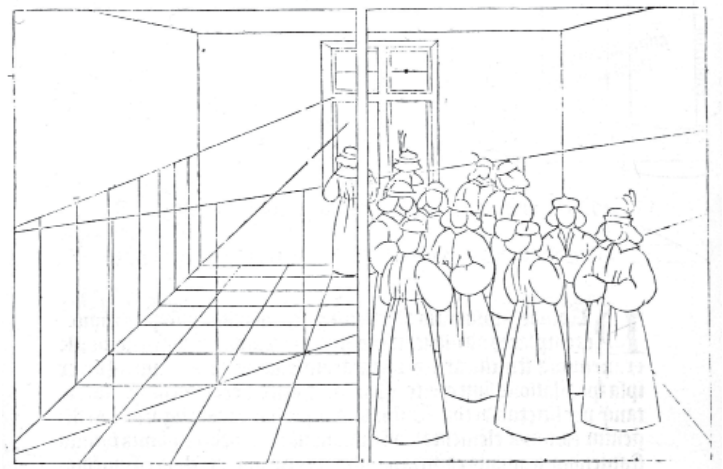
[2] Véase también sus obras *De statua* (1434) y *Elementa picturae* (1435-1436, ms. Oxford, Bodleian).



Piero della Francesca y Pomponio Gaurico (ca. 1482-1530), ya a comienzos del siglo XVI, en su *De sculptura* (1504). La recuperación de los sistemas «objetivos» del mundo clásico, frente a los convencionales y simbólicos de la tradición bizantina y medieval latina, supuso un primer paso en el estudio científico de la anatomía, tanto por su valor proporcional como en su naturalismo orgánico. Un paso adelante de consecuencias muy duraderas fue la investigación de los *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (Nürnberg, 1528) de Albrecht Dürer (Alberto Durero, 1471-1528) para definir multitud de tipos humanos, incluso infantiles, a partir de un análisis antropométrico de la diversidad y no solamente de la perfección canónica;[3] al dar medida aritmética a la pluralidad corporal —estudiando entre 200 y 300 personas, tanto hombres como mujeres, jóvenes o viejos, delgados o gruesos— contribuía al conocimiento de una realidad no solo en su aspecto meramente visual sino también de su carácter natural basado en el número, el peso y la medida (*numerus, pondus, mensura*) y reconocido incluso por la Biblia.

En este sentido, el corolario de este tema era el de la perspectiva. No nos referimos solamente al instrumento que permitía una verosímil construcción lineal del espacio, sino por una parte a su reconstrucción con medida, como ya Alberti se ocupó de precisar en su *De Pictura*. Al partir de la medida de la altura

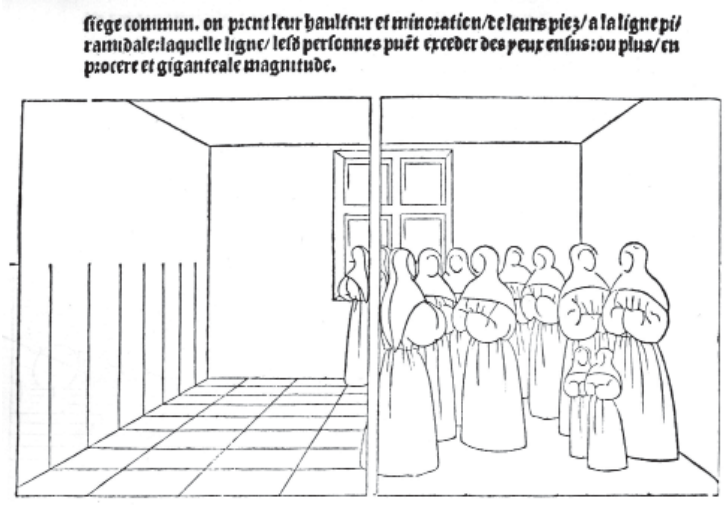
3 En España Juan de Arfe y Villafañe, en su *De varia commensuración para la escultura y architectura* (Sevilla, 1585-1587), se hizo eco de sus propuestas en términos de variedad, atento tanto a los modelos plurales de Alberto Durero como también, aunque solo en términos literarios y no primariamente gráficos, a la oposición de los modelos arquetípicos de Gaspar Becerra y de Miguel Ángel.



¶ Porro diminutio latitudinis colũnarum et similium rerum acci
pitur ex diminutionibus tetragoni superceuatis tanꝑ a basi colũ

(3 brazas) del hombre (con sus consiguientes medidas fraccionadas en altura, grosor y anchura) para medir el espacio de su construcción espacial en las tres dimensiones, Alberti aportó la posibilidad del control matemático de toda la realidad natural en sus representaciones escenográficas, a partir de la aplicación de otro de los instrumentos básicos de la época, la regla de tres.

Por otra parte, la perspectiva tendría que ser también entendida en los términos de lo que hoy —con un vocabulario más fotográfico y cinematográfico— denominaríamos de «encuadre» o de «planificación», y que nos permite asistir a la



siege commun. on prent leur haulteur et minoration/de leurs piez/a la ligne pi/
ramidale: laquelle ligne/ lesd̃ personnes puẽt excedder des yeux enlus: ou plus/ en
procere et giganteale magnitude.

imagen perspectiva —con o sin el soporte geométrico de unas arquitecturas o unos pavimentos ajedrezados— en calidad de testigos presenciales u oculares de un hecho del pasado o una ficción.

Esta idea de encuadre permite llevar el concepto estructural de la perspectiva más allá de una reductiva apoyatura arquitectónica, prescindiendo de las posibilidades de un análisis de las imágenes perspectivas al margen de su encuadramiento geométrico; la figura humana tomaba el protagonismo figurativo que le era propio en las historias e incluso una figura aislada pero «encuadrada» —como en un retrato— reivindicaba su carácter de sujeto visto y susceptible de entablar una relación dialogal, o «pronominal», con el espectador en la que éste adopta una tesitura física y psicológica dictada explícitamente por la configuración «perspectiva» de esa figura, o de esas figuras.

Ya el propio Alberti había definido en su tratado que la perspectiva y la visión perspectiva debían construirse con un encuadre en el que el sujeto veedor —determinado por el punto de vista pero sobre todo por un horizonte mucho más evidente— contemplaba la realidad desde una posición común a las de los protagonistas de la escena pictórica, de pie a este lado o más allá del plano pictórico de una tabla, un fresco o un lienzo. El tratadista sancionaba una única «planificación» privilegiada, algo que muy pronto sería puesto en entredicho por los pintores que se lanzaron a buscar los límites y posibilidades del sistema.

No obstante, más allá de las conquistas pictóricas de Paolo Uccello, de Piero della Francesca o de Andrea Mantegna, la presentación gráfica de la posible pluralidad de la realidad planificada corrió a cargo de un francés a comienzos del siglo XVI, Jean Pélerin «Viator» (ca. 1445-a. 1524), en su *De Artificiali Perspectiva* (Toul, Lorena, 1505, edición latina y traducción francesa, 1509 [1510] y 1521).[4] Su visión albertiana *ex sede comune* y su *ex sede elevata*, con un punto de vista por encima del de los personajes de la ficción, doblaba las posibilidades expresas; y su visión omitida, aunque implícita *ex sede descensa*, con un punto de vista por debajo del horizonte de los protagonistas de la escena, la triplicaba, para proyectar hacia el futuro una cuarta «planificación», la de la vista *da sotto in sù*, en la que la vista del espectador se colocaba por debajo de los pies de las figuras. Si ésta daría pie al tratado-encuesta de Martino Bassi (*Dispareri in materia d'architettura et perspettiva,* Brescia, 1572), los perspectivos Durero (*Unterweyssung del Messung mit dem Zirckel und Rechtscheyt*, Nürnberg, 1523), Daniele Barbaro (*La Prattica della perspectiva*, Venecia, 1569) y Jacopo Barozzi da Vignola-Egnazio Danti (*Le due regole della prospettiva prattica*, Roma, 1583) tendieron a subrayar la importancia de la sede común; quizá porque fuera la más común en el dorso de la ficción perspectiva, el engaño,

[4] Quedaron manuscritas obras como *De prospectiva pingendi* (ca. 1475) o *De quinque corporibus regularibus* de Piero della Francesca (1416-1492) y todavía llegó más tarde a la imprenta el ya citado *De Pictura* de Alberti, con su primer libro sobre la perspectiva.

el trampantojo de la perspectiva como «parte» del espacio real, desde el Bramante —en Santa Maria presso San Satiro de Milán— al Peruzzi de la Sala delle prospettive de la Villa Farnesina-Chigi (1515-1517) de Roma, del Mantegna de la *camera picta* (ca. 1474) al Padre Andrea Pozzo de la cúpula de la iglesia romana de Sant'Ignazio (1685); estos dos últimos ejemplos —de *sotto in sù*— podrían desmentirlo, pero no olvidemos que los espectadores permanecían respectivamente en el suelo de la *camera degli sposi* o del templo jesuitico, solo elevaban su vista hacia el cielo de la alegoría o de la apoteosis religiosa.

De Vitruvio a Alberti

Además, los tratados de pintura, escultura y arquitectura constituyen un producto característico de la cultura de la edad de Humanismo, por una parte como recuperación de un género que había florecido en la Antigüedad, y transformación por otra, y de acuerdo con nuevas pautas y conceptos, de la literatura medieval que versaba sobre la práctica artística. De entrada, un mundo que proponía en lo arquitectónico una ruptura intencional con el pasado más inmediato, el gótico o «moderno», alemán o francés en su definición toponómica, tuvo que proponer necesariamente un instrumento didáctico, que mostrara de manera elocuente a sus contemporáneos las virtudes y razones que justificaban la adopción de las nuevas formas antiguas, romanas e incluso griegas; pero también tendría que enseñar sus significados, fueran tipológicos (un arco de triunfo, un templo) o sintagmáticos (una serliana, un orden entero de columna y entablamento), y que enseñara además con claridad a los profesionales los fundamentos de lo que consideraban una nueva disciplina, desde el valor antropométrico de las columnas a las valencias macrocósmicas de sus nuevas proporciones.

Los tratados de arquitectura siguieron un proceso evolutivo desde la aceptación italiana de los modelos clásicos, en su contradicción con respecto a la literatura latina que había escrito sobre los edificios antiguos, de Marco Vitruvio Polión o Plinio el Viejo a Varrón, Palladio o Marco Cetio Faventino, y la pluralidad caótica de sus modelos. De forma paulatina, apremiados —como señalara Manfredo Tafuri—[5] desde el cuestionamiento o la transgresión de un canon todavía no precisado, y urgidos por una nueva voluntad sistematizadora y el deseo del resto de los europeos de dominar una lengua, se fue desarrollando una línea que buscaba definir claramente unos principios, y en la que los «verbos» irregulares, por su naturaleza plural fueran domesticados, fueran encauzados a la fueran encauzados a la regula-

5 Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Turín, 1992 (trad. esp. Cátedra, Madrid).

ridad de unas normas, una gramática regularidad de unas normas, una gramática y una sintaxis.

Esta analogía estaba ya —como señaló hace tiempo Renato de Fusco y nos ha recordado Indra Kagis McEwen—[6] en el propio texto de Vitruvio, quien escribía para los retóricos y *oratores* del círculo de Augusto más que para los arquitectos, empleando los *loci* del arte de la memoria y viendo los edificios (reales o en proyecto) a través de unas écfrasis que podían ser válidas de conocerse algunas de las reglas de la *architectura*, de su morfología (los *genera*, o las *species* de columnas), de la sintaxis (los *stylos* de los templos basados en su disposición) y sus tipologías (de bóvedas a anfiteatros). La arquitectura dependía —y es clara su terminología retórica— de la *Ordinatio* (cuantitativa, de lazos y proporciones), la *Dispositio* (cualitativa), la *Eurythmia* y la *Symmetria* (*commodus*, *commodulatio* que se transformaría en *concinnitas*, sobre una *rata pars* que podía ser el diámetro, el intercolumnio o el calibre del cañón), y se situaba entre el lenguaje convencional, uso con reglas, por analogía (*ratio*) a la manera del *De analogia* de

6 Indra Kagis McEwen, *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*, The MIT, Cambridge, 2003; véase también su *Socrates' Ancestor: Essay on architectural Beginnings*, The MIT, Cambridge, Mass., 1993 y Hugh Plommer, *Vitruvius and Later Roman Building Manuals*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Julio César, y el lenguaje natural por ser regular —cuyo uso imita la naturaleza pero admite variantes (*anomalía*)— como defendía un estoico como Varrón en su *De lingua latina*. Es indudable que esta terminología impregnó también, a partir de Leon Battista Alberti, toda la tratadística de las artes figurativas, fueran de la pintura o de la estatuaria y la escultura.

Aunque el legado del tratadista clásico Marco Vitruvio Polión no se ha había perdido por completo a lo largo del Medievo, como testimonian las decenas de copias manuscritas de su *De architectura* que se nos han transmitido desde la época carolingia, y el interés que despertó en figuras como Vincent de Beauvais, Francesco Petrarca o Giovanni Boccaccio, este texto latino no había llegado todavía a desarrollar su potencial operativo, al permanecer recluido en los anaqueles de las bibliotecas de los hombres de letras más que difundido entre las lonjas de los maestros de cantería y otros oficiales de la construcción. En éstas, el aprendizaje de la profesión seguía unas pautas en las que se entremezclaba una enseñanza instrumental y artesana, que se adquiría con la ejecución reiterada de operaciones mecánicas, sobre reglas y ejemplos ya contrastados, y unos saberes parvos de geometría, aplicada al dibujo de traza, al corte de la piedra y a la resolución de problemas de estática y montea; los medios de transmisión de esta ciencia estaban constituidos por la via oral, las cartillas de modelos —como la del orfebre francés, más que arquitecto, Villard de Honnecourt— y los prontuarios de recetas prácticas de índole constructiva.

Una huella parcial de estos conocimientos aparece en opúsculos tardíos, básicamente gráficos, como *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* de Matthäus Roritzer (Ratisbona, 1486), las *Unterweissungen und Lehrungen für seinem Sohn Moritz* (1516), que Lorenz Lechler redactó para la formación de su propio hijo, o el *Fialenbüchlein* del platero Hanns Schmuttermayer (Nürnberg, ca. 1486). Al lado de simples combinaciones geométricas dibujadas en estos librillos, en los dos primeros casos centradas en el despiece de los pináculos de iglesias góticas, se añadían algunas sencillas reglas aritméticas, como las de la relación entre luz y soporte de una nave, y algunos principios básicos con la mira puesta en el logro de la «justa medida» del producto arquitectónico, que se alcanzaba con el empleo de sus instrumentos tradicionales: la regla, el compás, la escuadra y el cartabón, con los que aquellos maestros acabaron representando su idea de la arquitectura. Su tono pragmático y sus objetivos inmediatos caracterizaron esta preceptística, fruto y corolario de una actividad humana que concebía como ciencia lo que los latinos habían denominado *ars*. No obstante el fuste medieval de estos folios, el hecho de que se dieran a la imprenta suponía ya el uso de unos nuevos medios de comunicación y una incipiente impregnación de los nuevos modos de la enseñanza, propios del Renacimiento, que rompían con el carácter reservado de los «saberes secretos» de las cuadrillas de canteros y las lonjas catedralicias.

Aunque no sepamos si su autor —con un hijo estudiante en Alcalá— alguna vez pensó en dar sus notas a la imprenta, las normas y recetas de Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577) son representativas de esta mentalidad en parte tradicional. Conocidas gracias al «Compendio de arquitectura y simetría de los templos» (Salamanca, 1673), recopilado por Simón García, las notas de Rodrigo (ca. 1555) proponían recetas geométricas y aritméticas, y rechazaban los órdenes sistematizados por los tratadistas italianos, al señalar que los órdenes no tenían importancia verdadera, pues eran nuevamente algo postizo y accesorio, como un hombre «guarnecido de seda», adornado y enriquecido pero sin dejar de ser —como las fábricas que seguían la «traza»— el mismo hombre; pero sobre todo porque sus fórmulas de establecer sus medidas y relaciones proporcionales carecían de cualquier criterio común, reconocible como «científico».

La propuesta de la nueva disciplina arquitectónica renacentista, inaugurada en Florencia por Filippo Brunelleschi y sus seguidores, se engarza con el renovado interés y el moderno sesgo operativo dado por los humanistas a la recuperación de la Antigüedad; en ella veían el fundamento del resurgir de las letras, el eje en torno al que articular una enseñanza alternativa centrada en los *studia humanitatis*, y el punto de partida para la regeneración de los valores cívicos que requería la sociedad contemporánea. En este ambiente, los modelos de la arquitectura romana tenían que presentarse como los únicos utilizables para recobrar la imagen de la magnificencia de la ciudad clásica, símbolo material de la Edad de Oro, y la investigación de su vocabulario y el desciframiento y dominio de su gramática como pasos imprescindibles para conseguir una total y perfecta *rinascita dell'antichità*. Semejante empresa llevó aparejada desde sus mismos comienzos en el siglo XV el interés por el libro de Vitruvio y el conocimiento de la arquitectura clásica, tanto en sus monumentos conservados como en sus ruinas más recónditas, que se suponía debían explicarse de forma recíproca; a su vez reclamaba la actividad concertada de filólogos y arquitectos, unidos en sus objetivos pero también separados por sus instrumentos y sus intereses específicos.

El «redescubrimiento», por parte del humanista Poggio Bracciolini, de un códice vitruviano en la abadía de Sankt Gallen en 1416 (en paralelo al descubrimiento de un códice de las *Institutiones oratoriae* de Fabio Quintiliano), más que en la de Montecassino dos años antes, renovó el interés de los hombres de letras por los temas de la arquitectura y las artes antiguas; por una parte, inyectaron un nuevo valor en estas profesiones, por otra, se concentraron esencialmente en los aspectos filológicos de este tratado, buscando su depuración literaria, la comprensión de su oscuro vocabulario o la recuperación —como intentara Giorgio Valla poco después de 1492— de sus perdidas ilustraciones, más que la utilización práctica de su contenido.

Consecuencia de este nuevo impulso sería la aparición de múltiples copias manuscritas, tanto requeridas por los propios gramáticos como por clientes cultivados

—Pier Candido Decembrio se hizo cargo, por ejemplo, de una de ellas, en 1440, para el Duque de Milán Filippo Maria Visconti— y arquitectos tentados por la erudición. De hecho, la *editio princeps* del texto latino vio la luz en Roma, hacia 1487, de la mano de un profesor de gramática y miembro del círculo académico de Pomponio Leto, Giovanni Sulpicio da Veroli, quien la dedicó al Cardenal Raffaele Sansoni Riario, en cuyo entorno se vivía el deseo de reconstruir el teatro y la escenografía antigua, como marco de la recuperación literaria de los géneros dramáticos de la Antigüedad. A esta edición le siguieron, sin modificaciones, las de Venecia de 1495 (y quizá Florencia, 1496) y 1497. El texto de Vitruvio, que se había convertido en entrada inexcusable de las bibliotecas de importancia, desde la del cardenal griego Basilio Bessarione a la del rey Alfonso I de Nápoles y V de Aragón, ampliaba de ese modo el número de sus lectores, todavía limitado a los versados en la lengua latina; los humanistas, dada la dificultad de su comprensión, proporcionaron estudios específicos de su léxico, como el relativo a la casa romana que publicó Francesco Mario Grapaldo (*De partibus aedium*, Parma, 1494) y cuyo éxito testimonia la docena de sus ediciones.

Por su parte, los artistas más empeñados en la renovación formal encontraron en Vitruvio un instrumento imprescindible pero de difícil comprensión, volcándose por lo tanto en su traducción al italiano, como demuestran las versiones parciales en vulgar del escultor y orfebre Lorenzo Ghiberti (recogido en el *Zibaldone* de su sobrino Lorenzo Bonaccorso Ghiberti) o del pintor y arquitecto Francesco di Giorgio Martini. No obstante, un vuelco en el carácter y trascendencia de estas tareas se produjo gracias al humanista y arquitecto Leon Battista Alberti.

Su tratado original *De re aedificatoria* (redactado desde 1443 y presentado al papa Nicolás V en 1452 e impreso en Florencia en 1485 con una dedicatoria a Lorenzo el Magnífico) supuso por un lado la fusión del vitruvianismo de corte filológico y del estudio crítico de los testimonios de las ruinas; por otro, incorporó a esta incipiente tratadística las experiencias prácticas de la época; consiguió con ello que el saber de Vitruvio y el conocimiento de la arquitectura romana se proyectasen de forma sistemática y operativa en las obras de su tiempo, con problemas, funciones y tipos muy diferentes a los del remoto pasado clásico. Convirtió a la arquitectura en una ciencia de nuevo cuño, que requería saberes universales, y un nuevo tipo de profesional, el artista liberal, cuya actividad era primordialmente mental más que manual, proyectiva más que constructiva y su instrumento el dibujo. Recuperó un vocabulario y una sintaxis aplicables a las tipologías modernas, y los articuló en un esquema matemático y proporcional, basado en la teoría musical pitagórico-platónica; con ello, al estructurarla en una concepción científica y armónica del mundo, dotó a la arquitectura de nuevos parámetros, significados y categorías de juicio trascendentes que le procurarían una nueva belleza. Su trabajo como arquitecto constituyó la materialización de este pensamiento.

Al lado de la complejidad e influencia del sistema albertiano, los tratados manuscritos, en italiano, de Antonio Averlino «Filarete» y Francesco di Giorgio Martini muestran cómo esta mentalidad penetró en el mundo de los profesionales, y estimuló una producción orientada hacia problemas específicos y que encontraba en la ilustración dibujada un medio tan importante como la palabra. El diálogo, entre un arquitecto y el hijo de un príncipe, del *libro architettonico* del primero procuraba explicar a la clientela y solucionar los problemas derivados de la creación de nuevas ciudades, como la imaginaria Sforzinda, en las que se enfrentarían con nuevas formas y tipos que sirvieran a las funciones e instituciones que se pretendían renovar. Francesco di Giorgio, por su parte, aplicó en sus *trattati* las nuevas orientaciones tanto al campo de las ingenierías militar y civil y las máquinas, como al de la planificación urbana y la arquitectura, al tiempo que indagaba el vocabulario de las columnas —pieza emblemática del estilo romano y renacentista— y las posibilidades de regularidad y serialización de los complejos tipológicos; integrando tales propuestas en un esquema que concebía la arquitectura en términos antropomórficos, logró de esta manera ponerla en relación coherente con las artes figurativas que tenían su denominador común en la imitación de la naturaleza y el cuerpo humano como su centro. La idea del pequeño mundo del hombre como punto de partida de la arquitectura en sus fragmentos columnarios o en sus edificios alcanzaba un nuevo protagonismo.

La teoría del siglo XVI

Una segunda etapa de investigación y divulgación se inició con la nueva centuria, que avanzaba por las vias abiertas por Alberti y Francesco di Giorgio. Bramante de Urbino, en un tratado perdido, parece haber centrado su trabajo en la codificación morfológica y proporcional de las columnas antiguas, en términos de una sistematización de talante moderno, del que deriva nuestro concepto de los órdenes clásicos; al mismo tiempo, intentó dotarlos de un nuevo significado, trasladando de términos paganos a cristianos y modernos los convencionalismos semánticos de los templos antiguos (dóricos para Marte, jónicos para Diana y corintios para Venus, por ejemplo) recogidos por Vitruvio; se trataba de una adaptación a la arquitectura de la teoría de los estilos de la retórica (sencillo, medio y elevado) y los modos de la música antigua (del dórico al mixolidio). Si, como se ha atribuido recientemente, puede demostrarse la paternidad de Bramante del manuscrito vitruviano ilustrado de la Biblioteca Ariostea de Ferrara (Classe II 176), sobre el texto publicado en Venecia en 1497, podríamos calibrar su aportación, con mucho mayor conocimiento de causa, de los puntos de vista textual, arqueológico y gráfico.[7]

[7] Vittorio Pizzigoni, «Un uomo, un'opera, uno scopo. Un'ipotesi sul manoscritto di Ferrara», *Annali di Architettura*, 18-19, 2006-2007, pp. 53-69, sobre Claudio Sgarbi, *Vitruvio Ferrarese* de Architectura. *La prima versione illustrata*, Franco Cosimo Panini, Módena, 2004; Pierre Gros, «Recensione di *Vitruvio*

Por su parte, el humanista véneto Fra Giovanni Giocondo da Verona aplicó sus múltiples saberes a la publicación de una más depurada edición latina del texto vitruviano (Venecia, 1511) que enriqueció con su erudita reconstrucción de las ilustraciones originales nunca halladas, centrándose asimismo en temas como los órdenes y las tipologías antiguas, con especial interés hacia las teatrales; sus xilografías lo convirtieron en un instrumento básico para la práctica arquitectónica y punto de partida del imaginario vitruviano posterior. Incluso Rafael de Urbino se vió envuelto en esta trayectoria, auspiciando la primera traducción completa del venerable texto latino —que encargó al humanista Fabio Calvo da Ravenna— y empeñándose en la renovación, más fundada en los estudios arqueológicos que en el texto y las fuentes gráficas antiguas, de sus ilustraciones, empresa en la que logró involucrar a figuras como Baldassare de Castiglione e interesar al papa León X, con miras a la conservación de las ruinas de la ciudad de Roma.

Fue Cesare Cesariano, discípulo milanés de Bramante, quien a la postre consiguió llevar a la imprenta la primera traducción italiana del libro de Vitruvio (Como, 1521), dotada de un nuevo repertorio de ilustraciones y un comentario original de tono erudito y filológico más que estrictamente arquitectónico; a ella siguieron multitud de reediciones, legales o piratas, en latín o romance, del texto de Fra Giocondo y versiones basadas en el de Cesariano. Es digno de señalarse que el manuscrito —con dibujos y pruebas de estampa— de los libros IX-X, producto concluido por Benedetto Giovio da Como y Bono Mauro da Bergamo, formó parte de la biblioteca del arquitecto Juan de Herrera y se conserva hoy en Real Academia de la Historia de Madrid (Cortes ms 9/2790).[8]

Mucho más rigurosas e innovadoras fueron las anotaciones latinas del francés Guillaume Philandrier (Roma, 1544), dentro de las investigaciones vitruvianas patrocinadas por Claudio Tolomei, y enmarcadas entre las actividades de la internacional Accademia della Virtù de Roma, en la que intervinieron dos españoles, el Dr. Luis de Lucena, médico y matemático, y Jerónimo de Bustamante de Herrera, ingeniero civil. La traducción y comentario del Patriarca electo de Aquileia Daniele Barbaro, ilustrada por Andrea Palladio (Venecia, 1556), constituyó la culminación de los esfuerzos literarios, gráficos y editoriales del Renacimiento italiano en la recuperación completa de Vitruvio, repensado desde una conciencia contemporánea, y en la comprensión de la arquitectura clásica. No deja de ser sintomático de su importancia y de unos nuevos tiempos que este libro se vertiera del italiano al latín (Venecia, 1567).

Ferrarese de Architectura. La prima versione illustrata, da Claudio Sgarbi», *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 230-232.

8 Identificado por Fernando Marías y Agustín Bustamante, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 117-148, 171-175 y 177-219. Cesare Cesariano, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, «De architectura», secondo il manoscritto 9/2790 Secciòn de Cortes della Real Academia de la Historia, Madrid*, ed. Barbara Agosti, CRIBC-Accademia della Crusca-Scuola Normale Superiore, Pisa, 1996.

Estos tiempos, con una nueva y más amplia demanda, requerían la divulgación de tales novedades a la par de una modelística que aunaba los ejemplos de la arquitectura antigua y las propuestas de la arquitectura de la «Nueva Antigüedad» que, iniciada por Bramante, se había construido en las últimas décadas y repensaba en la práctica las propuestas teóricas; su carácter de *exempla*, con una autoridad semejante a las de las fábricas antiguas, se le reconocería de inmediato al pasar a las xilografías de los tratados como el de Sebastiano Serlio. Si Baldassare Peruzzi dió un primer paso todavía no bien conocido, el boloñés Serlio aprovechó sus materiales y las técnicas de la tipografía veneciana para dar a la luz la codificación de arquitectura más importante y de mayor repercusión para la Europa del siglo XVI; vertebró por vez primera un sistema con los cinco órdenes clásicos (Libro IV, 1537) y sacó a la luz en enormes xilografías, que utilizaban los últimos métodos de representación arquitectónica, la imagen de la urbe antigua —«*Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*» rezaba su portada— y la Italia moderna (III, 1539); más tarde dió nuevos instrumentos matemáticos y perspectivos a los aprendices (I y II), y ejemplos plurales de iglesias (V), puertas (*Libro Estraordinario*) y restauraciones de edificios civiles (VII) a los profesionales, quedando inéditos los libros dedicados a la arquitectura doméstica (VI) y militar (VIII), donde tomaba conciencia de las diferentes tradiciones y usos nacionales y las variaciones sociales, dando incluso proyectos para la casa del campesino.

Mientras el libro de Antonio Labacco (*Libro appartenente all'architettura*, Roma, 1552) constituyó una prolongación de las ilustraciones, ahora al cobre, del III Libro de Serlio, la obra de Pietro Cataneo (*I quattro primi libri dell'architettura*, Venecia, 1554 y 1567) siguió las pautas marcadas por el boloñés añadiendo el estudio de la arquitectura militar contemporánea como necesidad urbana frente al desarrollo de la artillería moderna. Por su parte, la *Regola delli cinque ordini* de Jacopo Barozzi da Vignola (Roma, 1562) supuso la unificación de los sistemas proporcionales del boloñés aplicados a los órdenes, y un nuevo repertorio de su morfología; su «*regla*», nacida de su experiencia y producto de sus deseos de racionalización, a pesar de haber sido solicitada por sus clientes y destinada a la educación de sus patrones, se convirtió de inmediato en cartilla básica para todos los artistas europeos hasta el siglo XIX; su virtud radicaba no solo en su morfología específica sino sobre todo el utilización de un módulo y un sistema de fracciones coherente para todos los órdenes y sus diferentes miembros, una carencia que se había denunciado desde Vitruvio a Serlio a partir de una mentalidad moderna y científica.

Frente a esta tendencia a la especialización, Andrea Palladio acometió la tarea de escribir a la manera de Vitruvio y Alberti, e ilustrar a la moderna un tratado globalizador y sistemático de diez libros, aunque solo lograra publicar *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570). Comenzando con los órdenes y las técnicas constructivas y concluyendo con una reconstrucción imaginativa de los templos antiguos, Palladio incorporó su experiencia arquitectónica al proponer sus proyec-

tos de palacios y villas como ejemplos de la arquitectura civil, cuya imagen completó con el estudio de puentes, plazas y edificios institucionales antiguos y modernos. En este tratado, quizá por vez primera, lo moderno y su nueva recuperación de lo antiguo ocupaban el lugar principal de la enseñanza, por encima de los ejemplos arqueológicos del Mundo clásico, y quizá por ello constituyera un nuevo punto de referencia para la arquitectura y la tratadística posterior europea, de la que se constituyó como un renovado y lujoso repertorio de temas modernamente antiguos y antiguamente modernos que cautivaron el imaginario europeo.

Ante tal variedad de propuestas italianas, el resto de Europa reaccionó de manera plural y siempre receptiva, consciente de la importancia de los nuevos sistemas de saber y sus medios de divulgación. Si en 1512 y 1523 se editaban en latín los libros de Alberti y Vitruvio en París y Lyon, abriendo el camino a sucesivas ediciones y traducciones al francés, español y alemán de estos textos, Serlio, Vignola y Palladio fueron también objeto, en forma impresa o manuscrita, de múltiples ediciones en todavía mayor número de idiomas. En Toledo en 1526, Diego de Sagredo daba a la luz un epítome de Vitruvio y Alberti en sus castellanas *Medidas del romano*, dando cuenta de los fundamentos micro y macrocósmicos de la arquitectura, pero concentrando su interés en las columnas, como fundamento básico del nuevo lenguaje; esta línea sería desarrollada por su inmediato traductor al francés y podrían al día —aun de forma epigonal— otros autores también extranjeros como Pieter Coecke van Alost, Walter Ryff, Hans Blum, John Shute, Jean Bullant o, con muy distintos propósitos pues su fin habría sido demostrar la existencia de medida en toda la realidad, Juan de Arfe. Tales textos y estampas llegaron a constituir una tendencia y un género especializados que se amplió y enriqueció sucesivamente en lo ornamental y licencioso en manos de la cultura arquitectónica septentrional, desde Hugues Sambin y Jan Vredeman de Vries a Wendel Dietterlin.

Una segunda línea del pensamiento arquitectónico europeo, activado por el ejemplo italiano, tendió a subrayar la importancia de los saberes propios, e incluso de sus modelos (como los de la arquitectura doméstica francesa recogidos por Jacques Androuet Du Cerceau), no tenidos en cuenta por la tratadística transalpina. El alemán Albrecht Dürer incluyó, en sus diversos tratados, el estudio de las fortificaciones y problemas morfológicos y proporcionales de elementos góticos y clásicos. Aunque el español Rodrigo Gil de Hontañón —como hemos visto— criticara la falta de una «regla» única en la normativa serliana de los órdenes y la reducción de la arquitectura a este aspecto de su práctica, buscó la sistematización de los conocimientos de la técnica constructiva de tradición gótica, desarrollando recetas geométricas y fórmulas aritméticas de carácter universal, que pusieran al mismo nivel lo moderno y lo antiguo. La importancia que se concedía en España y Francia a los saberes de la estereotomía de la piedra precipitó la recopilación de sus múltiples soluciones en prontuarios especializados de «trazas de montea», siguiendo la nueva unión de texto e imagen, como los de Andrés y Alonso de Vandelvira y Ginés

Martínez de Aranda —aunque quedaran inéditos— y Philibert De l'Orme, quien en su tratado, por lo demás de corte italiano, incluyó además capítulos dedicados a las tradiciones y novedades nórdicas del campo de la carpintería de obra, mientras el legado hispánico de la carpintería de lo blanco sería codificada por Diego López de Arenas en el cambio de siglo.

El resultado final de esta acumulación de trabajo fue la transformación total del marco arquitectónico europeo, y del perfil de los profesionales que cultivaban la nueva disciplina. No obstante, esta mutación no se produjo de forma mimética y servil frente a las aportaciones italianas, pues el humanismo del que aquéllas partían daba cabida a especificidades y variantes en la adopción y enriquecimiento de las formas antiguas y sus significados, a tenor de los rasgos nacionales e históricos, de las funciones y de los usos de las sociedades a las que se dirigía. De hecho, De l'Orme pudo así aumentar el quinteto de los órdenes antiguos, griegos y romanos, con la invención de un *ordre français*, como los romanos habían creado el compuesto; o investigar el origen salomónico, y por ende divino, del código clásico, tarea en la que se empeñarían más tarde los jesuitas españoles Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, en su reconstrucción del Templo de Jerusalén (*In Ezechielem Explanationes et apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596-1605), introduciendo una justificación teológica de la validez y verdad de la nueva arquitectura. Exponente de esta mentalidad, ya renovada, sería a su vez Vincenzo Scamozzi, cuya *Dell'Idea della architettura universale* (Venecia, 1615) supuso un colofón dogmático a la tratadística italiana del Renacimiento; mientras defendía el carácter universal de la disciplina enseñada por Vitruvio y Alberti, por su fundamento científico, expresable y demostrable en términos matemáticos, justificó —tras recorrer Italia, Francia, Austria y Alemania— la integración y comprensión del sistema gótico y la declinación nacional del lenguaje clásico.

Bibliografía

Cesariano, Cesare, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, «De architectura», secondo il manoscritto 9/2790 Secciòn de Cortes della Real Academia de la Historia, Madrid*, ed. Barbara Agosti, CRIBC-Accademia della Crusca-Scuola Normale Superiore, Pisa, 1996.

Gros, Pierre, «Recensione di *Vitruvio Ferrarese de Architectura. La prima versione illustrata*, da Claudio Sgarbi», *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 230-232.

Marías, Fernando, y Agustín Bustamante, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 117-148, 171-175 y 177-219.

— «Les traités d'architecture», en *Histoire artistique de l'Europe. La Renaissance*, ed. Jean Delumeau y Robert Lightbown, Le Seuil, París, 1996, pp. 77-81.

McEwen, Indra Kagis, *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*, The MIT, Cambridge, 2003.

— *Socrates' Ancestor: Essay on architectural Beginnings*, The MIT, Cambridge, Mass., 1993.

Pizzigoni, Vittorio, «Un uomo, un'opera, uno scopo. Un'ipotesi sul manoscritto di Ferrara», *Annali di Architettura*, 18-19, 2006-2007, pp. 53-69.

Plommer, Hugh, *Vitruvius and Later Roman Building Manuals*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Sgarbi, Claudio, *Vitruvio Ferrarese* de Architectura. *La prima versione illustrata*, Franco Cosimo Panini, Módena, 2004.

Tafuri, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Turín, 1992 (trad. esp. Cátedra, Madrid).