

~~Q Tesis ANG~~  
Dopo

R. 30.173  
BIBLIOTECA  
L. 15815432

TESIS DOCTORAL

Q Tesis  
ANG-1

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla, a los 2 días del mes de Marzo de 1997

06 MAR. 1997

El Jefe del Negociado de Tesis

*Pedro Laffitte*

**SEBASTIANO SERLIO  
REPRESENTACION Y PROYECTO EN EL LIBRO IV  
(Venecia, 1537)**

Una revisión de la edición castellana de Francisco Villalpando  
(Toledo, 1552)

Juan Anguita Tuñón  
ARQUITECTO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Departamento de

de

de

de

de

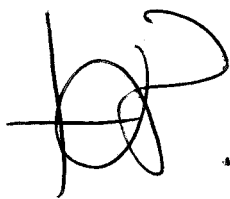
de

de

DIRECTOR

José María Gentil Baldrich

891125



Fdo. Juan Anguita Tuñón



Fdo. José María Gentil Baldrich

**PRELIMINARES**

P.1	Justificación del tema elegido	1
P.2	Antecedentes historiográficos de Serlio en España. Estado de la cuestión	29
P.3	Finalidad, objeto y fuentes de la Tesis	32
P.4	Metodología y fases de investigación	37

**Capítulo I**

**SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE**

I.1	Breve biografía y cuadro sinóptico	47
I.2	Valoración de los datos biográficos	51
I.3	Revisión de la literatura crítica sobre Sebastiano Serlio	71

**Capítulo II**

**LOS LIBROS DE ARQUITECTURA DE SEBASTIANO SERLIO**

II.1	Antecedentes historiográficos y contenidos	77
II.1.1	Libro IV	79
II.1.2	Libro III	90
II.1.3	Libro I	95
II.1.4	La traducción castellana de 1552	100
II.2	El Libro IV en el contexto de la tratadística renacentista	104
	Nuestras hipótesis sobre el Libro IV	108

**Capítulo III**

**LA REPRESENTACION EN LOS TRATADOS RENACENTISTAS**

III.1	Procesos gráfico-proyectivos y de replanteo en los siglos XV y XVI	112
III.2	El método gráfico y conceptual en los Libros III y IV	142
III.2.1	Operaciones geométricas elementales	144
III.2.2	Sistema de unidades. Escala métrica	148

## Capítulo IV

### LOS ORDENES ARQUITECTONICOS DEL RENACIMIENTO

IV.1	La formulación de los Ordenes en los Tratados de Arquitectura	152
IV.2	La configuración de los Ordenes en el Libro IV de Sebastiano Serlio	165
IV.2.1	Orden Toscano	171
IV.2.2	Orden Dórico	177
IV.2.3	Orden Jónico	186
IV.2.4	Orden Corintio	200
IV.2.5	Orden Compuesto	210

## Capítulo V

### SINTAXIS COMPOSITIVA EN EL LIBRO IV DE SEBASTIANO SERLIO

V.1	La composición vitruviana como incógnita en el Libro IV	216
V.2	La combinación del orden Toscano con la obra Rústica	221
V.2.1	Series de vanos en paramentos	224
V.2.2	Puertas para edificios fortificados	230
V.2.3	Puertas para ciudades o fortalezas	234
V.3	Los métodos de composición en portadas y fachadas	239

## EPILOGO

## GLOSARIO DE TERMINOS ARQUITECTONICOS

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

## **PRELIMINARES**

---

<b>P.1 JUSTIFICACION DEL TEMA ELEGIDO</b>	<b>1</b>
<b>P.2 ANTECEDENTES HISTORIOGRAFICOS DE SERLIO EN ESPAÑA ESTADO DE LA CUESTION</b>	<b>29</b>
<b>P.3 FINALIDAD, OBJETO Y FUENTES DE LA TESIS</b>	<b>32</b>
<b>P.4 METODOLOGIA Y FASES DE INVESTIGACION</b>	<b>37</b>

## P. 1 JUSTIFICACION DEL TEMA ELEGIDO.

---

En el año 90, terminando los cursos de doctorado, me interesó la arquitectura renacentista andaluza, tal vez, porque constituía un pretexto excelente para profundizar en el dibujo arquitectónico del siglo XVI; y como es natural, en ese menester, los artífices principales de esa corriente clasicista -Diego de Siloé (1495-1563), Hernán Ruiz el Joven (1500-1569) y Andrés de Vandelvira (1509-1575)- fueron objeto de mi estudio. En aquel momento, pude constatar el hecho paradójico que supone el olvido biográfico de estos maestros, en contraposición, a la calidad de sus obras. Y en este sentido, Chueca Goitia, comentando las escasas referencias personales de Vandelvira, afirma: « En general, en España esto sucede así y no han existido biógrafos ni recopiladores de noticias que se hayan preocupado del perfil humano de nuestras grandes personalidades artísticas »<sup>1</sup>; y más tarde, el historiador de arte norteamericano Jonathan Brown vaticina: « no pasará mucho tiempo antes de que el Renacimiento español sea reconocido como la Edad de Oro del arte europeo »<sup>2</sup>.

Por otro lado, junto a esta paradoja, conforme profundizaba en la arquitectura del Quinientos andaluz, se acrecentaba en mí la sensación de que la pureza plástica de los edificios de esa época no era entendible en el ámbito regional donde se desarrollaba, ni era consecuencia inmediata de la formación autóctona de sus autores. Por lo cual, a pesar de las evidentes influencias estilísticas inferidas desde el Renacimiento italiano, no encontraba pruebas concretas que explicasen los cauces de conexión entre ambos movimientos, aparte de similitudes circunstanciales derivadas de la afluencia a España de artistas europeos o, como resultado de experiencias personales de nuestros arquitectos en Italia.

---

<sup>1</sup> Chueca Goitia, 1989: 65.

<sup>2</sup> Brown, 1992: Los Análisis, XI.

Analizando la cuestión con una visión panorámica, el Renacimiento español del XVI -incluido el fenómeno arquitectónico andaluz- tuvo que ser, en gran medida, consecuencia de una poderosa voluntad política que, con abundantes recursos humanos y materiales, deseaba configurar una arquitectura clasicista representativa del Poder. Y al parecer, este impulso innovador se debe a Carlos V cuando, con la idea de superar la tradición gótica preexistente en España, institucionalizó los postulados del Renacimiento romano<sup>3</sup>, para que la nueva "arquitectura imperial" favoreciese la promoción política del entonces príncipe Felipe. De esta manera, proliferaron en la Corte artistas de todos los oficios formados en el "nuevo arte" importado de Italia; y entre otros, a esta generación pertenecen cuatro "águilas"<sup>4</sup> que, según Gómez-Moreno<sup>5</sup>, constituyen la espina dorsal de nuestro Renacimiento, es decir: Bartolomé Ordoñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete.

Sin duda, en el contexto socio-cultural del reinado de Carlos V, Andalucía ocupaba un puesto relevante porque con anterioridad, en 1492, fue protagonista de dos acontecimientos decisivos para la consolidación de la Monarquía hispana; la toma de Granada y el comienzo de la conquista de América. Y respecto al primero de los episodios, como hecho aparentemente irrelevante, en el curso de mis indagaciones no me pareció casual que fuesen las tropas de Ubeda y Baeza las que, como premio a su valor en la Reconquista, tomaron la Alhambra el 2 de enero de 1492 y que precisamente en esas ciudades, cincuenta años después, brotase el ideal renacentista con un resultado excepcional « casi a la altura de Salamanca », según Chueca Goitia, donde « arraigó más vigorosamente que en Castilla »<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Con esta expresión nos referimos a Roma donde, según Wölfflin, se alcanza el máximo grado de maduración del Renacimiento italiano; siendo los artistas principales Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna, y, abriendo el camino Bramante, Raffaello, Peruzzi (v. Wölfflin, 1986: 16).

<sup>4</sup> Esta denominación de los artistas españoles se debe a Francisco de Holanda (ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 42).

<sup>5</sup> Gómez-Moreno, 1941: *Las Águilas del Renacimiento Español*.

<sup>6</sup> v. ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 91 y 97.

Procediendo en la investigación de mayor a menor grado de concreción, después de esbozar el marco histórico general donde se insertan los hechos particulares de mi interés, entiendo oportuno revisar los antecedentes socio-económicos de Ubeda y Baeza donde, con un desarrollo histórico paralelo, aun prevalece en sus cascos urbanos de forma magistral la huella del Renacimiento tardío. En la época que nos ocupa, primer tercio del siglo XVI, las dos ciudades desarrollaban una importante actividad artesanal y agropecuaria que comercializaban por las vías fluviales del Guadalquivir y Guadalimar, o bien, por las calzadas de Granada y Valencia a través del Marquesado de Villena. Y en este florecimiento económico, el dominio de las tierras y el poder municipal lo ostentaba, desde la conquista y repoblación de ambas ciudades en el siglo XIII, una amplia clase aristocrática diversificada en hidalgos y clanes familiares de medio linaje que, disponiendo de casas en el medio rural, vivían en palacios urbanos y se afanaban por obtener un cargo en la Corte castellana<sup>7</sup>. Con estas expectativas, en la clase noble prendió el afán de materializar en piedra sus anhelos de grandeza; y entre las familias hidalgas del lugar, cabe destacar, por su significativa participación en el resurgimiento artístico de Ubeda, las de los Cobos y Molina donde, especialmente, la figura del comendador don Francisco de los Cobos (1477-1547), hijo del regidor de Ubeda Diego de los Cobos y de Catalina de Molina, representó el agente conductor del clasicismo italiano y el artífice del esplendor de su ciudad superando en monumentalidad a Baeza<sup>8</sup>.

En este punto, a los efectos de mi búsqueda, me sorprendió el hecho de que Francisco de los Cobos, entre numerosos cargos públicos, fuese nombrado en 1516 secretario de Cámara de Carlos V; y cómo sería el grado de confianza depositado en él, que, según el confesor del emperador en 1530: « Cobos es el guardián y secretario de Su Majestad, y sabe realizar lo que Su Majestad deja sin hacer »<sup>9</sup>. Sin duda, este cargo, por los constantes viajes a Europa e Italia donde conoció a Tiziano

---

<sup>7</sup> v. Pareja Delgado, 1988: *Baeza y Ubeda en la Baja Edad Media (Siglos XIII - 1<sup>er</sup> tercio del siglo XVI)*.

<sup>8</sup> v. ob. cit. Chueca Goitia, 1989: « Las familias Cobos y Molina », pp. 85-101.

<sup>9</sup> Merriman, « Carlos V el Emperador », ed. española, Buenos Aires, 1940, p. 110 (cita tomada de Chueca Goitia, 1989: 91).



que en aquellos años era el retratista oficial del emperador, debió ampliar su visión del mundo y determinó el estilo arquitectónico que posteriormente impulsaría en su ciudad natal; con lo cual, favorecido por una cuantiosa fortuna, se convirtió en la versión española de uno de aquellos mecenas del Renacimiento italiano que situaban al arte y los artistas en un puesto destacado de la sociedad, como es el caso de Andrés de Vandelvira, al que proporcionó los encargos más importantes del momento, y, en cierto modo, trasladó los ideales renacentistas en contraposición a sus principios platerescos. Tal fue la relación entre el prócer y el arquitecto que en palabras de Chueca Goitia:

« Quedar vinculado a la casa de los Cobos, con todas sus ramificaciones, fue para Vandelvira una conquista decisiva que le valió venir a ser el arquitecto único e indiscutido de todo lo que se hacía en Ubeda, en una época en que de golpe pasó de ser una ciudad modesta a convertirse en emporio del arte renacentista. La Ubeda que hoy vemos y nos asombra fue obra de una sola familia y de un solo arquitecto »<sup>10</sup>.

Como hemos apuntado, Andrés de Vandelvira (1509-1575) inicia su vida profesional en Uclés, sobre 1530, en el seno de la escuela toledana que, en aquel tiempo, representaba el más genuino estilo plateresco; y seguramente, si se hubiese quedado ligado al medio castellano, quizás no hubiese desarrollado una arquitectura más progresista que, importada de Italia, se aceptaba en determinados círculos andaluces. Con estos antecedentes, y junto a una sólida formación constructiva más que proyectiva -recuerdesé el tratado de estereotomía recopilado por su hijo Alonso<sup>11</sup>-, al poco tiempo de su llegada a Ubeda se encuentra con Siloé y Machuca que debieron ejercer sobre él una influencia notable; y a partir de entonces, al servicio de Francisco de los Cobos, habiendo abandonado los esquemas platerescos iniciales, asimiló los postulados renacentistas que posteriormente plasmaría en sus obras tales como: la iglesia de El Salvador de Ubeda (1536)<sup>12</sup>, el convento de San Francisco en Baeza (1540), la Catedral de Jaén (1555), el Hospital de Santiago en Ubeda (1560) y los

---

<sup>10</sup> ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 49.

<sup>11</sup> v. Vandelvira, 1575-91: *Tratado de Arquitectura* Palacios Gonzalo, 1990: *Trazas y Cortes de Cantería en el Renacimiento Español*.

<sup>12</sup> Con esta fecha y las siguientes de este grupo de obras nos referimos al inicio de los trabajos por parte de Vandelvira.

palacios Vázquez Molina (1560) y Vela de los Cobos (1561) en Ubeda. Así, por la importancia de su obra, tras la muerte de Indaco y Siloé (1563), Andrés de Vandelvira se convirtió en uno de los arquitectos más representativos del Quinientos andaluz y, junto a su contemporáneo Hernán Ruiz el Joven, su herencia arquitectónica puede considerarse una de las mejores interpretaciones del clasicismo italiano en España.

En definitiva y a modo de resumen, en mis primeros años de doctorado llegué a la conclusión de que el proceso histórico descrito -donde concurren los factores típicos de la casuística renacentista- constituía un modelo reducido de lo que significó la tendencia clasicista andaluza del XVI iniciada en 1527 con el palacio de Carlos V en Granada. Y como queda de manifiesto, Ubeda, en un corto periodo de tiempo, influida por esta corriente cultural se transformó en un emporio de la renovación arquitectónica gracias al mecenazgo de las familias Cobos y Molinas, por un lado; y a la mano de un arquitecto, Andrés de Vandelvira, que, complementariamente, en los mismos años adquirió la formación italianizante necesaria que posibilitó los resultados conocidos.

Al mismo tiempo, sobre la evolución estilística del maestro de Alcaraz hacia el clasicismo italiano, tenía la impresión de que faltaban datos desde 1530 hasta su muerte; y por consiguiente, bajo mi punto de vista, la personalidad artística de este cantero en sus orígenes no se explicaba del todo: ni por las noticias difusas del exterior que pululaban en el ambiente; ni por el contacto con artistas coetáneos -como Diego de Siloé, Esteban Jamete o Pedro Machuca<sup>13</sup>- porque la progresión hacia el ideal clásico de Vandelvira es sui generis y, además, la influencia conocida de los personajes citados no abarca las fuentes literarias que este arquitecto utilizó en su formación.

---

<sup>13</sup> Sobre la influencia de estos artistas en Vandelvira v. ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 49-58. De forma escueta, según este autor, Vandelvira: aprendió a comprender con Siloé la aplicación de los grandes órdenes clásicos a la arquitectura del momento; entendió por Jamete la incorporación de la figura humana con rango arquitectónico, en contraposición, a la función meramente decorativa asignada en el plateresco; y captó el puro italianismo de Machuca donde se imponen los principios de sobriedad, proporción y ritmo.

Por estas razones, buscando detalles sobre los cauces de introducción de las ideas renovadoras en Andalucía, es lógico que en aquellos años me interesase sobremanera una noticia dada por el propio Vandelvira en su testamento, donde, entre las epístolas de San Jerónimo, inventariaba un Vitruvio en latín y dos libros de un tal Sebastiano Serlio al que llamaba Colonense<sup>14</sup>; y pareciendome normal la primera referencia relativa a Vitruvio, en la segunda se me plantearon las interrogantes: ¿Quién era Sebastiano Serlio? ¿Y a que libros de este autor se refería Vandelvira en su testamento?.

---

<sup>14</sup> v. ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 83.

En cuanto a la primera pregunta, sobre la figura de Sebastiano Serlio (1475-1554), debo reconocer que en aquellos años ignoraba incluso su existencia. Aun hoy día, no me explico la indiferencia que sobre este personaje se mantiene en las enseñanzas universitarias. A mi parecer, la importancia histórica de Serlio se evidencia por el innegable valor de sus aportaciones a la Teoría de la Arquitectura cuando, entre otros aspectos, tanto su vida como su obra se fraguaron en los focos de vanguardia del Renacimiento italiano, junto a personalidades relevantes de este fenómeno artístico y cultural. Y como señala Ortiz y Sanz refiriéndose a los "llamados Teóricos" como es el caso de Serlio: « En Italia se llaman *Dilettanti di Architettura*; esto es, Aficionados á la Architectura: y es fuerza confesar, que esta noble Arte debe á sus críticas una gran parte de su perfección »<sup>15</sup>.

En principio, Sebastiano Serlio, nacido en Bolonia el 6 de septiembre de 1475, en los años de juventud compaginaba su formación, consistente en estudios de pintura y perspectiva para aplicaciones murales, con trabajos menores en la construcción tales como: ejecución de bóvedas de caña, rehabilitación de pórticos arruinados, etc. Y como se desprende de su escritos, donde dice: « E incluso sucedió en Bolonia, mi patria, en mi juventud, y en donde se construía ya al uso moderno »<sup>16</sup>, en el ambiente intelectual que se desarrollaba en Bolonia en las últimas décadas del Cuatrocientos, Sebastiano no era ajeno a la renovación arquitectónica que, con centro en Florencia, imponía nuevas soluciones estéticas a los trasnochados esquemas medievales.

Más tarde, resuelto por sus inquietudes artísticas, entre 1511 y 1514 se traslada a Pésaro donde, trabajando como "arquitecto decorador"<sup>17</sup>, se relaciona con miembros de la corte de Giovanni Sforza y, en ese ambiente, adquiere los conocimientos de la *bella maniera*<sup>18</sup> que más tarde utilizaría en los escasos encargos que obtuvo a lo largo de su vida.

---

<sup>15</sup> Vitruvio, 1787: 2, n.2

<sup>16</sup> Serlio, 1986a: Lib. VII, p. 496.

<sup>17</sup> Es posible que la actividad de Serlio en Pésaro motivase que, más tarde en Roma (1514-1527), fuese conocido por los oficios de *Dekorateur* (decorador) y *Architekturzeichner* (delineante) (v. Günther, 1988: 227).

<sup>18</sup> Sobre este concepto, junto a *perffeta maniera*, *seconda maniera* y *terza maniera*, v. Benevolo, 1988: 331, vol. 19.

No satisfecho con estos logros, consciente de la importancia política y cultural de Roma donde a su manera habían germinado las ideas renovadoras nacidas en las ciudades italianas septentrionales, Serlio, sobre 1514, se traslada a la Ciudad Eterna fijando residencia hasta 1527 cuando, con el desastre que supuso *il Sacco*, marcha a Venecia junto a un numeroso grupo de intelectuales y artistas a los cuales: « *la Repubblica* -en 1529- *appare come mitico luogo del rifugio e di protezione per coloro che ne avessero bisogno* »<sup>19</sup>.

En estos años romanos, sin duda los más importantes en su formación artística, parece ser que entre 1520 y 1523, durante una estancia en su ciudad natal, conoció y estableció una estrecha amistad con Baldassare Peruzzi<sup>20</sup>; el cual, a su vuelta a Roma en la primavera de 1523<sup>21</sup>, además de haberle inculcado el espíritu humanista de dibujar las antigüedades clásicas, le introdujo en los postulados que emanaban de los círculos de Bramante y Raffaello que, en aquel tiempo, representaban la tendencia más clasicista del Renacimiento italiano. Y como apunta Wölfflin: « es en Roma en donde el Renacimiento ha alcanzado el máximo grado de maduración y en donde Bramante ha expresado su estilo más puro »<sup>22</sup>.

En Venecia, desde 1527 a 1540, tras la experiencia romana y con lo que significó *il Sacco* de ruptura en su trayectoria humanística, Serlio, en un ambiente muy distinto e integrado en el círculo formado por Tiziano, Aretino y Sansovino<sup>23</sup>, comprende que los modelos de la antigüedad clásica no son inmutables, y que, junto a las propuestas clasicistas de sus contemporáneos, es necesario desmitificar el pasado abriendo el camino de las corrientes "manieristas" que ya postulaban nuevos criterios compositivos. Y así, sorprendiendo al mundo de la arquitectura, en 1537

---

<sup>19</sup> María Calí, « Il dissenso di Lorenzo Lotto », en *Renovato Urbis*, Venecia, 1984, pp. 241, n. 16 (cita tomada de Sambricio, 1986: 34).

<sup>20</sup> Según Egnazio Danti el padre de Sebastiano, Bartolomeo Serlio, era amigo y tenía dibujos de Peruzzi (v. ob. cit. Günther, 1988: 228 sg.); y este comentario, nos lleva a pensar que Sebastiano conoció a Peruzzi a través de su padre, aunque tal vez, fue lo contrario.

<sup>21</sup> Sobre la estancia de Peruzzi en Bolonia v. Frommel, 1989: 27.

<sup>22</sup> Wölfflin, 1986: 14.

<sup>23</sup> v. ob. cit. Sambricio, 1986: 33.

publica en Venecia su Libro IV titulado: *Regole generali di architettura... sopra le cinque maniere de gli edifici*, dando a entender por la numeración del tomo que forma parte de una obra más extensa; y como era previsible, en la misma ciudad en 1540 edita el Libro III que trata de *Le antichita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*.

Estos tratados ilustrados, que con cierta impropiedad la crítica moderna ha llamado los "libros romanos" de Serlio<sup>24</sup>, pues no se valora suficientemente que en su concepción, sobre todo en el IV, se pone de manifiesto la influencia véneta de sus "*geniali dilettanti di architettura*"<sup>25</sup>; provocaron duras críticas por parte de escritores y biógrafos de la época como... la indiferencia de Vasari, que nombra sólo una vez a Serlio dando a entender que hizo los Libros III y IV con el material recogido por Peruzzi; el desprecio de Benvenuto Cellini que pone en tela de juicio la capacidad intelectual del boloñés para entender un libro de perspectiva de Leonardo; o el sarcasmo de Giovan Paolo Lomazzo que ridiculiza el valor pedagógico de los Libros citados. Y de esta forma, quizás porque pensaron que Serlio se aprovechó de la muerte de Peruzzi, ocurrida en 1536, para publicar a su nombre trabajos del que reconocía como maestro; muchos intelectuales promovieron la descalificación profesional del tratadista de Bolonia, motivando el desinterés histórico que sobre su obra injustamente perdura en nuestros días.

Si bien es cierto que Serlio, como él mismo reconoce repetidamente en sus escritos<sup>26</sup>, utilizó en sus Libros trabajos de Peruzzi; no es menos cierto que el sienés formaba parte de una serie de arquitectos empeñados en elaborar un tratado de arquitectura, donde se recogieran las teorías que propiciaron los avances constructivos del Quinientos italiano, que, por las razones que fuesen, nadie llegó a publicar. Y con similar propó-

---

<sup>24</sup> Bajo esta designación suelen incluirse también los Libros I y II, sobre Geometría y Perspectiva, editados conjuntamente en París en 1545, porque se entiende que fueron gestados en el ambiente romano del primer tercio del siglo (v. Paniagua Soto, 1990: t. I, p. 45).

<sup>25</sup> Sobre la influencia en Serlio de los "geniales aficionados de arquitectura" venecianos tales como: M. Gabriel Vendramino, M. Marcantonio Michiel y M. Francesco Zeno, v. Olivato, 1988: 247-254 y Rosci, 1966: 15-16.

<sup>26</sup> v. Serlio, 1600: Lib. IV, ff. 126a, 191r y 192a.

sito, el mismo fracaso aconteció a Leonardo cuando, yendo por libre como en él era habitual, al parecer intentó componer un libro de dibujos con los edificios que a él le resultaban más significativos<sup>27</sup>. Por estos motivos, la noticia dada por Vasari relativa a un libro empezado por Peruzzi<sup>28</sup>, dedicado a las antigüedades de Roma –el cuál se sabe que empleó Serlio en el Libro III–, debe entenderse como el deseo del artista de satisfacer el afán literario de sus maestros cuyos antecedentes documentados se remontan: a los manuscritos de Francesco di Giorgio Martini redactados entre 1472 y 1491; a un tratado desaparecido (?) de Bramante compuesto de cinco libros y escrito en la primera década del XVI; y de forma genérica, a la Inquietud en el entorno de Raffaello donde reiteradamente se echaba en falta un tratado que formalizase el canon clasicista romano<sup>29</sup>.

A la vista de lo referido, Serlio resultó ser, por avatares de la vida y a pesar de no pertenecer a la considerada élite erudita, el último eslabón de una cadena de grandes arquitectos que logró editar un compendio sobre los principios innovadores de ese tiempo de transición. El hecho de que utilizase parte de los trabajos de Peruzzi no implica que toda su obra fuese, como se ha considerado, un plagio grosero de los estudios del pintor–arquitecto de Siena. Y por el tono de las descalificaciones, más bien parece que son producto de la envidia –o ignorancia– de quienes, por su propia incapacidad, no consiguieron alcanzar la fama y el reconocimiento que Serlio logró en amplios sectores de la profesión con la publicación de los Libros III y IV.

Lo cierto es que Serlio, dependiendo intelectualmente en los años romanos de: Bramante, Raffaello y Peruzzi, recoge el legado de este último incorporando a su obra factores determinantes que proceden de experiencias posteriores, como es el caso de la orientación práctico–didáctica que imprime a sus escritos de clara procedencia véneta; y así, el resultado es una obra compleja, en la que se nota el devenir histórico de las ciudades donde se gesta, que parece ridículo reducirla a la influencia exclusiva de

---

<sup>27</sup> Ludwig H. Heydenreich mantiene la hipótesis de Leonardo da Vinci recopiló material para un tratado de arquitectura (v. Heydenreich, 1991: 232, n. 57 p. 553).

<sup>28</sup> v. Vasari, 1991: 684–689.

<sup>29</sup> v. ob. cit. Sambricio, 1986: 29 sg.

Peruzzi, máxime, porque cuando éste empieza su tratado en Roma, Serlio no residía en la ciudad, y por lo tanto, la relación entre la obra de ambos intelectuales no es tan directa como alegremente todavía algunos suponen<sup>30</sup>.

Seguidamente, animado por la enorme aceptación de los Libros III y IV, y con el beneplácito de Francisco I que muy pronto se hizo con un ejemplar del Libro IV a través del Obispo de Rodez, Serlio marcha a Francia sobre 1540 donde le prometieron trescientos escudos en concepto de futuros encargos en la Corte. Y aunque las promesas no se cumplieron, sin lograr tampoco participar en las obras importantes del momento; publicó en 1545 en París, no sin dificultades económicas, los Libros I y II sobre Geometría y Perspectiva<sup>31</sup> agrupados con una sola portada; y más tarde en la misma ciudad, apareció en 1547 el Libro V... *Nel quale se tratta de diverse forme de Tempij sacri secondo il costume Cristiano, al modo Antico*, dedicado a la Reina de Navarra.

Con estos cinco Libros sobre el Arte de la Arquitectura, Sebastiano Serlio alcanza los objetivos iniciales que expone en la dedicatoria de «*L'auttore ai lettori*» al principio del Libro IV<sup>32</sup>; aunque no por ello, interrumpe su labor literaria como lo demuestra la publicación, ya en precarias condiciones laborales y personales, del *Extraordinario libro di architettura... Nel quale si dimostrano trenta porte de opera rustica mista con diversi ordini, et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto* (Lyon, 1551); y del Libro VII... *Nel qual si tratta di molti accidenti, che possono ocorrer al Architetto, in diversi luogi, istrane forme di siti, è nelle restauramenti, o restitutioni di case, è come habiamo àfar, per servicij (sic) de gli altri edifici è simil cose*, publicado en Frankfurt en 1575<sup>33</sup> después de su muerte.

---

<sup>30</sup> Sobre la herencia de Peruzzi en el IV y III Libro de Sebastiano Serlio v. Günther, 1988: 227-245.

<sup>31</sup> Al parecer Serlio elaboró su Libro de Perspectiva basandose en un tratado de Leonardo sobre la materia que, de mala gana, le prestó Benvenuto Cellini estando en Francia (v. Cellini, 1989: 199 sg.

<sup>32</sup> Serlio, 1600: Lib. IV, f. 126a.

<sup>33</sup> Los subtítulos (*en cursiva*) de los distintos Libros se han tomado de las portadas que se recogen en ob. cit. Rosci, 1966: 6 sg.



Hasta 1547 nuestro tratadista se mantuvo en Francia gracias a una remuneración anual como arquitecto, pintor y proyectista del Palacio de Fontainebleau, que no pasó de ser un gesto honorífico; pero con la subida al trono de Enrique II, terminó esta aportación dineraria de la monarquía a su persona, y además, se le rescindieron los encargos suscritos con anterioridad. Por lo cual, Serlio, acuciado por las necesidades económicas, se vio obligado a vender los manuscritos de los trabajos iniciados que no pudo publicar<sup>34</sup>; muriendo en un viaje de regreso a Fontainebleau, olvidado por todos, a la edad de 79 años.

---

<sup>34</sup> Aparte de los siete Libros citados, cuya numeración por orden cronológico de edición es: IV (sept. 1537), III (mar. 1540), I y II (1545), V (1547), Extraordinario (1551) y VII (1575); la contribución literaria de Sebastiano Serlio a la tratadística arquitectónica se completa con dos manuscritos del Libro VI encontrados, en el primer cuarto de este siglo listos para la imprenta, en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich y en la Avery Architectural Library de New York, respectivamente; y con un manuscrito del Libro VIII (o segundo Extraordinario) *Della castramentatione* aparecido en la misma Staatsbibliothek de Munich (sobre estos manuscritos v. en la Bibliografía General Serlio: 1966, 1969, 1978 y 1986 a,b,c).

Volviendo al testamento de Andrés de Vandelvira, después de esbozar los aspectos más significativos de la figura y obra de Sebastiano Serlio; la segunda cuestión que se planteaba era: ¿A que libros de este autor se refería Vandelvira en su testamento?. Y sobre este particular, la transliteración del fragmento que nos afecta en dicho documento es:

«... más un libro del Sto santorum grande.  
más otro libro de varia lección.  
**otro libro de sebastiano serlio colonense.**  
otro libro de orencio fide en latín.  
**un vitruvio en latín.**  
otro de p<sup>o</sup> apiano en romano.  
las epístolas de san gerónimo.  
**otro libro de perspectiva de sebastiano.**  
otro libro de las obras de misericordia ...»<sup>35</sup>

En principio debo decir que sobre estos tratados de arquitectura, reconocidos como propios por Vandelvira, no he encontrado ninguna referencia en la crítica literaria; aunque no obstante, apoyandome en algunas noticias documentadas, sugiero como hipótesis:

- Que las tres obras llegaron al maestro de Alcaraz por miembros emparentados de las familias Cobos y Molina; concretamente, por Francisco de los Cobos y su sobrino Juan Vázquez Molina que, emulando a su tío, prosiguió la línea clasicista iniciada por éste.

- Y que los tratados en cuestión pudieron ser, respectivamente: una edición de Francesco Marcolini de los Libros III y IV de Serlio publicada en Venecia en 1544 (o la de 1540)<sup>36</sup>; una edición latina de Vitruvio con anotaciones de Guillaume Philander, probablemente la de Estrasburgo de 1550 (o la de Lyon de 1552)<sup>37</sup>; y finalmente, un ejemplar de los libros I y II de Serlio editados conjuntamente en París en 1545.

---

<sup>35</sup> Ob. cit. Chueca Goitia, 1989: Apéndice VIII, « Testamento e inventario de bienes de Andrés de Vandelvira. Otorgado en Jaén a 16 de abril de 1575, ante Francisco Sedeño, escribano público de esta ciudad », p. 412.

<sup>36</sup> v. Bury, 1989: tab. pp. 100-101.

<sup>37</sup> v. Schlosser, 1993: 226.

En cuanto a la primera proposición podemos afirmar, como se puso de relieve anteriormente, que el ideal arquitectónico del emperador Carlos V llega a Vandelvira, en términos generales, a través de Francisco de los Cobos que hace suya la tarea de propagar los principios renovadores en la ciudad de Ubeda. Y como veremos a continuación, este impulso clasicista se hace extensible al reinado de Felipe II, garantizándose la continuidad del proceso iniciado en la ciudad jienense, por medio de la figura de Juan Vázquez Molina que también ocupó cargos de relevancia en la monarquía.

En efecto, sobre 1543 Carlos I decide dejar a Francisco de los Cobos en España por razones de salud, cuando contaba 65 años, como consejero de su hijo; y a pesar de esta circunstancia, la relación familiar con los monarcas no sólo no fue a menos, sino que por el contrario se vio intensificada con el nombramiento de su sobrino Juan Vázquez de Molina, natural de Ubeda e hijo de don Jorge de Molina y Cobos, como Secretario de Estado de Carlos V y Secretario de Estado y de Cámara de Felipe II<sup>38</sup>. Y así, de forma similar en lo que se refiere a la actividad constructiva de su ciudad, este personaje dio un nuevo impulsó a la transformación renacentista iniciada por su tío; siendo el promotor del Palacio Vazquez de Molina que, encargado a Vandelvira hacia 1560, representa uno de los mejores ejemplos de la arquitectura civil del Quinientos en España, donde el maestro de Alcaraz alcanza su mayor grado de madurez utilizando los verdaderos postulados de proporción y armonía enunciados un siglo antes en Florencia.

En relación al segundo punto, con la predisposición de estos miembros de la alta burocracia a todo lo que fuese moderno, no debe pasar desapercibida la noticia del profesor Geoffrey Parker, recogida en el Archivo General de Simancas<sup>39</sup>, donde se precisa que el emperador Carlos V adquirió para el príncipe Felipe, en noviembre de 1545, un "libro de figuras de arquitectura" junto a un Vitruvio. Y sobre este particular, considerando como antecedente que Francisco de Holanda recibió, en

---

<sup>38</sup> v. ob. cit. Chueca Goitia, 1989: 95 sgg.

<sup>39</sup> Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, legajo 36, folio 1, p. 128 (cita tomada de Bury, 1989: 99, n. 5).

Venecia en 1540, de manos de Serlio uno de sus Libros; Bernard Bury plantea como hipótesis: que el "libro de figuras de arquitectura" adquirido por Carlos V, no es otro que un ejemplar de la edición veneciana de 1544 (o 1540) del Libro III y IV de Sebastiano Serlio<sup>40</sup>.

A la vista de los hechos, suponiendo cierta esta hipótesis, no es descabellado admitir que Francisco de los Cobos proporcionase a Vandelvira la misma edición que Carlos V regaló a su hijo; y por las fechas de publicación (1540 o 1544), que coinciden con los trabajos de Vandelvira en la capilla mayor del convento de San Francisco en Baeza, es posible que el de Alcaraz no tuviese aún el Libro IV de Serlio; explicándose por ello que esta capilla fuese la última obra del arquitecto andaluz donde se percibe al mismo tiempo el interés y el desconocimiento del canón clásico.

Por otro lado, en lo referente al libro de Vitruvio testamentado por Vandelvira, es posible que se tratase de un ejemplar ilustrado de Fra Giovanni Giocondo publicado en Venecia en 1511, o el de Florencia de 1513 o 1522<sup>41</sup>; pero, por la degradación y antigüedad de estas ediciones, también es probable que fuese una edición vitruviana con anotaciones de Guillaume Philander (Estrasburgo 1550 o Lyon 1552), que en 1536 viajó a Venecia para conocer a Serlio<sup>42</sup>, porque: en tiempo coincide con la transición clasicista de Vandelvira; de las palabras de Ortiz y Sanz, refiriéndose a la aparecida en Lyon en 1552, se infiere la difusión y aprecio de sus comentarios sobre Vitruvio entre los arquitectos renacentistas<sup>43</sup>; y según Navascués, las primeras traducciones castellanas de Vitruvio se basan en ediciones del tratadista francés<sup>44</sup>, como la bien conocida de Lázaro de Velasco -realizada entre 1554 y 1564- de la cual se conserva el manuscrito.

---

<sup>40</sup> v. ob. cit. Bury, 1989: 92.

<sup>41</sup> Esta hipótesis la suscribe Cristiano Tessari en base a la similitud tipológica que existe entre: la planta del palacio Vazquez Molina y la ilustración de Giocondo sobre la casa romana descrita por Vitruvio (v. Tessari, 1991: 167).

<sup>42</sup> Según Dora Wiebenson: Guillaume Philander (1505-1585) en 1533 entró en el círculo de Georges d'Armagnac, obispo de Rodez, y en 1538 lo acompañó a Venecia donde se hizo discípulo de Serlio (v. Wiebenson, 1988: 63).

<sup>43</sup> v. ob. cit. Vitruvio, 1787: VI.

<sup>44</sup> v. Navascués, 1974: 57.

Finalmente, en cuanto al "libro de perspectiva de sebastiano" que aparece en tercer lugar en el inventario de Vandelvira; hay constancia de que Felipe II en julio de 1546 se hizo con una edición de los Libros I y II, sobre Geometría y Perspectiva, publicados por Serlio en París el 22 de agosto de 1545<sup>45</sup>; y en consecuencia, por el interés mostrado por Juan Vazquez de Molina hacia todo lo que proviniese de Italia, es casi seguro que a este personaje de la aristocracia se deba la presencia de este libro en la biblioteca de Vandelvira.

---

<sup>45</sup> v. n. 40.

Por otra parte, abundando en referencias literarias, se sabe que Hernán Ruiz el Joven en su *Libro de Arquitectura* hace continuas alusiones a los Libros I, II y IV de Sebastiano Serlio; con lo cual, es probable que este arquitecto manejase, entre otras, las mismas ediciones que Vandelvira reconoce como suyas del tratadista italiano<sup>46</sup>; y por lo tanto, resulta evidente la aceptación de las primeras publicaciones de Serlio entre los arquitectos andaluces del XVI que, a más de conocerlas, tomaron como manual de dibujo y ejemplo de las configuraciones formales del clasicismo italiano.

En este sentido, Hernán Ruiz, como arquetipo del arquitecto renacentista interesado en las obras y tratados que en Italia habían posibilitado una arquitectura moderna, escribió, después de traducir al castellano el primer Libro de Vitruvio, su llamado *Libro de Arquitectura* donde trata de Geometría, Perspectiva y Ordenes; incluyendo como estudios personales: un serie de trazas del Hospital de las Cinco Llagas; un conjunto de dibujos de carácter especulativo analizando distintas soluciones tipológicas de iglesias; y finalmente, un ensayo estilístico de portadas, cuyo antecedente de algún modo está en el *Libro Extraordinario* de Serlio (Lyon, 1551), donde se pone de manifiesto la última expresión manierista del arquitecto cordobés. Según Navascués, la intención de Hernán Ruiz con esta obra fue la de preparar, sin idea de publicarla, una colección de textos y dibujos para uso propio<sup>47</sup>; y por esta razón, se justifica que nunca citase el nombre de los tratadistas que, como Vitruvio, Alberti y Serlio, copia literalmente tanto pasajes como dibujos. Con estos argumentos, este historiador considera muy probable que Hernán Ruiz redactase su obra entre 1545, porque se reproducen figuras geométricas y perspectivas cónicas de los dos primeros Libros de Serlio publicados ese año, y 1562, cuando aparece en Roma la primera edición de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola, ya que esta obra, de pronta y amplia difusión europea, no quedó reflejada en su *Libro de Arquitectura*<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Según lo anterior: Libros III y IV, ed. veneciana de 1544 (o 1540), y Libros I y II, ed. conjunta en París de 1545.

<sup>47</sup> v. ob. cit. Navascués, 1974: 3 sg.

<sup>48</sup> *Ibidem* nota anterior. Por otro lado, Antonio de la Banda y Vargas sitúa la redacción de la obra de Hernán Ruiz en torno a 1560-65 (v. Banda Vargas, 1975: 35).

Como hemos dicho, en lo que se refiere a la obra de Serlio, Hernán Ruiz reproduce idénticamente dibujos del seguidor de Peruzzi tanto geométricos del Libro I, como perspectivas del Libro II; y en cuanto a la representación de los órdenes, de la confrontación paralela del *Libro de Architettura* con el *Libro Quarto*, se aprecia la coincidencia del arquitecto cordobés –exceptuando las proporciones del orden Compuesto– con las propuestas contenidas en la primera publicación del boloñés (Libro IV, Venecia, 1537) (figs. 1-6)<sup>49</sup>.

No obstante, aparte de las coincidencias reseñadas, que deben entenderse como ejercicios preliminares de asimilación, Hernán Ruiz en su *Libro de Architettura* desarrolla distintos procedimientos geométricos que, sin precedentes, demuestran el interés humanístico y la calidad artística de este gran arquitecto andaluz en el medio gráfico. En este sentido, por cuanto afecta a nuestra investigación, cabe destacar:

- Las aplicaciones del "trasferente" (que, como señala el autor, consiste en un método para « reducir figuras pequeñas en grandes y grandes en pequeñas »<sup>50</sup>) con la idea de proporcionar órdenes superpuestos por « razon geometral »<sup>51</sup> (figs. 7-11).

- Y también, como solución característica de la transformación manierista en cuanto a la disolución de las formas, la manera de incrementar la altura de las columnas, sin modificar las proporciones iniciales de sus elementos (basa y capitel), cuando éstas se integran en el muro (fig.12).

---

<sup>49</sup> Un estudio comparativo de ambos tratados, analizando cuestiones de geometría, perspectiva y órdenes arquitectónicos, podemos encontrarlo en Navascués, 1974: 8-28.

<sup>50</sup> v. Ruiz, 1974: f. 38r. El concepto de "trasferente" de Hernán Ruiz es equivalente a la idea de "transporte" expresada por Serlio cuando dice: « Et similmente accaderà all'Architetto a fare una colonna scanalata, ò materiale, ò in disegno, e da piccola trasportarla in forma maggiore, onde potrà servirsi della regola sopradetta » (Serlio, 1600: Lib. I, f. 8r). Cfr. con Navascués, 1974: 14-19.

<sup>51</sup> Sobre la conmensuración de órdenes superpuestos, Serlio, apartándose de Peruzzi, adopta como regla general: disminuir todos los elementos del orden un cuarto respecto al inmediato inferior (v. Serlio, 1986a: 353, 354, 355, 356, etc. Cfr. Günther, 1988: 238).

Para concluir estos comentarios literarios, donde se evidencia claramente el uso los primeros escritos serlianos entre los arquitectos renacentistas andaluces, cabe resaltar que la obra de nuestro autor también fue apreciada entre los tratadistas españoles posteriores. Y así, sin pretender ser exhaustivos, tenemos es caso de *De varia commensuracion* (Sevilla, 1585) de Juan de Arfe (León, 1535-1603, platero y escultor)<sup>52</sup>, que contiene en un breve resumen de los cinco órdenes de Serlio, aunque en sus dibujos, se manifiesta una fuerte inclinación por la ornamentación plateresca (de su gremio) "permisible en la arquitectura" en palabras del propio platero leonés (fig. 13)<sup>53</sup>. Y el ejemplo de Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679, arquitecto agustino) que, con los mismos fines didácticos que Serlio, dirige su *Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid, 1633)<sup>54</sup> más a « los mancebos (aprendices) que a los maestros »; dedicando un extenso resumen, con ilustraciones complementarias, a los cinco órdenes arquitectónicos formulados un siglo antes por el tratadista de Bolonia (fig. 14)<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Arfe y Villafañe, Juan, *De varia Commensuracion para Escultura y Arquitectura*, Sevilla, por Andrea Pescioni e Ivan de Leon, 1585-87 (contiene: *Libro Primero de las figuras geométricas*, *Libro segundo de la proporción del cuerpo humano*, *Libro tercero de las formas de los Animales y Aves* y *Libro quarto de Arquitectura y piezas de Iglesia*), ed. posteriores, Madrid, 1675, 1736, 1763, 1773, 1795, 1806 (v. Bury, 1988: 487). Cfr. con Marías, 1988: « Trattatistica teorica e vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento », pp. 308-315.

<sup>53</sup> v. Wiebenson, 1988: 205.

<sup>54</sup> v. Bibliografía General.

<sup>55</sup> v. Wiebenson, 1988: 98 egg.



Como era previsible, la influencia literaria (teórica) de Serlio tuvo su reflejo en la praxis arquitectónica del periodo que nos ocupa. Pero, por los estudios publicados, se afirma (?) que los arquitectos andaluces del XVI-XVII no aceptaron los modelos tipológicos propuestos por el boloñés; y sin embargo, si dispusieron de las soluciones murales (órdenes adosados, portadas, frontispicios, etc.) concebidas por el tratadista italiano para componer sus alzados (*orthographia*)<sup>56</sup>.

Por esta razón, Carlos Sambricio, basandose en la gran difusión del *Libro Extraordinario* (Lyon, 1551)<sup>57</sup> en España, a pesar de no haberse editado en castellano, formula como hipótesis que...

« Dentro de una arquitectura [refiriendose a la española de los siglos XVI y XVII] cuya tradición es "yuxtaponer" motivos platerescos al espacio gótico », ..., « los temas que se asumen del clasicismo italiano son generalmente puntuales (detalles concretos) y no opciones tipológicas o modelos a desarrollar »; y en consecuencia... « entre los tratados españoles encontraremos una importante manualística sobre opciones puntuales y no valoraciones espaciales »<sup>58</sup>.

Esta hipótesis, en lo que respecta a los préstamos de Serlio, queda avalada por los trabajos genéricos de Santiago Sebastián, sobre la influencia de los motivos ornamentales de Serlio en España e Hispano América<sup>59</sup>; y también, por las investigaciones de carácter local de Alfredo Morales registrando los modelos serlianos presentes en la arquitectura sevillana<sup>60</sup>. Aunque, abundando en este tema, por los motivos que expondré a continuación, cabe pensar: que la repercusión de la obra de Serlio entre los arquitectos renacentistas españoles no se limita a reproducir elementos puntuales para soluciones concretas, como se infiere de la segunda frase de Carlos Sambricio; sino que, más bien, conforme los

---

<sup>56</sup> v. esta voz en el Glosario de Términos Arquitectónicos.

<sup>57</sup> v. Sambricio, 1986: 109-111.

<sup>58</sup> *Ibidem* n. 57: 111.

<sup>59</sup> Sebastián, Santiago: « La estética manierista en Nueva Granada », en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 98, 1967, pp. 141 a 146; « El manierismo y la arquitectura manierista italiana », en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 103, 1968, pp. 259 a 275; « Las influencias de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica », en B.C.I.H.E. de Caracas, nº 7, 1967, p. 56 sgg.

<sup>60</sup> v. Bibliografía General.

maestros canteros maduraban los conocimientos adquiridos, esta influencia alcanza de forma determinante, en conjunción con evocaciones a otros autores (como Vignola) o a edificios vistos en Italia, los procesos compositivos profundos que van ligados indisolublemente al método gráfico-conceptual desarrollado por el boloñés en sus Libros de Arquitectura.

Así pues, para documentar esta hipótesis revisaremos algunas actuaciones arquitectónicas donde, además de amplificarse la proyección de Serlio entre sus seguidores, se aprecia la enorme importancia de los procedimientos proyectivos (gráfico literarios) que subyacen en los Libros de este tratadista y que, sin duda, han dejado su huella en numerosos edificios de nuestro patrimonio.

a.- La personalidad artística de Francisco del Castillo *el Mozo* (Jaén, 1528?-1586), hijo del maestro cantero del mismo nombre llamado *el Viejo*, ha sido reivindicada por Arsenio Moreno Mendoza<sup>61</sup> como... « una de las figuras más interesantes y vanguardistas de la arquitectura [manierista]<sup>62</sup> andaluza de aquellas décadas »<sup>63</sup>. Y esto es así, porque: partiendo, sin formación teórica, de supuestos medievales derivados del gremio familiar, y, tras nueve años de permanencia en Italia (1545-1554) donde, empezando como estuquista, consiguió trabajar en Roma junto a Vignola en la Villa Giulia... « escudriñando y midiendo las cosas antiguas, practicando con maestros habilísimos de aquella nación... estudiando los libros antiguos que tratan de esta facultad... », según su propio testimonio<sup>64</sup>; este arquitecto andaluz logró acomodar, en las obras de su plenitud, la tradición gremial originaria con los esquemas innovadores provenientes de Italia que, a la postre, constituyen una de las características diferenciales de los edificios de este periodo.

---

<sup>61</sup> Moreno Mendoza, 1984: *Francisco del Castillo y la Arquitectura Manierista Andaluza* (más datos en la Bibliografía General).

<sup>62</sup> Para una exégesis sobre el concepto de "manierismo" v. íbidem n. anterior: pp. 19-80. También Félez Lubelza & López Guzmán, 1990: 273-281.

<sup>63</sup> Íbidem n. 61: p. 95.

<sup>64</sup> Íbidem n. 61: p. 69.

Francisco del Castillo, al igual que sus coétaneos, en sus numerosas intervenciones por tierras andaluzas utiliza tan habitualmente modelos prestados de Serlio<sup>65</sup> que, en una primera etapa profesional, parece como si desestimase los productos intuitivos de su invención, a favor, de referentes literarios donde encuentra la génesis de sus creaciones. Este proceder, historicista o coleccionista, es asumido por el arquitecto como un credo de principios donde los modelos gráficos se transcriben casi literalmente a la realidad; y como apunta Arsenio Moreno: « Esta impronta italianizante, estas evocaciones directas de autores como Vignola, Ammanati o Serlio, suponen –en definitiva– la patente estilística de nuestro maestro, su peculiaridad lingüística »<sup>66</sup>(figs. 15-18).

Un ejemplo extremo de lo referido, donde Francisco del Castillo levanta en piedra el grabado que inicia la edición príncipe del Libro IV de Serlio (fig. 19)<sup>67</sup> –"declarandolo" como: ¡uno de los símbolos de las fuentes del conocimiento arquitectónico!–; lo constituye la portada norte de la iglesia de San Ildefonso en Jaén (fig. 20), iniciada en 1554 en una reforma que abarca la segunda mitad del siglo XVI, cuyas trazas originales se deben al maestro de Jaén<sup>68</sup>.

En esta obra, el arquitecto gienense dispone, flanqueando la entrada, estípites antropomorfos sobre pedestales adosados a retropilastras<sup>69</sup>, que, en combinación con bandas florales (archivolta) y motivos frutales (cestos y clave), proporcionan un tipo de decoración floral sobre la base de los clásicos grutescos en bajorelieve. Y comparando esta portada con el frontispicio del Libro IV<sup>70</sup>, convendremos que se trata de un modelo de Serlio tomado en préstamo por Francisco del Castillo.

---

<sup>65</sup> Sobre los modelos prestados de Serlio en las obras de Francisco del Castillo *el Mozo* ibídem n. 61, p. 21: pp. 99-191.

<sup>66</sup> Ibídem n. 61, p. 21: p. 194.

<sup>67</sup> Para la edición cast. v. Serlio, 1552: *Libros III y IV*, Lib. IV, f. I.

<sup>68</sup> Moreno Mendoza, 1984: 111.

<sup>69</sup> v. este término en el *Gosario*.

<sup>70</sup> Sobre las ediciones y traducciones donde aparece este frontispicio libresco v. Paniagua Soto, 1990: t. 1, n. 2, p. 116.

Esta manera de transliterar el modelo gráfico a la realidad constructiva es una característica estilística de esta época; y sobre este tema, Arsenio Moreno hace las siguientes apreciaciones:

« De esta portada afirmaba Chueca Goitia, en términos un tanto peyorativos, parece obra de un tallista ayudado de modelos convencionales. Sin embargo, en mi opinión y a pesar de las últimas dudas que debemos mantener con respecto a lo que posiblemente debió ser un proyecto no concluido o mal interpretado, esta portada, aún dentro de su modestia –modestia compensada por su vigoroso tratamiento escultórico–, supone un buen ejemplo de nuestra arquitectura manierista, siempre dubitativa entre la incorporación de modelos importados y la pervivencia de sintaxis y elementos tradicionales.

Con respecto a lo que Chueca indica ser un modelo convencional, parece incuestionable que este no es más que el prestado por Serlio en la portada de sus Libros III y IV, en su edición castellana de 1552, obra esta –como hemos visto e iremos refrendando– ampliamente utilizada por Francisco del Castillo, siguiendo una constante propia en los artífices andaluces de estas décadas »<sup>71</sup>.

Como hemos apuntado, además de este ejemplo, Francisco del Castillo reproduce sistemáticamente modelos dibujados de Serlio en casi todos sus encargos: Iglesia Parroquial de Huelma (1569) (figs. 15–16), Cárcel y Cabildo de Martos (concluido en 1577) (figs. 17–18), etc. Pero los hechos evidencian, en los últimos trabajos, una evolución cualitativa del arquitecto andaluz, en cuanto a los conceptos asumidos del tratadista de Bolonia que posteriormente utiliza en sus creaciones. Así, en la fachada principal de la Real Chancillería de Granada (1584–1587) (fig. 21); si bien es cierto que del Castillo sustituye los préstamos gráficos del boloñés, por rememoraciones formales (arquitectónicas y escultóricas) de su estancia italiana; no es menos cierto que en esta fachada, integrando las partes, se trasluce la presencia omnisciente de los procesos compositivos que Serlio desarrolla con sus dibujos...

---

<sup>71</sup> Prosiguiendo el historiador de Ubeda: « Por lo demás, la utilización de este modelo de estípites, heredero manierista del atlante o cariátide con valores constructivos (tema tan afortunado en el primer Vandelvira), es algo que también le pudo venir dictado a nuestro maestro por su aprendizaje italiano, de un modo más concreto, por su trabajo en la Villa Giulia, donde posiblemente él mismo llegara a colaborar en la labra de estas imágenes diseñadas por Ammanati para el Ninfeo » (Moreno Mendoza, 1984: 112 sg.).

« Para Kubler la fachada de la Chancillería es el monumento español que más acusa la influencia de la arquitectura manierista italiana. Este marcado italianismo vendría motivado por la influencia de Serlio, pues su modelo recuerda –según el autor– esquemas contenidos en los grabados del Libro Séptimo, cuya primera edición es publicada en 1575.

Esta influencia italianizante, y por más señas serliana, quedaría definida por la "apretada y densa variedad" de sus vanos, así como por la verticalidad de sus ejes de ventanas, verticalidad alabada por el propio Llaguno como "jambaje de buen gusto" »<sup>72</sup>.

b.– Francisco Iñiguez Almech refiriéndose a El Escorial, en su discurso de Académico numerario leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1965<sup>73</sup>, hace el siguiente refrendo literario del Monasterio:

« Se le ha propuesto, con toda razón, el "Libro IV" de Serlio como cabal modelo. Ciertamente, tal libro tiene mucho que ver con el edificio, pero sólo como inspirador; no hay nada copiado fielmente, y según es moda hoy, sobre cualquier lámina de revista, con tal sea "funcional" o aún mejor de metal y vidrio, cúbico a ser posible; no es así la forma de su influencia. Por lo demás, "Los siete Libros de Arquitectura, de Sebastian Serlio, se imprimieron en París por primera vez en 1540 [?] y llevaban rodando por todas las manos más de veinte años en sus cinco o seis ediciones, pues hasta que Vignola imprime y se divulga su pedantesco y utilísimo manual (Roma, 1562) el éxito de Serlio es completo; lo usan todos los Arquitectos, y desafío a que nadie muestre una obra, iglesia o palacio, que valga de precedente directo para El Escorial »<sup>74</sup>.

Y más adelante, consignando previamente los autores presentes en la biblioteca de Juan de Herrera (Vitruvio, Alberti, Serlio, Durero, Juan de Arfe, ...), el Académico nos recuerda la vinculación de nuestro tratadista con España y Carlos V, a través de Alfonso de Avalos (Marqués del Vasto)<sup>75</sup>, haciendo un resumen de las relaciones proporcionales que caracterizan el Libro IV.

---

<sup>72</sup> Moreno Mendoza, 1984: 184. Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, ARS HISPANIAE, t. XIV, Madrid, 1957, p. 30.

<sup>73</sup> Iñiguez Almech, 1965: *Las Trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*.

<sup>74</sup> *Ibidem* n. anterior: 9 sg.

<sup>75</sup> v. Sambricio, 1986: 39 y Paniagua Soto, 1990: t. 1, p. 61.

Veamos:

« Serlio fue admirador de Peruzzi, hasta el punto de que Lomazzo afirma de su tratado que plagió un manuscrito suyo, cosa interesante; y estuvo ligado a España por la protección del Marqués de Vasto, lugarteniente general de Carlos V, como reconoce en la dedicatoria de su cuarto libro: *qui, in Venezia* (edic. de 1540) *che la cortesia di quel Signore non fu di promese, ne di vane speranze, ma di fatti e di buona somma de Scudi*; lo que pudiera explicar su rápida llegada por nuestras tierras.

Sus números son como sigue:

1:1 - 2:3 - 3:4 - 3:5 - 1:2 - o bien: 1 - 2 - 3 - 4 - 5.

Como todos los arquitectos, mantiene la  $\sqrt{2}$ , pero sin equivalencia en cifras. Defiende la proporcionalidad perfecta en el cuadrado, (1:1) y advierte que la relación numérica de los lados de un cuadrilátero, nunca debe ser superior a 1:2, exceptuados algunos casos de puertas, que así lo requieren, por su relación con el muro en el cual se abren; como ejemplo incluye un trazado geométrico con proporción 1:3 »<sup>76</sup>.

Insistiendo en los nexos que vinculan el Libro IV de Serlio con el Monasterio de El Escorial, es especialmente interesante un artículo de Luis Moya Blanco<sup>77</sup> -citado por Iñiguez Almech en su Discurso<sup>78</sup>- donde, resaltando el gran parecido entre la portada principal a poniente (fig. 22) y la iglesia representada en el folio LVI<sup>79</sup> de la traducción castellana de Villalpando (fig. 23)<sup>80</sup>; se infiere una utilización de los modelos serlianos por parte del autor de la portada que: superando la tópica reproducción idéntica, los incorpora como estructuras autónomas que articulan la composición. Para Luis Moya Blanco adherir el alzado de una iglesia a una de las fachadas del Monasterio, constituye un género de decoración superpuesta « que no reviste funciones y estructuras realizándolas, sino ocultándolas. La decoración aquí es otra estructura diferente de la verdadera. No depende de ésta ni la revela, sino que tiene leyes arquitectónicas propias. Así es la portada principal del Escorial en la

---

<sup>76</sup> Iñiguez Almech, 1965: 96.

<sup>77</sup> Moya, 1963: « La composición Arquitectónica en El Escorial ».

<sup>78</sup> Iñiguez Almech, 1965: 97.

<sup>79</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, f. LVIA.

<sup>80</sup> Además del parecido reseñado, también se aprecia analogía entre la Galería de los Convalecientes (fig. 24) y el grabado del folio XXXII del mismo Libro de Serlio (fig. 25).

en la Lonja Oeste; una portada de iglesia de tres naves, contrafuertes o aletas para el empuje de las bóvedas de la nave central, que se parece mucho a una de Serlio (Libro Cuarto, folio LXV, de la traducción española de Francisco Villalpando) que debía ser muy conocida de Felipe II, pues a él, como "Príncipe de España", había dedicado la edición su autor en 1552. En la fachada del Escorial no hay ni basílica de tres naves, ni empujes que requieran contrafuertes, ni nada que tenga relación con esta fachada de iglesia. Sin embargo, tal fachada se aplica sobre el centro de la fachada verdadera, sin tener en cuenta la situación y altura de los locales que hay realmente »<sup>81</sup>.

c.- Por las razones que expondremos a continuación, otro ejemplo de utilización de los grabados de Serlio por parte de los arquitectos renacentistas españoles, al menos como pautas compositivas, lo sugiere: la semejanza del cuerpo de Campanas de la Giralda<sup>82</sup> (fig. 26) con los alzados de iglesias y palacios venecianos de Libro IV<sup>83</sup>, en general (figs.27-29); y la evidente analogía de esta obra de Hernán Ruiz con el orden inferior del palacio ilustrado en el folio XLVII de la traducción castellana, en particular (fig. 30). Esta importante obra del XVI sevillano viene a colación, porque en un estudio reciente, realizado por el profesor José Antonio Ruiz Rosa<sup>84</sup>, se demuestra que el Campanario de la Giralda fue compuesto a partir de una escala dividida en 32 partes iguales; y precisamente, esta misma escala fue la utilizada por Serlio en la iglesia que, por las razones expuestas en el punto anterior, pudo servir de modelo en la portada principal de El Escorial (fig. 23).

Así, esta coincidencia de proporciones -encontrada por el Director de esta Tesis-, junto al uso manifiesto que Hernán Ruiz hizo de las propuestas metodológicas de Serlio<sup>85</sup>, nos llevó a confrontar las láminas del Libro IV<sup>83</sup> con el alzado del Campanario. Y de esta comparación, se deducen los argumentos que justifican como hipótesis:

---

<sup>81</sup> Moya Blanco, 1963: 13.

<sup>82</sup> Esta obra de Hernán Ruiz empezó a levantarse en 1558, por iniciativa del Cabildo siendo el arquitecto cordobés Maestro Mayor de la Catedral de Sevilla, terminando totalmente los trabajos en 1568 (v. Banda y Vargas, 1975: 50).

<sup>83</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, ff. XXXVa, XXXVIa, XLVIIa, LVIIa y LXa.

<sup>84</sup> Ruiz Rosa, 1996: 49-69.

que de los distintos cuerpos que integran el Campanario de la Giralda, al menos el inferior o de Campanas, está basado en modelos tomados de este Libro IV, el primero publicado por Serlio; y que Hernán Ruiz utilizó para proyectarlo, el mismo procedimiento compositivo descrito por el boloñés en esta obra complementando los dibujos.

Primero.- La semejanza entre el cuerpo de Campanas y el orden bajo del palacio en cuestión<sup>86</sup> es tan evidente porque, en ambos casos, el motivo organizador de la composición es la transformación de una serliana<sup>87</sup>; donde, con el mismo número de aberturas, la central tiene de luz el doble que las laterales (fig. 31-32)<sup>88</sup>. Además, en cuanto a la resolución de los paramentos que resultan del peralte de los arcos, también en ambos casos, la disposición de claraboyas y tarjas es similar a la de los relieves rectangulares y pilastras.

Segundo.- En cuestiones menos específicas, de forma analógica, el remate planeado por Hernán Ruiz se asienta sobre el alminar almohade, como el cuerpo principal de los palacios *al estilo veneciano* en el basamento rústico<sup>89</sup>. Aunque, probablemente, con la super-elevación del alminar, la idea del arquitecto andaluz fue colocar como remate una iglesia cristiana, en sentido figurado, siguiendo las recomendaciones de Serlio cuando, comentando el podium de la iglesia de los 32 módulos citada en El Escorial, dice: « Siempre que el arquitecto haya de construir un templo sagrado, éste será de tanta magnificencia como sea la elevación sobre el suelo de su piso o planta, y esta norma ha sido seguida por los grandes arquitectos antiguos »<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup> v. Tesis: t. 1, p. 17 *egg*.

<sup>86</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLVII; v. también Tesis: t. 2, lám. 24-V.

<sup>87</sup> La primera noticia bibliográfica que conozco sobre esta analogía se debe a Morales Martínez (1982: 152) en su artículo « Modelos de Serlio en el Arte Sevillano »; donde, además de apreciar el parecido entre el motivo principal del cuerpo de Campanas y el vano serliano (v. el término SERLIANA en el Glosario) del Orden superior del folio XXXIV de la traducción castellana (v. Lám. 18-V), escribe que... « Lo interesante del remate renacentista de la Giralda es que fue el origen de una numerosa serie de campanarios erigidos en todo el antiguo reino de Sevilla desde fines del siglo XVI, hasta fines del siglo XVIII » (fig. 33).

<sup>88</sup> Dado que la anchura de jamba rehundida del hueco central es 1/2 módulo; y considerando que, como en todos los alzados de Serlio, la luz de este hueco la define la separación entre los pilares centrales (6 módulos), resulta la secuencia pilares-interpilares: 2 3 2 3 2 6 2 3 2 3 2.

<sup>89</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, ff. XXXVa y XXXVIa. Tesis: t. 2, lams. 19-V y 20-V.

<sup>90</sup> Serlio, 1986a: Lib. IV, p. 375.



Tercero.- Por último, en cuanto a la escala modular, el problema planteado en la plataforma del almirar (cuadrado de lado 13,61 metros) (fig. 33), tenía su referente en la limitación longitudinal de las fachadas que se hacían entre medianeras; y por este motivo, Serlio, en los palacios de la capital véneta, siempre parte de una escala modular que, idéntica conceptualmente a la empleada por Hernán Ruiz en el Campanario, proporciona y establece las relaciones verticales entre los cuerpos superpuestos. De esta forma, por tratarse de un método específico para componer fachadas (*ortographia*), la elección del arquitecto andaluz es idónea porque, en este encargo, haciendo primero la disposición (*dispositio*) del alzado (*ortographia*) obtendremos la planta (*ichnographia*)<sup>91</sup>.

Una descripción del procedimiento compositivo en cuestión, adoptado por Hernán Ruiz en la Giralda, la tenemos en el artículo de Ruiz Rosa cuando dice:

« Su solución [la de Hernán Ruiz] no deja de ser tan magistral como sencilla: dividir el lado del cuadrado de partida (exterior de la caña [del almirar]) en un número de partes que le permita establecer relaciones con números enteros, sencillos, factibles de llevar a la práctica a partir de un patrón modular [fig. 32]. La división del ancho de la *caña* del almirar en 4 partes (los lados de los cuadrados de la hipótesis anterior), cada una subdividida en 8, es decir dividir el lado del cuadrado de partida en 32 partes, resuelve todas las relaciones del campanario tanto a nivel de la *danza de las ventanas* como de las *claraboyas y tarjas* o el antepecho de las *Azucenas*. El módulo resulta ser 1/32 del ancho del fuste almohade que mide 13,61 m, de valor 42,50 cm, curiosamente el correspondiente a la media vara castellana »<sup>92</sup>.

Y en el transcurso de la Tesis, al confrontar estas palabras con los textos y grabados donde Serlio empieza la fachada de un edificio dividiendo la longitud del frente en un determinado número de partes iguales<sup>93</sup>, convendremos que el proceder de Hernán Ruiz, en lo relativo a la organización estructural y compositiva del cuerpo bajo del Campanario, tiene su origen en los escritos y dibujos del boloñés.

---

<sup>91</sup> v. 1ª voz DISPOSICION en el Glosario.

<sup>92</sup> Ruiz Rosa, 1996: 66.

<sup>93</sup> Serlio, 1552: Libro IV, ff: XXXIVr, XXXVa (24 partes); LVIIr, LVIIIa (30 partes); LVr, LVIIa (32 partes); etc.

## P.2 ANTECEDENTES HISTORIOGRAFICOS DE SERLIO EN ESPAÑA. ESTADO DE LA CUESTION.

---

Se puede afirmar, con carácter general, que la crítica literaria sobre Serlio y su obra se encuentra en ensayos o artículos sobre temas específicos, cuya entidad no se corresponde con la extensa producción del tratadista; o bien, en comentarios dispersos insertados en la amplia bibliografía del fenómeno renacentista. Es raro encontrar una obra sobre arquitectura del Renacimiento, tanto europea como hispanoamericana, donde no se cite al escritor de Bolonia. Por este motivo, la carencia de estudios completos, ya sea de su obra como de su persona, quedó de manifiesto en algunos artículos presentados en el VI Seminario Internacional de Historia de la Arquitectura celebrado en Vicenza en 1987<sup>94</sup>, entre el 31 de agosto y el 4 de septiembre por el *Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"*; en el cual, en la ponencia titulada « Sebastiano Serlio bolognese », Richard J. Tuttle hace la siguiente reflexión:

*« Non è senza ragione che gli storici moderni hanno ignorato i primi cinquant'anni della vita di Sebastiano Serlio. Data l'estrema scarsità di documenti d'archivio fino agli anni venti del Cinquecento, la completa assenza di opere esistenti di questo periodo e la mancanza di commenti autobiografici nei libri serliani, non è stato finora possibile ricostruire un biografia artistica del tipo normalmente richiesto per un figura di tale statura storica. Siamo, quindi, ancora largamente all'oscuro delle origini della famiglia di Serlio, della sua gioventù, della sua educazione e del suo tirocinio artistico iniziale, per non menzionarne lavori creativi prima della sua comparsa a Venezia nel 1528. Ovviamente, per una biografia veramente esauriente, dovremo aspettare nuova evidenza documentaria -proprio del tipo ora messo in luce da Deanna Lenzi- ma nel frattempo mi sembra valido e necessario approfondire quello che di certo si conosce del Serlio pre-veneziano. Il mio scopo qui, pertanto, è quello di muovere qualche passo verso un nuovo profilo biografico attraverso un riesame di Serlio in patria. Cominciamo con la prima evidenza documentaria, o piuttosto, si dovrebbe dire, con il suo fantasma. ...»<sup>95</sup>.*

---

<sup>94</sup> v. Thoenes, 1989a: *Sebastiano Serlio*. El contenido de este compendio queda resumido en una nota editorial del siguiente modo: « Il presente volume contiene le lezioni tenute al sesto seminario internazionale di storia dell'architettura, svoltosi dal 31 agosto al 4 settembre 1987 a Vicenza e, per una giornata, a Bologna. In tre casi si tratta di contributi alla discussione da parte di seminaristi (M. Carpo, A. Moneti, P. Zampa). Purtroppo, non sono giunti in tempo i manoscritti delle lezioni di H. Burns su Serlio e la progettazione, F. C. James su Serlio in Francia e L. Olivato su Serlio a Venezia. L'ordine dei testi nel volume rispecchia la concezione del seminario. Nella prima sezione si

Un ejemplo de omisión histórica, en el sentido expresado por Tuttle en el comentario anterior, lo constituye la traducción castellana de los libros III y IV de Francisco Villalpando (Toledo, 1552); pues de esta traducción, pionera en Europa de los llamados "libros romanos"<sup>96</sup> y « carente hasta 1990 de todo estudio de cualquier índole » según Paniagua Soto<sup>97</sup>, el primer trabajo crítico en España aparece en la última década de nuestro siglo; o sea: 438 años después de pasar a imprenta en casa de Juan de Ayala.

Ya en 1986, por iniciativa del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, se publica en Oviedo una copia facsimilar de la edición veneciana de 1600 que, inmediatamente posterior a la de 1584, contiene toda la producción impresa del boloñés, es decir: Libros I-V, Extraordinario y VII<sup>98</sup>. Profundizando en esta labor investigadora, Fausto Díaz Padilla complementa el facsímil<sup>99</sup> -en un segundo tomo<sup>100</sup>- con la traducción castellana de estos siete libros y un estudio lingüístico de los mismos; pero además, en este volumen anexo, se incluyen facsimilares manuscritos de los Libros VI\* (el encontrado en la Biblioteca Estatal de Munich<sup>101</sup>) y VIII (sobre la Castramentación o segundo Extraordinario<sup>102</sup>) convenientemente traducidos a nuestra lengua. La introducción del compendio, compuesto por la obra literaria de Sebastiano Serlio (impresos y manuscritos) en su totalidad, se debe al catedrático de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Carlos Sambricio, el cual, en un extenso artículo<sup>103</sup>, hilvana con los datos disponibles el devenir histórico-artístico del tratadista de Bolonia y su obra.

---

(cont.) *trattano i fatti della vita e dell'opera del maestro, in ordine cronologico-biografico; la seconda si riferisce al trattato, prima nel suo insieme, poi libro per libro, secondo il sistema stabilito dal Serlio stesso all'inizio della sua impresa* » (ob. cit.: 5).<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Tuttle, 1989: 22.

<sup>96</sup> v. Bury, 1989: 100 sg.

<sup>97</sup> v. Paniagua Soto, 1990: t. 1, p. 7.

<sup>98</sup> v. Bury, 1989: 101.

<sup>99</sup> v. en la Bibliografía General: Serlio, 1600.

<sup>100</sup> Serlio, 1986a.

<sup>101</sup> Serlio, 1986b.

<sup>102</sup> Serlio, 1986c.

<sup>103</sup> Sambricio, 1986.

Cuatro años después, en 1990, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, José Ramón Paniagua Soto presenta la Tesis Doctoral: *Serlio y su influencia en la Arquitectura Española. La traducción de Francisco de Villalpando*, la cual, considerando como un todo los Libros III y IV por haberse concebido ambos en Roma, hace una revisión lingüístico-artística del texto de Francisco Villalpando. En este trabajo, con todo rigor, se analiza el origen etimológico de los vocablos, la sintaxis y la metodología empleada por el orfebre zamorano en su traducción; aunque en lo concerniente a nuestra investigación, la aportación más significativa de Paniagua Soto es: determinar la interrelación entre ambos tomos de modo que, en base a las referencias recíprocas, el IV se entienda como aplicación consecuente de los levantamientos realizados en el III; actualizar y restaurar el texto castellano del XVI analizando las adiciones, interpolaciones y equivalencias lingüísticas respecto a la fuente italiana; y en último término, redactar un glosario de vocablos arquitectónicos acuñados en la España de aquel tiempo.

En definitiva, con la publicación del Colegio de Arquitectos Técnicos de Asturias (1986), abarcando genéricamente la obra de Serlio, y la Tesis Doctoral presentada en la Complutense (1990), específica sobre la traducción de Villalpando<sup>104</sup>, la historiografía española concluye el estudio lexicológico del tratadista italiano. De tal manera, que, coincidiendo ambos trabajos en la transcripción de los pasajes más complejos<sup>105</sup>, se puede profundizar con fundamento en los escritos de este autor, porque, al menos, estamos en condiciones de entender sus palabras con poco margen de interpretación. En este punto, la dificultad interpretativa de los textos serlianos se produce en las últimas construcciones gráficas de cada capítulo, por la omisión de nociones precedentemente desarrolladas, junto al principio didáctico adoptado que, como bien resume Maurizio Lorber, consiste... « *nel trarre il massimo dell'informazione dal minor numero di esempi* »<sup>106</sup>; aunque a pesar de esto, con los trabajos citados y estudiando la obra de Serlio en su conjunto<sup>107</sup>, tampoco existe margen de ambigüedad en el sentido de las explicaciones.

### P.3 FINALIDAD, OBJETO Y FUENTES DE LA TESIS.

---

A la vista de la actitud indiferente que la crítica literaria ha tenido y tiene sobre Serlio, circunstancia esta inducida por el tratamiento dado por Vasari al *Bolognese* en su célebre obra *Le vite* (Florencia,1550)<sup>108</sup>; y siendo manifiesta la influencia de sus primeros Libros, tanto en la arquitectura renacentista española, en general, como en la andaluza, en particular. El presente trabajo surge por la necesidad de revisar la aportación de Serlio a la tratadística clasicista; así como, para revalorizar la personalidad artística de esta figura histórica, en cuanto a la consideración que merece en la Teoría de la Arquitectura Moderna.

Por demás, aparte del injustificado abandono crítico-literario comentado, numerosos artistas e intelectuales han expresado -a lo largo de la historia- abundantes descalificaciones e infundios sobre los escritos de este autor; y en consecuencia, especulando con los datos disponibles, trataremos de recuperar el prestigio que se le niega al haber razones suficientes para afirmar: que ni la parte de Peruzzi en los Libros de Serlio es tanta como vulgarmente se piensa; y que, a pesar de dirigir el boloñés su exposición a « personas de media cultura »<sup>109</sup>, no por ello es un Tratado pobre -aun siendo práctico- que produce « arquitectos matabanques » como sin fundamento y maliciosamente dice Lomazzo<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Al parecer, José R. Paniagua Soto realiza este trabajo por una sugerencia de Marco Rosci al indicarle que sobre la traducción de Villalpando no hay estudios. Tal vez, esto fue un acto de reconocimiento del propio Rosci al traductor de Zamora porque, extrañamente, el investigador italiano, en su obra *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio* (v. Rosci, 1966), no hace mención alguna de la traducción castellana de 1552.

<sup>105</sup> Este hecho es importante debido a la independencia entre ambos trabajos de investigación; pues, curiosamente, en la Tesis doctoral de Paniagua Soto no se cita la publicación del Colegio asturiano que, siendo anterior, trata en común los Libros III y IV de Sebastiano Serlio.

<sup>106</sup> Lorber, 1989: 114.

<sup>107</sup> Y con esto me refiero a los nueve tomos que componen la obra de este autor, donde, con la evolución lógica de los años, prevalece la metodología compositiva iniciada en el Libro IV (Venecia, 1537).

<sup>108</sup> v. Giorgio Vasari en Tesis: t. 1, apdo. I.3.

<sup>109</sup> Serlio, 1986a: Lib. IV, p. 333.

<sup>110</sup> v. Giovan Paolo Lomazzo en Tesis: t. 1, apdo. I.3.

Concretando el enfoque de nuestra investigación, la finalidad de la Tesis es analizar, tanto desde el punto de vista *morfológico* como *sintáctico*, la *gramática arquitectónica* enunciada en el Libro IV de Sebastiano Serlio. Para lo cual, aislando la metodología proyectiva desarrollada en esta obra del resto de los contenidos, veremos como el autor, a partir de una secuencia de operaciones geométricas determinadas, consigue canonizar los cinco Ordenes característicos de la arquitectura renacentista para, a continuación, componer múltiples fachadas combinando los elementos previamente normalizados. En este empeño, es imprescindible transcribir a soporte informático, con la tecnología del Dibujo Asistido por Ordenador, las descripciones escritas que complementan las diversas construcciones gráficas a fin de ampliar nuestro nivel de conocimiento; porque en este caso, a diferencia de lo que ocurre con las láminas del Vignola hechas con planchas de cobre (Roma, 1562), en el Libro IV de Serlio la narración textual es más precisa que las ilustraciones xilográficas reproducidas con planchas de madera.

De esta forma, sacando a la luz el *proceso gramatical* seguido por Serlio –entendiendo su arquitectura como un *lenguaje*– en el contexto del conocimiento geométrico de la época y de las formulaciones teóricas heredadas de Vitruvio, intentaremos, además de facilitar la búsqueda de los modelos compositivos del *Maestro* de Bolonia en nuestro Patrimonio, demostrar un serie de hipótesis que, en resumidas cuentas, vienen a confirmar las palabras de Marco Rosci cuando escribe... « *il trattato del bolognese finisce per essere il punto di riferimento centrale di tutta l'amplia trattazione* »<sup>111</sup>.

Antes de exponer el desarrollo programático de nuestra investigación, conviene aclarar que la elección del Libro IV para abordar el objetivo propuesto no es gratuita, pues, sin duda, las razones siguientes justifican tal elección. Veamos:

12.– En el Libro IV, con la formulación innovadora de los Ordenes propuesta por el autor, se describen tanto los perfiles de los elementos que integran los cinco estilos canonizados, como los procedimientos geométricos y compositivos utilizados en su representación; por lo cual, dado que estas descripciones no se repiten en los siguientes tomos –al

darlas por sabidas-, resulta que este Libro es el referente operativo de los restantes. Por este motivo, Serlio trastoca el orden lógico de publicación, y en breves palabras lo justifica del siguiente modo: « y puesto que la materia lo requiere he comenzado la publicación por este Libro IV, que es el más adecuado y más necesario que los otros para el conocimiento de las diferentes formas de edificios, y de sus elementos decorativos »<sup>112</sup>.

20.- El interés por la primera publicación de Serlio en la España del XVI, entre amplios sectores profesionales y artísticos, se manifiesta con la traducción castellana de Francisco Villalpando que también incluye el Libro III (Toledo, 1552); y como está demostrado, arquitectos de esta época utilizaron para componer sus fachadas algunos alzados, o parte de los mismos, de este Libro IV en cualquiera de sus ediciones<sup>113</sup>. Insistiendo en la cuestión, podemos afirmar que sobre los motivos serlianos que aparecen en el Arte Español, existen trabajos de investigación que recogen aplicaciones directas de soluciones ornamentales<sup>114</sup>; pero sin embargo, no se ha estudiado en que medida estos arquitectos, asimilando ampliamente las nociones expuestas por el boloñés, usaron en sus creaciones los *Procesos Arquitectónicos de Proyección y Configuración* enunciados en esta obra.

30.- Por la vinculación que existe entre los Libros III y IV, llamados comúnmente *romanos*, cabría objetar que forman una unidad y, en consecuencia, no pueden estudiarse por separado; lo cual, aun siendo válido, no sería cierto en todas las disciplinas artísticas. Efectivamente, en algunos aspectos, se trata de un *todo* formado por dos partes; pues, tanto desde la perspectiva histórica, concebidos ambos bajo las mismas circunstancias de lugar y tiempo (Roma, 1514-1527), como desde la articulación lexicológica, en el caso de la traducción castellana de Villalpando, constituyen un cuerpo unitario. Sin embargo, en nuestro caso, donde analizamos procesos geométricos y compositivos que tienen su

---

<sup>111</sup> Rosci, 1966: 8.

<sup>112</sup> *Ibidem* n. 112.

<sup>113</sup> Sobre aplicaciones analógicas de modelos de Serlio en la arquitectura renacentista española v. en la presente Introducción pp. 20-28; y en cuanto a la presencia del Libro IV en las bibliotecas de Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz, entre otros volúmenes del autor italiano, v. también pp. 13-19.

expresión gráfica en el Proyecto, esto no es aplicable puesto que, como veremos más adelante, el método proyectivo del Libro IV (configuraciones sobre el papel) es el mismo que el del Libro III (levantamiento de edificaciones) cambiando la *escala de segmentos proporcionales* por la *escala de unidades métricas*. En realidad, esto proviene de la *dispositio*<sup>115</sup> vitruviana; pues en resumen, Serlio lo que hace es generalizar esta faceta proyectual (con la tres maneras características: *ichnografia*, *ortografia* y *scenografia*) a la restitución arquitectónica sustituyendo las referencias proporcionales por referencias métricas.

En definitiva, por las razones expuestas anteriormente, el objeto de la Tesis es el Libro IV de Sebastiano Serlio en cuanto a los *procesos geométricos y gramaticales* se refiere; y en consecuencia, las fuentes bibliográficas de nuestra investigación, relacionadas en grupos jerarquizados, son las siguientes: en primer lugar, como fuentes primarias, están las ediciones italianas consultadas<sup>116</sup>; a continuación, como fuentes secundarias, las traducciones castellanas e inglesa estudiadas<sup>117</sup>; y en último término, la literatura crítica sobre nuestro autor, que, en lo relativo a la autoría del Libro IV (atribuido por muchos a Peruzzi), aun genera confusión e indiferencia hacia la obra y personalidad del tratadista de Bolonia.

Como conclusión preliminar, tras el estudio comparativo de estas fuentes bibliográficas, podemos afirmar que las descripciones literarias, en lo relativo al objetivo propuesto, coinciden en las fuentes primarias; y que a su vez, la traducción castellana de Fausto Díaz Padilla (Oviedo, 1986) transcribe fidedignamente, de la edición veneciana de 1600, los métodos proyectivos que nos interesan. Por lo cual, siendo igual el contenido de las narraciones, tanto en las ediciones originales como en la traducción asturiana, las construcciones gráficas resultantes concuerdan plenamente en los aspectos fundamentales.

---

114 v. Moreno Mendoza, 1984: 99-191 y Morales Martínez, 1982: 149-161.

115 v. 1ª voz DISPOSICION en el Glosario.

116 Principalmente las ediciones venecianas de 1584 y 1600.

117 v. en la Bibliografía General: Serlio 1552, 1611 y 1986a.



Por contra, en la traducción de Francisco Villalpando, debido a las frecuentes modificaciones del texto original introducidas por el autor (adiciones, omisiones, interpolaciones, etc.), la afinidad textual no se mantiene respecto a las fuentes primarias (en este caso las ediciones venecianas de 1540 y 1544)<sup>118</sup>; y por lo tanto, esta importante obra, en principio, quedaría invalidada a los efectos de nuestra investigación. Esta circunstancia es una contrariedad porque esta edición de 1552, aparte de las divergencias gramaticales con las fuentes, es a menudo el referente compositivo de los arquitectos renacentistas españoles y contiene muchos antecedentes, tanto históricos como lingüísticos, específicos de la actividad constructiva del momento.

Afortunadamente, esta contrariedad no es insalvable, pues, como apuntamos en el apartado anterior, existe una revisión actualizada del texto de Villalpando, a cargo de José Ramón Paniagua Soto (Madrid, 1990); la cual –y esto es lo importante–, sin tener en cuenta traducción de Díaz Padilla (Oviedo, 1986), aun tratando el mismo tema y siendo anterior<sup>119</sup>, coincide con ésta en los pasajes de más difícil comprensión.

Por todo lo dicho, en cuanto las fuentes de nuestra investigación se refiere, con las ediciones venecianas del Libro IV, fundamentalmente las de 1584 y 1600, tenemos la base científica que nos permite acceder verazmente a los principios teóricos expuestos por Serlio, en ésta su primera publicación; así como, la revisión actualizada de Paniagua Soto, de la traducción castellana de 1552, concordante con la traducción de Díaz Padilla, y por ende con las ediciones italianas originales, que nos ayuda a comprender algunas de las particularidades constructivas específicas de la España del XVI.

---

<sup>118</sup> v. Paniagua Soto, 1990: 173. Sobre las divergencias gramaticales entre la traducción de Villalpando y sus fuentes, v. la introducción de George Kubler a la ed. facs. valenciana de 1977.

<sup>119</sup> Por razones que desconozco, en la Tesis Doctoral de Paniagua Soto (Madrid, 1990) no se hace referencia alguna a la traducción de Díaz Padilla (Oviedo, 1986a).

#### P. 4 METODOLOGIA. FASES DE INVESTIGACION.

---

Definida la línea directriz de investigación y fijadas las fuentes de información, planteamos una Tesis histórica y monográfica sobre el Libro IV de Sebastiano Serlio, desde la óptica arquitectónica, en la cual: experimentando con el Dibujo Lineal, con vistas al mejor conocimiento de esta importante obra del Renacimiento, la actividad gráfica y técnica -tan cotidiana en nuestra praxis- se manifiesta como la síntesis que ordena y aglutina los elementos que intervienen en la elaboración del Proyecto. En este caso, el Dibujo de Arquitectura, además de su capacidad de configuración, se utiliza como instrumento de investigación científica que permitirá, confrontando los resultados de este trabajo<sup>120</sup> con edificios renacentistas españoles -enteros o en detalle-, determinar en qué medida los grabados y los comentarios del Libro IV, sirvieron como fuente de inspiración a los arquitectos de aquel tiempo. Avalando estas premisas, sobre el sentido y oportunidad de nuestro estudio, encontramos un antecedente en el artículo de Alfredo José Morales Martínez « Modelos de Serlio en el Arte Sevillano »; donde, comparando visualmente las ilustraciones de Serlio con fachadas de edificios históricos, expresa la necesidad de recurrir a los grabados libresco -con el fin de precisar el origen artístico de nuestro Patrimonio- considerando los siguientes hechos:

« En el momento actual los estudios sobre pintura y escultura prestan especial atención a los grabados como fuente de inspiración de las obras. Nuevas investigaciones avanzan por este camino en el propósito de desentrañar el origen próximo o remoto de las realizaciones de los más diversos autores. El estudio no se ha marcado límites temporales o espaciales, pues se está seguro de la amplia difusión que los grabados y estampas han tenido a lo largo de la historia. Para corroborar esta creencia se recurre a las bibliotecas de los maestros, donde nunca falta un numeroso grupo de estos materiales gráficos. Materiales que fueron utilizados con mayor o menor fortuna, tanto por artistas de primera fila como por otros de rango inferior y de los cuales en algunas ocasiones se tomaron elementos aislados o las líneas generales de las composiciones, mientras otras veces se produjeron copias literales ».

---

<sup>120</sup> v. Tesis: t. 2, Láminas.

« Este fenómeno, que como decimos encamina importantes investigaciones en la historia del arte, ha pasado más inadvertido para los historiadores de arquitectura. El tradicional concepto de autoría, que consideraba originales del maestro hasta los más mínimos detalles de un edificio, desde su planificación y construcción a los aspectos decorativos, ha sido una de las causas que no favorecieron esta corriente. Recientemente, los estudios de Sebastián y Mesa-Gisbert atendieron a este movimiento, abriendo un nuevo camino que es de gran importancia para lograr una más completa y perfecta visión del fenómeno artístico, en su variante arquitectónica. Tales estudios son una firme apoyatura para poner en parangón a los arquitectos, con los demás maestros de su tiempo, en lo referente a la utilización de las fuentes grabadas como base de sus creaciones »<sup>121</sup>.

Tras estas manifestaciones, pasamos a exponer la secuencia metodológica que nos permitirá alcanzar los objetivos propuestos contemplando, en el transcurso de la investigación, distintas etapas desarrolladas en los capítulos del Índice General, donde se analizan al pormenor los acontecimientos específicos (biográficos, historiográficos, etc.) que concurren en el objeto de estudio.

#### 1.- Datos biográficos y literatura crítica.

Para Chueca Goitia, estudiar el perfil humano de un artista es conveniente... « porque los datos biográficos no son una simple curiosidad, sino que siempre esclarecen puntos muy interesantes para el perfecto conocimiento de la obra artística en cuanto tal »; y como apostilla seguidamente: « Es del mayor interés, por ejemplo, conocer cuáles son los ascendientes del artista, porque esto es capital para saber su formación, primeros pasos, e incluso rasgos de la mentalidad que se modela indeleblemente en los primeros años »<sup>122</sup>.

Esto que parece oportuno en general, en el caso de Serlio resulta obligatorio; pues, debido a la influencia negativa -e injusta- que históricamente ha ejercido -y sigue ejerciendo- la crítica literaria sobre este autor, entendemos procedente, antes de acometer cualquier investigación, desterrar algunos bulos que aun perduran acerca del discípulo y continuador de los trabajos iniciados por Baldassare Peruzzi.

---

<sup>121</sup> Morales Martínez, 1982: 149 sg.

<sup>122</sup> Chueca Goitia, 1989: 65.

En este sentido, cuando planteamos la necesidad de restablecer el prestigio personal y artístico del boloñés en la Historia de la Arquitectura, lo hacemos –aparte de estar convencidos de la enorme influencia de su Tratado entre los arquitectos manieristas y barrocos– por la falsedad evidente de algunas noticias que, incluso en nuestros días, siguen creando estados equívocos de opinión; aunque esta diacronía, se debe más a la actitud indiferente de los investigadores, iniciada por el trato que Vasari da al de Bolonia en su célebre biografía<sup>28</sup>, que a los comentarios puntuales sin fundamento expresados por algunos intelectuales que no resisten la menor revisión crítica. Al mismo tiempo, conviene aclarar que esto no implica caer en el extremo opuesto de atribuir a Serlio el contenido íntegro del Libro IV, ni magnificar su capacidad artística; pues sobre esta cuestión, reconociendo él mismo en la introducción de su obra utilizar las enseñanzas recibidas de Peruzzi (Serlio, 1986a: 333), preferimos adoptar la actitud de recelo que manifiesta Ortiz y Sanz para estos casos:

« Aunque sea costumbre muy introducida entre los que comentan los escritores clásicos defender cada uno la doctrina de su autor en todo trance y evento, yo sin embargo no sigo este sistema, ni pude jamás aprobar defectos, ni desautorizar perfecciones por temas, escuelas ó partidos, cuando la razón hace la verdad patente » (Vitruvio, 1787: VIII).

En consecuencia, nos proponemos estudiar las referencias documentadas que se conocen de nuestro tratadista, distinguiendo –como requisito metodológico previo–: las evidencias biográficas probadas (actas eclesiales, cartas, testamento, etc.), de los comentarios dispersos recogidos en la literatura crítica (debidos a G. Vasari, B. Cellini, etc.). Y de esta forma, estaremos en condiciones de abordar la investigación propuesta en la doble vertiente que requiere la casuística específica de este personaje histórico. Así, en primer término, dispondremos las pruebas biográficas en orden cronológico, prestando especial atención a su evolución formativa, para reconstruir el devenir profesional de Serlio. Y en segundo término, revisando las opiniones críticas expresadas por intelectuales y biógrafos en el transcurso del tiempo, concluiremos que muchas de estas opiniones son desproporcionadas; y que, sin duda, Sebastiano no se limitó simplemente a transcribir los trabajos heredados de Peruzzi, aportando en origen algunos de los Principios que rigen la Arquitectura Moderna desde su renacimiento en el siglo XVI.

## 2.- Datos historiográficos. El Libro IV en el contexto de la tratadística renacentista.

En la Historia de la Arquitectura renacentista, paralela y entrelazada, existe una Historia de los Tratados que recoge la exégesis de esa periodo artístico. Y en este marco literario –la tratadística vitruviana desde Alberti hasta Scamozzi, pasando por Vignola y Palladio–, hay razones que avalan, como justificaremos en su momento, la siguiente hipótesis:

El Libro IV de Sebastiano Serlio (y no el Tratado de Vignola) es consecuencia –dicho en lo esencial– de un proceso literario que comienza: Con el interés humanístico de recuperar la *antigüedad* que representan Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio. Se transforma en la intención de medir y dibujar la arquitectura clásica, principalmente la romana, con el fin de recuperarla a su estado original –objetivo que no se alcanza desvirtuándose con el tiempo–. Y concluye, en base a los levantamientos realizados, motivados por el afán historicista característico del momento, en una propuesta clasicista –el Libro IV de Serlio, la única publicada– donde se escogen y condensan los elementos fundamentales del *lenguaje gráfico y compositivo* acuñado en el Renacimiento romano –siendo los artífices iniciales Bramante, Raffaello y Peruzzi (los Maestros)–, que, a la postre y en gran medida, sirvió de fundamento a las corrientes *manieristas* premonitoras del Barroco, marcando indeleblemente las directrices metodológicas de la Arquitectura Moderna.

Por estos motivos –refiriendonos siempre a lo esencial con la idea de resaltar el hilo conductor de nuestra investigación–, para entender el Libro IV atribuido a Serlio –cuyos contenidos fueron transmitidos al boloñés por su maestro Baldassare Peruzzi que, a su vez, con gran sensibilidad e inteligencia, se inspiró en el método proyectivo utilizado por Francesco di Giorgio Martini<sup>123</sup>–, debemos conceptualizar esta importante obra literaria como una serie encadenada de hechos y de causas que produjeron el resultado conocido; sin pretender hacer exclusiva la autoría al talento de una sola persona, como de forma tradicional –y en este caso errónea– han hecho los críticos de Arte a lo largo de la Historia.

---

<sup>123</sup> Aunque los escritos de Giorgio Martini, realizados entre 1472 y 1491, no fueron publicados hasta 1841; algunas de sus propuestas aparecen reflejadas en el Libro IV; lo cual es posible porque Peruzzi, conocedor de los trabajos de Martini, se los transmitió a Serlio (v. Maltese, 1967).

En este segundo capítulo, para determinar las pruebas que demuestran los extremos expuestos en la hipótesis planteada, proponemos, en líneas generales, las siguientes fases de investigación:

a.- Después de la obligada revisión de las referencias historiográficas necesarias, ubicaremos el Libro IV de Serlio en su contexto histórico; inmerso en la realidad social, cultural y artística de aquel tiempo.

b.- Acotaremos en orden cronológico la secuencia de los Tratados de Arquitectura (desde Alberti a Vignola) que, por afinidad o discordancia en cuanto a sus contenidos, permiten determinar las novedades diferenciales que cada una de estas obras aporta a la tratadística renacentista.

c.- Y con la información recibida de estas fuentes literarias, nos proponemos determinar la posición relativa de nuestro objeto de estudio con Tratados anteriores y posteriores en fecha de publicación; comparando entre sí y en sentido evolutivo, los elementos que componen los sistemas de formalización arquitectónicos, utilizados en cada una de las propuestas clasicistas, en los siguientes niveles de expresión: textos (narraciones literarias), dibujos (representaciones gráficas) y órdenes.

Por último, como reseña aclaratoria sobre la influencia de las fuentes literarias -anteriores o coetáneas- en el Libro IV de Serlio, cabe hacer la siguiente precisión:

Siendo como hemos dicho, los Tratados publicados entre 1485 (Alberti) y 1562 (Vignola) las fuentes principales a considerar en este apartado bibliográfico, pues tienen garantizada su difusión a través de la Imprenta; no debemos olvidar los códices de Francesco di Giorgio Martini<sup>124</sup> que, a pesar de no haber pasado por la imprenta, tuvieron su difusión entre determinados arquitectos como Peruzzi.

### 3.- El método gráfico y conceptual.

El Libro IV, sin enunciarlo expresamente, configura las formas arquitectónicas esenciales con un *sistema de expresión* donde, el texto, se combina con dibujos en proyección diédrica; y en esta dualidad, analizaremos el método gráfico-literario utilizado por Serlio, que, en líneas generales, describe el modo de proyectar arquitectura en la Roma heredera de Bramante.

Esta concreción histórica, que puede simplificarse con la interrelación: TRATADO DE SERLIO ↔ METODOLOGIA DEL PROYECTO EN LA ROMA DE LA PRIMERA MITAD DEL QUINIENTOS, no ha sido suficientemente valorada por muchos críticos de Arte –quizás por no querer otorgar ese mérito a Serlio, cosa que no sería de extrañar–; ni tampoco por arquitectos estudiosos de la Historia –tal vez por dedicar su tiempo a otras ocupaciones–. Aunque en este punto, ratificando esta conexión, la interrelación expresada debe ser cierta, cuando, como señala Carlos Sambricio –y resulta evidente al revisar las referencias de la crítica literaria–, uno de los principales argumentos que utilizaron los detractores contra el boloñés, al poco tiempo de publicar su Libro (Venecia, 1537), fue censurar que « la obra de Serlio no es sino la síntesis de un conocimiento ya difundido en la Italia de esos años »<sup>125</sup>.

Así pues, concretaremos los elementos del *lenguaje gráfico* que de forma implícita contiene el Libro IV, como requisito indispensable para investigar los *procesos gramaticales arquitectónicos* que trataremos en el siguiente capítulo. En el presente apartado, nos proponemos describir las características diferenciales del sistema de formalización empleado por Serlio –respecto de otros Tratados– en cuanto: a las construcciones geométricas, los sistemas de representación y, en último término, las relaciones proporcionales con los distintos tipos de escalas asociadas. Para lo cual, obtendremos información: de los textos y de las representaciones gráficas del Libro IV, por un lado; de los planteamientos teóricos expresados por el boloñés en otros volúmenes, con especial atención al Libro I, por otro; y finalmente, de conceptos homólogos recogidos en la obra de Vitruvio que, posteriormente, tuvieron su reflejo en la secuencia histórica de la tratadística vitruviana iniciada en el siglo XV.

#### 4.- Gramática arquitectónica. Morfología y sintaxis de los órdenes renacentistas.

La formulación de los órdenes arquitectónicos en el Renacimiento italiano, concluida en el siglo XVI, es un proceso temporal que, como secuencia historiográfica: Tiene su origen en Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio. Prosigue con los tratados *De re aedificatoria* (Florencia, 1485) y *Trattati di architettura* (1472–1500), de Alberti y

Martini respectivamente, en los cuales, las antigüedades clásicas se confrontan con los principios teóricos expuestos quince siglos antes por Vitruvio. Y alcanza su punto de inflexión en el Libro IV de Serlio que, sin romper del todo con la tradición vitruviana, constituye la primera propuesta clasicista donde se articulan los cinco órdenes emblemáticos del Renacimiento que, desde ese instante, marcaron la pauta de la tratadística subsiguiente (Vignola, Palladio, etc.), abriendo el camino de las corrientes estilísticas posteriores (Manierismo, Barroco, etc.).

A este respecto, como señala John Summerson: «Serlio fue el primero que exhibió los cinco órdenes como una serie cerrada en la cual no se admitían adiciones»; y más adelante, en su obra *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*, dice: « Fue Sebastiano Serlio quien, casi un siglo después [refiriéndose al Tratado de Alberti], inició realmente la larga carrera de la canonización de los órdenes convirtiéndolos en un autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria. No estoy seguro de que ésta fuera la intención de Serlio, pero el caso es que lo hizo »<sup>126</sup>.

Naturalmente, el mérito de sistematizar en cinco los géneros de columnas, con pedestales y entablamentos según sean del tipo: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio o Compuesto (fig. 5); no debe atribuirse exclusivamente a Serlio, pues el boloñés, como discípulo y amigo de Peruzzi, lo que hizo fue participar en la antigua preocupación de los teóricos renacentistas (Bramante, Raffaello, etc.) por resolver la pregunta: ¿cuántos órdenes deben componer la *gramática arquitectónica*?. Esta controvertida cuestión, objeto de debate en los círculos artísticos de la época, no estaba resuelta porque Vitruvio y Alberti no daban rango de orden ni al Toscano ni al Compuesto; y por otra parte, los tres órdenes clásicos (Dórico, Jónico y Corintio) no satisfacían las necesidades constructivas en la Roma del Quinientos.

En este sentido, si aceptamos el principio vitruviano de que los órdenes históricos (Dórico, Jónico y Corintio) no deben mezclarse con el Toscano (rural y de segunda clase), ni con los llamados "latinos" o "compuestos" (pues según el escritor romano... « no podemos decir que sean originales ni opinar que estas particularidades de sus simetrías constituyan un nuevo género de columnas »<sup>127</sup>); entenderemos mejor la innovación que supone el Libro IV, donde: los órdenes Toscano y



Compuesto se incorporan a la triada griega originaria con la misma categoría plástica; articulándose –en la propuesta teórica– en un sistema de relaciones proporcionales que, incrementado linealmente la altura de las columnas en un imoscapo (i) desde el Toscano (6i) hasta el Compuesto (10i), responde más al interés *utilitarista* de combinarlos con facilidad, que, a expresar con exactitud las proporciones *antiguas* tratadas por Vitruvio.

Por estas razones, en cuanto a la formalización de los órdenes arquitectónicos del Libro IV se refiere, entendemos que, en muchos casos, no está determinada la procedencia de algunos preceptos fundamentales publicados por primera vez en este tratado; porque, aunque estos preceptos integrasen lo que de manera genérica se denomina el "saber conocido" de esos años, esto no significa que se hayan estudiado en profundidad. Este hecho, que puede afirmarse con carácter general, resulta evidente en el caso español; pues, como se ha puesto de manifiesto en las conclusiones preliminares, muchas edificaciones de nuestro Patrimonio, aún sin determinar, están proyectadas directamente en base a planteamientos serlianos.

Con estos argumentos, el objetivo específico del capítulo cuarto es analizar los aspectos *morfológicos* y *sintácticos* del sistema de órdenes canonizado por Serlio; aunque como es habitual, confrontaremos las soluciones de este autor, con las fuentes impresas que permitan determinar la génesis de las propuestas innovadoras expresadas en esta obra revolucionaria. A tal efecto, como procedimiento metodológico para alcanzar el objetivo propuesto, reconstruiremos las estructuras geométricas que, en el fondo, posibilitaron la primera y definitiva concreción de los cinco estilos característicos del Renacimiento; para lo cual, utilizaremos el dibujo como instrumento de investigación trabajando con soportes informáticos (programa ACAD12).

---

124 v. este autor en Tesis: t. 1, apdo. IV.1.

125 Sambricio, 1986: 17.

126 Summerson, 1991: 2 y 14.

127 Vitruvio, 1985: 90.

## 5. Procesos gráficos y proyectivos. Métodos de composición.

En la propuesta clasicista del Libro IV: Una vez definida la *gramática arquitectónica* (adintelada), donde los elementos se coordinan de cinco maneras para articular su inflexión según el género de columna que se trate (toscana, dórica, jónica, corintia o compuesta). Se introduce la estructura mural –que Serlio identifica con la obra Rústica– como el marco estético que sustenta los órdenes. Y de esta manera casi improvisada, combinando estos dos sistemas, imitando a los antiguos romanos, se dibujan a escala distintas series de soluciones murales para componer alzados –desde puertas inspiradas en modelos romanos, pasando por iglesias, hasta sutiles palacios venecianos–, que, por la armonía de sus proporciones, se podrían adjudicar a Peruzzi lo mismo que los techos (publicados en la misma edición de 1537) que refiere Manuel Gomez-Moreno en el siguiente comentario:

« Sin duda Machuca dió trazas para todo [refiriéndose al Palacio de Carlos V], inspirándose en obras italianas, especialmente los techos de Michelozzo y Benedetto da Maiano en palacios de Florencia, y muy análogos a los dibujos de Peruzzi, publicados por Serlio en 1537, cuando ya estaba hecho lo de la Alhambra<sup>128</sup>».

Sobre estos modelos de fachadas, entre los que se distingue el estilo o la *costume* romana de la veneciana, los antecedentes dibujados no son tantos como normalmente se piensa (fundamentalmente, manuscritos y folios sueltos de Peruzzi y los Sangallo); y a veces, intentando buscar coincidencias inmediatas con la simple comparación visual, se puede llegar a conclusiones que, aun siendo ciertas, distorsionan la realidad como ocurre con los estudios críticos sobre el tipo de ventana que denominan *serliana*.

En efecto, este vano tripartito llamado *serliana* por unos, *palladiana* por otros, carece de suficientes estudios específicos que expliquen su origen; y en este sentido, en el único artículo monográfico consultado<sup>129</sup>, se consideran como referentes gráficos algunos dibujos de Leonardo y de A. da Sangallo il Giovane (1536).

Sin entrar a valorar las conclusiones de este artículo, podemos afirmar, como explicaremos en su momento, que la génesis de la *serliana* tiene su explicación más lógica y sencilla en el propio proceso proyectivo desarrollado en el Libro IV; pues, según nuestras conclusiones, la

morfología de este vano procede de la necesidad espacial –y por lo tanto de Proyecto– de peraltar superiormente las columnas –para sobreelevar los techos– que, aun siendo pequeñas, deben aprovecharse (fig. 34).

Como en el capítulo anterior, resulta necesario analizar los procesos compositivos utilizados en las series de soluciones murales que, a modo de ejemplos de aplicación de los órdenes, se incorporan al final de cada apartado (excepto en el orden Compuesto). Y de la misma forma, mediante el Dibujo Lineal, restituiremos las estructuras geométricas, en sus fases de construcción, para destacar la metodología compositiva que subyace en los enunciados de nuestro objeto de estudio.

Concretando el alcance de nuestra investigación, como acotación preliminar, cabe reseñar lo siguiente:

En el Libro IV, de las tres maneras que integran la *dispositio* vitruviana para representar el Proyecto (*ichnografia*, *ortografia* y *scenografia*), Serlio sólo trata la *ortografia* (alzados); y en consecuencia, nos limitaremos exclusivamente a esta faceta proyectiva, sin entrar a debatir las implicaciones tipológicas –propias de la *ichnografia* (plantas)– que conllevan las composiciones serlianas; en las cuales, como condición previa y diferencial (programática), siempre queda prefijado el uso genérico de la edificación, o sea: alzados para casas, para palacios, para templos, etc.

Esto es así porque Serlio, al igual que los primeros estudiosos de Vitruvio (L. B. Alberti, F. G. Martini, etc.), entre las proyecciones de una edificación (plantas y alzados) –o dicho con mayor propiedad, entre las dos primeras modalidades de la *dispositio*– establece un tipo de relación donde la correspondencia biunívoca, característica de las proyecciones diédricas, aun no es predominante –como, por ejemplo, ocurre en nuestros días–. Y en consecuencia, admite que en el proceso proyectivo, según las necesidades específicas del encargo, una de las modalidades de representación prevalezca sobre la otra. Por lo cual, si en un determinado caso las directrices compositivas de la *ortografia* se imponen y generan la *ichnografia*; entonces, no es necesario recurrir a la distribución de las plantas para explicar los alzados.

---

<sup>128</sup> Gómez-Moreno, 1941: 117.

<sup>129</sup> Jonge, 1989: « La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana ».

**Capítulo I**  
**SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE**

---

I.1 BREVE BIOGRAFIA. CUADRO SINOPTICO	47
I.2 VALORACION DE LOS DATOS BIOGRAFICOS	51
I.3 REVISION DE LA LITERATURA CRITICA SOBRE SEBASTIANO SERLIO	71

## I.1 BREVE BIOGRAFIA. CUADRO SINOPTICO.

---

Antes de revisar las noticias biográficas documentadas, esbozaremos brevemente el devenir artístico de nuestro personaje, donde, en una primera aproximación sin entrar de momento en los detalles, se puede apreciar la relevante trayectoria profesional de este escritor renacentista.

Como está demostrado, Sebastiano Serlio nace en Bolonia el 6 de septiembre de 1475 en el seno de una familia acomodada; y por ciertas evidencias, sabemos que en sus años de juventud compaginaba estudios de dibujo arquitectónico –probablemente en un "estudio taller" (*bottega*) de su ciudad–, con pequeños trabajos de rehabilitación junto a algún maestro de obras (*capomastro*). A la edad de treinta y tres años, la invasión de Bolonia por las fuerzas militares de Julio II (desde 1506) o las relaciones profesionales con los Sforza, pudieron motivar su marcha a Pésaro (sobre 1509) donde vive durante cinco años<sup>1</sup>. En 1514, se traslada a Roma estableciendo residencia durante trece años. En este periodo realiza dos viajes a su ciudad natal que es cuando conoce a Peruzzi; y sobre 1527, a raíz del episodio histórico conocido como *il Sacco* –con la ocupación de Roma por las tropas imperiales–, se traslada a Venecia al igual que otros artistas e intelectuales de la época. En torno a 1540, debido a la enorme aceptación del Libro IV (publicado en Venecia en 1537), Serlio marcha a Francia solicitado por Francisco I; pero a pesar de gozar inicialmente de una aceptable posición social –y con la admiración por parte de Philibert de l'Orme<sup>2</sup>–, muere en precarias condiciones económicas durante un viaje entre Lyon y Fontainebleau en 1554<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La incorporación de Bolonia a los Estados pontificios fue un episodio traumático; y por supuesto, significó la pérdida del poder de la familia Bentivoglio. Si Serlio tenía buenas relaciones con esta familia, Pésaro era un buen lugar para residir, pues los Sforza (Giovanni Sforza gobernaba esa ciudad en 1506) estaban emparentados con los Bentivoglio. Además de esto, también sabemos que Serlio recibió encargos de Giovanni Sforza; por lo cual, alguna de estas razones, o las dos, pudieron motivar la marcha de nuestro personaje a Pésaro (v. Tuttle, 1989: 25).

<sup>2</sup> Philibert de l'Orme en su obra *Le premier tome de l'architecture* (París, 1568) dice sobre Serlio: « ... par ses livres et ses desseings, la connaissance des edifices antiques et de plusieurs belles inventions, estant homme de bien » (De L'Orme, 1567: f.202r).

Para concretar los acontecimientos personales que determinaron la vocación artística de Sebastiano sugerida en el apunte biográfico precedente, resulta especialmente aclaratorio distinguir en su formación arquitectónica los siguientes periodos de aprendizaje e investigación:

1.- El primer periodo corresponde a su ciudad natal entre 1475 y 1509; y como han manifestado reconocidos historiadores, el escaso conocimiento de las primeras actividades artísticas de Serlio, es consecuencia de significativas e inexplicables carencias documentales. Además, tampoco tenemos constancia de estudios críticos que analicen esta etapa inicial desde la óptica arquitectónica; por lo cual, expondremos nuestra opinión sobre este tema<sup>4</sup>.

2.- El segundo periodo se desarrolla en Pésaro durante cinco años, aproximadamente entre 1509 y 1514<sup>5</sup>; y en este tiempo, Serlio consigue la aspiración profesional de relacionarse con la nobleza, esto es: con Giovanni Sforza, los duques de Ferrara y Urbino, y naturalmente, con Francisco I futuro rey de Francia<sup>6</sup>. Sin duda, como veremos más adelante, estos años en la ciudad adriática explican que algunos Libros de Serlio, en sus primeras ediciones, aparezcan dedicados a estas personalidades de la Corte.

3.- Seguidamente, por coherencia conceptual y aparte de viajes esporádicos, podemos decir que el periodo romano comprende desde 1514 hasta 1527; pues en estos años, como hecho fundamental, Serlio adquiere su formación clasicista contactando con artistas afines al círculo de

---

<sup>3</sup> Respecto a la muerte de Serlio, los historiadores no coinciden ni en lugar ni en fecha; Fontainebleau o Lyon en 1554 o 1555 (Cfr. Sambricio, 1986: 22; Rosci, 1986: 3).

<sup>4</sup> Por su interés, este tema fue ampliamente tratado en las ponencias del VI Seminario Internacional de Historia de la Arquitectura promovido por el Centro Internacional de Estudios de Arquitectura "Andrea Palladio" (Vicenza 31 agosto - 4 septiembre 1987). Sobre los orígenes artísticos de Sebastiano Serlio ver las ponencias de este Seminario monográfico en Thoenes, 1989a.

<sup>5</sup> Acerca de la estancia de Serlio en Pésaro cfr. Sambricio, 1986: 22; Tuttle, 1989: 25.

<sup>6</sup> En la ponencia de Richard J. Tuttle, 1989: « Sebastiano Serlio Bolognese », se sobreentiende que Serlio mantenía relaciones amistosas con la familia Bentivoglio; la cual, gobernaba la ciudad de Bolonia cuando Julio II la incorporó a los Estados pontificios. Como la esposa de Giovanni II Bentivoglio era tía de Giovanni Sforza (gobernador de Pésaro), podemos deducir que estas circunstancias posibilitaron las relaciones de Sebastiano con la realeza.

Bramante<sup>7</sup>. Esta última circunstancia, clave para valorar la obra literaria de este autor, fue posible a través de Baldassare Peruzzi; con el cual, entabló amistad y trabajó en uno de sus retornos a Bolonia (de 1520 a 1523) coincidiendo ambos en esta ciudad, concretamente entre julio de 1552 y abril de 1523, ocupados, como maestro y discípulo, en levantamientos a escala de la basílica de San Petronio<sup>8</sup>.

4.- A continuación, con el desplazamiento artístico e intelectual de Roma a Venecia, como consecuencia de lo que se denomina *il Sacco* (1527), nuestro personaje se traslada a la capital véneta estableciendo residencia desde 1527 hasta 1540<sup>9</sup>. Y en este periodo, considerado por él mismo como... « *i miei migliori anni* », se consolida su faceta como escritor de arquitectura y se editan sus Libros IV (*Regole generali di architettura*, Venecia 1537) y III (*Le antiquita di Roma*, Venecia 1540); lo cuales, agotados en sus primeras ediciones, le proporcionaron, inicialmente, cierta fama entre sectores artísticos y profesionales de su tiempo.

5.- Por último, debido al prestigio alcanzado con la publicación de su primera obra –y esperando obtener encargos de envergadura–, marcha a Francia en torno a 1540; donde, por el lenguaje coloquial de sus escritos –y no sin dificultades económicas–, reafirma su labor como difusor de temas clasicistas y se publican los Libros I y II (*La geometrie & perspective*, París 1545), el V (*Tempij sacri*, París 1547) y el Libro Extraordinario (*Porte*, Lyon 1551)<sup>10</sup>. En su últimos años, con la muerte de Francisco I se desvanecen sus expectativas de grandeza; y abandonado de todos, se ve obligado a vender sus escritos y dibujos (Libro VII: *Accidenti, & case per fabricar in villa*, Frankfurt 1575) al anticuario Jacopo Strada en 1550<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre Serlio y la escuela romana v. Sambricio, 1986: 22 sgg.; Frommel, 1989: 39.

<sup>8</sup> Los desplazamientos de Serlio a Bolonia, en el contexto de la etapa romana (de 1520 a 1523 y de 1525 a 1527), tienen la importancia que se deriva de los contactos con Peruzzi (v. Tuttle, 1989: 27).

<sup>9</sup> La prueba de que Serlio está en Venecia en 1528 la proporciona el testamento que redacta ese mismo año (v. Sambricio, 1986: 22).

<sup>10</sup> La influencia de Serlio en la arquitectura francesa se pone de manifiesto en Guillaume, 1989 y en Kühbacher, 1989.

<sup>11</sup> Sobre la venta de estos trabajos y la figura de Jacopo Strada v. Sambricio, 1986: 53; Jansen, 1989: « Jacopo Strada editore del Settimo Libro ».

CUADRO SINOPTICO (Sebastiano Serlio 1475-1554)

CIUDAD	FECHA	EXPERIENCIAS FUNDAMENTALES
(1) BOLONIA	1475-1509	Formación originaria. Trabajos en la construcción y adquisición de los primeros conocimientos de dibujo.
(2) PESARO	1509-1514	Relaciones con la realeza a través de los Sforza.
(3) ROMA	1514-1527	Formación clasicista en el círculo de Bramante.
Bolonia	1520-1523 1525-1527	Relaciones profesionales y de amistad con Baldassare Peruzzi.
(4) VENEZIA (fig. 1)	1527-1540	Apogeo como escritor de arquitectura, se editan los Libros IV y III. En este periodo contacta con las personalidades que introducen sus Libros en España. Como se puede demostrar, esta circunstancia tiene la correspondiente proyección latino americana.
(5) PARIS/LYON FONTAINEBLEAU	1540-1554	Consolidación como difusor de los temas clasicistas que determinan, en gran medida, la tratadística subsiguiente.



## I.2 VALORACION DE LOS DATOS BIOGRAFICOS.

---

El objetivo del presente apartado es relacionar las pruebas documentales que servirán para fundamentar nuestras hipótesis; y en este sentido, para centrarnos en el objeto de la Tesis, nos limitaremos a las referencias biográficas anteriores a la etapa francesa porque, en esos años (1475-1540), es cuando Serlio recopila y desarrolla las nociones y ejemplos que presenta en el Libro IV.

### BOLONIA 1475

La primera evidencia documental, basada en un registro bautismal, se debe a Bolognini Amorini en lo que constituye la primera biografía moderna de Serlio; y así, en su obra *Elogio di Sebastiano Serlio architetto bolognese*, editada en Bolonia en 1823, escribe textualmente:

« *Nacque Sebastiano Serlio in Bologna, [...], nel giorno 6 Settembre del 1475. Fu il Padre suo Bartolomeo Serlio pittore più che mediocre di ornato, e di quadratura* »<sup>12</sup>.

Sobre esta cita, la mayoría de los historiadores aceptan el lugar y la fecha de nacimiento de Sebastiano; aunque en lo relativo a la profesión del padre, como *pittore di ornato e di quadratura*, algunos estudiosos piensan que Bolognini Amorini falseó el acta bautismal sabiendo que Bartolomeo nunca fue pintor.

Aparte de opiniones personales (que analizaremos en su momento), en esta polémica concurren dos circunstancias que complican su resolución; pues: por un lado, el documento bautismal referido permanece inédito, siendo difícil su reproducción<sup>13</sup>; y por otro, debemos admitir que en el *quattrocento* la terminología de los distintos oficios se presenta confusa o ambigua en las fuentes escritas<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Bolognini Amorini, *Elogio di Sebastiano Serlio architetto bolognese*, Bolonia, 1823, p. 1 (v. Tuttle, 1989: 22).

<sup>13</sup> v. el perfil cronológico de Serlio en Tuttle, 1989: 28.

En aquellos años, a caballo entre las tradiciones medievales y la renovación de las artes figurativas<sup>15</sup>, la utilidad del dibujo arquitectónico no se limitaba a la representación del Proyecto; pues por demás, resultaba necesario en las artes mecánicas<sup>16</sup> para ejecutar las partes y ornatos de la construcción. Por este motivo, se puede afirmar que en el siglo XV la voz *pittore* se aplicaba (sin excesivo rigor) tanto, a los profesionales o artistas relacionados con la representación (*ritrarre*) como, a los que ejecutaban ornamentos complementarios en las edificaciones. Y de esta forma, alcanzada cierta experiencia, cabe aceptar como válida la designación "*pittore di...*" al tallador de piedra, al rejero o al maestro de obra (*capomastro*), porque, en definitiva, todos estos oficios se sirven de dibujos o plantillas para configurar sus obras.

### BOLONIA 1490-1500

Sobre la educación y aprendizaje de Sebastiano Serlio en sus primeros años, existen evidentes lagunas documentales. A pesar de esto, nos parece oportuno revisar las referencias iniciales en su ciudad natal con la idea de resaltar nuevos rasgos de su personalidad. A este propósito, conviene recordar un pasaje del Libro II donde rememora sus primeros años en Bolonia; dice textualmente:

« *Et io, quale mi sia, essercitai prima la pittura & la prospettiva, per mezo delle quali à gli studi dell' Architettura mi diei, de' quali son tanto acceso, & tanto mi diletano, che in tal fatiche mi godo* »<sup>17</sup>.

Aparte de este comentario, sobre la formación o experiencias de Serlio como *pittore di prospettiva* no se sabe nada; y además, tampoco se conocen dibujos o trabajos realizados en esta época<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Documentar la casuística de los oficios constructivos en el siglo XV es difícil, porque en esos años, aún perduraba la disciplina de las organizaciones gremiales del medievo. En este sentido, cabe señalar como dificultades para la transmisión de conocimientos: que esta transmisión se hacía de forma oral; que la formación de los oficiales se desarrollaba en un marco cerrado, territorial, basado en códigos formales de difícil asimilación; y finalmente, que existía la obligación juramentada de no divulgar enseñanzas fuera del gremio (v. Ruiz Rosa, 1987: 263 sgg.).

<sup>15</sup> v. Benevolo, 1988: 122-141.

<sup>16</sup> Por arte mecánica debe entenderse aquella actividad donde principalmente se necesita el trabajo manual; y según L. Benevolo, la pintura y la escultura aplicadas a la arquitectura, no se desvincularon de su carácter manual hasta bien entrado el siglo XV (v. ob. cit.: 123).

Especulando con los datos disponibles, los orígenes artísticos de nuestro personaje se explican por el ambiente cultural de Bolonia. Y así, más que por las lecciones recibidas por uno o varios artistas boloñeses, que –tal vez– le permitieron obtener ante un tribunal (sobre 1500) alguna titulación profesional; la entrega de Sebastiano a los estudios de arquitectura se debió al acusado carácter universitario de su ciudad natal y, por ende, a las posibles relaciones con miembros de una floreciente clase intelectual.

En efecto; en aquellos años, de apogeo de la Escuela Bolognesa<sup>19</sup> interesada en la proyección cónica, como disciplina auxiliar de la Pintura, y las investigaciones de estudiosos matemáticos en la geometría perspectiva; la ciudad italiana alcanzó cierto prestigio como centro de investigación en la representación plana del espacio<sup>20</sup>. Y en consecuencia, el comentario de Serlio en el Libro II tiene a su favor, en principio y a pesar de no haber encontrado trabajos suyos, suficientes argumentos que lo fundamentan.

### BOLONIA 1493

En la obra de G. Fantuzzi: *Notizie degli scrittori bolognesi*, publicada en Bolonia en 1789, aparece el siguiente comentario:

« *Il padre di Serlio ("Berto del Antonio Serli") viene eletto dai pellicciai alli Massari delle Arti di Bologna* »<sup>21</sup>.

Comparando esta cita con la del registro bautismal, consignada por el marqués Bolognini Amorini<sup>22</sup>, no podemos descartar la posibilidad de que el progenitor de Sebastiano ejerciese distintos oficios a lo largo de su vida. Y al menos, según se desprende de las referencias citadas, antes de vincularse al negocio de la peletería, trabajó en tareas de replanteo aun no bien definidas con la expresión *pittore di ornato e di quadratura*. Sobre este particular, algunos investigadores opinan que ambas ocupaciones son incompatibles; y esto es así porque, tal vez, no entienden que un pintor comprometido con las tendencias de la magnificada Escuela Bolognesa<sup>19</sup> (ahí está el error), pueda transformarse en un vulgar peletero.

Por contra, enfocando la cuestión desde la lógica arquitectónica, si por *pittore di ornato e di quadratura* entendemos como al oficial dedicado a modelar y replantear in situ los distintos elementos constructivos; entonces, esta ocupación no necesita la sensibilidad artística que la crítica literaria niega al padre de Sebastiano. Además, estos trabajos en la construcción explicarían, en cierta forma, la inclinación natural de su hijo hacia los estudios de arquitectura.

### BOLONIA 1500

En el Libro VII, Serlio nos ofrece, comentando la técnica constructiva de las bóvedas de caña, un interesante testimonio que puede hacer referencia al año 1500, dice:

*« Et si potria anche ordire le volte di legname; et poi smaltarle di gesso, coperto poi di buona calcina, et dipinte ancora. Et sarà opera durabile di gran tempo. Dellaqual cosa n'ho io veduto tre isperienze a'giorni miei. La prima fù in Bologna patria mia; che volendo racconciare alcune camere pe'l confalconieri, trovai una camera vecchia voltata di canne, smaltata di gesso, assai fresca et forte. Nondimeno era circa a trecento anni che fu fatta »<sup>23</sup>.*

---

<sup>17</sup> Serlio, 1600: Lib. II, f. 18r; Fausto Díaz Padilla (en Serlio, 1986a: 240) hace la siguiente traducción: « Y yo mismo, cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre mí, me ejercite primero en la pintura y la perspectiva, y por medio de ella me entregué a los estudios de arquitectura, de los que estoy tan entusiasmado, me gustan tanto, que en el trabajo me divierto ».

<sup>18</sup> v. Tuttle, 1989: 22.

<sup>19</sup> Con esta denominación se designa la obra de los Carracci y la de sus seguidores; aunque la crítica moderna, engloba a los pintores cuyo centro fue Bolonia: desde Franco Bolognese y Jacobo Avanzi, en el siglo XIV; hasta Lorenzo Costa y Francisco Raibolini (el Francia), en el siglo XVI (cfr. con Tuttle, 1989: 22).

<sup>20</sup> Este prestigioso investigador se ratifica con la observación de Alberto Durero cuando, en 1506, manifiesta la intención de visitar Bolonia con el objeto de profundizar en la perspectiva (v. K. Lange e F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a/S, 1893, p. 40; Tuttle, 1989: 24, n. 10).

<sup>21</sup> v. Tuttle, 1989: 28.

<sup>22</sup> v. en este apdo. p. 54.

<sup>23</sup> Serlio, 1600: Lib. VII, cap. XLI, p. 98; Fausto Díaz Padilla (en Serlio, 1986a: 473) hace la traducción: « Y las bóvedas se podrían realizar también en madera y después esmaltarlas con yeso cubierto con cal y pintadas posteriormente. Y será construcción muy duradera. De este tipo he conocido tres casos en esta época. El primero fue en Bolonia, mi patria, pues queriendo acondicionar algunas habitaciones para los gonfaloneros encontré una habitación antigua abovedada con cañas, esmaltada con yeso, bastante bien conservada y fuerte. No obstante hacía ya casi trescientos que había sido construida ».

De este comentario podemos extraer hechos de la máxima importancia. Para empezar, al mencionar los *confalconieri* se deduce que Serlio con veinticinco años trabajó para la administración local de Bolonia; pues con esta expresión, se refiere a los *Gonfalonieri del Popolo* con sede en el Palazzo Comunale<sup>24</sup>. Ciertamente, este hecho evidencia la relación de Sebastiano con el poder gobernante; o sea, la familia Bentivoglio que a la postre le introdujo en los círculos de la nobleza.

Por otro lado, del texto se puede concluir que los primeros pasos del boloñés en la construcción, se limitaron a la ejecución de elementos secundarios o decorativos; como en este caso, las mencionadas bóvedas falsas o de caña. La verdad es que por ahora, en ningún edificio se ha probado la participación de Serlio en tareas proyectivas de mayor responsabilidad; pero, como señala el investigador boloñés de la segunda mitad del siglo XVIII, Marcello Oreti: « *Probabilmente vi saranno in Bologna fabbriche di suo disegno ma non si ha certezza quali siano* »<sup>25</sup>. De esta forma, al carecer de obras relevantes, nuestro personaje era considerado en Roma (desde 1514) un simple delineante decorador; aunque al mismo tiempo, en amplios sectores artísticos, lo estimaban como discípulo y heredero de los conocimientos de Baldassare Peruzzi<sup>26</sup>.

Volviendo al relato de las bóvedas, podemos apreciar que el joven Sebastiano adopta una actitud reflexiva ante las soluciones constructivas aprendidas en sus años de juventud; ejemplo este que, como veremos, no será el único. Esta descripción coincide con las bóvedas falsas comentadas por Vitruvio para cubrir dependencias cuando no se artesonaban<sup>27</sup>. En cuanto a las características del sistema, éste lo constituye un armazón cóncavo que, rigidizado con cañas aplastadas, se solidifica mediante conglomerados de cal en ambas caras.

---

<sup>24</sup> *Gonfaloniere* es una figura jurídica, adoptada por distintas ciudades de las Toscana, que designa a los Magistrados municipales. Los *Gonfalonieri* de justicia aparecen como institución en Florencia en 1289 por iniciativa de Clemente IV (v. Tuttle, 1989: 24; Ambruzzi, 1973: vol. 29, p. 548).

<sup>25</sup> v. Lenzi, 1989: 30, n. 1.

<sup>26</sup> v. Günther, 1988: 227.

<sup>27</sup> v. Vitruvio, 1789: Lib. VII, cap. III, p. 171, n. 1 sgg.; Vitruvio, 1985: Lib. VII, cap. III, p. 176.

La sala del *Palazzo Comunale* referida por Serlio no es reconocible en la actualidad; y por supuesto, las citadas bóvedas (aunque pueden conservarse siglos si no les afecta el agua) han desaparecido. No obstante, esta forma de resolver los techos era utilizada regularmente desde tiempos antiguos; incluso, en edificios de relevancia. Basta recordar que aun se pueden ver las marcas semicirculares de estos abovedamientos, sobre los paramentos norte y sur, en el pronaos del Panteón de Roma<sup>28</sup> (fig. 2).

Refiriéndose a estos años (primera década del '500), Serlio hace un segundo comentario, también en el Libro VII, sobre las experiencias constructivas en su ciudad natal, dice literalmente:

« Anzi accadè in Bologna patria mia, ne miei primi anni, dove si fabricava modernamente. Hora perche essa città è la maggior parte porticata, per la qual cosa si facevano assai portichi publici con colonne tonde di mattoni: dove per la debolezza di tal materia, et anche per lo grande intervallo da una colonna all'altra, et per lo gran peso della facciata che v'era sopra, in breve tempo, non potendo esse colonne sostenere tal carico, cominciarono a crepare, et minacciar rovina: per il che fù necessario appuntellarle: dove per avventura i puntelli ancora vi sono. In alcuni luoghi furono di pietra cotta, et murati di gesso: la quale appuntellatura è molto al proposito, percioche'l gesso non cala punto: anzi gonfia nel seccare: et viene a sollevar quella cosa, che già era calata alquanto »<sup>29</sup>.

Como es manifiesto, Sebastiano vuelve a recordar técnicas constructivas aprendidas en los años de juventud. Con esta cita se confirma que el boloñés trabajó en tareas de rehabilitación; siendo el

---

<sup>28</sup> En la parte superior de los paramentos quedan tres de estas marcas, semicilíndricas en forma, corriendo de norte a sur y naciendo desde los entablamentos encima de las filas de columnas.

<sup>29</sup> Serlio, 1600: Lib. VII, cap. LXIII, p. 158; Fausto Díaz Padilla (en Serlio, 1986a: 496) hace la siguiente traducción: « E incluso sucedió en Bolonia, mi patria, en mi juventud, y en donde se construía ya al uso moderno. Debido a que la mayor parte de dicha ciudad es porticada, se construían bastantes pórticos públicos con columnas redondas de ladrillos; y debido a la fragilidad de este material, al gran espacio existente entre las columnas, y al gran peso de la fachada que había encima de ellos, en poco tiempo por no poder soportar esas columnas tal carga, comenzaron a resquebrajarse y a derruirse, por lo que fue necesario apuntalarlos y por fortuna los puntales se conservan todavía hoy día. En algunos lugares fueron de ladrillo y contruidos con yeso, resultando este apuntalamiento muy adecuado, porque el yeso no cede nada, sino que al contrario se hincha al secar y levanta aquella parte que hubiera cedido algo ».

objeto del caso, reforzar pórticos deficientemente dimensionados respecto a las cargas soportadas (fig. 3). En los comentarios queda patente, por la descripción que hace de los materiales y aparejos, su conocimiento in situ de estas técnicas de consolidación<sup>30</sup>.

Otro aspecto destacable del pasaje, independientemente de cuestiones constructivas, es cuando escribe (refiriéndose a Bolonia)..., « *dove si fabricava modernamente* ». De aquí se deduce que Sebastiano, ya en su juventud, era consciente de la transformación cultural de su tiempo; pues en las últimas décadas del siglo XV, una nueva arquitectura se reafirmaba en las ciudades italianas septentrionales, en contraposición a los esquemas medievales. Como sabemos, el núcleo de este fenómeno estuvo en Florencia; y es posible que nuestro autor se refiera a la fusión de las arquitecturas florentina y boloñesa que caracteriza esos años de transición<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> La fragilidad de estos pórticos es manifiesta; y como puede verse en la arquitectura italiana de esa época, la solución más fácil para reforzarlos era atirantar los arcos para absorber los empujes horizontales. Sin embargo, esta solución no debía agradar a algunos constructores (sobre 1490); pues para solucionar el deterioro, preferían afirmar las columnas y los arcos con fábrica de piedra. Serlio, buen conocedor del procedimiento, da la siguiente explicación: « El modo de reforzar tal fragilidad será el siguiente, sin necesidad de mover las columnas de su lugar. Se levantará a los lados de la columna una jamba de piedra viva, bien unida a ella pero con muy poca argamasa; y dicha jamba ha de ser de la mitad del grosor de la columna; y dejando los dos tercios de la columna fuera de la jamba, se redondeará dicha columna también por detrás [...]. Sobre las jambas se han de colocar los capiteles, y sobre éstos se han de alzar los arcos; y desde las pilastras al muro se construirán los intradós de manera que el pórtico quede muy reforzado. Y quien no quiera construir los intradós ni los pilastrillos que hay debajo de ellos [...] puede no hacerlo; pero sí se han de construir siempre las jambas de los lados y de la parte posterior de las columnas » (Serlio, 1986a: 496).

<sup>31</sup> v. Heydenreich, 1974: 184 sgg.

## PESARO 1511-1514

Sobre la presencia de Sebastiano Serlio en Pésaro disponemos, hasta la fecha, de tres evidencias documentales, o sea:

19 de junio de 1511

*A Pesaro "Mastro Bastiano Bolognese" è nominato fra i pittori in una descrizione della Processione del Corpus Domini.*

6 de abril de 1513

*A Pesaro viene rogato il contratto per far L'Arca di san Terenzio per la cattedrale "secundo el disegno facto de mano de Mastro Sebastiano da Bologna Pictore in Pesaro".*

17 de diciembre de 1514

*A Pesaro il testamento di Beatrice dei Manfredi da Reggio viene testimoniato da "Sebastiano q. Bartolomei de Serlis de Bononia Pictore habitatore Pisauri"<sup>32</sup>.*

Por lógica, las causas que motivaron la marcha de Sebastiano a Pésaro indican, en todos los casos, su relación con la familia Bentivoglio<sup>33</sup>. En efecto, si se fue de Bolonia por la invasión de las tropas de Julio II, debemos recordar Giovanni Sforza (gobernador de Pésaro en 1506) era sobrino de Ginevra Sforza, la mujer de Giovanni II Bentivoglio<sup>34</sup>. Y si de otra manera, los motivos del desplazamiento fueron encargos profesionales, como está documentado en la referencia del 6 de abril de 1513 con el contrato del Arca de San Terencio para el coro de la catedral, las circunstancias de parentesco también son válidas. Por lo tanto, cualquiera que fuesen los motivos para abandonar Bolonia, podemos aceptar que Sebastiano gozaba del estatus social suficiente para relacionarse con la nobleza.

En el mismo sentido, el interés de Serlio por los personajes ilustres tenía por objeto encontrar un protector, convencido que necesitaba un mecenas que avalase sus proyectos. Por esta razón, dedicó el Libro III (su edición príncipe) a Francisco I rey de Francia; y en el Libro IV, hace referencia a importantes personalidades afines a la realeza, como los duques de Urbino y Ferrara entre otros<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> v. Tuttle, 1989: 28.



Así pues, la importancia del periodo pesarés radica en los contactos de nuestro personaje con miembros de la Corte; adquiriendo en estos años, como lo atestiguan sus Libros de arquitectura, los conocimientos de la *bella maniera*<sup>36</sup> que determinaron las pautas de sus creaciones artísticas; es decir: el Arca de San Terencio para el coro de la catedral en Pésaro (1513) citada, el artesonado de la Sala della Libreria del Palacio Ducal en Venecia (fig. 4), una fuente en Urbino, el altar marmóreo para la iglesia de la Virgen de Galliera en Bolonia y el teatro en madera para el Palacio Porto en Vicenza<sup>37</sup> (fig. 5).

### ROMA ¿1514-1527?

Por costumbre se ha supuesto que en 1515 Serlio estaba en Roma; y aunque no existen documentos que lo confirmen, nadie duda -por el momento- sobre la veracidad de esta presencia<sup>38</sup>. Por otro lado, sabemos que en 1528 redacta su testamento en Venecia<sup>39</sup>; y por lo tanto, tenemos un periodo aproximado de trece años que debemos analizar; a pesar de que la limitación de pruebas documentales de esa etapa, nos conduce, en algunos casos, a propuestas cuestionables sin bases ciertas de comprobación.

---

<sup>33</sup> Desde 1278, bajo la soberanía del papa Nicolas II, hasta 1506 con la incorporación de Bolonia a los Estados Pontificios; en Bolonia se disputaban el poder los papas, el pueblo y las familias Pepoli (1337-50) y Bentivoglio (1401-1512).

<sup>34</sup> v. Tuttle, 1989: 25.

<sup>35</sup> En Serlio 1552 se mantiene la dedicatoria a Francisco I (Lib. III, f. IIIr y Lib. IV, f. II; cfr. con Sambricio, 1986: 76, n. 73). Un buen análisis de estas dedicatorias se hace en Paniagua Soto, 1990: t. II, p. 497 sgg. y t. III, p. 1063 sgg; sobre la cuestión del mecenazgo este investigador hace el siguiente comentario: « La necesidad de encontrar un patrocinador del proyecto, hizo a Serlio poner en marcha toda su capacidad de relación a tal fin entre los grandes soberanos del momento, tales como Francisco I, Carlos V y Enrique VIII, e incluso la reina de Polonia, Bona Sforza, a cuyo servicio ocupaba un puesto su esposa ».

<sup>36</sup> Con esta expresión Leonardo Benevolo designa una experiencia artística que, ocurrida en esos años, fue consecuencia de un intercambio cultural entre artistas romanos y florentinos (Benevolo, 1988: 331).

<sup>37</sup> v. Tuttle, 1989: 25; Paniagua Soto, 1990: 23 sg.

<sup>38</sup> v. Paniagua Soto, 1990: 22.

<sup>39</sup> v. n. 9 del apdo. anterior; cfr. con Howard, 1973: 515, n. 10. El testamento, redactado en Venecia el 1 de abril de 1528, se conserva en el *Archivio di Stato di Venezia* signado *Notarile-Testamenti* (notario Avidio Branco), B. 99 n.º 421 (v. ob. cit.: 21, n. 22).

Además de lo anterior, también se pensaba que el boloñés de 1514 a 1527, mantuvo una prolongada estancia en la ciudad eterna; pero después de los últimos hallazgos, se ha demostrado que realizó dos viajes a su ciudad natal; es decir, de 1520 a 1523 y de 1525 a 1527?<sup>40</sup>.

A nuestro entender, los desplazamientos a Bolonia (que a continuación estudiaremos) se deben encuadrar en el contexto del llamado periodo romano<sup>41</sup>; pues en términos generales, la constante que caracteriza estos años es su formación clasicista, como seguidor del círculo bramantesco, a través de uno de los grandes maestros del Alto Renacimiento romano que fue Baldassare Peruzzi<sup>42</sup>.

### Roma 1514-1520

De los primeros años en Roma no se tienen noticias fehacientes; y como ha señalado Frommel, parece ser que Serlio no tenía un conocimiento exacto de los acontecimientos arquitectónicos romanos antes de 1523. Así, citando los proyectos de Raffaello y Peruzzi para San Pedro, los atribuye erróneamente al pontificado de Julio II en vez de a León X<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> La reproducción de los documentos que prueban las visitas de Serlio a Bolonia están en Tuttle, 1989: 28 (*Appunti per un profilo cronologico-biografico di Sebastian Serlio*). Sobre estas referencias trataremos extensamente; siendo interesante la valoración crítica que sobre el tema hace Deanna Lenzi en su artículo: « Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna », en Thoenes, 1989a: 30-38.

<sup>41</sup> v. la ponencia de Christoph L. Frommel: « Serlio e la scuola romana », en Thoenes: 1989a: 39-49.

<sup>42</sup> Para la significación del concepto: Alto Renacimiento romano, v. Wölfflin, 1986: 13 sgg. En esta obra, el autor, en proceso de concreción, distingue las particularidades específicas de la disolución del arte del Renacimiento en Roma. Para este crítico literario los maestros iniciales de esta época son: Bramante, Raffaello y Peruzzi. Aparte de las referencias a Peruzzi como preceptor, sabemos la admiración que Serlio profesaba a Bramante por las continuas citas que hace en sus escritos. Desde nuestro punto de vista, la más significativa de estas citas es la que hace a propósito de una galería construida en el Belvedere del Vaticano; dice refiriéndose a Bramante: « en verdad se puede afirmar que él ha resucitado la recta arquitectura gracias a la ayuda de Julio II »(\*). Sobre este y otros comentarios similares v. Serlio, 1986a: Lib. III, pp. 280, 281, 282, 320\*, 321 y 322; Lib. IV, pp. 345 y 377.

<sup>43</sup> v. ob. cit. Frommel, 1989: 39, n. 9. El error referido también se aprecia en Serlio, 1986a: 280. Por otra parte, sobre la presencia de Serlio en Roma v. ob. cit. Lenzi, 1989: 35, n. 8.

### Bolonia 1520-1523

Las evidencias que demuestran el regreso de Sebastiano a Bolonia son las siguientes:

29 de septiembre de 1520

*A Bologna Serlio è padrino di battesimo di Matteo di Cattaneo di Ambrogio della Ventina.*

1 de octubre de 1521

*A Bologna Serlio è padrino di battesimo di Leonardo di Giovanni Maria de'Graziani di Castelfranco.*

7 de diciembre de 1521

*A Bologna Serlio è padrino di battesimo di Constanza di Giovanni Battista Spada.*

27 de enero de 1522

*A Bologna Serlio è padrino di battesimo di Lattanzio do Gianfrancesco de'Bandinelli da Imola.*

14 de agosto de 1522

*Viene pagato a un "Sebastiano pittore" 3 lire e 10 soldi per aver fatto due piante della basilica di San Petronio di Bologna.*

24 de septiembre de 1523

*A Bologna Serlio è padrino di battesimo di Girolamo di Virgilio Broni<sup>44</sup>.*

De estos registros podemos deducir algunos hechos significativos. Por lo pronto, la secuencia temporal de los mismos indica un periodo de residencia estable en contraposición a viajes esporádicos o puntuales; y además, cabe mencionar que en estas referencias, exceptuando la del 14 de agosto de 1522, no se menciona la dedicación profesional del boloñés.

Por otra parte, la mayoría de los investigadores consideran que en este periodo Serlio trató, por primera vez, con Baldassare Peruzzi da Siena; circunstancia esta que se fundamenta en la estancia boloñesa del sienés, invitado por Giovan Battista Bentivoglio, entre julio de 1552 y mayo de 1523<sup>45</sup>. En la ciudad de Bolonia en ese tiempo, Peruzzi se ocupaba de múltiples encargos, tanto públicos como privados; siendo el más significativo el de la basílica de San Petronio, para la cual, realizó estudios de la fachada y un plano esquemático de la planta con vistas a la terminación de la iglesia (figs. 6-7).

Precisamente en este último plano, conservado en el museo de San Petronio, se pueden ver anotaciones de un ayudante que, según Tuttle por las características caligráficas<sup>46</sup>, bien pudieran ser de Sebastiano Serlio; porque además, en los archivos de la iglesia consta el pago de cierta cantidad a un tal "*Sebastiano pittore*", el día 14 de agosto de 1522, por haber realizado dos plantas de la basílica de San Petronio en Bolonia<sup>47</sup>.

### Roma 1523-1525

Partiendo de Bolonia, Peruzzi marcha a Roma y es posible que unos meses después, por la amistad establecida, Serlio le siguiese a la Ciudad Eterna. Sobre las relaciones con el sienés, Serlio haría posteriormente los siguientes comentarios:

#### Libro IV: *L'auttore ai lettori.*

*« Di tutto quello, che voi trovare in questo libro che vi piacca, non darete già laude a me: ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena: il qual fu non solamente dottissimo in quest'arte e per teorica, e per pratica: ma fu ancor cortese, e liberale assai; insegnandola a chi se ne è dilettato: e massimamente a me, che questo quanto si sia, che io sò, tutto riconosco dalla sua benignità, e col suo esempio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegeranno a prenderla da me »<sup>48</sup>.*

---

<sup>44</sup> Estas referencias se han tomado de la ob. cit. Tuttle, 1989: 28; y al parecer, se deben a las investigaciones de Deanna Lenzi.

<sup>45</sup> Acerca de la permanencia de Peruzzi en Bolonia cfr.: Frommel, 1989: 39; Lenzi, 1989: 30 y Tuttle, 1989: 27. Las fechas que dan estos autores son, respectivamente, las siguientes: julio 1522 - mayo 1523; septiembre 1522 - mayo 1523 y julio 1522 - abril 1523.

<sup>46</sup> v. ob. cit. Tuttle, 1989: 27, n. 34, donde se especifican estas anotaciones; esto es: « la tribuna va alta pedu (sic) ducento / la nave de mezo va alta pedi cento / la nave da li canti pedi setantacinqui / le capelle pedi cinquanta ».

<sup>47</sup> v. página anterior.

<sup>48</sup> Serlio, 1600: Lib. IV, f. 126a. Fausto Díaz Padilla (en Serlio, 1986a: 333) realiza la siguiente traducción: « De todo lo que encontréis que os guste en este Libro no me alabéis por ello, sino a mi preceptor Baltasar Petruccio de Siena, quien fue no sólo una persona doctísima en este arte, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, sino también muy amable y generoso, y ha enseñado sus conocimientos a quien es amante de la arquitectura, y en especial a mí, pues todo lo que sé a él se lo debo, y siguiendo su ejemplo yo los transmitiré a quien no tenga a menos recibirlos de mí ». Para otras citas similares ver en la ob. cit.: ff. 191r y 192a.

## Libro VI\*\*:

« lo intendentissimo precettore mio Baldassar Perruzzi senes, il quale con onore di tutti gli altri non ebbe superiore: ne pari, onde io suo umile discepolo et herede di una minima particella del suo sapere »<sup>49</sup>.

Estos pasajes demuestran que Serlio adquirió conocimientos de arquitectura con Baldassare Peruzzi; aunque en ningún caso, el tratadista de Bolonia especifica el contenido o la extensión de los mismos. Por otros escritores sabemos que estudiaron y dibujaron juntos los monumentos antiguos<sup>50</sup>; y a pesar de la similitud entre algunos de sus dibujos, que son los menos (figs. 8-13), no se puede decir que los Libros III y IV de Serlio son un plagio directo de los estudios de Peruzzi<sup>51</sup>. Como podremos comprobar, existen diferencias substanciales entre el "discípulo" y el "maestro"<sup>52</sup>.

### Bolonia 1525-1527?

La prueba que evidencia la segunda vuelta de Serlio a su ciudad natal, en el contexto del periodo romano, es la siguiente:

8 de abril de 1525

*A Bologna si firma un atto di locazione per cui l'"ingegnoso viro magistro Sebastiano quodam Bartholomei de Serlio pictori et architecto" prende come apprendista un certo Bartolomeo di Alessandro Frabaldi da Modena al fine "exercendi in exercitio picturae" per tre anni a partire dal successivo 5 dicembre*<sup>53</sup>.

Este documento contractual, extendido como veremos a un tal Bartolomeo Frabaldi en calidad de ayudante, es significativo por tres razones. En primer lugar, al tener vigencia por tres años, supone el fin de las estrechas relaciones con Baldassare Peruzzi. En segundo lugar, abre la posibilidad de que Serlio no estuviese en Roma cuando se produjo

---

<sup>49</sup> Serlio, 1978: Lib. VI\*\*, f. XXXVr.

<sup>50</sup> v. Vasari, 1991: 684-689; Cellini, 1989: 198-201.

<sup>51</sup> Sobre la parte de Peruzzi en la obra de Serlio, las últimas investigaciones coinciden que ésta se limita a un número reducido de casos puntuales (v. Günther, 1988: 228 sgg.; Frommel, 1989: 41).

<sup>52</sup> El primero que sugiere modificaciones a Serlio, para diferenciar su identidad respecto a Peruzzi, es Philandro en la 2ª ed. de sus *Comentarios de Vitruvio* publicada en Roma en 1544 (v. ob. cit. Günther, 1988: 230 sgg.; Schlosser, 1924: 226 y 236).

el Sacco en 1527. Y finalmente, en cuanto a la denominación profesional de Sebastiano, la designación *pictori et architecto* implica un salto cualitativo respecto a las referencias de los periodos anteriores. Como han señalado algunos estudiosos, en este tiempo Serlio vislumbra escribir sobre arquitectura basandose en la experiencia romana con Peruzzi.

### VENECIA 1527-1540

Al menos, como lo demuestra su propio testamento, Serlio estaba en Venecia en 1528; e independientemente del valor cronológico de dicho documento, cabe destacar el siguiente pasaje:

... « *et in futurum quomodolibet spectantium et pertinentium dimitto dominio Iulio Camillo del Minio patrie Fori Iulii meum cordialissimum et amicissimum quem meum here dem universalem instituo, ordio et esse volo, et hoc volo esse meum verum testamentum ut ultiman vo luntatem* »...<sup>54</sup>.

Guilio Camillo Delminio (1480?-1544) fue profesor de filosofía y literatura con cátedra en la universidad de Bolonia; y al parecer, como reivindica Manfredo Tafuri, Serlio conocía a este personaje antes del periodo veneciano<sup>55</sup>. La relación entre ambos intelectuales se fundamenta, por lo visto, en la presencia del friulano en Bolonia durante los años 1519, 1521-23 y 1525. Con lo cual, la designación como heredero universal, junto a la calificación « *cordialissimum et amicissimum* », pone de manifiesto el aprecio que sentía Serlio hacia Camillo.

Por otra parte, no tenemos suficientes pruebas documentales sobre la intervención de Serlio en la praxis arquitectónica del periodo veneciano<sup>56</sup>; posiblemente, porque el destino del tratadista era trabajar en el campo teórico. En este sentido, sin duda, la aportación más importante del boloñés en la etapa véneta fue la publicación de los Libro IV y III; es decir, su *Regole generali di architettura* en 1537 y el *Libro terzo delle antichità* en 1540 (figs. 14-15)<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> v. Tuttle, 1989: 27 sgg.

## PARIS/FONTAINEBLEAU/LYON 1540-1554

Por la accesibilidad del lenguaje empleado y la incorporación de figuras al texto, el Libro IV tuvo una enorme aceptación no sólo entre estudiosos y profesionales de la arquitectura; sino también, entre nobles y personalidades influyentes que, con una mentalidad práctica, vieron en el Tratado un medio para materializar en piedra sus ambiciones de poder. Así, es muy significativo el interés de Francisco I por los escritos serlianos cuando sin dilación se hace con un ejemplar del Libro IV, a través de George d'Armagnac (Obispo de Rodez), y promete trescientos escudos a Serlio en concepto de futuros encargos en la Corte<sup>58</sup>.

Animado por estas expectativas, el boloñés decide viajar a Francia a finales de agosto de 1539, como él mismo reconoce en su carta a Carlo Ardizonni fechada el 18 de mayo de 1539<sup>59</sup>; pero con toda certeza, a juzgar por la carta de Piero Aretino al embajador francés en Venecia, el 13 de noviembre de 1539, donde reivindica el incumplimiento de la promesa de los trescientos escudos hecha por Francisco I a Serlio, el viaje de éste a Francia tuvo que ser posterior<sup>60</sup>. La verdad es que los distintos historiadores no coinciden en la fecha de llegada de Serlio a Francia; incluso hoy día, este dato resulta verdaderamente difícil de fijar<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> El testamento, redactado en Venecia el 1 de abril de 1528, se conserva en el *Archivio di Stato di Venezia* signado *Notarile-Testamenti* (notario Avidio Branco), B. 99 n.º 421; v. Paniagua Soto, 1990: 21, n. 22. Loredana Olivato lo reproduce íntegramente en « Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisati », en *Arte Veneta*, XXV, 1971, pp. 234-291.

<sup>55</sup> v. Matteucci, 1989: 19, n. 6.

<sup>56</sup> v. Tuttle, 1989: 28.

<sup>57</sup> Las distintas ediciones y traducciones de estas obras están en Bury, 1989: 100.

<sup>58</sup> Sobre la alusión al Obispo de Rodez y la promesa económica de Francisco I, el mismo Serlio hace mención en la edición príncipe del Lib. III, ff. III y IV; Serlio, 1552: Lib. III, ff. IIIr y IV.

<sup>59</sup> En F. Malaguzzi Valeri, « La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna », *Archivio storico dell'arte*, VI, 1893, p. 45, tenemos el siguiente registro con fecha 18 de Mayo de 1539: *Serlio scrive un lettera a Carlo Ardizonni per rendere conto dei denari spesi nel far l'altare di Santa Maria di Galliera a Bologna, esprimendo inoltre il suo intento di andare in Francia alla fine d'agosto* (v. Tuttle, 1989: 29).

No obstante, a pesar de las acostumbradas carencias documentales, podemos hacernos una idea verosímil sobre la llegada de Serlio a Francia; y en este sentido, Dinsmoor plantea una de las hipótesis más solventes basandose en dos noticias. En primer lugar, la ofrecida por Salviati en su *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico...* (Venecia, 1552); donde dice... « *Gia sono undici anni che mi trovava in Padova... poco tempo dopo essendo io ritornato in Venezia, Messer Sebastiano architetto... è... venuto un giorno a casa mia* », acontecimiento que debemos fechar en 1541. Y en segundo lugar, las noticias contenidas en dos cartas de Pellicer; donde en la primera, fechada el 12 de diciembre de 1540, describe como Serlio próximo a cumplir los sesenta y seis años, junto a su esposa y numerosos hijos entre los que uno era tan... « *petit enfant qui n'est encores pour endurer en ce temps icy tel voyage* », llegaba a París para rehacer su vida, recibiendo alojamiento en el Palacio de las Tullerías<sup>62</sup>; y en la segunda, misiva dirigida a la reina de Navarra con fecha 10 de noviembre de 1541, recomienda a Serlio en los términos... « *Messer Sebastiano Serlio m'a escript le bon recueil qu'il vous a pleu luy faire et le bon traitement qu'il a en du roy par vostre faveur* »; mediación esta de Guillaume Pellicier ante Margarita de Angulema (hermana de Francisco I y Reina de Navarra) que proporciona a Serlio una pensión de cien coronas de oro desde enero de 1540 hasta la muerte de ésta en 1549<sup>63</sup>.

En cualquier caso, el primer documento que tenemos sobre la presencia de Serlio en Francia está fechado el 27 de diciembre de 1541; y en el mismo, se le cita como arquitecto, pintor y proyectista del Palacio de Fontainebleau con una remuneración anual de cuatrocientas libras, más veinte sueldos en concepto de dietas para viajes e inspecciones. En realidad, a pesar de estudiar, levantar planos a escala (fig. 16) y presentar propuestas de rehabilitación sobre la obra regia; este nombramiento no pasó de ser un puesto honorífico, pues, como se desprende de sus propias palabras, en ningún momento intervino de forma directa en las obras.

---

<sup>60</sup> En Pietro Aretino, *Il secondo libro de lettere di Messer...*, Venecia, 1542, se comenta: ...« *Sua Maestà, la clemenza del quale, no lo accettare un suo libro, gli promese trecento scudi per sostegno dei suoi bisogni (sic)* »... (v. Paniagua Soto, 1990: 24 sg., nn. 31 y 32).



Sobre esta cuestión, resulta interesante leer los comentarios del propio Serlio en el Libro VII:

« El riquísimo palacio de Fontainebleau ha sido construido en épocas distintas y sus distintos miembros no guardan relación entre sí. En el segundo patio, al que dan las habitaciones reales, se construyó una galería, la cual mira por un lado a dicho patio y por otro a un gran jardín. [...] Estaba proyectada que la parte superior habría de ser de bóveda, y estaban ya colocados los salmeres y las impostas de piedra. Pero al hacerse cargo de la obra una persona de mayores conocimientos arquitectónicos y mejor criterio que el albañil que había proyectado la forma anterior, ordenó quitar los salmeres y dispuso un techo de madera, y de este modo se terminó esta galería sobre otra galería. Pero yo, que estaba allí pagado por el magnánimo Rey Francisco, y no fui requerido para dar ni el más pequeño consejo, he querido exponer cuál habría sido la disposición que yo habría dado ha dicha galería, si se me hubiera encargado esa tarea; y así las generaciones futuras podrán apreciar la diferencia entre una y otra, comparándolas entre sí. Y para ello no modifíco en nada su planta »<sup>64</sup>.

Estas circunstancias ponen de manifiesto que en el reino francés, bajo la "protección" de Francisco I desde 1541 hasta la muerte de éste en marzo de 1547, Serlio no consigue desarrollar plenamente sus aptitudes y expectativas profesionales. Y con una existencia algo precaria, sin obtener las subvenciones necesarias para llevar a cabo su obra –a pesar de su esfuerzo y contactos–, deja constancia de su situación en la dedicatoria al monarca en la primera edición del Libro I sobre Geometría (París, 1545), veamos:

*« Altissimo & potentissimo Sire. Mentre che la vostra Christianissima maestá questi anni passati era nelle guerre occupata, & non desisteva però da l'altre sue generose imprese, pagando largamente tutti suoi stipendiati, liquali se faticano in diverse & belle arti, & massimamente me, che sotto li suoi reali tetti con honesto stipendio mi trattiene, come enchora fa; mossa dalla sua incomparabile pietá; la serenissima Regina di Navarra signora eletissima. Per non mancir ne l'ocio quel tempo che m'avanzava doppo le sollecitationi delle opere commenssomi da vostra maestá. Mi diedi a comporre questi miei libri, alli quali in Italia; per impotentia; non potei dar opera. Onde n'ho finito due da presentare a vostra maestá. Ecco adunque; o Christianissimo Re sostentatore de'virtuosi; questi pochi frutti di essi due libri di Architettura che'l mio debole ingegno ha prodotti ne la solitudine di Fontaneblo (sic) »<sup>65</sup>.*

---

<sup>61</sup> Las distintas hipótesis sobre la llegada de Serlio a Francia están planteadas en Paniagua Soto, 1990: 26 sg., n. 34.

Como queda patente en los pasajes expuestos, las relaciones de Serlio con la monarquía se deterioraron con el tiempo; y al igual que en el periodo veneciano, nuestro personaje no consigue participar en los proyectos relevantes del momento. Parece que otra vez el destino limita su actividad profesional al terreno teórico; y así, lo más importante de estos años fue la publicación de los libros I, II y V<sup>66</sup>; o sea, *Il primo libro d'architettura* (sobre Geometría), *Il secondo libro di prospettiva* (París, 1545, ambos en el mismo volumen con una sola portada) (fig. 17) y, también en Francia, el *Quinto libro...*, *nel quale se tratta de diverse forme de tempi* (París, 1547) (fig. 18).

Cuando Enrique II sube al trono (1547-1559), Serlio espera continuar su labor en la Corte como se desprende del comentario... « Incluso trataré de las casas reales dado que me encuentro al servicio del cristianísimo rey Enrique »<sup>67</sup>; pero en realidad, con la renovación política cesa la aportación económica que la monarquía le dispensaba, y lo que es peor, se llega a prescindir de los encargos ya iniciados. A partir de entonces, las condiciones laborales y personales del tratadista de Bolonia empeoraron significativamente; siendo necesario, de nuevo, reorientar su vida con las dificultades añadidas de la edad<sup>68</sup>.

Sin fecha cierta, probablemente en 1548 o 1550, Serlio se traslada a Lyon; tal vez, con el propósito de encontrar medios para publicar su *Libro Extraordinario*, publicación que será efectiva en 1551 (fig. 19). En esta ciudad permanece hasta el año 1554, fecha de su regreso a Fontainebleau, ocupado en distintos encargos al servicio del Cardenal Hipólito d'Este; y seguramente, en ese tiempo intervino en las ilustraciones de la edición de Vitruvio de su discípulo Guillaume Philander publicada en Lyon en 1552<sup>69</sup>.

---

<sup>62</sup> En Serlio, 1986a: Lib. VII, p. 473, nuestro tratadista hace el siguiente comentario: « Y por último, habiéndome concedido alojamiento el Rey Francisco en las Tullerías en París, y queriendo acomodarme en algunas estancias... ».

<sup>63</sup> v. ob. cit. Paniagua Soto, 1990: 27, n. 39.

<sup>64</sup> Tr. cast. de Fausto Díaz Padilla en Serlio, 1986a: Lib. VII, p. 472; el texto italiano original podemos encontrarlo en Serlio, 1600: Lib. VII, p. 96.

<sup>65</sup> v. Paniagua Soto, 1990: 27 sg., n. 40.

<sup>66</sup> Schlosser (1924: 351) considera estos escritos unidos cronológicamente; por lo cual, constituyen la obra de Serlio en la primera etapa francesa con Francisco I.

Por otra parte, sabemos que en este periodo contacta con el mantuano Jacopo Strada; al cual, vendió el resto de sus escritos; esto es: los manuscritos de los Libros VII y VI. Precisamente, en la edición del Libro VII que preparó el anticuario (Frankfurt, 1575) (fig. 20), él mismo cuenta la delicada situación de Serlio en esos momentos, escribe:

« ... Yo recibí del propio autor [refiriéndose a Serlio] en Lyon en 1550, y también recibí las planchas dibujadas por sus propias manos, con la descripción correspondiente de cada una de ellas... Yo estimé que ello era los más hermosamente realizado y lo más útil que él hizo, y yo estaba deseoso de permitir el provecho público por la facilidad con la que él había escrito y con que enseñaba todo lo relacionado con la contrucción; y como a pesar de las distintas formas, algunas de las cuales son muy complicadas, él explica todo con tal claridad y facilidad, y en un orden tan hermoso, que cualquier hombre, por muy mediocre que sea para el arte, pueda cómodamente servirse de ello. Por ésto, como el trabajo me pareció merecedor de mostrarse en público, después de llegar a un acuerdo en el precio con él, yo se lo compré por una gran suma... Además el mismo autor, dado que se encontraba muy viejo y debilitado, quizá más por la gota que por los propios años, y extenuado por su trabajo, decidió venderme lo que le quedaba de los dibujos que él había ejecutado con sus propias manos durante su vida, y así mismo que había recogido hecho por otros; no olvidó colocar sus propias descripciones a la mayoría de los dibujos, con la idea de tener los grabados algún día; y él los había reunido en varios volúmenes. Pero le falló más el tiempo que la suerte, y yo decidí hacerme su depositario contra todos los demás, de manera que después de su muerte no se perdiesen o cayesen en manos de artistas que pudieran usarlos como motivo para pavonearse. Yo deseaba tener la última palabra al respecto y saber dónde quedaban después de su muerte. Me pareció que él se sentía el más afortunado y satisfecho de los hombres si yo quedaba como poseedor de ellos, manteniendo como cierto que yo le haría el gran honor de grabarlos y publicarlos. Sin embargo, después de haber visto satisfechos sus sueños, durante los últimos días de su existencia él revisó constantemente y con cariño sus

---

<sup>67</sup> Tr. cast. por Fausto Díaz Padilla en Serlio, 1988b: Lib. VI\* (MS datado por Dinsmoor sobre 1545), p. 769; para cfr. con el texto italiano v. ibídem: 1.

<sup>68</sup> El historiador Jose R. Paniagua Soto (1990: 28 sg.) hace el siguiente relato sobre esa difícil situación: «... la ola de nacionalismo en la que se vió sumida Francia en esos momentos, afectó a los italianos, y en particular a Serlio, que se vió suplantado por Philibert de l'Orme, momento en el que se retiró a la casa que él mismo había construido para el Cardenal de Ferrara en Fontainebleau, donde permaneció aproximadamente durante tres años, a expensas de la pensión de la Reina de Navarra, concluyendo su *Libro Extraordinario*, en cuya presentación expresaba su desesperada situación profesional y humana, y el proceso de gestación del libro ».

<sup>69</sup> v. Wiebenson, 1988: 63 sg.

dibujos y sus leyendas referentes a los mismos, de forma que yo pudiese servirme de ellos lo más fácilmente, cuando llegase la ocasión de partir de Francia y volver a Roma por mis negocios. Así, con una buena suma de plata, yo le pagué todo lo que quedaba procedente de sus propias manos o de las de otros... Por fin yo tenía que partir, pero no sin recíproca tristeza nos separamos el uno de otro; él difícilmente curado, volvió a Fontainebleau después de mi marcha, y allí el buen anciano terminó su vida, dejando un gran fama tanto allí como en otras partes de Europa; puede decirse perfectamente que para algunos él renovó el arte de la arquitectura y la presentó asequible a todos. De hecho, él hizo más con sus libros de lo que jamás se hizo antes de él, incluido Vitruvio, que es oscuro y no comprensible fácilmente por todos »<sup>70</sup>.

Después de estas noticias sólo cabe decir que Serlio, al parecer en el camino de regreso a Fontainebleau, falleció cuando contaba 79 años de edad<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> v. Paniagua Soto, 1990: 30 sg., n. 46. Según este historiador, el anticuario y numismático Jacopo Strada realizaba su trabajo con dignidad; y en cierta forma, le debemos gratitud por haber recopilado dibujos y manuscritos de artistas famosos, como por ejemplo: Perin del Vaga, Raffaello, Guilio Romano, etc. (v. ob. cit.: 29).

<sup>71</sup> En cuanto a la muerte de Serlio, los distintos historiadores no coinciden ni en el lugar ni en la fecha: Fontainebleau o Lyon en 1554 o 1555; cfr. Sambricio, 1986: 22 con Rosci, 1966: 3. José R. Paniagua Soto recoge los siguientes datos al respecto: « L. Charvet fija la fecha, hoy aceptada por todos, de 1554, o quizá como mucho en 1555, con lo que rectifica las anteriormente dadas de 1540 por Saraceno, 1578 por Dargenville y De Quincy, también Callet, etc. » (v. Paniagua Soto, 1990: 43, n. 47).

### I.3 REVISION DE LA LITERATURA CRITICA SOBRE SEBASTIANO SERLIO.

---

La literatura crítica sobre Serlio y su obra se caracteriza por su evolución a lo largo de la historia; y en este sentido cabe distinguir: las opiniones de artistas y biógrafos de su tiempo; los comentarios de intelectuales y estudiosos de los siglos XVI y XVII; y finalmente, las conclusiones de los investigadores de nuestro siglo. En consecuencia, dado lo prolijo del tema, el objeto de este apartado es revisar por orden cronológico el contenido de las referencias críticas, que, expuestas por diversos autores, han quedado registradas en la Literatura Artística.

GIORGIO VASARI (1512-1574), en la primera edición de *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani...* (Florencia, 1550), menciona una sola vez a Serlio en el contexto de *la vita* de Peruzzi; y con esta indiferencia de partida, da a entender que Serlio elaboró los Libros IV y III utilizando el material de Peruzzi. Así, en principio, comenta que el sienés estaba preparando un libro de arquitectura, otro sobre las antigüedades romanas y un comentario acerca de Vitruvio; y al final del relato, el biógrafo italiano escribe textualmente:

« ...[Serlio era stato] erede di molte cose di Baldassarre... il quale fece il terzo libro dell'architettura ed il quarto dell'antichità di Roma misurate; ed in questi le già dette fatiche di Baldassarre furono messe in margine, e parte furono di molto aiuto all'autore »<sup>72</sup>.

BENVENUTO CELLINI (1500-1571), en su *Discorso dell'architettura* (MS)<sup>73</sup>, aporta distintas noticias sobre Serlio y sus relaciones con Peruzzi. En primer lugar, al igual que Vasari, confirma la amistad entre ambos; en segundo término, considera a Serlio *maestro di legname*; y seguidamente, da la noticia de que Peruzzi confió a Sebastiano algunos de sus estudios autorizando su publicación, quizás, para evitar su pérdida debido a la supuesta enfermedad del artista de Siena.

---

<sup>72</sup> v. Vasari, 1991: 684 sgg.; 1945: 130. Cfr. con Rosci, 1966: 3; Frommel, 1989: 39.

<sup>73</sup> Este opúsculo se publicó por primera vez en Venecia en 1776 (sobre la historiografía de esta obra v. Schlosser, 1924: 343; Bury, 1988: 489; Frommel, 1989: 49, n. 2).

El texto que recoge estas noticias es el siguiente:

« Este Baldassarre tenía como íntimo amigo a un boloñés que se llamaba (Se)bastiano Serlio. Este Serlio era maestro carpintero y, por su amistad con Baldassarre, la mayor parte de su tiempo estaba con él reproduciendo las dichas obras. Platicaba ampliamente Baldassarre con Bastiano, mostrándole con clarísimas razones que Vitruvio no había establecido la regla de lo más bello de las cosas antiguas; el propio Baldassarre, con su buen juicio de excelente pintor, había hecho una selección de entre las cosas copiadas de los antiguos con tan gran esfuerzo, pero, cuando había puesto todo en orden, le sobrevino la muerte al desdichado virtuoso, lo que significó una gran pérdida para el mundo; los frutos de este trabajo quedaron en manos del mencionado Bastiano, que los hizo imprimir y, aunque no están en el buen orden que quería darles Baldassarre, de cualquier forma se extrae de ellos un gran provecho, sobre todo por parte de los hombres que poseen buen diseño y conocimiento del arte »<sup>74</sup>.

Más adelante, Cellini, en un tono despectivo, refiriéndose al Libro II sobre perspectiva publicado por Serlio, cuenta el siguiente episodio:

« ... mientras que servía al rey Francisco [se refiere a él mismo], encontrándose allí el mencionado Bastiano Serlio y queriendo éste dar a la luz esos libros de perspectiva, me pidió que le mostrase el admirable discurso del gran Leonardo da Vinci, en lo cual le complací, y el libro le dio toda la luz que su ingenio podía comprender »<sup>75</sup>

PHILIBERT DE L'ORME (1510-1570), en *Le premier tome de l'architecture...* (París, 1567), demuestra la admiración y el respeto que sentía por Serlio poniendo de manifiesto la claridad y coherencia de los escritos del boloñés, dice literalmente:

« *il me femble qu'il n'eft de befoing vous en donner autre deffeing ou hiftorie: veu que meffire Sebaftian Serlio l'a faict imprimer en fon liure, ainfi qu'vn chacun le peult voir avec plufieurs autres belles antiquitez: eftant le tour en tresbon ordre. C'eft luy qui a donné le premier aux François, par fes liures & deffeings la cognoiffance des edifices antiques & de plufieurs fort belles inuentions eftant home de bien, ainfi que ie l'ay cogneu, & de fort bonne ame, pour auoir publié & donné de bon cueur, ce qu'il auoit mefuré, veu & retiré des antiquitez: fi les mefures font par tout vrayes & legitimes, ie m'en rapporte à ceux qui en font bons iuges pour les auoir veuës fur les lieux »<sup>76</sup>.*

---

<sup>74</sup> Cellini, 1989: 199; cfr. con el texto italiano en Frommel, 1989: 39.

<sup>75</sup> v. ob. cit.: 200; cfr. con Rosci, 1966: 13. Sobre la analogía del Libro II de Serlio con los esquemas perspectivos de Leonardo da Vinci v. Gentil, 1982: 266.

<sup>76</sup> v. De L'Orme, 1567: f. 202r; Rosci, 1966: 3; Matteucci, 1989: 21.

EGNAZIO DANTI, matemático y traductor de Euclides, va más lejos que Vasari y Cellini al considerar que, además de los Libros III y IV, el Libro II sobre perspectiva es un plagio de Serlio basandose en estudios de Peruzzi. Por eso, en su obra *Le due regole della prospettiva pratica di J. Barozzi da Vignola* (Roma, 1583) hace el siguiente comentario:

« Sebastiano Serlio, il quale essendo stato allievo di Baldassare da Siena, presse da lui tutte le cose buone de'suoi libri dell'architettura, si come egli stesso in parte afferma et io mi ricordo più volte haberlo udito da Giulio Danti mio padre, che di Baldassare fu singolare amico... e segno n'è, che nessuno architetto ho mai conosciuto, il quale non si serva grandemente dell'opere sue, se bene rari n'ho visti, da'quali dette opere non siano biasimate »<sup>77</sup>.

GIOVAN PAOLO LOMAZZO (1538-1600), escritor de arte, en su *Trattato dell'Arte della Pittura...* (Milán, 1584), despreciando la obra de Serlio dice lo siguiente... « Veramente ha fatto più ammazzacani architetti che non aveva egli peli in barba<sup>78</sup>. Y posteriormente, en su libro *la Idea del Tempio della Pittura...* (Milán, 1590), hace la siguiente afirmación:

« Baldassar Petrucci Sanese autore di quella grandissima opera, che è stata data fuori sotto altrui nome, intitolata i cinque libri d'Architettura di Sebastiano Serlio »<sup>79</sup>.

FRAY LORENZO DE SAN NICOLAS, en *Arte y Uso de Arquitectura* (Madrid, 1663), dibuja y comenta extensamente los cinco órdenes arquitectónicos normalizados por Serlio; y al final, como aclaración, expone lo siguiente:

«... y con qualquiera órden estampada que vea de este libro el que le leyer y quisiere trazar qualquiera órden de las de Sebastiano, lo podrá hacer, aprovechándose de lo escrito y de lo estampado en este libro. Esto digo por algunas confusiones que conozco en Sebastiano. No ha faltado quien hable mal de este Autor, mas yo confieso no tiene razón, porque siempre hay algo bueno que se debe alabar, sin acordarse de lo que no es tal. Y yo he tomado de él lo que basta para mi intento, y lo que basta para que los mancebos se aprovechen<sup>80</sup>».

---

<sup>77</sup> Danti, 1583: 82.

<sup>78</sup> v. Rosci, 1966: 3. Para mayor facilidad, la tr. cast. de este pasaje es: « Verdaderamente ha creado más arquitectos "matacanes" que pelos tenía en su barba »; cfr. con Schlosser, 1924: 352.

<sup>79</sup> v. Rosci, 1966: 3.

<sup>80</sup> Nicolás, 1663: 46.

G. FANTUZZI, en *Notizie degli scrittori bolognesi* (Bologna, 1781)<sup>81</sup>, retoma la polémica que, en 1569, Giovanni Carlo Saraceno plantea refiriéndose a la humilde profesión de Bartolomeo Serlio como peletero; y con ese argumento, apoyándose en el modesto origen de Sebastiano (?), resalta su excepcional ascenso a la fama, así como, sus excelentes relaciones sociales. En el Setecientos, esta teoría se refuerza con los documentos de archivo encontrados por Baldassare Carrati<sup>82</sup>; con lo cual, se entra en contradicción con el documento aportado en 1823 por Bolognini Amorini, donde se explicita... « *Fu il padre suo Bartolomeo Serlio pittore [...] di ornato, e di quadratura* »<sup>83</sup>.

Ya en nuestro siglo, las citas sobre Serlio son abundantes<sup>84</sup>; y según cada crítico literario, en mayor o menor medida, se pone en tela de juicio la autoría de los escritos serlianos. Sin pretender hacer una relación rigurosa de los estudios modernos sobre Serlio, daremos tres opiniones que, por la reconocida solvencia investigadora de sus autores, pueden representar a grandes rasgos el estado actual de la cuestión.

JULIUS VON SCHLOSSER, eminente historiador bibliográfico, nos ofrece en su obra *Die Kustliteratur* (Viena, 1924) su juicio sobre la obra de Serlio; parecer éste que, por la extensión y rigor de la referida obra, podemos encuadrar en el contexto de la Literatura Artística desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento, hasta las teorías artísticas del siglo XVIII; de ahí, la importancia de sus conclusiones. Para este autor:

« El más antiguo [método de arquitectura del siglo XVI] es el sistema del boloñés Sebastiano Serlio (n. 1475), que apareció en diversas ediciones a partir de 1537 y que pronto alcanzó fama europea. Serlio es un admirador de Baldassare Peruzzi, el gran arquitecto de Siena al que toma por maestro y modelo. El propio Peruzzi había ideado una gran obra que incluiría los relieves de las ruinas romanas, y debe haber ayudado al arquitecto septentrional en la difícil tarea de las mediciones, ya practicadas hacía tiempo en Roma [...]. Como insinúa ya Vasari, semejantes

<sup>81</sup> v. Schlosser, 1924: 491; cfr. con Tuttle, 1989: 29, n. 5.

<sup>82</sup> *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, Bologna, MS B 508, p. 197 (ref. tomada de Tuttle, 1989: 29, n. 4).

<sup>83</sup> v. p. 51.

<sup>84</sup> En Schlosser, 1924: 359 tenemos una relación de la literatura crítica sobre Sebastiano Serlio; otros estudios más actuales pueden encontrarse en Rosci, 1966 y en Thoenes, 1989a.



trabajos preparatorios debieron constituir en sustancia la base de los libros de Serlio; éste, en efecto se identificaba repetidamente con el maestro entusiastamente venerado por él, y que en 1522-1523 trabajó en Bolonia [...]; los numerosos proyectos de sus libros nos lo presentan como nada pobre de invención, aunque no exento de cierta aridez erudita ».

Y en lo relativo a la influencia italiana en el renacimiento francés, hace las siguientes apreciaciones:

« Son muy importantes las noticias de Serlio [se refiere al Libro VII] sobre el Renacimiento que empezaba a afirmarse en suelo francés, movimiento en el que tuvo un papel él mismo (en el cap. 40 cuenta sus trabajos en Fontainebleau). Corresponden a este ambiente (y son un producto de él) las notabilísimas disgresiones sobre la restauración y adaptación de viejos edificios góticos (cap. 62 y sgs.); véase en especial, en el cap. 66, la exacta descripción de la distribución de un edificio antiguo según una disposición rígidamente simétrica, conforme a las ideas de la nueva práctica "regular" y correspondiente a los postulados de la poética, tan importantes en Francia »<sup>85</sup>.

LUDWING H. HEYDENREICH, en *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's* (Leipzig, 1929), plantea la hipótesis de que Leonardo preparaba material para un tratado de arquitectura; y en consecuencia, en base a esos bocetos, hace el siguiente comentario:

« Leonardo estaba totalmente convencido de que el dibujo, por la ausencia absoluta de ambigüedad con que permite exponer las ideas, era un método de transmisión de conocimientos mucho mejor que la palabra, que se limita a describir. En nuestra opinión, es muy probable que este nuevo concepto de tratado didáctico basado en la imagen (transmitido, quizá, a través de Bramante y Baldassare Peruzzi) ejerciera considerable influencia en los libros de diseños cinquecentistas, particularmente en el de Sebastiano Serlio »<sup>86</sup>.

RUDOLF WITTKOWER, en « Architectural principles in the Age of Humanism », cuando los estudios modernos habían desechado las tópicas críticas que sobre la obra de Serlio realizaron sus coetáneos, dice lo siguiente:

« Si Cesariano expresó opiniones muy en boga en Milán, allá por los días de Bramante y Leonardo, Serlio refleja las ideas romanas de principios del siglo XVI. Es bien sabido que los libros de Serlio sobre arquitectura, que aparecieron de 1537 en adelante, se basan en el material legado por su gran maestro Peruzzi. La obra de Serlio es prosaica y pragmática, pues consiste más en un conjunto de modelos que en la expresión de un principio, de manera que no es posible encontrar en ella ninguno de los conceptos filosóficos de Alberti »<sup>87</sup>.

Lo cierto es que el comentario de Wittkower no es de lo más afortunado. En efecto, aparte de que Serlio no está obligado a seguir los preceptos establecidos por L. B. Alberti; resulta que en los nueve volúmenes del boloñés, considerando el manuscrito del Libro VI\*, sólo se cita al ilustre humanista en dos ocasiones<sup>88</sup>; y cuando esto ocurre, la referencia se hace sobre aspectos constructivos que, por otra parte, son apropiaciones del genovés de los textos vitruvianos.

---

<sup>85</sup> Schlosser, 1924: 350 sgg.

<sup>86</sup> Heydenreich, 1974: 232, 553, n. 57.

<sup>87</sup> Wittkower, 1968: 26.

<sup>88</sup> v. Serlio, 1986a: Lib. VII, p. 481; 1986b: Lib. VI\*, p. 769.

**Capítulo II**  
**LOS LIBROS DE ARQUITECTURA DE**  
**SEBASTIANO SERLIO**

---

<b>II.1 ANTECEDENTES HISTORIOGRAFICOS Y CONTENIDOS</b>	<b>77</b>
II.1.1 Libro IV	79
II.1.2 Libro III	90
II.1.3 Libro I	95
II.1.4 La traducción castellana de 1552	100
<b>II.2 EL LIBRO IV EN EL CONTEXTO DE LA</b> <b>TRATADISTICA RENACENTISTA</b>	<b>104</b>
Nuestras hipótesis sobre el Libro IV	108

## II.1 ANTECEDENTES HISTORIOGRAFICOS Y CONTENIDO DE SUS ESCRITOS.

---

Serlio, en los últimos años venecianos, concreta la estructura temática de su Tratado de arquitectura; el cual, a partir de una idea de Peruzzi, parece ser que empezó a dibujarse antes de 1528. Por lo visto, tuvo una primera etapa de publicación de láminas sin texto; y en consecuencia, algunos folios sueltos pudieron ser conocidos antes de su impresión, en 1537, entre profesionales próximos a su círculo de amistades. Así, que circulaban dibujos de Serlio al poco tiempo de su llegada a Venecia, lo demuestra la aparición de nueve grabados, representando elementos de los órdenes Dórico, Jónico y Corintio, firmados con las siglas SB (Sebastiano Serlio) y AV (Agostino d'Musi Veneziano) fechados en 1528. En cuanto a la pronta difusión de fragmentos del Tratado, consta, en un documento aportado por Loredana Olivato fechado en octubre de 1537, que Serlio pidió ayuda al Senado de Venecia para defenderse de los que intentaban editar su obra en hojas sueltas<sup>1</sup>.

En el mismo año (1537), en la dedicatoria *ai lettori* del Libro IV, Serlio manifiesta la intención de componer un tratado distribuido en cinco tomos con ilustraciones comentadas; y en este sentido, iniciando la dedicatoria justificando la necesidad de publicar en primer lugar el Libro IV en los términos: «Dichas reglas están distribuidas en cinco libros, y tal y como se expondran más abajo; y puesto que la materia los requiere he comenzado la publicación por este Libro IV, que es el más adecuado y más necesario que los otros para el conocimiento de las diferentes formas de edificios, y de sus elementos decorativos »<sup>2</sup>; dispone las materias a tratar del siguiente modo:

« En el Libro I trataré sobre los principios de la Geometría, y de las distintas intersecciones de líneas, hasta donde el arquitecto se dé cuenta que es necesario para su trabajo.

En el Libro II trataré sobre la Perspectiva, tanto con palabras como con la ayuda del dibujo, de modo que el arquitecto pueda expresar su idea en un dibujo visible.

---

<sup>1</sup> El origen de estas noticias está en Loredana Olivato, « Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati », en *Arte Veneta*, Venecia, XXV, 1971, pp. 284-291; y también, en Deborah Howards, « Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights », en *The Burlington Magazine*, Londres, CXV, 1973, pp. 512-516; v. Sambricio, 1986: 59.

En el Libro III se tratará sobre la Icnografía, es decir, la planta; sobre la Ortografía que es el alzado; la Esciografía que se refiere al escorzo de la mayor parte de los edificios que hay en Roma, en Italia y fuera de ella, y medidos con gran cuidado, descrito el lugar, dónde se encuentran y su nombre.

En el Libro IV que es éste, se tratará de las cinco maneras de construir y de sus elementos decorativos: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, y con estas cinco maneras se abarca prácticamente todo el arte de la Arquitectura para el conocimiento de las distintas obras.

En el Libro V trataré sobre la construcción de los templos y de sus diferentes formas, o sea, circular, cuadrada, de seis caras, de ocho caras, oval, en cruz, y con sus plantas, alzados y escorzos medidos con toda exactitud »<sup>3</sup>.

Los hechos demuestran que este proyecto inicial del Tratado se fue ampliando en Francia por encargo de Francisco I, o bien, por iniciativa del propio Serlio con material recogido anteriormente en Italia; y así, con la publicación del manuscrito del Libro VI\* (MS Staatsbibliothek München) por Rosci en 1966, y la edición de Marcolini del Libro VIII (o segundo Extraordinario) en 1969, se cierra la secular secuencia de publicaciones del tratadista boloñés con un resultado de nueve Libros que, como reconoce actualmente la crítica literaria, constituyen un conjunto documental clave para comprender, en muchos aspectos, tanto la Teoría como la Arquitectura europea de ese periodo histórico<sup>4</sup>.

En lo que afecta al trabajo que nos ocupa, siendo como es el Libro IV el objeto de esta Tesis, cabe señalar que su contenido se explica de forma satisfactoria con las dos publicaciones inmediatamente posteriores, es decir, los Libros III y I; y esto es así porque a partir de estos tomos, la obra de Serlio evoluciona de tal manera que, tratando temas, lugares o periodos distintos, sobrepasa los límites de nuestra investigación. Si algo es (casi) seguro en el plan del Tratado, es que el orden de publicación se debe al propio Serlio<sup>5</sup>; y por estas razones, atendiendo a los objetivos planteados en los Preliminares, resulta necesario (y suficiente) considerar en nuestro estudio los dos volúmenes citados.

---

<sup>2</sup> Serlio, 1986a: 333.

<sup>3</sup> *Ibidem* n. anterior.

<sup>4</sup> Las numerosas referencias historiográficas de los Libros de Serlio están resumidas en Bury, 1989: 100 sg.

<sup>5</sup> v. en el capítulo anterior los comentarios de Vasari y Cellini (p. 71 sg.).

### II.1.1 Libro IV.

En 1537, editado por Francesco Marcolini da Forlì, se imprime en Venecia el primer tomo del Tratado de Sebastiano Serlio (Libro IV) con el siguiente título en portada:

« *REGOLE GENERALI DI ARCHITETTURA DI SEBASTIANO SERLIO BOLOGNESE SOPRA LE CINQUE MANIERE DE GLIEDIFICI CIOE' THOSCANO, DORICO, IONICO, CORINTHIO, E COMPOSITO, CON GLIESSEMPI DE L'ANTIQUITA, CHE PER LA MAGGIOR PARTE CONCORDANO CON LA DOTTRINA DI VITRUVIO, M.D.XXXX. In Venetia Per Francesco Marcolini da Forli con nuove edditioni. CON PRIVILEGII* »<sup>6</sup>.

Y sobre esta obra, las ediciones y traducciones posteriores fueron:

*Libro IV (Regole generali di architettura)*, Venecia, Francesco Marcolini da Forlì, 1537, 1540, 1544. Tr. flamenca por Pieter Coecke, Antwerpen, 1539 (ed. facs. por Rudi Rolf, Amsterdam, 1978), 1594. Tr. alemana por Jacob Reichlinger, Antwerpen, 1542, 1558. Tr. francesa por Pierre van Aelst, 1542, 1545, 1550<sup>7</sup>.

Como podemos apreciar, Serlio inicia su Tratado publicando el Libro que analiza y codifica los cinco órdenes característicos del Renacimiento (Toscano, Dórico, Corintio, Jónico y Compuesto); y junto a la definición formal -con relativa precisión- de los distintos elementos, desde el pedestal hasta la cornisa, complementa cada género estilístico con aplicaciones murales tales como: series de vanos en paramentos verticales (puertas, portadas y ventanas), frentes de chimeneas y, en último lugar, modelos de fachadas, para edificios públicos y privados, tanto a la manera romana como veneciana.

Aparte de la innovación que supuso normalizar -por primera vez y definitivamente- los cinco sistemas clásicos paradigmáticos de la tratadística arquitectónica posterior; cabe resaltar el sentido práctico didáctico que Serlio confiere a su obra cuando no duda en ajustarla y reducirla para ser entendida «no por personas de gran inteligencia, sino por personas de cultura media, con mayor o menor inclinación a este arte»<sup>8</sup>. Y precisamente por esto, el carácter sintético que imprime a la obra es un indicio de la autoría del boloñés, al menos en su organización y exposición, porque, independientemente de otras consideraciones, sólo a Sebastiano, entre sus coetáneos, pudo ocurrirle una reducción tan radical de los referentes históricos.

Por otra parte, en cuanto a las fuentes utilizadas por Serlio para componer el Libro IV, la mayoría de los investigadores coinciden que éstas proceden de sus contactos con la triada Bramante-Raffaello-Peruzzi; así como, de sus inquietudes artísticas en el ambiente romano del Quinientos. Y de esta forma, reelaborando e ideando un vasto material gráfico de diversa procedencia, según el esquema general expuesto en el prefacio del Libro IV, consigue deducir, en orden lógico y práctico, numerosas variantes de pocos temas-base asimilados en esta etapa romana. Así por ejemplo, en lo que se refiere a Leonardo da Vinci, no habiendo ninguna noticia de un viaje de Serlio a Milán, y recordando la estancia de Leonardo en Roma entre 1513-16; resulta probable el conocimiento por parte de Serlio de folios leonardescos en el círculo de Bramante, obtenidos por éste cuando coincidió con el artista de Vinci en la Corte del Moro<sup>9</sup>.

#### **Contenido del Libro IV \***

La obra se inicia con la dedicatoria « EL AUTOR A LOS LECTORES »<sup>10</sup>; y después de expresar su agradecimiento a su preceptor Baldassare Peruzzi, expone el plan general del Tratado compuesto (inicialmente) de cinco Libros. Seguidamente, hace referencia a la dedicación de los órdenes a los dioses paganos según Vitruvio; y con diversas razones, explica la necesidad de modificar esta práctica a favor de las costumbres cristianas, como detallaremos más adelante.

Dejando un espacio y sin más preámbulos, hace la siguiente presentación:

« Al principio de este libro he querido imitar a los cómicos antiguos, que cuando iban a representar una comedia mandaban delante a un mensajero, quien en pocas palabras explicaba a los expectadores lo que iba a tratar la comedia. Y porque como he de tratar en este volumen de los cinco tipos de edificios, es decir, Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, me ha parecido conveniente que al principio se vean las figuras de cada uno de los tipos que se han de tratar »<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Texto tomado de la ed. veneciana de 1540, 2ª ed. (v. Rosci, 1966: 6; fig. 19, preliminares).

<sup>7</sup> Bury, 1988: 499, 1989: 100.

<sup>8</sup> Serlio, 1986a: Lib. IV, p. 333.

<sup>9</sup> v. Rosci, 1966: 13. Cfr. esta noticia con la hipótesis de L. H. Heydenreich expuesta en el cap. anterior, p. 75.

\* Para un mejor entendimiento de este apartado, acompañar las descripciones con las ilustraciones de Francisco Villaalpando y la traducción de Díaz Padilla.

Esta forma de introducir un tratado de arquitectura, acompañando la presentación con una ilustración de los cinco Ordenes, caracteriza en sí la dimensión didáctica de los escritos serlianos; idea esta que, por demás, es sistemáticamente imitada en la tratadística clasicista subsiguiente.

#### ORDEN TOSCANO

A continuación, como cap. V, trata el orden toscano con el título «SOBRE LA ORNAMENTACION RUSTICA. SOBRE EL ESTILO TOSCANO Y SUS ELEMENTOS DECORATIVOS»<sup>12</sup>; y para nuestro autor, el citado estilo es concebido como el más adecuado para fortalezas y construcciones rústicas, «... y yo participo de esta opinión, que el estilo Toscano es el adecuado para las obras de fortificación, como serían las puertas de ciudades, fortalezas, castillos, lugares en los que se guardan tesoros o donde se guardan las municiones y las artillerías, las prisiones, los puertos de mar, y otros lugares semejantes que se utilizan en tiempos de guerra»<sup>13</sup>. El referente para establecer sus proporciones es Vitruvio, como regla general; aunque en lo relativo a la altura de la columna, reduce su altura a seis imoscapos (respecto a los siete fijados por el escritor romano) entendiendo esta magnitud como el punto de partida para el resto de los órdenes. En cuanto a la configuración de los distintos elementos, empieza describiendo el método para reducir el fuste que, con el correspondiente dibujo, hace extensible a cualquier tipo de columna; y a partir de aquí, proporciona los distintos miembros del Orden (basa, capitel y entablamento) incluyendo, como novedad, el pedestal.

Seguidamente, presenta una serie de tres puertas de ciudad, a manera de « invenciones » en obra rústica; un muro de arquerías transitables como muro de contención, utilizado ya por Rafael de Urbino en Monte Mario y por Jerónimo Genga en la Colina Imperial; un paramento mural con vanos adintelados y arcos de descarga de medio punto, cegados con aparejo reticulado; y para terminar esta serie, una puerta que accede a un vestíbulo bajo bóveda de arista.

La serie siguiente se dedica a portadas donde se combina el orden toscano con obra rústica; con lo cual, se multiplican las posibilidades plásticas estableciendo un diálogo formal entre el sistema adintelado (orden) y el sistema mural. Con este motivo, Serlio hace referencia a las « invenciones » de Giulio Romano en el Palacio del Te<sup>14</sup>.



Entre las portadas citadas, se describen y dibujan unos restos arquitectónicos romanos, consistentes en una puerta flanqueada por hornacinas, hallados en el campo de la milicia trajana en Roma; y tras éstas ruinas, se nos ofrecen « invenciones » similares. A continuación, se presenta un conjunto de modelos consistentes en paramentos murales con series de vanos, en arco o adintelados, sobre machones o columnas, donde destaca el tratamiento rústico de su aparejo. El último levantamiento se refiere a una construcción conservada en Roma, próxima a la iglesia de San Cosme y San Damián, antigua biblioteca del Foro Vespasiano.

Para terminar este apartado dedicado al orden Toscano y a la obra Rústica, se representa un paramento ciego compuesto de hornacinas y nichos, donde se combinan sillares y ladrillos; dos soluciones de arcos de descarga; dos chimeneas adosadas, una toscana y otra rústica; y finalmente, un repertorio de almohadillados para el tratamiento de paramentos (fig. 1).

#### ORDEN DORICO

El capítulo VI está dedicado al Dórico con el título « SOBRE EL ORDEN O ESTILO DORICO »<sup>15</sup>; y como se puede comprobar, el tratamiento de este estilo es el más extenso del Libro IV. En la introducción, aunque modificando la dedicatoria que Vitruvio hace sobre este Orden, el boloñés le atribuye las cualidades de belleza y solidez que le asignaron los antiguos a sus deidades<sup>16</sup>.

A partir de aquí, Serlio inicia el orden Dórico partiendo de Vitruvio, y en consecuencia, adopta la basa ática descrita por éste en el Libro III; lo cual, entre otras cuestiones, supone incrementar la altura de la columna en medio imoscapo. Después de confrontar esta opción con edificios antiguos cuyas columnas carecen de basa -cita el Teatro de Marcelo (fig. 2), el Templo de la Paz y el antiguo arco triunfal de la Puerta de los Leones en Verona-, justifica haberla incorporado a este estilo por el hecho de que Bramante la utilizó en Roma.

---

<sup>10</sup> Serlio, 1986a: 333-335.

<sup>11</sup> ob. cit.: 334 sg.; v. fig. 5, preliminares.

<sup>12</sup> ob. cit.: 336-344.

<sup>13</sup> ob. cit.: 334.

<sup>14</sup> v. Summerson, 1991: 72 sg.

En cuanto al capitel, tras exponer y dibujar las proporciones que da Vitruvio, presenta una propuesta con más miembros porque considera que el texto vitruviano está incompleto. Y de igual forma, en lo que respecta al entablamento, describe e ilustra una solución enriqueciendo las magnitudes establecidas por el arquitecto romano. Para concluir las características morfológicas de este estilo, tras explicar el número de estrías que debe tener su fuste y la manera de trazarlas, esboza gráfica y literalmente el pedestal con las proporciones de los elementos fundamentales, y deja el perfil de las molduras a la discrecionalidad del arquitecto que proyecta.

Siguiendo el orden de exposición referido al comienzo del capítulo, prosigue con una serie de restos extraídos de las antigüedades clásicas para utilizarlos a modo de repertorio; los cuales, proceden de alguno de los edificios citados; y otros, del puente sobre el río Teverone a las afueras de Roma, del Foro Boario o de la plaza de los Bueyes de Roma.

En los siguientes folios, se representa y comenta el frontis de un templo dórico tetrástilo (cuatro columnas) según las enseñanzas de Vitruvio; y en los mismos, se hace una interesante reflexión sobre la función de sus elementos estructurales y compositivos, tales como: triglifos, metopas, luz del intercolumnio, frontispicio, acróteras y, con más detalle, de la puerta dórica con disminución y sin disminución en la parte superior<sup>17</sup>.

Más adelante, podemos encontrar tres portadas dóricas con frontón, pues para Serlio... « parece conveniente que se han de construir no sólo de un tipo, sino de varios para enriquecer la forma de un edificio y para satisfacer también distintos gustos, partiendo siempre del supuesto que ha de ser una puerta de una cierta presencia y seriedad ». En la primera de ellas, al final de su comentario, describe un método para trazar el frontispicio distinto al expuesto por Vitruvio<sup>18</sup>. Y la tercera, es una innovadora portada dórico-rústica... « ya que [según Serlio] a la mayor parte de los hombres les gusta, incluso en la actualidad, la novedad y las cosas no muy vistas, y especialmente las que proporcionan mayor satisfacción, aunque parezcan mezcladas en sus miembros, como la puerta que se expone a continuación, que a pesar de que las columnas, el friso, y los demás miembros sean discontinuos y cubiertos por construcción de tipo rústico, aparece toda ella con su forma terminada, con todas sus proporciones »<sup>19</sup>.

A continuación, Serlio, enriqueciendo el propósito inicial de tratar sólo los elementos decorativos de los cinco Ordenes, presenta una puerta donde las columnas requieren pedestales para ganar altura; y en el folio siguiente, describe un retablo que, según el autor, puede utilizarse para otro uso como: hornacina, ventana, puerta, etc. Desde aquí, también como complemento del plan fijado en el Libro IV, se inicia una serie de fachadas que podemos distribuir en dos grupos. Las del primero, constituido por cuatro de ellas a la manera romana, están provistas de un pórtico en planta baja, bien sea: adintelado o con arcos, que, en el tercer ejemplo, se apoyan directamente sobre columnas de sección cuadrada. Y en el segundo, al estilo veneciano, se representan dos alzados palaciegos sobre podio rústico que constituyen, por parte de nuestro tratadista, el último intento por agotar la casuística de los órdenes<sup>20</sup>. Finalmente, como tema secundario si lo comparamos con el material literario y gráfico relacionado, el capítulo VI concluye con dos chimeneas configuradas mediante el repertorio formal dórico.

#### ORDEN JONICO

El capítulo VII está dedicado al orden Jónico con el título « SOBRE EL ORDEN JONICO Y SUS ELEMENTOS DECORATIVOS »<sup>21</sup>; y Serlio, siguiendo a Vitruvio también opina que « los antiguos derivaron su origen de la forma matronal »; aunque, como hizo en el orden Dórico, cristianiza el significado alegórico expresado por el arquitecto romano a sus dioses paganos, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante. Respecto a las proporciones, el boloñés también sigue los pasos de Vitruvio; y de la misma forma, comienza la descripción de la columna por la basa; pero como hizo con el capitel dórico, propone una alternativa que vuelve a demostrar su actitud crítica hacia los preceptos fundacionales del tratadista romano<sup>22</sup>.

---

<sup>15</sup> Serlio, 1986a: 345-359.

<sup>16</sup> ob. cit.: 334.

<sup>17</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, ff. XXIIr-XXIIIa.

<sup>18</sup> v. ob. cit.: 145r.

<sup>19</sup> v. ob. cit.: ff. 147r, 148a.

<sup>20</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, ff. XXXr-XXXVIa.

<sup>21</sup> Serlio, 1986a: 360-369.

<sup>22</sup> Serlio manifiesta esta discrepancia en los siguientes términos: « la basa descrita por Vitruvio no satisface a la mayor parte de la gente, por ser el toro o bocel muy grande y los bastoncillos que hay debajo de él demasiado pequeños según la opinión de muchos entendidos, que sobre ello han discutido en más de una ocasión; con gran respeto y veneración hacia Vitruvio, construiré una basa según mi criterio » (Serlio, 1986a: 360).

En el mismo folio indica las medidas del capitel jónico, y a continuación, explica la forma de disminuir el diámetro del fuste en el sumoscapo. En estas definiciones sigue los preceptos establecidos por Vitruvio, excepto en el trazado de la voluta « debido a que el texto de Vitruvio es de difícil comprensión »; y en el mismo lugar, hace unos interesantes comentarios sobre el destino de los dibujos que el arquitecto romano menciona en sus escritos. Esta teoría sobre el capitel jónico la contrasta con ejemplos de la Antigüedad, como uno del Teatro de Marcelo; y para concluir, dedica diversos comentarios al capitel angular.

En la configuración del entablamento también sigue el texto de Vitruvio; en el cual, las proporciones parten de la altura del arquitrabe que, como es característico en ambos autores, están relacionadas con la altura de la columna y, naturalmente, con el mayor diámetro del fuste (imoscapo). No obstante, el boloñés aporta una alternativa a la propuesta vitruviana; y lo hace así « dado que las obras que se conservan de Roma son muy diferentes de lo que Vitruvio dice en sus escritos ». En el mismo folio expone las proporciones del pedestal jónico, dejando la definición de las molduras al criterio del arquitecto que lo utilice; y para terminar los elementos del Orden, aporta una serie de ejemplos de la arquitectura romana, reiterando la gran diferencia que encuentra entre las obras de Roma y las que describe Vitruvio; lo cual, en gran medida, proporciona legitimidad a las « invenciones » serlianas. Entre los ejemplos que reproduce de los edificios romanos de su tiempo, cabe destacar algunos elementos del Teatro de Marcelo –cornisa, friso, etc.–; los cuales, también reproduce en el Libro III<sup>23</sup>.

Después de fijar los parámetros *morfológicos* y *sintácticos* del orden Jónico, empieza el estudio de la puerta jónica partiendo de la propuesta por Vitruvio; la cual, Serlio considera mal concebida y ofrece una alternativa donde corrige los errores de aquella, ahora coronada por un frontón curvo. Siguen otras dos portadas flanqueadas por columnas donde: en la primera, el hueco es adintelado y rematado con un frontón triangular; y en la segunda, el vano, con arco de medio punto, se abre en un paramento rústico con columnas fajadas.

---

<sup>23</sup> v. Serlio, 1552: Lib. III, f. XXVII.

En los folios siguientes se representa una serie de fachadas, tan sólo dos en este caso, donde no aparecen las variantes o « invenciones » venecianas. Ambas, de dos cuerpos de altura, tienen galería en planta baja; y en su composición, el orden superior disminuye proporcionalmente un cuarto respecto al inferior. En la primera, superponiendo el orden corintio al jónico, el edificio se remata con una azotea plana; y en la segunda, supuestamente levantada aprovechando columnas de derribo, el edificio se cubre con un ático donde se abre un vano serliano.

Como en el orden Dórico, el capítulo concluye con dos chimeneas utilizando aquí la estilística del Jónico. En el primer caso, el hogar adosado se cierra con dos modillones en estípites antropomorfos; y en el segundo, el hogar se supone entregado en el muro.

#### ORDEN CORINTIO

El capítulo VIII lleva por título « SOBRE EL ORDEN CORINTIO Y SUS ELEMENTOS DECORATIVOS »<sup>24</sup>; y en este sistema arquitectónico tanto las definiciones *morfológicas* como las articulaciones *sintácticas* se deben a Serlio, pues, como pone de manifiesto, « De la obra y orden Corintia Vitruvio trata solo del capitel en el libro cuarto en el primer capítulo »<sup>25</sup>. Efectivamente, el origen de este capitel lo describe de forma alegórica Vitruvio en el lugar citado, y a tal relato nos remite el boloñés quien, admitiendo la concepción vitruviana, afirma en su dedicatoria a los lectores que el estilo Corintio deriva de la forma virginal.

El capítulo sobre el orden Corintio presenta como novedad que con la salvedad del capitel, su autor no escribe al dictado de Vitruvio; y por lo tanto, el texto y los dibujos resultan de ordenar y sistemátizar la experiencia arqueológica romana. Por esta razón, Serlio al hablar de los miembros del Orden extrae ejemplos de aquella antigüedad elevandolos a la categoría de arquetipos, y como elección personal, toma por modelo la basa del Panteón de Roma.

---

<sup>24</sup> Serlio, 1986a: 370-380.

<sup>25</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLIXr.

En cuanto al entablamento, el boloñés trata de estructurarlo sin apartarse mucho de Vitruvio; y dado que el arquitecto romano « no da ninguna medida, si bien alude al origen de las ménsulas, que se pueden hacer en cualquier tipo de cornisas, como se puede ver en las obras antiguas »<sup>26</sup>, coloca sobre el capitel corintio los elementos decorativos del jónico introduciendo algunas variantes que tomó de las construcciones romanas. Así, combinando las descripciones vitruvianas explícitas, como es el caso de la disminución del fuste y el modo de acanalarlo, con soluciones formales aceptadas por la práctica habitual, como es el tema del pedestal sin referentes literarios; formula la sintaxis vertical del estilo Corintio aceptando cambios puntuales según el criterio y la conveniencia del arquitecto que proyecta.

Seguidamente, y a tal fin, con la idea de componer un repertorio de detalles constructivos que suplían las carencias del texto vitruviano, reproduce: las columnas y el pedestal de Arco de Ancona, unas cornisas del Foro Transitorio, un arquitrabe del Arco de la Puerta de los Leones de Verona, una puerta y una ventana del Templo de Vesta en Tivoli, la puerta del Panteón de Roma, una puerta rematada por un frontón triangular procedente de Palestina y, por último, una puerta con una gran cornisa de modillones tomada de algún templo de la ciudad de Espoleto.

Una vez conmensurados los elementos del orden Corintio, Serlio representa distintas fachadas concebidas en este estilo que, por sus características tipológicas y por los motivos ornamentales, parecen inspiradas en modelos venecianos. Esta serie contiene seis ejemplos de los cuales: cuatro corresponden a edificios, porticados en planta baja, donde aparecen órdenes superpuestos, adintelados o con arcos soportados bien por pilares con columnas adosadas o pareadas intercalando hornacinas; y dos a templos sagrados, uno sobre podio y el otro sobre basamento de obra rústica<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Serlio, 1986a: 372.

<sup>27</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, ff. LIIIr-LXa.

A continuación, en este apartado dedicado al Corintio, se incorpora, sorprendentemente para aquellos años, un arco triunfal en parte similar al de Ancona<sup>28</sup>. Y para concluir, como es habitual en este autor, describe una chimenea empotrada y otra adosada al muro donde, en esta última, la campana vuela y se sostiene por dos estípites antropomorfos que se alinean con sus correspondientes pilastras.

#### ORDEN COMPUESTO

El capítulo IX se titula « DE LA OBRA COMPUESTA »<sup>29</sup>; y en el mismo, se incluye un pequeño tratado dedicado a la superposición de columnas, y otro, a la construcción conjunta de piedra y ladrillo. Este capítulo sobre el orden Compuesto es un añadido al conjunto de los órdenes registrados por Vitruvio; y de tal estilo, el de Bolonia se considera el primer teórico.

En cuanto al contenido, Serlio empieza aprovechando la ocasión para manifestar las limitaciones de los escritos vitruvianos; pues en éstos, no se trata en parte alguna del orden Compuesto. Y abundando en el tema, explica porqué este sistema debe ocupar la posición más elevada en la superposición de los estilos.

El capítulo prosigue con la descripción de las relaciones proporcionales del más esbelto de los órdenes arquitectónicos, confrontándolo con algunas antigüedades, como por ejemplo: el Arco de Tito Vespasiano en Roma (fig. 3), un capitel zoomorfo de la basílica del Foro Transitorio, otro perteneciente a un arco triunfal en Verona, etc. A continuación, como hizo en los capítulos precedentes, explica dos chimeneas una empotrada y otra adosada al muro. En la primera, los motivos ornamentales están inspirados en un antiguo púlpito que hay en San Juan de Letrán en Roma; y en la segunda, proyecta una campana soportada por dos grandes modillones sobre pedestales.

---

<sup>28</sup> v. Serlio, 1986a: 379; 1552: f. LXr sg.

<sup>29</sup> Serlio, 1986a: 381-386.

Como ya reseñamos, y sin conexión con el orden Compuesto, Serlio incorpora a este último capítulo, a modo de anexo, un pequeño comentario sobre la superposición de los órdenes, donde explica la posición relativa de éstos respecto al muro o pilar; o sea, se ocupa de la disposición constructiva de los distintos elementos estructurales<sup>30</sup>.

Por otra parte, en el Libro IV, dedicado en principio a los cinco géneros de columnas con sus aditamentos, se incluye una serie de disertaciones de escasa entidad que tratan aspectos complementarios de la arquitectura. Y así, el capítulo X dedicado a las puertas lleva por título « SOBRE LAS PUERTAS DE MADERA O DE BRONCE »<sup>31</sup>. Aun en esta obra, Serlio desarrolla un capítulo XI dedicado a la pintura que con el encabezamiento « SOBRE LA DECORACION PICTORICA, TANTO EN EL EXTERIOR COMO EN EL INTERIOR DE LOS EDIFICIOS »; y en el texto, se reivindica la vinculación entre arquitectura y pintura, haciendo alusión a personajes como Baldassare Peruzzi, Pietro Aretino, Paolo Pino, Ludovico Dolce, etc<sup>32</sup>. Además de los citados, cabe mencionar un opúsculo titulado « SOBRE LOS TECHOS LLANOS Y SU DECORACION », que ocupa el capítulo XII, en el que se incluyen algunos dibujos sobre el trazado de jardines como elementos que intervienen en la decoración de los edificios<sup>33</sup>. Y para finalizar este Libro IV, un capítulo titulado « SOBRE LOS ESCUDOS DE ARMAS DE LAS CASAS NOBLES Y NO NOBLES »<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Serlio, 1986a: 383-386.

<sup>31</sup> ob. cit.: 387.

<sup>32</sup> ob. cit.: 388-390.

<sup>33</sup> ob. cit.: 391 sg.

<sup>34</sup> ob. cit.: 393 sg.



### II.1.2 Libro III.

En 1540 se publica en Venecia, también por Francesco Marcolini da Forlí, el Libro III del Tratado de Sebastiano Serlio con el título:

« *IL TERZO LIBRO DI SABASTIANO SERLIO BOLOGNESE, NEL QUAL SI FIGURANO, E DESCRIVONO LE ANTIQUITA DI ROMA, E LE ALTRE QUE SONO IN ITALIA, E FUORI D'ITALIA* ».

Y en la portada, sobre un dibujo que pretende ilustrar las ruinas romanas, puede leerse: *ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCEL*; lo que viene a decir: *SU MISMA RUINA MUESTRA CUAN GRANDE FUE ROMA*<sup>35</sup>.

Las ediciones y traducciones posteriores de esta obra, incluyendo las conjuntas con el Libro IV, son:

Libro III (*Le antiquita di Roma*), Venecia, ed. Francesco Marcolini da Forlí, 1540, 1544. Tr. flamenca por Pieter Coecke van Aelst, Anvers, 1546. Tr. francesa por Pierre Coeck, Anvers, 1550.

Libros III-IV, Venecia, ed. Francesco Marcolini, 1540, 1544; Venecia, ed. Louis de Machavit, 1619. Tr. cast. por Francisco Villalpando, Toledo, 1552 (ed. facs. en Albatros Ediciones, Valencia, 1977, introducción de G. Kubler), 1563, 1573<sup>36</sup>.

Este volumen, lo mismo que el anterior, es consecuencia directa del estudio sobre antigüedades que Serlio realizó junto a Peruzzi durante su estancia en Roma. Por lo cual, su concepción y objeto se encuadra en el interés de Bramante por documentar la arquitectura del Quinientos romano; y también, en el espíritu del programa arqueológico redactado por Raffaello para la Corte Papal, donde, denunciando el abandono de los restos de Roma, expresa la necesidad de distinguir los edificios « romanos antiguos » de los « modernos » entre los « bárbaros y góticos ». Por su claridad expositiva nos parece oportuno reproducir un fragmento de la carta de Raffaello a León X, en la cual, coincidiendo con Bramante en plantear una vuelta al estudio del pasado, se esboza una clasificación historicista de los edificios que, por otra parte, se ve ampliamente reflejada en esta publicación de Serlio.

---

<sup>35</sup> Los textos reseñados se han tomado de la ed. príncipe de 1540 (v. Rosci, 1966: 6; fig. 16, cap. I).

<sup>36</sup> Bury, 1988: 499, 1989: 100 sg.

Veamos:

«... habiéndose Vuestra Santidad encomendado que pusiera en dibujo la antigua Roma, en lo que se pudiera deducir por lo que hoy se ve, con los edificios que se manifiestan en tales reliquias y que en base a datos ciertos se pueden con toda seguridad restablecer a su estado propio y originario (integrando aquellos miembros que están totalmente arrasados y no se ven para nada a tenor de su correspondencia con los que quedan en pie y se ven) he aplicado en ello todo el esmero que me ha sido posible », «... en Roma se hallan solamente edificios de tres maneras, una de las cuales es la de los buenos antiguos, que permanecieron desde los primeros emperadores hasta el tiempo en que Roma fue destruida y devastada por los godos y otros bárbaros; la otra duró mientras Roma fue dominada por los godos y aún cien años más; la otra, desde entonces hasta nuestros días », «... en nuestros días la arquitectura ha progresado mucho y se ha aproximado mucho a la manera de los antiguos, como se aprecia en muchas bellas obras de Bramante, no obstante la ornamentación no es de materiales tan preciosos como en los antiguos, quienes con infinito dispendio parece que llevaron a la práctica lo que imaginaron y que con la sola voluntad quebraron cualquier obstáculo. Luego, los edificios de la época de los godos están extremadamente desprovistos de cualquier gracia, carece por completo de buena manera, son diferentes de los antiguos y de los modernos »<sup>37</sup>.

En definitiva, centrándonos en los objetivos propuestos en nuestra investigación, podemos convenir que en el Quinientos romano, en el ámbito de la triada Bramante-Raffaello-Peruzzi, el interés suscitado por las antigüedades clásicas, necesitaba el Dibujo como instrumento analítico para –en una primera intención– restituir las ruinas de los edificios a su estado original; y sin otro referente literario, los contenidos de la obra de Vitruvio representaban la incógnita a despejar para resolver las cuestión.

En este contexto, sugerimos como hipótesis, que la metodología referida tiene su antecedente en los trabajos de F. G. Martini, iniciados sobre 1472<sup>38</sup>, donde se confrontan –por primera vez– los restos arqueológicos con los preceptos vitruvianos utilizando el medio gráfico como sistema de expresión. Si encontramos los vínculos que relacionan las experiencias de Martini con las de la triada romana, el Libro III de Serlio tendría su origen en los estudios del arquitecto de Siena; y probablemente, también el Libro IV que es el objeto del trabajo que nos ocupa.

---

<sup>37</sup> Garriga, Joaquín, « Fuentes y documentos para la historia del arte: Renacimiento en Europa », Barcelona, 1983 (v. Sambricio, 1986: 23, n. 22).

<sup>38</sup> v. este autor en el apartado II.2 del presente capítulo.

Sobre la hipótesis planteada, cabe señalar que L. B. Alberti (1404-72), con anterioridad al sienés, comparó las ruinas clásicas con el texto de Vitruvio; pero su trabajo, sin desmerecer en otros valores, no tiene el alcance de los estudios de Martini, ni desde el punto de vista arqueológico ni desde el arquitectónico. Y la prueba de lo que decimos, está en el hecho de que el genovés no estudiaba las formas arquitectónicas utilizando el medio gráfico; motivo por el cual, en su obra no aparecen dibujos.

### **Contenido del Libro III**

En la segunda publicación de Serlio (1540), anunciando su inminente marcha a Francia que sabemos se produjo entre 1540 y 1541<sup>39</sup>, la obra se inicia con la Dedicatoria a Francisco I, donde el boloñés manifiesta la necesidad de encontrar un protector que ampare sus proyectos, como ya apuntó en el proemio del Libro IV<sup>40</sup>; aunque cuatro años después, en 1544, con la dedicatoria de la nueva edición del Libro IV al Gobernador Imperial de Milán (Alfonso de Avalos), se evidencia que la estancia de Serlio en Francia no fue tan satisfactoria como en principio pensó<sup>41</sup>. Aparte del ofrecimiento del texto al rey de Francia, hecho coyuntural que se omite en ediciones posteriores, lo verdaderamente importante de esta obra es la representación a escala (levantamientos) de cuarenta y ocho edificaciones antiguas, en su mayoría romanas, y dos contemporáneas (la basílica San Pedro y San Pietro in Montorio de Roma). Las cuales, acompañadas con abundantes referencias históricas, pueden clasificarse según el uso predominante (consignando su ubicación en la traducción castellana de Villalpando, así como, las proyecciones representadas, esto es: p = planta, a = alzado, s = sección, d = detalles) en los grupos que relacionamos a continuación; donde, por otro lado, es ciertamente chocante, y suficientemente significativo, que en la abundante representación gráfica incluida en este Libro, no aparezca ni una sola perspectiva.

**Templos antiguos:** Roma, Panteón (ff. Va-XIa; p, a, s, d); Roma, Templo de Bacco (Santa Constanza) (ff. XIr-XIIIa; p, s, d); Roma, Templo de la Paz (basílica de Constantino) (ff. XIII-XIIIr; p, s); Roma, Templo de la Piedad (templo dórico del foro Holitorio) (f. XV; p, a, d); Tivoli, Templo de Vesta (ff. XVIa-XVIIa; p, a, s, d); templo fuera de Roma (ff. XVIIr-XVIIIa; p, s); templo fuera de Roma (f. XVIIIr; p, s); templete (mausoleo de los Calventii?) (f. XIXa; p, s); templete fuera de Roma (mausoleo de los Cercenii?) (f. XIXr; p, s); Tivoli, templo próximo al río (f. XX; p, a, d).

**Templos contemporáneos:** Roma, San Pedro (planta de Raffaello) (ff. XXr-XXIa; p); Roma, San Pedro (planta de Peruzzi) (ff. XXIr-LXIIIa; p); Roma, San Pedro (cúpula de Bramante) (f. LXIIIr; p, a, s); Roma, Templete de San Pedro en Montorio (Bramante) (ff. XXIII-XXIIIr; p, a, s); Roma, edificio próximo a S. Sebastian (mausoleo de Romulo) (f. XXV; p).

**Teatros:** Roma, Teatro de Marcelo (ff. XXVr-XXVa; p, a, s); Pola, Teatro (f. XXVII-XXIX; p, a, s, d); Ferento, Teatro (XXIXr-XXXa; p); Fondi, escena del teatro (f. XXXr; a); Spoleto y Foligno, portadas (XXXr; a); Roma, Pórtico de Pompeyo (ff. XXXIa-XXXIIa; p, a); Roma, Columna Trajana y cuatro obeliscos (ff. XXXIIr-XXXIIIa; p, a, d).

**Anfiteatros:** Roma, Coliseo (ff. XXXIIIr-XXXVIIa; p, a, s, d) (fig.4); Spello, puerta antigua (ff. XXXVIIr-XXXVIIIa; p, a); Verona, Anfiteatro (ff. XXXVIIIr-XLa; p, a, s, d); fragmentos de arquitectura antigua (f. XLr; d); Pola, Anfiteatro (ff. XLIa-XLIIa; p, a, s, d); Roma, Palacio en Monte Cavallo (ff. XLIIr-XLIIIa; p, a, s, d); Roma, Las Siete Zonas de Severo (f. XLIIIr; a, d); Ostia, Puerto (f. XLIIIa; p); Roma, Basílica del Foro Transitorio (templo de Mars Ultor) (ff. XLIIIr-XLVa; a, s, d); Roma, cuatro puentes (ff. XLVr-XLVia; a).

**Termas:** Roma, Termas Antoninianas (o de Caracalla) (ff. XLVIr-XLVIIIa; p); Roma, Termas de Tito (o de Constantino) (ff. XLVIIIr-XLIXa; p); El Cairo, pirámide de (Keops) y esfinge (de Gizeh) (f. XLIX; a); Jerusalem, Mausoleo Real (f. La; p, d); Roma, Termas de Diocleciano (Lr-LIIa; p); edificio griego de cien columnas (ff. LIr-LIIIa; p, a).

**Arcos triunfales:** Roma, Arco de Cuadrifronte del Foro Boario (Templo de Iano) (ff. LIIIr-LIIIr; p, a, d); Roma, Arco de Tito (ff. LIIIr-LVIa; p, a, d); Roma, Arco de los Plateros (en el Foro Boario) (ff. LVIr-LVIIa; p, a, d); Roma, Arco de Septimo Severo (ff. LVII-LIXa); Benevento, Arco (ff. LIXr-LXI; p, a, d); Roma, Arco de Constantino (ff. LXIr-LXIII; p, a, d); Ancona, Arco (ff. LXIIIr-LXVa; p, a, d); Pola, Arco (en Dalmacia) (ff. LXVr-LXVIIa; p, a, d); Verona, Arco de Cestel Vecchio (dei Gavii) (ff. LXVIIr-LXIXa; p, a, d); Verona, Puerta dei Leoni (ff. LXIXr-LXXIIa; a, d); Verona, Arco de la Puerta dei Leoni (ff. LXXIIr-LXXIII; a, d).

**Palacios y villas contemporáneas:** Roma, Belvedere Vaticano (Bramante) (ff. LXXIIIr-LXXVa; p, a, d); Roma, nicho del Belvedere (Bramante) (ff. LXXVr-LXXVIa; p, a, s); Roma, casa de Monte Mario (versión serliana de la Villa Madama) (ff. LXXVIr-LXXVIIa; p, a, d); Nápoles, villa de Poggio Reale (ff. LXXVIIr-LXXVIIIa; p, s); Nápoles, variante del Poggio Reale (ff. LXXVIIIr-LXXIXa; p, a)<sup>42</sup>.

En último término, en un relato sin dibujos, la obra concluye con un pequeño apéndice titulado « DE LAS ANTIGUEDADES. TRATADO DE ALGUNAS COSAS MARAVILLOSAS DE EGIPTO »<sup>43</sup>; en el cual, a más de romper el discurso monocorde de la arquitectura romana, reconociendo que el buen Orden arquitectónico no se encuentra sólo en Roma; Serlio pone de relieve la dicotomía "Vitruvio y la Antigüedad" frente a la actitud académica "Vitruvio es la Antigüedad"<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> v. Sambricio, 1986: 76.

<sup>40</sup> v. Serlio, 1552: Lib. III, f. IIIr, Lib. IV, f. II; Sambricio, 1986: 76, n.75.

<sup>41</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. II; Bury, 1989: 95.

<sup>42</sup> Serlio, 1552: Lib. III, ff. Va-LXXIXa. Cfr. con Dittscheid, 1989: 142.

<sup>43</sup> ob. cit.: LXXIXr-LXXXa.

<sup>44</sup> v. Sambricio, 1986: 79 sg.

### II.1.3 Libro I.

El 22 de agosto de 1545, editado por Iehan Barbé, aparece en París el Libro I de Sebastiano Serlio que trata de Geometría; y en el mismo volumen, en una sola entrega, se incluye el Libro II que se ocupa de la Perspectiva. La edición príncipe, en italiano, fue traducida simultáneamente al francés por Jean Martin; y en su portada, sin hacer referencia a las proyecciones cónicas, puede leerse:

« *IL PRIMO libro d'Architettura, di Sabastiano Serlio, Bolognese. Le premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue Francoyse, par Ichan Martin, Secretaire de mons—. Reverendissime CARDINAL DE LENONCOURT. A PARIS. AVEC PRIVILEGE DU ROY, pour dix ans audict Sebastian, son Architecte de Fontainebleau. 1545* »<sup>45</sup>.

Las ediciones y traducciones sucesivas fueron:

Libros I-II (*La geometria & perspective*), París (it./fr. por Jean Martin), ed. Iehan Barbé, 1545; París, ed. por Barthelemy Macé, 1590. Tr. flamenca por Peeter Coecke van Aelst, Antwerp, ed. Mayken Verhulst, 1553, 1558. Tr. inglesa (del flamenco) por Robert Peake, Londres, ed. M.S. para T. Jenner, 1657<sup>46</sup>.

El Libro II de Geometría, cuya edición príncipe fue dedicada a Francisco I<sup>47</sup>, contiene una serie de preceptos prácticos —útiles al arquitecto— que, sirviéndose del Dibujo a *squadra e compasso*, posibilitan transformar la Ideación abstracta en Proyecto concreto; por lo cual, a pesar de no haber sido el primero en publicarse, constituye la base operativa que caracteriza la dimensión gráfico-didáctica de los escritos de Serlio en su conjunto. Haciendo una breve síntesis del contenido, el autor, contraviniendo excepcionalmente sus planteamientos pragmáticos, pues no se trata de una obra teórica, inicia el texto al modo euclideo con la definición de los elementos geométricos (punto, línea, superficie, etc.) como entes abstractos absolutos<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Texto tomado de la ed. príncipe de 1545 (v. Rosci, 1966: 6; fig. 18, cap. I).

<sup>46</sup> Bury, 1988: 499, 1989: 101.

<sup>47</sup> Al igual que la 1ª edición del Libro III (Venecia, 1540) (v. Sambricio, 1986: 85).

<sup>48</sup> Según Maurizio Lorber, las definiciones euclídeas (abstractas) de Serlio difieren de aquellas de Alberti y Piero de la Francesca, en cuanto éstos utilizan connotaciones de orden perceptivo o concreto (v. Lorber, 1989: 114).

A continuación, tras describir las construcciones geométricas de las figuras elementales (polígonos regulares, óvalos, elipse, etc.), se ocupa de aumentar, disminuir y partir proporcionalmente estas figuras con el objeto de « transformar sus obras pequeñas en grandes guardando la proporcionalidad entre sus partes »<sup>49</sup>. Y seguidamente, junto a las aplicaciones del conocido Teorema de Tales sobre la proporcionalidad de segmentos homólogos, como procedimientos de control formal, describe las proporciones cuadriláteras (cuadrada, sesquicuarta, sesquitercera, etc.) « de las que el arquitecto podrá servirse para distintos fines y circunstancias »<sup>50</sup>. Concluyendo el Libro I, Serlio dibuja dos trazados reguladores donde se representan, respectivamente, una ventana circular y una puerta para un templo « siguiendo la lógica y las leyes de la geometría »<sup>51</sup>.

Por otra parte, en cuanto a las fuentes de esta obra, es muy probable que el Libro I tenga su origen, junto a conocimientos adquiridos por la praxis, en los textos leonardescos donde predomina el argumento euclídeo. Y esto es así, porque, además del Libro de Perspectiva consultado por el boloñés que refiere Cellini estando ambos en Francia<sup>52</sup>, es seguro que nuestro tratadista tuvo acceso a otros textos del genial artista de Vinci. En efecto, apoyando esta hipótesis planteada por Maurizio Lorber<sup>53</sup>, debemos recordar la estancia de Leonardo en Francia después de 1516, invitado por Francisco I, y el nombramiento de Serlio durante el mismo reinado, en 1541, como maestro arquitecto de Fontainebleau<sup>54</sup>. De esta forma, admitiendo la disponibilidad de los fondos literarios de la Corte por parte del boloñés, se explicaría la presencia de nociones euclídeas en las construcciones serlianas, así como, las citas explícitas al matemático griego tanto en el Libro de Geometría como en el de Perspectiva<sup>55</sup>.

---

<sup>49</sup> Serlio, 1986a: 229. Como señalamos en los Preliminares, este método es ampliamente desarrollado por Hernán Ruiz en su llamado *Libro del Trasferente* (v. en esta Tesis: 17 sg., figs. 1-8, preliminares).

<sup>50</sup> ob. cit.: 236.

<sup>51</sup> ob. cit.: 236.

<sup>52</sup> v. Tesis: 72, apdo. I.3.

<sup>53</sup> v. Lorber, 1989: 114-125.

<sup>54</sup> v. Tesis: 67, apdo. I.2.

<sup>55</sup> Las citas de nuestro tratadista a Euclides pueden verse en Serlio, 1986a: Lib. I, p. 227; Lib. II, p. 239; y a Leonardo en la ob. cit.: Lib. II, p. 246.

Según Maurizio Lorber, los primeros estudios de Leonardo sobre los Elementos de Euclides pueden datarse entre 1496 y 1499 en los manuscritos M e I. Aunque años más tarde, por la repercusión que tuvieron en el Libro I de Serlio, merecen consideración los conceptos euclideos desarrollados en el código Foster (1505), donde se aborda la transformación de superficies en otras equivalentes, « Una vez que el arquitecto ha sido instruido en el conocimiento de las figuras anteriores, es necesario seguir avanzando, es decir, ampliarlas, reducirlas, dividir las proporcionalmente, y un forma imperfecta llevarla a su perfección, a aquel valor en que era perfecta y de su primera forma<sup>56</sup>; y también, las numerosas páginas de los códigos Madrid II y Atlántico dedicadas al estudio de superficies curvilíneas y rectilíneas<sup>57</sup>.

Por estas razones, la conexión Euclides-Serlio a través de los códigos leonardescos, es más verosímil que el acceso directo del boloñés a los textos del erudito griego; lo cual, se pondría suficientemente de manifiesto comparando la producción literaria de los tres autores (Euclides → Leonardo → Serlio). Esta transmisión de conceptos se evidencia tanto en la narración de las definiciones, como en las representaciones gráficas. Y un ejemplo particularmente interesante de este hecho, lo constituye la semejanza manifiesta entre: la primera página del Libro de Geometría de Serlio (fig. 5) y el folio numerado 140r del código Madrid II de Leonardo (fig. 6); el cual a su vez, es una transcripción casi literal de la primera página de los Elementos de Euclides.

Finalmente, para completar estas notas sobre el Libro I, y por la importancia de este volumen en los procedimientos gráficos que subyacen en el Libro IV, resumiremos su contenido a fin de precisar el alcance de sus definiciones:

#### **Definición de los entes geométricos.**

Punto, línea, paralelas, superficie, ángulo recto (perpendicularidad), ángulos agudo y obtuso (sub-escuadra y sobre-escuadra)<sup>58</sup>.

Angulo llano piramidal, triángulo equilátero, triángulo de dos lados iguales con un ángulo recto, triángulo de tres lados desiguales, rombo, polígono.



### **Figuras.**

Superficie curvilínea biángula (mediatriz a escuadra, arcos llamados tercios agudos), círculo (centro, circunferencia, diámetro), semicírculo, cuadrado perfecto.

### **Transformación de superficies.**

Duplicación del cuadrado, duplicación del círculo (aplicación a la basa toscana descrita por Vitruvio, y a los cimientos y muros que han de doblarse.

Transformación de triángulos en rectángulos, división de un triángulo en dos partes iguales, incremento de un cuadrado en una parte proporcional, transformación de un rectángulo en cuadrado perfecto (demostración por Euclides), transformación de un cuadrado en rectángulo, transformación de un polígono cualquiera en cuadrado perfecto (aplicación al cálculo de áreas, imposibilidad de la cuadratura del círculo.

### **Transformación proporcional de figuras. Teorema de Tales.**

Proporcionalidad de segmentos, división de un segmento en partes proporcionales, fachadas homólogas divididas longitudinalmente en partes proporcionales, incremento proporcional de los miembros de una cornisa, agrandamiento de una columna estriada<sup>59</sup>, generalización del método para transformar proporcionalmente las figuras<sup>60</sup>.

**Regla para disminuir proporcionalmente los objetos con el alejamiento (concepto de atmósfera interpuesta tomado de Leonardo)<sup>61</sup>.**

**Mallas cuadrilateras.**

**Circunferencia que pasa por tres puntos.**

(dos métodos, aplicación a las restituciones cerámicas).

**Trazado de curvaturas para el asiento de fustes.**

**Figuras curvilíneas.**

Trazado de la elipse por el método de los puntos (referencia el método del jardinero), aplicación a puentes, arcos y bóvedas, jarrones elípticos. Método aproximado para trazar la forma del huevo natural (referencia al método de Alberto Durero), aplicación al diseño de jarrones. Obalos partiendo: de dos ángulos llanos piramidales, de tres circunferencias, de dos cuadrados y dos circunferencias.

**Polígonos regulares.**

Octógono, hexágono (origen de término compás), pentágono, decágono, polígono de dieciseis lados (hexadecágono), división de la circunferencia en cualquier número de partes.

### Proporciones cuadriláteras.

Cuadrado perfecto (1:1), sesquicuarta (4:5), sesquitercera (3:4), diagonal (1: $\sqrt{2}$ ), sesquiáltera (2:3), *superbipartiens tertias* (4:6), doble (1:2).

### Construcciones en madera.

Entarimado, puerta.

### Trazados reguladores.

Ventana, portada.<sup>62</sup>

Después de haber analizado –por nuestra parte– la obra literaria de Serlio en su conjunto; con los dos Libros considerados (III y I), tenemos la información complementaria suficiente que nos permitirá abordar el Objeto de la Tesis que nos ocupa; pues, aunque el Libro I (de la Geometría) se publica conjuntamente con el II (sobre Perspectiva), este segundo tomo consiste en un estudio teórico–práctico del Sistema Cónico que no se ve reflejado en el Libro IV. En la primera publicación del boloñés (Venecia, 1537), donde se exponen los Ordenes arquitectónicos y su aplicación a la configuración de fachadas, aparecen ilustraciones que, tímidamente y sin rigor, intentan expresar la sensación de alejamiento característica del sistema de proyección citado; pero esta circunstancia, no resuelta convenientemente, más que aclarar el motivo representado dificulta su visualización. En cuanto a los restantes Libros del tratadista de Bolonia (es decir: V, *Extraordinario*, VII, etc.), éstos se fundamentan en el IV; y aunque respecto a la primera publicación se aprecia cierta evolución en algunos postulados, las formulaciones iniciales son las que interesan porque éstas fueron las que repercutieron en nuestra arquitectura.

---

<sup>56</sup> v. Serlio, 1986a: 224 sg.

<sup>57</sup> Lorber, 1989: 114.

<sup>58</sup> v. Serlio, 1986a: 223 sgg.

<sup>59</sup> v. fig. 7, preliminares.

<sup>60</sup> Para Serlio... «esta regla será útil para el arquitecto para múltiples fines, de los que indicaré algunos, y también a muchos hábiles artistas será de gran provecho para transformar sus obras pequeñas en grandes guardando la proporcionalidad entre sus partes» En estas palabras puede estar el origen y la finalidad del denominado Libro del Trasferente de Hernán Ruiz (v. Tesis: 18, preliminares).

<sup>61</sup> v. Leonardo da Vinci, 1986: 96, 225.

<sup>62</sup> Serlio, 1600: ff. 3a-16r.

#### II.1.4 La traducción castellana de 1552.

Francisco Villalpando (1495?-1561)<sup>63</sup> da a entender que había terminado su traducción sobre 1548<sup>64</sup>, antes de la marcha del Príncipe Felipe a Europa, en la confianza de recibir encargos de « muy grandes y reales edificios ». Por contra, Menendez Pelayo, en 1883, afirmó que Villalpando presentó a Felipe II la traducción manuscrita « muchos años antes de imprimirla con estampas traídas de Italia ». Aunque Manuel Gómez Moreno indica las siguientes posibilidades: que la traducción era conocida, en forma de manuscrito, por el escultor Diego Morlanes antes de 1545, y que Pedro Machuca, en Toledo, en el año 1548, « pudo despertar en Villalpando el designio de traducirlo ». A parte de esto, la influencia de la traducción de Villalpando sobre el Príncipe Felipe se mantuvo durante largo tiempo, incluso después de muerto el traductor en 1561, debido a las ediciones posteriores en 1563 y 1573, ambas impresas por Juan de Ayala como la de 1552 en Toledo.

##### **Sobre la traducción de los Libros I y II.**

En la introducción titulada « EL INTERPRETE AL LECTOR » de la edición de 1573 (f. IIIr), Villalpando indica que también se había ocupado de traducir los Libros I y II. Aunque este comentario no consta en la edición de 1552, y debe tratarse de una adición posterior. En cualquier caso, hasta la fecha no hay el menor indicio de estas traducciones.

##### **Formato de las distintas ediciones.**

La publicación castellana conservó el tamaño in-folio de las ediciones italianas, tal y como las imprimiera Marcolini en Venecia. En España las ediciones de 1552, 1563 y 1573 tienen unos 34 centímetros de altura, como las ediciones venecianas de 1537, 1540, 1551 y 1569. Años más tarde, en 1584 y 1619, las ediciones venecianas fueron más pequeñas reduciendo la altura a 24 y 25 centímetros. Estas modificaciones exigieron ajustes al texto en las partes relativas a las medidas (escalas gráficas), que son fundamentales en la metodología de enseñanza que sigue Serlio por

---

<sup>63</sup> La fecha del nacimiento de Villalpando no se conoce, pero el importante encargo de la reja para la catedral de Toledo, en 1540, indica que se trataba de un maestro bronquista ya consolidado con cuarenta o cincuenta años; por lo cual, esto lo hace unos veinte años más joven que Serlio (n. 1475).

<sup>64</sup> v. Serlio, 1552: f. II.

correspondencias proporcionales utilizando la escala y el compás. Como es natural, la decisión en Toledo de regirse por el tamaño veneciano del folio no requirió tales cambios en el texto. No obstante, está claro que en España se tallaron nuevos grabados en madera para las ilustraciones, ajustándose al patrón de los originales, algunos de los cuales se atribuyen a Agostino Veneciano. El sombreado de los grabados españoles es más tosco y, en muchos casos, cambia de dirección respecto a los originales italianos.

#### Texto de la traducción castellana.

Comparando los textos español e italiano se aprecia que el método de traducción de Villalpando consistía en equivalencias literales con interpolaciones frecuentes para explicar temas desconocidos en España. Estas adiciones aparecen, prácticamente, en todas las páginas, con el resultado de que las ediciones españolas son sustancialmente más largas que las originales. El recuento de palabras en español es quizás superior en un diez por ciento al texto italiano. Produce la impresión de una traducción manuscrita llena de apostillas intercaladas y al margen, para que el impresor las incluyera en el texto. Según G. Kubler: « estas anotaciones al texto proporcionan un manual más completo y fácilmente inteligible que el de Serlio »<sup>65</sup>. Para el profesor de la Universidad de Yale:

« La traducción de Villalpando difiere fundamentalmente del original porque reduce a frases cortas los párrafos italianos carentes de puntuación. En español se han dispuesto en períodos de menor y mayor extensión, de un contenido unificado, tal y como se hace en la moderna escritura culta. La puntuación es menos ocasional que en Serlio, y el punto final reemplaza a los dos puntos de Serlio », « Donde le era posible, Villalpando introduce la terminología greco-romana de la escuela vitrubiana, con preferencia a los nombres italianos de Serlio, para las formas arquitectónicas, pero el español también añade muchos términos tomados del vocabulario que los constructores empleaban en España »<sup>66</sup>.

Así mismo, es muy frecuente en las adiciones de Villalpando al texto de Serlio, el uso de dos nombres para significar el término italiano con que designa una misma cosa, siempre con la intención de hacer más inteligible a los españoles voces desconocidas.

---

<sup>65</sup> v. Serlio, 1552: prólogo, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

Al parecer, Francisco Villalpando no leía bien el italiano; y en consecuencia, en repetidas ocasiones no aporta los equivalentes exactos en vocablos comunes del lenguaje constructivo. A este hecho hay que unir otros errores que resultan de una lectura precipitada; y en definitiva, podemos suponer que el rejero vecino de Toledo, formado en las tradiciones artesanales de finales del medievo, no estaba filológicamente preparado para abordar las fuentes eruditas del Renacimiento.

Aparte de esto, cabe reseñar que Villalpando adopta la autodenominación de "arquitecto" en el sentido moderno del término; y por lo visto, es cuando tal acepción aparece por primera vez en castellano en un contexto literario. Esta iniciativa del traductor de Serlio no es irrelevante; pues, como veremos a continuación, quedó refrendada por el propio Príncipe Felipe quien, en la concesión de licencia para publicar su obra, le asigna el citado tratamiento, veamos:

« Por quanto por parte de vos Francisco de Villalpando Icometra y architecto vezino de la cibdad de Toledo me hezistes relación diziendo que vos aueys tenido mucho trabajo y costa en traducir en lengua Castellana los libros de arquitectura que en Toscano escriuio Sebastian Serlio Boloñes, los cuales heran de mucho provecho para los hedificios que enestos nuestros reynos se ouieren de hedificar, suplicando me vos diesse licencia para que vos o quien vuestro poder ouiere pudiessedes imprimir los dichos libros,...»<sup>67</sup>.

#### Sobre las fuentes.

Se admite la hipótesis de que Villalpando realizó su traducción entre 1544 (fecha de la segunda edición del Libro III, tercera del Libro IV y segunda de la edición conjunta) y 1548; pues, según Marías Franco la traducción del maestro zamorano no se hizo a partir de las ediciones príncipe<sup>68</sup>. Jose R. Paniagua Soto, después de cotejar la publicación toledana con las ediciones venecianas, se inclina como fuente directa de esta obra, la edición veneciana conjunta de 1544, sin descartar que el traductor de Serlio manejase las ediciones de 1537 y 1540<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Serlio, 1552: f. Ir. Para más datos sobre la formación de Villalpando v. Paniagua Soto, 1990: 168 sgg.

<sup>68</sup> Marías Franco, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983, p. 312.

<sup>69</sup> Paniagua Soto, 1990: 173.

### Los grabados.

En cuanto al cuerpo iconográfico de la publicación castellana, se reproducen con exactitud los grabados de la edición italiana (Venecia, 1544, III-IV), variando únicamente en detalles de ejecución o calidad. Por lo cual, se pueden considerar copias idénticas, o tal vez calcos directos, de una matriz xilográfica *ad hoc* tallada en España; o quizás, por la aparición de términos en italiano cambiando el tipo de letra, tampoco cabe descartar que la matriz en castellano proviniese de Italia. Sobre esta cuestión, donde no se excluye ninguna de estas posibilidades, la única información cierta es la que suministra el propio Villalpando en la dedicatoria al Príncipe Felipe:

« Y a este proposito me ha parecido que le sería de alguna manera agradable esta traduccion que he echo en lengua castellana, del tercero y quarto libro de Sebastian serlio boloñes [...]. En el qual no solamente saque la letra, pero las figuras y demostraciones de todos los generos de este arte,... »<sup>70</sup>.

### Las ediciones.

Como sabemos, la traducción de Francisco Villalpando de los Libros III y IV del Tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, fue publicada en una edición conjunta en Toledo en 1552; y en la misma, por primera vez en una publicación común de ambos tomos, se utiliza la portada de la edición príncipe veneciana del Libro IV de 1537 (fig. 7)<sup>71</sup>. La traducción fue reeditada, también en Toledo en la imprenta de Juan de Ayala, en 1563 y 1573 con la misma matriz xilográfica; y las diferencias que presentan respecto a la de 1552, se derivan del deterioro de las planchas de madera. En el texto del frontispicio de la primera edición (1552), se añade respecto a su homólogo italiano: « Agora nueuamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando... »; y sobre este extraño comentario, suprimido de las ediciones sucesivas de 1563 y 1573, cabe pensar que, probablemente, eliminando la posibilidad de una impresión anterior a la primera conocida, el traductor de Serlio realizó una publicación (rudimentaria) por partes de su trabajo con anterioridad a 1552<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Serlio, 1552: f. Ia. Sobre el origen y características de los grabados españoles cfr. Kubler, 1977: 12 eg.; Paniagua Soto, 1990: 186 egg.

<sup>71</sup> Comparar esta ilustración con la fig. 19 de los preliminares.

<sup>72</sup> Para más información sobre las ediciones de la traducción de Villalpando v. Paniagua Soto, 1990: 189 egg.

## II.2 EL LIBRO IV EN EL CONTEXTO DE LA TRATADÍSTICA RENACENTISTA.

---

En el contexto de los Tratados renacentistas, como adelantamos en los Preliminares de esta Tesis Doctoral, el Libro IV de Sebastiano Serlio (Venecia, 1537) no es un hecho literario puntual carente de referentes históricos. Y en consecuencia, una de las posibles maneras de abordar su estudio, evidenciando los aspectos específicos que afectan a la teoría y praxis arquitectónica, resulta al considerarlo como el eslabón de una cadena que: partiendo de las primeras ediciones y traducciones de Vitruvio (Códice Sulpiciano, 1486), dando por sabido que con antelación a esta fecha –en folios sueltos– la obra del escritor romano fue utilizada por artistas del Cuatrocientos italiano; y pasando por los trabajos manuscritos del sienés F. G. Martini, elaborados entre 1472 y 1491; concluye, en una primera etapa, con los Tratados de Arquitectura publicados por G. B. da Vignola (Roma, 1562) y A. Palladio (Venecia, 1570).

Así, en base al planteamiento expuesto anteriormente, las obras específicas a tener en cuenta en la investigación propuesta, que en sentido evolutivo permitirán contrastar los contenidos del Libro IV en su márco histórico-literario, son –en principio– las siguientes:

Leon Battista Alberti (1404-1472, arquitecto), *De re aedificatoria* (Florenca, 1485); Antonio Averlino, llamado Filarete (1400-1465, artesano y arquitecto), *Trattato di architettura* (terminado sobre 1464); Francesco Colonna (¿1433-1522?, fraile dominico), *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499).

Francesco di Giorgio Martini (1439-1501, arquitecto ingeniero), *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (en realidad, dos tratados escritos entre 1472 y 1491); Marcus Vitruvius Pollio (arquitecto romano del s. I a.C.), *De architectura* (año 30 a.C.), ed. de Johannes Sulpitius Verulanus (Roma, 1486); Fra Giovanni Giocondo (1434?-1515, arquitecto ingeniero), 1ª edición ilustrada de Vitruvio, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit* (Venecia, 1511).

Cesare di Lorenzo Cesariano (1483-1543, pintor arquitecto), 1ª traducción ilustrada de Vitruvio, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: e con mirando ordine insigniti* (Como, 1521); Lutio Durantino (1ª mitad del s. XVI, pintor), 2ª traducción al italiano de Vitruvio, *M. L. Vitruvio Pollione De architectura traducto di Latino in vulgare dal vero esemplare con le figure...* (Venecia, 1524).

Diego de Sagredo, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Colunas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo, 1526); Giovanni Battista Caporali (1475-1555, pintor y arquitecto), traducción italiana de los Libros I-V de Vitruvio, *Architectura, con il suo commento et figure. Vetrivio in volgar lingua raportato...* (Perugia, 1536).

SEBASTIANO SERLIO (1475-1554), *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gliedifici cioe thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'antiquita,...* (Libro IV, Venecia, 1537); SEBASTIANO SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre que sono in Italia, e fuori d'Italia* (Libro III, Venecia, 1540); Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573, pintor y arquitecto), *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola* (Roma, 1562)<sup>3</sup>.

Sobre estos libros históricos de contenido arquitectónico, los cuales, en mayor o menor medida, son consecuencia de los escritos vitruvianos; cabe hacer ciertas consideraciones a los efectos que interesan en nuestro trabajo:

1.- Es evidente que L. B. Alberti debió utilizar en su obra, también dividida en diez partes, una copia manuscrita de *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio. Y como tendremos oportunidad de poner de relieve, sin menospreciar la contribución conceptual de este autor a la Teoría de la Arquitectura, consecuencia de su amplio conocimiento de la Antigüedad y del pensamiento de la época, se puede afirmar que el humanista genovés reprodujo literalmente muchos de los preceptos establecidos por Vitruvio sin aportar nada nuevo. Especialmente, en lo relativo a la formulación de los Ordenes arquitectónicos, proporciones, disminución de los fustes, intercolumnios, etc.

2.- El *Trattato di architettura* de Filarete, aun perteneciendo al periodo que nos ocupa, no es comparable por su carencia de rigor formal e histórico con los textos relacionados. Y constatando lo que decimos, en una edición reciente de la obra del escritor florentino, esta circunstancia se expone con claridad meridiana, veamos:

« Efectivamente, el libro de Filarete es romántico, en primer lugar porque no se trata de un autentico tratado sino más bien de un vivida amalgama de narración novelada, diálogo, didáctico, diario de trabajo de un arquitecto y recetario. No se mueve en universo teórico, sino utópico, tan pronto vertido hacia un futuro deslumbrante como estancado en la nostalgia de una Antigüedad más amada que conocida, y antes fantástica que arqueológica »<sup>4</sup>.



En cuanto a la obra de Francesco Colonna ocurre algo similar a la anterior; y encuadrada por Schlosser en su compendio literario en un apartado titulado « Los románticos del primer Renacimiento »<sup>75</sup>, consiste en una narración alegórica de tradición medieval, donde se realizan diversas reflexiones, más bien filosóficas, sobre los escritos de Vitruvio y L. B. Alberti<sup>76</sup>.

3.- De forma muy distinta a lo que ocurre con las obras precedentes; en lo relativo a Francesco di Giorgio Martini, se aprecia –a simple vista– cierta similitud entre algunos bocetos de sus manuscritos, con distintas ilustraciones del Libro IV de Sebastiano Serlio; por lo cual, como hemos apuntado en repetidas ocasiones, dedicaremos especial atención a las concordancias puntuales entre las producciones literarias de ambos autores.

4.- Respecto a las traducciones y ediciones de Vitruvio anteriores a 1537, fecha de publicación de nuestro Objeto de Estudio, cabe hacer las siguientes puntualizaciones. En primer lugar, la obra de Fra Giocondo se puede considerar una interpretación de los textos vitruvianos; y por los estudios etimológicos realizados, se sabe que el autor elaboró esta edición crítica a partir de manuscritos de diversa procedencia, corrigió errores a su entender, llenó lagunas y reconstruyó el texto en las partes griegas<sup>77</sup>. Esta edición fue consultada por Ortiz y Sanz para su traducción (Madrid, 1787), entre las quince que pudo recopilar cuando se trasladó a Roma para confrontar los escritos de Vitruvio con las ruinas clásicas. Y sobre la misma, expresa la siguiente opinión: «... la lección de locundo, evidentemente deparavada, y diversa de los MSS. aun ahora existentes,... »<sup>78</sup>. En definitiva, por las razones expuestas, y dado que la obra referida está escrita en latín; no parece probable que Serlio con su proceder pragmático, aun conociéndola, la tomase como referencia para acceder a los preceptos del arquitecto romano que, no sin fundamento, desarrolla y valora en el Libro IV.

---

<sup>73</sup> v. Wiebenson, 1988: 47 sgg.; Bury, 1988.

<sup>74</sup> Filarete, 1990: 19.

<sup>75</sup> v. Schlosser, 1993: 131 sgg.

<sup>76</sup> Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499 (tr. cast. por P. Pedraza, *El sueño de Polifilo*, Valencia-Murcia, 1981).

<sup>77</sup> v. Wiebenson, 1988: 53 sgg.

En segundo lugar, en lo relativo a la traducción de Cesare Cesariano, por la fortuna de esta obra, no dudamos que el boloñés la conociese; pues, además de ser la primera traducción ilustrada en italiano de los textos dispersos de Vitruvio, en los dibujos se aprecian líneas de construcción (verticales y horizontales) que relacionan los elementos del objeto representado; circunstancia gráfica ésta que, por otra parte, ya aparece reflejada en los bocetos de F. G. Martini. Por estos motivos, en el siguiente capítulo trataremos detenidamente este asunto; pero no obstante, como conclusión preliminar, podemos adelantar que el conocimiento de Vitruvio por parte de Serlio, no se explica del todo con esta publicación aparecida en la ciudad de Como en 1521.

Finalmente, por lo que se refiere a las traducciones de Lutio Durantino (Venecia, 1524) y Battista Caporali (Perugia, 1536) podemos llegar a las siguientes conclusiones: La veneciana, es una versión ligeramente mejorada de la de Cesar Cesariano donde, contrariamente, las ilustraciones se copian de la primera edición de Fra Giocondo (Venecia, 1511)<sup>79</sup>; y en cuanto a la de Perugia, incompleta pues sólo se traducen los cinco primeros Libros del tratadista romano, no hace falta recurrir a investigaciones especializadas para afirmar que, por la fecha de publicación y sus características, parece imposible que Serlio haya tomado algo de esta edición.

5.- La aspiración de estos comentarios es ofrecer una visión completa de las obras literarias que pudieron determinar, en el grado que resulte, la innovadora publicación del tratadista que nos ocupa (Libro IV). Y así, dejando que las evidencias documentadas nos lleven a resolver las incógnitas que aparecen, sin coartar la intuición y agradeciendo la suerte; cabría preguntar, entre muchas de las cuestiones planteadas,...¿de qué fuentes se sirvió Serlio -no precisamente dispuesto a la erudición- para saber tanto de Vitruvio?. Dejando de momento las preguntas que surgen en el aire, no queremos terminar estos comentarios sin citar la obra de J. B. da Vignola; pues, como resultará evidente, este tratadista rompe radicalmente con la tradición narrativa y gráfica de los textos vitruvianos; por lo cual, dado que Serlio es heredero y continuador del modelo de enseñanza fijado y aceptado en el gran Tratado de Vitruvio, apreciaremos por contraste las aportaciones contenidas en la primera publicación del olvidado escritor de Bolonia.

## Nuestras hipótesis sobre el Libro IV.

En la difusión del Libro IV de Sebastiano Serlio, debemos contemplar dos circunstancias ciertamente contradictorias. Por un lado, la influencia de este Tratado es palpable en la Arquitectura Española del siglo XVI, en general, como en la Andaluza, en particular; y este hecho, abarca tanto el campo teórico como el construido<sup>80</sup>. Por contra, las investigaciones sobre este autor son escasas e incompletas; y de cualquier manera, aparecen en artículos de poca entidad, o bien, como referencias puntuales en obras genéricas que tratan el llamado fenómeno renacentista. Una característica común en los estudios sobre Serlio, es que se limitan a comparar visualmente sus ilustraciones con edificios construidos sin entrar en el fondo del Proyecto; y esto es así, porque, al menos, los trabajos existentes se han realizado por historiadores y no por arquitectos. Consecuencia de lo dicho, a nuestro entender, es la deficiente enseñanza de la arquitectura clásica (y clasicista) en las Escuelas Universitarias a los efectos expuestos en esta Tesis; en las cuales, ponderando la realidad para evidenciarla, ocurre lo siguiente: Serlio y Martini no existen. Vitruvio, como paradigma enigmático, se "explica" sin advertir que los arquitectos romanos del Quinientos superaron sus formulaciones, precisamente por haberlas asumido; y al mismo tiempo, Alberti, sobrevalorado, sale indemne después de haber copiado a Vitruvio sin reconocerlo a las claras. ¿Cómo se pueden enseñar los cinco Ordenes arquitectónicos, que todos los alumnos conocen, sin citar al primer tratadista que los formula, recogiendo el producto acrisolado de una de las épocas más lúcidas de la Historia de la Arquitectura?; donde a su vez, se teoriza por primera vez el orden Compuesto, que Vignola y Palladio transforman haciendolo suyo; y que además, tiene un efecto tan manifiesto en la arquitectura de nuestra tierra.

---

<sup>78</sup> Ortiz y Sanz, en el Prólogo de *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Polión* (Madrid, 1787), cita y valora, como fuentes literarias de su traducción, a los siguientes autores: Compendio anónimo de Arquitectura (s. VIII, resumen); Códice Sulpiciano (1487, recopilación); Pr. Iocundo (1511, 1513, 1523, interpretación); Cesar Cesariano (1521, traducción con notas); Francisco Lucio (1524, traducción); J. Bautista Caporal (1536, traducción con notas); Jorge Marcheropiero (1543); Juan Martín (1547, traducción); Guillermo Philandro (1552), Notas a Vitruvio (1544); Daniel Bárbaro (1556, 1584, 1629, traducción con notas); Gualtero Rivio (1575, traducción con notas); Miguel de Urrea (1582, traducción); J. Laet (1649); Claudio Perrault (1673, 1684, traducción con notas); Bernardo Galiani (1785, traducción con notas). El pasaje citado está en Ortiz y Sanz, 1787: VI.

Tras lo dicho, no pretendemos adjudicar a Serlio la autoría de todos los conceptos innovadores que aparecen en el Libro IV; pues, en este caso, podemos generalizar la afirmación de Jose M. Gentil cuando refiriéndose al medio gráfico como *lenguaje* señala:

«... la investigación histórica ha tratado de encontrar para cada *lenguaje gráfico* un inventor [...]. Los personajes tienen en cada caso una importante contribución a la sistematización o gramatización, pero estos evolucionan anteriormente, y no se les puede considerar autores de ellos»<sup>81</sup>.

En base a estos planteamientos, sugerimos sobre el Libro IV de Sebastiano Serlio, las siguientes hipótesis:

a.- La primera publicación de Serlio es denominada por Manfredo Tafuri « *opera di capomastro* » (tratado de maestro de obras); y en la misma línea, Marco Rosci la cita como « *manuale del costruttore* »<sup>82</sup>. Estos autores asignan esta expresión al Tratado que nos ocupa en un sentido peyorativo fruto de la ignorancia; aunque hasta el momento, ningún historiador ha sido capaz de aclararla. Recurriendo a los conocimientos elementales de construcción, se puede aportar una explicación que de alguna manera la justifica. La clave radica en la primera profesión de Bartolomeo Serlio, progenitor de Sebastiano, citada en acta bautismal por Bolognini Amorini como « *pittore di ornato e di quadratura* »; y sobre el particular, no se ha tenido en cuenta que L. B. Alberti contextualiza la voz « *pittore* » en trabajos relacionados con labores de replanteo y puesta en obra de materiales destinados a la edificación. Como, por otro lado, está demostrado que Sebastiano trabajó en sus años de juventud en obras de rehabilitación, estas dos circunstancias son suficientes para justificar la vertiente de « *costruttore* » o « *capomastro* » que, de forma indeleble, ha quedado plasmada en su producción literaria.

---

<sup>79</sup> v. Schlosser, 1993: 225 sgg.; Wiebenson, 1988: 57.

<sup>80</sup> v. Tesis: 13-28, preliminares.

<sup>81</sup> Gentil, 1982: 23.

<sup>82</sup> v. Rosci, 1966: 4.

b.- En algunos bocetos de los manuscritos de Francesco di Giorgio Martini, se aprecia -a simple vista- cierta similitud con algunas ilustraciones del Libro IV de Sebastiano Serlio; y cuando analicemos esta semejanza con detenimiento, descubriremos una vinculación mas profunda entre ambos autores. Así, sugerimos como hipótesis: Que el método literario-gráfico introducido en la Tratadística Renacentista con enorme fortuna por el boloñés, tiene su origen, aunque no exactamente con las mismas connotaciones metodológicas, en la combinación texto-dibujo empleada por Martini en sus investigaciones sobre los restos arqueológicos. Al mismo tiempo, como especificidad particular en Serlio, y en contraposición a las propuestas de Vignola y Palladio; la interrelación texto-dibujo reseñada se establece de tal manera -y esto es importante- que el dibujo tiene la función de verificar el texto; y además, por primera vez en un Tratado de Arquitectura, las descripciones literarias están enfocadas para dibujar sobre tablero, y no, como procedimientos de trazado y replanteo a pie de obra.

c.- En la publicación de Serlio de 1537, en lo relativo a la formulación de los cinco Ordenes arquitectónicos (definitorios de esta etapa romana y que, como es obvio, fueron paradigma de los periodos clasicistas posteriores); es muy importante lo siguiente: Los mismos, no tienen referente literario previo al Libro IV; aunque se supone, que en número y estilos (Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto) fueron aprobados e ideados en el entorno artístico de Bramante. Otra cosa son las proporciones; pues en este trascendental volumen del XVI, se definen como un sistema cerrado donde, renunciando a los antecedentes historicistas ampliamente debatidos en esos años, los distintos géneros de columnas se conmensuran entre sí con un sentido práctico de aplicabilidad. Y esta característica primordial para su aceptación y difusión, probablemente, se debe en última instancia a Sebastiano Serlio. Por demás, en esta obra se establece, por primera vez, el significado alegórico de los Ordenes al uso cristiano; así como, la teorización inicial del estilo Compuesto; aunque al igual que en el número de géneros de columnas, se admite que estos conceptos tuvieron su origen en el ambiente intelectual de Bramante. Hay que señalar que este fue el principio del camino que culminó con la definitiva aceptación de la estética antigua, convenientemente interpretada, en el Concilio de Trento que precisamente tuvo sede en Bolonia entre 1547 y 1551.

d.- Para concluir, en cuanto a los métodos proyectivos desarrollados en el Libro IV destinados a la configuración de paramentos murales y fachadas, veremos que el boloñés utiliza dos claramente diferenciados; los cuales, con toda propiedad llamaremos *aditivo* y *sustractivo*, respectivamente. Aparte de esto, aunque también refiriéndonos a consideraciones proyectuales, debemos resaltar el caso especialmente interesante del vano tripartito denominado *serliana*. Independientemente de que sobre este hueco existen numerosos antecedentes históricos, exponemos la siguiente hipótesis: En la primera publicación de Serlio, esta abertura triple se propone siempre como el motivo central y organizador de la fachada; y esto, como apuntamos en los Preliminares, se utilizó ampliamente en nuestra tierra<sup>83</sup>. Además, en el discurso de Serlio, este motivo compositivo se explica y deduce de una disposición constructiva que tiene por finalidad peraltar los techos cuando se aprovechan columnas pequeñas procedentes de derribos; y resulta interesante comprobar, como la necesidad espacial de elevar los forjados, tiene su repercusión en la fachada del edificio dando lugar a una solución de indudable belleza plástica.

---

<sup>83</sup> v. Tesis: 26 sgg., preliminares.

**Capítulo III**  
**LA REPRESENTACION EN LOS TRATADOS**  
**RENACENTISTAS**

---

<b>III.1 PROCESOS GRAFICO-PROYECTIVOS Y DE REPLANTEO EN LOS SIGLOS XV Y XVI</b>	<b>112</b>
<b>III.2 EL METODO GRAFICO Y CONCEPTUAL EN LOS LIBROS III Y IV</b>	<b>142</b>
<b>III.2.1 Operaciones geométricas elementales</b>	<b>144</b>
<b>III.2.2 Sistema de unidades. Escala métrica</b>	<b>148</b>

### III.1 PROCESOS GRAFICO-PROYECTIVOS Y DE REPLANTEO EN LOS SIGLOS XV Y XVI.

---

Las corrientes innovadoras surgidas en las ciudades septentrionales italianas en los albores del Cuatrocientos, cambian sustancialmente los modos de representación arquitectónicos medievales. Y para concretar los objetivos de nuestra investigación, significaremos dos transformaciones esenciales que se producen en un corto periodo de tiempo. Por un lado, en el transcurso del siglo XIV, las actividades gráficas empiezan a desvincularse de las *artes mecánicas*, y definitivamente, mediando el siglo XV, pierden la condición inferior de trabajo manual para agruparse con las llamadas *artes liberales*<sup>1</sup>. Por otra parte, modificando las prácticas del siglo XIII en cuanto a la transmisión de conocimientos, a finales del XIV la descripción geométrica de los objetos supera en importancia a la palabra escrita; y así, en los orígenes del Renacimiento, el Dibujo inicia su andadura en la consagración como instrumento característico del saber arquitectónico. Por demás, la individualidad del artista en este periodo no sólo se manifiesta en su producción; pues, roto el sistema gremial y no desarrolladas las instituciones académicas, la formación del profesional depende de uno mismo integrándose en la estructura del "estudio taller" (*bottega*), donde, por la amplia gama de actividades artísticas que se realizaban, tampoco quedaba garantizada la idoneidad formativa en el caso de los arquitectos. El aprendizaje gráfico en estos talleres se realizaba dibujando del natural, o bien, reproduciendo láminas de los "maestros" consideradas modélicas. Como dato de interés, cabe señalar que esta metodología fue aceptada posteriormente en la enseñanza académica; y con el paso del tiempo, fue desapareciendo de forma paulatina.

Como consecuencia del impulso renovador mencionado, otra aportación que se consolidada en el Quinientos, afecta a la nueva función de la representación gráfica en el quehacer arquitectónico; en virtud de la cual, toda vez que los dibujos preparatorios necesarios en la construcción iban adquiriendo mayor relevancia, el trazado lineal sobre papel termina asumiendo nuevos cometidos.

---

<sup>1</sup> Sobre la Geometría como una de las siete *artes liberales* v. Pedoe, 1982: 9 sg.



### **Bocetos a mano alzada, levantamientos a escala y perspectivas.**

Como apuntamos en el capítulo anterior al comentar el Libro III de Sebastiano Serlio, el estudio de las antigüedades y su confrontación con los preceptos de Vitruvio, necesitaba del Dibujo para aprender, analizar, y en su caso, restituir las partes desaparecidas de las edificaciones con la idea de adaptarlas a las necesidades del momento; lo cual, queda condensado en el importante documento que constituye el plan arqueológico presentado por Raffaello a la Corte Papal, sobre 1514, donde manifiesta la encomienda de León X para dibujar la antigua Roma en lo que se pudiera deducir de sus ruinas<sup>2</sup>. De este modo, los arquitectos alcanzaban su formación estudiando gráficamente los edificios de interés que encontraban a su paso; con lo cual, experimentaban sus propios *sistemas de expresión* dibujando: desde los restos de la arquitectura romana como el Coliseo, el Panteón o el Teatro de Marcelo; pasando por edificios más tardíos como Santa Constanza, San Stefano Rotondo o los baptisterios románicos de Pisa y Florencia; e incluso, otros contemporáneos de actualidad en aquel tiempo como San Pietro in Motorio de Bramante.

En una primera clasificación, los dibujos de este periodo se pueden agrupar en bocetos a mano alzada, levantamientos a escala y perspectivas; pero en los tres casos, se utiliza un lenguaje particular donde se refleja la subjetividad del autor en base a sus conocimientos o, quizás, en función de aquello que en aquel instante llamaba su atención. Por otro lado, debemos apreciar la inmediatez de ejecución, pues, en la mayoría de los casos, esta circunstancia hace que los mismos ofrezcan un valor analítico donde se sintetizan las características esenciales de la arquitectura representada. Así por ejemplo, dado que los levantamientos estaban de moda, normalmente, se realizaban múltiples mediciones de un mismo edificio; aunque siempre, con enfoques distintos y sistemas de representación diferentes. Por último, entre los artífices más prolijos de este fenómeno artístico cabe recordar dos sagas familiares; esto es: la de los Peruzzi, padre e hijo; y otra más extensa, compuesta por los Sangallo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> v. Tesis: 93 sg., cap. II.

<sup>3</sup> v. Sangallo, 1902.

### El Proyecto de arquitectura.

El procedimiento proyectivo que caracteriza la arquitectura del Quinientos romano y, por consiguiente, la de los periodos clasicistas subsiguientes, se gesta en las ciudades del norte de Italia ya entrado el Cuatrocientos; y así, en la Florencia de Filippo Brunelleschi (1377-1446), el Arquitecto, en un proceso escalonado y partiendo de una serie de formas preestablecidas con criterios historicistas, abordaba la ideación como una operación de montaje atendiendo únicamente a las incógnitas peculiares de cada caso concreto. Al autor de la cúpula de la catedral de Florencia se le atribuye la paternidad del nuevo método proyectual; que, por demás, rompiendo con las convenciones tradicionales, potenciaba la individualidad del artista que se reflejaba en el Proyecto como expresión de una idea; en contraposición, a la actividad colectiva desarrollada por las asociaciones gremiales del medievo<sup>4</sup>. En un primer estadio, modelos tridimensionales (maquetas) reproducían la ideación de manera sintética como instrumentos experimentales, o bien, al mínimo detalle para mostrarla al cliente; aunque con el paso de los años, el dibujo sobre papel se impuso por su capacidad de control y configuración.

Por otra parte, diferenciar en la representación de edificaciones: las construidas (restitución) de las imaginadas (proyección); responde a un criterio de clarificación expositiva que consideramos oportuno en nuestro trabajo; pues en la mentalidad de los artistas de aquel tiempo, el dibujo arquitectónico aglutinaba en un todo ambas modalidades. En efecto; la restitución gráfica, aun debiendo guardar la necesaria fidelidad con el objeto dibujado, admitía cierta libertad de interpretación o creación; y en el mismo sentido, la proyección, aun siendo un acto eminentemente creativo, quedaba sujeta a reglas y elementos fijados de antemano. Con lo cual, aunque en relación inversa en cuanto a su importancia, en las dos acciones se combinaba la creatividad y la mera reproducción de imágenes ya fueran: tomadas de la realidad, o bien, de un repertorio formal prefijado.

---

<sup>4</sup> v. Bruschi, 1987: 76; Benevolo, 1988: 70.

Un ejemplo especialmente ilustrativo de lo dicho, lo constituyen los apuntes en perspectiva de esa época realizados sobre el Panteón de Roma (figs. 2-4); algunos de los cuales, han sido fuente de controversia desde el siglo pasado, como es el caso, de uno ya famoso atribuido a Raffaello (fig. 3). Desde nuestro punto de vista, en ese debate no se ha considerado suficientemente la importancia de un dibujo de Francesco di Giorgio Martini que, datado sobre 1486, aporta la visión del auténtico dibujante renacentista; y con mucha seguridad, es el primero en representar el interior de este trascendental edificio.

Centrandonos en el detalle que nos interesa, ocurre que los ejes de las ocho capillas o encasamientos principales del Panteón, considerando sus columnas intermedias, fraccionan el tambor en 8, 16, 32 y 48 partes; aunque por otro lado, el arranque de la cúpula con veintiocho calles de casetones, procede de una división en múltiplos de siete (fig. 1). De esta manera, los ritmos de los dos cuerpos no se relacionan; y en consecuencia, no existe una correspondencia perfecta entre los ejes de las capillas y los ejes del artesonado. Las tres capillas circulares y la abertura de la entrada están a eje con los casetones inmediatamente superiores; y por contra, en los cuatro encasamientos restantes (de fondo casi recto) no se produce esta coincidencia.

Hecho este recordatorio, pasaremos a comentar tres dibujos sobre la insigne obra de Adriano, donde, tratando el mismo tema, veremos modos distintos de entender la representación.

1.- El folio 30 del Codex Escorialensis (fig. 2) contiene una visión apaisada del interior del Panteón. El campo visual del dibujo en altura, abarca desde el suelo hasta el arranque de la cúpula; y en anchura, empezando por la izquierda, aparece: el hueco de la entrada, una capilla de fondo liso, otra de fondo circular en el eje perpendicular al principal, y terminado a la derecha, la mitad de un tabernáculo. El ángulo de visión aproximado que ofrece este dibujo es de 120 grados. En cuanto a su concepción, este apunte trata de figurar una imagen fidedigna de la realidad; pues si lo observamos bien, el eje de la primera capilla desde la derecha (de fondo circular), coincide, como es cierto, con el correspondiente eje de su casetón.

2.- El folio U.A.164 (fig. 3) también es apaisado como el del Codex Escorialensis; y aunque a primera vista son muy parecidos, en un examen riguroso se aprecian diferencias sustanciales entre los mismos. La autoría de este dibujo ha sido objeto de polémica desde el siglo pasado; y así, a finales del XIX, Geymüller fue el primero que lo atribuyó a Raffaello. Más tarde, en 1906, Egger matuvo que su autor era Ghirlandaio. Pero en un artículo publicado por Shearman en 1977, se distinguen dos tipos de tinta, una sepia original y otra más oscura retocando algunas líneas; las cuales, a su vez, proceden de distintas manos. Shearman afirma con rotundidad que los trazos en sepia son de Raffaello; y si esto es cierto, quedaría demostrado que el pintor y arquitecto de Urbino estuvo en Roma antes de 1508, como hasta entonces estaba documentado<sup>5</sup>. Centrandonos en la representación tras este comentario literario, podemos observar que esta imagen pretende abarcar un ángulo de visión de 180 grados recogiendo la mitad del espacio interior de la Rotonda; lo que exceso, sobrepasa la abertura máxima del cono de rayos visuales de la percepción humana. Por otro lado, la imagen del dibujo en altura abarca prácticamente lo mismo que el apunte comentado anteriormente; aunque en lo relativo a la secuencia de elementos en anchura, podemos observar que a la derecha se introduce una réplica del encasamento de entrada que no se ajusta a la realidad. Además de esto, la concordancia entre las columnas del tambor y los casetones está mal dibujada. Por lo cual, como conclusión final, no sabemos si se trata de una interpretación consciente del autor (o autores); o por el contrario, responde a una acción arbitraría, desordenada y errónea.

3.- El dibujo de Giorgio Martini (fig. 4), aun siendo del mismo espacio que los referidos, es una interpretación clara y decidida donde el autor, de manera consciente, rectifica las imperfecciones que a su entender observa en esta construcción antigua. Para empezar, con un planteamiento distinto, Francesco situá al espectador en el eje de simetría del edificio; y en su intención, superando la mera reproducción de las relaciones existentes entre las partes del conjunto, expone mediante el dibujo la correcta articulación entre los paramentos. Aunque para evitar confusiones, apunta en el margen inferior izquierdo que se trata de Santa María Rotonda.

---

<sup>5</sup> v. Fernández Gómez, 1992: 150.

Este dibujo ha sido poco estimado por los historiadores del Arte, tal vez, por las discrepancias manifiestas que presenta con relación al edificio; pero desde nuestro punto de vista, precisamente por este hecho, constituye un importante documento que revela la concepción renacentista sobre la arquitectura antigua. Lo primero que llama la atención cuando comparamos el Panteón de Agripa y la Rotonda de Martini, es la clara diferencia de sus proporciones; las cuales, en sus medidas reales, son muy simples en las principales. Como sabemos, el espacio interior del Panteón, continente de una esfera, es tan alto como ancho; y además, la altura del tambor hasta la cima de la cornisa es igual al radio de la cúpula. Si Martini en su dibujo no mantiene estas proporciones, es porque pretende hacer una crítica al Mausoleo de Roma; y sería una ingenuidad pensar que el arquitecto de Siena desconocía las verdaderas dimensiones. Por demás, las críticas de este autor no se limitan sólo a las proporciones generales; sino también, a la estructura básica de su composición. Por este motivo, en su dibujo divide el ático del tambor en dos partes para evitar que el arco del ábside corte a las pilastras de marmol; y por la misma razón, coloca las ventanas en la parte superior. Así mismo, ajusta el ritmo de pilastras con los casetones de la cúpula; siendo el principio conductor, conseguir una severa relación vertical entre todos los miembros arquitectónicos. La idea de Giorgio Martini puede ser más desafortunada que la realizada; pero sin duda, el dibujo expresa la actitud crítica de los arquitectos renacentistas iniciales frente a la Antigüedad; en contraposición, al ingenuo entusiasmo humanístico o la inocua postura de anticuario.

En definitiva, esta nueva concepción gráfica y proyectiva, que naturalmente tuvo su reflejo en la Arquitectura, afectó a la Tratadística subsiguiente. Y de esta manera, entre otros cambios, empezó a sustituirse: la transmisión oral de conocimientos; por narraciones escritas destinadas a explicar las operaciones de replanteo en obra; y éstas, a su vez, por descripciones literarias cuyo fin era representar sobre el papel las proyecciones diédricas de los objetos, así como, sus propiedades geométricas. La finalidad primera del Dibujo fue confirmar experimentalmente los asertos teóricos; intención ésta que, sin querer, contribuyó decisivamente a la divulgación del fenómeno renacentista italiano al mundo occidental. Podemos afirmar que en los primeros Tratados derivados de

Vitruvio (Alberti, Martini y Serlio), encontramos distintas modalidades en la expresión y entendimiento de las formas geométricas; pero es en la obra de Serlio, donde se condensan los principios fundamentales que caracterizan la Tradadística Arquitectónica desde mediados del siglo XVI, hasta la crisis posrenacentista de la Ilustración en el siglo XVIII.

### Vitruvio

El método de enseñanza literario-gráfico que nos ocupa, ésta enunciado de forma implícita en la obra de Vitruvio; y esto es así, porque el tratadista romano refiere cuatro veces ciertas figuras que, supuestamente, complementaban el texto.

En la primera, explicando la Rosa de los vientos, comenta:

« Pero como todas estas cuestiones han sido explicadas sumariamente, he creído necesario, para hacerlas más fácilmente inteligibles, incluir al final de este libro dos figuras, o como dicen los griegos dos *schema* [plano suscinto], una trazada de modo que haga resaltar precisamente las regiones de donde se inician los vientos y la segunda para indicar la manera cómo deben ser trazadas las calles y callejones a fin de evitar las corrientes perjudiciales de los vientos »<sup>6</sup>.

En la segunda, refiriéndose al trazado de las columnas, indica:

« Respecto de este abultamiento que se fija para el fuste de las columnas, y que entre los griegos se llama *entasis*, al final del libro daré a conocer el método y figura para que resulte proporcionado y no ingrato a la vista »<sup>7</sup>.

Más adelante reitera:

« Pero al final del libro se encontrará una figura que permitirá apreciar cómo deben hacerse, para que respondan a esta condición, tanto los plintos como las entasis »<sup>8</sup>.

Y en último lugar, tras explicar el complicado trazado de la voluta jónica, insiste:

« Respecto al trazado de las volutas, es decir, a la medida a seguir para que estén correctamente trazadas con el compás sus espiras, al final del libro se ofrecerá su figura y se consignarán sus reglas »<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Vitruvio, 1985: 29.

<sup>7</sup> ob. cit.: 76.

<sup>8</sup> ob. cit.: 78.

<sup>9</sup> ob. cit.: 80.

Sobre el origen y destino de estas figuras, Serlio nos aporta una explicación que, sin duda, debemos considerar un testimonio de primer orden; pues en realidad, expone el pensamiento de la época y, sobre todo, de sus maestros, veamos:

« Julcioso lector, yo he explicado esta voluta [se refiere a la del capitel jónico] lo mejor que ha permitido mi limitado talento, debido a que el texto de Vitruvio es de difícil comprensión, sobre todo porque este autor promete darnos la figura de éste y otros elementos arquitectónicos en el último libro; libro este que no ha aparecido, y sobre el que existen distintas opiniones. Muchos dicen que en tiempo de Vitruvio había algunos arquitectos ignorantes, con más éxitos que conocimientos arquitectónicos, como ocurre también hoy día, pues la presunción que es hermana de la ignorancia tiene tal fuerza entre la enorme multitud de los ignorantes, que los expertos arquitectos quedan anulados por aquellos y tenidos en poca estima, y que por esta causa Vitruvio no quiso publicar sus teorías a fin de no instruir a sus rivales<sup>10</sup>. Otros opinan que estas teorías eran tan hermosas y de tanto agrado que se mantuvieron exclusivamente entre los poseedores de sus escritos. Otros opinan que dichas figuras eran tan difíciles de explicar por escrito y de reproducir en dibujo, que el autor decidió no incluirlas en sus escritos; pero yo no acepto esta última explicación, porque Vitruvio fue un hombre tan conocedor de la arquitectura como lo atestiguan sus escritos, y que por tanto él no escribió nunca nada para su uso y para enseñarlo a los demás, que no hubiera entendido »<sup>11</sup>.

Concretando el tema de nuestra investigación, de la lectura íntegra de los escritos vitruvianos se desprende que sus descripciones literales se refieren a operaciones de replanteo o tallado; y no, para ser dibujadas sobre el papel. Y por este motivo, cuando explica los fustes de las columnas o el trazado del capitel jónico, se preocupa principalmente de su ejecución en obra; en vez, de entenderlos como partes de un proyecto global a escala reducida. Este hecho, generalizable a todas las descripciones de Vitruvio —como también ocurre en la clasificación de los templos según la densidad de columnas<sup>12</sup>—, no pasó desapercibido para

---

<sup>10</sup> Hubertus Günther (1988: 241) hace notar que Antonio da Sangallo (el Joven) pensaba que Vitruvio no publicó sus dibujos para dificultar el entendimiento de sus teorías; y al parecer, fue Baldassare Peruzzi el que transmitió esta idea al floréntino. Luego por consiguiente, esta primera opinión expresada por Serlio puede ser la de su maestro.

<sup>11</sup> Serlio, 1986a: 362. Para terminar con este asunto, cabe reseñar que Ortiz y Sanz piensa que estos dibujos desaparecieron « en los siglos bárbaros, no sabiendo dibujarlas los libreros » (Vitruvio, 1787: n. 37, p. 76).

<sup>12</sup> Vitruvio, 1985: Lib. III, cap. III, p. 72 sgg.

Ortiz y Sanz; y por ese motivo, en una nota a pie de página, dice: « De la presente descripción del capitel Jónico se conoce, que Vitruvio le enseña á trabajar sobre la materia, no á dibuxar sobre el papel, como comunmente se ha creído »<sup>13</sup>. Obviamente, esta hipótesis quedaría plenamente demostrada si hubiesen aparecido los dibujos referidos de Vitruvio; pero para bien o para mal, este hallazgo no se ha producido.

### Leon Battista Alberti

El Tratado del célebre humanista genovés titulado *De re aedificatoria*, que, como sabemos, es un compendio de arquitectura sin dibujos con texto en latín, fue editado por primera vez en Florencia en 1485 ya fallecido el autor; y aunque existe constancia que lo presentó al papa Nicolas V en el año 1452, según Renato de Fusco su redacción concluyó sobre 1450<sup>14</sup>. Para L. B. Alberti, al igual que Vitruvio<sup>15</sup>, la obra de arquitectura es consecuencia de un proceso unitario que, a su vez, puede descomponerse en dos fases diferencias como son teoría y práctica; o dicho con mayor contenido, ideación conceptual seguida de ejecución material. Y en esta dicotomía, en lo que afecta a los procesos de configuración, las descripciones literales de este autor se refieren claramente a operaciones de replanteo a pie de obra; lo cual, en cierto sentido, constituye un retroceso respecto al texto de Vitruvio; pues al menos en éste, la disyuntiva planteada se puede poner en tela de juicio.

Un ejemplo suficientemente demostrativo de lo anterior, que, por demás, es generalizable al resto de la obra a los efectos planteados; lo constituye el relato que hace Alberti sobre el trazado de los fustes de las columnas. Por la dificultad del texto en latín (que, por otra parte, tampoco es necesario traducir de forma escrupulosa en este momento), expondremos, en base a la bibliografía consultada<sup>16</sup>, los conceptos esenciales que este autor utiliza para configurar tales elementos estructurales.

---

<sup>13</sup> Vitruvio, 1787: n. 30, p. 74.

<sup>14</sup> v. Alberti, 1991: 7. Sobre la fecha de terminación de esta obra cfr. Fusco, 1968: 117; Wiebenson, 1988: 11.



Así pues, la formalización de la columna según la metodología albertiana se inicia con las siguientes definiciones:

« Que el principal ornamento consiste en las columnas, las líneas de ellas, el eje ».

« Empero eje es la línea derecha tirada por el meollo de la columna desde el centro del círculo alto, hasta el centro del bajo ».

« Pero centina es la línea tirada desde la postrera circunferencia del más alto círculo hasta el más bajo punto,..., compuesta de muchas líneas parte derechas, parte flechadas, ...».

« Los diámetros de los círculos a considerar son en cinco lugares por la columna ».

« Los nombres de los lugares son estos, proyectura, retracción, vientre: la proyectura en dos maneras, en lo alto de la columna una, y en lo bajo otra, son dichas así, porque más que las demás salen afuera, y están eminentes. También suceden dos retracciones vecinas a las proyecturas, lo uno en lo bajo, lo otro también en lo alto llamadas así, porque por ellas se retraen las proyecturas hacia lo macizo de la columna. El diámetro del vientre se nota en bajo de la media longitud de la columna, dicho así, porque allí la columna parece que se va engrandeciendo ».

« Demás de esto las proyecturas difieren entre sí, porque la que está en el suelo más bajo consta del collarino y de una plegadura, por la cual se retrae del collarino hacia lo macizo de la columna. Pero la proyectura que está en lo alto de la columna fuera del collarino, y de esta oblicuidad plegada tiene también el "mazzocho" ».

« He prometido, y quería lo yo cuanto en mi fuese latinamente, y de suerte que sea entendido, por tanto conviene fingir vocablos cuando los que se usan,...».

« Collarino llaman acerca de nos los de la Toscana una cinta muy delgada, con que las doncellas atan y ciñen los cabellos, llamemos pues collarino a la faja que como regla flechada en redondo rodea en lugar de anillo la extremidad de la columna. Pero el anillo en lo alto fuera del collarino que resuelto como sogá aprieta la más alta redondez de la columna llamemosle "mazzocho" ».

---

<sup>15</sup> v. Vitruvio, 1985: 5.

<sup>16</sup> Después de consultar el texto latino y las distintas ediciones registradas en la Bibliografía General; entendemos que, en este caso concreto, lo más adecuado es hacer referencia a la traducción castellana de Francisco Lozano (Madrid, 1582). Esto lo hacemos, fundamentalmente, por dos razones; en primer lugar, porque, de alguna manera, ofrece una visión española de la obra del genovés en el siglo XVI; y en segundo lugar, como veremos más adelante, porque esta traducción, incluyendo las italianas, es la de mayor sentido constructivo.

« Finalmente en la línea de la centina se hará en esta manera, porque en el suelo o en alguna pared igualada, el cual lugar yo llamo pintura, se tira una línea igualmente tan larga como lo que ha de ser la columna que los oficiales han de cortar en la roca. Esta línea se dice eje. Dividiremos pues el eje en partes ciertas, según requiere la razón de la obra que se ha de hacer, y la variedad de las columnas de la cual se dira en su lugar. A la manera de las cuales partes se hará el diámetro de la planta de abajo, el cual aquí en la pintura ponemos con una línea atravesada en ángulos iguales de una y otra parte en la más baja extremidad del eje. Este diámetro lo dividimos en veinticuatro partes, la una parte la damos a la altura del collarino, la cual altura ahí describimos con una línea pequeña. Demás de esto de las veinticuatro particillas de la planta tomamos tres, y según esta altura en el eje ponemos el centro de la retracción vecina, y por este centro tiramos una línea en escuadra y paralela con la planta. Esta línea pues será el diámetro de la retracción de abajo, cuya longitud se hará más corta que el mismo diámetro de la planta por una septima parte de el. Señaladas estas dos líneas, esto es, el diámetro de la retracción y el collarino, desde la punta del collarino suelta hasta la punta de la retracción tiraremos una línea flechada en convexo, hacia el eje, con el más dulce y agradable flechamiento que ser pueda. El principio de este flechamiento tendrá la cuarta parte del círculo pequeño, del cual círculo el semidiámetro, sea la altura del collarino ».

« Después de esto toda la longitud del eje la dividiremos en siete partes iguales, y anotamos estas divisiones con puntos. Pues en cuarto punto desde la planta comenzando a contar desde el centro del vientre, por el cual tirarás su diámetro cuya longitud sea igual al diámetro de la retracción de abajo. Después se harán así la retracción de arriba y la proyectura, porque según la grandeza de la columna, de la cual trataremos en su lugar, se sacará el diámetro del círculo alto por el diámetro de la planta de abajo, y en la pintura se escribirá en la punta alta del eje. El cual diámetro cuando estuviere descrito lo dividiremos en doce particillas, un entera de estas particillas ocuparan juntamente el "mazzocho" y el collarino de la proyectura alta, porque así este "mazzocho" tendrá dos veces el tercio de este mismo doce, y el otro se dará al collarino; pero en esta proyectura será la retracción, cuyo centro distará del centro del más alto círculo de la proyectura por una parte y más media de las particillas de aquel doce, y será el diámetro de la misma retracción menor que el diámetro grande de la proyectura por una novena parte de el ».

« Después de esta se tirará una línea flechada con aquella manera de tirar que tiramos el flechamiento de abajo. Y señaladas en la pintura las proyecciones, retracciones, flechamientos, oblicuos y diámetros del vientre, se ha de tirar una línea recta desde la punta de la retracción más alta. Y también desde la punta de la más baja retracción hasta la punta del diámetro con que abremos notado en vientre. Así que de estas delineaciones que hemos dicho está compuesta la línea que se dice centina, a medida de la cual se formará una tabla delgada, con la cual los oficiales canteros tomen y determinen la justa redondez y terminaciones de la columna »<sup>17</sup>.

En resumidas cuentas, lo que hace Alberti para replantear los fustes es lo siguiente: en primer lugar, dibuja el eje de la columna en un lugar plano « *quem locum picturam nuncupo* »<sup>18</sup>; y a continuación, mediante segmentos perpendiculares al eje que delimitan las retracciones, obtiene el contorno de la pieza trazando y uniendo las molduras por los puntos extremos resultantes. Al final del discurso, hace referencia a la cimbra o gálibo<sup>19</sup> que, al uso y para ese menester, utilizaban en aquellos años los maestros canteros (fig. 5).

Tras lo expuesto, resulta evidente la dificultad y limitación de las descripciones literarias cuando éstas no se acompañan de ilustraciones. Y en las páginas siguientes, al confrontar la metodología albertiana con otros tratadistas que utilizaban el Dibujo como instrumento de control y exposición de sus conocimientos; apreciaremos el gran avance tecnológico que supuso en aquella época, el desarrollo del medio gráfico en los procesos de configuración arquitectónicos.

Por otra parte, la traducción de Francisco Lozano (Madrid, 1582), al menos, facilitó la difusión en España de los procedimientos constructivos que, contenidos en el Tratado del Alberti, eran empleados en Italia. Y en este sentido, seguramente, muchas de las columnas de nuestro país se han realizado siguiendo la descripción del genovés. La condición necesaria para verificar este extremo es: que la reducción del fuste se produzca con éntasis desde su mitad; pero este requisito no es suficiente, pues, en las enseñanzas de Vitruvio, este abultamiento y disminución también parte de la mitad del fuste hacia arriba. Lo más seguro es que el trazado de Alberti sea una interpretación de Vitruvio, como en el ilustre humanista es habitual.

---

<sup>17</sup> Alberti, 1582: Lib. VI, cap. XIII, p. 186 egg.

<sup>18</sup> « el cual lugar yo llamo pintura ». Alberti, 1966: Lib. VI, cap. XIII, p. 525.

<sup>19</sup> v. esta voz en el Glosario de Términos Arquitectónicos.

## Francesco di Giorgio Martini

Después de haber constatado el valor documental de uno de los dibujos de este tratadista sobre el Panteón de Roma; y dado el injusto abandono que los estudiosos de Arte han mostrado sobre su obra, hecho cierto en general y también en el sentido histórico; revisaremos algunos aspectos de su vida y de su actividad artística que, siendo de interés y adecuados en esta ocasión, nos aportarán un mayor conocimiento de la no despreciable producción gráfica y literaria de este interesante autor.

Francesco di Giorgio Martini nace en Siena, proveniente de una familia modesta de origen campesino, en septiembre de 1439; y la primera noticia que tenemos de este personaje, por un documento datado en 1469, hace referencia a ciertas actividades relacionadas con la pintura y la escultura. En cualquier caso, cuando contaba sobre los veinticinco años de edad, se supone que pasó por sus manos un *trattatello*, dedicado a la arquitectura militar y a cuestiones de tecnología práctica, del sienés Mariano di Jacomo llamado el *Taccola*. A los treinta y ocho años, concretamente en noviembre de 1477, estableció residencia en Urbino; y desde el primer momento, ejerció actividades más bien relacionadas con la arquitectura y la ingeniería, que con la pintura o las artes plásticas. Sobre el año 1480, Francesco viajaba entre Siena y Urbino realizando trabajos de escasa importancia a nobles próximos al entorno del Duque de Urbino; y seguramente, en ese tiempo planteó la primera redacción de su extenso Tratado de Arquitectura Civil y Militar (códices *Torinese* y *Laurenziano*), en un intento de superar la mera recolección de apuntes realizados hasta entonces. Por otra parte, años más tarde, es verosímil pensar que sobre 1489, al tiempo que regresaba a Siena, abandonase esta primera redacción para iniciar una segunda fase; y así, Francesco, en 1492, relacionado en aquel entonces con el Duque de Calabria y Fra Giocondo, es pagado por la ejecución de 126 dibujos « los cuales ha hecho en dos libros el maestro Francesco de Siena en papel de papiro, escrito a mano, uno de arquitectura y el otro de artillería y cosas de guerra »<sup>20</sup>. Se trata seguramente de los dibujos base para ilustrar el código *Magliabechiano*; cuyo texto, debió concluirse al poco tiempo. Después de realizar varios viajes a Nápoles, desde el 93 hasta el 94, muere probablemente en Siena el 28 de noviembre de 1501.

---

<sup>20</sup> Entre estos 126 dibujos estaría el del Panteón de Roma referido al principio de este apartado; v. Maltese, 1967: XV.

En la Introducción de Corrado Maltese al *Trattato di architettura civile e militare* de Francesco di Giorgio Martini<sup>21</sup>, se hace un análisis completo sobre la posición del sienés en el contexto histórico-artístico donde desarrolla sus actividades; y en la misma, con abundantes pruebas, se presta especial atención a los artífices de los Tratados de Arquitectura, como es el caso que nos ocupa. En este estudio, con gran facilidad, se ponen de manifiesto dos tendencias literarias como son: la derivada del arquitecto-arqueólogo-divulgador, frente a la concepción, bien distinta, del arquitecto-literato-filósofo. Circunstancia diferencial ésta que, por otra parte, corrobora muchos de los asertos ya expuestos en nuestra Tesis. En efecto, Serlio al igual que Martini pertenecen al grupo de los tratadistas divulgadores que, gracias a su esfuerzo, nos han permitido conocer algunas verdades de aquel fugaz y sorprendente momento histórico. Como podremos comprobar, ambos, partiendo de humildes conocimientos, nos ofrecen una producción gráfica y literaria aun vigente y todavía por descubrir.

Dado que, como pretendemos demostrar, el Libro IV de Sebastiano Serlio tiene su antecedente en la obra de Martini; y con la intención de restituir el prestigio que merece el tratadista de Bolonia, para que los infundios y dislates que se han vertido sobre su persona y su obra queden sepultados como los que los lanzaron; transcribiremos directamente algunos párrafos de esta Introducción:

*« Le vicende della vita di Francesco, scorse così rapidamente, sono sufficientemente indicative delle difficoltà che presenta anche soltanto l'inquadramento del personaggio nell'ambito della cultura rinascimentale. Artista multiforme, più « ingegnario » che artista, almeno in origine, sostanzialmente illetterato e -in punto- praticamente autodidatta<sup>22</sup>, fiduciario politico-diplomatico oltre che artistico dei potenti del suo tempo, ci si domanda quanto un confronto sia possibile o lecito anzitutto con Leonardo, piuttosto che con altri grandi del primo Rinascimento. E infatti l'appellativo di « Leonardo senese », conferitogli tradizionalmente, ha un fondamento se ci si attiene agli aspetti su elecanti della sua personalità. Ma il rigore analitico riflessivo, e in definitiva metodologico, di Leonardo costituisce un salto qualitativo irraggiungibile per gli uomini della generazione di Francesco rimasti fuori del filone Brunelleschi, Alberti, Piero e dell'ambiente culturale che esso rappresentava. Come senese, Francesco dovette vincere l'accezione neogotica o favolistica della classicità propria anche del filone senese più « rinascimentalista » (si pensi a un Domenico di Bartolo o a un Vecchieta) e pertanto non deve far meraviglia se le sue ambizioni speculative appaiano sopraffatte dall'attitudine ancora medioevale a fornire schemi di soluzioni, falsarighe da ricalcare, « exempla », piuttosto che una metodologia rigorosa, per sé vitale ».*

« Più fruttuoso è il confronto tra Francesco e gli artisti della sua generazione e di quella immediatamente precedente. Da un confronto simile il suo apporto più originale emerge con chiarezza e consiste soprattutto nel dinamismo sensitivo e nel colorismo fiabesco con cui, nel campo dell'architettura civile più ancora che in pittura e in scultura, seppe divulgare l'eredità brunelleschiana sfuggendo al romanismo albertiano: dalla Lombardia alle Marche, all'Umbria, al Lazio, alla Campania, influenzando sul Bramante, sul Peruzzi, su Fra' Giocondo, sul Serlio e forse anche sul Palladio »<sup>23</sup>.

« Il motivo di fondo — e lo colse già molto bene lo Schlosser nel 1922 — è l'ambizione di « rifare » Vitruvio<sup>24</sup>. [...]. Tuttavia occorre precisare ancora e più a fondo il rapporto dialettico che corre tra Francesco e i trattatisti suoi predecessori. Francesco vuol rifare un Vitruvio più « moderno » di quello dell'Alberti, non solo perché preferisce scrivere in volgare, ma anche perché egli conduce la sua esperienza della classicità verificandola punto per punto sui monumenti, rilevandoli e disegnandoli personalmente e dando a questa diretta esperienza un'importanza decisiva. Vero è che anche l'Alberti rileva, studia direttamente e restaura — certo con più scientifica organicità e coerenza di Francesco — i monumenti antichi, soprattutto durante il suo soggiorno romano, ma non sembra abbia lasciato una documentazione grafica, o non sembra che ne abbia lasciata una degna del livello della sua documentazione letteraria »<sup>25</sup>.

« Invece per Francesco la documentazione grafica è essenziale ed egli la pone alla base del suo tentativo di recupero della classicità. Inoltre l'Alberti considera precaria l'opera di Vitruvio senza dimostrare di averla punto per punto verificata. Francesco di Giorgio, puntigliosamente, si preoccupa di verificarla sui monumenti antichi prima di correggerla o abbandonarla. A cominciare da Francesco, Vitruvio diventa, così, indissolubilmente unito allo studio dell'antico, il punto di partenza metodologico dei non fiorentini per superare la sudditanza verso la cultura fiorentina (e ciò accadrà in particolare per i veneziani). Cioè Vitruvio e l'antico, a cominciare da Francesco di Giorgio, diventano una « legge » culturale indipendente dalle elaborazioni municipali: una « legge » di cui nessuna città (nessuno « stato ») potrà pretendere d'ora in avanti l'esclusiva e cui perciò anche la cultura fiorentina dovrà sottomettersi.

[...]. Di fronte alla tradizione degli architetti fiorentini, che dall'osservazione dell'antico desumevano un insegnamento da tradurre per conto proprio immediatamente in nuove costruzioni, Francesco, per

---

<sup>21</sup> Maltese, 1967: « Introducción a los Tratados de Francesco di Giorgio Martini ».

<sup>22</sup> Aparte de las coincidencias conceptuales y metodológicas que, como iremos viendo más adelante, existen entre las obras de Francesco y Sebastiano. En el discurso de Corrado Maltese se manifiestan muchos puntos comunes entre la formación y la actitud artística de ambos personajes; lo cual, debemos admitir que viene a ratificar nuestras hipótesis.

<sup>23</sup> Maltese, 1967: XVI sg.

<sup>24</sup> ob. cit.: XVII.

<sup>25</sup> ob. cit.: XVIII.

quanto imprecisi, affrettati e vaghi possano essere i suoi rilevamenti, inaugura la tradizione dell'architetto-archeologo, meglio: dell'architetto archeologo e teorizzatore- divulgatore che intende giustificare con piena coscienza storica e al di là ogni ambito strettamente municipale il nuovo recupero delle forme della classicità. Solo Giuliano da Sangallo inizia, parallelamente a Francesco, un simile recupero della classicità, ma sente con molti anni di ritardo il bisogno di codificarlo e non giunge alla completezza e alla organicità teorica di Francesco ».

« Tutta la sua trattazione degli ordini architettonici, del proporzionamento dei volumini, della distribuzione degli spazi negli edifici pubblici e soprattutto privati parte dall'indagine concreta sui monumenti antichi, ma ne trae norme pratiche indipendentemente dall'insegnamento vitruviano, aprendo la strada a innumerevoli applicazioni. Da questo punto di vista i capitoli della più matura stesura del trattato relativi all'architettura civile non hanno riscontro se non nella trattatistica cinquecentesca, di cui costituiscono la premessa indispensabile. Per quella capacità di sviluppi pratici gli scritti di Francesco, pur non pubblicati, suscitarono subito un grande interesse e trovarono tanti copisti e plagari »<sup>26</sup>.

« È in ogni caso evidente, in conclusione, che occorre cercare nella fiducia umanistica che spira dal costante abbinamento di testo e proposte grafiche, tipico di Francesco, una delle ragioni più importanti della diffusione della sua opera, del suo trovarsi presente, in modo talvolta appena percetibile, ma ineliminabile, in una koiné artistica che va da Urbino, a Venezia e Milano, da Siena a Roma, da Cortona a Napoli »<sup>27</sup>.

Resumiendo y centrandonos en la formalización de los objetos enunciada en el Tratado de Francesco di Giorgio Martini, cabría apuntar las siguientes conclusiones:

a.- La producción literaria de este autor, consiste en una serie de Tratados manuscritos cuyo texto y dibujos no fueron impresos. La primera edición de estos códices apareció en Turín en el año 1841; y la misma, debida a Cesare Saluzzo, está compuesta por los tomos: tv - *taccuino* Vaticano (terminado sobre 1472); BM - códice del Museo Británico (terminado sobre 1477); L - códice de la Biblioteca Laurenziana de Florencia; T - códice de la Biblioteca Real de Turín (datado entre 1478 y 1481); S - códice *cartáceo* de la Biblioteca Comunal de Siena (datado entre 1489 y 1490); y por último, el códice *Magliabechiano* de la Biblioteca Nacional de Florencia (datado entre 1491 y 1500)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Maltese, 1967: XIX sg.

<sup>27</sup> ob. cit.: XXIII.

b.- A pesar del inconveniente que supone carecer de una edición impresa de la época (finales del siglo XV), en la obra del tratadista sienés se puede comprobar que las descripciones literales, aunque referidas a operaciones de replanteo, van acompañadas de bocetos donde se representan los abatimientos y las correspondencias verticales entre las distintas proyecciones. Y como ya hemos apuntado, algunos de estos dibujos se ven reflejados, en lo esencial, en múltiples ilustraciones del Libro IV de Serlio<sup>29</sup> (figs. 6-7). Por otra parte, si comparamos las narraciones para reducir los fustes de las columnas entre Alberti y Martini; resulta evidente la simplificación y claridad expositiva que supone la utilización del medio gráfico complementando al texto, veamos:

« *Avendo trattato delli capitelli assai sufficientemente, consequentemente è da determinare delle diminuzioni delle colonne, dove è da sapere che la vera [proporzione di] diminuzione loro è in questa forma: faccisi uno circulo di tanta continenza quanto è quella della colonna da basso, del quale el diametro si dividi en 6 parti equali, e poi si formi uno altro circulo concentrico al primo, distanti da ogni banda un parte delle 6, di poi si tri una linea retta, la quale tocchi el minore circulo con lo suo punto di mezzo [in quel punto dove tocca e passa el diametro già diviso in 6 parti]: di poi quella porzione del circulo maggiore che conteneva la ditta linea si dividi col sesto col testo in parti 17, e di poi da la seconda [a la] penultima si tiri una altra retta linea, e così da la terza a la antepenultima un'altra, e da la quarta alla ante ante penultima, e così infino al punto di mezzo, el quale resta solo senza linea; e queste 8 linee causeranno 7 spazi, li quali in questo modo si debbano suttrarre della colonna. Dividisi la colonna in 3 parti equali, e le due [parti] superiori in 7 [particule] equali; di poi alla suprema parte di queste 7 [della colonna] se ne tragghi intorno intorno (sic) lo spazio cha causava le due linee maggiori, et a quella parte della colonna che è presso alla suprema si tragghi l'altra propinqua allo spazio delle linee seconda e terza, e così per ordine insino all'ultima; e così la ultima terza parte della colonna resta intatta, e [le altre due] così seranno diminuite, non per retta linea né ancora per sola circolare o porzione di circulo, ma è composta di 7 linee rette, [come appare alli intelligenti]*<sup>30</sup> (fig. 8).

<sup>28</sup> v. Bury, 1988: 491; Maltese, 1967: LXVII.

<sup>29</sup> Cfr. Martini, 1967: t. 1, f. 15r, tab. 26, f. 16a, tab. 27; t. 2, f. 33r, tab. 220, f. 34 a, tab. 221, f. 34r, tab. 222; Serlio, 1552: Lib. IV, ff. VIIa, XXIa, XLIr, XLIr, La, LIa, LXIIIa.

<sup>30</sup> Martini, 1967: t. 2, p. 382 sg.



c.- Aparte de las ventajas que conlleva el método literario y gráfico mostrado, en el uso que hace Martini del mismo debemos resaltar lo siguiente: Para este autor -cuestión importante que tendrá continuidad en los Tratados posteriores- los dibujos no tienen sólo una función didáctica que facilite la transmisión de conocimientos; sino que además, sirven como instrumento de verificación de las formulaciones teóricas. Esta característica fundamental también aparece en la obra de Serlio; y como veremos a continuación, este concepto, así como la similitud gráfica reseñada entre sus obras, fue inducida -probablemente- desde Francesco a Sebastiano por Baldassare Peruzzi.

### Sebastiano Serlio

« *Opera di capomastro* »<sup>31</sup>.

Según indicamos en las referencias biográficas<sup>32</sup>, la mayoría de los investigadores dan por válida la noticia de Bolognini Amorini sobre el lugar y fecha de nacimiento de Sebastiano (6 de septiembre de 1475). Pero en lo relativo a la profesión de su padre Bartolomeo Serlio, como *pittore di ornato e di quadratura*, descartan esa posibilidad. Por el contrario, según nuestras indagaciones, creemos tener nuevos datos que avalan la veracidad íntegra del documento citado por el primer biógrafo de Sebastiano; aunque puntualizando desde ahora que, en este caso, la voz *pittore* puede admitir una acepción propia de actividades afines a la construcción. Antes de entrar en esta discusión terminológica, haremos una serie de observaciones sobre la crítica literaria que, a tal efecto, expusimos en el apartado 1.3<sup>33</sup>.

Retomando los planteamientos de Giovanni Carlo Saraceno (1569); recordemos que éste alaba el sorprendente ascenso a la fama de Sebastiano, basándose en los humildes orígenes del boloñés como hijo de un modesto peletero. Pero como hace notar R. J. Tuttle<sup>34</sup>, no es razonable pensar que nuestro tratadista adquiriese su capacidad lingüística en la madurez. Y en consecuencia, parece más lógico admitir que tuvo una educación superior a la media de su tiempo; e incluso, relaciones en su juventud con círculos intelectuales y nobles de Bolonia.

---

<sup>31</sup> v. Tesis: 109, HIPOTESIS A.

<sup>32</sup> v. Tesis: 53.

<sup>33</sup> v. Tesis: 71.

<sup>34</sup> v. Tuttle, 1989: 22.

Ya en el Setecientos, Baldassare Carrati encuentra documentos de archivo que refuerzan la hipótesis de Saraceno; pero aun siendo válidos, no se puede colegir que Bartolomeo no trabajase antes en la construcción que en las pieles; máxime, cuando el cambio de actividad queda justificado en el calificativo del acta bautismal... *pittore più che mediocre*<sup>35</sup>. Posteriormente, cuando Fantuzzi publica los descubrimientos de Carrati, en 1789, da a entender que Bolognini Amorini falsificó el contenido de la partida de nacimiento (a conciencia) para restituir orígenes más elevados a Sebastiano; y de paso, desacreditar la hipótesis de Saraceno.

Por otra parte, como quedó planteado anteriormente, la expresión *pittore di ornato e di quadratura* puede encuadrarse en el ámbito de la construcción arquitectónica. Para lo cual, exponemos los siguientes argumentos:

10.- En general, la revolución cultural del siglo XV en Italia afecta, tarde o temprano, a todas las manifestaciones artísticas; siendo este el caso de lo que Leonardo Benevolo denomina la « renovación de las artes figurativas »<sup>36</sup>. Sobre este asunto, es importante recordar el carácter tradicional atribuido a la Pintura en las ciudades septentrionales italianas donde, como escribe L. B. Alberti:

« ¿Quién duda de que la pintura sea maestra... de todas las cosas?. Toma el arquitecto, si no me equivoco, del pintor, los arquiteabes, las basas, los capiteles, las columnas, los frontispicios y todas las demás cosas similares; y con reglas y arte de pintor se rijen los artesanos, los escultores, todos los talleres y todos los oficios »<sup>37</sup>.

Al mismo tiempo, según Benevolo, la Pintura al igual que la Escultura... « permanecen fieles largo tiempo a los esquemas constructivos tradicionales »<sup>38</sup>; con lo cual, no es descabellado pensar que, desde la tradición medieval, se asignen términos pictóricos a cosas o actividades provenientes de los ámbitos escultórico o arquitectónico; expresiones artísticas que, por lo demás, hoy día vemos claramente diferenciadas.

---

<sup>35</sup> En italiano esta asociación (adverbio + pronombre) hace superlativo al adjetivo que precede; así v. gr., *è più che brutto - bruttissimo*; v. Ambruzzi, 1973: 868; Tesis: 53 eg.

<sup>36</sup> v. Benevolo, 1988: 122.

<sup>37</sup> L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. de L. Mallé, Florencia, 1950, p. 57; cfr. Benevolo, 1988: 126.

Reforzando esta hipótesis, un caso especialmente significativo es la palabra que –como hemos visto– L. B. Alberti utiliza, en *De re aedificatoria*, para designar el lugar donde se traza el eje de las columnas en los trabajos de replanteo. Sobre este particular, la transcripción de la edición latina es:

« *Demun finitor linea comparabitur sic. Nanque in pavimento quidem aut coequanto aliquo in pariete, quem locum picturam nuncupo, recta inscribitur linea, longa aeque atque futura est columna, quam ex rupe fabri exsecturi sint: haec linea axis dicitur* »<sup>39</sup>.

La cuestión a discutir es el significado de la parte subrayada, que, como veremos, en las distintas traducciones aparece con voces diversas. Así, en la italiana de Cosimo Bartoli, publicada en el año 1565, se escribe:

« *Ne l'ultimo la linea de la Centina fi ordinarà in quefto modo. Nel pauimento, o in qualche faccia piana d'un muro, il qual luogo io chiamo il difegno, fi tira una linea diritta, lunga quanto ha da effere lunga la Colonna, che da la caua habbiamo a fare uenire, quefta linea fi chiama il cèntro del fufo* »<sup>40</sup>.

Y en castellano –como ya expusimos–, en la de Francisco Lozano editada en Madrid en 1582, podemos leer:

« Finalmente la línea de la centina<sup>41</sup> se hará en esta manera, porque en el suelo o en alguna pared igualada, el cual lugar yo llamo pintura, se tira una línea igualmente tan larga como la que ha de ser la columna que los oficiales han de cortar en roca. Esta línea se dice eje ».

Tras esta exposición, pensamos que el sentido más correcto (quizás el buscado por Alberti) de la frase... « *quem locum picturam nuncupo* » es... « cuyo lugar yo nombro pintura »; y en consecuencia, concluimos que en este punto la traducción de Francisco Lozano es la más acertada.

---

<sup>38</sup> v. Benevolo, 1988: 123. La raíz común entre Arquitectura y Escultura la cifra Winckelmann (1984: 134) en la Grecia clásica en los siguientes términos: « Las reglas de la proporción, tomadas en el arte según el cuerpo humano, fueron fijadas probablemente por los escultores y pasarón luego a ser reglas en la arquitectura ». Sobre esta cuestión en la Edad Media v. Pernoud, 1988: 14 y Erlande-Brandenburg, 1986: 21 sgg.

<sup>39</sup> Alberti, 1986: 525.

<sup>40</sup> Alberti, 1565: 197.

<sup>41</sup> Según esta edición (v. Alberti, 1582: 186 sgg.), la centina es la línea quebrada exterior de los fustes; y como podemos comprobar, esta expresión también aparece en la traducción italiana de Bartoli.

Abundando en el tema, cabe decir que Cosimo Bartoli sustituye *pittura* por *disegno* al entenderlo como traza de un edificio<sup>42</sup>; siendo, por contra, el propio Alberti el que especifica el sentido adecuado de la voz que utiliza cuando escribe: « el deslizar que se hace en las líneas fijando el contorno de las cosas, llamado *disegno* por los modernos »; con lo cual, nos da a entender que esta última voz se pone de "moda" conforme avanzan las teorías renacentistas<sup>43</sup>.

Por último, podemos señalar que en traducciones posteriores encontramos palabras distintas para designar lo mismo; como por ejemplo, la traducción de Giovanni Orlandi... « *luogo che chiameremo tracciato* »<sup>44</sup>; o la de Fresnillo Núñez que más disparatada dice... « lugar que denomino proyecto »<sup>45</sup>. Pero en definitiva, todas parten de los escritos albertianos donde « *picturam* » es « pintura ». Aunque, como hemos visto, en los Tratados históricos esta expresión se haya interpretado de distintas maneras con el paso del tiempo.

20.- En la cita de Bolognini Amorini las voces que acompañan a *pittore* son: *ornato* y *quadratura*; vocablos éstos que, evidentemente, designan aspectos relativos a la praxis arquitectónica. Respecto al primero, Alberti en su Tratado de arquitectura dedica el Libro IV a la ornamentación; entendiendo por tal, las unidades o partes que componen el conjunto de la edificación...

« de tal manera definidas de tal manera explicadas, con orden, número, anchura, asiento y forma, que ninguna parte de toda la obra entendamos estar hecha sin alguna necesidad, sin mucha comodidad, y sin agradable compostura de las partes... »; donde... « cualquier ornamento, sea cual sea, resultará más hermoso si su estructura se compone de un único bloque de piedra »<sup>46</sup>.

La idea del edificio como conjunto de ornamentos es tan vigorosa que, al menos en la Tradadística Arquitectónica, perdura hasta el siglo XVIII. Sobre esto, es muy significativo el comentario de Lorenzo de San Nicolás, en *Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid, 1736), donde dice:

« Gana a un Príncipe la voluntad muy de ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador y todos estos entienden la Arquitectura en cuanto a su ornato exterior »<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> En Ambruzzi, 1973: 391 también se contempla esta acepción.

<sup>43</sup> v. Pérez Sánchez, 1986: 20.

E incluso, como señala León Tello, el tema ornamental manifiesta su trascendencia en el medio gráfico cuando afirma:

« La importancia concedida al dibujo no deriva sólo de su aplicación a la representación de la estructura del edificio sino al diseño de los elementos ornamentales »<sup>48</sup>.

En cuanto al término *quadratura*, aparte de entenderse como ordenación perpendicular, encontramos en la Literatura Artística otras acepciones propias de técnicas proyectivas. Como por ejemplo, el caso de Panofsky cuando recupera esta palabra en el sentido compositivo de "dar simetría" a lo "moderno" a una fachada gótica (hacerla renacentista), con las operaciones estilísticas que esto conlleva<sup>49</sup>; o también, la definición de Loredana Olivato sobre las actividades de Serlio (1525) al escribir:

« *professione di pittore, eventualmente specializzato in finzioni architettoniche antiche e quadrature* »<sup>50</sup>.

En conclusión, por todo lo dicho, dado que los planteamientos formulados por Saraceno no son contundentes y, en oposición, tenemos razones de peso que avalan lo contrario. Consideramos que la hipótesis planteada queda justificada, dando por verdadera la referencia de Bolognini Amorini en el sentido expuesto.

De esta forma, debemos admitir que Sebastiano tuvo contactos en su juventud con profesionales de la construcción. Y así, esta circunstancia, pudo motivar la vocación originaria del futuro escritor; en virtud de la cual, el saber heredado perduró en su memoria plasmandose en su obra; y de ahí, provienen las observaciones peyorativas e injustificadas de M. Tafuri, M. Rosci y, también, de L. Olivato, cuando reiteran –como la coletilla de un loro– el carácter de *capomastro* (maestro albañil) que subyace en la obra del que resultó ser –sin pretender exagerar– el más grande tratadista del Renacimiento<sup>51</sup>.

---

<sup>44</sup> Alberti, 1966: 524.

<sup>45</sup> Alberti, 1991: 276.

<sup>46</sup> ob. cit.: 273.

<sup>47</sup> v. León Tello, 1944: 598.

<sup>48</sup> ob. cit.: 602.

<sup>49</sup> v. Panofsky, 1970: 202.

<sup>50</sup> v. Olivato, 1988: 250.

<sup>51</sup> Cfr. Matteucci, 1989: 19.

### Los antecedentes del método gráfico y conceptual<sup>52</sup>.

Con estos datos, es posible reconstruir los primeros años de Sebastiano formándose profesionalmente en Bolonia y Pésaro (1475-1514); donde en esencia, dos circunstancias determinaron el futuro del joven boloñés. Por un lado, debemos considerar la renovación cultural que, en aquellos años, se produce en las regiones septentrionales italianas. Y por otro, las enseñanzas y ayudas recibidas de su progenitor. En efecto, a lo largo del Cuatrocientos, en la arquitectura boloñesa perdura la tradición gótica con influencias orientales procedentes de Venecia, que, con la irrupción de las teorías renovadoras, se funden con la arquitectura florentina dando lugar a un estilo de transición<sup>53</sup>; en el cual, se sincretizan las distintas tendencias arquitectónicas. En este contexto, dominado por el humanismo bentivolesco, Bolonia se convierte en un importante centro universitario (recordemos que Alberti cursa estudios de Derecho Canónico en 1421); alcanzando cierto prestigio como foco de investigación en la representación plana del espacio. No es extraño pensar que, en este ambiente de erudición, Sebastiano adquiriese conocimientos sobre Pintura y Perspectiva en algún taller de *tarsia*, como era normal cuando no se cursaban estudios superiores; al mismo tiempo que se relacionaba con artistas o círculos de la clase intelectual bolognesa.

Por otro lado, entendemos que en esos años, el entorno familiar fue decisivo en el porvenir de Sebastiano; pues, probablemente, sin este apoyo no hubiese recibido una educación –sino superior– al menos más elevada que la media de su época<sup>54</sup>. Si aceptamos estas premisas, basadas en datos objetivos, la trayectoria de Sebastiano hasta los treinta y nueve años se explica por sí sola; consecuencia lógica, de las relaciones sociales con los Bentivoglio.

Como hemos dicho, Sebastiano en su juventud, contrariamente a los planteamientos tópicos, tuvo la cobertura económica suficiente para alcanzar una educación privilegiada en su tiempo; estudios que, además, se completaron con trabajos en la Administración a nivel de reformas en edificios públicos. Parece razonable pensar que estas actividades iniciales

---

<sup>52</sup> v. Tesis: 110, HIPOTESIS B.

<sup>53</sup> v. Heydenreich, 1991: 193 sgg.

<sup>54</sup> v. Tesis: 53.

se deben a su posición social; y por ende, cuando marcha a Pésaro, Giovanni Sforza le acoge en atención a los Bentivoglio proporcionándole encargos de escasa entidad. De esta forma, en estos años Sebastiano toma contacto con la construcción y con personajes de la nobleza; mezcla antitética donde sólo alcanza la consideración de artista provinciano. Aunque, independientemente del valor que queramos darle, parece claro que ya el joven aprendiz diferenciaba una arquitectura "moderna" (arcos semicirculares, columnas apilastradas, órdenes clásicos, etc.) distinta a la arquitectura boloñesa del Cuatrocientos; aquella clasicista que —lo que son las cosas—, en gran medida, años más tarde terminó por reglar.

Posteriormente, nuestro personaje se desplaza a Roma (1514–1527); lugar, donde las ideas renacentistas alcanzan el máximo grado de maduración, con la expresión más pura del estilo materializada por los grandes arquitectos del Quinientos; esto es, como ha reivindicado Wölfflin, los artífices de la Edad de Oro del Renacimiento Romano: Bramante, Raffaello y Peruzzi, abriendo el camino; y siguiendo las líneas iniciadas, Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta y Maderna<sup>55</sup>.

En este contexto cultural, uno de los más importantes en la Historia de la Arquitectura, dos personajes influyen decisivamente en la formación de Sebastiano; a saber: Baldassare Peruzzi y Giulio Camillo Delminio; encuentros ambos que se producen en los retornos del boloñés a su ciudad natal; o sea: de 1520 a 1523 y de 1525 a 1527<sup>56</sup>.

Respecto al primero, la mayoría de los investigadores piensan que Serlio conoció a Peruzzi en Bolonia, entre 1520 y 1523, con motivo de la presencia del sienés en la ciudad (julio de 1522 a mayo de 1523) invitado por Giovan Battista Bentivoglio. Estas relaciones abrieron un periodo decisivo de trabajo conjunto, desde 1522 hasta 1525, estudiando y dibujando los monumentos antiguos, para confrontar —en sentido crítico— los resultados obtenidos con los preceptos establecidos miles de años antes por Vitruvio<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> v. Wölfflin, 1986: 16 sgg.

<sup>56</sup> Sobre el encuentro con Peruzzi v. Tesis: 61; y en cuanto a Giulio Camillo v. p. 64.

## Roma

Partiendo de Bolonia, Peruzzi viaja a Roma y seguramente unos meses después, quizás sobre el verano de 1524, le siguiera Serlio coincidiendo su llegada a la ciudad eterna con la construcción del Palacio Fusconi; cuya puerta dórica recoge el tratadista en su libro IV<sup>58</sup>. Es posible que en esta vuelta a Roma, Sebastiano llevase dibujos propios o basados en otros de Peruzzi, aunque éstos, no son mayoría<sup>59</sup>; y menos aun –como opinaban algunos de sus coétaneos–, debemos aceptar que el libro IV sea una copia literal de los trabajos de Peruzzi. Como resultado de estas experiencias, cuando Serlio regresa a Bolonia en 1525, y comparando las referencias biográficas anteriores con la del 8 de abril de 1525; apreciamos un salto cualitativo en la consideración profesional del boloñés; pues, pasa del tratamiento de *pictori* provinciano a *pictori et architecto*<sup>60</sup>. Según sus propios testimonios, Serlio debe su progreso y conocimientos a su maestro y preceptor Baldassare Peruzzi<sup>61</sup>; aunque sería necesario cuantificar el alcance de las enseñanzas recibidas; así como, las diferencias o aportaciones del boloñés a la Teoría de la Arquitectura.

En cuanto a las enseñanzas debidas a la mediación del maestro de Serlio, dos son los conceptos fundamentales que determinan el carácter universal del Libro IV; es decir<sup>62</sup>:

1º.- En primer lugar, el sistema literario-gráfico, ya esbozado por Giorgio Martini, se consolidará gracias a Peruzzi –y a través de Serlio– como el soporte metodológico característico de la Tratadística clasicista subsiguiente al siglo XVI. Y como señala Günther, parafraseando una noticia de Francesco Fortunato de Padua, la idea de disminuir el texto sobre las figuras parte del artista de Siena que, por primera vez, encuentra una manera fácil y entendible de interpretar la faceta teórica de la arquitectura; potenciando la imagen, para confeccionar un libro de "estampas" como recurso ideal que popularice los cinco estilos del Renacimiento, así como, las distintas tipologías de fachadas<sup>63</sup>.

---

<sup>57</sup> A estos años corresponde la planta de la basílica de San Petronio atribuida a los dos artistas (v. fig. 7, cap. I). Corroborando estos hechos ver los comentarios de Vasari y Cellini (Tesis: 71 sg.).

<sup>58</sup> v. Serlio, 1552: f. XXVII, Lam. 11-V; Frommel, 1989: 43.

<sup>59</sup> Fundamentalmente son los que están expuestos en las figs. 8-13 del cap. I.

<sup>60</sup> v. Tesis: 63.



El método gráfico referido que, procedente de la obra de Martini, Peruzzi transmite a Serlio (pues como indica Maltese: « *Negli ultimi anni del Cinquecento la bottega senese di Francesco è attiva e prestigiosa: è impossibile pensare che non esercitasse sul Peruzzi, giovanissimo ed esuberante, un'influenza che ancora è ben lontana dall'essere stata chiarita* »<sup>64</sup>); consiste: en visualizar de forma gráfica el texto no sólo con fines didácticos, facilitando el entendimiento de los postulados teóricos; sino más bien (atención), como exigencia expositiva y demostrativa donde se confirma con el dibujo –en cada caso– la contraprueba experimental de toda teorización.

Por demás, la trascendencia de este planteamiento en la obra del boloñés, donde las descripciones literarias se verifican con trazados geométricos, alcanza niveles de precisión sorprendentes a pesar de los escasos medios operativos utilizados (*squadra e compasso*). Veamos un ejemplo: Por una parte, en el folio correspondiente a la columna jónica (esto es: f. XLlr, 1552), se dibuja una línea vertical que, como condición formal, es tangente a la voluta del capitel y al filete inferior de la escocia baja. Y por otra, si comprobamos con medios informáticos la veracidad de esta relación, la coincidencia es perfecta (error cero; ver Láms. 6-IV, 7-IV). Pues bien, dada la complicación del trazado de la voluta jónica –como podremos comprobar en el siguiente capítulo–, y considerando la exactitud del ordenador; nos resulta increíble que estos artistas hayan alcanzado tal nivel de precisión en sus construcciones geométricas.

Por otra parte, respecto a la elaboración de un Tratado específico sobre la arquitectura del Renacimiento romano, se piensa que Bramante, en la primera década del Quinientos, terminó un trabajo compuesto de cinco libros (¿desaparecido?); en el cual, se supone que cristalizó las propuestas estilísticas elaboradas en los círculos intelectuales de Roma. Esta noticia, dada por Anton Francesco Doni en 1551, Rosci la pone en tela de juicio, pues según este historiador... « *conoscendo il bizzarro spirito de Doni, vien da pensare ad una voluta confusione fra Bramante e Serlio, tanto più che a quella data erano appunto cinque i libri pubblicati del trattato del bolognese* »<sup>65</sup>. No obstante, esta inquietud cierta de Bramante por formalizar un código clasicista, pasó al entorno de

Raffaello donde, reiteradamente, se echaba en falta una obra de arquitectura que recogiese las innovaciones de su tiempo; y de ahí precisamente, proceden los esfuerzos de Peruzzi por satisfacer el deseo de sus maestros.

Por estas razones, no es exagerado afirmar que Serlio se convierte en el sucesor de los principios metodológicos que, iniciados con Martini y pasando por el entorno de Bramante (Peruzzi); se concretan en Venecia en los Libros IV y III; señalando al mismo tiempo, el fin de la concepción tratadística romana heredera de Vitruvio; porque, a partir de entonces, en la literatura arquitectónica, predominan las opiniones personales del autor frente a los referentes historicistas. En efecto, Giacomo Barozzi de Vignola, en su publicación *Regole delli cinque ordini* (Roma, 1562), se nos muestra claramente desvinculado de la tradición vitruviana; y así, en esta obra, entre otras cuestiones, la relación texto-dibujo se invierte respecto al Tratado del boloñés; pues ahora, las representaciones gráficas junto a la escala de módulos -concepto nuevo-, no necesitan prácticamente el apoyo literario que, con un lenguaje sintético, se reduce a breves comentarios aclaratorios.

20.- Otro concepto que Peruzzi inculca a Serlio, documentado por Cellini<sup>66</sup>, es el entendimiento de Vitruvio y la utilidad de estudiar la antigüedad clásica. Debate éste que, en aquellos años, alcanza el máximo interés cuando Raffaello redacta el programa arqueológico de la Corte Papal, lamentando el abandono de los restos romanos y planteando la necesidad de distinguir los edificios por su fecha de construcción. Por demás, en este documento se pone de manifiesto la imposibilidad de restituir idénticamente las antiguas edificaciones romanas; y por lo tanto, queda formulado el argumento ideológico que permite a la arquitectura italiana del XVI abrirse paso con señas de identidad propias<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> Las referencias de Serlio a Peruzzi la podemos encontrar en Serlio, 1600: Lib. IV, ff. 126a, 191r, 192a; 1978: Lib. VI\*\*, f. XXXVr; v. Tesis: 62 sg.

<sup>62</sup> v. Tesis: 110, HIPOTESIS B.

<sup>63</sup> v. Günther, 1988: 241.

<sup>64</sup> Maltese, 1967: XXII.

<sup>65</sup> Rosci, 1966: 14; cfr. Sambricio, 1986: 29 sg.

<sup>66</sup> v. Tesis: 71.

<sup>67</sup> v. Tesis: 91.

Para Peruzzi, al igual que los artistas de los círculos de Bramante y Raffaello, las ruinas romanas no son modelos absolutos de perfección; y en consecuencia, el objetivo inicial de restablecer a su estado original las edificaciones arrasadas, o el principio de imitación de los primeros humanistas, tampoco tiene sentido. Con lo cual, lo que en aquel momento interesa es: buscar el ideal clásico que permita aceptar la licencia canónica para desarrollar una arquitectura moderna basada en lo antiguo. En definitiva, Serlio estudia la Antigüedad<sup>68</sup> (incluyendo como tal a Vitruvio tomado por reminiscencia literaria) a través de la visión de sus maestros, sobre todo de Peruzzi; y así, logra entender que del *lenguaje clásico* no resultan axiomas inamovibles; y que a partir del mismo, confrontandolo con las demás partes de la edificación, se pueden elaborar nuevas propuestas compositivas plenamente satisfactorias.

Por otra parte, otro personaje que influye significativamente en la formación de Sebastiano es el filósofo y literato renacentista Gulio Camillo (1480-1544) que, como señala Manfredo Tafuri, pudieron coincidir con la presencia del friulano en Bolonia en los años 1519, 1521-23 y 1525<sup>69</sup>. De esta relación deriva, por un lado, el paralelismo existente entre *I sette dell'architettura* de Serlio y la "*teoria dell'imitazione*" formulada por el catedrático; y por otro, cabe pensar que a través de éste el boloñés tuvo acceso a los círculos intelectuales venecianos. Respecto a la primera cuestión, según las últimas investigaciones<sup>70</sup>, parece ser que existen intersecciones biográficas documentadas entre ambos personajes; y de ahí, la base ideológica afín que interrelaciona las obras referidas. Con lo cual, podemos situar *I sette libri* en el contexto de la renovación deliberada del método pedagógico en general; y en consecuencia, de la refundación sistemática de la teoría arquitectónica en particular.

Resumiendo brevemente los puntos del discurso de Camillo, necesarios para establecer la analogía con los Libros de Serlio, diremos que el filósofo describe un método pedagógico basado en la naturaleza humana; en el cual, la Idea (arquitectónica) resulta de confrontar principios

---

<sup>68</sup> Serlio desprecia la arquitectura comprendida entre la época antigua y el renacimiento (v. en este autor 1986a: Lib. VII, p. 484).

<sup>69</sup> v. Tafuri, Manfredo, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, 1985, pp. 96 sgg.

Universales (geométricos y racionales) con decisiones individuales (sensibles); fragmentando la actividad creativa en siete grados; donde los Universales se degradan progresivamente para transformarse, finalmente en el séptimo grado, en singularidades o acontecimientos sensibles.

Este método, basado en la convergencia repetitiva (*imitazione*) de un conjunto de elementos prefijados, se corresponde substancialmente con el programa inicial de los escritos serlianos; según el cual, la actividad compositiva puede esquematizarse del siguiente modo: Puntos y líneas son necesarios para definir las figuras planas que conforman los sólidos capaces (Libros I y II); líneas, figuras y sólidos son los ingredientes esenciales de los Ordenes (Libro IV); y por último, los Ordenes arquitectónicos son indispensables para determinar las distintas tipologías en edificios religiosos y civiles (Libros V, VI, etc.).

### Venecia

El Sacco (1527) es un conflicto político que provoca una dispersión de artistas e intelectuales, con residencia en la Ciudad Eterna, que se diseminan por toda Italia recalando principalmente en Venecia; ciudad ésta, donde se crea un foco cultural que implica la ruptura anunciada del Manierismo Romano. En la capital véneta, Serlio se integra en el grupo formado por Tiziano, Aretino y Sansovino que, por otra parte, mantenían relaciones constantes con los intelectuales vicentinos y padovanos afines a las corrientes erasmistas<sup>71</sup>. Si consideramos que en esta ciudad el mito de los antiguos tuvo escasa influencia, la referencia formal a tiempos pasados pierde ahora todo su sentido; pues, entre otras consideraciones, no resuelve la problemática de los nuevos tiempos; y por consiguiente, debemos entender que Serlio se integra en un ambiente muy distinto al que poco antes había conocido en Roma. A partir de entonces, el estudio de los clásicos pierde su circunscripción temporal limitada a Grecia y Roma, asumiendo Serlio que la arquitectura antigua sólo tiene sentido como motivo de comparación; con lo cual, el intelectual debe prestar igual atención a obras concebidas en el pasado lejano, así como, otras más modernas e incluso contemporáneas. Por todo esto, es acertada la opinión de Rosci cuando evidencia la doble dimensión alcanzada por el boloñés en la etapa veneciana; es decir: por un lado, como testigo histórico de formas e ideas arquitectónicas, pasadas y presentes, que él considera ejemplares; y por otro, como difusor de tales formas y conceptos, utilizando recursos retóricos y literarios tradicionales<sup>72</sup>.

Aunque los primeros Libros de Serlio que se publican en Venecia (IV y III) fueron concebidos en Roma; sin duda, las circunstancias expuestas influyen en la redacción definitiva con los matices que comenta Sambricio cuando escribe:

« Los libros IV y III –los dos primeros que publica– debemos entenderlos como la pretensión por difundir aquellas imágenes de la antigüedad que tienen un especial interés: se hace evidente que Serlio no valora de la misma manera cualquier referencia al pasado arquitectónico y por ello en el Tratado aparecen, mezcladas, tanto citas al mundo antiguo como al moderno, considerando que idénticos problemas e inquietudes se formularon tanto en el pasado como en el presente. Existe una idea implícita en estos libros y es su intención por plantear una abstracción en la historia, reflejo quizás de las opiniones que pudo conocer de Rafael y Peruzzi. Es cierto que Serlio da a conocer, en Venecia, la enseñanza y el pasado romano pero es igualmente cierto que la forma que la forma en que plantea este carácter didáctico testimonia una tensión acorde con las inquietudes venecianas sobre cuál debe ser el sentido de la historia »<sup>73</sup>.

Finalmente, debemos considerar los contactos de Serlio con *i dilettanti di architettura* venecianos que, en esa época, contribuyen a su perfección artística. Así, en Padua, polemizando con Marcantonio Michiel sobre las antigüedades romanas, concluyen definiendo el sentido que debe tener la "licencia" como concepto clave del nuevo clasicismo; en el intento evidente, de potenciar la originalidad frente al canon clásico<sup>74</sup>.

Y en lo referente al núcleo vicentino, su importancia radica en la capacidad de generar "academias" donde se especula sobre métodos racionales de aprendizaje; como por ejemplo, la de Giorgio Trissino que basa la enseñanza de arquitectura en un sistema de concatenación categórica muy similar al de Giulio Camillo; personaje éste que, por cierto, estaba en Venecia protegido por el Marqués del Vasto y que, como se ha comentado, sus teorías ya eran conocidas por Serlio durante sus viajes a Bolonia.

---

<sup>70</sup> v. Carpo, 1989.

<sup>71</sup> Sobre la influencia de Erasmo en los humanistas venecianos del s. XVI, v. Sambricio, 1986: 32 sgg. y 37.

<sup>72</sup> v. Rosci, 1986: 16.

<sup>73</sup> Sambricio, 1986: 36 sg.

<sup>74</sup> v. Olivato, 1988: 247-254; Sambricio, 1986: 43 sg. Sobre la influencia de estos contactos en la redacción final de los Libros III y IV, v. Paniagua Soto, 1990: 45 sg.

### III.2 EL METODO GRAFICO Y CONCEPTUAL EN LOS LIBROS III Y IV.

---

Al igual que el Libro III es una producción derivada del afán arqueologizante del círculo romano de Raffaello –como ya hemos señalado–, la expresión gráfica de las publicaciones venecianas de Serlio responde a los planteamientos expresados en la Carta a León X. Sobre este particular, no sería lo más adecuado extendernos ampliamente en esta introducción que, en cualquier caso, remitimos a la ponencia presentada por el profesor José M. Gentil en el Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica celebrado en Valladolid. Como se pone de manifiesto en este interesante estudio, la Carta referida define el dibujo de los arquitectos del siguiente modo:

« El dibujo de los edificios que, por consiguiente, corresponde a los arquitectos se divide en tres partes, de las cuales la primera es la planta ó –podríamos decir– el dibujo plano; la segunda es el paramento exterior con su ornamento; la tercera es el paramento interior, también con su ornamento »<sup>75</sup>.

Por demás, de la ponencia citada se coligen con facilidad dos conclusiones. En primer lugar, una idea ya expuesta por L. B. Alberti diferenciando la representación gráfica propia de los arquitectos respecto a otra distinta de los pintores; aunque como es característico en muchos párrafos del genovés, sus apreciaciones son primarias y poco explícitas<sup>76</sup>. Y en segundo lugar, cabe resaltar, la coincidencia de la triada gráfica del círculo romano con las tres "maneras" de disposición vitruvianas; esto es: *ichnographia*, *ortographia* y *scenographia*<sup>77</sup>. En cuanto a estos conceptos, que las dos primeras "especies" enunciadas por Vitruvio, se identifiquen con las plantas y los alzados no debe sorprender a nadie; pero que se adopte para la tercera la representación del interior, como se hace indudablemente, tiene más trascendencia. La *scenographia* vitruviana en el entorno de Raffaello no es la perspectiva cónica –como de forma un tanto estereotipada suele interpretarse en general–, sino la sección.

---

<sup>75</sup> Gentil, 1992.

<sup>76</sup> Alberti, 1991: 94 sg.

<sup>77</sup> Vitruvio, 1787: 8 sgg.

Centrándonos en los Libros que nos ocupan, Serlio desarrolla su exposición inmerso en este pensamiento; y así, su concepción gráfica de las "ideas" arquitectónicas –propia o transmitida– se circunscribe a los planteamientos de la Carta de Raffaello pese a que, sobre el discutido último término de la disposición vitruviana, exprese la *scenographia* como una dubitativa "manera" de entender la sección del edificio. De este modo, algunas de sus representaciones, añadiendo una supuesta intención espacial a las fachadas y secciones mediante un esbozo de profundidad perspectiva, conllevan una componente de ambigüedad y confusión que sólo nos muestran la provisionalidad de sus criterios.

Abundando en el tema, lejos de calificar –definitivamente– como ligeras las prácticas de Serlio, podemos advertir en él, de forma precisa y por primera vez, una toma de postura en este punto. En el Libro IV, el boloñés adopta como palabra adecuada para el tercer término vitruviano la de *sciographia*<sup>78</sup>; y más adelante en el Libro III, en el tono de ambigüedad antes referido, interpreta esta expresión como « *la parte di dentro del tempio* » en la representación emblemática del Panteón<sup>79</sup>. La denominación *sciographia* fue utilizada con anterioridad tan sólo por Fra Giocondo en 1522; e independientemente de otras consideraciones eruditas, esta identidad nos mueve a pensar que nuestro autor la tomó de esta edición desvinculándola de su contexto<sup>80</sup>. Que sobre esta cuestión existía un debate –más o menos soterrado– no cabe la menor duda; y así, Philandro, en sus ediciones de Vitruvio de 1544 (Roma) y 1545 (París), entiende esta tercera expresión como "maqueta". Tal vez, esta postura de su distinguido discípulo, hace que Serlio se decante –en última instancia– hacia lo que él considera la interpretación correcta. En efecto, en el Libro II de Perspectiva expone, de manera expresa y saliendo al paso de interpretaciones interesadas, que la *scenographia* –término utilizado por primera vez por nuestro autor– es la perspectiva; aunque como es habitual en el de Bolonia, hace una lectura equivocada de Euclides<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> v. Serlio, 1600: Lib. IV, f. 126a.

<sup>79</sup> v. Serlio, 1660: Lib. III, ff. 50r, 52a.

<sup>80</sup> La traducción de Agustín Blázquez no admite interpretaciones, veamos: « La perspectiva (Escenografía) es el dibujo sombreado no sólo de la fachada, sino de una de las partes laterales del edificio, por el concurso de todas las líneas visuales en un punto » (Vitruvio, 1985: 13); v. Gentil, 1993. Acerca de Serlio y la edición de Fra Giocondo v. Tesis: 106.

<sup>81</sup> v. Serlio, 1600: f. 18ar.

Esta exposición de Serlio es la primera que, de forma tajante, se realiza sobre el alcance de este concepto. En realidad, el boloñés no hace más que ser fiel a su maestro Baldassare Peruzzi que, un tanto al margen del grupo romano, siempre mantuvo la operatividad gráfica de la perspectiva cónica en la representación de la arquitectura. Sabemos que Peruzzi, ni en origen ni en aplicabilidad, consiguió desarrollar los principios del sistema cónico con el rigor necesario; pero, sin duda, no podemos negarle el éxito de sus planteamientos. Por más que no se recuerde, ni nadie haga mención de ello –como sucede con tantas aportaciones del boloñés–, su interpretación fue la que finalmente triunfó adelantándose a su tiempo. Dos años después de la aparición del Libro II (1545), se publica la traducción francesa de Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio (París, 1547) por Jean Martin. Este traductor tanto del arquitecto romano como de Serlio, adopta en ella la identificación expresa de la *scenographia* con la perspectiva que propuso el boloñés, lo que nos hace ver que se debe a este último la interpretación de la expresión vitruviana que, desde entonces, tantos repiten sin saber.

### **III.2.1 Operaciones geométricas elementales.**

Las operaciones sobre tablero (instrumentales) que Serlio utiliza en la representación del Proyecto Arquitectónico, se infieren –en primera instancia– de las descripciones literarias contenidas en el Libro IV; a excepción –claro está– de la división de un arco en partes proporcionales. Posteriormente, ya de forma explícita, estos procedimientos se enuncian de forma sucinta en el Libro I que trata sobre Geometría; y aquí, nuestro tratadista, siguiendo su máxima didáctica de obtener el mayor número de combinaciones con el menor número de postulados, expone la metodología gráfica que, por su eficacia operativa, aun es vigente en nuestros días. A continuación –por primera vez desde la óptica del Arquitecto– revisaremos el alcance conceptual de algunas de estas teorizaciones que, usadas por todos y quizás por obvias, no se han explicado suficientemente en los foros adecuados. Sobre la geometría aplicada a la arquitectura, Serlio nos cuenta algo de las opiniones que al respecto tenían los grandes arquitectos romanos del Quinientos.



### Duplicación de superficies planas.

La transformación y duplicación de polígonos irregulares en regulares, tema obsesivo en el Libro I, tiene por objeto en palabras de Serlio...

« Una vez que el arquitecto ha sido instruido en el conocimiento de las figuras anteriores [se refiere a las figuras elementales; esto es: cuadrado, triángulo, círculo, etc.], es necesario seguir avanzando, es decir, ampliarlas, reducirlas, dividir las proporcionalmente, y una forma imperfecta llevarla a su perfección, a aquel valor en que era perfecta y de su primera forma »<sup>82</sup>(fig. 9).

Un ejemplo de lo dicho es el desdoblamiento del cuadrado atribuido a Platón, expuesto en el cap. I del Lib. IX de Vitruvio<sup>83</sup>. Y, a su vez, la aplicación de este procedimiento geométrico para hallar círculos de área doble que, como caso puntual, nuestro autor utiliza en la configuración de la basa de la columna toscana<sup>84</sup>.

### División de un segmento en partes proporcionales.

Esta operación lineal, de capital importancia tanto en labores de replanteo como para el dibujo sobre tablero, tiene su fundamento en el conocido Teorema de Tales (fig. 10). Sus aplicaciones abarcan: desde la división del frente del edificio (*embater*) en un determinado número de partes, donde la magnitud resultante puede modular toda la edificación (v.gr. La Giralda); pasando por la conmensuración de todos los miembros del Orden, como es la escala de proporciones característica en Serlio muy distinta a la escala de módulos de Vignola; e incluso, también se utiliza para dimensionar las dovelas de un arco tirando sobre la cimbra una cuerda que, una vez tensada, permite con facilidad su división en las partes requeridas.

### Transformación proporcional de figuras.

Este procedimiento, basado como el anterior en Tales<sup>85</sup>, es fundamental en la metodología proyectiva de Serlio; pues, una vez definidas las líneas verticales y horizontales, envolventes de los sólidos capaces de las distintas partes de la fachada, los miembros del Orden arquitectónico se adaptan rigurosamente de forma proporcional<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Serlio, 1986a: Lib. I, p. 224.

<sup>83</sup> v. Vitruvio, 1787: Lám. LII, fig. I.

<sup>84</sup> v. Tesis: Lám. 1-IV.

<sup>85</sup> v. fig. 7, preliminares.

<sup>86</sup> v. Serlio, 1986a: Lib. I, 229.

Sobre estas relaciones Pedro Navascués hace unos comentarios, tanto de su fundamento, como de las posibles aplicaciones en labores de cantería propias de los arquitectos andaluces del XVI. Aunque utiliza el concepto de homología de manera un tanto frívola, es interesante lo que expone:

« La idea básica arranca del conocido teorema de Tales de Mileto de que los segmentos homólogos determinados sobre dos rectas concurrentes por un sistema de paralelas son proporcionales. Serlio, sin hacer mención de Tales, pues el conocimiento generalizado de este teorema lo hacía innecesario, añade algunos ejemplos, como el de una cornisa que *haverà da essere maggiore*. [...] Este mismo procedimiento se utiliza para hallar el despiece de un arco o bóveda, cuya altura ha de ser igual a la de un arco de medio punto ya conocido, pero cuya luz es diferente. Es ésta una labor previa y necesaria para solucionar, por ejemplo, el encuentro en rincón de claustro de dos bóvedas de distinta luz. Consiste en trazar los "plomos", como diría Vandelvira, de las dovelas sobre la línea que determina la anchura de la bóveda mayor. Allí, y una vez señalados los segmentos homólogos, se trazan sobre ellos una serie de líneas paralelas, que van a determinar el sólido capaz de las dovelas del arco mayor, faltando tan sólo llevar sobre aquellas líneas la misma altura que tienen en el arco menor »<sup>87</sup>.

#### **Trazado de figuras ovales.**

En el Libro I, los óvalos con sentido arquitectónico se presentan de cuatro maneras (figs. 11-12). Y en el Libro IV, estas figuras geométricas se utilizan exclusivamente para formalizar vanos constituidos por acuerdos con arcos de circunferencia. No obstante, la importancia de estos trazados se pone de manifiesto en algunas soluciones tipológicas de edificios en los Libros V y VI\*<sup>88</sup>.

#### **División de la circunferencia en partes proporcionales.**

Esta tema tiene su interés en el Tratado de Serlio por las siguientes razones. Por un lado, el procedimiento descrito e ilustrado en el Libro I es, bajo todo punto de vista, inoperante; pues, la cuestión a demostrar, que consiste en dividir una circunferencia en cualquier número de partes (fig. 13), se inicia considerando dividido un cuadrante en nueve porciones iguales; con lo cual, el problema a resolver se incluye en la proposición<sup>89</sup>. Por otro lado, en el Libro IV, las dovelas de los arcos necesitan un método de división que, para mayor complejidad, debe ser en partes proporcionales; porque, en muchos casos, se indica en el texto que la clave se ha de hacer una cuarta parte mayor que las piezas laterales. En este punto cabe preguntar: ¿Que procedimiento gráfico utilizaban tanto Serlio como los grabadores (si no lo hacía él mismo) para dibujar las piedras en cuña de los arcos de medio punto?.

La respuesta que podemos dar a esta pregunta nos conduce a otra que, de momento, dejaremos en el aire. Veamos. Por una parte, como ya hemos apuntado, el procedimiento en obra para distribuir las dovelas en un arco es una aplicación de la división de un segmento en partes proporcionales; de tal manera, que obteniendo una cuerda de longitud el perímetro de la cimbra, después de tensarla y mediante nudos, podremos dimensionar los trasdós e intradós de las piezas sin presentar dificultad que la central sea -por ejemplo- una cuarta parte mayor que las restantes. Por otra parte, si comparamos los arcos dibujados en las distintas ediciones del Libro IV podremos comprobar que -casi siempre- el trazado es imperfecto; y que -en muchos casos- las diferencias son sustanciales (dovela más o menos). Esto demuestra que un procedimiento de replanteo, puede mostrarse absolutamente ineficaz sobre el tablero de dibujo. Pero entonces, y la pregunta viene ahora,... ¿los arquitectos del Quinientos romano (generalizamos porque quién mejor que Serlio para saberlo) carecían de un método gráfico para resolver la división de una circunferencia en partes impares iguales o proporcionales?

#### Proporciones cuadrilateras.

Casi al final del Libro I, Serlio expone brevemente siete proporciones en progresión creciente referidas a rectángulos; las cuales, denomina respectivamente: cuadrada (1:1), sesquicuarta (4:5), sesquitercera (3:4), diagonal ( $1:\sqrt{2}$ ), sesquialtera (2:3), *superbipartiens tertias* (3:5) y doble (1:2)<sup>90</sup> (fig. 14). En cuanto a su aplicación en el Libro IV, el boloñés les asigna un cometido muy específico que consiste: en conmensurar con estas proporciones los vanos tanto de los paramentos murales como de las fachadas. Esta metodología proyectiva es práctica y, a la postre, infiere en las relaciones proporcionales del conjunto; pues, como veremos en el último capítulo, una forma de componer alzados consiste en añadir, lateral y sucesivamente, elementos (columnas y jambas) dimensionados o separados entre sí partes proporcionales del vano central.

---

<sup>87</sup> Navascués, 1974: 15 sgg.

<sup>88</sup> Para profundizar en esta cuestión v. Gentil, 1996: « La traza oval y la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla. Una aproximación geométrica ».

<sup>89</sup> v. Serlio, 1600: Lib. I, f. 14r.

<sup>90</sup> ob. cit.: f. 19a.

### Trazados reguladores.

Al final de Libro I y con rango de operaciones geométricas, el boloñés presenta dos trazados reguladores que generan, respectivamente, una ventana circular y una portada (figs. 15-16). Acerca de estos esquemas geométricos nuestro autor, al final de las descripciones literales, dice lo siguiente:

« Y si bien, estimado lector, toda la casuística referente a las distintas intersecciones de líneas sea algo interminable, yo concluiré mi exposición aquí a fin de no parecer prolijo »<sup>91</sup>.

Lo cierto es que, como veremos más adelante, en la obra de nuestro proyectista el procedimiento compositivo utilizado en las ideaciones es relativamente sencillo. El cual, consiste -básicamente- en establecer una retícula de espacios relacionados entre sí por múltiplos o fracciones quebradas del imoscapo (...3i, 2i, i, i/6, i/7...), donde los Ordenes arquitectónicos se insertan proporcionalmente según el cánón preestablecido. Si de este proceder se derivan relaciones líneales con ángulos relativos significativos (30°, 45°, 60°, etc.); éstas correspondencias son circunstanciales y, desde luego, no se contemplan en las descripciones literarias.

### III.2.2 Sistema de unidades. Escala métrica.

El sistema de unidades utilizado por Serlio en los levantamientos del Libro III, no está documentado en cuanto al sistema métrico decimal. Ahora bien, dado que el boloñés trabajó con su admirado maestro Baldassare Peruzzi en Bolonia allá por el año 1523, concretamente y como esta demostrado, en la restitución planimétrica de la basílica de San Petronio<sup>92</sup>; no es descabellado suponer que el sistema de unidades empleado por Serlio es el mismo que el de Peruzzi. Sobre este tema, según los datos de H. Burns las medidas adoptadas por el sienés son (en metros): un brazo = 0,5836; un palmo romano = 0,2234; 10 palmos romanos = una caña<sup>93</sup>; y, finalmente, un pie romano antiguo = 0,297<sup>94</sup>. Con lo cual, en base a estos argumentos, creemos resuelta la metrología en los escritos serlianos.

---

<sup>91</sup> Serlio, 1986a: 236.

<sup>92</sup> v. figs. 6-7, cap. I.

<sup>93</sup> Esta identidad se explicita en Serlio, 1986a: 283.

<sup>94</sup> Burns, 1988: XV.

Por otra parte, en lo que se refiere a la exactitud de las medidas tomadas para los levantamientos del Libro III; algunos indicios apuntan que Sebastiano no era precisamente un modelo de fidelidad. En efecto, en un caso, manifestando su propio despiste refiriendo un edificio situado a las afueras de Roma, reconoce que... « La medida de dicho templo se perdió en el viaje, y por ello no la indico »<sup>95</sup>. Y además, como tendremos oportunidad de comprobar a continuación, en la acción concreta de medir el boloñés tampoco se caracteriza por su precisión. Después de estas generalidades, puede parecer que nuestro personaje ratifica aquel dicho populachero, en virtud del cual... "en la arquitectura y en la agricultura una cuarta no es holgura".

Nada más lejos de la realidad. Serlio, conocedor de las vicisitudes que surgen durante la fase de ejecución de los edificios; distingue entre éstos, los que merecen la pena medirse con rigor por su belleza, de aquéllos que tan sólo nos ofrecen aciertos puntuales. Por demás, éste estudioso infatigable de la buena arquitectura –como lo demuestra en el Libro III–, dado que no emplea su tiempo en la búsqueda de interrelaciones "esotéricas"<sup>96</sup>; lo que hace en realidad es medir las soluciones conceptuales que, según su criterio, tienen posibilidades de aplicación en las futuras ideaciones. Un ejemplo de lo dicho, no verificado como es habitual por estudios rigurosos, puede ser el levantamiento que hace de San Pietro in Montorio en el Libro III<sup>97</sup>; el cual, con sus proyecciones principales, varias medidas y una somera descripción, parece que resuelve en los aspectos esenciales. Veamos el texto al que he añadido las medidas tomadas personalmente en el sitio:

« El citado templo está medido con el pie romano antiguo; dicho pie mide 16 dedos, y cada dedo mide 4 minutos. Dicha medida se podrá encontrar en el palmo, con el que se midió el Panteón, y que se encuentra en la página 50; el diámetro de este templo es de 25 pies y 22 minutos [Ø int. 457 cm.]<sup>98</sup>. La anchura del pórtico que rodea al templo mide 7 pies [83 cm.]. El grosor de las columnas es de 1 pie y 25 minutos [Ø 126 cm.]. La anchura de la puerta es de 3 pies y medio [90,5 cm.]. Los cuadritos con esos círculos en su interior, que hay alrededor del pórtico representan los lacunares o artesonados que hay encima de las columnas. El grosor del muro es de 5 pies [62 cm.]. El resto de las medidas se podrán deducir de éstas ».

---

<sup>95</sup> Serlio, 1986a: 279.

<sup>96</sup> Sobre estos estudios v. Moya Blanco, 1993: 541.

<sup>97</sup> v. Serlio, 1986a: 281-282; 1552: ff. XXIIIa-XXIVr.

Comprobando convenientemente esta información, sería interesante redibujar a escala la planta, el alzado y la sección de esta importante construcción dórica de Bramante, utilizando para ello la base informática que hemos elaborado con los Ordenes arquitectónicos del Libro IV. Y después, superponiendo los resultados obtenidos con restituciones planimétricas actuales, seguramente, se podrán extraer interesantes conclusiones sobre la concepción proyectual de esta, aunque pequeña, gran obra de la Arquitectura de todos los tiempos.

Por último, otro asunto a considerar en este apartado es el relativo a la escala métrica. Escalas gráficas referidas al sistema de unidades empleado por Serlio, aparecen representadas en planta –como podemos comprobar– en la mayoría de los levantamientos del Libro III; aunque este concepto, también se recoge en un dibujo de Codex Escorialensis<sup>99</sup> y, como no podía ser de otra manera, en muchos croquis de Baldassare Peruzzi<sup>100</sup>. Otra cuestión es el uso de la escala métrica –tan cotidiana hoy día para el arquitecto (el escalímetro)– en la representación del Proyecto; matiz éste de capital importancia, pues facilita la interpretación y ejecución del mismo. Como es opinión del Director de esta Tesis Doctoral, gran conocedor del Libro V de Sebastiano Serlio, el boloñés incorpora gráficamente –por primera vez impreso en un Tratado de Arquitectura– la escala de unidades métricas en el Proyecto de un templo rotundo<sup>101</sup>; y este hallazgo, cuya grandeza estriba en la simple facilidad, tiene visos de descubrimiento por un testimonio de Vignola, recogido precisamente en una Carta a los funcionarios de San Petronio, donde dice:

*« Non e consuetudine d'architetti [excepto en Serlio] dar un piccol disegno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostrar l'inventione »*<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Las medidas entre corchetes (que espero no hayan caducado, como suele ocurrir con los Estudios de Doctorado debido a los criterios kafkianos seguidos en Tercer Ciclo) fueron tomadas en este templo *ad hoc* para el presente trabajo en el año 91.

<sup>99</sup> v. Fernández Gómez, 1992.

<sup>100</sup> v. Burns, 1988.

<sup>101</sup> v. Serlio, 1600: Lib. V, f. 202ar.

<sup>102</sup> « No es costumbre de los arquitectos dibujar un pequeño dibujo a escala a punto tal que se lo puede trasladar del pequeño al grande por medio de un módulo; solamente se acostumbra hacer los diseños para mostrar la invención » (v. Panofsky, 1970: 202).

De alguna manera, en las traducciones de Vitruvio -aun actuales y sorprendentes- se nos ofrece la escala métrica como tesoro del saber -en contra de las opiniones interesadas de Vignola- cuando el arquitecto romano dice:

« La planta (Ichnografía) es un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla, que ha de servir luego para el trazado de la planta sobre el terreno que ocupará el edificio »<sup>103</sup>.

Por todo lo dicho y volviendo a nuestro tratadista, hasta que no se encuentre una alternativa, podemos afirmar que Serlio es el primer autor que, dando prioridad a las necesidades didácticas por encima de secretismos oscurantistas, entiende la aplicabilidad gráfica del sistema de unidades en la exposición del Proyecto Arquitectónico. Este ejemplo, que el tiempo -y no lo hombres- ha aprobado por su eficacia, demuestra la mentalidad moderna y generosa de un renacentista y *home de bien* -en palabras de Philibert De L'Orme- que, despreciado e insultado por muchos, con sus contribuciones aun sigue enriqueciendo a todos los que le escuchan.

---

<sup>103</sup> Vitruvio, 1985: Lib. I, cap. II, p. 13.

## **Capítulo IV**

### **LOS ORDENES ARQUITECTONICOS DEL RENACIMIENTO**

---

IV.1	LA FORMULACION DE LOS ORDENES EN LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA	152
IV.2	LA CONFIGURACION DE LOS ORDENES EN EL LIBRO IV DE SEBASTIANO SERLIO	165
	IV.2.1 Orden Toscano	171
	IV.2.2 Orden Dórico	177
	IV.2.3 Orden Jónico	186
	IV.2.4 Orden Corintio	200
	IV.2.5 Orden Compuesto	210



#### IV.1 LA FORMULACION DE LOS ORDENES EN LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA.

---

El Libro IV de Serlio se ocupa, fundamentalmente, de fijar el canon de los órdenes arquitectónicos; pero para valorar su carácter innovador, es necesario confrontarlo –aunque sea a grandes rasgos– con otros tratados para determinar las cualidades que aporta a la tratadística renacentista.

Como sabemos, en lo referente a la arquitectura, los escritos de Vitruvio son el punto de partida del humanismo florentino y, a pesar de que se editan a finales del siglo XV<sup>1</sup>, es conocido por todos que con anterioridad a su publicación, los intelectuales del Cuatrocientos ya trabajaban sobre copias de esta obra. Así pues, podemos decir que la obra de Vitruvio es el denominador común de los tratados renacentistas; aunque por otro lado, existen parámetros que diferencian cada una de las propuestas clasicistas.

Independientemente de la relación texto/dibujo, y sin entrar, de momento, en apreciaciones de matiz sobre los detalles ornamentales; existen dos variables distintivas que caracterizan –esencialmente– los tratados renacentistas de arquitectura; esto es: el número de órdenes que reglan, por un lado, y la forma de conmensurar las partes entre sí, por otro. Respecto al número de órdenes arquitectónicos, éste depende del significado antropomórfico o religioso que, en cada época, se les atribuye. Y en cuanto a las relaciones proporcionales, aparecen dos métodos de conmensuración en la historia de la tratadística; es decir: el más intuitivo donde cada miembro conmensura consigo mismo sus partes menores; y el modular, donde una entidad numérica (módulo)<sup>2</sup> es la que cuantifica genéricamente la magnitud de las partes y, por ende, del conjunto.

---

<sup>1</sup> Ediciones príncipe: Ed. Giovanni Sulpicio di Veroli, [Roma ?], [Georgius Herolt?, 1486?] o [Eucharius Silber?, entre 1483 y 1490] (v. Bury, 1988: 501).

<sup>2</sup> Sobre el concepto de módulo v. Quaroni, 1980: 159.

Antes de entrar en el estudio comparativo de los distintos tratados, según los parámetros reseñados, recordaremos la valoración crítica que hace Ortiz y Sanz sobre los dos métodos de conmensuración; dice:

« Por lo que mira el método de conmensurar las partes mayores y menores de un cuerpo de Arquitectura no hay necesidad de persuadir la preferencia del de Vitruvio á todos los demás. Es mucho más cómodo y facil de encomendar á la memoria, por mas sencillo, ó menos complicado y embarazoso que los de Vignola, Palladio, Scamozzi y otros, gobernados por la escala de módulos, y subdivisión de un módulo en cierto número arbitrario de partículas. En el método Vitruviano (que los modernos han abandonado, excepto Serlio) no se necesita escala de módulos ni partículas; pues cada miembro conmensura consigo mismo sus partes menores »<sup>3</sup>.

Como es sabido, el método modular lo introduce por primera vez Vignola en su obra *Regola delli cinque ordini d'architettura* editada en Roma en 1562; y siguiendo este sistema, Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570) y Vincenzo Scamozzi en *L'idea della architettura universale* (Venecia, 1615) proponen sus propias versiones modulares. Podemos concluir sobre esta cuestión que el francés Claude Perrault, en *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (París, 1673), presenta una escala de módulos donde el objetivo primordial es memorizar fácilmente las proporciones de las distintas partes del órden; con lo cual, parece ser que en el siglo XVII existe la voluntad de integrar –con sus ventajas e inconvenientes– los dos sistemas de conmensuración.

---

<sup>3</sup> Vitruvio, 1787: XII.

## Vitruvio

La primera descripción escrita sobre los órdenes arquitectónicos es la de Vitruvio, y en consecuencia, resulta el referente obligado de los tratados posteriores. Su obra titulada *De architectura*, terminada sobre el año 30 a.C. y editada entre 1483-90<sup>4</sup>, se encuentra sin dibujos aunque el autor afirma que se hicieron<sup>5</sup>.

Para el escritor romano los órdenes fundamentales son tres: Dórico, Jónico y Corintio; los cuales, adquieren cierto carácter simbólico asociándose a las distintas deidades mitológicas<sup>6</sup>. La concepción vitruviana considera el Toscano un caso particular del pueblo Etrusco, y por lo tanto, no sitúa este orden en el mismo plano estético que los anteriores. Por último, respecto al Compuesto, a pesar de que en esta obra no se dan proporciones, se admite la existencia de "órdenes" que resultan de componer los originarios<sup>7</sup>.

Por otro lado, continuando el análisis de los parámetros fijados; debemos recordar que, en cuanto a la forma de proporcionar el cuerpo de los órdenes, Vitruvio conmensura los miembros en función del imoscapo<sup>8</sup>, y a partir de ahí, subdivide las partes menores mediante valores quebrados de la unidad ; o sea: 1/2, 1/3, 1/4, etc. Como ya manifestamos, el método vitruviano es adecuado cuando el texto predomina sobre el dibujo; siendo Sebastiano Serlio, el último tratadista que lo utiliza en toda su amplitud.

---

<sup>4</sup> Sobre la cronología de *Los Diez Libros de Architectura* cfr. Vitruvio, 1787: XVIII, Vitruvio, 1985: X y ob. cit. Bury, 1988: 501.

<sup>5</sup> v. Vitruvio, 1985: Lib. III, cap. III, p. 76 y cap. IV, p. 78. Acerca de los dibujos prometidos por Vitruvio v. Serlio, 1552: Lib. IV, cap. VII, f. XXXIXr; y en la tr. cast. Serlio, 1986a: Lib. IV, cap. VII, p. 362. Cfr. estas opiniones de Sebastiano Serlio con Günther, 1988: 241.

<sup>6</sup> Vitruvio, 1985: Lib. IV, cap. I, p. 86 sgg.

<sup>7</sup> Vitruvio, 1787: Lib. IV, Proemio, p. 81, n. 1; cap. IV, p. 101, n. 1; v. también Vitruvio, 1985: Lib. IV, cap. I, p. 90.

<sup>8</sup> v. Glosario de Términos Arquitectónicos.

A modo de ejemplo, presentamos una tabla donde recogemos las proporciones de las columnas en los distintos estilos según los escritos vitruvianos; aunque para valorar estos datos, debemos hacer la salvedad de que esta obra puede admitir diversas interpretaciones debido, sin duda, a los inconvenientes lexicológicos que conlleva una obra tan antigua<sup>9</sup>.

Orden	Columna	Basa	Capitel
Toscano <sup>10</sup>	7i	(1/2)i	(1/2)i
Dórico <sup>11</sup>	6i÷7i	(1/2)i	(1/2)i
Jónico <sup>12</sup>	[8+(1/2)]i÷9i	(1/2)i	(1/3)i
Corintio <sup>13</sup>	[8+(1/2)]i÷9i	(1/2)i	i

i=imoscapo

tab.1<sup>14</sup>, cap.IV.1

<sup>9</sup> Una de las traducciones comentadas sobre Vitruvio es la debida a Cesar Cesariano; con el título *De architectura libri dece traducti de latino in Vulgari affigurati*, aparece por primera vez en Como en el año 1521. La importancia de esta edición radica en ser la primera traducción a un lengua vernácula (v. Wiebenson, 1988: 55). Según vemos en la fig. 1, cap. IV, Cesariano establece seis órdenes al duplicar el Dórico, basandose en la descripción de Vitruvio sobre el templo de Diana en Efeso, y aceptar el Atico como orden original (Marías, 1986: 99). Los comentarios de esta edición y la interpretación de los órdenes son incorrectos; sin embargo, representan un ejemplo de cómo se interpretaban los preceptos clásicos fuera de Roma.

<sup>10</sup> Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. VII, p. 101 sg.

<sup>11</sup> Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. I, p. 83 y cap. III, p. 89 sg.

<sup>12</sup> Vitruvio, 1787: (columna) Lib. IV, cap. I, p. 83; (capitel) Lib. III, cap. III, p. 73; (basa) Lib. III, cap. III, p. 72.

<sup>13</sup> Según Vitruvio las proporciones del orden Corintio son iguales a las del Jónico exceptuando el capitel (v. Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. I, pp. 82 y 89, n. 21); sobre el capitel corintio v. Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. I, p. 84. Acerca de los órdenes Jónico y Corintio, Ortiz y Sanz explica la ambigüedad del texto vitruviano en el prólogo de su Vitruvio, 1787: XII.

<sup>14</sup> Los valores de esta tabla responden al contenido de las obras citadas en la bibliografía general de la presente tesis. De forma gráfica, estas proporciones las representa Ortiz y Sanz en la fig. 2, cap. IV.

## Leon Battista Alberti

La obra del conocido humanista genovés, editada en Florencia en 1485 con el título *De re aedificatoria*, abre la tratadística renacentista anticipándose a las ediciones de Vitruvio; pero como a señalado Schlosser, al publicarse la *editio princeps* en latín y sin dibujos, esta obra no tuvo una influencia efectiva hasta mediados del siglo siguiente cuando se populariza a través de las distintas traducciones vernáculas<sup>15</sup>.

Abundando en esta idea, parece ser que –según algunos investigadores– en el pensamiento de Alberti nunca estuvo la intención de redactar un manual práctico de arquitectura, sino más bien, fundamentar teóricamente las tendencias artísticas que se iniciaban en su tiempo<sup>16</sup>; y de esta forma, el tratado de L. B. Alberti debemos encuadrarlo más en el estereotipo del arquitecto-artista, que, en la figura del arquitecto-arqueólogo-divulgador representada en estos años por Francesco di Giorgio Martini.

Las conclusiones de Alberti en su tratado se deben básicamente, como él mismo reconoce, a los libros de Vitruvio –con los inconvenientes que esto conlleva– y a las mediciones realizadas en edificios clásicos; dice:

« En efecto, me causaba pesar que los testimonios, tan abundantes y tan señalados, de los escritores se hubieran perdido por la adversidad de las circunstancias y de los hombres, de tal modo que apenas teníamos como solo superviviente de un naufragio de tal magnitud a Vitruvio, autor muy competente sin duda alguna, pero tan golpeado y castigado por el paso del tiempo, que en multitud de pasajes faltan muchas cosas y en muchos otros hechas en falta bastantes más. Había que añadir el hecho de que hubiera transmitido esos conocimientos en una lengua nada culta: en efecto, su latín es tal que los latinos dicen que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín; de modo que el hecho mismo muestra por sí solo que no fue ni latino ni griego, lo que equivale a decir que quien escribió de un modo tal que no podemos entenderle, no escribió para nosotros »<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> v. Schlosser, 1993: 121 sgg.

<sup>16</sup> v. Alberti, 1582: Introducción por José María de Azcárate, p. 11.

<sup>17</sup> Alberti, 1991: Lib. IV, cap. I, p. 243 sg.

Y en otro lugar:

« Así pues, en estos principios coincidieron todos los órdenes. Pero nosotros, por nuestra parte, hemos constatado, a partir de mediciones realizadas sobre el terreno, que no siempre fueron respetados entre nuestros antepasados los latinos »<sup>18</sup>.

Según se desprende de sus escritos, para este autor –al igual que para Vitruvio–, además de los tres órdenes principales (Dórico, Jónico y Corintio), existen variaciones no regladas como el dórico antiguo del pueblo Etrusco (Toscano)<sup>19</sup> o la variedad de los capiteles "itálicos" que añaden: « a la alegría de los corintios la delicadeza jónica »<sup>20</sup>; aunque sobre estas variantes, no aporta proporción alguna.

De esta forma, mediante experiencias personales y los escasos documentos escritos, desde los planteamientos renacentistas iniciales se reconocen cinco órdenes arquitectónicos como un valor intrínseco de esta época artística; aunque a efectos prácticos, su reglamentación definitiva aparecerá medio siglo después. Para Alberti, según sus investigaciones, las columnas... « el principal ornamento »<sup>21</sup> deben ser más esbeltas que las descritas por Vitruvio; y en función del imoscapo, conmensurando los miembros menores con los mayores, aporta las siguientes proporciones:

Orden	Fuste <sup>22</sup>	Basa	Capitel
Dórico <sup>23</sup>	7i	(1/2)i	(1/2)i ÷ (1/3)i
Jónico <sup>24</sup>	9i	(1/2)i	(1/2)i
Corintio <sup>25</sup>	8i	(1/2)i	i

i=imoscapo

<sup>18</sup> Alberti, 1991: Lib. VII, cap. VI, p. 295.

<sup>19</sup> Alberti, 1991: Lib. VII, cap. VI, p. 294.

<sup>20</sup> ibídem.

<sup>21</sup> Alberti, 1582: Lib. VI, cap. XIII, p. 186.

<sup>22</sup> Según Fernando Marías y Agustín Bustamante, Alberti asigna estos valores a los fustes y no a las columnas en su integridad (v. Marías, 1986: 103); con lo cual, las proporciones totales serían: dórica 8i, jónica 10i y corintia  $[9+(1/2)]i$ . A pesar de que Alberti siempre utiliza la expresión *columna*, y en todos los tratados de arquitectura con esta voz se refieren al conjunto, entendemos que en este caso la observación de los investigadores citados es correcta.

## Francesco di Giorgio Martini

Entre 1472 y 1491 Giorgio Martini escribe seis códices sobre arquitectura, ingeniería y arte militar; los cuales, sin pasar por la imprenta, llegan a nuestros días en forma manuscrita<sup>26</sup>. En principio, la intención de este autor fue "rehacer" los escritos vitruvianos; pero en su empeño de verificar territorialmente los monumentos antiguos, consiguió concretar la faceta arqueológica del arquitecto renacentista; así como, recuperar formalmente e históricamente lo clásico. En este sentido, es muy probable que Baldassare Peruzzi, también sienés, pasase en sus años jóvenes por el prestigioso taller de Martini; lo que explica, por otro lado, la consolidación de la figura del arquitecto-arqueólogo-divulgador que caracteriza el humanismo italiano en sus orígenes<sup>27</sup>; y en consecuencia, la continuidad de esta actividad en el Renacimiento romano protagonizado por Bramante<sup>28</sup>.

Según Corrado Maltese, en los códices de la Biblioteca Comunal de Siena (S) y en el de la Biblioteca Nacional de Florencia (M) es donde mejor se visualiza el significado artístico y literario de la obra de Francesco; por lo cual, los valores de la tabla que damos a continuación se refieren a dichos códices. De esta forma el sienés, siguiendo la tradición vitruviana, sólo regla los tres órdenes originales (Dórico, Jónico y Corintio) conmensurando los miembros menores en función de los mayores.

---

<sup>23</sup> Alberti, 1991: (fuste) 294; (basa) 296; (capitel) 298+299.

<sup>24</sup> ibídem: (fuste) 294; (basa) 296; (capitel) 299.

<sup>25</sup> ibídem: (fuste) 294; (basa) 297; (capitel) 300.

<sup>26</sup> La primera edición de estos escritos se debe a Cesare Saluzzo (Turín, 1841) y está compuesta por los códices: tV - *taccuino* Vaticano (terminado sobre 1472); BM - código membranáceo del Museo Británico (terminado sobre 1477); L - código membranáceo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia; T - código membranáceo de la Biblioteca Real de Turín (datado entre 1478 y 1481); S - código *cartáceo* de la Biblioteca Comunal de Siena (datado entre 1489 y 1490); y finalmente, el código *Magliabechiano* de la Biblioteca Nacional de Florencia (datado entre 1491 y 1500) (v. Bury, 1988: 491 y Maltese, 1967: LXVII).

<sup>27</sup> v. Maltese, 1967: XXII.

<sup>28</sup> Sobre la continuidad metodológica entre Martini, Peruzzi y Serlio v. figs. 6-7, cap. III.

Con lo cual, para este autor las proporciones de las columnas en los distintos estilos son:

Orden	Columna	Basa	Capitel <sup>29</sup>
Dórico <sup>30</sup>	6i÷7i	(1/2)i	(1/3)i
Jónico <sup>31</sup>	8i	(1/2)i	(2/3)i
Corintio <sup>32</sup>	9i	(1/2)i	i

i= imoscapo

### Diego de Sagredo

Su obra *Medidas del Romano*, publicada en Toledo en 1526, constituye el primer texto europeo en lengua romance (castellano) sobre los órdenes arquitectónicos; exceptuando naturalmente, las ediciones o traducciones de Vitruvio debidas a Fra Giocondo (Venecia, 1511), Fabio Calvo "*ad instantia di Raffaello*" (1514/15) y la de Cesare Cesariano (Como, 1521)<sup>33</sup>.

A primera vista, al igual que los tratados mencionados (Vitruvio, Alberti, Martini), parece que esta obra supone una nueva propuesta clasicista sobre la antigüedad greco-romana; pero en realidad, se trata de una interpretación personal de las fuentes literarias y de las ediciones reseñadas; no avalada suficientemente, con la confrontación in situ de los monumentos antiguos<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Los valores de esta tabla corresponden a la transcripción agrupada de los códcs. *senese* y *Magliabechiano*, en la cual, no se contempla la columna Toscana. No obstante, este arquitecto hace una valoración de este orden en los códcs. *Laurenziano* y *Torinese* (v. Maltese, 1967: 61).

<sup>30</sup> Martini, 1967: (columna) 375; (basa) 384; (capitel) 378.

<sup>31</sup> ibídem: (columna) 375; (basa) 384; (capitel) 378.

<sup>32</sup> ibídem: (columna) 376; (basa) 384; (capitel) 378.

<sup>33</sup> v. Bury, 1988: 501.

<sup>34</sup> Cfr. esta opinión con Marías, 1986: p. 8, n. 2 y p. 122.



En cuanto a los órdenes, este autor parece desconocer las leyes que interrelacionan sus miembros, presentándolos, más bien, como un conjunto de piezas donde la función decorativa predomina sobre la estructural<sup>35</sup>. No obstante, sin perjuicio de lo dicho, debemos reconocer que nos ofrece la visión española del acontecer italiano donde el debate sobre los órdenes todavía no había fraguado, aunque, se reafirmaba la idea de ampliarlos a cinco.

Así pues, Diego de Sagredo propone por primera vez la canonización de cinco órdenes arquitectónicos, utilizando el método tradicional de conmensurar las partes entre sí; acontecimiento éste que supone, en parte, una premonición de los planteamientos clasicistas italianos de la década siguiente.

Orden	Columna	Basa	Capitel
Dórico <sup>36</sup>	6i	(1/2)i	(1/2)i
Jónico <sup>37</sup>	[8+(1/2)]i	(1/2)i	(1/2)i
Corintio <sup>38</sup>	[8+(1/2)]i÷10i	(1/2)i	i
Toscano <sup>39</sup>	7i	(1/2)i	(1/2)i
Atico <sup>40</sup>	?	(1/2)i	?

i=imoscapo

Como hemos señalado, para Sagredo la reglamentación de los órdenes es el resultado de un ejercicio especulativo personal de los textos literarios; y como prueba de ello, no tiene inconveniente en aceptar otras proporciones para las columnas<sup>41</sup>; con lo cual, su eclecticismo metodológico le lleva a conciliar sistemas de proporciones en lugar, de fijar un canon único para los distintos tipos de columnas.

<sup>35</sup> v. ob. cit. Marías, 1986: 121.

<sup>36</sup> Sagredo, 1986: (columna) 100; (basa) cii; (capitel) cii sgg.

<sup>37</sup> ibídem: (columna) 100; (basa) cii; (capitel) cii sgg.

<sup>38</sup> ibídem: (columna) 102÷101; (basa) cii; (capitel) cii sgg.

<sup>39</sup> ibídem: (columna) 102; (basa) cii; (capitel) cii sgg.

<sup>40</sup> ibídem: (columna) 103; (basa) cii; (capitel) 117.

<sup>41</sup> Como podemos comprobar para las columnas, también acepta las proporciones: Dorica 6i, Toscana 7i, Jónica 8i y Corintia 9i (v. Sagredo, 1986: 103).

## Sebastiano Serlio

Como declara este autor: « En el Libro IV [Venecia, 1537] que es éste, se tratará de las cinco maneras de construir y de sus elementos decorativos: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, y con estas cinco maneras se abarca prácticamente todo el arte de la Arquitectura para el conocimiento de las distintas obras »<sup>42</sup>; con lo cual, se teorizan por primera vez los cinco órdenes paradigmáticos de la tratadística posterior. Los motivos para la ampliación de la triada griega son justificados por Serlio en los siguientes términos:

« Aunque Vitruvio nos haya señalado que hay cuatro maneras de columnas, es decir, dórica, jónica, corintia y Toscana, dándonos más o menos los primeros y sencillos elementos de la arquitectura, sin embargo he querido agregar a las mencionadas una quinta manera, mezcla de las tales sencillas, motivado por la autoridad de las obras de los romanos, que a la vista están. Y verdaderamente, la prudencia del artífice debe ser tal, que, según las necesidades, debe hacer también muchas veces una mezcla de las citadas maneras simples, considerando la naturaleza del tema, y tal vez el arquitecto en este caso, ante cuyo criterio surgirán diversos asuntos, le abandonarán los consejos de Vitruvio, que no ha podido abarcarlo todo, por lo que estará obligado a acometer la labor con su propio parecer, porque Vitruvio no trata en lugar alguno, a mi juicio, de esta obra compuesta, llamada por algunos obra latina, y otros la llaman itálica. Y así, los antiguos romanos, no pudiendo tal vez superar la invención de los griegos, descubridores de la columna dórica a imitación del hombre, y de la jónica según el ejemplo de las matronas, y de la corintia, tomando forma de las vírgenes, hicieron del jónico y corintio una composición, poniendo la voluta jónica con el ovario en el capitel corintio, y de ésta se sirvieron más en los arcos triunfales que en otros edificios. E hicieron ésto con muy buen criterio, porque al triunfar de todos aquellos países en los que habían tenido origen estas obras, podían ponerlas juntas como señores de aquellos, como hicieron en la gran fábrica del Coliseo de Roma [fig. 4, cap. II], que puestos los tres órdenes uno sobre otro, es decir, dórico, jónico y corintio, colocaron encima de todos esta obra compuesta, que así llaman todos »<sup>43</sup>.

De lo expuesto se comprende que, superando la ambigüedad de los tratadistas anteriores en cuanto al número de órdenes, Serlio legitima cinco géneros según criterios historicistas haciendo una relación prelación en función del tiempo donde, por antigüedad, establece la correspondencia: Toscano <-> etruscos, Dórico <-> griegos dorios, Jónico <-> griegos jonios, Corintio <-> Corinto<sup>44</sup> y Compuesto <-> Imperio Romano.

<sup>42</sup> Serlio, 1986a: 333; cfr. con Serlio, 1600: Lib. IV, f. 126a.

<sup>43</sup> v. Serlio, 1986a: Lib. IV, p. 381; Paniagua Soto, 1990 = PS: 1469.

Esta nueva concepción de los órdenes, lo mismo que otros aspectos del Libro IV, no debe atribuirse exclusivamente al boloñés pues se puede afirmar que esta idea estaba en el pensamiento de Baldassare Peruzzi, en particular, y en los arquitectos del círculo romano de Bramante<sup>45</sup> en general<sup>46</sup>. Y precisamente en este contexto, Serlio revela el origen de su "inspiración" cuando, comentando la escalera de caracol del Belvedere, "ve" cinco géneros de columnas superpuestas que en realidad son cuatro y, además, el superior es una especie de Compuesto en vez de Corintio<sup>47</sup>. El comentario referido dice así:

« En este lugar, llamado Belvedere, existen otras muchas construcciones que no voy a exponer, como por ejemplo una escalera de caracol en cuyo fondo hay una fuente de muchos caños; la escalera está rodeada de columnas en su interior y estas columnas pertenecen a cinco órdenes distintos: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto; pero lo que resulta más admirable y original es que no se interpone nada entre los órdenes, sino que se pasa del dórico al jónico, del jónico al corintio y del corintio al compuesto con tal maestría que nadie advierte dónde acaba un orden y dónde empieza otro, de manera que no creo que Bramante haya realizado una obra arquitectónica ni más bella ni más artística que ésta »<sup>48</sup>.

En cuanto al método de proporcionar, este autor aplica el sistema tradicional establecido por Vitruvio consistente en conmensurar las partes entre sí, utilizando una narrativa retórica; en oposición a los tratadistas posteriores como Vignola, Palladio y Scamozzi que, con un lenguaje descriptivo moderno, introducen la escala de módulos como ente abstracto regulador de las partes y del conjunto.

---

<sup>44</sup> Sobre el crédito del Corintio entre los griegos, es muy interesante el comentario que hace Ortiz y Sanz en Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. I, p. 84, n. 18.

<sup>45</sup> v. Wölfflin, 1986.

<sup>46</sup> Fernando Marías y Agustín Bustamante, reforzando este argumento, hacen notar que existen documentos que lo avalan (v. Marías, 1986: p. 122, n. 257).

<sup>47</sup> Sobre la escalera de caracol del Belvedere, Arnaldo Bruschi hace la siguiente descripción: « Así pues, como si fuera la ilustración de un tratado, ya no sólo dibujada sino construida -y es posible que cierto tratado suyo acerca de los órdenes, hoy perdido fuera de esta época-, aparecen aquí por primera vez los órdenes "antiguos" de las columnas, definitivamente definidos por Bramante, [...], el toscano y el dórico, bien diferenciados entre sí, el jónico, y una especie de orden compuesto (el "verdadero" corintio aparecía en el patio superior del Belvedere » (Bruschi, 1973: 189).

<sup>48</sup> Serlio, 1986a: Lib. III, p. 322. Sobre Bramante y el Belvedere v. en la tr. cast. Serlio, 1552: Lib. III, ff. LXXIIIr, LXXVIa y Lib. IV, f. LVIIIr.

En definitiva, Sebastiano Serlio en esta obra, aveniendo el criterio de aplicabilidad con las referencias literarias<sup>49</sup>, establece para las columnas y sus miembros las siguientes proporciones:

Orden	Columna	Basa	Capitel
Toscano <sup>50</sup>	6i÷7i	(1/2)i	(1/2)i
Dórico <sup>51</sup>	7i	(1/2)i	(1/2)i
Jónico <sup>52</sup>	8i÷9i	(1/2)i	(1/3)i
Corintio <sup>53</sup>	9i	(1/2)i	i
Compuesto <sup>54</sup>	10i	(1/2)i	i

i=imoscapo

#### Giacomo Barozzi da Vignola

Este arquitecto, fiel continuador de la obra de Michelangelo en San Pedro<sup>55</sup>, publicó en Roma en el año 1562 su obra *Regole delli cinque ordini dell'architettura in 32 tavole*. Considerado como el segundo gran tratado de arquitectura del siglo XVI, después del de Serlio, pronto alcanzó gran fama por su sencillez y funcionalidad. Por estas características, en la primera mitad del siglo XVII desplazó por completo el Libro IV de Serlio; y posteriormente, mantuvo su vigencia frente a tratados como *I quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570) de Andrea Palladio o *L'idea della archi universale* (Venecia, 1615) de Vincenzo Scamozzi.

<sup>49</sup> Cfr. esta opinión con Marías, 1986: 102 y Günther, 1989: 154.

<sup>50</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, (columna) ff. VIR+VIIIA; (basa) f. VIR; (capitel) f. VIR. Acerca de la dualidad en la proporción toscana, Serlio lo comenta en 1986a: 337sg.; PS: 1111.

<sup>51</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, f. XXa.

<sup>52</sup> ibídem: (columna y basa) f. XXXVIIIR; (capitel) f. XXXIXa. Sobre la variabilidad de proporciones en la columna jónica v. Serlio, 1986a: 360; PS: 1301; cfr. con Vitruvio, 1787: XII y p. 83, n. 14.

<sup>53</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLIXr.

<sup>54</sup> ibídem: f. LXIIIr.

<sup>55</sup> v. Wölfflin, 1986: 17-20.

Como ya anticipamos, Vignola, emulando a Serlio, canoniza cinco órdenes arquitectónicos utilizando descripciones literarias apoyadas en desarrollos gráficos; pero a diferencia con el boloñés, en cuanto al sistema de proporciones, presenta un modelo antihistórico -totalmente desvinculado con las fuentes literarias- donde la realidad del orden se reduce a un conjunto de reglas abstractas que se fundamentan, exclusivamente, en criterios pragmáticos. Y así, en función de una escala de módulos dividida en doce partes por módulo [ $m = (1/2)i$ ] para los dos primeros órdenes y en dieciocho para los restantes, este autor conmensura los distintos elementos haciendo cada estilo más esbelto que el anterior exceptuando el Compuesto que lo equipara al Corintio<sup>56</sup>.

Con lo cual, extrapolando las proporciones de Vignola al método tradicional en función del imoscapo, podemos confirmar lo dicho comparando los resultados obtenidos con el resto de los tratadistas.

Orden	Columna	Basa	Capitel
Toscano <sup>57</sup>	7i	(1/2)i	(1/2)i
Dórico <sup>58</sup>	8i	(1/2)i	(1/2)i
Jónico <sup>59</sup>	9i	(1/2)i	(5/12)i
Corintio <sup>60</sup>	10i	(1/2)i	(7/6)i
Compuesto <sup>61</sup>	10i	(1/2)i	(7/6)i

i=imoscapo<sup>‡</sup>

\* i = 24 partes para el Toscano y el Dórico.

i = 36 partes para el Jónico, Corintio y Compuesto.

<sup>56</sup> Sobre la idea de esbeltez progresiva de los órdenes para resolver su composición, Arnaldo Bruschi comenta: « Los antiguos enseñaban, y la razón estática lo confirmaba, que los edificios con más de un piso -por ejemplo el Coliseo- debían resolverse mediante la superposición de órdenes distintos: dórico, jónico, corintio, etc., pasando de órdenes más robustos y pesados a órdenes más esbeltos y ligeros » (v. Bruschi, 1987: 189).

<sup>57</sup> Vignola, 1849: (columna) lám. 4; (basa) lám. 5; (capitel) lám. 6.

<sup>58</sup> ibídem: (columna) lám. 4; (basa) lám. 9; (capitel) lám. 13.

<sup>59</sup> ibídem: (columna) lám. 4; (basa) lám. 14; (capitel) lám. 16.

## IV.2 LA CONFIGURACION DE LOS ORDENES EN EL LIBRO IV DE SEBASTIANO SERLIO.

---

Antes de entrar en las cuestiones proporcionales, entendemos que procede comentar aspectos socio-culturales que afectan a la esencia de los órdenes. Aparte de lo expuesto en el apartado anterior, reseñando dos factores que diferencian los textos pos-vitruvianos, como son: el número de órdenes que reglan y la forma de proporcionar los miembros entre sí; Serlio aporta otra novedad respecto a los tratados precedentes que consiste: en cristalizar la interpretación cristiana en cuanto a la significación alegórica de los órdenes; con lo cual, se explica el auge de los postulados clasicistas que, definitivamente, son asumidos como propios por la Iglesia con su poder político y económico.

Para justificar esta hipótesis, debemos recordar que la transformación de los templos paganos en iglesias cristianas es un fenómeno que se inicia en el medievo, y como ejemplo paradigmático, tenemos el caso del Panteón llamado -impropiamente- de Agripa<sup>60</sup>. A pesar de que en el año 614 Bonifacio IV consagra este edificio al culto cristiano, bajo la advocación de santa María Rotonda, la superstición popular lo sigue considerando durante siglos "casa de diablos"; y en esta línea, según la Leyenda Aurea<sup>61</sup>, el Panteón es un ejemplo de la *superbia* de los paganos, porque, con las dimensiones de la planta, la cúpula sólo pudo terminarse con la ayuda del diablo<sup>62</sup>. De esto se deduce que, hasta el alto medievo, en lo que se refiere a los edificios clásicos, perviven los ídolos romanos como responsables de las fuerzas demoniacas que levantaron tales construcciones; sin considerarlas en verdad, una consecuencia de la *ratio* o genialidad de un arquitecto.

---

<sup>60</sup> La atribución de esta obra a Marco Agripa (63-12 a.C.) se debe a la inscripción: *M. AGRIPPA. L. F. COSTERTIV. FECIT* situada en entablamento del frontis; pero en cualquier caso, esta indicación pudiera referirse a un edificio antiguo situado, probablemente, en el mismo lugar que no corresponde con el actual. Esta tesis, reconocida en la actualidad, se basa en dos hechos contundentes; por un lado, los materiales de las letras son modernos y, por otro, las últimas investigaciones demuestran que la mayoría de los sellos de los ladrillos son del año 123 d.C.; por lo cual, esta obra debe atribuirse al emperador Adriano (76-138) (v. Macdonald, 1965: 95 sg. y Lugli, 1989: 10).

<sup>61</sup> Compilación de vidas de santos, debida a Jacopo de Vorágine (s. XIII), que constituyó una de las lecturas más difundidas durante la Edad Media (v. Buddensieg, 1969: 260, n. 2 y en el *Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 884).

<sup>62</sup> v. ob. cit. Buddensieg, 1969: 260.

Así pues, en este proceso de reconversión de los templos romanos al cristianismo, era necesario un acto determinante contra las supuestas fuerzas del mal; y de esta forma, la expulsión de los demonios y diablos fue universalmente entendida como el símbolo de la victoria de la verdad sobre la herejía, del Dios verdadero sobre los dioses falsos; circunstancia esta que, por otro lado, abrió las puertas del reconocimiento de las antigüedades clásicas<sup>63</sup>.

Podemos afirmar que estas creencias esotéricas pierden vigencia a finales del siglo XIV, como lo demuestra el creciente interés de los intelectuales por los temas clásicos; y a partir de entonces, los edificios antiguos –"supervivientes"– empiezan a valorarse como logros arquitectónicos del hombre, en contraposición, a los poderes ocultos que resultan de las reminiscencias religiosas del pasado. Sin duda, iniciando este camino, Petrarca es el primero en considerar digna la conservación de los templos paganos; y como señala T. Buddensieg, este cambio de actitud se aprecia en una frase de su *de Remediis Utriusque Fortunae* donde el humanista manifiesta la estimación del Panteón de Agripa, comentando la transitoriedad de los edificios hechos por el hombre y la vanidad de gloria buscada a través de la Arquitectura grandilocuente<sup>64</sup>.

En esta línea, en las últimas décadas del Cuatrocientos, aparecen los primeros intentos de conciliar las imágenes clásicas con la cultura cristiana del momento; y en este sentido, más que tratados rigurosos de arquitectura, el *libro architetonico* (1465) de Antonio Averlino "Filarete" y *Hypnertomachia Poliphili* (Venecia, 1499) de Francesco Colonna, deben valorarse como exposiciones (literarias o filosóficas) destinadas a establecer relaciones de equivalencia entre el pasado y el presente.

---

<sup>63</sup> En la figura 1 (perteneciente a un manuscrito Alemán, datado sobre 1250 y conservado en la Biblioteca Universitaria de Cambridge, en el Comentario sobre el Apocalipsis por el Minorite Alexander) el artista representa el momento cuando el papa Bonifacio dedica el templo a la Virgen María; se puede observar, a los diablos escapando a través de la abertura de la cúpula ante la mirada perpleja de los romanos (v. ob. cit. Buddensieg, 1969: 262).

<sup>64</sup> Francesco Petrarca, de *Remediis Utriusque Fortunae*, 1, 118, en *Opera Omnia* (Basel, 1554), p. 42 (cita tomada de Buddensieg, 1969: 261, n. 1).

En pleno Renacimiento, aparte de otras valoraciones críticas sobre el Panteón, como la de Francesco di Giorgio Martini<sup>65</sup>; Serlio aporta uno de los testimonios más significativos sobre la concepción renacentista acerca de las antigüedades romanas, porque, al declarar el Panteón como: « *Hor per tornare al mio primo ragionamento dico, che essendo il Pantheon, secondo il giudizio mio, la meglio intesa Architettura di tutte l'altre che io ho vedute* »<sup>66</sup>, lo propone como el más perfecto ejemplo de arquitectura, y por consiguiente, el patrón por el que podría ser medida la "correcta" arquitectura; circunstancia esta que, por otro lado, constituye uno de los principios básicos del Renacimiento.

Reforzando esta idea, donde se trata de justificar la reconversión religiosa de los templos, encontramos en la obra de Serlio –por primera vez en la historia de la tratadística renacentista– la transformación del significado alegórico de los órdenes, porque este autor, extrapola la significación de las deidades romanas al culto cristiano; veamos lo que dice<sup>67</sup>:

« Los antiguos dedicaron los edificios a los dioses, acomodandose a ellos según su naturaleza robusta o delicada, como la obra dórica a Jupiter, a Marte y a Hércules, tomando así estas formas del hombre; y la Jónica a Diana, a Apolo y a Baco, tomando la obra de la forma matronal que participa de lo robusto y de lo delicado. Diana es tierna por su naturaleza femenina, pero por la práctica de la caza es robusta; así Apolo es blando por su belleza, sin embargo, es además robusto por ser hombre; y lo mismo digo de Baco. Pero la manera corintia, tomada de la forma virginal, quisieron que fuese dedicada a la diosa Vesta, presidenta de las vírgenes. Pero en estos tiempos modernos me parece que se debe proceder de otro modo, sin desviarme, no obstante, de los antiguos: quiero decir que, siguiendo nuestras costumbres cristianas, dedicaré, en cuanto yo pueda, los edificios sagrados según sus especies a Dios y a los santos, y los edificios profanos, tanto públicos como privados, los atribuiré a los hombres según su estado y sus profesiones »<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Sobre la contraposición entre arquitectura "correcta/erronea" v. Martini, 1967, t.1, p. 280 sg.

<sup>66</sup> Serlio, 1600: Lib. III, f. 50a; Fausto Díaz Padilla (en Serlio, 1986a: 269) hace la siguiente traducción: « Y volviendo a mi primer razonamiento repito, que siendo el Panteón, en mi opinión, la obra arquitectónica mejor proyectada de todas las que he visto ».

<sup>67</sup> Para mayor facilidad damos la traducción en castellano; no obstante, siempre se reseña el origen de la cita.

<sup>68</sup> Serlio, 1986a: 334; 1600: Lib. IV, f. 126a; PS: 1080 sg.



Como queda de manifiesto, Serlio sugiere una nueva dedicación de los órdenes a las divinidades cristianas, aunque previamente, procede a su identificación en la antigüedad según los preceptos de Vitruvio<sup>69</sup>. Lógicamente, este concepto innovador tiene consecuencias tangibles derivadas de la nueva interpretación social y religiosa del *lenguaje clásico arquitectónico*.

Con lo cual, como veremos en los siguientes apartados, Serlio, después de expresar la oportunidad de adaptar los templos a las necesidades cristianas, establece una jerarquización de los órdenes en función del destino o uso específico de cada edificación.

Empezando por el Toscano, este autor hace una valoración estética calificándolo como: « el más rústico y mas fuerte, y de menor sutileza y delicadeza ». Y en consecuencia parece lógico cuando comenta: « Dicen, pues, que la obra Toscana, a mi parecer, es conveniente para las fortalezas, como será el caso de las puertas de las ciudades, las fortificaciones, los castillos, los lugares para conservar tesoros, o donde se guardan las municiones y las artillerías, las prisiones, los puertos de mar y otras construcciones semejantes para usarlas en tiempo de guerra»<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Sobre la dedicación de los templos a los dioses Vitruvio comenta: « Haránse Templos Dóricos a Minerva, á Marte, y á Hercules; pues á estos Dioses, por su fortaleza, no les corresponden edificios delicados. A Venus, Flora, Proserpina, y á las Náyades, parece convenir el Orden Corintio, porque las fabricas primorosas, y adornadas de flores, hojas y volutas, parecen añadir belleza á la propia de estas deidades. A Juno, Diana, Libero-Padre [Baco], y otros Dioses semejantes, haciendoles Templos Jónicos, se tendrá un medio, templando la robustez Dórica, y la delicadeza Corintia » (v. Vitruvio, 1787: Lib. I, cap. II, p. 12; cfr. con Vitruvio, 1985: Lib. I, cap. II, p. 14). En otro lugar, refiriéndose al hombre, dice: « De esta suerte, la columna dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó a dar a los edificios solidez y belleza » (v. ob. cit. Vitruvio, 1985: Lib. IV, cap. I, p. 87).

<sup>70</sup> Serlio, 1986a: 334; Paniagua Soto, 1990 = PS: 1080 sg.

En cuanto al Dórico, Serlio recuerda que los antiguos lo dedicaron a los dioses robustos...

« pero, después de la Encarnación de la Salud Humana, nosotros los cristianos debemos proceder con otro orden, por lo que, debiéndose edificar un templo consagrado a Jesucristo Redentor Nuestro, o a San Pablo, o a San Pedro o a San Jorge, o a otros santos semejantes que no hayan ejercido de soldados, sino que hayan tenido virilidad y fortaleza para exponer la vida por la fe de Cristo, y a todos éstos les conviene esta creación dórica. Y no sólo en el caso de dioses, sino que si se ha de hacer un edificio público o privado dedicado a hombres guerreros y a vigorosos, o a personajes grandes, mediocres o modestos, es conveniente esta obra dórica, y cuanto más robusto sea el personaje, tanto más le convendrá una obra más sólida; y si además el hombre, aun siendo robusto, participara de lo delicado, se podrán hacer las obras con alguna delicadeza, tal y como diremos en su lugar »<sup>71</sup>.

Respecto al orden Jónico, nuestro escritor recuerda que los antiguos lo crearon de la forma matronal, y la dedicaron a Apolo, a Diana y a Baco. Pero...

« nosotros los cristianos, si tuvieramos que construir algún templo sagrado de este orden, lo dedicaríamos a aquellos santos, cuyas vidas hayan estado entre la fortaleza y la ternura, también a aquellas santas que hayan llevado vida matronal. Y si algún edificio público o privado se tuviera que construir para hombres letrados y de vida tranquila, no vigorosos ni tampoco débiles, les convendría este orden jónico; y también, si se tuviera que construir algún edificio para matronas, este orden sería adecuado »<sup>72</sup>.

En relación al Corintio, Serlio comenta que Vitruvio da a entender que la columna corintia es igual a la jónica excepto el capitel<sup>73</sup>; y respecto a la dedicación de esta obra dice:

« El origen del capitel corintio procede de una virgen corintia, y no me esforzaré en narrar su origen<sup>[74]</sup>, porque Vitruvio lo describe en el

---

71 Serlio, 1986a: 345; PS: 1180.

72 ibídem: t. 3, p. 1301.

73 v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLIXr.

74 Según Vitruvio: « El tercer Orden, que se llama Corintio, imita la delicadeza de una doncella; pues las doncellas, teniendo por su poca edad arosos y esbeltos miembros, son susceptibles de mayor delicadeza y elegancia en los adornos. Refiere que su capitel se halló de esta manera. Una doncella de Corintio ya casadera murió de enfermedad. Después de enterrada, tomó su nutriz en un canastillo algunos vasos de licores que mas la habían gustado en vida, y llevándole al sepulcro, le colocó encima, y le cubrió con un ladrillo, para que se conservasen más tiempo. Vino á caer casualmente el canastillo sobre la raíz de un acanto, la qual llegada la primavera, comenzó á brotar en hojas y tallos; los cuales no pudiendo subir rectos por el peso del canasto, fueron saliendo por abaxo, y creciendo arriados a su rededor. Llegados los tallos a tocar los ángulos volantes del ladrillo, no pudiendo dirigirse más arriba, se volvieron por precisión, y se doblaron sus cogollos hácia abaxo en los ángulos, donde formamos las volutas » (Vitruvio, 1787: Lib. IV, p. 84).

primer capítulo del Libro Cuarto. Diré bién, que al tenerse que hacer un templo sagrado de este orden, se le debe dedicar a la Virgen María, Madre de Jesucristo Nuestro Redentor, la cual no sólo fué virgen antes, sino que los fué también en el parto y aún después del parto, y así mismo a todos aquellos santos y santas que han llevado vida virginal. Este tal orden conviene también a los monasterios y claustros que recluyen a las vírgenes dedicadas al culto divino, que se harán de esta manera. Pero si se hicieran casas públicas o privadas, para personas de vida honesta y casta, se podrá usar este estilo de ornamentos »<sup>75</sup>.

Y finalmente, en cuanto al orden Compuesto, el boloñés comenta su origen y utilidad en los siguientes términos:

« Y así, los antiguos romanos, no pudiendo tal vez superar la invención de los griegos, descubridores de la columna dórica a imitación del hombre, y de la jónica según el ejemplo de las matronas, y de la corintia, tomando forma de las vírgenes, hicieron del jónico y corintio una composición, poniendo la voluta jónica con el ovario en el capitel corintio, y de ésta se sirvieron más en los arcos triunfales que en otros edificios»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Serlio, 1986a: 370; PS: 1380.

<sup>76</sup> Serlio, 1986a: 381; PS: 1469.

#### IV.2.1 Orden Toscano (Lams. 1-IV, 2-IV)

Como pretendemos demostrar, bajo las descripciones literarias de los textos serlianos subyace un procedimiento gráfico y conceptual que, complementando las figuras, está concebido para ser dibujado sobre el papel; y no, como método de replanteo o tallado sobre el terreno o la piedra como se hace en los tratados de Vitruvio y Alberti.

##### COLUMNA (Lam. 1-IV)

1. El procedimiento geométrico se inicia trazando un rectángulo. La base, o lado menor, será el imoscapo<sup>77</sup> de la columna, y su altura, seis veces dicha magnitud<sup>78</sup>.

Mediante dos líneas paralelas a los lados mayores de este rectángulo, separadas respectivamente de los mismos  $1/8$  del imoscapo, obtendremos la reducción del sumoscapo<sup>79</sup>.

Partiendo del lado inferior, estableceremos el espesor de los distintos miembros de la basa con líneas perpendiculares al eje de la columna. A la basa le daremos de altura  $1/2$  del imoscapo; y dividiendo esta magnitud en dos partes iguales, una será para el plinto. Subdividiendo la mitad superior en tres partes iguales, dos corresponderán al toro y una al filete<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> v. glosario de términos arquitectónicos.

<sup>78</sup> Serlio admite dos relaciones proporcionales para la altura de la columna toscana; y así, en un lugar dice: « Reza en los escritos de Vitruvio, en el Libro IV, capítulo VII que la altura de la columna toscana debe hacerse de siete partes incluidos la basa y el capitel, tomando tal medida de su diámetro inferior »(Serlio, 1986a: 336; PS: 1098). Y en otro lugar: « Aunque yo haya dicho anteriormente que la columna toscana, según el texto de Vitruvio, debe ser de siete partes con la basa y el capitel, cuya proporción y forma es ciertamente buena y aceptada, no obstante, dado que las primeras columnas fueron hechas de seis partes, tomando esta medida del hombre, que es la sexta parte de él, y puesto que también las columnas dóricas serán de siete partes, al haber añadido los antiguos una parte a aquellas para darles más realce, me parece que por tales autoridades, y por ser esta columna más robusta, se debía hacer más baja que la dórica, por lo que, en mi opinión, se hará de seis partes con su basa y capitel. Y todo debe hacerse, por regla general, observando el resto de las medidas que hemos dicho en la columna anterior y en sus ornamentos »(Serlio, 1986a: 336; PS: 1111).

<sup>79</sup> Según Serlio: « La columna debe ser disminuida en su diámetro superior la cuarta parte » (ibídem). Sobre esta voz ver el glosario de términos arquitectónicos.

<sup>80</sup> Para Serlio: « La altura de la basa será de la mitad del diámetro de la columna, y dividida en dos partes, una será para el plinto y la otra se dividirá en tercios: dos se

2. Siendo el plinto de la basa toscana cilíndrico<sup>81</sup>, la proyectura<sup>82</sup> se determina mediante un círculo de área doble a la sección de la columna por el imoscapo. Por consiguiente, dibujando en la planta un cuadrado que contenga la sección por el imoscapo, la proyección horizontal del plinto será el círculo de radio la semidiagonal del cuadrado citado. Y tirando dos líneas verticales tangentes a su circunferencia, resulta la proyectura en el alzado que es igual a la del toro. De esta forma, configurando el toro con una semicircunferencia, deberá quedar espacio suficiente hasta el vivo del imoscapo<sup>83</sup> para que la proyectura del filete tienda a su espesor<sup>84</sup>.

---

(cont.) darán al toro, el otro será para el filete » (ibídem). Al igual que Vitruvio, Serlio conmensura esta basa en altura con la mitad del imoscapo; e inicialmente, la divide en dos partes iguales, una para el zócalo y otra para el toro y el filete o collarino; aunque aquél, a diferencia de éste, no especifica textualmente la proporción relativa entre los miembros superiores (v. Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. VII, p. 101 eg.). En general, el filete es miembro del fuste y no de la basa; pero en este orden, el filete forma parte de la basa como un caso excepcional.

<sup>81</sup> Como otras particularidades de este orden, la forma del plinto o zócalo de esta basa es excepcional con relación al resto de los órdenes; y en este parecer, coinciden Vitruvio y los tratadistas renacentistas.

<sup>82</sup> Con carácter general, la proyectura de un elemento es el vuelo respecto del imoscapo o sumoscapo según el caso que se trate.

<sup>83</sup> Esta expresión ha sido utilizada por diversos autores cuando se refieren, en la sección vertical de una columna, a la línea aplomada que pasa por el extremo del imoscapo. También puede generalizarse al sumoscapo -vivo del sumoscapo- como la línea vertical que determina la reducción de la columna en la parte superior, y define a la postre el límite de carga del arquitepe.

<sup>84</sup> Para Serlio, refiriéndose a la basa toscana: « su vuelo se hará de este modo: primero se hará un círculo de cuanto tiene de grueso la columna por abajo, y tras inscribirlo en un cuadrado, trazar fuera del cuadrado un círculo sobre los cuatro ángulos, y éste será su vuelo. Y aunque todas las otras basas tienen sus plintos cuadrados, éste de la toscana debe ser, no obstante, redondo según el texto de Vitruvio » (Serlio, 1986a: 336; PS: 1098). Serlio no expone literalmente la proyectura del filete de la basa, pero debemos sobrentender -cuando no se especifica otra cosa-, que el vuelo de estos elementos menudos debe hacerse igual a su espesor (v. Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. III, p. 91, n. 18 y Serlio, 1552: Lib. IV, f. VIr). Y debido a esta norma general, compartida por la mayoría de los tratadistas, el mayor saliente de la basa se dimensionará para que la diferencia resultante, entre el vivo del imoscapo y el arranque del toro, se aproxime al espesor del filete o collarino. Con lo cual, la crasicie, como deformación que articula la basa con el fuste, puede configurarse adecuadamente desde las solicitaciones geométricas y constructivas.

Por otra parte, como hemos indicado, Vitruvio no especifica por escrito la proporción entre el toro y el filete; pero además, tampoco se refiere a la proyectura del plinto, probablemente, por haberla descrito en sus supuestos dibujos. Ante esta carencia, algunos autores interpretando implícitamente los escritos vitruvianos, configuran esta basa

En este orden el capitel tiene de altura lo mismo que la basa, y en principio, debemos dividirlo en tres partes iguales mediante líneas perpendiculares al eje de la columna. El tercio superior se dará al ábaco cuya anchura será igual al imoscapo. De la subdivisión en cuatro partes del tercio central, tres serán para el equino y una para el filete o listel. Finalmente el tercio inferior, lo ocupará el hipotraquelio con la misma anchura que el sumoscapo<sup>85</sup>.

3. Según lo anterior, el ábaco queda enrasado con el vivo del imoscapo; y por otra parte, la proyectura del filete debe ser igual a su espesor. Por lo tanto, perfilaremos el equino del capitel trazando un arco de circunferencia por los extremos de los miembros citados<sup>86</sup>.

En el fuste propiamente dicho, definiremos el astrágalo y el collarino del sumoscapo previamente al trazado de su disminución. Estos elementos se ubican bajo el capitel, siendo la altura del conjunto la mitad del hipotraquelio<sup>87</sup>. Dividiendo esta magnitud en tres partes, dos se darán al astrágalo y una al collarino. Para esto miembros, seguiremos la regla general de que sus proyecturas sean, respectivamente, su espesor<sup>88</sup>.

---

(cont.) haciendo su proyectura igual al espesor del plinto  $(1/4)i$ ; y el filete un sexto de la altura del toro  $(1/28)i$ . Pero con esta hipótesis, la proyectura del listel no se aproxima a su espesor, y en consecuencia, la apófige queda forzada.

<sup>85</sup> Según Serlio: « La altura del capitel será igual a la de la basa, y hechas tres partes del capitel, una la ocupará el ábaco, otra se dividirá a su vez en cuatro partes, de las que tres se darán al equino y la otra a su filete, y la tercera parte restante será para el friso » (PS: 1098). Básicamente, las proporciones del capitel dadas por Serlio coinciden con las de Vitruvio. La única diferencia estriba en que éste, no menciona el filete del equino.

<sup>86</sup> Serlio no define la proyectura del listel del equino, pero debemos entender que ésta será igual a su espesor.

<sup>87</sup> Los comentarios de Vitruvio sobre estos elementos son confusos e incompletos. Interpretando literalmente sus escritos, parece ser que en la columna toscana no existía astrágalo bajo el hipotraquelio, únicamente un listel perteneciente al capitel. Veamos lo que dice: « EL capitel tendrá de alto medio imoscapo: la anchura del ábaco será igual a la del imoscapo. Dividase la altura del capitel en tres partes; una para el plinto que sirve de ábaco; la otra al echino, y la tercera al hipotrachelio con su apófige (Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. VII, p. 102).

<sup>88</sup> Acerca de estos elementos Serlio dice: « y el tondino con su collarino tendrá de altura la mitad de la del friso, que dividida en tres partes, dos serán para el tondino y la otra para el collarino, y su vuelo será igual a su altura, y aunque esté unido al capitel, no por ello deja de ser miembro de la columna » (PS: 1098).

4. Para adaptar el imoscapo al sumoscapo, disminuirémos progresivamente el fuste de la columna del siguiente modo. Primero situamos bajo el collarino del sumoscapo la sección restringida de su apófige<sup>89</sup>; y dividiendo la distancia hasta el collarino de la basa en tres partes iguales, daremos al fuste desde abajo hasta el primer tercio el diámetro del imoscapo. A continuación subdividiremos los dos tercios restantes en cuatro partes iguales<sup>90</sup>; y trazando una semicircunferencia en la sección a un tercio, obtendremos una cuerda de longitud el sumoscapo. Finalmente, dividiendo los arcos comprendidos entre la cuerda citada y el diámetro a un tercio, en el mismo número de partes que los dos tercios superiores, podremos establecer la correspondencia que determina los puntos de la línea quebrada que configura el estrechamiento progresivo del fuste<sup>91</sup>. Esta línea quebrada contiene cuatro segmentos; y aunque no es una línea curvada, los ángulos donde se unen las líneas rectas deben rebajarse por el artesano en el acabado final<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> En el orden Toscano entendemos que la sección restringida del apófige (que es el menor diámetro de esta contracción, coincidente con el sumoscapo) debe situarse, respecto del collarino, vez y media el espesor del mismo (v. en el glosario de términos arquitectónicos la voz APOFIGE).

<sup>90</sup> Serlio subdivide los dos tercios superiores del fuste en cuatro partes iguales; pero, dependiendo de la precisión que requiera esta pieza, también acepta la división de este fragmento en cualquier número de segmentos.

<sup>91</sup> Las sucesivas cuerdas de la semicircunferencia se corresponden con los diámetros intermedios en los dos tercios superiores del fuste; y puesto que el procedimiento más directo para dividir un arco en sectores iguales es mediante bisectrices, parece lógico que el número de segmentos de la división sea par.

<sup>92</sup> Serlio describe la reducción del fuste en los siguientes términos: «El modo de disminuir la columna será el siguiente: que el fuste de la columna se divida en tres partes, y la tercera parte inferior sea perpendicular, es decir a plomo, y los dos tercios restantes se dividirán en partes iguales, tantas como se quiera; después de describir un semicírculo sobre la tercera parte de la columna, y de trazar hacia dentro la octava parte con las líneas que penden de los lados extremos del capitel, que será en total la cuarta parte [aquí se refiere a la reducción del sumoscapo descrita en el punto 1], se trazarán bajo el collarino hasta aquí dos líneas a plomo que caigan sobre el semicírculo, y la parte del círculo que quede desde la línea hasta el extremo de la columna se dividirá en otras tantas partes iguales como las de los dos tercios de la columna, y hecho así a uno y otro lado, trácense de lado a lado de medio círculo sus líneas a través, y póngase a cada línea su número por orden decreciente, e igualmente a las líneas que dividen la columna los números con el mismo orden. Cierto es que la primera línea del círculo se cortará con la línea bajo el collarino, después se llevará la línea segunda del círculo sobre la segunda línea de la columna, y la tercera línea del círculo a la tercera línea de la columna, y la cuarta línea del círculo sobre la cuarta línea de la columna; y, hecho ésto, desde la base

El procedimiento geométrico concluye describiendo, con arcos de circunferencia, los apófiges<sup>93</sup> en tres lugares; esto es: bajo el filete del equino, bajo el collarino del sumoscapo -donde ya quedó definida su sección restringida en la página anterior- y sobre el collarino de la basa<sup>94</sup>.

#### ENTABLAMENTO (Lám. 2-IV)

Esta unidad estética<sup>95</sup> se compone de arquitrabe, friso y cornisa. A partir del capitel, con líneas horizontales separadas entre sí medio imoscapo, definiremos la altura del conjunto que será tres veces la altura de dicho capitel.

El arquitrabe quedará enrasado con el vivo del sumoscapo; y dividiendo su altura en seis partes iguales, la superior corresponderá al filetón que volará su grosor<sup>96</sup>

Pasando a la parte superior, la altura de la cornisa será dividida en cuatro partes; de las cuales, la inferior se dará al filete, las dos centrales a la corona y la superior al cimacio. Y como el mismo Serlio indica, comenzando por el filete, cada uno de estos miembros volará su grosor. Por último, en lo que se refiere a la corona de la cornisa, se podrán hacer canales, grandes o pequeñas, pocas o muchas, según el parecer del arquitecto evocando un goterón griego.

---

(cont.) del semicírculo hasta la cuarta línea se trazará una línea, e igualmente desde la línea cuarta hasta la tercera, y desde la tercera a la segunda, y desde la segunda hasta la primera se trazará otra; y tras hacer así a los dos lados de la columna, aunque tales líneas en sí sean rectas, originan, no obstante, una línea curva, la cual el diligente artífice suaviza después a mano alzado todos los ángulos que hay en la unión de las líneas» (Serlio, 1986a: 336 sg.; Paniagua Soto = PS: 1098 sg.).

<sup>93</sup> v. la voz APOFIGE en el glosario de términos arquitectónicos.

<sup>94</sup> Ante las carencias documentales reseñadas, adoptamos -como magnitud de referencia- separar la sección restringida de todo apófige entre vez y vez y media el espesor del collarino contiguo.

<sup>95</sup> Como podemos comprobar, Vitruvio no describe suficientemente el entablamento toscano (v. Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. VII, p. 102); debemos entender que las proporciones de este entablamento son "invención" de Serlio (1986a: 337; PS: 1107, n. 4).

<sup>96</sup> Serlio no especifica la proyectura de esta moldura; pero como norma general, supondremos que estos miembros menudos deben sobresalir su espesor.



Para finalizar, en cuanto al friso, aplomado como es natural con el vivo del sumoscapo, lo adaptaremos al filete inferior de la cornisa con un perfil concavo trazado mediante un cuarto de circunferencia<sup>97</sup>.

#### PEDESTAL (Lám. 2-IV)

El neto de este elemento quedará enrasado con el plinto de la basa de la columna, y su parte central (el neto), será cuadrada. A su vez, la basa del pedestal (en la parte inferior) y la cima (en la parte superior) se trazarán con un espesor equivalente a un cuarto de la altura del neto<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Serlio describe el entablamento toscano del siguiente modo: « Concluida la columna con su basa y capitel, se ha de colocar sobre éste el arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe debe tener la misma altura que el capitel, y una sexta parte de la suya tendrá la faja. El friso tendrá la misma altura, e igualmente la cornisa con sus miembros, que dividida en cuatro partes, una será para su óvalo y dos para la corona, y la parte restante se dará a la faja que hay bajo ella; el vuelo total será al menos igual a su altura. Y bajo la corona se han de labrar algunos canalitos, menores o mayores, a juicio del arquitecto, según las obras » (Serlio, 1986: 338; PS: 1106). Y en el mismo lugar, admite "licencia" para modificar los miembros del entablamento expuesto con las siguientes palabras: « Pero por ser esta obra muy recia y sobria de miembros, podrá el arquitecto permitirse, en mi opinión, añadir algunos miembros, los cuales parecen acomodarse a tal orden, y esto se hará cuando se quiera hacer la obra más delicada, así como se ve aquí abajo en la parte separada. Yo apruebo también las coronas que tienen mayor proyección que su cuadrado, con tal que las piedras sean aptas para resistir en los edificios, y tales proyecciones proporcionan comodidad y decoro: comodidad si sobre ellas fueran precisos pasadizos, porque serán más espaciosos, y también preservarán las obras de las aguas; proporcionarán decoro porque asu debida distancia la obra se mostrará más grande [sobre los conceptos vitruvianos de comodidad y decoro v. PS: n. 9, p. 1108], y donde falte la piedra por su endeblez, será suplida en apariencia por su mayor proyección ».

<sup>98</sup> Sobre la casuística, utilidad y proporciones de este pedestal Serlio escribe: « Y puesto que ni Vitruvio ni otro arquitecto alguno, por lo que he visto, han dado jamás regla alguna relativa a los estilobatos, llamados pedestales, porque en la antigüedad, por lo que se ve, estos elementos fueron hechos por los arquitectos según los casos y necesidades suyas, para realzar las columnas o para elevar los pórticos con las gradas, o para otros complementos suyos, considero que, mientras que no nos veamos obligados necesariamente, se debe dar a cada manera de columna su pedestal adecuado, con algunas razones verosímiles. Es cosa manifiesta que el pedestal requiere ser al menos cuadrado, entendiendo en el neto, sin la basa y la cima. Al ser, pues, la columna toscana la más sólida de todas, su pedestal será un cuadrado perfecto, cuyo frente debe tener lo que el plinto de la basa de la columna, y su altura estará dividida en cuatro partes, y una se aplicará al zoco de abajo, y otro tanto se dará a la cima, cuyos miembros serán sin entalladura alguna, y al ser así la columna de seis partes, el pedestal será también de seis partes proporcionado a la columna » (PS: 1111).

#### IV.2.2 Orden Dórico (Láms. 3-IV, 4-IV)

Antes de iniciar el estudio del orden Dórico debemos hacer una aclaración. Como podemos comprobar, las narraciones serlianas, aparte de incompletas en algunos aspectos, no siguen un discurso lineal que de menor a mayor concreción conlleven la completa definición de los elementos tratados. Y en este sentido, sobre la disminución del sumoscapo, nuestro autor la explica arbitrariamente en el orden Jónico remitiéndose a los preceptos establecidos por Vitruvio; dice:

« Pero la columna, si tuviera menos de XV pies<sup>[99]</sup>, sería disminuida la sexta parte en el diámetro superior con la regla que se ha dado en el orden toscano para todas las columnas; y si tuviera XV pies o más, hasta XL pies, lee a Vitruvio en el capítulo II del Libro III, que enseña diligentemente la forma en que se debe hacer »<sup>100</sup>.

Y sobre este particular, Vitruvio en el capítulo II del Libro III hace la siguiente exposición:

« La disminución de las columnas en el sumoscapo parece deberá ser esta: si la columna fuere menor de 15 pies de altura se dividirá su diámetro en el imoscapo en seis partes, y se darán cinco al grueso del sumoscapo. En la que sea alta de 15 á 20 pies se dividirá el imoscapo en seis partes y media, dando cinco y media de ellas al sumoscapo. En las de 20 a 30 pies dividase el imoscapo en siete partes, y se darán seis al sumoscapo. En la que sea alta de 30 pies á 40 se dividirá el imoscapo en siete partes y media, dando seis y media al sumoscapo. Y en las que fueren altas de 40 á 50 pies dividase el imoscapo en ocho partes, y siete de ellas se darán al sumoscapo. Si se necesitan mas altas, se disminuirán pro rata, según el mismo método; pues estas por su gran altura engañan al ojo que las mira de abaxo, y por ello debe ser menos disminución »<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Serlio, refiriéndose al templete de Bramante de San Pietro in Montorio (Roma), comenta: « Este templo es medido con el pie Romano antiguo, el cual pie es repartido en dieciseis partes iguales llamadas dígitos, y cada dígito tiene cuatro minutos » (Serlio, 1552: Lib. III, f. XXIIIr). Y según nuestras mediciones en el citado templete, Serlio asigna a esta unidad de medida una equivalencia aproximada de 28 cms. (cfr. esta valoración con Benevolo, 1988: vol. 1, p. 364, nn. 32, 33 y p. 369, n. 34).

<sup>100</sup> Serlio, 1986a: 361; PS: 1308.

<sup>101</sup> Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. II, p. 67 sg.

Para mayor facilidad, aportamos la siguiente tabla donde se recoge con carácter general la reducción de las columnas en el sumoscapo.

Altura de la columna (pies)	Partes del imoscapo	Partes del sumoscapo
... < 15	6	5
15 a 20	6 + (1/2)	5 + (1/2)
20 a 30	7	6
30 a 40	7 + (1/2)	6 + (1/2)
40 a 50	8	7
> 50 ...	prorratear	prorratear

Estos valores resumen literalmente lo establecido por Vitruvio; aunque por otro lado, Alberti los aporta como resultado de sus investigaciones, sin citar al arquitecto romano, en el capítulo VI del Libro VII.

#### COLUMNA (Lám. 3-IV)

1. Iniciaremos su trazado a partir de un rectángulo. La base será el imoscapo de la columna, y la altura, siete veces dicha magnitud<sup>102</sup>. En este caso supondremos el imoscapo = 3,5 pies, con lo cual, la altura total de la columna sería 24,5 pies, para aplicar la observación inicial de la página anterior.

Para obtener la reducción en el sumoscapo, según lo establecido en la tabla anterior, dividiremos el imoscapo en siete partes iguales; de las cuales, seis corresponderán a la dimensión del fuste en la parte superior. Y de esta forma, trasladando tres partes a cada lado del eje de la columna, sobre el lado superior del rectángulo inicial, obtendremos el vivo del sumoscapo mediante dos líneas perpendiculares y paralelas.

<sup>102</sup> Respecto a la columna dórica, Serlio, aceptando el criterio de Vitruvio (1787: Lib. IV, cap. III, p. 90), comenta: « Y puesto que Vitruvio ha distribuido este orden dórico en módulos, haciendo la columna de dos módulos de grueso, y su altura con la basa y capitel de XIV, al ser la basa de un módulo de altura, el tronco de la columna será de XII módulos, su capitel de un módulo sólo, que serán XIV en total » (Serlio, 1986a: 346; PS: 1188).

La basa dórica tiene de altura  $1/2$  del imoscapo<sup>103</sup>, y por medio de líneas perpendiculares al eje, estableceremos el espesor de los distintos miembros. Así, el plinto tendrá  $1/3$  del total de la basa; y dividiendo los dos tercios restantes en cuatro partes, una se dará al toro superior llamado bocel<sup>104</sup>. Subdividiendo a su vez las tres partes restantes por la mitad, una la daremos al toro inferior y la otra a la escocia con sus filetes; los cuales, tendrán de grosor  $1/7$  de dicha magnitud<sup>105</sup>.

2. El vuelo o proyectura de esta basa será  $1/4$  del imoscapo, o sea, la mitad de su altura; y por lo tanto, su magnitud será la misma que la del diámetro medio del toro inferior, y el plinto de planta cuadrada tendrá de lado vez y media el imoscapo<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> v. n. 102 en la página anterior.

<sup>104</sup> v. Glosario de Términos Arquitectónicos.

<sup>105</sup> Antes de entrar en cuestiones proporcionales consideramos oportuno transcribir la opinión de Serlio sobre la basa dórica; y en este sentido, para este autor: « De esta obra dórica trata Vitruvio en el tercer capítulo del Libro Cuarto, pero de la basa para la columna ha tratado en el Tercero, aunque algunos opinan que ésta basa es la basa corintia, por ser usada y puesta en las columnas corintias, y en las jónicas, y es también parecer de algunos que las columnas dóricas no tuvieron basas, teniendo en cuenta el testimonio de muchos edificios antiguos, como es el caso del Teatro de Marcelo en Roma, obra bellísima, y de la mitad hacia abajo es dórica; sus columnas no tienen basas, sino que se ve que sus fustes apoyan sobre una grada sin ningún otro miembro. Hay también en la Cárcel de Tuliano restos de un templo dórico, cuyas columnas son sin basas. Se ve en Verona un arco triunfal de obra dórica, donde las columnas están privadas de las basas. No obstante, puesto que los antiguos romanos hicieron las basas corintias de otro modo, como en su lugar mostraré, digo que la basa ática descrita por Vitruvio en el Libro Tercero es la dórica, y ésto se ve que ha sido observado por el arquitecto Bramante en las construcciones hechas en Roma, a quien, por haber sido inventor y luz de la buena y verdadera arquitectura, que había permanecido sepultada desde la antigüedad hasta su tiempo bajo Julio II Pontífice Máximo, se debe conceder total credibilidad ». Según lo expuesto, aparte de las referencias históricas, debemos entender que Serlio asimila como dórica la basa ática o atticurga descrita por Vitruvio (1787: Lib. III, cap. III, p. 71); y consecuentemente, el boloñés crea una similar interpretando los escritos vitruvianos; veamos: « La basa dórica, pues, tendrá una altura igual a la mitad del grosor de la columna, y el plinto, llamado zoco, será igual a la tercera parte de su altura; el resto se dividirá en cuatro partes, y una será para el toro superior llamado bocel, las tres restantes se dividirán en dos partes iguales, de las que una será para el toro inferior, llamado bastón, y la otra se dará al tróquilo, o escocia, que otros llaman caveto; pero, tras distinguir en él siete partes, una será para el filete superior y otra para el inferior » (Serlio, 1986a: 345; PS: 1180 sg.).

<sup>106</sup> Para Serlio: « La proyectura de la basa, llamada vuelo, será igual a la mitad de su altura, y así el plinto tendrá un grueso y medio de columna por cada cara; y si la basa estuviera por debajo de nuestra vista, el filete que hay bajo el toro superior, y que él oculta, debe ser algo mayor que el otro, pero si ella estuviera por encima de nuestra

Perfilados los elementos inferiores –plinto y toro–, la proyectura de los restantes miembros se obtiene a partir del collarino del fuste. El espesor y vuelo de esta cinta será la mitad del toro contiguo<sup>107</sup>; y además, la vertical por su extremo nos define la tangente de la concavidad en la escocia y la proyectura que debe tener su listel alto, con lo cual, podremos trazar el perfil del toro superior. Por otra parte, el listel bajo coincide aplomado a un tercio del radio del bocel inferior, y así, dibujaremos la escocia mediante arcos de circunferencia.

En el orden Dórico el capitel tiene de altura lo mismo que su basa, es decir,  $1/2$  del imoscapo<sup>108</sup>. Dividiendo esta magnitud en tres partes iguales, mediante líneas perpendiculares al eje de la columna, una corresponderá al ábaco incluyendo el cimacio con su listel, otra, se dará al equino con sus anillos, y la tercera, al hipotraquelio. A su vez, dividiendo el ábaco en tres partes iguales, una se dará al cimacio superior siendo  $1/3$  su filete. Finalmente, dividiendo la franja intermedia en tres partes, dos serán para el equino y el resto para tres anillos de igual espesor<sup>109</sup>. El hipotraquelio permanece con su dimensión, enrasado al vivo del sumoscapo sin ninguna subdivisión particular.

---

(cont.) vista, el filete que hay sobre el toro inferior, y que este oculta, se hará mayor que el otro, y también la escocia ocultada por el toro se hará mayor en tal caso de las medidas dadas. Y en tales circunstancias el arquitecto debe ser muy cuidadoso y diligente, porque Vitruvio presupone que los estudiosos de sus escritos están instruidos en las ciencias matemáticas, que hacen al hombre diestro en muchas circunstancias » (PS: 1181).

<sup>107</sup> Serlio no define el espesor del collarino en el imoscapo de la columna, quizás, porque en su época (1537) lo da por sabido. Para mayor aclaración sobre esta moldura, Ortiz y Sanz, dos siglos y medio después (1787), hace el siguiente comentario: « La altura ó sea anchura de este anillo es ordinariamente en el Antiguo  $1/18$ , ó  $1/24$  del diámetro de la coluna; bien que hay en esto mucha variedad, á veces en un mismo edificio. Tengo observado, que el referido anillo suele ser mayor quanto fueren mayores los miembros de la basa sobre que sienta, á saber, es mas alto quando está sobre basa Atticurga, ó sobre la que llaman Dórica, que no quando está sobre basa Compuesta, cuyos miembros son mas menudos » (Vitruvio, 1787: 72, n. 22). Y en el caso que nos ocupa, dado que el toro superior de la basa tiene de altura  $1/12$  del imoscapo, podemos aceptar, según lo dicho y las proporciones del punto 2, que el collarino inferior del fuste sea la mitad de toro contiguo con un espesor de  $1/24$  del imoscapo.

<sup>108</sup> v. en este apdo. n. 102.

<sup>109</sup> Serlio describe estas operaciones del siguiente modo: « Por ésto, frente a este capitel [se refiere al capitel descrito por Vitruvio], formaré otro, según mi criterio, más detalladamente descrito con sus medidas particulares, puesto que Vitruvio no detalla las medidas particulares de los miembros, sino que trata este argumento brevemente. Diré, pues, que, tras hacer tres partes de capitel, como está dicho arriba, el plinto se ha de dividir en tres partes, una será para el cimacio con su filete, pero, hechas tres partes de ella una será para el filete y dos se darán al cimacio. El equino se dividirá igualmente por

3. En principio, como vemos en la fase 4, Serlio determina la proyectura de los miembros del capitel dórico empezando por el hipotraquelio que enrasa con el vivo del sumoscapo; y a partir de ahí, ascendiendo, sigue la regla general de que cada miembro vuele su espesor respecto al inmediato inferior<sup>110</sup>. No obstante, considera que con este procedimiento la salida del capitel resulta insuficiente; y en consecuencia, propone la condición de que el listel del cimacio –en el ábaco del capitel– quede aplomado con el plinto de la basa, con lo cual, ambos elementos tendrán la misma proyectura<sup>111</sup>.

De esta forma, como solución característica de Serlio, perfilaremos este capitel del siguiente modo: primero, desde abajo, alinearemos el hipotraquelio con el vivo del sumoscapo, dando a cada anillo del equino un vuelo igual a su espesor; y después, desde arriba, aplomando el listel con el plinto de la basa, resolveremos el cimacio con una gola reversa y el tablero del ábaco mediante una línea vertical. Con lo cual, desde el anillo superior hasta el extremo del tablero, trazaremos el equino mediante un arco de circunferencia, tangente en su encuentro con el plano horizontal del anillo requerido.

Por otro lado, en el fuste perfilaremos el astrágalo y el collarino del sumoscapo previamente al trazado de su disminución. Estos miembros se ubican bajo el capitel, siendo la altura del conjunto la mitad del hipotraquelio<sup>112</sup>. Dividiendo a su vez esta magnitud en tres partes iguales, dos se darán al astrágalo y una al collarino. En estos miembros seguiremos la regla general de que sus proyecturas sean igual al espesor.

---

(cont.) tercios, y dos tercios serán para el equino, el restante será para los anillos, llamados filetes, y se dividirá en tres partes, asignando una parte a cada anillo. El hipotraquelio deberá ser como está dicho arriba (Serlio, 1986: 346; PS: 1188).

<sup>110</sup> Este es el procedimiento tradicional que Vitruvio, implícitamente, describe en el capítulo III del Libro IV.

<sup>111</sup> Serlio justifica esta variante del siguiente modo: « Y aunque la presente proyectura del capitel se aleja mucho de los escritos de Vitruvio por estar a plomo con el plinto de la basa, no obstante, por haber visto yo algunos antiguos, y por haberlos hecho incluso poner en obra de tal suerte, me ha parecido oportuno dibujarlo para complacer a quien quiera servirse de ello, aunque los que han estudiado sólo a Vitruvio, sin haber tratado de otra manera las cosas antiguas, negarán esta opinión; pero si quieren prestar atención a los ábacos de los capiteles corintios, cuya proyectura es a plomo con los plintos de las basas, no condenarán tan fácilmente tal proyectura » (PS: 1198).

<sup>112</sup> v. Tesis: 163.

4. Para adaptar el imoscapo al sumoscapo, disminuirémos progresivamente el tronco del fuste de manera similar a lo expuesto en el punto cuarto del apartado IV.2.1<sup>113</sup>.

En este caso, trazaremos bajo el collarino del sumoscapo la sección restringida de su apófige a  $(1/36)i$ , esto es, una vez el grosor de dicho filete; dividiendo la distancia entre esta sección y el toro de la basa en tres partes iguales, obtendremos dos secciones intermedias a  $1/3$  y  $2/3$  respectivamente. A continuación, en la sección a  $1/3$  dibujaremos una semicircunferencia, con lo cual, podemos trazar una cuerda de longitud el sumoscapo; partiendo los arcos comprendidos entre esta cuerda y el diámetro de la semicircunferencia en dos partes iguales, hallaremos la cuerda que corresponde a la disminución del fuste en la línea a dos tercios. Hasta el primer tercio, el fuste tendrá de diámetro constante el imoscapo; en el segundo tercio, disminuirá linealmente hasta alcanzar la dimensión de la cuerda intermedia; y de igual forma, el tercio superior lo adaptaremos al sumoscapo. En definitiva, uniendo con líneas los extremos de las distintas secciones, obtendremos el perfil quebrado que conforma el estrechamiento buscado.

Finalmente, como soluciones de continuidad cabe mencionar el trazado de los apófiges<sup>114</sup>, mediante arcos de circunferencia, en tres lugares; es decir: bajo los anillos del equino, bajo el collarino del sumoscapo –donde ya quedó definida su sección restringida previamente a la reducción del fuste– y sobre el collarino de la basa. Como estas curvaturas siempre aparecen enlazando miembros mayores con filetes o collarinos, seguiremos la regla general de separar la sección restringida de todo apófige entre vez y vez y media el grosor del collarino contiguo.

---

<sup>113</sup> v. Tesis. 174.

<sup>114</sup> v. la voz APOFIGE en el Glosario de Términos Arquitectónicos.

5. Si queremos hacer el fuste estriado, como elección optativa, procederemos del siguiente modo. En estas columnas el número de estrias ha de ser veinte, y en consecuencia, dividiremos la circunferencia de diámetro el imoscapo en veinte partes iguales a partir del trazado pentagonal<sup>115</sup>. Construyendo cuadrados de lado los extremos de cada división, las estrias quedarán definidas con arcos de compás trazados desde los centros de los cuadrados citados<sup>116</sup>.

#### ENTABLAMENTO (Lám. 4-IV)

En primer lugar, sobre el capitel, con una línea horizontal señalaremos la altura del arquitrabe que será la mitad del imoscapo. Este elemento constructivo quedará aplomado con el vivo del sumoscapo; y dividiendo el total en siete partes, la superior corresponderá a la tenia o filete<sup>117</sup> que volará su espesor. Bajo esta moldura situaremos las gotas con su regla a eje con la columna; de tal manera, que el conjunto tendrá  $(1/2)$  de anchura por  $(1/12)$  de espesor o, lo que es lo mismo,  $1/6$  del arquitrabe. A su vez, dividiendo en cuatro partes este espesor, una será para la regla y tres para las seis gotas dispuestas ordenadamente.

Sobre la tenia, con la misma anchura que la regla de las gotas, colocaremos los triglifos con una altura equivalente a vez y media el semidiámetro de la columna; y dividiendo en doce partes con líneas verticales cada triglifo, configuraremos alternativamente los planos y canalitos de este elemento decorativo. Una parte para cada uno de los vuelos en sus extremos, y dos partes para cada uno de los planos y rehundidos. Así mismo, entre un triglifo y otro, dejaremos un espacio cuadrado perfecto de lado  $(3/4)$  para las metopas<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Sobre la construcción de polígonos inscritos en la circunferencia v. Serlio, 1986a: Lib. I, p. 234.

<sup>116</sup> Serlio describe el estriado de la columna dórica en los términos: « Si la columna tiene que ser estriada, es decir acanalada, las estrias serán XX, excavadas de manera que de un borde al otro de la estria se trazará una línea recta, la cual será el lado de un cuadrado, y formado el cuadrado, al poner una punta del compás en su centro, y tocando con la otra uno y otro extremo de la línea, éste trazará al girar su concavidad precisa, la cual será la cuarta parte del círculo. El ejemplo de ésta estará aquí abajo al pie de la columna » (Paniagua Soto, 1990 = PS: 1198. Cfr. con Vitruvio, 1985: 96).

<sup>117</sup> v. Glosario de Términos Arquitectónicos.

<sup>118</sup> Serlio trata estos elementos del siguiente modo: « Sobre el capitel se ha de colocar el epistilio llamado arquitrabe, cuya altura será de un módulo, y dividiendo en siete partes, una será para la tenia; las gotas con la regla que están bajo la tenia serán de una sexta parte de un módulo, la cual, tras dividirla en cuatro partes, tres serán para las



Encima de los triglifos haremos sus capiteles con  $(1/12)i$  de grosor; y sobre esta moldura, situaremos la corona con sus cimacios donde el todo tendrá  $(1/2)m$  de altura; a su vez, dividiendo en cinco partes este conjunto, tres serán para la corona y una para los cimacios superior e inferior respectivamente. Estos elementos volarán su espesor excepto la corona que, en este caso, tendrá de salida  $(1/3)i$ .

Finalmente, como remate, colocaremos la cima de altura  $(1/2)m$  incluyendo su filete que será una octava parte del total; y siguiendo la regla general, a estos elementos daremos de proyectura su espesor<sup>119</sup>.

## FRONTON

En este apartado, correspondiente al orden Dórico, Serlio describe la configuración del frontón, como elemento triangular que corona el entablamento, que hace extensible al resto de los órdenes. Veamos:

---

(cont.) gotas, y una para la regla. Tales gotas serán seis y estarán bajo los triglifos, la altura de los cuales será de un módulo y medio, y su anchura de un módulo, que, dividida en XII partes, se dejará una parte por cada lado para los medios canalitos, y de las diez partes restantes se darán seis a los planos del triglifo, y cuatro serán para los dos canalitos de en medio; así entre un triglifo y otro quedará un espacio de módulo y medio, que será cuadrado perfecto. Vitruvio llama metopas a dichos espacios, en los cuales, cuando se les quiera adornar para dotarlos de más delicadeza, se esculpirán cosas parecidas a las que hay en el cuadro señalado con la B, y también bucráneos, como se ve aquí abajo indicado, cosas que no carecen de significado, porque los antiguos, tras sacrificar a los toros, sacrificios en los que se usaba un plato, ponían semejantes cosas en tales lugares para ornamento en torno a los templos sagrados » (Serlio, 1986a: 346; PS: 1193).

<sup>119</sup> Así explica Serlio los miembros del entablamento: « Sobre los triglifos se han de hacer sus capiteles, cuya altura será la sexta parte de un módulo. Sobre los triglifos se pondrá la corona con los dos cimacios, uno encima y el otro debajo, y dividido todo en V partes, tres serán para la corona y dos para los cimacios, pero la altura de todo será de medio módulo. Sobre la corona se pondrá la cima, cuya altura será de medio módulo, incluida la octava parte de ella para su filete de encima. La proyectura de la corona será de dos tercios de un módulo, y debajo, sobre los triglifos, se esculpirán en bajo relieve las gotas suspendidas de ella, así como se muestra en la figura, y también entre un triglifo y otro dejarán los espacios planos, o bien esculpidos con rayos. El vuelo de la cima tendrá igual medida que su altura, y así todos los miembros, excepto las coronas, se harán siempre con un vuelo igual a su altura, pero cuanto mayor sea la proyectura de las coronas, siempre que las piedras lo permitan, mayor gravedad conferirán; y esto se ve que lo han observado los antiguos romanos, de lo que daré en su lugar algunos datos en dibujo y con medidas » (PS: 1193 sg.).

« Y puesto que algunos fastigios, llamados frontispicios, son de mayor altura que los descritos por Vitruvio<sup>[120]</sup>, en los frentes de los templos, su regla será tal que, dibujada la cornisa de uno al otro extremo, la línea superior se divida por el medio desde A a B, y su centro debe caer a plomo en el centro que será C, y así, puesta una punta del compás en el punto C y la otra en el extremo de la cornisa A, y girando hasta el extremo B, el vértice de la línea circular será la altura debida del frontispicio, y también con tal regla se puede hacer el romanato<sup>[121]</sup>»<sup>122</sup>.

## PEDESTAL

El neto de esta pieza –el cuerpo central– tendrá planta cuadrada de ancho el plinto de la basa; y su altura, la obtendremos girando hasta la vertical la diagonal de un cuadrado de lado la anchura citada (proporción diagonal).

Así mismo, tomando un quinto de la altura hallada, lo añadiremos en la parte superior para el cimacio con sus miembros; y en la parte inferior para la basa con sus molduras; con lo cual, este pedestal tendrá en total siete partes a semejanza de su columna. Aparte de lo dicho, Serlio no describe literalmente los miembros menores de este elemento; seguramente, porque los deja a la discrecionalidad del arquitecto que los proyecte<sup>123</sup>. Dado que Serlio no aporta por escrito medidas de las molduras en los pedestales, tomaremos el criterio de no dibujarlos para que no se confunda lo canonizado por el boloñés con nuestras interpretaciones.

---

<sup>120</sup> En efecto, Vitruvio describe este elemento del siguiente modo: « La altura del tímpano en el frontispicio se determinará de esta manera: toda la longitud de la corona desde los extremos del cimacio se dividirá en nueve partes, y una de ellas se dará a la altura del tímpano en la punta: el qual debe corresponder á plomo sobre los arquitrábes y sumoscapos./ Las coronas que van sobre el tímpano serán iguales á las de abaxo, excepto la gola. Sobre dichas coronas vuelan las golas, que los Griegos llaman *epitithedas*, y serán una octava parte más altas que las coronas » (Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. III, p.78, nn. 45-48). Y como se puede comprobar, con ambos métodos, el de Vitruvio y el de Serlio, se consigue prácticamente el mismo ángulo de inclinación del frontón.

<sup>121</sup> Con este término se refiere al frontón curvo o escarçano (v. esta voz en el glosario de términos arquitectónicos).

<sup>122</sup> Serlio, 1986a: 350; PS: 1225.

<sup>123</sup> Serlio justifica este pedestal del siguiente modo: « Y si para la elevación de la columna, o por otra razón, le fuera necesario el estilobato, llamado pedestal, no teniendo que obedecer a exigencia alguna de mayor o menor altura, el lado de este estilobato tendrá lo que el plinto de la basa de la columna, y su altura, es decir el neto, será tal que de este ancho se hará un cuadrado perfecto y, trazada una línea diagonal de ángulo en ángulo, su altura tendrá la mitad de dicha línea; a ella, tras dividirla en cinco partes, se añadirá una parte para su cimacio y demás miembros, y otra parte se dará a su basa, y así este pedestal tendrá siete partes como la columna, proporcionado a tal altura » (PS: 1198).

#### IV.2.3 Orden Jónico (Láms. 5-IV, 6-IV, 7-IV)

En este orden comenzaremos por el capitel debido a la complejidad geométrica que presenta; aunque previamente, como hipótesis de partida, manteniendo constante el diámetro del fuste al igual que en los órdenes precedentes, fijaremos en 3,5 pies la dimensión del imoscapo. De esta forma, la altura de la columna sería  $8 \times 3,5 = 28$  pies<sup>124</sup>; y con estos valores, para obtener la reducción en el sumoscapo, dividiremos el imoscapo en siete partes iguales, de las cuales, seis se darán al fuste en la parte superior<sup>125</sup>.

#### CAPITEL (Lám. 5-IV)

El trazado de este elemento lo iniciaremos a partir de un rectángulo de base el imoscapo de la columna y altura un tercio de esta magnitud; posteriormente, con dos líneas verticales, marcaremos la reducción en el sumoscapo trasladando a cada lado del eje de simetría tres de las siete partes en que fue dividido el imoscapo. La importancia de marcar el vivo del sumoscapo en el capitel radica en establecer su posición respecto al fuste; así como, fijar la línea de referencia donde carga a plomo el entablamento.

Seguidamente, el lado superior del rectángulo inicial lo partiremos en dieciocho partes incrementando en cada extremo media parte, con lo cual, el número total de divisiones en el ábaco será diecinueve. Y hecho esto, tirando dos líneas verticales desde el ábaco retraídas hacia dentro parte y media de las divisiones halladas, obtendremos los catetos que tendrán de altura las mismas nueve partes y media que la mitad del capitel<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> v. Tesis: 163.

<sup>125</sup> v. Tesis: 178.

<sup>126</sup> Serlio explica estas operaciones del siguiente modo: « El capitel Jónico se hará de modo que su altura sea igual a la tercera parte del grueso de la columna, y el frente del ábaco tendrá de ancho lo que el imoscapo de la columna, que dividido en XVIII partes, se le añadirá después una parte por los dos lados, es decir, media por lado, que sumarán en total XIX partes; pero retraída una parte y media hacia dentro por cada lado, se trazará una línea, llamada cateto, que tendrá IX partes y media, que viene a ser igual a la mitad del ancho de ese capitel, dividida también en esas IX partes y media, de las que una y media serán para el ábaco, hecho como el lado derecho o como el izquierdo, según le parezca al arquitecto, porque las dos maneras son antiguas » (Serlio, 1986a: 361 sg.; PS: 1307).

Con estas proporciones, daremos parte y media del cateto al ábaco del capitel que, por demás, podrá perfilarse de la manera que vemos en la figura superior<sup>127</sup>. En las ocho restantes, con un círculo en la cuarta división desde abajo situaremos el ojo de la voluta<sup>128</sup>; y para definir la espiral, dividiremos en seis partes el diámetro de este ojo. Tras numerar estos puntos como se aprecia en el esquema inferior de la Lámina 5-IV, trazaremos el primer arco con centro en el punto 1 y extremo en la base del ábaco hasta llegar a la vertical del cateto; a continuación, desde el punto 2 tiraremos otro arco enlazando el anterior hasta tocar de nuevo el cateto; y así, sucesivamente por orden de numeración, dibujaremos las distintas semicircunferencias hasta completar la espiral mediante un arco con centro en el punto 6 que será tangente al ojo<sup>129</sup>.

A partir de aquí, este autor configura la voluta disminuyendo la costilla espiralmente desde su principio hasta el ojo<sup>130</sup>; aunque, sobre el procedimiento geométrico, no aporta una descripción precisa y nos sugiere en principio buscar con el compás el resto de las medidas en la figura citada.

---

<sup>127</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. XXXIXa.

<sup>128</sup> v. esta voz en el Glosario.

<sup>129</sup> Sobre la voluta jónica Serlio hace la siguiente exposición: « Las ocho partes que quedan bajo el ábaco serán para la voluta, llamada viticio por los toscanos, y que otros llaman cartón. Y puesto que en esta figura tan pequeña, y máxime en el ojo, sería difícil poner los números y mostrar el modo de hacerla, lo explicaré más claramente en la siguiente hoja por escrito y en dibujo » (Serlio, 1988a: 361 sg.; PS: 1307 sg.). Y más adelante: « Después de formar parcialmente el capitel jónico, como he mostrado, nos queda la voluta, que se hará de manera que, de la línea llamada cateto debajo del ábaco, que está dividida en ocho partes desde el ábaco para abajo, se dejarán cuatro partes, debajo de las cuales una de ellas será el ojo, y desde él hacia abajo quedarán tres, que en total suman ocho. El ojo se dividirá en seis partes, y tras colocar allí los números como se ve en la figura, se pondrá una punta del compás en el número 1 y la otra punta bajo el ábaco, girando hacia abajo hasta el cateto y deteniendo allí la punta del compás; colocando la otra en el número 2 y girando hacia arriba hasta el cateto, parar allí una punta del compás y poner la otra en el número 3, girando hacia abajo hasta el cateto, y detener allí una punta, y colocar la otra en el número 4, girando hacia arriba hasta el cateto, y parar allí el compás; poner la otra punta en el número 5 girando hacia abajo hasta el cateto, colocar allí el compás, y poniendo la otra en el número 6, al girar hacia arriba, vendrá a intersectar la línea circular del ojo, dentro del cual, formada la voluta de derecha a izquierda, se le hará una roseta. Las otras medidas particulares se pueden colegir claramente, y medir todo con el compás en la mano » (PS: 1312).

<sup>130</sup> v. Tesis: figs. 12-13, cap. I.

Siguiendo esta recomendación, analizaremos este dibujo en la traducción castellana de Villalpando<sup>131</sup>, porque en esta obra, se mantiene el tamaño in-folio de las primeras ediciones venecianas<sup>132</sup>; y así, midiendo sobre el cateto, se obtienen para el listel de la voluta los siguientes espesores: 0 → 1 → 1,5 → 2 → 2,5 → 4 → 5,5 (mm.). Considerando que el diámetro del ojo (d) es 17 mm., podemos transformar estas cantidades numéricas en expresiones quebradas con denominador común 2d; con lo cual, obtendremos una serie equivalente con valores proporcionales al diámetro del ojo; esto es:  $(0/34)d \rightarrow (2/34)d \rightarrow (3/34)d \rightarrow (4/34)d \rightarrow (5/34)d \rightarrow (8/34)d \rightarrow (11/34)d$ . Para trazar la espiral reducida de la voluta, como vemos en la Lámina 5-IV, situaremos los centros homónimos separados respectivamente de los puntos (6, 5, ..., 1) la mitad de la diferencia de los espesores extremos; y desde estos puntos, mediante arcos de circunferencia tangentes, configuraremos este motivo geométrico coincidiendo con las descripciones gráficas de Serlio. Por otra parte, a continuación hemos superpuesto los resultados obtenidos con la voluta dibujada por Peruzzi (v. fig. 12, cap. I). La coincidencia no es perfecta porque el tanto por ciento de la reducción de la fotocopiadora no admite decimales; aunque, dada la dificultad del trazado incluso utilizando el ordenador, es sorprendente la calidad y precisión en el dibujo del sienés.

Tras este análisis empírico, asumiendo los inconvenientes que conlleva medir sobre un tratado que reproduce ilustraciones xilográficas grabadas en madera, se puede observar que el dibujo de Serlio también coincide sobremedida con el resultado que se obtiene desarrollando el procedimiento descrito con medios informáticos; y en consecuencia, podemos establecer dos hipótesis que en conjunto implican el carácter innovador de esta voluta. Este hecho diferencial afecta tanto a Vitruvio como al resto de los tratadistas renacentistas; y de forma resumida, puede enunciarse en los siguientes términos:

a) El Libro IV de Serlio es el primer tratado de arquitectura donde se concibe el listel de la voluta jónica en disminución progresiva.

b) A diferencia de los tratados posteriores, los centros de las espirales de este listel se encuentran alineados en el cateto, y no, sobre polígonos regulares (v. figs. 4, 5, 6, cap. IV).

---

<sup>131</sup> v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLa.

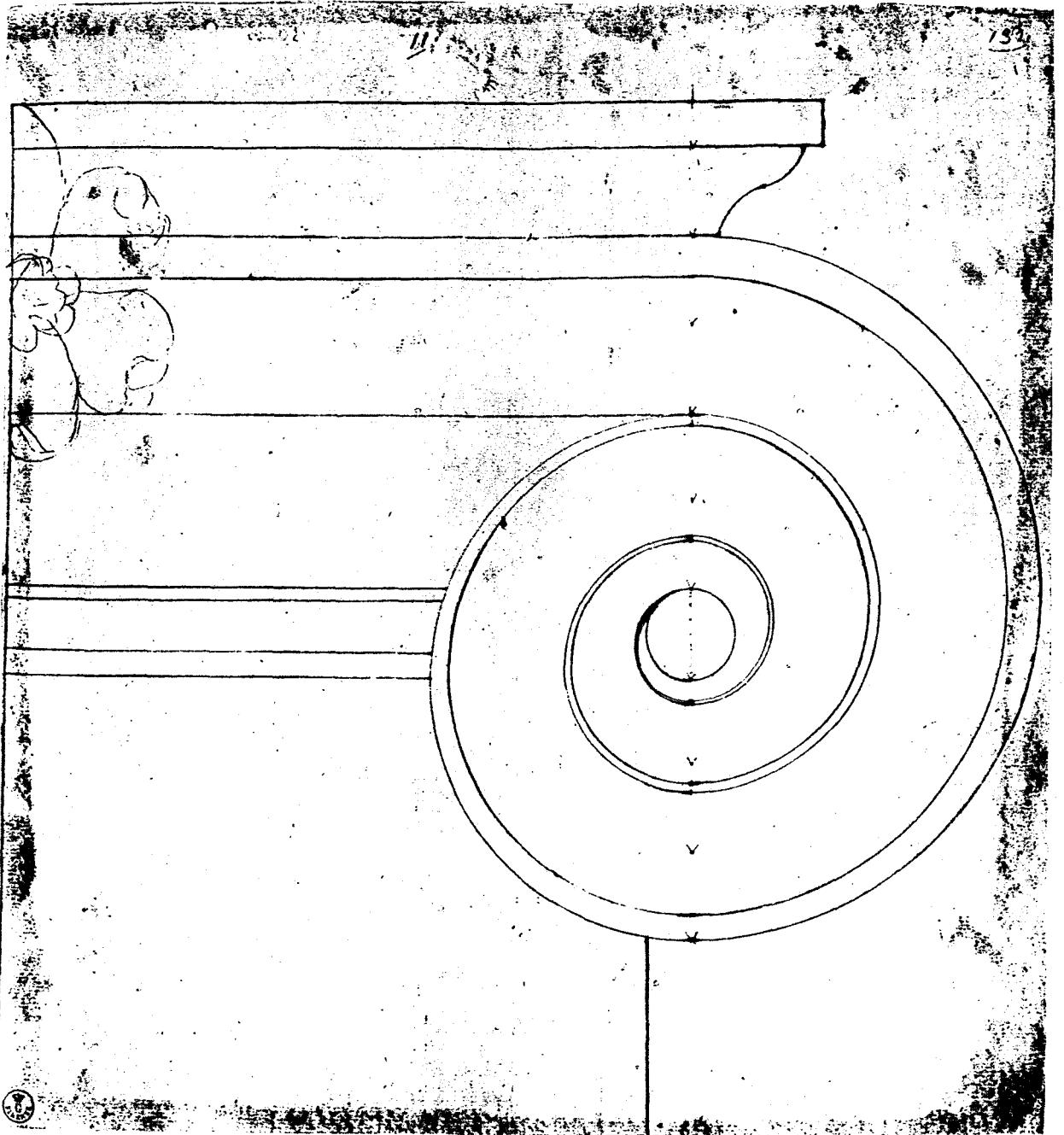
Por último, corroborando estas hipótesis, un comentario posterior demuestra la validez del método seguido y pone de manifiesto que Sebastiano no está obsesionado con la precisión de los trazados geométricos; dejando algunos detalles a la experiencia práctica y discrecional del arquitecto que proyecta. Veamos lo que dice:

« Pero advierte aquí, lector, que muchas cosas son las que mal se pueden demostrar teóricamente, si el prudente arquitecto no se ayudara con la práctica, teniendo sin embargo el principio de la teórica; por ésto, al haberte demostrado teóricamente el modo de hacer la voluta, nos queda ahora por hacer su cinta señalada con la B y hacerla disminuir proporcionalmente como la voluta: el modo de hacer esta cinta es éste: dicha cinta tendrá de ancho la tercera parte del ojo [(11/33)d], ésto la parte B bajo el ábaco, y en el ojo entre el número 1 y el número 3 se pondrá una punta del compás, y la otra bajo la cinta, girando hacia abajo hasta el cateto, detener allí la punta del compás, y poner la otra punta entre el número 2 y el número 4 girando hacia arriba hasta el cateto, detenida allí la punta del compás y la otra punta se pondrá en el número 1 girando hacia abajo hasta el cateto, detener allí la punta del compás, y poner la otra en el número 4, girando hacia arriba hasta el cateto, detener allí la punta del compás, y poner la otra en el número 5, girando hacia abajo hasta el cateto, detener allí la punta del compás, y poner la otra en el número 6, girando hacia arriba se unirán las líneas en el vértice del ojo. Y ésto consiste (como he dicho) más en la práctica que en el arte, puesto que el hacerla disminuir más o menos está en la discreción del arquitecto, en poner la punta del compás un poco más alta o un poco más baja; la medida de esta cinta no se hará siempre igual, sino que, si el capitel tuviera buen tamaño, la cinta estará bien de la cuarta parte del ojo; si fuera de mediano tamaño, la cinta estará bien de la tercera parte del ojo; si fuera de pequeño tamaño, la cinta se podrá hacer de la mitad del ojo; y ésta será siempre a la voluntad del juicioso arquitecto, puesto que cuantas volutas yo he visto en las antigüedades, todas son distintas no sólo en medidas, sino también en obras. Las otras medidas particulares se pueden comprender claramente y medir todo con el compás en la mano »<sup>133</sup>.

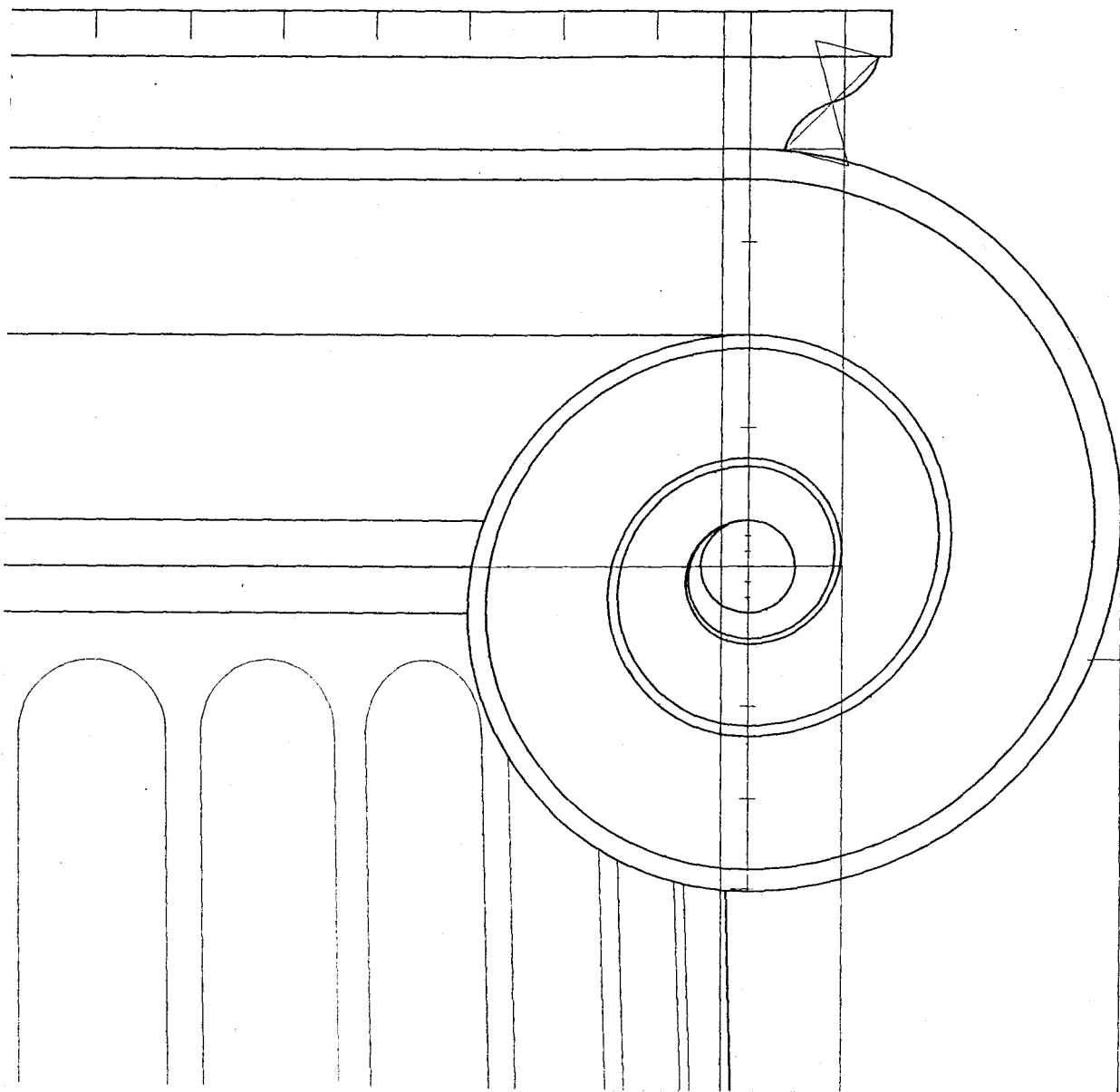
---

<sup>132</sup> Según George Kubler, las ediciones de la traducción castellana de Villalpando de 1552, 1563 y 1573, con 34 cm. de altura, mantienen el mismo formato que las ediciones venecianas de Marcolini de 1537, 1540, 1551 y 1569. Posteriormente, en 1584 y 1619, las ediciones venecianas se hicieron más pequeñas reduciendo su altura en 24 y 25 cm.

<sup>133</sup> Serlio, 1986a: 362; PS: 1313 sg.



DIBUJO DEL CAPITEL JONICO POR BALDASSARE PERUZZI  
(Burns, 1988: 279)



---

TRAZADO DEL CAPITEL JONICO. AUTOCAD 12  
(Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLa)



## COLUMNA (Lám. 6-IV)

1. Lo mismo que en los órdenes precedentes el trazado de la columna jónica se iniciará a partir de un rectángulo. Al lado menor le asignaremos el imoscapo y, en este caso, al mayor le daremos de altura ocho veces dicha magnitud, incluyendo, naturalmente, la basa y el capitel<sup>134</sup>.

La dimensión del sumoscapo la hallaremos dividiendo el imoscapo en siete partes; de las cuales, seis corresponderán a la dimensión de la columna en la parte superior<sup>135</sup>. De esta forma, trasladando tres partes a cada lado del eje de la columna, obtendremos el vivo del sumoscapo mediante dos líneas verticales.

La basa jónica tendrá de altura la mitad del imoscapo y con líneas perpendiculares al eje de la columna, marcaremos el espesor de los distintos miembros. Así, al plinto le daremos  $1/3$  del total, y dividiendo los  $2/3$  restantes en tres partes: una será para el toro superior; otra para la escocia superior con su astrágalo y filetes; y la última, para la escocia inferior con su astrágalo y filetes<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Entre las proporciones comentadas por Serlio para la columna jónica, que como vimos admite:  $8i$ ,  $[8+(1/2)]i$ ,  $9i$  o más, este autor prefiere  $8i$  con la idea de fijar el imoscapo como incremento constante entre los distintos estilos. Sobre este tema hace el siguiente comentario: « La columna jónica, por regla general, se hará de ocho partes incluida su basa y el capitel, aunque Vitruvio la describa de ocho partes y media; alguna vez se hará de nueve, y de más, según los lugares y las composiciones de los edificios, pero ésta se debe hacer de ocho partes, como he dicho, una de las cuales será igual a su diámetro inferior» (v. Serlio, 1988a: 360; PS: 1301, nn. 1,4, p. 1303 sg.)

<sup>135</sup> Lo mismo que en los ejemplos anteriores supondremos que el imoscapo mide 3,5 pies, con lo cual, la altura total de la columna sería 28 pies. Según los valores tabulados en la página 178 estamos de 20 a 30 pies; y en consecuencia, en este caso la proporción entre el imoscapo y el sumoscapo debe ser como 7 es a 6.

<sup>136</sup> Sobre este miembro de la columna Serlio inicia su discurso describiendo la basa jónica vitruviana; pero al final de su exposición, por considerarla desproporcionada, apunta la oportunidad de formar otra similar introduciendo cambios según su criterio. Veamos lo que dice: « y así su basa se hará de la mitad de ese grueso, cuya basa Vitruvio la describe cuidadosamente en el capítulo III del Libro III de este modo: que dicha basa será igual a la mitad del grosor de la columna, pero el plinto tendrá la tercera parte de ella; levantado el plinto, del resto se harán siete partes, tres de las cuales se darán al toro, y las otras cuatro serán para las dos escocias y sus astrágalos y filetes, de modo que estas cuatro partes se dividirán igualmente, y cada una de ellas tendrá un astrágalo con sus filetes; el astrágalo será igual a la octava parte y el filete a la mitad del

A su vez, dividiendo el espacio reservado a la escocia superior en seis partes: una se dará al astrágalo, la mitad a su filete y otra al filete superior; con lo cual, el resto quedará para el caveto propiamente dicho. Análogamente, partiendo en seis el espacio de la escocia inferior: una parte será para su astrágalo y media para cada uno de los filetes; como en el caso anterior, el resto lo ocupará el caveto.

2. La proyectura de esta basa será  $\frac{3}{16}$  del imoscapo; y por lo tanto, dividiendo en dieciseis partes el diámetro de la columna, tres se darán a la salida del plinto. Como vemos en esta fase, el collarino del fuste tiene de altura un tercio del toro contiguo; con lo cual, haciendo el vuelo igual al espesor, configuraremos el perfil de los distintos miembros según la figura citada. Así, los cavetos serán tangentes a líneas aplomadas separadas un tercio del diámetro del toro; siendo perfilados definitivamente con arcos cóncavos de circunferencia. En cuanto a las proyecturas, seguiremos la regla general de que cada elemento vuele su altura; aunque cabe destacar, que la salida de los listeles de los astrágalos coincide con la salida del toro superior.

---

(cont.) astrágalo, y aunque las escocias tendrán una misma altura, sin embargo la de abajo parecerá mayor por su proyectura, que saldrá más hacia fuera que la otra. La proyectura, llamada vuelo, tendrá por cada lado una octava parte y la décimosexta fracción más. Y así el plinto tendrá por cada lado una cuarta parte y la octava fracción más añadidas al grueso de la columna; y puesto que el filete debajo del toro se ve enteramente ocupado por el toro de tal grosor, a mi me parece que éste se debería hacer dos veces mayor que los otros, observando en todos los miembros aquella discreción que se ha dicho en la basa dórica » (Serlio, 1986a: 360; PS: 1302 sg.).

Como dijimos al principio, Serlio no comparte las proporciones de esta basa porque considera que el toro superior es muy grande en comparación con los astrágalos; y acto seguido, basándose en ésta, elabora otra según su parecer que describe del siguiente modo: « Puesto que la basa jónica descrita por Vitruvio no satisface a la mayor parte de los hombres, por ser el toro muy grande y después los astrágalos muy pequeños bajo un miembro tan grande a juicio de muchos entendidos, que tantas veces han sostenido debates en relación a esta materia, formaré una según mi parecer, con gran reverencia y mucho respeto hacia tamaño autor. Hecho, pues, el plinto como se ha hecho en la otra, el resto se dividirá en tercios, y una parte se dará al toro, la otra bajo el toro, tras repartirla en seis partes, una de esas partes será para el astrágalo, y su filete será igual a la mitad de ese astrágalo; el filete que está bajo el toro tendrá lo que el astrágalo; el resto será para la escocia, llamada tróquilo, o bien caveto. La tercera parte restante se dividirá en seis partes, de las que una será el astrágalo, y su filete igual a la mitad de ese astrágalo, y otro tanto será el filete inferior que está sobre el plinto; el resto será para la escocia inferior. La proyectura será igual a la que se ha descrito con ocasión de la otra, y se hará del mismo modo y con aquellas líneas que se ha mostrado aquí abajo » (PS: 1307).

Finalmente, en esta fase, trazaremos una línea horizontal separada  $1/3$  del imoscapo respecto del lado superior del rectángulo inicial; con lo cual, queda establecida la referencia que fija la posición del capitel en la columna.

3. Tras colocar el capitel, haciendo coincidir en la Lámina 5-IV la línea a la izquierda del cateto con el vivo del sumoscapo, perfilaremos en el fuste el astrágalo y el collarino del sumoscapo a pesar de que en este orden Serlio no explicita estos elementos. Como regla general, al conjunto le daremos de altura el diámetro del ojo; y dividiendo esta magnitud en dos partes iguales, una será para el astrágalo y otra para el collarino. Así mismo, de forma análoga a lo dicho en la columna dórica, configuraremos estos miembros haciendo sus proyecturas igual que los espesores.

4. Para reducir el fuste procederemos de manera similar a lo expuesto en los órdenes anteriores<sup>137</sup>; y en consecuencia, situaremos bajo el collarino del sumoscapo la sección restringida de su apófige separada del listel lo mismo que su altura. A continuación, dividiremos la distancia entre esta sección y el toro de la basa en tres partes iguales, con lo cual, obtendremos en el fuste dos secciones intermedias a  $1/3$  y  $2/3$  respectivamente. En la sección a  $1/3$  dibujaremos una semicircunferencia que nos permite trazar en ella una cuerda de longitud el sumoscapo; y bisecando los arcos comprendidos entre esta cuerda y el imoscapo a un tercio, hallaremos la cuerda que corresponde a la disminución de la columna en la línea a dos tercios. Como en los casos precedentes, uniremos los extremos de las distintas secciones de tal manera que: hasta el primer tercio, mantendremos constante el imoscapo para el diámetro del fuste; en el segundo tercio, lo reduciremos hasta la longitud de la cuerda intermedia; y por último, el tercio superior lo adaptaremos linealmente al sumoscapo.

---

137 v. Tesis: 174.

Como soluciones de continuidad, cabe mencionar los apófiges en dos lugares; o sea: bajo el collarino del sumoscapo -donde ya fijamos su sección restringida- y sobre el collarino de la basa. La geometría de esta deformación pertenece más a la manualidad del artesano que a la intención del arquitecto; pero por regla general, el punto de tangencia de este arco con el fuste queda separado del collarino entre vez y vez y media el espesor del mismo<sup>138</sup>.

5. De manera optativa, si queremos hacer el fuste estriado dividiremos la sección por el imoscapo en veinticuatro partes iguales a partir del trazado hexagonal<sup>139</sup>; y a continuación, dividiendo en cinco cada una de estas partes, cuatro se darán a la canal y una al filete. Para trazar las concavidades uniremos con líneas los extremos de los filetes, siendo el punto medio de estos segmentos el centro del arco de las acanaladuras (en este fuste también se contempla la posibilidad de 28 acanaladuras)<sup>140</sup>.

#### ENTABLAMENTO (Lám. 7-IV)

En principio, siguiendo las directrices establecidas por Vitruvio, Serlio comensura el arquitrabe de este entablamento en función de la altura de la columna; y en este sentido, se pueden tabular estas proporciones del siguiente modo:

Columna(pies)	12 a 15	15 a 20	20 a 25	25 a 30	> 30...
Arquitrabe	(1/2)i	(1/13)h	(2/25)h	(1/12)h	prorratear

h = altura de la columna en función del imoscapo (i).

<sup>138</sup> v. APOFIGE en el Glosario.

<sup>139</sup> Sobre polígonos inscritos en la circunferencia v. Serlio, 1986a: Lib. I, p. 234.

<sup>140</sup> Serlio explica el estriado de la columna jónica del siguiente modo: « Las estrías de la columna, llamadas acanaladuras, serán XXIV, y una de las partes se dividirá en cinco partes, cuatro de ellas se darán a la canal y una tendrá su filete. Y así, desde uno a otro filete se trazará una línea recta, cuyo punto medio será el centro de la acanaladura; pero si alguna vez se quisiera, dada su delgadez, hacer parecer más gruesa, las estrías serán 28, porque la línea visual, al difundirse por mayor número de canales, viene a ensancharse y hacer parecer aquello mayor de lo que es con el artificio » (Serlio, 1986a: 362; PS: 1314. Cfr. con Vitruvio, 1787: Lib. III, p. 79, n. 51, lám. VI).

En el caso que nos ocupa (para  $i = 3,5$  pies) la columna tendría de altura  $8i = 28$  pies; y por lo tanto, de acuerdo con la tabla anterior el espesor del arquitrabe sería:  $(1/12)h = (1/12)8i = (2/3)i$ <sup>141</sup>. Trasladando esta magnitud sobre el capitel, mediante una línea horizontal, dividiremos el total en siete partes; de las cuales, la superior corresponderá al cimacio con su filete. Este cimacio, resuelto con una gola reversa (aunque en el dibujo lo hemos simplificado), tendrá de espesor doble que el filete; y como es habitual, la salida de estas molduras será lo mismo que su grosor. A continuación, dividiendo el resto del arquitrabe en doce partes: tres se darán a la faja inferior que se apoya sobre el capitel aplomada con el vivo del sumoscapo, cuatro a la faja intermedia y cinco a la superior que volará alineándose con el vivo del imoscapo<sup>142</sup>. La faja intermedia, vuela por la mitad entre la inferior y la superior.

<sup>141</sup> Sobre el dimensionado de este elemento Serlio hace la siguiente descripción: « El epistilo, llamado arquitrabe, se ha de hacer así: si la columna tuviera de altura de doce a quince pies, el arquitrabe será de la mitad del diámetro inferior de la columna, y si tuviera de quince a veinte pies de altura la columna, se dividirá en trece partes, y la altura del arquitrabe será igual a una de ellas; y si tuviera de veinte a veinticinco pies, su altura se dividirá en doce partes y media, y una de ellas se dará al arquitrabe; también, si fuera su altura de veinticinco a treinta pies, el arquitrabe se hará de la duodécima parte de tal altura. Y así, cuanto mayor fuera la altura de la columna, el arquitrabe se hará mayor proporcionalmente, porque las cosas que se distancian de la vista pierden parte de su magnitud rodeadas por la atmósfera espacial » (Serlio, 1986a: 363; PS: 1990). Como podemos comprobar, y el mismo Serlio lo reconoce posteriormente, este comentario tiene su origen en los escritos de Vitruvio; veamos: « se harán los architrábes en esta proporción: si las colnas fueren de 12 á 15 pies, la altura del architrábe será la mitad del diámetro del imoscapo: si fueren de 15 á 20 pies, se dividirá la altura de ellas en trece partes, y una será la altura del architrábe: si de 20 á 25 pies, dividase su altura en doce partes y media, y una se dará á la altura del architrábe: si fueren de 25 á 30 pies, se dividirá su altura en doce partes, una de las cuales se dará al architrábe; y segun esta regla, conforme fuere la altura de las colunas, se determinará pro rata la de los architrábes: porque quanto mas altos suben los radios visuales, rompen con mayor dificultad lo denso del ayre; y esparcida y cansada la vista por la mucha elevación, se presenta á los ojos incierto y mal difinido el tamaño de los objetos. Por lo qual siempre se debe hacer el justo suplemento en la proporción de los miembros, para que quando estuvieren en sitios elevados, ó ellos fueren muy grandes, se dexen ver de una magnitud proporcionada » (Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. III, p. 76 sg.).

<sup>142</sup> Según Serlio: « Hecho, pues, el arquitrabe de su debida altura, ésta se dividirá en siete partes, y una de ellas la ocupará el cimacio, llamado gola reversa, y su proyectura será de otro tanto; el resto se repartirá en doce partes, de las que tres se darán a la primera faja, cuatro a la segunda, y cinco a la tercera. El ancho del arquitrabe por la superficie inferior será igual al sumoscapo de la columna, pero el ancho del arquitrabe en su superficie superior será igual al imoscapo de la columna » (PS: 1325). Y como es usual, la narración del boloñés coincide con los escritos vitruvianos; esto es: « La anchura del arquitrabe en la parte inferior que sienta sobre los capiteles será la misma que la del

En el ejemplo que presentamos la altura del friso será una cuarta parte menor que la altura del arquitrabe, pues, supondremos que este elemento quedará sin esculpir. Sobre el mismo colocaremos el cimacio con su filete, dando a este conjunto un espesor equivalente a  $1/7$  del friso; y así, dividiéndolo en tres partes, dos serán para el cimacio y una para el filete. Como vemos en la lámina 7 el friso queda aplomado con el vivo del sumoscapo, y en cuanto a los miembros superiores, éstos volarán su espesor según la regla general<sup>143</sup>.

Seguidamente, sobre el listel del cimacio, dibujaremos el dentellón con el mismo grosor que la faja intermedia del arquitrabe; dando a esta pieza de proyectura la misma magnitud. Cada denticulo tendrá de anchura la mitad de su altura, siendo la separación entre ellos  $1/3$  menor que la anchura de los mismos. El cimacio del dentellón tendrá de altura la sexta parte del mismo; de tal manera, que al cimacio propiamente dicho, resuelto con gola reversa, le daremos de grosor el doble que a su filete<sup>144</sup>.

---

(cont.) sumoscapo baxo del capitel: en la parte de arriba será tan ancho como el imoscapo. El cimacio del architrábe será un septimo de su altura: su proyectura lo mismo. Quitado el cimacio, se dividirá lo demas en doce partes; de las quales se darán tres á la primera faxa, quatro á la segunda, y cinco á la de arriba » (Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. III, p. 77).

<sup>143</sup> Sobre estos miembros Serlio hace la siguiente descripción: « El zóforo, llamado friso, si se tuviera que esculpir en él alguna cosa, se hará la cuarta parte más alto que el arquitrabe, pero si se hiciera sin esculturas y liso, debe ser la cuarta parte menor que el arquitrabe; encima del friso irá su cimacio, cuya altura será de la séptima parte de aquél, y su proyectura igual a su altura » (Serlio, 1986a: 363; PS: 1325). Y como en la nota anterior, podemos constatar la equivalencia de lo narrado con Vitruvio; o sea: « El friso sobre el arquitrábe será una cuarta parte menor que este; pero si se hubieren de tallar algunos relieves, será una cuarta parte mas alto que el mismo architrábe, para dar magestad á las figuras. El cimacio del friso será un séptimo de este: su vuelo quanto la altura » (Vitruvio, 1787: ibíd.).

<sup>144</sup> Para Serlio: « Sobre el cimacio se pondrá el denticulo, llamado dentellón, y su altura será igual a la altura de la faja de en medio; su proyectura tendrá lo que su altura, su frente una altura igual al doble de su anchura, y el intervalo entre uno y otro tendrá la tercera parte menos que su anchura; el cimacio de éste denticulo debe tener la sexta parte de él ». Y el antecedente en Vitruvio es: « Sobre el friso se hará el denticulo tan alto como la faxa de enmedio del arquitrabe: su proyectura quanto el alzado. Los cortes del denticulo, que los Griegos llaman *metoche*, se harán de modo que los dentellones sean anchos en la frente la mitad de su altura; y el hueco lo será dos tercios de los dentellones. El cimacio del denticulo tendrá un sexto de este » (Vitruvio, 1787: ob. cit., p. 78).

Encima situaremos la corona, incluyendo su cimacio, dándole de altura lo mismo que tiene la faja intermedia del arquitrabe. De este total el cimacio con su filete ocupará una sexta parte<sup>145</sup>; y en cuanto a la proyectura del conjunto, le daremos respecto al friso la altura de éste con su cimacio<sup>146</sup>. Como es habitual, el espesor del filete será la mitad que el del cimacio, siendo la salida de estos miembros lo mismo que tengan de espesor; y como caso excepcional, podemos observar que el vuelo de la corona, respecto al elemento inferior, resulta algo mayor que su altura.

Por último, con una línea horizontal, colocaremos la cima y su filete dando al conjunto de altura lo que la corona y una octava parte más. Al filete le daremos una sexta parte del conjunto, y como siempre, estos elementos tendrán de proyectura su espesor<sup>147</sup>.

A continuación de lo descrito, Serlio forma otro entablamento justificando su nueva propuesta en las discrepancias que observó entre: los modelos arquitectónicos establecidos por Vitruvio en su tratado y las ruinas arqueológicas romanas. Básicamente, el procedimiento geométrico y conceptual, así como, las características morfológicas de los distintos miembros son similares en ambas propuestas; limitándose las diferencias: al cambio de las proporciones generales en función de la altura total de la columna y a la introducción de modillones en la cornisa.

---

<sup>145</sup> Serlio no especifica el grosor de este cimacio; aunque como regla general, la altura de todo cimacio es un sexto de la del miembro al cual pertenecen, excepto los del arquitrabe y friso en el Jónico (v. Vitruvio, 1787: ob. cit., p. 72, n. 18).

<sup>146</sup> Según Serlio: « La corona con su cimacio, excepto la cima, tendrá lo que tiene de alta la faja de en medio; la proyectura de la corona con el denticulo será igual a la altura del friso con su cimacio » (Serlio, 1986a: 363). Y anteriormente para Vitruvio: « La corona con su cimacio, excluida la gola, será tan alta quanto la faja de en medio del architrabe: su proyectura, incluso el denticulo, será quanto la altura desde el friso hasta lo alto del cimacio de la corona. Y generalmente todas las proyecturas harán mejor si tienen tanto de volada quanto de altura » (Vitruvio, 1787: ob. cit., p. 78).

<sup>147</sup> Serlio describe estos miembros del siguiente modo: « La cima, llamada gola derecha, tendrá lo que la corona y una octava parte más; su filete será de la sexta parte de ella, y de proyectura tendrá lo que de altura. Así todo miembro de cornisa, excepto las coronas, resultará bien siempre que su proyectura tenga la misma medida que su altura » (ibídem).

Veamos de que forma Serlio relata, dibuja y justifica esta variante del entablamento jónico:

« Puesto que las arquitecturas de Roma difieren de los escritos de Vitruvio, yo formaré otra columna sobre la que se hará el arquitrabe, friso y cornisa, y la cuarta parte de la altura de la columna será igual a la altura de todo ello, la cual se dividirá en X partes, de las que tres serán para el arquitrabe, repartido del modo que se ha expuesto, tres se darán al friso abultado, es decir lleno, y cuatro a la cornisa, que se dividirá en seis partes: una se dará al dentículo, una al cimacio que sostiene los modillones, dos a los modillones, una a la corona y la otra a la cima, y la proyectura de todo ello será igual al menos a su altura. Una cornisa semejante fué encontrada en Roma, en Santa Sabina, en un orden jónico »<sup>148</sup>.

## PEDESTAL

El neto de esta pieza tendrá de anchura lo que el plinto de la basa, siendo su altura un cuadrado y medio. En consecuencia, en este estilo arquitectónico, el frente rectangular del pedestal tiene una proporción sesquiáltera<sup>149</sup> y queda aplomado con el plinto citado

En cuanto al resto de los miembros, tomando un sexto de la altura del neto, lo añadiremos en la parte superior para la cornisa y en la parte inferior para la basa con sus molduras; con lo cual, el pedestal descrito por Serlio tiene en total ocho partes a semejanza de su columna. Finalmente cabe reseñar que, como en el orden anterior, este autor no especifica con detalle las partes menores porque las deja al criterio del arquitecto que proyecta<sup>150</sup>. Como en el caso del orden Dórico, no dibujamos este elemento para no introducir interpretaciones personales.

---

<sup>148</sup> Serlio, 1986a: 364; PS: 1332. Sobre este comentario cabe mencionar que la cornisa mencionada de Santa Sabina, no está recogida entre las antigüedades del Libro III.

<sup>149</sup> Sobre las proporciones cuadriláteras v. Serlio, 1986a: Lib. I, p. 235.

<sup>150</sup> Serlio describe este elemento del siguiente modo: « Y si alguna vez fuera necesario elevar las columnas, y no estando forzado necesariamente por algún complemento, la proporción del pedestal se hará de tal manera, que su frente deberá estar a plomo con el plinto, y la altura del neto será de un cuadrado y medio, que dividida en seis partes, se añadirá una a su base, y otra a la cornisa de arriba, que sumarán en total ocho partes, y así este pedestal será de ocho partes proporcionado a la columna, que es también de ocho partes. Y así todo está expresado siempre según regla general, dejando en todo caso muchas cosas al arbitrio del prudente arquitecto » (ibidem).



#### IV.2.4 Orden Corintio (Lám. 8-IV, 9-IV)

Serlio recuerda que Vitruvio, en el capítulo I del Libro IV, da a entender que la obra Corintia es igual a la Jónica cambiando sólo el capitel; aunque de forma contradictoria, el romano en el capítulo siguiente explica el origen de los modillones bajo la corona –desconocidos en el orden Jónico–, sin dar medida alguna de estos elementos decorativos<sup>151</sup>. Ante estas incongruencias, Serlio, también motivado por sus experiencias personales, no se conforma con dar a la columna corintia la basa jónica; y en este sentido, propone el orden Corintio del Panteón de Roma como ejemplo a imitar en este género arquitectónico<sup>152</sup>.

#### COLUMNA (Lám. 8-IV)

1. En primer lugar trazaremos un rectángulo de base el imoscapo y altura nueve veces dicha magnitud. Y como en los casos anteriores, para mantener constante el diámetro inferior de la columna, supondremos el imoscapo = 3,5 pies; con lo cual, la altura total de la columna sería 31,5 pies.

---

<sup>151</sup> Según Vitruvio: « Las columnas corintias, salvo en el capitel, tienen todas sus proporciones semejantes a las jónicas; pero la mayor altura de los capiteles corintios hace que parezcan relativamente más esbeltas y más delgadas; pues la altura del capitel jónico no es más que la tercera parte del diámetro de la columna, mientras que el capitel corintio es tan alto como todo el diámetro del fuste, y por tanto, estas dos partes del diámetro que acrecientan el capitel corintio dan a la columna una altura que le hace parecer más esbelta» (Vitruvio, 1985: 86). Y en otro lugar: « Más tarde, algunos artifices, en otras clases de edificios, comenzaron a dar vuelo fuera de la pared de los canterios por encima de los triglifos, y adaptaron canales a los vuelos de estas viguetas, y así como de la disposición de las vigas nacieron los triglifos, de las proyecturas de los canterios nacieron los modillones debajo de las cornisas. Por ese motivo, aun en las obras de piedra y marmol se suelen hacer los modillones inclinados, a imitación de los canterios, que necesariamente han de estar en pendiente para que el agua se vierta. Este es, pues, el origen de los triglifos y de los modillones en las construcciones dóricas » (ob. cit.: 91).

<sup>152</sup> Sobre este tema Serlio da la siguiente explicación: « En la obra corintia, Vitruvio trata solamente del capitel en el primer capítulo del Libro Cuarto, como si quisiera decir que, colocado sobre la columna jónica, éste resultará ser obra corintia, aunque en el segundo capítulo indica el origen de los modillones bajo las coronas, y no por ésto da regla ni medida alguna de los otros miembros. Pero, puesto que los antiguos romanos se deleitaron mucho con esta forma corintia, así como también con las otras, hicieron las basas de esta columna muy decorada y con muchos miembros; y de estas basas, por dar alguna regla, elegiré una del más bello edificio de Roma, que es el Panteón, llamado La Rotonda, haciendo regla de todas sus medidas » (Serlio, 1986a: 370; PS:1379).

Para esta altura de columna, la reducción del sumoscapo se obtiene dividiendo el imoscapo en siete partes y media; de las cuales, seis y media corresponden a su dimensión. Y así, mediante dos líneas paralelas al eje del fuste, fijaremos en la columna el vivo del sumoscapo<sup>153</sup>.

La basa corintia tiene de altura medio imoscapo, y dividiendo en cuatro partes esta magnitud, la inferior se dará al plinto mediante una línea horizontal. Lo que queda se dividirá en cinco partes, y una de estas será para el toro superior que, a su vez, incrementado en la cuarta parte nos dará el espesor del toro inferior.

Seguidamente dividiremos el resto en dos partes iguales para colocar las escocias con sus astrágalos y filetes. Y así, dividiendo el espacio reservado para la escocia inferior en seis partes: una será para el astrágalo, la mitad para cada uno de los filetes y el resto para el caveto. De igual forma, en la escocia superior el astrágalo será  $1/6$  del total, pero aquí, el filete superior tendrá de espesor  $2/3$  del astrágalo y el inferior la mitad del mismo<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> v. tabla en la página 178. Para realizar esta operación lo más fácil es dividir el imoscapo en 15 partes y dar 13 al sumoscapo.

<sup>154</sup> Para Serlio: « La columna corintia se hará generalmente de IX partes de altura con la basa y el capitel, capitel que tendrá de altura lo que tiene de grueso la columna en la parte de abajo, pero su basa tendrá la mitad (del mismo grueso) de la columna; y tras dividir esta (altura de la basa) en cuatro partes, una se dará al plinto, llamado zoco, y de las dos partes restantes [error ya que son tres] se harán V partes, de las que una será para el toro superior, y el toro inferior será una cuarta parte mayor; el resto se dividirá en dos partes, de las que una se dará a la escocia de abajo con su astrágalo y los dos filetes, pero el astrágalo será de la sexta parte de la escocia y cada filete de la mitad del astrágalo, y el filete de encima del toro inferior será igual a dos tercios del astrágalo, e igualmente la otra parte se dividirá de manera que el astrágalo tenga la sexta parte del total, y su filete la mitad del astrágalo, y el filete que está bajo el toro superior será una tercera parte mayor que el otro » (Serlio, 1986a: 370). Sobre el tema de las basas, para evitar equívocos, cabe recordar que Vitruvio sólo hace memoria de tres basas, que son: la atticurga, la jónica y la toscana; bien que esta no la considera entre la bella arquitectura. Así, en un principio, las basas atticurga y jónica servían indistintamente para los órdenes Jónico y Corintio; siendo los capiteles la única diferencia entre estos órdenes. Después de Vitruvio, la basa del Panteón descrita por Serlio se utiliza copiosamente según se desprende del gran número de éstas halladas entre las ruinas antiguas; pero en su origen, la asignación de esta basa al Corintio y al Compuesto se hace de forma artificial (Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. III, p. 72, n. 22).

2. En esta basa Serlio comenta que si la columna se coloca sobre otro orden la proyectura sería como en la jónica (1/6)i; y si por el contrario va en el suelo, la proyectura se haría como en la dórica (1/4)i. Lo cierto es que esto no se corresponde con el dibujo (Serlio, 1552: Lib. IV, f. XLIXr), porque en realidad, este autor halla la proyectura de esta basa duplicando la sección circular del imoscapo como hizo en el orden Toscano. En consecuencia, trazando un cuadrado de lado el imoscapo dibujaremos la circunferencia circunscrita, y así, el cuadrado que contiene a esta circunferencia tendrá de lado lo mismo que el plinto de la basa<sup>155</sup>.

A continuación daremos al collarino del fuste de espesor y proyectura la mitad del toro contiguo; y a partir de aquí, perfilaremos los distintos miembros observando las correspondencias verticales que aparecen en la fase 2<sup>156</sup>. En este sentido cabe destacar las siguientes relaciones:

1Q) La vertical por el extremo del collarino del fuste pasa por la mitad del radio del toro contiguo y es tangente a la escocia superior.

2Q) La vertical por el centro del toro superior define el filete superior de la escocia contigua y es tangente a la escocia inferior.

3Q) La vertical tangente al toro superior define la proyectura de los astrágalos, y en consecuencia, de sus filetes.

4Q) El toro inferior tiene de proyectura (1/6)i recordando la basa jónica, y como podemos comprobar, el filete próximo llega hasta la mitad del diámetro.

---

<sup>155</sup> Sobre la duplicación del cuadrado y del círculo v. Serlio, 1986a: 224 y Vitruvio, 1787: Lib. IX, cap. I, p. 210, lám. LII.

<sup>156</sup> Serlio se refiere a esta basa con las siguientes palabras: « La proyectura, llamada salida, si la basa estuviera sobre otro orden de columnas, se hará como la de la jónica, pero si su apoyo lo hiciera en la planta baja, su proyectura será igual a la mitad de la basa, como en el caso de la dórica. No obstante, según los lugares donde fueran puestas las basas, es necesario que el arquitecto sea prudente, porque en el caso de que las basas se encuentren a un nivel inferior al de la mirada de los observadores, estas medidas estarán bien, pero si se hallasen a un nivel más alto, todos aquellos miembros que, por la distancia, resultarían ocultos por otros miembros, sería preciso que se hicieran más grandes que las medidas dadas, y cuando las basas fueran puestas a mayor altura, se harán de menor número de miembros y más grandes. En esto estuvo acertado el arquitecto de La Rotonda, que hizo las basas de las pilastras que están en el primer orden interior con dos escocias, pero con un solo astrágalo en lugar de dos » (Serlio, 1986a: 370; P8: 1379 sg.).

Por otra parte, el capitel corintio tiene de altura el imoscapo y mediante líneas horizontales fijaremos la posición de los distintos miembros. El ábaco o tablero tendrá de espesor la séptima parte del total y bajo el mismo colocaremos un filetón con la mitad de este espesor. A su vez, el ábaco lo dividiremos en tres partes iguales; de las cuales, una será para el cimacio con su filete y las otras dos para la faja. Finalmente en esta fase, sin considerar el tablero, dividiremos en tres partes la canasta del capitel, dando dos de estas partes a las hojas y una a los roleos<sup>157</sup>.

3. Para configurar el ábaco dibujaremos un triángulo equilátero de lado el plinto de la basa; y seguidamente, con centro el vértice del triángulo y extremo en las tres cuartas partes de la diferencia que existe entre los círculos concéntricos(\*); trazaremos el arco de circunferencia que recorta el tablero. Haciendo esta operación en los otros lados y trasladando los resultados en planta a la proyección vertical, obtendremos el alzado del capitel corintio en basto donde apreciamos la canasta con su filete y el tablero con su cimacio.

4. Para terminar el capitel dibujaremos los motivos vegetales, hojas y caulículos, según las pautas gráficas y literarias establecidas por Serlio<sup>158</sup>. Y antes de disminuir la columna, perfilaremos el astrágalo con su collarino como elementos de transición entre el fuste y el capitel.

(\*) Tangentes respectivamente al cuadrado del imoscapo y al cuadrado del plinto.

---

<sup>157</sup> Refiriéndose al capitel corintio Serlio dice: « la altura será igual a lo que mide de gruesa la columna por abajo, y el ábaco será de la séptima parte de toda la altura; el resto se dividirá en tres partes, de las que una será para las hojas de abajo, otra se dará a las hojas de en medio, y la tercera estará formada por los caulículos o volutas, como queramos llamarlos, pero entre las volutas y las hojas de en medio se dejará un espacio para las hojas menores, de las que nacen los caulículos » (Serlio, 1986: 370; PS: 1381).

<sup>158</sup> Abundando en el capitel corintio Serlio sigue diciendo: « Formado el capitel desnudo, que está señalado con la B, tendrá por la parte de abajo lo que tiene de gruesa la columna en la parte de arriba; bajo el ábaco se hará una cinta o correa, cuya altura será igual a la mitad de la del ábaco, en el que se distinguirán seguidamente tres partes, y una será para el cimacio con su filete y las otras dos serán para el ábaco. Bajo los cuatro cuernos del ábaco se harán los caulículos mayores, y en medio del ábaco deberá haber una flor de la misma medida que la altura del ábaco, bajo la que se harán los caulículos menores. Bajo los caulículos mayores, y también bajo los menores, se harán las hojas de en medio, entre las que surgirán las hojas menores, y de ellas nacerán los caulículos; las hojas de en medio serán VIII, y otras tantas serán las de abajo, puestas como se muestra en la figura

Como en los casos anteriores este autor no hace mención explícita de estos elementos; pero no obstante, de sus grabados y de referencias anteriores podemos deducir la intención que subyace en la formalización de estos miembros. En efecto, parece que la idea de Serlio es alinear el astrágalo con el vivo del imoscapo; y por lo tanto, el espesor de estas molduras será la diferencia entre el imoscapo y el sumoscapo. Así, haciendo el astrágalo de espesor doble que el collarino y siguiendo la regla general de que todo elemento vuele su espesor, configuraremos estos miembros con los perfiles adecuados. De forma complementaria, antes de iniciar la reducción del fuste, situaremos bajo el collarino del sumoscapo la sección restringida de su apófige; y como esta línea no quedó fijada ni en la Antigüedad ni en el Renacimiento, optaremos por separar su acuerdo del collarino vez y media el espesor del mismo<sup>159</sup>.

---

(cont.) C. La anchura de ábaco de ángulo a ángulo, en línea diagonal, será de dos diámetros de la columna por abajo, y que tras inscribirla en un cuadrado, trazar un círculo mayor fuera de aquél que toque los cuatro ángulos, tras hacer otro cuadrado fuera del círculo mayor, dividido en líneas diagonales, demostrará que dichas líneas tienen de longitud dos gruesos de columna, como dice el texto de Vitruvio. Pero desde la línea B C se hará un triángulo perfecto, y en el ángulo X estará el punto para curvar el ábaco, es decir, para recortarlo; y de la parte que hay entre el círculo mayor y el círculo menor se harán cuatro partes, de las que una quedará sobre la A y tres de ellas se trazarán de manera que, puesta una punta del compás en el punto X y la otra punta en la A, y girando de B a C, donde la línea curva corte los dos lados del triángulo, allí terminarán los cuernos del capitel; el ejemplo de esto está en la figura D, y de este modo el ábaco estará a plomo con el plinto de la basa, de manera que no habrá línea alguna hecha al azar, antes bien todas serán trazadas con fundamento geométrico y demostrable » (Serlio, 1986a: 371; PS: 1381 sg.). Hasta aquí, nuestro tratadista sigue las indicaciones de Vitruvio en cuanto a las proporciones del capitel corintio; consistiendo la aportación específica del boloñés el procedimiento técnico del trazado. Comprobemos esta cuestión confrontando lo dicho con el texto vitruviano: « La conmensuración del capitel es, que tenga de alto, incluso el ábaco, un grueso del imoscapo. La anchura del ábaco será, que su diagonal sea dupla de la altura del capitel: así serán las cuatro frentes de anchura proporcionada. Estas cuatro frentes se recortarán cóncavamente desde los ángulos una novena parte de su longitud. El pie del capitel será de la anchura misma que el sumoscapo en su vivo. La altura del ábaco será un séptimo de la del capitel. Quitando el ábaco, se dividirá lo restante en tres partes; una de las cuales se dará a las hojas inferiores, la segunda a las de enmedio, y la tercera a los caulículos, de los cuales nacen las hojas que se extienden a encontrar el ábaco. Las volutas que salen de estas hojas se esculpen debaxo de los ángulos del ábaco; y las espiras menores, debaxo de las flores que están enmedio de las frentes del ábaco mismo. Las referidas quatro flores serán tan grandes como el grueso del ábaco. Y con esto tendrá el capitel Corintio sus debidas proporciones » (Vitruvio, 1787: Lib. IV, cap. I, p. 84 sg.).

<sup>159</sup> v. la voz APOFIGE en el Glosario.

Para reducir el fuste procederemos de forma similar a lo expuesto en los apartados anteriores; y para empezar, dividiremos en tres partes la distancia que separa el toro superior de la basa y la sección restringida del sumoscapo. En la sección a un tercio dibujaremos una semicircunferencia donde hallaremos una cuerda de longitud el sumoscapo; y bisecando los arcos comprendidos entre esta cuerda y el diámetro a un tercio del imoscapo, trazaremos la cuerda que corresponde a la disminución de la columna en la línea a dos tercios. Como es habitual, uniremos los extremos de las distintas secciones de modo que: hasta el primer tercio, se mantiene constante el imoscapo en el fuste; en el segundo tercio, lo reduciremos hasta la longitud de la cuerda intermedia; y finalmente, el tercio superior lo adaptaremos linealmente a la sección restringida del apófige. Lo cierto es que con este procedimiento la caña resulta como un conjunto de líneas quebradas; pero no obstante, el artesano en el acabado final consigue redondear las aristas.

Como soluciones de continuidad, cabe señalar los apófiges en dos lugares; esto es: bajo el collarino del sumoscapo -donde ya definimos su sección restringida- y sobre el collarino de la basa. Ya dijimos que la geometría de esta crisis pertenece más a la manualidad del artífice que a la acción del arquitecto; aunque por regla general, el punto de tangencia de este arco con el fuste quedará separado del collarino entre vez y vez y media el espesor del mismo.

5. De forma opcional, si queremos estriar el fuste procederemos lo mismo que en el orden jónico; o sea: en primer lugar, dividiremos la sección por el imoscapo en veinticuatro partes iguales; y a continuación, dividiendo en cinco cada una de estas partes, cuatro se darán a la canal y una al filete. Para dibujar las concavidades uniremos con líneas los extremos de los filetes, siendo el punto medio de estos segmentos el centro del arco de las acanaladuras que, como excepcionalidad en este orden, podrán rellenarse con baquetones incluidos hasta el tercio inferior (estriás funiculadas)<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Según Serlio: « La disminución de la columna corintia se hará como se ha expuesto con ocasión de las otras, según su altura, pero de tener una medida igual o inferior a XVI pies, se disminuirá la sexta parte con la regla dada al principio del orden toscano; y si fuese estriada, es decir, acanalada, se hará como la jónica, pero se macizarán las acanaladuras en su tercio inferior, como se muestra aquí al lado » (Serlio, 1986a: 372; PS: 1397).

## ENTABLAMIENTO (Lám. 9-IV)

En principio, en la formación del entablamento corintio Serlio sigue, en la medida de lo posible, las indicaciones de Vitruvio en el sentido de que la obra Corintia es similar a la Jónica exceptuando el capitel<sup>161</sup>. Y así, nuestro tratadista forma para la columna corintia un entablamento a imagen y semejanza del jónico introduciendo contrarios entre las fajas del arquitrabe y un ovario bajo la corona<sup>162</sup>.

No satisfecho con este proceder, Serlio hace una reflexión sobre los elementos específicos del entablamento corintio basándose en la observación de las ruinas antiguas; y consiguientemente, tras reprobar como Vitruvio el uso simultáneo de modillones y dentículo en la misma cornisa<sup>163</sup>, propone reglas para un nuevo entablamento -de su propia cosecha- que es el que reproducimos en la presente lámina.

---

<sup>161</sup> Vitruvio se refiere al entablamento corintio en los siguientes términos: « Los otros miembros del capitel arriba se toman ya del Dórico, ya del Jónico, y se adaptan á las columnas Corintias; porque el Orden Corintio no tuvo corona propia, ni demas miembros del cornison; sino que a imitación de los triglifos, se pusieron modillones en la corona, y gotas en el arquitrabe, uno y otro tomado del Dórico: ó bien tomó del Jónico los frisos tallados de esculturas, los dentículos y coronas. Asi, de estos dos Ordenes, con la interposicion de un nuevo capitel, nació en la Arquitectura un Orden tercero: y luego de estas tres especies de columnas vinieron á denominarse los tres Ordenes Dórico, Jónico y Corintio » (Vitruvio, 1787: ob. cit., p. 82, nn. 3 y 4).

<sup>162</sup> Serlio configura un entablamento corintio o pseudo-jónico apoyándose en los siguientes argumentos: « En cuanto al arquitrabe, friso y cornisa corintios (como he dicho al principio de este capítulo), Vitruvio no proporciona medida alguna, aunque refiere la procedencia de los modillones, que se pueden hacer en todo tipo de cornisa, como se ve en la antigüedad. Pero por proceder modestamente, sin desviarme mucho del texto de Vitruvio, pondré los ornamentos jónicos sobre el capitel corintio, añadiendo los astrágalos al arquitrabe y el ovario bajo la corona, como hicieron algunos modestos arquitectos romanos. Digo que, tras hacer el arquitrabe como he dicho en el orden jónico, bajo la faja de en medio se hará un bocel igual a la octava parte de la altura de dicha faja, y bajo la faja superior se hará otro bocel de una octava parte de su altura, labrados como se muestra aquí abajo. Y después de hacer el friso con su cimacio y el dentículo con el suyo, sobre éste se pondrá el ovario de igual altura que la primera faja, el cual por su salida y también por su talla parecerá mayor que la faja de en medio. Sobre el ovario se pondrá la corona y la cima con el cimacio, como se ha dicho en el orden jónico » (Serlio, 1986a: 372; PS: 1391).

<sup>163</sup> Veamos algunas observaciones de Serlio sobre el entablamento corintio: « Algunos arquitectos romanos procedieron un poco más licenciosamente, y no sólo hicieron el ovario sobre el dentículo, sino que pusieron también los modillones y el dentículo en una misma

Entrando en materia, este autor propone la regla general de que la altura del entablamento corintio sea la cuarta parte de la altura de la columna; y en consecuencia, para una columna de altura nueve veces el imoscapo, el entablamento tendría de espesor  $(9/4)i = 2i + (1/4)i$ .

Gráficamente trazaremos dos líneas horizontales, separadas el espesor del entablamento, que serán perpendiculares a los vivos del imoscapo y sumoscapo hallados en el apartado anterior. Y dividiendo esta magnitud en diez partes: tres serán para el arquitrabe (que dibujamos como tres listeles), tres para el friso y cuatro para la cornisa.

En el arquitrabe el cimacio con su regla será la séptima parte del total al igual que su proyectura; y el resto, dividido en doce partes, lo ocuparán las fajas con la proporción: cinco para la superior aplomada con el vivo del imoscapo, cuatro para la intermedia y tres para la baja a plomo con el vivo del sumoscapo. La faja intermedia vuela por la mitad entre las otras dos. Como detalle decorativo de este orden, bajo las fajas superior e intermedia situaremos cantarios de espesor  $1/8$  de la faja que corresponda.

Como dijimos anteriormente, el friso tendrá tres partes del total, quedando alineado con la vertical del imoscapo. Y en cuanto a la cornisa, dividiendo su altura en nueve partes: una la daremos al cimacio inferior con su regla que será la mitad de éste, dos al ovario con su filete que ocupará la sexta parte del total, dos para el modillón con su cimacio que tendrá de espesor un sexto del conjunto, dos para la corona con su cimacio que será un sexto del total y, por último, dos para la cima con su filete que, a su vez, tendrá de espesor la cuarta parte de las dos dadas.

---

(cont.) cornisa, lo cual es algo que Vitruvio reprueba mucho en el segundo capítulo del Libro Cuarto, porque los dentículos representan las testas de algunas vigas, llamadas aseres por Vitruvio, y los modillones se hacen también a imitación de otras testas de madera llamadas canteríos por su autor, cuyos dos tipos de vigas no pueden estar una sobre la otra en un mismo lugar, y yo, en lo que a mi respecta, no toleraré jamás en una cornisa modillones y dentículos, aunque Roma, y también otros lugares de Italia, estén llenos de esto » (íbidem). Y como en otros casos, existe una relación clara entre estas palabras y los escritos de Vitruvio; o sea: « Por esta causa en ningún edificio Griego se pusieron dentículos debaxo de los modillones, por ser imposible que los áseres estén debaxo de los canteríos: y si lo que realmente debe colocarse sobre los canteríos y templos se representa esculpido debaxo, hará ver una obra inverosímil y mentirosa » (Vitruvio, 1787: ob. cit., p.88).



Fijado el espesor de estos elementos mediante líneas horizontales, la proyectura de la corona respecto al vivo del sumoscapo -de forma excepcional- será lo mismo que la altura del friso; y a partir de aquí, perfilaremos el resto de los miembros con las molduras adecuadas siguiendo la regla general de que la salida de cada elemento sea igual a su espesor<sup>164</sup>.

Tras lo dicho, Serlio forma otra variante de entablamento corintio -sin modillones- manteniendo las características morfológicas de los distintos miembros y disminuyendo la altura del conjunto (arquitraque, friso y cornisa) a la quinta parte de la altura de la columna. Como en otros casos, Serlio acepta modificaciones proporcionales en las estructuras compositivas; y este ejemplo, lo describe y justifica del siguiente modo:

« El arquitrabe, friso y cornisa de ésta está hecho sin modillones, para mostrar la diversidad de las medidas: su arquitrabe es igual a la mitad del grosor de la columna, el friso, puesto que va esculpido, es la cuarta parte mayor que el arquitrabe, y la cornisa sin el cimacio del friso tiene de altura lo que el arquitrabe. La altura de todo ello es menor de la quinta parte de la altura de la columna. No obstante, si la proyectura de la corona fuera airosa, parecerá de una altura mayor de la que tuviere en efecto, y representa una disminución del peso para el edificio; por ésto, el prudente arquitecto puede siempre elegir las partes que le resulten más adecuadas, con tal de que no se distancie mucho de los escritos de Vitruvio y de los buenos ejemplos de la Antigüedad, que se conocen por los escritos de este autor »<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Serlio se refiere a esta creación suya del siguiente modo: « Pero procediendo modestamente en tal orden, yo encuentro una regla general, que consiste en que la altura de la columna con la basa y el capitel se divida en cuatro partes, y una de ellas se de al arquitrabe, friso y cornisa; tal altura corresponde, y ésto también se conforma, con la obra dórica, porque dichos miembros tienen la cuarta parte de la altura de la columna. Esta cuarta parte, pues, se dividirá en diez, de las que tres serán para el arquitrabe, dividido del modo anteriormente dicho, tres se darán al friso, y de las cuatro restantes se hará la cornisa de este modo: estas cuatro partes se dividirán en IX, de las que una será para el cimacio de encima del friso, dos partes se darán al ovario con su filete, otras dos serán para el modillón con su cimacio, las otras dos partes serán para la corona, y las dos partes que restan serán para la cima con su cimacio, que tendrá la cuarta parte de la cima. La proyectura de todos los miembros será como se ha dicho anteriormente; también se podrá hacer este arquitrabe, friso y cornisa igual a la quinta parte de la altura de la columna, como dice Vitruvio con ocasión del teatro, en el capítulo VII del Libro Cuarto » (Serlio, 1986a: 372; PS: 1391 sg., n. 17).

<sup>165</sup> Paniagua Soto, 1990 = PS: 1397.

## PEDESTAL

El neto de este bloque tendrá de anchura lo que el plinto de la basa y de altura esta magnitud más dos tercios de la misma. Esto significa que el frente rectangular de este pedestal tiene la llamada proporción *superbipartiens tertias* (3:5)<sup>166</sup>; y como es habitual en otros órdenes, este elemento queda alineado verticalmente con el ábaco del capitel y con el plinto de la basa.

Respecto a los otros miembros, tomando un séptimo del neto, lo añadiremos arriba y abajo para la cornisa y la basa con las molduras correspondientes. Y así, el pedestal en su conjunto tendrá de altura nueve partes como su columna. Finalmente, cabe comentar que Serlio no detalla por escrito los miembros menores de base y coronación; justificando tal decisión, en la oportunidad de permitir al arquitecto encargado de los trabajos elaborar estas molduras según su criterio<sup>167</sup>. Como en los casos anteriores no dibujaremos el pedestal por las razones aducidas.

---

<sup>166</sup> Acerca de las proporciones cuadriláteras v. Serlio, 1986a: Lib. I, p. 235.

<sup>167</sup> Sobre el pedestal corintio el tratadista boloñés hace la siguiente descripción: « Y si por alguna circunstancia la columna corintia necesitase su pedestal proporcionado, al no tener que obedecer a ningún condicionante, su proporción será de manera que tenga de anchura lo que el plinto de la basa, cuya anchura se dividirá en tres partes, y añadidas dos partes más a las tres, éstas serán para su altura, es decir, el neto sin su cornisa, las cuales se harán de manera que la altura del neto del pedestal se dividirá en VII partes, y una de ellas se añadirá para su basa y otra para su cima, que vendrán a sumar IX partes, y así este pedestal será proporcionado a la columna, que es también de IX partes. Sin embargo, de los miembros particulares, tanto de la basa como de la cornisa, mostraré aquí a continuación diversas antigüedades, de las que el prudente arquitecto se podrá servir, pero las mostraré más abundantemente en el Libro Tercero dedicado a las antigüedades, donde habrá muchos y diversos pedestales, medidos todos por los antiguos » (Serlio, 1986a: 372 sg.; PS: 1397).

#### IV.2.5 Orden Compuesto (Láms. 10-IV, 11-IV)

Como señalamos en el apartado IV.1, el orden Compuesto no tiene referentes en la Grecia clásica; estimándose su gestación y nacimiento, en los albores del Imperio Romano. La canonización de este orden no fue tan rigurosa comparandola con la de los otros estilos arquitectónicos; y como caso paradigmático, tenemos el ejemplo del Coliseo de Roma donde aparece, decorando el muro ciego del último piso, un orden indeterminado que algunos han identificado con el Compuesto pero que en realidad sólo se encuentra en este anfiteatro<sup>168</sup>.

Por otra parte, en cuanto a la literatura artística antigua, entendemos que la primera referencia escrita que recoge la tentativa de crear un orden "compuesto", basado en los originarios griegos, queda implícita en el texto de Vitruvio cuando se comenta que...

« Otros tipos de capiteles se colocan sobre estas mismas columnas [refiriendose a las corintias]; pero, aunque se les designa con varios nombres, no podemos decir que sean originales ni opinar que estas particularidades de sus simetrias constituyan un nuevo género de columnas; no son otra cosa, según vemos, incluso en sus denominaciones, que transformaciones o modificaciones de las corintias, de las jónicas y de las dóricas, cuyas proporciones han sido transferidas a una nueva combinación y refinamiento en la talla de los capiteles »<sup>169</sup>.

Y quince siglos después, ya en el contexto de la tratadística renacentista, esta concepción generalista caracterizada por su falta de precisión, mantiene su continuidad en la obra de Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, Florencia 1485) al reconocer el genovés que existe la variedad del capitel "itálico", fusión de la alegría corintia y de la delicadeza jónica; aunque sobre el mismo no da proporción alguna<sup>170</sup>.

Sin duda, respetando los antecedentes que existen sobre la obra Compuesta<sup>171</sup>, podemos afirmar que Serlio es el primer teórico renacentista que sistematiza este género arquitectónico integrandolo en el quinto

---

<sup>168</sup> v. Summerson, 1991: 29.

<sup>169</sup> Vitruvio, 1985: Lib. IV, cap. I, p. 89 sg.

<sup>170</sup> Alberti, 1991: Lib. VII, cap. VI, p. 294.

<sup>171</sup> Aparte de las citas reseñadas en los escritos de Vitruvio y Alberti, cabe destacar la traducción comentada de Vitruvio por Cesar Cesariano (Como, 1521), donde se representan capiteles mezclando elementos del Jónico y del Corintio (v. Cervera Vera, Luis, « La edición vitruviana de Cesare Cesariano », *BASF*, 1978, 2º semestre).

puesto del sistema adintelado; y como él mismo reconoce, el orden que representa en el Libro IV procede del Arco de Tito Vespasiano en Roma<sup>172</sup> (v. fig. 3, cap. II). En realidad, nuestro autor no atribuye ninguna significación alegórica a este orden; considerándose adecuado, simplemente, para demostrar lujo, opulencia y disponibilidad de medios económicos. Y sea como fuere, pues no se sabe si Serlio fue consciente del verdadero alcance de su decisión, lo cierto es que a partir del Libro IV (Venecia, 1537) los principales tratadistas renacentistas (Vignola en 1562, Palladio en 1570, Scamozzi en 1615, etc.) se afanaron en mantener los cinco órdenes formulados por Serlio como las conjugaciones regulares y definitivas del lenguaje arquitectónico clasicista (v. Lám. 12-IV).

Así pues, describiremos el procedimiento gráfico seguido por Serlio para configurar el orden Compuesto, teniendo en cuenta, que muchas operaciones geométricas son similares a sus homólogas en el orden Corintio desarrollado en el apartado anterior.

#### COLUMNA (Lám. 10-IV)

1. Lo primero que haremos será trazar un rectángulo de base el imoscapo de la columna y altura diez veces dicha magnitud; y como es habitual, para mantener constante el diámetro del fuste como en los ejemplos anteriores, supondremos el imoscapo = 3,5 pies; con lo cual, la altura de la columna con su basa y capitel sería 35 pies.

Para esta altura, según la tabla de la página 178, la disminución del fuste se obtiene dividiendo el imoscapo en siete partes y media; de las cuales, seis y media corresponderán al sumoscapo. Esto, para mayor facilidad, es lo mismo que dividir el imoscapo en quince partes; y mediante dos líneas verticales, retraídas respectivamente hacia el eje de la columna una de las quince partes, obtendremos el vivo del sumoscapo.

En este orden, la basa es la misma que en el Corintio; y por lo tanto, con líneas horizontales marcaremos la posición de las distintas molduras según las instrucciones del apartado anterior.

---

<sup>172</sup> v. Serlio, 1986a: 381; PS: 1470.

2. Análogamente, la proyectura de esta basa se obtendrá duplicando la sección circular del imoscapo como se hizo en el orden Toscano; y por consiguiente, trazando un cuadrado de lado el imoscapo dibujaremos la circunferencia circunscrita; con lo cual, el cuadrado que contiene a esta circunferencia tendrá de lado lo mismo que el plinto de la basa.

A continuación, daremos al collarino del fuste de espesor y proyectura la mitad del toro contiguo; y a partir de aquí, perfilaremos las distintas molduras observando las correspondencias verticales reseñadas en el apartado anterior.

Por otra parte, Serlio indica que el capitel compuesto puede hacerse con las reglas dadas para el corintio; manifestando únicamente que las volutas deben ser algo mayores que los caulículos corintios. De esta forma, lo mismo que el corintio, el capitel compuesto tendrá de altura el imoscapo y, seguidamente, con líneas horizontales marcaremos la posición de los distintos miembros. Así, el ábaco tendrá de espesor la séptima parte del total, y debajo, situaremos un filetón con la mitad de este espesor. A su vez, este elemento superior lo dividiremos en tres partes iguales; de las cuales, una será para el cimacio con su filete y el resto para la faja. Por último, sin considerar el tablero ni el filetón para que las volutas tengan más espacio que los caulículos corintios, dividiremos en tres partes lo que queda de canasta dándole dos partes a las hojas y una a las volutas<sup>173</sup>.

3. Lo mismo que en el capitel corintio, para definir el ábaco en planta dibujaremos un triángulo equilátero de lado el plinto de la basa; y así, con centro el vértice del triángulo y extremo en las tres cuartas partes de la diferencia que existe entre los círculos concéntricos; trazaremos un arco de circunferencia para perfilar el tablero. Repitiendo esta operación en los otros lados y llevado los resultados en planta a la proyección vertical, obtendremos en basto el alzado de este capitel.

---

<sup>173</sup> Serlio comenta estas operaciones del siguiente modo: « La altura de esta columna compuesta será de X partes con la basa y capitel; la basa será igual a la mitad del grosor de la columna, y si fuera corintia, con las medidas dadas en la corintia, y ésta se ve también en el Arco de Tito Vespasiano en Roma. La columna se puede hacer acanalada como la jónica, y a veces como la corintia, a criterio del arquitecto. El capitel se podrá hacer con las reglas dadas en el orden corintio, haciendo las volutas algo mayores que los caulículos corintios, cuyo capitel se ve en el citado arco, y está aquí al lado mostrado» (ibidem).

4. Para terminar el capitel dibujaremos la decoración vegetal, hojas y volutas, según el modelo gráfico proporcionado por Serlio. Y previamente a la disminución del fuste, colocaremos el astrágalo con su collarino como elementos de articulación entre el fuste y el capitel.

Como es habitual nuestro tratadista no menciona por escrito las características formales de estas molduras; pero a pesar de esto, por los grabados y otras referencias podemos deducir la intención compositiva que subyace en sus dibujos. En efecto, repitiendo el caso de la columna corintia, parece que el objetivo de Serlio es aplomar el astrágalo con el vivo del imoscapo; y en consecuencia, lo más lógico sería que la altura de estos elementos sea igual a la diferencia entre el imoscapo y el sumoscapo. De esta forma, como es usual haremos el astrágalo con el doble de espesor que el collarino y, siguiendo la regla general, perfilaremos cada miembro haciendo su proyectura igual a su espesor.

Hecho esto, situaremos bajo el collarino del sumoscapo la sección restringida de su apófige separada vez y media el espesor de esta cinta<sup>174</sup>; y seguidamente, dividiendo en tres partes la distancia existente entre el toro superior de la basa y la sección restringida del sumoscapo, disminuirémos progresivamente el fuste lo mismo que se hizo en el apartado anterior.

5. Por último, si optativamente queremos hacer la columna acanalada, Serlio indica que a criterio del arquitecto puede hacerse indistintamente como la jónica o la corintia.

---

<sup>174</sup> Por definición, a partir de esta sección horizontal el fuste se adapta al collarino del capitel o de la basa con un perfil en forma de caveto; y dado que las proporciones de esta deformación no se fijaron ni por Vitruvio ni por los teóricos renacentistas, entendemos que se trata de una crisis propia del torneado de los fustes, que termina separada del collarino contiguo entre vez y vez y media el espesor del mismo (v. la voz APOFIGE en el glosario de términos arquitectónicos).

## ENTABLAMENTO (Lám. 11-IV)

Como apuntamos en la introducción del presente apartado, parece que Serlio forma el capitel compuesto a imagen del que existe en el Arco de Tito Vespasiano en Roma sin explicar los motivos de tal elección. Y de la misma manera, sin razones aparentes, procede igual cuando toma elementos del Coliseo como referencia para elaborar su ideal de entablamento compuesto (v. fig. 4, cap. II). De esta forma, sin muchas explicaciones, el boloñés da una serie de proporciones sobre el arquitrabe, el friso y la cornisa sin llegar a precisar rigurosamente los detalles; aunque en cualquier caso, por la similitud y la experiencia adquirida en los entablamentos ejemplificados anteriormente, entendemos que podemos formalizar con precisión la invención del tratadista.

Entrando en materia, Serlio dice que en este orden la altura del arquitrabe debe ser igual al sumoscapo, pero aparte de esto, no aporta ningún dato más. Este hecho puede crispar la sensibilidad crítica del perfeccionista; pero si nos fijamos bien, parece que con el dibujo (Serlio, 1552: f. LXVIII dcha.) este autor nos quiere decir que en el orden compuesto podemos utilizar el arquitrabe corintio, sin decorar los contarios entre las fajas.

Por consiguiente, trazaremos sobre la columna una línea horizontal separada un sumoscapo de la cara superior del capitel; y de esta altura, el cimacio con su regla<sup>175</sup> ocupará la séptima parte del total que también daremos a su proyectura. A continuación, dividiendo el resto en doce partes, distribuiremos las fajas con la proporción: cinco para la superior alineada con el vivo del imoscapo, cuatro para la intermedia y tres para la inferior aplomada con el vivo del sumoscapo. La intermedia vuela equidistante de las otras dos. Finalmente, como detalle complementario en este elemento, bajo las fajas superior e intermedia situaremos dos pequeñas fajas de espesor  $1/8$  de la faja que corresponda.

Por otro lado, al friso con los modillones y el cimacio le daremos de altura lo mismo que al arquitrabe; siendo la proyectura del conjunto respecto al vivo del sumoscapo la misma magnitud. El cimacio con su regla ocupará la sexta parte del total, y como es habitual, la salida de estos elementos será su espesor<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> v. el término CIMACIO en el Glosario de Términos Arquitectónicos.

En cuanto a la cornisa, lo mismo que el arquitrabe y el friso, la altura total será el sumoscapo de la columna; y dividiendo esta magnitud en dos partes iguales: una se dará a la corona y la otra a la cima reversa con su filete que, a su vez, tendrá de espesor  $1/8$  del sumoscapo. Así pues, fijadas estas proporciones mediante líneas horizontales, perfilaremos la corona, la cima y el filete con las molduras adecuadas siguiendo la regla general de que cada miembro vuele su grosor<sup>176</sup>.

## PEDESTAL

Al neto de este pedestal le daremos de anchura lo que el plinto de la basa y de altura el doble de dicha magnitud. Esto implica que el frente rectangular de este bloque tiene la proporción dupla; y como en el orden Corintio, este elemento debe quedar aplomado con el tablero del capitel y con el zoco de la basa.

Respecto a los otros miembros, tomando un octavo de la altura del neto, lo añadiremos superior e inferiormente para la cornisa y la basa con sus molduras correspondientes. Y de esta forma, el pedestal resultante tendrá en total diez partes como la altura de la columna. Por último, cabe reseñar que Serlio, como en otros casos, no especifica las características formales de los miembros menores, quizás, porque acepta cierto grado de libertad en las decisiones del arquitecto particular que proyecta<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Serlio describe el entablamento compuesto del siguiente modo: « Por lo que se refiere al arquitrabe, friso y cornisa, si estuvieran alejados de la vista, el arquitrabe tendrá de altura lo que tiene de grueso la columna en la parte superior; el friso donde están los modillones tendrá otro tanto de altura, el cimacio de los modillones se hará de la sexta parte de ellos, y su proyectura tendrá lo que su altura; la altura de la corona con el cimacio será igual al arquitrabe, y tras dividirla en dos partes, una será para la corona y la otra para el cimacio, cuya proyectura tendrá lo que su altura, y ésto es por regla general, aunque en la figura siguiente señalada con la C se ven los miembros y las medidas de la que está en el mencionado Coliseo » (Serlio, 1986a: 381; PS: 1470).

<sup>177</sup> Según Serlio: « Y puesto que esta columna es más delgada que todas las otras, le conviene también su pedestal, de más gracia que los otros por la consiguiente regla general, cuya altura será de proporción doble con respecto a su anchura, ésto es, el neto, y de su altura se harán ocho partes, una de las cuales se dará a su basa, y otro tanto a su cima. Pero para los miembros particulares se podrá tomar el ejemplo de aquí al lado, que son proporcionados, tomados de los pedestales del citado arco, y así, al ser la columna de X partes, el pedestal tendrá en sí diez partes, proporcionado a la columna, y también que todos los pedestales se hagan a plomo; no obstante, en Atenas, ciudad antiquísima hay algunos algo disminuidos en la parte superior, lo cual yo no censuro » (ibídem).



**Capítulo V**  
**SINTAXIS COMPOSITIVA**  
**EN EL LIBRO IV DE SEBASTIANO SERLIO**

---

V.1	LA COMPOSICION VITRUVIANA COMO INCOGNITA EN EL LIBRO IV	216
V.2	LA COMBINACION DEL ORDEN TOSCANO CON LA OBRA RUSTICA	221
	V.2.1 Series de vanos en paramentos	224
	V.2.2 Puertas para edificios fortificados	230
	V.2.3 Puertas para ciudades o fortalezas	234
V.3	LOS METODOS DE COMPOSICION EN PORTADAS Y FACHADAS	239

## V.1 LA COMPOSICION VITRUVIANA COMO INCOGNITA EN EL LIBRO IV.

---

En la portada del Libro IV, Serlio exhibe la intención de seguir los preceptos del arquitecto romano cuando dice: « *CHE PER LA MAGGIOR PARTE CONCORDANO CON LA DOTTRINA DI VITRUVIO* »; y ciertamente, siempre que trata un tema, inicia el discurso comentando sus conocimientos, o haciendo una reflexión, sobre el tratadista tomado por modelo en el Renacimiento. Esto es así menos en el caso de los procesos compositivos relativos a la proyectación; los cuales, ocupando una parte sustancial en los textos vitruvianos, no se citan nunca ni en el más mínimo de sus detalles. Dicho esto, el objetivo del presente apartado es revisar, en sus rasgos esenciales, la *gramática arquitectónica* que se postula en la obra de Vitruvio; por si acaso, ya que el boloñés no la cita explícitamente, pudiera ser que estuviese contenida de forma implícita en su primera publicación.

A tal efecto, en el segundo capítulo del primer Libro de Vitruvio, se exponen los principios de Composición Arquitectónica que rigen la actividad constructiva de aquel tiempo; formulaciones teóricas que, como asegura el autor, proceden de la experiencia helena. De sus comentarios se deduce claramente -entre otras cuestiones- que para proyectar se necesita una *gramática compositiva* que englobe y unifique el quehacer arquitectónico en toda su extensión. Así, la belleza resulta de la Composición que, en pocas palabras, consiste en relacionar proporcionalmente las partes con el todo<sup>1</sup>. En ese sentido, la obra de arquitectura debe quedar modulada en base a una unidad de medida que conmensure las partes entre si, y a su vez, éstas en el conjunto; entendiendo a este respecto, que esta base de medidas o cantidades no garantiza por si misma una correcta composición del edificio. Una obra bien modulada no implica que esté bien compuesta. En el Tratado de Vitruvio, los procesos compositivos que articulan los distintos miembros en el conjunto, se fundamentan en un sistema de relaciones proporcionales que configuran una arquitectura modulada.

---

<sup>1</sup> v. Vitruvio, 1985: 13.

En cuanto a la representación, Vitruvio entiende que el arquitecto debe dibujar utilizando la geometría, un modelo figurado que sustituya la apariencia real del edificio que desea construir. El resultado de esta representación coincide en términos generales con el concepto actual de Proyecto; y según explica –como ya hemos comentado–, debe contener las principales proyecciones del objeto en cuestión. De esta forma, plantea la idea del Proyecto como una invención que resulta: del esfuerzo intelectual y reflexivo en el contexto de un sistema de reglas fijas, por un lado; y de la formación sensible o maduración del gusto, adquirida en la observación del mundo a través de la experiencia percibida, por otro.

La teoría compositiva de Vitruvio más relacionada con el Libro IV de Serlio, es la que se refiere a la clasificación de los templos según su densidad de columnas<sup>2</sup>. Así, en base a la relación proporcional existente entre el grueso de las columnas y el intercolumnio, o lo que es lo mismo, entre los elementos macizos y los espacios huecos, establece los siguientes tipos:

*Picostilo* donde la magnitud del intercolumnio es vez y media el imoscapo.

*Sistilo* cuando al intercolumnio le corresponden dos gruesos de columna. En este tipo el lado de los plintos de las basas debe ser igual a la distancia entre estos; con lo cual, esta magnitud ha de ser equivalente a vez y media el mayor diámetro de la columna.

*Eustilo* es un sistema de proporciones donde partiendo del *sistilo*, se efectúa una corrección posterior desplazando sucesivamente las columnas un cuarto de su grueso (u otra proporción), con el objeto de incrementar la dimensión de los intercolumnios. Como resultado de estas operaciones, en los templos *eustilos* el intercolumnio central –según Vitruvio– debe ser tres veces el imoscapo, y los laterales, dos veces y cuarto de la misma magnitud.

*Diastilo* aquellos en cuyo intercolumnio puede interponerse tres veces el imoscapo.

*Areostilo* cuando el intercolumnio supera tres veces el mayor diámetro de las columnas.

---

<sup>2</sup> Vitruvio, 1985: Lib. III, cap. III, p. 72 sgg.

Un caso de proporción *eustila*, poco ponderado y no muy conocido, es el frontis del Panteón de Roma. El presbítero Ortiz y Sanz -buen observador- ya recoge este hecho en su traducción de los textos vitruvianos. Veamos lo que dice:

« Philandro habló con poca razón contra el Arquitecto de la Rotunda de Roma, por haber omitido la referida circunstancia del intercolumnio del medio; pues teniendo sus columnas cuatro pies y medio de diámetro, y su distribución *sistyla*, dan un intercolumnio bastante expedito. Pero realmente el intercolumnio del medio en dicho Templo es algo mayor que los demás, aunque no se conoce á primera vista; porque tiene diez pies y cerca de medio, y los otros un pie menos, á saber, nueve pies y cinco pulgadas. Sea lo que fuere de esta invención de Hermógenes en orden al intercolumnio del medio, lo cierto es que Vitruvio la olvidó, o no la quiso comprender, quando en el Capítulo siguiente hace los templos doble largos que anchos; lo cual es imposible, no siendo iguales los intercolumnios: y es muy probable que esta costumbre fuese Latina, y no Griega »<sup>3</sup>.

Por otro lado, las medidas que sobre estos extremos hemos tomado en el lugar son las siguientes: perímetro de las columnas = 470 cms., intercolumnios laterales = 304 cms., intercolumnio central = 337 cms. Con estos datos, además de poder determinar la equivalencia actual del sistema métrico empleado por Ortiz y Sanz durante su estancia en Roma, sería posible reconstruir el método proyectual utilizado por el arquitecto de la Rotonda para componer esta impresionante fachada. Sobre este particular, aunque el estudio de este frontis no es imprescindible en la presente Tesis, si consideramos necesario profundizar en las disposiciones *eustilas* de proporción; pues, como dijimos al principio de este apartado, sospechamos que estos conceptos vitruvianos son utilizados de forma implícita en el Libro IV de Sebastiano Serlio.

En cuanto al método gráfico-proyectivo enunciado en la obra de Vitruvio, este autor distingue las siguientes operaciones en el trazado de las fachadas con esta singular relación macizo/hueco. En el caso de un frontis tetrástilo (cuatro columnas en el frente), se ha de dividir el ancho total del área o solar (llamada esta longitud *embater* o *comenzator*) en once partes y media. Si se trata de un templo exástilo (seis columnas en el frente), dividiremos la anchura en dieciocho partes. Y para un octástilo

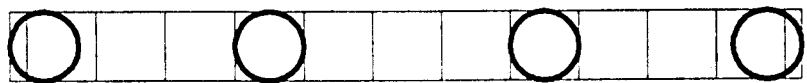
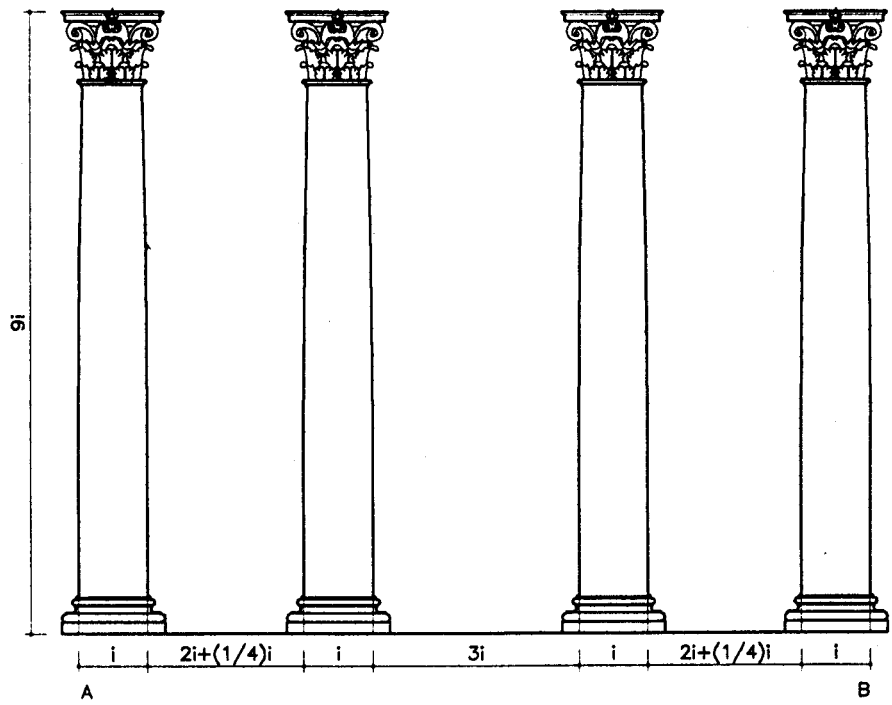
---

<sup>3</sup> Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. II, n. 12, p. 65.

(ocho columnas), la división se hará en veinticuatro partes y media. Por otro lado, según la descripción del arquitecto romano, la altura de las columnas es función de los intercolumnios y de la tipología del templo; con lo cual, el espacio entre columnas aumentará o disminuirá en sus dimensiones proporcionalmente al grosor de las mismas. La cantidad de imoscapos en altura para las columnas según el tipo de proporción del frontis es el siguiente: *picnostilo*  $10i$ , *sistilo*  $[9+(1/2)]i$ , *eustilo*  $9i$ , *diastilo*  $[8+(1/2)]i$ , *aerostilo*  $8i$ .

Como ejemplo práctico de lo expuesto, en la página siguiente dibujamos una disposición de columnas para un frontis tetrástilo y *eustilo* en su relación imoscapo/intercolumnio. El proceder geométrico se inicia dividiendo el frente (A-B) en once partes y media con segmentos proporcionales; de tal forma, que como resultado final quede una cuarta parte de la onceava en los extremos. Cada parte entera será un imoscapo de columna; y así, al intercolumnio central le daremos tres, y a los laterales dos más un cuarto. La altura de las columnas es nueve partes o imoscapos.

Sobre estos modos compositivos -como es obvio- no esperamos encontrar una trasposición lineal en el siglo XVI; pues, naturalmente, las proporciones de la arquitectura renacentista son más esbeltas; lo que se debe -fundamentalmente- a dos razones. Por un lado, los sistemas constructivos de esta época -principio de la modernidad- están más perfeccionados; y por otro, al ser práctica habitual el empotramiento de las columnas en el muro, las luces disminuyen y permiten una mayor elevación. No obstante, como podremos comprobar en los apartados siguientes -no siendo las relaciones proporcionales la cuestión esencial- veremos que los conceptos y métodos gráfico-proyectivos son reflejo de la literatura vitruviana; pues no en vano, el Renacimiento italiano es una evolución estilística de la Antigüedad Clásica.



## V.2 LA COMBINACION DEL ORDEN TOSCANO CON LA OBRA RUSTICA.

---

El objeto del presente apartado -por su singularidad en la Literatura Artística- es analizar los parámetros que Serlio utiliza para coordinar el sistema adintelado Toscano, entendido como medio de expresión, con el sistema mural de la edificación que es la verdadera estructura portante. En el capítulo anterior (apdo. IV.2.1) vimos las características morfológicas y sintácticas del orden Toscano, y, para seguir avanzando en la integración de los sistemas aludidos, debemos precisar el uso y significado que este tratadista otorga a la expresión *dell'ornamento rustico*. Veamos:

« Es verdad que la obra rústica, es decir, gruesamente esbozada en piedras de aparejos diversos, y alguna también de éstas, hecha con alguna mayor delicadeza por el placer que en ello han tenido los escultores, a veces los antiguos la mezclaron con la obra dórica, y a veces también con la jónica, y con la corintia. No obstante, por ser verdaderamente la obra toscana más ruda y menos decorada que las otras, me parece que la rústica es más conveniente y se adecúa a la toscana más que ninguna otra, lo que manifiestamente se colige que ha sido observado por los toscanos tanto en el interior de su mayor y principal ciudad, que es Florencia, como fuera, en la comarca, en tan numerosos y tan bellos edificios y ricas construcciones, aún estando hechas sólo de obra rústica, como se pueden ver en el resto de la cristiandad, mezcladas, no obstante, de aquella rusticidad y delicadeza en que los arquitectos han querido complacerse, y por ésto diré que obras semejantes son más adecuadas para la manera toscana que no para otra especie. Porque tomando alguna de las antiguas y alguna otra de las nuestras, mostraré, según las distintas maneras de tales obras, cómo se pueden hacer puertas de ciudades y de fortalezas, y también para lugares públicos y privados, fachadas, galerías, pórticos, ventanas, hornacinas, puentes, acueductos y otros muchos ornamentos que podrían presentarse al buen arquitecto. Se podrá también, no alejándonos de lo que han hecho los antiguos, mezclar y relacionar aquella obra rústica con la dórica, y con la jónica incluso, y a veces con la corintia, a voluntad de quien quisiese complacer su capricho; este procedimiento, sin embargo, se podría decir más fruto de una concepción licenciosa que de razón, por lo que el arquitecto ha de proceder de manera modesta y cauta, máxime en las obras públicas y de gravedad, donde es loable observar el decoro»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Serlio, 1986a: 334 sg.; PS: 1081 sg.

Y en otro lugar:

« Ha sido el criterio de los antiguos romanos mezclar con lo rústico no solo el dórico, sino el jónico y también el corintio, por lo que no será error el hacer en un solo estilo una mezcla, representando en ésta parte de obra natural y en parte obra de artífice, porque las columnas fajadas por las piedras rústicas, y también el arquitrabe y el friso rotos por las dovelas, muestran una obra natural, pero los capiteles y en parte las columnas, e igualmente la cornisa con el frontispicio, representan una obra manual, cuya mezcla, a mi juicio, es muy grata a la vista y representa en sí gran solidez. Por tanto, yo juzgaría que, para una fortaleza, ésta es más conveniente que ninguna otra; no obstante, en cualquier lugar que se pusiera en el edificio rústico, siempre resultará bien. Y con tal mezcla se ha deleitado más Julio Romano que ningún otro, como de ello da fe Roma en muchos lugares, y también Mantua en el bellissimo palacio llamado del Te, fuera de ella a poca distancia, ejemplo ciertamente de arquitectura y de pintura de nuestro tiempo »<sup>5</sup>.

A partir de estos comentarios, para aclarar los equívocos que de forma reiterada se plantean sobre esta obra (o estructura) llamada Rústica, sintetizaremos lo expuesto por Serlio haciendo las siguientes puntualizaciones:

1º) Como él mismo comenta, la obra Rústica fue utilizada por los antiguos romanos en diversas construcciones, tanto públicas como privadas, combinandola a veces con alguno de los tres órdenes principales (Dórico, Jónico o Corintio)<sup>6</sup>. Y así, confirmando este hecho, nuestro autor presenta algunos ejemplos de edificaciones rústicas en el Libro III dedicado a las antigüedades.

2º) Desde el punto de vista constructivo, podemos afirmar que para Serlio el ornamento Rústico es el aspecto que presenta un paramento mural pétreo -con mayor o menor superficie de vanos- resuelto con sillares regulares dispuestos con aparejos diversos; donde la cualidad característica es: el acentuado bajo relieve de las juntas, debido al resalte de las caras vistas de los bloques, en función de las diversas soluciones de labrado (v. fig. 1, cap. II).

---

<sup>5</sup> Serlio 1986a: 341; PS: 1147 sgg., nn. 1-5.

<sup>6</sup> Sobre esta práctica constructiva Ortiz y Sanz menciona y dibuja la estructura Rústica hallada en las excavaciones del Templo de Neptuno, situado en la calle Julia de la ciudad de Roma (v. Blasi, 1923: 142 sgg.), junto a la Parroquia de S. Blas de la Pañota (v. Vitruvio, 1787: lám. IV).



Así pues, como vemos en el grabado del folio XVIIIr (1552), Serlio dibuja y describe cuatro tipos de acabado, según distintos grados de rusticidad, que van desde la simple rugosidad –propia del tosco desbaste en la cantera– hasta el más elaborado almohadillado en punta de diamante<sup>7</sup>.

30) En principio, por su naturaleza y según la definición del apartado anterior, para Serlio la llamada ornamentación (u obra) Rústica ni es ni tiene categoría de orden arquitectónico; siendo llanamente, una más de las estructuras murales (reticulada, incierta, isódoma, etc...) que usaron los antiguos griegos y romanos<sup>8</sup>. No obstante, la diferencia de categoría que distingue lo Rústico –como obra de fábrica– de cualquier orden arquitectónico –como conjugación del lenguaje clásico–, es al mismo tiempo tergiversada intencionadamente por el propio Serlio cuando en el texto y, sobre todo, en el colofón de la figura citada dice: « *FINITO L'ORDINE TOSCANO ET RUSTICO INCOMINCIA IL DORICO* »<sup>9</sup>; con lo cual, introduce cierta ambigüedad en la clasificación categórica de la obra Rústica en la Teoría de la Arquitectura.

40) Finalmente, sobre estos comentarios y como aportación de Serlio, cabe reseñar su interés por combinar la traba rústica con los órdenes arquitectónicos, resaltando su preferencia por la mezcla con el Toscano, con la idea de contraponer la apariencia rústica como "obra de natura" frente al orden (Toscano, Dórico, Jónico, etc...) como "obra artificial"; consiguiendo, por demás, la ampliación y enriquecimiento de las posibilidades semánticas y expresivas de ambos sistemas constructivos<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> El texto que acompaña a cada ejemplo, empezando por arriba, es: a) « Las primeras obras rústicas fueron hechas de este modo, es decir de piezas de piedra [sillares] así de toscamente labradas, pero sus juntas estaban hechas con suma diligencia ». b) « Después, con alguna mayor delicadeza, dividieron los cuadros con este plano que los divide, trabajando al hacerlos con más diligencia, y después les añadieron estas aristas cruzadas para más ornamento. Otros arquitectos, al querer imitar diamantes tallados, procedieron de esta manera, trabajándolos con más pulimento ». c) « Y así, de tiempo en tiempo, han venido variando tal orden, a veces a imitación de diamantes en pirámide truncada, y otras con mayor relieve, así como se ve dibujado aquí abajo ». d) « Algunos otros arquitectos han querido tener mayor delicadeza, y hacer un reparto más ordenado; no obstante, toda esta obra ha tenido origen en la obra rústica, aunque se llama en punta de diamante » (Serlio, 1986a: 344; PS: 1177).

<sup>8</sup> Estas prácticas constructivas, destinadas a la ejecución de muros, son descritas por Vitruvio en el capítulo 82 del Libro II (v. Vitruvio, 1985: 49 sgg.).

<sup>9</sup> Serlio, 1600: Lib. IV, f. 138r.

<sup>10</sup> Sobre la estética del aparejo rústico en combinación con los órdenes v. Argán, 1932: « Sebastiano Serlio » y Fusco, 1988: 385-521.

### V.2.1 Series de vanos en paramentos.

A) En primer lugar, Serlio presenta una serie de huecos adintelados con arcos de descarga de medio punto que, como solución definitiva, son cegados con aparejo reticulado<sup>11</sup> (Lám. 1-V). En esta propuesta las proporciones de los distintos miembros se deducen de la luz del vano, siendo las operaciones gráficas del proceso compositivo las siguientes:

A partir de un hueco de proporción cuadrada, los machones entre las distintas aberturas tendrán de anchura tres cuartas partes de las mismas; y de forma proporcionada, al dintel corrido le daremos de altura un cuarto de dicha magnitud. En este caso, resolveremos este dintel con cinco dovelas haciendo confluír las aristas en el centro de un triángulo equilátero de lado la luz del hueco<sup>12</sup>; y sobre este, trazaremos un arco de medio punto que, dividido en nueve partes<sup>13</sup>, nos permite conformar las dovelas uniendo los puntos obtenidos en el intradós con el centro del semicírculo. Así, prolongando las aristas del puente<sup>14</sup> de cada dovela e interponiendo entre los arcos tres hiladas de igual espesor, incluyendo la coronación, obtendremos el despiezo pentagonal de los distintos bloques. Finalmente, con el objeto de rigidizar el conjunto, macizaremos el arco con fábrica de ladrillo o con aparejo reticulado<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> v. Vitruvio, 1787: Lib. II, cap. VIII, p. 42., lám. IV.

<sup>12</sup> Se trata de un arco adintelado o falso dintel donde se produce una entrega, sin cuantificar en el texto, de los salmeres en el muro para evitar, en la medida de lo posible, la dislocación de las dovelas. En la edición (Serlio, 1600: Lib. IV, f. 131r) podemos comprobar que los intradós de las dovelas son todos iguales, excepto, los de los salmeres que se incrementan para conseguir las entregas.

<sup>13</sup> Sobre la división de la semicircunferencia en cualquier número de partes v. en esta tesis p. 146 sg.

<sup>14</sup> Toda dovela tiene su cara de intradós y extradós, correspondientes a la superficies inferior y superior del elemento constructivo (dintel, arco, bóveda, etc...), su puente correspondiente al plano del paramento y las caras de junta que son las contiguas a las otras dovelas.

<sup>15</sup> Sobre esta propuesta Serlio hace la siguiente descripción: « Los antiguos han usado distintos tipos de aparejo en esta obra rústica, así como se ve mostrado aquí abajo, a cuya invención el arquitecto se podrá adaptar en distintas obras, según las circunstancias que acontezcan. Su medida será de tal manera que la abertura resultará perfectamente cuadrada; el machon que hay entre una y otra abertura será menor que aquellas una cuarta parte; el supercilio, llamado arquitrabe, tendrá la cuarta parte de la medida de la abertura, y se hará de dovelas que concurren al centro en número impar; y así sobre él se volteará un

B) En este ejemplo Serlio dibuja un paramento con machones y vanos, resueltos estos mediante arcos de medio punto con despiezo pentagonal, en el que destaca el tratamiento del aparejo rústico empleado (Lám. 1-V). Como en el caso anterior, los distintos elementos se proporcionan en función de la luz del hueco; y para la mejor comprensión del proceso proyectivo, describiremos el procedimiento gráfico subyacente en el texto serliano del siguiente modo:

Para empezar, a cada vano le daremos de altura vez y media su anchura<sup>16</sup> (proporción sesquiáltera 2:3)<sup>17</sup>; y de forma conmensurada, la separación entre ellos será una séptima parte menor que la luz de los mismos<sup>18</sup>. A su vez, la faja de la imposta tendrá de altura una séptima parte de la abertura; y según la figura del folio XIIIlr (1552), desde ella hacia abajo habrá seis hiladas más una que añadiremos como basamento. En cuanto al arco, trazada y dividida su semicircunferencia en once partes<sup>19</sup> y un cuarto<sup>20</sup>, daremos una parte al intradós de las dovelas; excepción hecha en la clave que, con una altura de puente<sup>21</sup> igual a la mitad del hueco, será por la cara inferior una cuarta parte mayor. Por último, a la faja de coronación le daremos de altura lo que tiene de ancho la dovela central en la parte más baja; y en relación al despiezo de los sillares, este se hará con cinco hiladas de igual espesor siendo de forma cuadrada la cara vista de la primera pieza<sup>22</sup>.

---

(cont.) semicírculo dividido en IX partes iguales, y se trazarán todas las líneas hacia el centro. Una vez formadas las dovelas, tras haber interpuesto entre ellas las tres piezas con su faja encima, de este modo la obra resultará fortísima y perpetua. Pero a fin de que las dovelas del architrabe queden más seguras, será necesario macizar el semicírculo con obra latericia, es decir de ladrillo, y para más ornamento se podrá hacer de aparejo reticulado, como usaron los antiguos, y en Roma se ven aparejos semejantes aún fortísimos, aunque sean muy antiguos, en San Cosme y San Damián » (Serlio, 1986a: 340; PS: 1130).

<sup>16</sup> En esta proporción se excluye la primera hilada que se considera a modo de basamento.

<sup>17</sup> Sobre las proporciones cuadriláteras v. Serlio, 1600: Lib. I, f. 19a.

<sup>18</sup> En el texto se omite la anchura de los estribos, aunque, por otra parte, puede deducirse del grabado en función de la anchura del vano (v. Serlio, 1552: Lib. IV, f. XIIIlr).

<sup>19</sup> El texto rectifica el grabado, porque, literalmente, el número de dovelas reseñado es nueve y no once (v. n. 22).

<sup>20</sup> v. n. 13.

<sup>21</sup> v. n. 14.

<sup>22</sup> Sobre esta invención Serlio dice: « No basta que la obra sea muy sólida, sino que es

C) En esta propuesta Serlio combina un paramento rústico, similar al caso anterior, con un orden toscano donde la doble columna y el entablamento se adaptan a la estereotomía del aparejo, como lo demuestra el hecho de que ambos sistemas se proporcionan en función de la luz del vano (Lám. 1-V). Veamos a continuación que decisiones proyectivas y que operaciones gráficas determinan, según nuestras hipótesis, esta solución compositiva<sup>23</sup>:

En el muro, como relación principal, cada estribo será de ancho como la abertura y de alto, sin considerar el basamento, el doble de dicha magnitud (proporción doble 1:2)<sup>24</sup>; con lo cual, dividiendo en dieciseis partes la altura total, obtendremos las hiladas que organizan el conjunto separadas entre sí la octava parte del hueco. De esta forma, el imoscapo de las columnas será un cuarto del vano, y con valores proporcionales, éstas se integran en el machón dejando a los lados y entre sí medio y un imoscapo respectivamente. Por lo demás, los distintos miembros del orden se ajustan a lo establecido en el apartado IV.2.1 para este género de columnas; exceptuando naturalmente, la excesiva altura de los fustes que aquí nuestro autor trata de justificar con razones estructurales. Por otra parte, en cuanto al muro añadiremos una hilada al basamento; y respecto al arco, dividiendo la semicircunferencia en trece partes para las dovelas<sup>25</sup>, haremos la central una cuarta parte mayor para la clave que tendrá de altura la equivalente a tres hiladas de sillares<sup>26</sup>.

---

(cont.) conveniente también que sea grata a la vista e ingeniosa en artificio, por lo que este tipo de aparejo de piedra no sólo es muy fuerte, sino que es también ingenioso y grato a los que miran, de cuya invención se podrá servir el arquitecto para más cosas. La medida será tal que la altura de la abertura será igual a una vez y media su anchura. El número de dovelas será hecho de manera que el semicírculo se dividirá en IX partes y un cuarto, porque la dovela de en medio será la cuarta parte mayor que las otras, y cada una de las demás ocupará una parte; la altura de la dovela de en medio será de la mitad de la abertura. La faja lisa que sostiene el arco tendrá la séptima parte de la abertura, y así desde ella hacia abajo se dividirá el pilar en siete partes. La faja que hay sobre las dovelas tendrá de altura lo que tiene de ancho la dovela en la parte de abajo. Y esta dovela se puede hacer resaltar más hacia abajo una octava parte de su anchura. Como aparejar las otras piedras con las dovelas, la figura lo muestra claramente » (Serlio, 1986a: 342; PS: 1153).

<sup>23</sup> v. fig. C, Lám. 1-V.

<sup>24</sup> v. n. 17.

<sup>25</sup> v. n. 13.

<sup>26</sup> Sobre esta composición Serlio dice: « Y puesto que las obras útiles se han convertido en ornamento, y a veces el ornamento prevalece con respecto a la necesidad para mostrar el

D) En el presente ejemplo el tratadista presenta la forma de alcanzar una altura de techo determinada, mediante obra Rústica, a partir de unas columnas de longitud insuficiente (Lám 2-V). Aquí, la anchura del hueco será cuatro veces el imoscapo de las columnas; siendo la altura de las mismas, seis veces su diámetro en la parte inferior; con lo cual, la proporción resultante del vano será doble<sup>27</sup>. Así mismo, a los vanos intermedios le daremos de ancho tres gruesos de columna; y de esta forma, estos huecos que resolveremos con el denominado arco adintelado o falso dintel<sup>28</sup>, también tendrán proporción dupla<sup>29</sup>. En cuanto al arco, este arrancará a plomo con el vivo del sumoscapo de las columnas; y a su vez, tendrá once dovelas con despiezo pentagonal siendo el intradós de la central (o clave) una cuarta parte mayor que las restantes. Por último, en relación al despiezo de los sillares, en general, se observarán las proporciones del grabado teniendo en cuenta que la faja de coronación tendrá de espesor la anchura de la clave en el intradós, y que esta dovela sobresaldrá hacia abajo la octava parte de dicha magnitud<sup>30</sup>.

---

(cont.) arte y también la riqueza de quien manda construir, esta invención está hecha para su aprovechamiento, como obra sólida y con decoro: para su aprovechamiento por las aberturas que tiene, como obra sólida porque de una a otra abertura hay un gran machón y bien aparejado, con decoro porque es rica en ornamento. De tal invención se sabrá aprovechar el juicioso arquitecto en distintas ocasiones. La proporción de ésta será que el machon tenga igual medida que la abertura, y la altura de esta última sea el doble de su anchura [cfr. este pasaje con Serlio, 1986a: Lib. IV, p. 342 no queda claro si la doble altura la tiene el estribo o el vano]. Las jambas tendrán la octava parte del ancho de la abertura, y las columnas la cuarta parte; entre una y otra columna deberá haber otro tanto como tiene de grosor una columna, y su altura con la basa y el capitel será ocho partes. En el arquitrabe, friso, cornisa, basa y capitel se observará la regla dada. Las dovelas y otros aparejos se ven en la figura, y aunque las columnas excedan de dos gruesos la medida dada por regla, por estar aquellas una junto a otra, y parte de ellas entregadas en el muro, puestas más por ornamento que para sosten de la obra, se admite en tal caso por la autoridad de muchas cosas antiguas » (Serlio, 1986a: 342; PS: 1156).

<sup>27</sup> v. fig. D, Lám. 2-V.

<sup>28</sup> v. esta expresión en el Glosario.

<sup>29</sup> v. n. 17.

<sup>30</sup> Sobre esta arquería Serlio hace la siguiente descripción: « Es encomiable que el arquitecto sea prolífico en invenciones, por la diversidad de casos que se le pueden presentar al construir, por que puede tal vez encontrarse con un buen número de columnas, pero de tan poca altura, sin embargo, que no cubrirían las necesidades del edificio, si el arquitecto no supiera tomar partido para servirse de ello; por esto, si la columna no fuese de tal altura que llegase a sostener la faja, la cual estará al nivel del techo de esta galería, se podrá llegar con este tipo de dovelas hasta la altura que fuese necesaria, siempre que por los lados derecho e izquierdo de tal orden haya muy buenos refuerzos como contrafuertes, de tal forma que resultará muy resistente en relación al peso de arriba.

E) Para Serlio esta arquería de medio punto con aparejo normal es idónea tanto en construcciones públicas de ingeniería (puentes, acueductos, etc...), como en edificios privados para pórticos o galerías; y como es habitual, también en este caso las dimensiones de los miembros son proporcionales a la luz del vano<sup>31</sup>. Así, la altura hasta la base de la imposta será igual a la anchura de la abertura; y a su vez, el espesor de esta faja de transición será una séptima parte de la luz referida. Por otro lado, los estribos tendrán una anchura equivalente a la mitad del vano, estando constituidos por seis hiladas de igual altura. Respecto al arco, las dovelas serán nueve con el intradós de la central una cuarta parte mayor que las restantes, siendo la altura de las mismas la mitad de los machones de separación. Por último, la forma de los sillares entre las dovelas puede apreciarse en el grabado; y aunque no se hace referencia escrita al espesor de la hilada de coronación, en nuestra hipótesis<sup>31</sup> optamos por darle de altura la menor anchura de la clave<sup>32</sup>.

---

(cont.) Bien es verdad que su suelo no sería seguro en bóveda sin buenísimos tirantes de bronce, o de hierro, pero más seguro sería si dicha galería fuese de tal anchura que se pudiera hacer el suelo de piedra de una pieza, o bien de muy buenas vigas de alerce, o de roble o pino, todas maderas que, si no son perpetuas, durante al menos gran número de años, si son puestas en obra con diligencia, quemando las superficies de las cabezas que van metidas en los muros, o bien fajándolas con hojas de plomo, o bien embreándolas. La proporción de esta obra será de tal manera que la abertura del arco tendrá de ancho cuatro gruesos de columnas, y su altura dos veces tanto. Los vanos menores tendrán de ancho tres gruesos de columna, y su altura seis gruesos de columna, y así todas las aberturas serán de dos cuadrados, y las columnas serán de la primera medida. Las dovelas y los otros aparejos se distinguen muy claramente en la figura, pero a las basas y a los capiteles nos hemos referido en la primera columna para cualquier caso » (Serlio, 1986a: 342 sg.; PS: 1159). Como podemos comprobar, aparte de otras carencias, en este caso no se hace referencia a la faja de coronación tal vez, porque, el autor entiende que la altura de este elemento quedó fijada en el segundo ejemplo en base al intradós de la clave.

<sup>31</sup> v. fig. E, Lám. 2-V.

<sup>32</sup> Según Serlio: « Este tipo de arcos, además de que es muy fuerte, es también ingenioso y grato a la vista por la concordancia de los aparejos, cuya invención no sólo podrá servir para galerías y para pórticos de tales obras, sino también para puentes de ríos y de torrentes, y sería muy adecuado para llevar agua de un monte a otro; también serviría para un acueducto de largo trayecto. Su proporción debe ser tal que su altura será igual a la distancia que haya de un pilar a otro, hasta bajo la faja que sostiene el arco; la faja tendrá la séptima parte de la abertura, y desde ella abajo se dividirá en seis partes, y el semicírculo se repartirá en IX partes y un cuarto, porque la dovela de en medio debe ser una cuarta parte mayor que las otras. Por lo que respecta a los otros aparejos, con el compás en la mano, se hallará la medida de todo » (Serlio, 1986a: 343; PS: 1163). Como en el caso anterior, ante la indefinición de la faja de coronación, hemos optado por hacer la altura de estos sillares como en el caso b).

F) Para terminar esta serie de paramentos nuestro autor presenta un muro continuo, donde se alternan estribos y vanos con la misma proporción (doble altura que anchura)<sup>33</sup>, que, según él, satisface la necesidad de muchas aberturas y es apto para soportar grandes cargas. Aparte de lo dicho, en el texto no se aportan más referencias proporcionales; aunque por otra parte, del grabado (Serlio, 1552: f. XVIr) podemos extraer las relaciones necesarias para la completa definición del modelo<sup>34</sup>. Como se ha comentado, los machones son iguales que los huecos con una altura doble que la anchura; y por demás, sobre ellos hay una faja a modo de dintel de altura tres cuartas partes de la luz del vano. El dintel propiamente dicho queda resuelto con la solución denominada arco adintelado<sup>35</sup>; presentando la particularidad de que la dovela central es en la cara inferior un cuarto mayor que las restantes y que los salmeres se entregan al muro la mitad de su intradós. Finalmente, en cuanto al resto de los sillares, cabe mencionar que la hilada inferior<sup>36</sup> es un cuarto más alta que las restantes, incluyendo las que están sobre las dovelas<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> v. n. 17.

<sup>34</sup> v. fig. F, Lám. 2-V.

<sup>35</sup> v. esta expresión en el Glosario.

<sup>36</sup> Como podemos comprobar en este ejemplo, y en mayor o menor medida en los casos anteriores, este autor en la obra *Rústica* significa de forma especial, tal vez a modo de basamento (v. esta voz en el Glosario), la hilada inferior de los sillares en relación a los restantes.

<sup>37</sup> Sobre este modelo Serlio hace el siguiente comentario: « Puesto que tal vez podría acontecer la necesidad de una obra continua, en la que fueran precisas muchas aberturas para el aprovechamiento de los edificios, esta obra sería fortísima y apta para sostener todo gran peso, y si no fueran necesarias tantas aberturas, se podrá guardar bien este orden para cubrir alguna de aparejo latericio, y seguirá este orden. Su proporción será tal que la medida de la abertura será igual a la del macizo, y la altura será el doble de la anchura, aunque tales cosas se podrán hacer más o menos según las necesidades y el parecer del modesto arquitecto. De semejantes aparejos se ven en Roma en la actualidad cosas no sólo antiquísimas, sino fortísimas aún en el día de hoy, las cuales están en San Cosme y San Damían » (Serlio, 1986a: 343; PS: 1166).

### V.2.2 Puertas para edificios fortificados.

A) En este ejemplo Serlio presenta una puerta con arco de medio punto desde la que se accede a un vestíbulo con el cielo resuelto en bóveda de arista (Lám. 3-V). La abertura tiene proporción dupla, es decir, doble de alta que de ancha<sup>38</sup>; y como en los casos precedentes, los miembros se proporcionarán en función de la luz del vano del siguiente modo<sup>39</sup>:

En primer lugar, en cuanto al muro, la imposta tendrá de altura una séptima parte del ancho del hueco; y de ésta hacia abajo, dividiremos la fábrica en siete partes y media para obtener seis hiladas, donde se alternarán sillares de una parte de altura con otros de parte y media. A continuación, en relación al arco, éste será de medio punto con nueve dovelas en aparejo pentagonal; siendo la altura de la clave la mitad del vano, y su intradós una cuarta parte mayor que el de las restantes<sup>40</sup>. Y por último, para los sillares de las dovelas, dividiremos en cinco partes la altura desde la imposta hasta la faja de coronación, que como siempre tendrá de altura el pie de las dovelas; y haremos cuatro hiladas alternando bloques de una parte de altura con otros de parte y media, como se hizo en la parte inferior del muro<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Acerca de las proporciones cuadriláteras v. Serlio, 1600: Lib. I, f. 19a.

<sup>39</sup> Fig. A, Lám. 3-V.

<sup>40</sup> Sobre la división de un arco en partes proporcionales v. en esta tesis p. 146 sg.

<sup>41</sup> Acerca de esta puerta Serlio hace el siguiente comentario: « El ingenioso arquitecto podrá servirse de esta puerta en distintos lugares, como se ha dicho desde el principio, pero no para puertas de fortalezas, porque la entrada o vestíbulo, como queramos llamarlo, no sería adecuado para el manejo de artillerías ni grandes armas defensivas. No obstante, la parte de fuera podrá servir para alguna puerta, cuya proporción será de tal manera que su altura sea igual al doble de lo que tiene su abertura de ancho. Las dovelas del semicírculo será IX, y se trazarán todas sus líneas al centro del círculo; la faja plana que sostiene el arco tendrá de altura la séptima parte de la anchura de la puerta; desde la faja hacia abajo, hasta el pavimento, se dividirá en siete partes y media, y se harán seis hiladas de piedras, tres de ellas serán de una parte y media cada una, y las otras tres serán de una parte cada una, y así serán distribuidas las siete partes y media. La altura de la dovela de en medio será igual a la mitad del ancho de la puerta, y la faja que corre sobre las dovelas tendrá de altura lo que el pie de las dovelas, pero la dovela de en medio será una cuarta parte mayor que las otras » (Serlio, 1988a: 340; PS: 1133).



B) En opinión de Serlio, esta puerta (Lám. 3-V), donde se combina un aparejo rústico con un orden toscano apilastrado, es adecuada tanto para edificaciones fortificadas de carácter militar como para el cerramiento de casas de campo. Y por otra parte, en cuanto a las relaciones proporcionales, podemos afirmar que en este caso los dos sistemas constructivos (obra Rústica y orden Toscano) se adaptan en igualdad de condiciones, sin que ninguno prevalezca sobre el otro, estableciéndose una relación de equivalencia entre sus parámetros básicos donde el imoscapo de la pilastra es igual a dos quintos de la luz del vano<sup>42</sup>. Veamos:

Para empezar, haremos la altura del hueco el doble de su luz; y de ésta dimensión, una quinta parte será para la jamba<sup>43</sup> lo mismo que para el arco resuelto en medio punto con aparejo normal. A su vez, las pilastras de anchura doble que la jamba tendrán de altura seis veces dicha magnitud; y de aquí, las alturas de la basa y del capitel serán, respectivamente, un cuarto y un tercio del frente de la pilastra. Por pertenecer estos miembros al orden Toscano se proporcionarán a semejanza del mismo; por lo cual: el plinto en la basa ocupará la mitad de la altura, y dividiendo el resto en tres partes, dos serán para el toro y una para el filete; así mismo, en cuanto al capitel, dividiendo en tres partes su espesor, el tercio superior lo ocupará el ábaco, el inferior el hipotraquelio, y subdividiendo el tercio central en cuatro partes, tres serán para el equino y una para el filete. Por último, respecto a la configuración de las pilastras o pilastrones, bajo el capitel situaremos el astrágalo y el collarino ocupando ambos la mitad de altura que el hipotraquelio; de tal forma que, dividiendo en tres partes esta dimensión, el grosor del astrágalo será doble que el del filete<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Fig. B, Lám. 3-V.

<sup>43</sup> v. esta voz en el Glosario.

<sup>44</sup> Sobre el orden Toscano v. en esta tesis apdo. IV.2.1. Según el grabado (Serlio, 1552: f. XIIa), en este orden apilastrado, al no haber reducción del fuste, observamos que la salida de todo elemento es igual a su espesor siguiendo la regla general.

En cuanto al resto de los elementos (imposta, arco, faja de remate, etc...), aunque Serlio no aporta información precisa sobre los mismos, pueden deducirse del grabado transportando medidas. Y de esta forma cabe reseñar: que la imposta tendrá la altura del capitel; y que el arco quedará resuelto con nueve dovelas iguales, dispuestas con aparejo normal, exceptuando la clave donde el intradós será una cuarta parte mayor y sobresaldrá por abajo la octava parte de su anchura<sup>45</sup>.

C) Esta portada, más que ninguna adecuada para fortificaciones según Serlio (Lám. 3-V), debe tener en la abertura incluso el arco proporción dupla; es decir, doble de alta que de ancha. Y a partir de esto, a las jambas les daremos de anchura la séptima parte del hueco y al imoscapo de las columnas el doble de dicha magnitud; con lo cual, la relación entre los sistemas arqueado y arquitrabado es:  $i = (2/7) L$ , siendo  $i$  el imoscapo y  $L$  la luz del vano. Así mismo, la columna tendrá de altura ocho veces el mayor diámetro del fuste (imoscapo); dimensionándose el capitel y el entablamento según las reglas dadas para el Toscano en el apartado IV.2.1. Y seguidamente, sobre la corona de la cornisa colocaremos el frontispicio como Serlio lo explica para el orden Dorico; es decir, mediante un triángulo de base la longitud de la cornisa sin el cimacio, y vértice la intersección de la mediatriz de este segmento con un arco de circunferencia que pasa por los extremos de la corona<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Sobre esta portada Serlio hace la siguiente descripción: « La siguiente puerta podrá servir para todos los edificios mencionados al principio y, al ser de obra rústica, sería muy a propósito para la casa de campo, como se ve en muchos lugares de Italia, a lo largo de los caminos en el frente de alguna casa noble, para cerramiento del patio, dado que este tipo de puertas confieren muy buen aspecto a tales lugares. Y su proporción se hará de tal manera que la altura de la abertura será el doble de la anchura hasta bajo el arco; la jamba tendrá la quinta parte de la anchura de la luz, y esto mismo tendrá el arco. La pilastra tendrá de anchura el doble de la jamba, y su altura será igual a seis partes de su frente; la altura de la basa tendrá la cuarta parte del frente de la pilastrata, y el capitel tendrá de altura la tercera parte de la pilastra. La faja plana que hay en lugar del arquitrabe tendrá lo que el capitel, e igualmente el friso, y otro tanto la cornisa; pero en los miembros particulares, como serían las basas, los capiteles y la cornisa, se observará la regla dada en el primer orden. La imposta que sostiene el arco tendrá la altura del capitel, repartida según las mismas reglas primeras, pero con otros miembros, como se ve, es decir las dovelas y otras piedras, se podrá recabar fácilmente con el compás. Y si para mayor ornamento se quisiera hacer frontispicio, cosa verdaderamente de muchísimo ornato, se verá el modo en el orden dórico de dos formas distintas » (Serlio, 1986a: 340 sg.; PS: 1136). Respecto al arco, éste es de aparejo normal y similar al expuesto en la fig. E del apartado anterior.

En cuanto al arco, partiremos la semicircunferencia en trece partes haciendo dovelas iguales con la opción de resaltar el intradós de la central respecto a las otras<sup>47</sup>. Y finalmente, para el resto del aparejo, seguiremos lo dibujado en la figura del folio XIIIa (1552) teniendo en cuenta que la imposta tiene de grosor la mitad del imoscapo, y que desde ésta hacia abajo hay ocho hiladas siendo la altura de la inferior doble que la de las restantes<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> v. Serlio, 1986a: 350.

<sup>47</sup> Variación de la figura respecto al texto donde se dice: once dovelas con la del medio algo mayor.

<sup>48</sup> Todas estas operaciones Serlio las describe del siguiente modo: « La proporción de esta puerta se ha de hacer de tal manera, que la abertura sea de proporción doble, es decir, dos anchuras en altura hasta bajo el arco, y dividida la anchura en siete partes, una será para la jamba, y así la columna tendrá dos veces tanto de gruesa, y su altura con el capitel tendrá ocho partes. El capitel, el arquitrabe, el friso y la cornisa serán como está expuesto al principio, y así el frontispicio se mostrará como se ha dicho en el dórico. El semicírculo del arco será partido en XI partes, y estas serán las dovelas, pero la del medio será algo mayor, y también tiene libertad el arquitecto para hacerla resaltar bajo el arco algo más que las otras. La faja que sostiene el arco será igual a la mitad del grosor de la columna, y desde aquella hacia abajo se harán IX partes, de las cuales dos serán para la parte más baja de la columna, y las siete restantes igualmente distribuidas serán las piedras que ciñen y atraviesan la columna. Y cuanto más toscamente fuera esbozada esta obra, pero con artificio, no obstante, observará mejor el decoro de tal orden, y máxime las piedras que ciñen las columnas y también las dovelas » (Serlio, 1986a: 341 sg.; PS: 1147).

### V.2.3 Puertas para ciudades o fortalezas.

Desde el punto de vista compositivo, principalmente en los dos ejemplos siguientes, Serlio adopta una disposición tripartita (vano central y portillos laterales) con ático<sup>49</sup> cuyos referentes se encuentran, sin duda, en los arcos triunfales que detalla en el Libro III<sup>50</sup>. Y a partir de esta consideración, suponiendo que este autor proyecta estas puertas de ciudad haciendo un ejercicio analógico con los arcos triunfales, debemos ponderar en que medida mantiene las relaciones proporcionales entre los distintos miembros, y al mismo tiempo, como integra en la composición los sistemas arquitrabado (orden Toscano) y arqueado (obra Rústica).

1a.- En esta puerta (Lám. 4-V) se combina un orden toscano apilastrado con un aparejo rústico donde la altura del vano central es vez y media su anchura; y en consecuencia, como en casos anteriores, la proporción utilizada es sesquiáltera (2:3)<sup>51</sup>. Así mismo, como es habitual, la luz del vano central (L) es el patrón que proporciona las distintas partes del conjunto; y de esta forma, la jamba<sup>52</sup> del arco tendrá una sexta parte de la luz del mismo y el frente de la pilastra (i) la tercera parte de esta magnitud; con lo cual, la expresión que relaciona el orden con el aparejo es:  $i = (1/3) L$ .

Respecto al orden, una vez definida la anchura (i) de la pilastra, seguiremos en general las reglas establecidas para el Toscano en el apartado IV.2.1; aunque en este caso, como proporciones específicas, la pilastra tendrá 5i de altura, el espesor de la basa será  $(1/3)i$  lo mismo que el capitel y, por último, al conjunto del entablamento le daremos i de altura ocupando cada uno de sus miembros (arquitrabe, friso y cornisa) un tercio del total.

---

<sup>49</sup> v. esta voz en el Glosario.

<sup>50</sup> La importancia que Serlio otorga a estas construcciones monumentales se pone de manifiesto en el Libro III, dedicado a las antigüedades, donde recoge con detalle once arcos distintos (v. Serlio, 1552: Lib. III, ff. LIIIr-LXXIIIa).

<sup>51</sup> Acerca de las proporciones cuadriláteras v. Serlio, 1986a: Lib. I, p. 235.

<sup>52</sup> v. este término en el Glosario.

En cuanto a la estructura rústica, aunque Serlio sólo especifica que la proporción de los portillos debe ser dupla siendo la anchura de los mismos igual a la de las pilastras; podemos comprobar en el grabado (Serlio, 1552: f. VIIIr) que tanto los dinteles de las puertas laterales como el arco central se resuelven con aparejo pentagonal, despiezando este último en diecisiete dovelas desiguales cuyos frentes se adaptan a las hiladas de los pilastrones contiguos<sup>53</sup>. Y para terminar, como elemento de coronación característico en los arcos triunfales, se elevará un ático con machones cuadrados alineados con las pilastras que será rematado con un frontón triangular como se explicó en el orden Dórico<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Comparando el trazado de las dovelas en la traducción de Villalpando con el de la edición veneciana de 1600 (f. 129r), podemos concluir que en ambos casos los grabadores no tratan de hacer iguales las caras inferiores (intradós) de las dovelas; lo que parece, por otra parte, contrario al criterio de Serlio cuando, en los ejemplos precedentes, induce a la división de la semicircunferencia del arco en partes iguales con la central un cuarto mayor.

<sup>54</sup> Sobre esta puerta Serlio hace la siguiente narración: « He prometido tratar en este presente volumen solamente de los ornamentos y de los diferentes estilos de edificios, por lo que no trataré ahora de cómo se deben colocar las puertas de las ciudades y de las fortalezas con sus flancos, troneras, ni otras posibles construcciones defensivas, dejando tal tarea al arquitecto militar, según los sitios y las circunstancias que concurren. Pero diré, una vez colocada la puerta de la ciudad o de la fortaleza, el modo en el que se ha de adornar, en mi opinión, mostrando algunas figuras. Toda puerta de ciudad necesita la puerta que se llama de socorro, y otros la llaman portillo; pero para conservar la simetría, que quiere decir correspondencia proporcionada, es necesario hacer otra ficción: las medidas de la puerta se han de hacer de tal manera que a la anchura de la abertura se le añada la mitad para la altura. La altura se dividirá en seis partes, y del ancho de una serán las jambas de los lados derecho e izquierdo; el frente de las pilastras tendrá la tercera parte de la anchura de la puerta, y su altura será de cinco partes con las basas y capiteles, y la altura de las basas será de la tercera parte de la altura de la pilastra, e igualmente los capiteles, sin dejar de observar la regla dada con ocasión de la primera columna. El arquitrabe, friso y cornisa tendrá de altura lo que el frente de la pilastra, con la regla dada en el primer orden. Entre una y otra pilastra estará la puerta de socorro, y su anchura será igual al frente de la pilastra, y la altura será igual al doble de la anchura; sus jambas tienen que ser igual a la tercera parte de la puerta. La elevación que hay sobre la puerta se hará a juicio del arquitecto, pero la proporción del fastigio, llamado frontispicio, la mostraremos de dos maneras en el orden dórico » (Serlio, 1986a: 338; PS: 1116). Por otra parte, respecto a la configuración del frontón v. Serlio, 1986a: 350.

2ª.- La puerta que presentamos a continuación (Lám. 5-V) es parecida a la anterior, con la diferencia de que en esta invención se sustituyen las pilastras por columnas embebidas en el paramento un tercio de su diámetro; y así, lo mismo que en el ejemplo precedente, el hueco principal tendrá proporción sesquiáltera en altura respecto a su anchura, es decir, dos partes de ancho y tres de alto. De forma similar, las jambas<sup>55</sup> serán la octava parte de la luz del vano (L), y a su vez, la columna tendrá de diámetro (i) la cuarta parte de dicha magnitud; con lo cual, la ecuación que relaciona el orden con la fábrica es  $i = (1/4) L$ . Así pues, con estos valores proporcionales, configuraremos los distintos miembros del orden (basa, fuste, capitel, arquitrabe, etc...) aplicando las reglas específicas de este género arquitectónico<sup>56</sup> haciendo las columnas  $7i$  de altura<sup>57</sup>.

Por otra parte, en cuanto al resto de los elementos, en general observaremos la disposición del aparejo en el grabado (Serlio, 1552: f.IXa). Y de esta forma, manteniendo la anchura de las jambas (L/8), haremos las puertas laterales la mitad de anchas que la central, situando sus dinteles<sup>58</sup> a la altura de la imposta del arco; con lo cual, resultarán vanos rectangulares en la proporción *superbipartiens tertias*, es decir, con tres partes de anchura por cinco de altura. Seguidamente, en relación al arco, dividiremos en quince partes iguales su semicircunferencia para resolver las dovelas en despiezo pentagonal; y aunque no se dice textualmente, haremos sobresalir el intradós de la clave un octavo de su anchura<sup>59</sup>. Y por último, como pieza de remate, dispondremos un frontón triangular sobre dos pilastras de proporción dupla que, en la vertical de las columnas, delimitarán un espacio donde se ubique la posible inscripción<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> v. esta voz en el Glosario.

<sup>56</sup> v. el orden Toscano en el apdo. IV.2.1.

<sup>57</sup> En este ejemplo Serlio también admite  $8i$  de altura porque entiende que la función de las columnas embebidas es más decorativa que portante.

<sup>58</sup> Aquí Serlio indica que los dinteles pueden hacerse de una pieza, al no soportar cargas, o bien con el despiezo que aparece en el grabado.

<sup>59</sup> Serlio da la proporción de este saliente en el apdo. V.2.1, n. 22, p. 225.

<sup>60</sup> Estas operaciones las describe Serlio del siguiente modo: « Puesto que el arquitecto debe ser rico en invenciones, para satisfacerse a sí mismo y a los demás, se podrá adornar

3a.- Para terminar esta serie de puertas, Serlio presenta una de las soluciones más sencillas en estructura Rústica, donde, con una breve descripción de las proporciones fundamentales, deja a la discreción del arquitecto el resto de las medidas... « no sobrando ni faltando mucho de la forma dicha »<sup>61</sup> (Lám. 6-V). De esta manera, empezando como siempre por el hueco central, daremos hasta la base de la imposta la misma altura que anchura; y de este modo, haciendo el espesor de la faja que sostiene el arco la sexta parte de la luz del vano principal<sup>62</sup>, se dibujarán los portillos y los macizos de separación en proporción dupla siendo la base de los mismos la mitad de la luz citada.

En cuanto al aparejo, como dijimos al principio, este autor no se ocupa de las medidas particulares porque, quizás, no lo considera necesario debido: a la definición formal que aporta el grabado, a las necesidades específicas del caso que se trate... « especialmente quando fuere constreñido de alguna necesidad como algunas vezes suele acontecer », y en definitiva, a la experiencia adquirida sobre estas trabazones en los ejemplos anteriores del presente capítulo.

---

(cont.) también la puerta de una ciudad o fortaleza de este otro modo, observando la siguiente regla, que establece que la abertura de la puerta debe guardar un proporción sesquiáltera en altura con respecto a su anchura, es decir, dos partes de anchura y tres en altura. Su jamba tendrá la octava parte de la anchura de la puerta, y la columna la cuarta parte de la puerta. Pero al tener la columna la tercera parte entregada en el muro con las demás piedras, más bien puestas para ornamento que para soportar peso, se hará de siete partes de altura, y también se podría hacer de ocho en tal caso, cuando el arquitecto quisiese hacer la puerta de mayor delicadeza. La abertura de las puertas laterales será de la mitad de la puerta principal, y sus jambas como las de la mayor; su altura será tal que la faja que sostiene el arco sea su supercilio o arquitrabe, como queramos llamarlo; pero si no encontrase piedra de una sola pieza para tal necesidad, háganse las dovelas como está dibujado, y así la proporción de las puertas será de superbipartiens tertias, es decir, tres partes de anchura y cinco de altura. Las dovelas del arco serán XV. En las basas, capiteles, arquitrabe, friso y cornisa se observará la regla expuesta con motivo de la primera columna, y así la elevación de en medio se hará a juicio del arquitecto, como se ha dicho de las otras. Y semejantes obras, cuanto más toscamente fueran esbozadas, guardando el decoro de la fortaleza » (Serlio, 1986a: 338 sg.; PS: 1120).

<sup>61</sup> Serlio, 1552: Lib. IV, f. IXr.

<sup>62</sup> Aunque en este caso no se especifica el grosor de la imposta podemos deducir, por las ilustraciones y el texto de los ejemplos anteriores (v. apdos.: V.2.1, figs. B y E y V.2.2, fig. C), que Serlio conmensura la altura de este elemento entre la sexta y la séptima parte de la luz de la abertura principal.

En cualquier caso, de forma resumida, cabe reseñar que en esta propuesta nuestro tratadista resuelve el adintelado de los portillos y del arco de medio punto con cinco y nueve dovelas, respectivamente, en despiezo pentagonal; haciendo coincidir en la traba, como se aprecia en el grabado (Serlio, 1552: f. IXr), las distintas aristas con los vértices de los bloques dispuestos en hiladas del mismo espesor. Y finalmente, respecto a la faja de coronación, entendemos que este elemento puede dimensionarse con un espesor equivalente al intradós de la dovela central<sup>63</sup>, como se hizo en el segundo ejemplo del apartado V.2.1<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> v. apdo. V.2.1, fig. B.

<sup>64</sup> La descripción de Serlio correspondiente a esta puerta es... « De otra manera más simple, y también más fuerte se podrá hacer la puerta de una ciudad, o de un castillo, observando el dibujo aquí abajo mostrado. Su proporción debe tener la misma medida en la anchura del vano de la puerta como en la altura hasta bajo la faja que sostiene el arco, y su altura desde la faja hacia arriba debe ser igual a la medida del semicírculo; pero queda siempre a juicio del arquitecto la posibilidad de añadir o restar según la necesidad, y máxime cuando algún accidente le obligue a ello. Y así, a sus lados, a derecha e izquierda, han de hacerse dos puertas menores, como he dicho de las otras: su anchura será aproximadamente la mitad de la de la puerta de en medio, y otro tanto se dejará de macizo entre la grande y las dos pequeñas, y la altura de éstas será el doble de su anchura, y así la faja que sostiene el arco servirá también de sostén para las dovelas de las puertas, y aún se podría hacer que la faja fuese el mismo supercilio, es decir el arquitrabe de la puerta, la cual, como se ha dicho, puede hacerse menor y mayor según parezca al arquitecto, sin apartarse mucho de las formas dadas » (Serlio, 1986a: PS: 1124).



### V.3 LOS METODOS DE COMPOSICION EN PORTADAS Y FACHADAS.

---

Después de haber analizado extensamente los Ordenes renacentistas y la obra Rústica donde, con carácter excepcional en la historia de la Tradadística, se pone de manifiesto la multiplicidad expresiva de este ornamento en combinación con el Toscano. En este apartado nos limitaremos a destacar los aspectos esenciales de la *Gramática Arquitectónica* desarrollada en el Libro IV; pues, por todo lo dicho, sería prolijo y reiterativo –a más de no enriquecer el discurso– describir pormenorizadamente todas y cada una de las « invenciones » serlianas que, siendo consecuencia de una metodología proyectiva común –y hasta cierto punto sencilla–, preferimos dejar a la individualidad investigadora de la persona interesada. Con esta intención, los textos que corresponden a las láminas son los siguientes:

TEMPLO TETRASTILO DORICO: 7-V (348)<sup>65</sup>. PUERTAS DORICAS: 8-V (349), 9-V (349), 10-V (350), 11-V (350), 12-V (351, v. fig. 18, preliminares), 13-V (351 sg.), 14-V (352). FACHADAS DORICAS PORTICADAS: 15-V (353), 16-V (354), 17-V (354 sg.), 18-V (355 sg.). FACHADA DORICA AL ESTILO VENECIANO: 19-V (356). PUERTAS JONICAS: 20-V (365), 21-V (365 sg.), 22-V (366). FACHADAS JONICAS PORTICADAS: 23-V (366 sg.), 24-V (367 sg.). FACHADAS CORINTIAS PORTICADAS: 25-V (374 sg.), 26-V (376), 27-V (377 sg.). FACHADA CORINTIA AL ESTILO VENECIANO: 28-V (376 sg.). TEMPLOS SAGRADOS: 29-V (375 sg., v. fig. 23, preliminares), 30-V (378 sg.). ARCO TRIUNFAL CORINTIO: 31-V (379).

Estas « invenciones », así llamadas por Serlio utilizando una expresión tomada de Vitruvio<sup>66</sup>, no son una recreación "licenciosa o arbitraria" de la "norma clásica" como equivocadamente se piensa<sup>67</sup>. En realidad, las propuestas compositivas del boloñés, resultado de un acto creativo manifiesto tras confrontar –en sentido crítico– las edificaciones antiguas con los postulados vitruvianos, surgen anticipándose a las corrientes "manieristas" que, desde el *lenguaje clásico*, demandaban soluciones estilísticas acordes con los nuevos tiempos.

---

<sup>65</sup> Las páginas que se relacionan a continuación están en Serlio, 1986a.

<sup>66</sup> v. Tesis: 217.

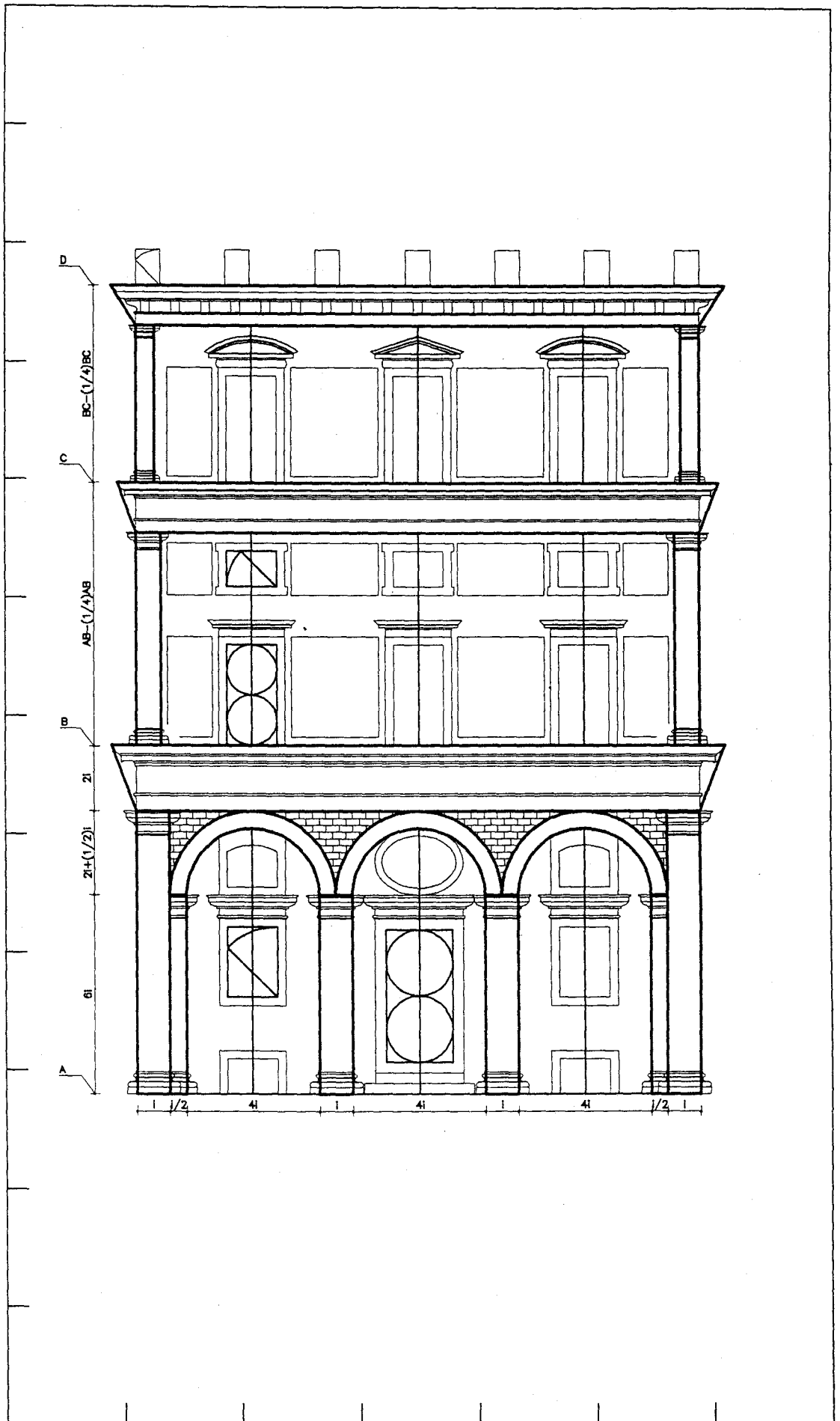
<sup>67</sup> v. Paniagua Soto, 1990: n. 4, p. 607.

En cuanto a los procedimientos proyectivos utilizados en la configuración de puertas y fachadas, en el Libro IV se distinguen dos claramente diferenciados. El primero que podemos denominar *aditivo*, consiste en proporcionar los distintos elementos a partir de la anchura del vano central que, en la mayoría de los casos, tiene una de las proporciones cuadriláteras descritas sucintamente por el boloñés en el Libro I<sup>68</sup>. Veamos un ejemplo (Lám. 17-V):

« Esta compartimentación se hará del siguiente modo: un vano ha de ser el equivalente al grosor de cuatro columnas; la altura de la columna con la basa y el capitel será de seis partes de ella; sobre las columnas colóquese el arco cuyo frente ha de ser la mitad del grosor de la columna, y el vano será de proporción doble; sobre los arcos se ha de colocar el arquitrabe, el friso y la cornisa, y la altura del conjunto ha de ser el doble del grosor de una columna, y dividido este conjunto en tres partes y media, un corresponderá para el arquitrabe, una y media para el friso y una para la cornisa; y para los demás miembros se ha de observar la regla dada [para el orden Dórico]; la anchura de la puerta ha de ser del grosor de dos columnas, y su jamba la sexta parte, pero su cornisa ha de estar al mismo nivel que los capiteles y hechas con los mismos miembros, y de este mismo modo se enmarcarán también las ventanas, cuya anchura ha de ser igual a grosor y medio de una columna, y su altura a ocho partes y media. El segundo orden ha de ser la cuarta parte menor que el primero; las columnas de los extremos, el arquitrabe, friso y cornisa ha disminuido también en la misma proporción; pero las ventanas que van sobre los arcos han de ser de igual anchura que las del primer orden, pero su altura ha de ser de dos cuadros, y sus jambas iguales que las otras; el friso que va sobre ellas ha de ser igual que la jamba, y la cornisa también igual; las ventanas pequeñas que hay sobre ellas han sido abiertas por dos razones: una es que si la sala es toda ella de la misma altura permitirá ver desde afuera su techo, y también la sala será así más luminosa; la otra razón es que si se quiere dividir en entre pisos alguna sala servirán para proporcionar luz a la parte superior. El tercer orden ha de ser de la cuarta parte menor que el segundo, dividido en cinco partes, una de ellas corresponderá para el arquitrabe, friso y cornisa; y a su vez dividido este conjunto en tres partes, una corresponderá al arquitrabe, otra al friso y la tercera a la cornisa, y en el friso se han de distribuir los modillones tal como se ven en la figura; la luz de las ventanas será igual que las otras, pero su altura será la duodécima parte mayor por quedar más distante de la vista; la jamba ha de ser como las otras, y también el friso, la cornisa, los frontispicios. Los frontispicios curvos se harán como se dijo anteriormente al tratar de las puertas dóricas » (ver la página siguiente).

---

68 v. Tesis: 147.



En el segundo método, que debemos llamar *sustractivo* en concordancia con el anterior, se consigue proporcionar la anchura de las partes sustrayéndola del frente de fachada disponible (*embater*). En la obra de Serlio, esta operación siempre se hace en un número de partes iguales; aunque en Vitruvio, esta longitud también se fracciona en partes proporcionales como en el caso de los templos *eustilos*. Veamos un ejemplo de composición *sustractiva* en el Libro IV.

« Para distribuir la siguiente fachada, se dividirá su anchura en catorce partes; un de ellas corresponderá para un columna; la parte central entre dos columnas ha de ser como seis grosores de columna; los demás espacios serán cada uno de ellos como tres grosores de columna; la ventana ha de ser como el grosor de una columna y media, y su altura será de dos cuadros y medio, la jamba la sexta parte de la luz; las ventanas del primer orden ha de ser de la misma anchura; las de abajo para las dependencias a nivel del suelo han de ser un cuadrado perfecto, y las que quedan en medio para las dependencias del entresuelo, que así se llaman, serán de cuadrado y medio; la anchura de la puerta será de cinco grosores de columna, y para que las columnas tengan su base sólida su altura será un cuadrado y dos tercios; las dovelas y demás ligaduras de las piedras se pueden ver y medir en el dibujo; desde debajo del arco de la puerta hasta la parte superior de la banda del primer orden ha de haber un ancho de dos grosores de columna. Todos los ordenes a medida que se suceden en altura disminuyen la cuarta parte de su altura; pero en el presente caso, en mi opinión, por comenzar la distribución de las columnas sobre este otro orden sólido su altura ha de ser igual a la del primero; porque si el rústico fuera la cuarta parte mayor que el dórico del centro, y el tercer orden la cuarta parte menor que el segundo, este tercer orden sería demasiado pequeño, y el primero de demasiada altura. Una vez hecho el primer orden con su fachada se colocará un podio o antepecho de igual altura que el grosor de una columna y media y sobre este podio se colocarán las columnas siguiendo el orden explicado más arriba, y cuya altura será: que siendo el segundo orden de igual altura que el primero, descontada la parte del podio, el resto se distribuirá en cinco partes de las cuales cuatro corresponderán a la columna, y la otra parte el arquitrabe, friso y cornisa; y dichas partes se distribuirán igual que están en el dibujo, y observando la primera regla, y así las columnas vendrán a tener su exacta proporción. El espacio central dividase del siguiente modo; que las columnillas han de ser la mitad de las grandes, y el espacio central ha de tener una anchura que será el doble que la de los lados; y dichos espacios estarán al mismo nivel que las ventanas, sobre las que se abren ojos para obtener una mayor luz, como se puede ver en el dibujo; y sobre los dos espacios menores del centro o bien se abren los espacios que se ven en el dibujo o bien los mismos ojos que hay sobre las ventanas y a su mismo nivel: para los demás miembros particulares se ha de recurrir a la primera regla. El tercer orden ha de ser menor la cuarta parte en relación al segundo, es decir, todos los miembros han de disminuir en esa

medida; pero las ventanas han de tener la misma anchura que las de abajo y así su altura y los demás miembros se podrán hallar con la ayuda del compás; la elevación del centro, sin el frontispicio, ha de ser la mitad de la altura del tercer orden; en los miembros restantes, como he dicho, el experto arquitecto podrá ajustarse a estos, o aumentarlos o disminuirlos a su gusto; esta fachada está realizada al estilo de las de Venecia » (ver la figura al final del apartado).

En consecuencia –como ya adelantamos en el Capítulo III–, la metodología proyectiva de Serlio se basa en una retícula de líneas verticales y horizontales, donde los espacios se relacionan entre sí por múltiplos o fracciones del imoscapo; en los cuales, los Ordenes arquitectónicos se insertan proporcionalmente –con absoluta precisión– respecto al canon establecido. En los pisos superiores, manteniendo los ejes de las columnas y la anchura de los vanos, todos los miembros del Orden se disminuyen un cuarto respecto al inmediato inferior. Esta regla proporcional la comenta Serlio repetidas veces en el Libro III<sup>69</sup>, encontrada por él en las edificaciones antiguas; y como ya apunta Hubertus Günther<sup>70</sup>, la disminución de los Ordenes superiores en un cuarto es una característica diferencial de Serlio respecto a su maestro Baldassare Peruzzi. Por esta razón, parece que no tiene mucho fundamento el comentario del ilustre historiador Manuel Gómez-Moreno cuando afirma, en relación a estos grabados,... « los dibujos de Peruzzi, publicados por Serlio en 1537 »; y en consecuencia, nos es descabellado pensar que estas ideaciones se deben al boloñés.

Por otro lado, en cuanto a la *serliana* como motivo organizador de la composición, caben los siguientes comentarios. Por una parte, sabemos que, naturalmente, la idea de alternar vanos adintelados y arqueados tiene antecedentes históricos previos al Libro IV<sup>71</sup>; aunque por otra, en la obra de Serlio esta abertura se entiende como un modelo proveniente de una solución constructiva. Veamos. En primer lugar, aparece en la configuración de un humilde paramento mural (v. Lám. 2-V, fig. D); más adelante, se utiliza en la resolución de un pórtico en planta baja (v. Lám. 16-V) haciendo Serlio referencia – y esto es lo importante– al paramento

---

<sup>69</sup> v. Serlio, 1986a: 293, 297, 303, etc.

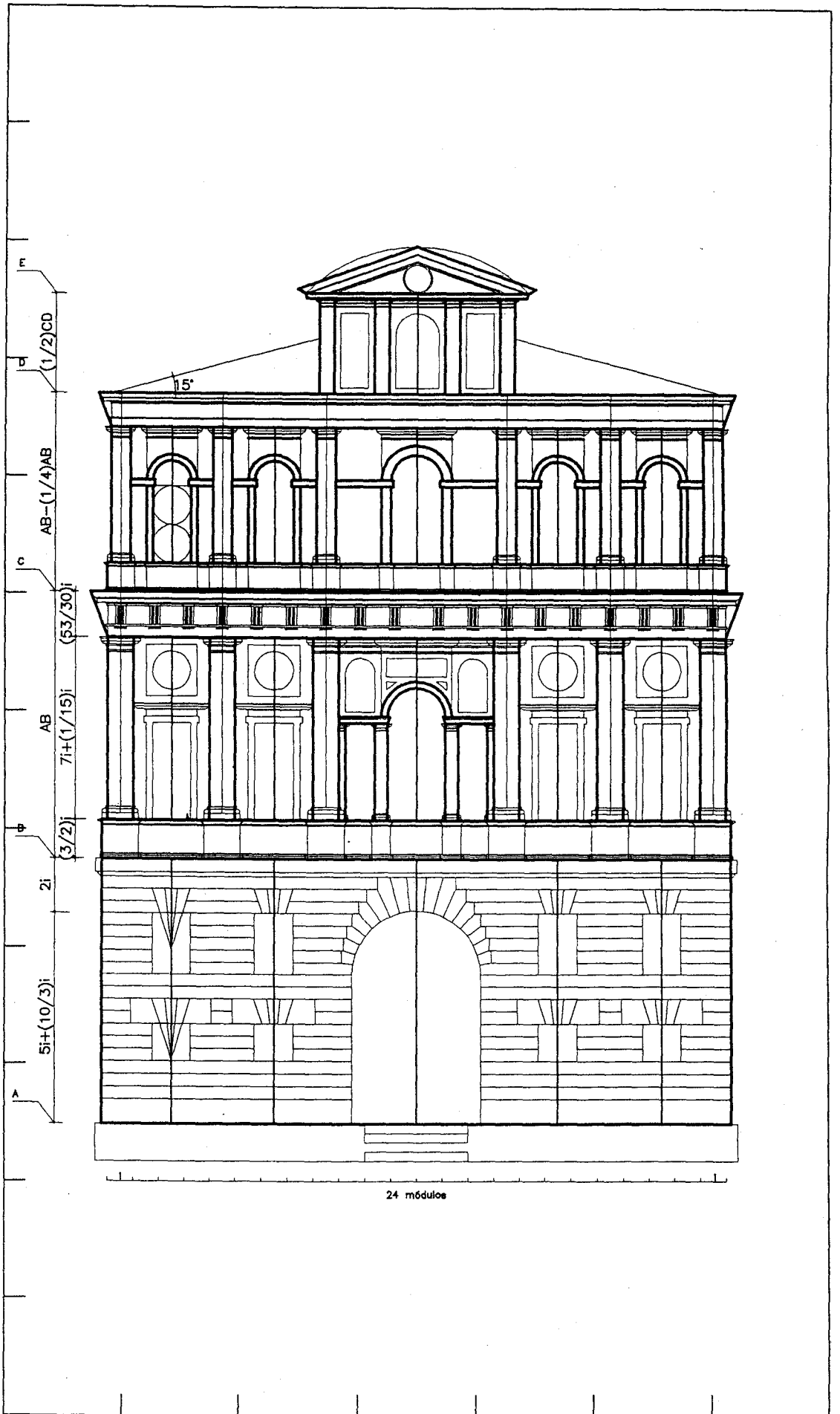
<sup>70</sup> v. Günther, 1988: 238.

<sup>71</sup> v. Jonge, 1989.

aludido<sup>72</sup>; y finalmente, termina organizando los cuerpos superiores de los Palacios al Estilo Veneciano. Por demás, sabemos que este vano tripartito ha sido utilizado en múltiples edificaciones de carácter religioso en tierras andaluzas -v. gr. la torre de la iglesia de Sanlúcar la Mayor-; y como ejemplo más grandioso -a pesar de sus modestos orígenes-, aparece coronando la Torre Mayor de Sevilla. Quien desde ahora, conociendo estas verdades no vea en La Giralda -como otra de sus bellezas- una evocación de las iglesias y palacios venecianos del siglo XVI -tal vez, por no reconocer el prestigio que a Sebastiano Serlio los hombres le robaron-, seguirá demostrando su mentalidad provinciana.

---

<sup>72</sup> v. Serlio, 1600: 151r.



## EPILOGO

---

Cuando empezamos allá por el año 90, no pensamos acabar acompañados de personajes tan generosos y amables como Francesco di Giorgio Martini, Baldassare Peruzzi y Sebastiano Serlio. Asistidos por los dioses del Olimpo que, junto a los nuestros, nos ayudaron; las circunstancias -que decía Ortega- nos llevaron de Andalucía -Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz- a Italia -Bolonia, Roma y Venecia-; y de ésta, de vuelta a casa con la carpeta llena de conocimientos sinceros y verdaderos. Sirva este trabajo de recuerdo y homenaje a estos artistas -grandes arquitectos- que, abandonados por la Historia, espero sea de su agrado. Sevilla a veinte de diciembre de mil novecientos noventa y seis.



## GLOSARIO DE TERMINOS ARQUITECTONICOS

---

El presente glosario contiene los términos arquitectónicos utilizados en esta Tesis Doctoral; y en consecuencia, constituye, en cierta forma, un resumen de las expresiones y conceptos empleados en el periodo artístico tratado en cuanto a la Arquitectura se refiere. Al mismo tiempo, en la relación que presentamos se indican (con un asterisco) los vocablos que aparecen en la traducción castellana de Francisco Villalpando (Toledo, 1552); con lo cual, queda registrada, en mayor o menor medida, la terminología técnico-artística española del siglo XVI empleada en esta obra. Una consideración más amplia y documentada filológicamente se puede encontrar en la obra de Fernando García Salinero: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968; aunque el glosario que presentamos es una interpretación específica e independiente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> (NSV) no lo recoge García Salinero (1968) en la ed. de Villalpando (1552).

(NS) no lo recoge García Salinero (1968).

**ABACO\*/ABACCO\*/ABBACO\*/TABLERO\*/CORNIJAL\*/CORNIXAL\***. Pieza de diferentes formas que corona el capitel en los distintos órdenes y hace de asiento al arquitrabe.

**ACROTERA/ACROTERE\*/CANDELERO\*/COCOLILLO\***. Conjunto formado por un pequeño pedestal y un motivo naturalista que remata el frontón en sus vértices. A veces se presenta incompleto, faltando el pedestal o la figura, tomando el nombre una de las partes.

**ANCON/ANCONI\***. Italianismo de origen vitruviano que designa cada una de las ménsulas o canes que sostienen una cornisa (v. MENSULA) (NSV).

**ANILLO/ANULO\***. Moldura estrecha y lisa bajo el equino del capitel toscano y dórico (v. FILETE).

**ANTEPECHO\***. Parapeto o pretil (v. EMBASAMENTO) (NSV).

**ANTIPAGUIMIENTO\***. Conjunto de molduras que enmarcan un vano. También jamba y pilar por el uso ambiguo que hace Villalpando del término (NS).

**ANULO\***. v. ANILLO.

**APOFIGE/AOPHIGI\***. Perfil curvo-concavo que enlaza elementos cilíndricos de distinto diámetro. Normalmente articula el acuerdo del fuste con los collarinos de la basa y del capitel (NSV).

Fundamentalmente, esta crasis o deformación aparece adaptando el neto del fuste a los collarinos -en el imoscapo y sumoscapo, respectivamente-; y también, entre el anillo y el hipotraquelio del capitel. Al igual que los collarinos, la mayoría de los tratadistas soslayan su definición geométrica, quizás, porque se trata de una curvatura constructiva propia del torneado de los fustes. Ante esta carencia documental, debemos suponer que el apófige no tiene medida fija ni en la Antigüedad ni en el Renacimiento; pero en cualquier caso, sus dimensiones dependen de las proporciones específicas del collarino al que pertenecen, bien sea en la basa o en el capitel. En este sentido, es aceptable que, desde el punto de vista geométrico, se proyecten en el alzado como el arco de circunferencia que pasa por el extremo del collarino y es tangente al tronco del fuste; con lo cual, obtendremos la sección restringida del apófige, fijando la separación entre el punto de tangencia y el collarino que suele variar entre vez y vez y media el espesor del mismo. Geométricamente se puede definir como una pequeña escocia de acuerdo con el fuste.

**ARCO A REGLA\*/ARCO ADINTELADO/FALSO DINTEL.** Denominación de los dinteles adovelados con el intradós recto donde las piezas trabajan a compresión, sin esfuerzos a flexión, y se originan empujes.

**ARCO DE MEDIO PUNTO\*.** v. MEDIO PUNTO.

**AREOSTILO.** Voz que Vitruvio emplea para designar los templos donde, en el FRONTIS, el intercolumnio supera tres imoscapos.

**ARGAMASA/ARGAMASSA\*/NUEGADO\*(NS).** Mezcla de arena, cal y agua que se utiliza para unir distintos materiales constructivos.

**ARMADURA\*.** Conjunto de piezas, generalmente de madera, para el soporte de una cubierta. Por extensión techo artesonado (v. CIELO).

**ARQUITRABE/ALCHITRAUE\*/ALQUITRAUE\*/ARCHITRAUE\*/ARQUITRAUE\*.** Miembro inferior del entablamento que se apoya sobre las columnas. Y en sentido lato, dintel mural de puerta o ventana (NSV).

**ASTRAGALO\*/ESTRAGALO\*/TONDINO\*.** Moldura convexa de sección semicircular decorada o no con discos de perfil que alternan con formas ovoides (v. CONTARIO/VERDUGO).

Por su similitud formal v. TORO.

**BASAMENTO/EMBASAMENTO\*/ZOCOLO\*/ZOCOLO\***. La parte más baja, generalmente saliente, del muro exterior de un edificio; o también, el elemento en el que se apoya la estructura portante de un orden arquitectónico.

**BASTON\***. Moldura convexa de perfil semicircular (v. TORO).

**BOCEL\*/BOCELON\***. v. TORO (NSV).

**BOCELETE\*/VOCELETE\***. Moldura convexa de sección semicircular lisa o decorada (v. ASTRAGALO/CONTARIO)(NS).

**BOLSOR\***. Término de origen francés *-volsoir-* equivalente a DOVELA.

**BUELO\*/VUELO**. v. PROYECTURA (NS).

**BUELTA\*/VUELTA/CARACOL\***. Expresión de origen italiano *-volta-* que de forma genérica designa un elemento curvilíneo con función estructural o decorativa. En la traducción de Villalpando con esta voz se refiere: tanto al intradós del arco, la bóveda o la cúpula (v. también TRIBUNA); como a las volutas de los capiteles jónico y corintio (v. VITICIO/CARTON/REBOLTON/ROLEO).

**BUOBOLO\*/BUOUOLO\***. Moldura convexa de sección en cuarto de círculo (v. EQUINO/OVALO) (NS).

**CABETO\***. Moldura cóncava cuyo perfil es normalmente un cuarto de círculo (v. CAVETO/DESUAN).

**ÇAGUAN\***. v. VESTIBULO.

**CAN\*/CANTERIO\*/CANECILLO**. Pieza en voladizo que sostiene una cornisa o cualquier otro elemento horizontal (v. MODILLON).

**CANAL/CANALATURA\*/ACANALADURA**. v. ESTRIA.

**CANDELERO\***. v. ACROTERA (NSV).

**CANTERIJ\***. Plural de CAN o CANTERIO.

**CAÑA/FUSTE**. v. TRONCO.

**CAÑON\***. Bóveda de cañón.

**CAPILLA\*/CAPILLETA\***. Espacio articulado o integrado en el muro que forma parte de un conjunto arquitectónico. También hornacina (v. ENCASAMENTO).

**CAPITEL\***. Parte superior de una columna o pilastra. Para el traductor castellano de Serlio también MUTULO.

**CARACOL\***. v. BUELTA.

**CARTON\***. Adorno prominente en forma de S cuya parte superior es más ancha que la inferior. Esta voz también se utiliza para designar la voluta del capitel jónico (v. CAN/BUelta).

**CATETO\***. Línea perpendicular al ábaco del capitel jónico que pasa por el centro del ojo de la voluta. Como caso excepcional, respecto a los demás tratadistas, en la propuesta de Serlio los centros de las espirales que conforman la voluta están en esta vertical.

**CAULICULO/CAULICULE\*/CANLICULE\***. Cada uno de los vástagos que nacen de las hojas del capitel corintio, y van a enroscarse espiralmente en los ángulos y centros del ábaco (v. ROLEO).

**CAVETO/CABETO\*/CAUETO\***. Moldura cóncava cuyo perfil se forma con uno o varios arcos de circunferencia acordados (v. ESCOCIA).

**CIELO\***. En general, superficie inferior de un techo ya sea: liso, artesonado o abovedado (v. PAPO).

**CIMA\*/GOLA\*/PAPO DE PALOMA\*/SCIMA\*/TALON\***. Moldura formada por dos arcos de circunferencia contrapuestos y tangentes. Se llama recta cuando tiene forma de S, y reversa, cuando la S se presenta invertida. También miembro de la cornisa que remata la corona.

**CIMACIO\***. CIMA o GOLA que se presenta lisa o decorada con motivos vegetales.

Casi siempre este elemento se acompaña de un filete de coronación, y quizás por este motivo, en muchos casos esta voz designa genéricamente el conjunto formado por la moldura en S, recta o reversa, y el filete superior. Así mismo, en cuanto a proporciones, lo normal es que el espesor de la cima, propiamente dicha, sea doble que el del filete; y como es habitual, la proyectura de estos miembros es igual a su espesor.

**CIMACIO LESBIO\***. Caso particular de cimacio cuando la gola es reversa y aparece decorada con ovas y flechas.

**CINTA\***. v. COLLARINO.

**CLAVE**. Dovela central en un arco o en un dintel.

**ÇOCO\***. v. PLINTO.

**ÇOCOLILLO\***. v. ACROTERA.

**ÇOCOLO\*/ZOCOLO\***. v. BASAMENTO.

**COLA DE MILANO\*/COLA DE GOLONDRINA\***. Corte en forma de trapecio, más ancho por la cabeza que por el arranque, que se practica en una pieza para ensamblarla en una caja vacía de igual forma.

**COLUMNATA/COLUN(N)AMENTO\***. Serie de columnas que sostienen o decoran un edificio.

**COLLARINO\*/COLLARIN\*/COLLERINO\***. Moldura lisa que forma parte del fuste de la columna, pilastra, balaustre, etc. Normalmente se emplea para denominar los extremos inferior o superior del fuste, a partir de los cuales, comienza la basa o el capitel (v. FILETE).

**CONFESIONARIO\***. Cripta o pequeña cámara subterránea, normalmente bajo el altar, que contiene los restos de un confesor de la religión cristiana (NS).

**CONTARIO\*/CONTRARIO\***. Moldura semicircular encontada -decorada- por un conjunto de cuentas en serie o rosario (v. ASTRAGALO) (NSV).

**CUPULA/COPULA\***. Bóveda de curvatura uniforme que se levanta sobre una base circular (v. MEDIA NARANJA).

**CORNIJAL\*/CORNIXAL\***. v. ABACO/TABLERO.

**CORNISA/CORNIJA\*/CORNIJAMENTO\*/CORNIJAMIENTO\***. Conjunto de molduras que corona el friso del entablamento o una estructura arquitectónica (v. ENTABLAMENTO).

**CORONA\***. Faja de la cornisa con goterón que sobresale más de su espesor para alejar las aguas pluviales de las columnas.

**CRUZERO\***. Bóveda de arista.



DECASTILO. v. PORTICO.

**DENTELLON\*/DENTICULO\***. Elemento de la cornisa constituido por pequeños dientes rectangulares, llamados dentículos, separados entre sí menos que su anchura. Aparece en los órdenes jónico, corintio, compuesto y, muy raramente, en el dórico.

**DESBOÇAR/DESBOÇADO\***. Acción y efecto de desbastar. Labrado tosco.

**DESUAN\***. Moldura cóncava formada por arcos de circunferencia acordados (v. CABETO/ESCOCIA).

**DIAMANTE DE TABLA LLANO\***. Motivo decorativo, propio de la obra Rústica en el labrado de almohadillados, constituido por cuatro caras convergentes en forma de pirámide truncada (NSV).

**DIASTILO**. (Del lat. *diastýlos*) Término que Vitruvio asigna a los templos antiguos cuando, en el FRONTIS, la separación entre las columnas es tres veces el imoscapo (3i) (v. INTERCOLUMNIO).

**DISPOSICION\*/DISPUSICION\***. Para Vitruvio (entre los conceptos de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*) es la faceta de la Arquitectura que se ocupa de la colocación de las partes en el todo atendiendo esencialmente: a la idoneidad funcional de cada parte según su uso, por un lado; y a la adecuación formal (estética) de éstas en el conjunto de la composición, por otro. Con lo cual, esta cualidad proyectiva necesita del dibujo -en tres maneras según Vitruvio- para fijar y comunicar la invención (o proyecto); a saber: de la *ichnografía* (planta), de la *ortografía* (alzado) y de la *scenografía* (perspectiva).

Sobre estos conceptos v. Vitruvio, 1787: Lib. I, cap. II, p. 8 sgg; Arnau Amo, 1988: 113 sgg.; Gentil, 1993; Cabezas, 1994.

DODECASTILO. v. PORTICO.

DOVELA/BOLSOR\*. Término que designa cada una de las piezas que yuxtapuestas en disposición radial forman los dinteles, los arcos o las bóvedas.

**EDICULO.** Estructura arquitectónica de un vano que consta, normalmente, de dos columnas que sostienen un entablamento y un frontón.

**EMBASAMENTO\*.** Parte inferior de un edificio o de un orden arquitectónico (v. BASAMENTO).

**EMBATER.** Voz griega latinizada por Vitruvio que designa, sobre el terreno, el frente del área de un templo o edificio. La importancia de este concepto estriba en que a partir de esta magnitud, correspondiente a la expresión latina *ingressor*, se sacaba el módulo para proporcionar la edificación. El término español equivalente es comenzador o entrador; y con esta medida, determinada antes de cortar piedra alguna e incluso antes de abrir zanjas, se iniciaba toda la obra (v. Vitruvio, 1787: 11, n. 8).

**ENCAÑAMIENTO\*/ENCAÑAMIENTO\*.** Conducto de agua (NSV).

**ENCASAMENTO\*/ENCASAMIENTO\*.** Hornacina. Tabernáculo. Para el traductor, con esta voz, también se designa la CAPILLA integrada en un muro.

**ENTABLAMENTO.** Unidad estética horizontal de un orden arquitectónico que, apoyada sobre las columnas, se compone de: arquitrabe, friso y cornisa.

**ENTASIS.** Ligera convexidad, definida teóricamente por Vitruvio, que se aprecia en las columnas clásicas para corregir la ilusión óptica de concavidad que supuestamente resultaría si el contorno estuviera completamente aplomado.

Esta deformación no es aprobada por los tratadistas renacentistas; y según Ortiz y Sanz, en base a sus mediciones, esta hinchazón aparece en el medio de las columnas antiguas incrementando su grosor la trigésima parte del imoscapo (v. Vitruvio, 1787: Lib. III, cap.II, p. 68, n. 23). Sobre el trazado del perfil curvo Andrea Palladio propone el siguiente método: « En orden á practicar la hinchazón ó vientre de las colunas no tenemos de Vitruvio mas que la promesa, por cuya causa varían los métodos de los autores: yo lo practico de este modo. Dividido en tres partes iguales la longitud de la coluna, y dexo a

plomo el tercio de abaxo. Al termino de este arrimo una regla delgada tan larga como la coluna ó poco mas, y luego la oprimo y doblo desde el primer tercio hasta el sumoscapo debaxo del collarino. Segun la curvatura que me da la regla abro la mella, con lo cual me sale la coluna un poquito hinchada en su medio, y se disminuye graciosamente. Y si bien yo no me supe imaginar otro modo mas expedito y exácto que este, y que mejor salga, me he confirmado tanto mas en esta invencion mia, quanto que ha sido tan del agrado y aprobacion de Micer Pedro Catáneo quando se la participé, que la adopta en un tratado suyo de Arquitectura con que no hace mucho tiempo ha ilustrado esta profesión » (v. Palladio, 1797: Lib. I, cap. XIII, p. 15).

**ENTRESUELO\***. Planta intercalada entre otras dos, normalmente entre la baja y la principal, que generalmente tiene menor altura que las demás. Actualmente significa entrevigado o forjado intermedio no visitable (NSV).

**EPISTILIO\***. v. ARQUITRABE (NSV).

**EQUINO/ECHINO\*/BUOBOLO\*/BUOUOLO\*/UUUOLO\***. Moldura convexa de perfil o sección en cuarto de círculo. En su primera voz se utiliza, normalmente, para designar la pieza del capitel situada bajo el ábaco (v. OUALO).

**ESCOCIA\*/SCOTIA\*/DESUAN\*/TROQUILO\*/MEDIA CAÑA\***. Moldura cóncava cuyo perfil se forma con arcos de circunferencia. Normalmente se suele intercalar, con sus filetes, entre los toros de las basas.

**ESCORÇO\*/ESCORZAR\***. En general, procedimiento gráfico donde se recoge la disminución de tamaño de los objetos que, desde el punto de vista perceptivo, se manifiesta con el alejamiento (perspectiva). Con este término también se designa, genéricamente por extensión, la proyección cilíndrica oblicua (caballera) o cónica de una figura sobre el plano de representación.

Para algunos, el antecedente de este concepto se encuentra en el tratado de Vitruvio donde se define como: *scenografía* o tercera manera gráfica que forma parte de la *dispositio* (v. DISPOSICION), y sirve al arquitecto para concretar y transmitir sus proyectos (v. Vitruvio, 1787: Lib. I, cap. II, p. 9. Cfr. con Serlio, 1600: Lib. III, f. 50r, donde el tratadista boloñés usa la expresión *Sciografia*; v. Gentil, 1993).

**ESPEJO\***. Hueco de forma circular u oval. Oculo. Ojo de buey (NSV).

**ESTRAGALO\***. v. ASTRAGALO.

**ESTRIA\*/ESTRIATURA\***. Entalladura vertical, de sección redondeada, que se labra en el fuste de las columnas. No se contempla en el Toscano y es opcional en el resto de los órdenes. A veces, cuando se rellenan en el tercio inferior con formas cilíndricas, toman el nombre de funiculadas (v. CANAL) (NSV).

**ESTRIBO/MACHON/PILASTRON\***. Obra de fábrica comprendida entre dos vanos que opcionalmente puede combinarse con pilastras, medias columnas, columnas a tres cuartos, etc. que adosada a un muro refuerza a este (v. MACIÇO).

**ESTUCCO\*/ESTUQUE\***. Pasta de cal o yeso con agua (a la que se puede añadir polvo de mármol, cola, etc.) que se utiliza para recubrir las paredes y corregir sus irregularidades antes de ser pintadas; o bien, para modelar relieves decorativos en cornisas u otros elementos constructivos (NSV).

**EUSTILO**. (Del lat. *eustýlos*) Con esta voz Vitruvio designa los templos donde, en el FRONTIS, el intercolumnio central tiene de anchura tres veces el imoscapo ( $3i$ ), y los laterales dos veces y un cuarto [ $2i+(1/4)i$ ] de dicha magnitud (v. INTERCOLUMNIO).

**FAJA\***. Banda horizontal resaltada y lisa.

**FASTIGIO\*/FESTIGIO\*/FESTIJIO\***. Para el traductor castellano de Serlio, Francisco Villalpando, **FRONTON** en sus dos acepciones o **FRONTISPICIO** en el sentido renacentista.

**FAZ\***. v. **HAZ** (NSV).

**FESTON\***. Adorno en forma de guirnalda, pintado o esculpido, constituido por motivos vegetales entrelazados.

**FILETE\*/FILETON\*/COLLARINO\*/CINTA\*/LISTEL**. Moldura lisa continua, de pequeño espesor, que sirve de separación entre molduras de mayor tamaño (NSV).

Las proporciones de estos elementos no se fijaron en la antigüedad, pues en cierta forma, sus dimensiones dependen del tamaño de las molduras contiguas; es decir, cuando los miembros de su entorno son menudos estos listeles deben disminuir. Como regla general, los filetes o listeles tendrán de altura una sexta parte del miembro al cual pertenecen; y por ejemplo, si se trata de una basa atticurga, el listel bajo la escocia pertenece al toro inferior; y el de encima a la escocia misma, porque, el toro superior no tiene filete por hacer sus veces la cinta del fuste.

**FLORON\***. Motivo vegetal que decora el ábaco del capitel corintio o compuesto.

**FRISO\*/ZOFORO\***. Parte central del entablamento situada entre el arquitrabe y la cornisa (NSV).

**FRONTIS**. Abreviatura de **FRONTISPICIO** cuando, en el sentido contemporáneo del término, nos referimos a la fachada principal de un edificio clásico (v. la segunda acepción de **FRONTISPICIO**).

**FRONTISPICIO\*/FRONTESPICIO\***. Para Vitruvio y los arquitectos renacentistas, incluido el traductor de Serlio al castellano Francisco Villalpando, es el conjunto triangular (molduras y tímpano) que, situado sobre la cornisa, remata la fachada principal de un edificio clásico o la crujía de acceso al mismo. Esta solución no siempre se utiliza para resolver las cubiertas inclinadas; pues en muchos casos, aparece coronando puertas y ventanas con formas distorsionadas, como por ejemplo, el frontispicio curvo (v. REMENATO) o el "frontispicio roto" cuyas vertientes se interrumpen antes de llegar al vértice (NSV).

Por otra parte, cabe reseñar que, en la historiografía actual, esta expresión no se limita al remate triangular descrito con anterioridad; y designa globalmente, la fachada principal de un edificio o la parte central que corresponde a la entrada (v. FRONTIS).

**FRONTON**. Aumentativo de la voz italiana *fronte* que se utiliza para referirse, de manera aleatoria, al TIMPANO del frontispicio; o al FRONTISPICIO mismo en el sentido vitruviano o renacentista de la expresión.

**FUSTE**. Parte de la columna comprendida entre la basa y el capitel, cuyo equivalente italiano es *scapo* (también TRONCO/CAÑA). Normalmente, cuando Serlio se refiere al fuste propiamente dicho, lo mismo que los tratadistas renacentistas, utiliza la voz *colonna* con la confusión que conlleva la sustitución semántica de la parte por el todo.

**GALERIA\***. Espacio alargado cubierto que se abre con grandes vanos interrumpidos por columnas o machones de fábrica (NSV).

**GALIBO**. Plantilla o patrón que se utiliza para comprobar el perfil de las columnas o de cualquier elemento constructivo; y en sentido figurado, el buen aspecto de una columna por la acertada proporción de sus miembros.

**GENOGRAPHIA\***. Representación gráfica de la planta de un edificio conservando sus proporciones (v. PLANTA) (NSV).

Este concepto se encuentra en el tratado de Vitruvio definido como: *ichnografia* o primera manera gráfica que forma parte de la *dispositio* (v. DISPOSICION); y sirve al arquitecto para comunicar sus creaciones (v. Vitruvio, 1787: Lib. I, cap. II, p. 9). El término *genographia* utilizado por Villalpando en la traducción de Serlio es incorrecto en su analogía con la *ichnographia*.

**GOCCIOLATOIO\*/GOCIOLATOYO\***. v. CORONA con su CIMACIO.

**GOLA\***. Moldura constituida por dos arcos de circunferencia contrapuestos y tangentes. Se llama derecha cuando se dispone en forma de S, y reversa cuando se dispone en S invertida (v. CIMA).



HAZ\*/FAZ\*. Fachada. Delantera o cara (v. FRONTIS) (NSV).

HEXASTILO. v. PORTICO.

HIPOTRAQUELIO/HYPOTRACHELIO\*/HIPOTRACHELIO\*/IPORTACHELIO\*/IPORTACHELYO\*.  
Cuello de los capiteles toscano y dórico situado entre el collarino del fuste y los anillos bajo el equino (NSV).

IAMBA\*. v. PILASTRATA (NSV).

ICHOGRAPHIA. Planta (v. Cabezas, 1994).

IMOSCAPO/IMO SCAPO\*/IMMOSCAPO\*. (Del lat. *imus*, inferior, y *scāpus*, tronco) Diámetro del fuste de la columna en la parte inferior sin considerar el filete con su apófige. En una columna, a la generatriz del cilindro de sección el imoscapo, se la denomina: vivo del imoscapo (NSV).

Vitruvio y los tratadistas del Renacimiento, a diferencia de los historiadores modernos, no utilizan la palabra fuste en sus escritos. Para ellos el término columna tiene una doble acepción; es decir, en algunos casos con la voz *colonna* designan el conjunto capitel-fuste-basa; y en otros, se refieren exclusivamente al fuste. Por este motivo, definen comunmente el imoscapo como... "el grosor que tiene la columna en su parte inferior"; pero evidentemente, debemos entender que el imoscapo es el mayor diámetro del fuste sin considerar el filete con su apófige, ni el éntasis si lo hubiese.

IMPOSTA\*. La última hilada de un muro o estribo, generalmente en voladizo y moldurada, donde se asienta un arco o una bóveda.

IN ANTIS. v. PORTICO.

INTERCOLUMNIO/INTERCOLUMNIO\*/INTERCOLUMNIO\*. Distancia entre dos columnas medida en función del imoscapo (*i*) (NSV).

Como antecedente, Vitruvio, basándose en la relación proporcional existente entre el imoscapo y el intercolumnio, hace una clasificación de los templos -según la densidad de las columnas- distinguiendo los siguientes tipos: PICNOSTILO, cuando el intercolumnio es vez y media el grueso de la columna por la parte de abajo [ $i+(1/2)i$ ]. SISTILO, cuando la separación entre las columnas es dos veces el imoscapo ( $2i$ ). DIASTILO, aquellos templos en cuyo intercolumnio puede interponerse tres veces el mayor diámetro del fuste ( $3i$ ). AREOSTILO, cuando el intercolumnio supera tres veces el imoscapo ( $>3i$ ). Y finalmente el EUSTILO, donde -a partir del SISTILO y mediante una serie de desplazamientos- resultan tres diámetros ( $3i$ ) para el intercolumnio central, y dos diámetros y un cuarto [ $2i+(1/4)i$ ] para los intercolumnios laterales (v. Vitruvio, 1787: Lib. III, cap. II, p. 64 sgg.).

JAMBA. V. PILASTRATA.

**LACUNARIO/LACUNAR\***. Cada uno de los huecos que, con formas poligonales, dejan los maderos con que se forma un techo artesonado (NSV).

**LIGADURA\***. Dícese de la disposición de las piezas en las fábricas de ladrillo o piedra. Aparejo (NSV).

**LINTERNA\***. Coronamiento abierto que remata una cúpula para iluminar el interior (NSV).

**LISTEL. v. FILETE.**

**MACHO\*/NABO.** Pie derecho en torno al cual se disponen los peldaños de una escalera de caracol (NSV).

**MACHON.** v. ESTRIBO.

**MACIÇO\*.** Obra de fábrica comprendida entre dos vanos (v. ESTRIBO); fragmento arquitectónico situado entre dos molduras; o también, espesor de un muro (NSV).

**MEDIA CAÑA\*.** Moldura cóncava de perfil o sección semicircular (v. TROQUILO/ESCOCIA) (NSV).

**MEDIA NARANJA\*.** Bóveda hemiesférica. Cúpula (NSV).

**MEDIO PUNTO\*.** El traductor de Serlio utiliza esta expresión para: la forma semicircular del arco; la sección semicircular de la bóveda de cañón; y la cúpula hemiesférica o media naranja (NSV).

**MENSULA/MENSOLA\*/MINSULA\*/MINSOLA\*.** Voz genérica usada para designar cualquier elemento que sobresale de la pared donde está entregado. Su función puede ser estructural soportando cargas; o bien, como en muchos casos simplemente decorativa (v. CAN/REBOLTON).

**METOPA\*.** Espacio existente entre dos triglifos del friso dórico. A veces se presenta liso, y otras, decorado con platos, trofeos, bucráneos u otros motivos ornamentales (NSV).

**MODILLON.** Pequeña mensula o consola situada bajo la corona de la cornisa que aparece de forma seriada en los órdenes Corintio y Compuesto. Estos motivos decorativos deben espaciarse de modo que permitan intercalar un hueco cuadrado en el sófito o cielo raso existente entre cada par (v. CAN/MENSULA).

**MODULO\*/TAMAÑO\***. Entidad numérica o geométrica que, por traslación o repetición según determinadas reglas, conmensura las partes en un conjunto compositivo. Serlio en los órdenes arquitectónicos, al igual que Vitruvio y a diferencia de los tratadistas posteriores, proporciona los distintos miembros en función del imoscapo de la columna (NSV).

La acepción renacentista de este término, como cantidad arbitraria que una vez establecida rige todos los miembros de un edificio, surge de Vitruvio cuando escribe: « La ordenación (el orden), es lo que da a todas las partes de una construcción su magnitud justa con relación a su uso, ya se la considere separadamente, ya con relación a la proporción o a la simetría. Esta ordenación está regulada por la cantidad, que los griegos denominaron *posotes*. Por tanto, la cantidad es la conveniente distribución de los módulos adoptados como unidades de medida para toda la obra y para cada una de sus partes separadamente » (Vitruvio, 1985: Lib. I, cap. II, p. 13).

**MUTULO\***. Elemento labrado en el sofito de la corona dórica encima de cada triglifo (NSV).

**NAVE/NAUE\***. Cada uno de los espacios que, delimitados longitudinalmente por muros o columnas, dividen y se extienden a lo largo de los templos u otros edificios (NSV).

**NUEGADO\***. v. ARGAMASA (NSV).

OBALO\*. v. OUALO.

OCHAVADO/OCHAUADO\*. Dícese de los cuerpos o figuras de ocho caras o lados (NSV).

OCTASTILO. v. PORTICO.

OJO\*. Huevo que dejan las espiras de una escalera de caracol en su interior cuando ésta carece de eje central; o también, centro de la voluta en el capitel jónico (NSV).

ORTOGRAPHIA\*. Representación gráfica del alzado de un edificio manteniendo sus proporciones (NSV).

El antecedente de esta idea está en los escritos de Vitruvio enunciada como: *Orthografia* o segunda especie gráfica que forma parte de la *dispositio* (v. DISPOSICION); y sirve al arquitecto para plasmar las obras futuras (v. Vitruvio, 1787: Lib. I, cap. II, p. 9).

OUALO\*/OBALO\*/BUOBOLO. Motivo decorativo de forma ovoide que aparece en algunas molduras, como por ejemplo, en el OVARIO donde se alterna con dardos o flechas. Para el traductor de Serlio, Francisco Villalpando, esta voz también se designa el EQUINO del capitel dórico ubicado entre el ábaco y el collarino.

OVARIO. OVOLO adornado con ovas y dardos.

OVAS Y DARDOS. Motivo ornamental donde se alternan figuras ovales con flechas invertidas.

OVOLO. Moldura convexa que normalmente presenta un perfil en cuarto de círculo.



**PAPO\***. Superficie inferior del dintel de un vano o de cualquier elemento en voladizo (v. SOFITO).

**PAPO DE PALOMA\***. Moldura de perfil en S que, en muchos casos, se utiliza como elemento de coronación de la cornisa (v. CIMA recta y GOLA derecha).

**PETIPIE\*/PITIPIE**. (Del fr. *petit pied*, pequeño pie) escala gráfica en un dibujo o plano que sirve para determinar las medidas reales de lo representado (NSV).

**PICNOSTILO**. (Del lat. *pycnostýlos*) Término empleado por Vitruvio para referirse a un templo cuando, en el FRONTIS, la distancia entre las columnas es vez y media el imoscapo [ $i+(1/2)i$ ] (v. INTERCOLUMNIO).

**PILASTRATA\*/IAMBA\*/JAMBA**. Cada una de las piezas de fábrica que, situadas verticalmente a los lados de un vano, sostienen un dintel o un arco.

**PILASTRETE\***. Pequeño pedestal que se ubica en los vértices extremos del FRONTON (v. ACROTERA) (NSV).

**PILASTRON\***. En it. *pilastro, pilastrone, sodo* (v. ESTRIBO/PILASTRATA).

**PITIPIE**. v. PETIPIE.

**PLANTA\***. Representación gráfica (diédrica) de la sección horizontal de un edificio a una determinada cota (v. ICHNOGRAFIA) (NSV).

**PLINTO\*/ÇOCO\*/ZOCO\***. Pieza prismática de base cuadrada, excepto en el orden Toscano que es cilíndrica, que forma parte de la basa y sirve de apoyo a la columna.

**PODIO.** Estructura usualmente maciza que constituye una plataforma sobre la que se levanta un edificio.

**PORTICO\*/SOPORTAL\*.** Espacio cubierto columnado, cerrado o abierto en los laterales, que sirve de acceso como elemento principal en la fachada de un edificio. Según el número de columnas en el frente se diferencian los tipos: tetrástilo (4), hexástilo (6), octástilo (8), decástilo (10) y dodecástilo (12). Y cuando hay dos columnas entre las pilastras o antas, se denomina dístilo *in antis* (v. RESCIBIMIENTO).

**PROYECTURA/PROGETTURA\*/SALIDA\*/VUELO/BUELO\*.** Lo que avanza un elemento respecto al inmediato inferior o, por defecto, en relación al vivo del imoscapo o del sumoscapo. Se tiene por norma general, cuando no se especifica otra cosa, que la salida de cualquier elemento sea lo mismo que su espesor (NSV).

**PUENTE.** Cara de la dovela que corresponde al paramento.

**PUNTA DE DIAMANTE\*.** Motivo decorativo, propio del labrado en la obra Rústica para almohadillados, constituido por cuatro caras triangulares que convergen en un punto originando una pirámide (NSV).

**PUNTA DE PICO.** Acabado rugoso, característico en la obra Rústica, donde la cara vista del sillar se presenta toscamente labrada; aunque no por ello, se descuidan las juntas para su perfecto asiento.

**QUADRADO\*/QUADRETO\***. Moldura lisa de pequeño espesor con sección cuadrada o rectangular (v. FILETE) (NSV).

**QUARTON\***. Viga de madera dispuesta en serie formando un techo, cuyas cabezas sobresalen para soportar una cornisa o un alero. A la formalización pétreo de las cabezas de estas vigas se denomina DENTELLON o DENTICULO (NSV).

**REBOLTON\***. Motivo decorativo trazado en espiral que se refiere a mensulas o, incluso, a la voluta del capitel jónico (v. ROLEO) (NSV).

**REMANATO\*/REMENATO\***. Frontispicio curvo cuyo trazado geométrico es similar al triangular según un arco de circunferencia (v. FRONTISPICIO en la acepción vitruviana).

**RESCIBIMIENTO\*/RESCEBIMIENTO\*/RECEBIMIENTO\***. Lugar o sala de recepción. Entrada. Vestíbulo. Zaguán (v. PORTICO/SOPORTAL).

**ROLEO\***. Cada una de las espirales que aparece tanto en el capitel corintio como en las volutas del capitel jónico (v. CAULICULOS/VOLUTA).

**SALMER\***. Dovela extrema de un arco o dintel que se apoya en el muro, columna o pilastra.

**SCIMA\***. v. CIMA.

**SERLIANA**. Vano tripartito donde el hueco central, resuelto con arco de medio punto, queda flanqueado por dos aberturas adinteladas. Una característica esencial de la serliana, por algunos llamada *palladiana*, consiste en que la luz del hueco central es doble que la de las aberturas laterales.

**SESQUIALTERA**. Proporción establecida en razón de tres a dos.

**SISTILO**. (Del lat. *systŷlos*) Denominación empleada por Vitruvio para referirse a un templo cuando, en el FRONTIS, la separación de las columnas es dos veces el imoscapo (2i) (v. INTERCOLUMNIO).

**SOBRE CORREDOR\***. Galería superpuesta a otra, o a un pórtico.

**SOFITO/SOFITTADI\***. Superficie inferior del dintel de un vano, o bien, de cualquier elemento volado como la corona en las cornisas (v. CIELO/PAPO) (NSV).

**SOPORTAL\***. Espacio abierto, con cubierta sostenida por columnas o pilares, por donde se accede a la puerta de entrada de un edificio (v. PORTICO).

**SUMOSCAPO/SOMMOSCAPO\***. (Del lat. *summus*, elevado, superior, y *scāpus*, tallo) Diámetro del fuste de la columna en la parte superior sin considerar el astrágalo ni el collarino con su apófige. En una columna, a la generatriz del cilindro de sección el sumoscapo se denomina: vivo del sumoscapo (NSV).

A lo largo de la historia, los tratadistas han definido genéricamente el sumoscapo como... "el grosor de la columna en la parte superior"; pero análogamente al caso del imoscapo, se trata del diámetro superior del fuste sin contar el astrágalo ni el collarino con su apófige.

**SUPERCILIO\*/SUPERBILIO\*. v. ARQUITRABE.**

**TABERNACULO\*** Nicho o ENCASAMENTO mural donde se colocan estatuas. A veces, también se configura como EDICULO flanqueado por columnillas que sostienen un frontón (NSV).

**TABLERO\***. v. ABACO (NSV).

**TALON\***. v. CIMA reversa y GOLA reversa.

**TELAR\***. Dícese del conjunto formado por las caras internas de un vano; esto es: jambas, dintel y umbral o alfeizar (NSV).

**TENIA\***. Moldura lisa que corona el arquitrabe del entablamento en los órdenes Toscano y Dórico (v. FILETE) (NSV).

**TERRADO\***. Azotea (NSV).

**TERRAPLEN\***. Masa de tierra, normalmente en talud, que se eleva para hacer un camino, muro defensivo u otras obras semejantes (NSV).

**TETRASTILO**. v. PORTICO.

**TIMPANO**. Area situada entre el dintel de un vano y el arco que hay sobre el mismo. Con este término también se designa el llano triangular, curvado o partido que encierran las molduras del FRONTISPICIO, y suele esculpirse con grupos de imágenes alusivos a la dedicación del edificio (v. FRONTON).

**TONDINO\***. En general, moldura convexa de sección semicircular (v. ASTRAGALO/BASTON/BOCEL/TORO/VERDUGO).

TORO\*/BOCEL\*/BOCELON\*/VERDUGO\*/BASTON\*. Moldura convexa de sección semicircular que forma normalmente parte de la basa en las columnas (NSV).

TRASFERENTE. Término empleado por Hernán Ruiz para designar el procedimiento gráfico que, basado en el Teorema de Tales, se utiliza para aumentar o disminuir figuras. Esta expresión es equivalente al concepto de *transportare* empleado por Serlio en su Libro de Geometría (v. Serlio, 1600: Lib. I, f. 8r).

TRIGLIFO\*. Pieza pétreo rectangular característica del friso dórico constituida por: tres planos, dos canales verticales rehundidas y dos semicanales en los bordes. Este elemento se corresponde en anchura con la mitad del imoscapo, el múmero de arriba y con las gotas de abajo (NSV).

TRONCO\*/CAÑA. v. FUSTE (NSV).

TROQUILO\*. v. ESCOCIA.





VERDUGO\*/BOCEL. v. TORO.

VESTIBULO\*/RESCIBIMIENTO\*. Espacio de acceso a un edificio inmediatamente anterior a la entrada (v. PORTICO/SOPORTAL) (NSV).

VITICIO\*. Voluta del capitel jónico (v. CARTON) (NS).

VOCELETE\*. v. BOCELETE.

VOLUTA\*. Adorno en forma de espiral o caracol que aparece en los capiteles jónico y corintio (v. CARTON/REBOLTON/VITICIO) (NSV).

YPERTIRO\*. Motivo ornamental que se coloca en una puerta sustituyendo el friso del arquitrabe (NS).

ZOCO\*. v. PLINTO.

ZOCOLO\*. v. BASAMENTO.

ZOFORO\*. v. FRISO.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

---

En esta bibliografía hemos utilizado el sistema autor-fecha; pues con esta elección, resolvemos la casuística particular de la Tesis propuesta. Fundamentalmente, la idea es simplificar las notas a pie de página por los siguientes motivos:

1º.- Sobre Serlio -comparado con otros autores- existen pocos estudios que engloben su personalidad y la influencia de su obra en toda su extensión. Y al ser lo común encontrar ensayos, artículos o comentarios dentro de obras generales -normalmente al cuidado de un editor-, las citas son extensas y muy diversas.

2º.- Por el carácter del tema, manejamos publicaciones de Tratados antiguos donde, como es notorio, existen diferencias entre las distintas ediciones o traducciones; aunque con este sistema, al reseñar el año se precisa con brevedad el texto concreto al cual nos referimos.

ADAMS, Nicholas

1989 « Sebastiano Serlio, Military Architect ? », en Thoenes, 1989a, pp. 222-227.

AGUILAR/ASAURI

1989 *Historia Universal de la Arquitectura*, Madrid.

ALBERTI, Leon Battista (1404-72)

1485 *De re aedificatoria*, Florencia.

1565 tr. it. por Cosimo Bartoli, *L'Architettura di Leon Batista Alberti*, Venecia (ed. facs. en Arnaldo Forni Editori, Bologna ?, 1985).

1582 tr. cast. patrocinada por Francisco Lozano, *Los Diez Libros de Architectura*, Madrid, casa de Alonso Gómez (ed. facs. en Albatros Ediciones, Valencia, 1977).

1966 texto latino y tr. it. por Giovanni Orlandi, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, Milán, Edizioni il Polifilino, 2 vols.

1991 tr. cast. por J. Fresnillo Núñez, *De re aedificatoria*, Madrid, Akal.

AMBRUZZI, Lucio

1973 *Dizionario Nuovo*, Turín, G.B. Paravia & C.S.p.A., 7ª ed., 2 vols.

ARFE Y VILLAFANE, Juan

1585 *De varia commensuracion para esculpura y arquitectura*, Sevilla, por Andrea Pescioni y Juan de Leon, (ed. facs. en Albatros Ediciones, Valencia, 1979).

ARGAN, G. C.

1932 «Sebastiano Serlio», L'Arte, nº3.

ARNAU AMO, Joaquín

1988 *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados: Vitruvio, Alberti, Filarete, Di Giorgio, Serlio y Palladio*, Madrid, Tebas Flores, 3 vols.

- BANDA Y VARGAS, Antonio  
1975 *Hernan Ruiz II*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial.
- BECHMANN, Roland  
1986 « Los dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnecourt », en Villard de Honnecourt, 1991, pp. 45-58.
- BENEVOLO, Leonardo  
1968 *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2 vols.  
  
1988 tr. cast. por María Teresa Weyler, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed., 2 vols.
- BIERMANN, Hartmunt  
1988 « Palast und Villa: Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallo Codex Barberini und im Tacuino senese », en Guillaume, 1988a, pp.135-150.
- BLASI, Benedetto  
1923 *Vie, piazze e ville di Roma nel loro valore storico e topografico di Roma*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere (ahora en Edizioni Colosseum, *Stradario Romano. Dizionario storico etimologico topografico*, Roma, 1986).
- BONET CORREA, Antonio  
1980 *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1489-1880)*, Madrid, Turner Libros, 2 vols.

BROWN, Jonathan  
1992 « En busca del Renacimiento español », en *ABC*, 7.  
1.1992.

BRUSCHI, Arnaldo  
1973 *Bramante*, Londres, Thames & Hudson.

1987 tr. cast. por Rosario Ochoa y Consuelo Luca de  
Tena, *Bramante*, Madrid, Xarait Ediciones.

1989 « Le chiese del Serlio », en Thoenes, 1989a, pp.  
169-186.

BUDDENSIEG, T.

1969 « Criticism and praise of the Pantheon in the  
middle ages and the renaissance », ponencia leída  
en la Conferencia Internacional sobre Influencias  
Clásicas, King's College, Cambridge; R. R. Bol-  
gar, ed., AAVV, *Classical Influences on European  
Culture A. D. 500-1500*, Cambridge, Cambridge Uni-  
versity Press, 1971, (2ª ed., 1979).

BURNS, Howard

1988 « Baldassare Peruzzi and Sixteenth Century Archi-  
tectural Theory, en Guillaume, 1988a, pp. 207-226.

BURY, John Bernard

1988 « Renaissance Architectural Treatises and Archi-  
tectural Books: a Bibliography », en Guillaume,  
1988a, pp. 485-503.

1989 « Serlio. Some bibliographical notes », en Thoe-  
nes, 1989a, pp. 92-101.



CABEZAS GELABERT, Lino

1994 « Ichnographia, la fundación de la arquitectura, EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, nº2, Valladolid, pp. 82-94.

CALVO SERRALLER, Francisco

1981 « El tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España »; v. Vignola, 1849: introducción de la ed. facs. por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2ª ed., pp. IX-XVI.

CARPO, Mario

1989 « Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione », en Thoenes, 1989a, pp. 111-113.

CARUNCHIO, Tancredi

1989 « Il manoscritto del Settimo Libro di Sebastiano Serlio », en Thoenes, 1989a, pp. 203-206.

CEBALLOS, Alfonso

1988 « Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII », en Guillaume, 1988a, pp. 307-326.

CELLINI, Benvenuto (1500-1571)

1560? *Discorso dell'architettura* (MS).

1989 tr. cast. por Juan Calatrava Escobar, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal.

- CENNINI, Cennino  
1390? *Libro dell'arte*
- 1988 tr. cast. por Fernando Olmeda Latorre, *El libro del Arte*, Madrid, Akal.
- CERVERA VERA, Luis  
1978 « La edición vitruviana de Cesare Cesariano », *BASF*, 2º semestre.
- CEVESE, Renato  
1989 « La "riformazione" delle case vecchie secondo Sebastiano Serlio », en Thoenes, 1989a, pp. 196-202.
- CHOAY, Françoise  
1988 « Le De re aedificatoria comme texte inaugural », en Guillaume, 1988a, pp. 83-90.
- CHOISY, Auguste  
1899 *Histoire de l'architecture*, Paris.
- 1974 tr. cast. por S. Gallo y B. Iribarren, *Historia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Victor Leru, 6ª ed., 2 vols.
- CHUECA GOITIA, Fernando  
1989 *Historia de la Arquitectura Occidental*, Madrid, Dossat.

DANTI, Egnacio

1583 *Le due regole della prospettiva pratica di J. Barozzi da Vignola, Roma.*

DE L'ORME, Philibert (1510-1570)

1567 *Le premier tome de l'architecture, Paris.*

DEZZI BARDESCHI, Marco

1988 « Sole in Leone. León Battista Alberti: astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de Santa María Novella », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 123-175 (ed. it. en *Revista Psicon*, nº 1, Florencia 1974).

*Diccionario de la Lengua Española*

1992 Madrid, Real Academia Española, 21ª ed.

DITTSCHIED, Hans-Christoph

1989 « Serlio, Roma e Vitruvio », en Thoenes, 1989a, pp. 132-148.

ECO, Umberto

1977 *Come si fa una tesi di laurea*, s.l., Tascabili  
Bompiani

1986 tr. cast. por Lucía Baranda y Alberto Clavería  
Ibáñez, *Como se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, 6ª ed.

EMILIANI, Andrea

1983 ed.; *La città artistica. Restauro e qualità della vita in un centro storico italiano*, AAVV, Bologna, Edizioni Alfa.

ERICHSEN, Johannes

1989 « L' Extraordinario Libro di Architettura. Note su un manoscritto inedito », en Thoenes, 1989a, pp. 190-195.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain

1986 « Villard de Honnecourt, la arquitectura y la escultura », en Villard de Honnecourt, 1991, pp. 21-30.

ESEVERRI HUALDE, C.

1945 *Diccionario Etimológico de Helenismos Españoles*, Pamplona, Pampilonésia.

ESPASA CALPE

1958 *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid.

FERNANDEZ GÓMEZ, Margarita

1992 « El autor del Codex Escorialensis 28-II-12 », separata de Academia, *BASF*, núm. 74, primer semestre.

FILARETE, Antonio Avertino (1400-1469?)

1464? *Trattato di architettura*

1990 ed. de Pilar Pedraza, *Tratado de Arquitectura*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte.

FIORE, Francesco Paolo

1989 « Sebastiano Serlio e il manoscritto dell'Ottavo Libro », en Thoenes, 1989a, pp. 216-221.

FROMMEL, Christoph L.

1989 « Serlio e la scuola romana », en Thoenes, 1989a, pp. 39-49.

FUSCO, Renato

1968 *Il codice dell'architettura. Antologia di trattatisti*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.

GARIN, Eugenio

- 1988 « Estudios sobre León Battista Alberti », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 33-80 (ed. it. en *Rinascite e rivoluzioni*, Laterza, Movimenti culturali dal XI al XVIII secolo, 1976).

GARCIA SALINERO, Fernando

- 1968 *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Conde de Cartagena.

GENTIL BALDRICH, José María

- 1982 *Representación de la Arquitectura. Aproximación a su estructura y génesis como lenguaje*, tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla.
- 1992 « Una relectura de la "Carta sobre la Arquitectura" a León X », Actas del IV congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Valladolid, pp. 87-98.
- 1993 « La interpretación de la *scenographia* vitruviana ó una disputa renacentista sobre el dibujo del proyecto », *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº1, Valencia, pp. 15-33.
- 1996 « La traza oval y la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla. Una aproximación geométrica », AAVV, en *Cuatro Edificios Sevillanos*, Sevilla, Demarcación de Sevilla del C.O.A.A.Oc.

GIMPEL, Jean

- 1986 « Villard de Honnecourt, arquitecto e ingeniero », en Villard de Honnecourt, 1991, pp. 31-43.

- GIORDANO, Luisa  
1988 « Il trattato del Filarete e l'architettura Lombarda », en Guillaume, 1988a, pp. 115-128.
- GIOSEFFI, Decio  
1989 « Introduzione alla prospettiva di Sebastiano Serlio », en Thoenes, 1989a, pp. 126-131.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel  
1941 *Las Aguilas del Renacimiento Español*, Madrid, CSIC (2ª ed. del texto, Madrid, Xarait Ediciones, 1983; prólogo de Agustín Bustamante).
- GONZALEZ PORTO-BOMPIANI  
1963 *Diccionario de Autores*, Barcelona, Montaner & Simón S.A., 3 vols.
- GRAYSON, Cecil  
1988 « León Battista Alberti, arquitecto », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 11-31 (también en *Architectural Desing*, vol. 49, nº 5-6, Londres 1979).
- GROS, Pierre  
1988 « Vitruve et les ordres », en Guillaume, 1988a, pp. 49-60.
- GUILLAUME, Jean  
1988a ed.; *Les traités d'architecture de la renaissance*, Actas del coloquio de Tours, Julio 1981, AA-VV, París, Picard.
- 1988b « Philibert de L'Orme: un traité different », en Guillaume, 1988a, pp. 347-354.
- 1989 « Serlio et l'architecture française », en Thoenes, 1989a, pp. 67-78.

GÜNTHER, Hubertus

1988 « Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch de Sebastiano Serlio », en Guillaume, 1988a, pp. 227-246.

1989 « Serlio e gli ordini architettonici », en Thoenes, 1989a, pp. 154-168.



HAJNOCZI, Gábor

1988 « Un traité vitruvien: le Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi », en Guillaume, 1988a, pp. 75-82.

HEYDENREICH, Ludwig H. & LOTZ, Wolfgang

1974 *Architecture in Italy 1400 a 1600*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.

1991 tr. cast. por Carlos Laguna y José Casas, *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra.

HOWARD, Deborah

1973 « Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights », *The Burlington Magazine*, vol. CXV, nº 845, pp. 512-516.

FIGUEZ ALMECH, Francisco

1965 *Las Trazas del Monasterio de San Lorenzo de El corial*, Discurso del Académico numerario leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 1965, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

JANSEN, Dirk Jacob

1989 « Jacopo Strada editore del Settimo Libro », en Thoenes, 1989a, pp. 207-215.

JONGE, Krista

1989 « La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana », en Thoenes, 1989a, pp. 50-56.

KÜHBACHER, Sabine

1989 « Il problema di Ancy-le-Franc », en Thoenes, 1989a, pp. 79-91.

KUBLER, Sabine

1977 « Noticia del Tercero y Cuarto Libro de Sebastian Serlio traducido por Villalpando », en la introducción de Serlio, 1552, pp. 11-15.

1982 *Building The Escorial* (tr. cast. por Fernando Villaverde, *La Obra del Escorial*, Madrid, Alianza Editorial, 1983).

LENZI, Deanna

1989 « Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna », in Thoenes, 1989a, pp. 30-38.

LEÓN TELLO, Francisco J. & SANZ SANZ, M<sup>a</sup> Virginia

1994 *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados Españoles del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC.

LEONARDO da VINCI (1452-1519)

1498? *Trattato della Pittura*

1986 tr. al cast. por Angel González García, *Tratado de Pintura*, Madrid, Ediciones Akal.

LLEWELLYN, Nigel

1988 « Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy », in Guillaume, 1988a, pp. 295-306.

LOBATO DOMÍNGUEZ, Javier

1992 *Libros del siglo XVI en la Biblioteca del Laboratorio de Arte: I. Tratados de Arquitectura*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, t. 1.

LORBER, Maurizio

1989 « I primi due libri di Sebastiano Serlio. Dalla struttura ipotetico - deduttiva alla struttura pragmatica », in Thoenes, 1989a, pp. 114-125.

LUGLI, Giuseppe .  
1989 *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, Roma, Bardi  
Editore, pp. 70.

- MACDONALD, William Lloyd  
1965 *The Architecture of the Roman Empire*, New Haven,  
Yale University Press, 2ª ed. 1982.
- MALTESE, Corrado  
1967 « Introducción a los Tratados de Francesco di  
Giorgio Martini », en Martini, 1967, pp.X-LXVIII.
- MARIAS, Fernando & BUSTAMANTE, Agustín  
1986 « Las "Medidas" de Diego de Sagredo », en la in-  
troducción de Sagredo, 1986, pp. 1-139.
- 1988 « Trattatistica teorica e vitruvianesimo nella  
architettura spagnola del Cinquecento », en Gui-  
llaume, 1988a, pp. 307-316.
- MARTINI, Francesco di Giorgio (1439-1501)  
1482? *Trattati di architettura*
- 1967 ed. de Corrado Maltese & L. Maltese Degrassi,  
*Trattati di architettura, ingegneria e arte mi-  
litare*, Milán, Edizioni il Polifilo, 2 vols.
- MATTEUCCI, Anna Maria  
1989 « Per una preistoria di Sebastiano Serlio », en  
Thoenes, 1989a, pp. 19-21.
- MONETTI, Andrea  
1989 « Sebastiano Serlio e il "Barocco" antico. A pro-  
posito di un edificio raffigurato nel Terzo Li-  
bro », en Thoenes, 1989a, pp. 149-153.

MORALES MARTINEZ, Alfredo José  
1982 « Modelos de Serlio en el Arte Sevillano », *Archi-  
vo Hispalense*, nº200, set-dic, pp. 149-161.

MORENO MENDOZA, Arsenio  
1984 *Francisco del Castillo y la Arquitectura Manie-  
rista Andaluza*, Jaén, Asociación "Pablo de Olavi-  
de".

1985 *Ubeda (Guia Histórico - Artística de la Ciudad)*,  
Excmo. Ayuntamiento de Ubeda.

MOYA BLANCO, Luis  
1963 « La composición Arquitectónica en El Escorial », *Arquitectura*, nº56, agosto.

1993 *La Arquitectura Cortés y otros escritos*, Madrid,  
COAM; ed. al cuidado de Antón Capitel.



NAVASCUES PALACIO, Pedro  
1974 *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*,  
Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

NICOLAS, Lorenzo de San  
1663 *Arte y Uso de la Arquitectura*, Madrid, ed. poste-  
riores, Madrid, 1665 (*Segunda Parte del Arte y U-*  
*so de la Arquitectura*), 1667, 1736, 1796 (ed. facs.  
de la de Plácido Barco López patrocinada por las  
Delegaciones en Huesca, Teruel y Zaragoza del Co-  
legio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza,  
1989).

OLIVATO, Loredana  
1988 « Con il Serlio tra i "dilettanti di architettura" veneziani della prima metà del '500. Il ruolo di Marcantonio Michiel », en Guillaume, 1988a, pp. 247-254.

OWIANS, John  
1988 « The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought », en Guillaume, 1988a, pp. 169-178.

- PACIOLI, Luca  
1509 *De divina proportione*, Venecia
- 1987 tr. cast. por Juan Calatrava, *La Divina Proporción*, Madrid, Akal.
- PAGLIARA, Pier Nicola  
1988 « Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista », en Guillaume, 1988a, pp. 179-206.
- PALACIOS GONZALO, José Carlos  
1990 *Trazas y Cortes de Cantería en el Renacimiento Español*, Madrid, Ministerio de Cultura y D.G. de BB.AA y AA e Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- PALLADIO, Andrea  
1570 *I quattro libri dell'architettura*, Venecia, Domenico di Franceschi.
- 1797 tr. cast. por J. F. Ortiz y Sanz, *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, Madrid, Imprenta Real (ed. facs. en Alta Fulla, Barcelona, 1987, 2ª ed.).
- 1988 tr. al cast. por L. Aliprandini & A. Martínez Crespo, *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, Madrid, Akal, 1988.
- PANIAGUA SOTO, José Ramón  
1990 *Serlio y su influencia en la Arquitectura Española. La traducción de Francisco de Villalpando*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid (ed. facs. por Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1991, 3 tt.).

- PANOFSKY, Erwin  
1927 *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlin.
- 1983 tr. cast. en Tusquets Editores, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, 4ª ed.
- 1957 *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday & Company, Inc.
- 1970 tr. cast. por Ediciones Infinito, *El Significado en las Artes Visuales*, Buenos Aires.
- PAREJA DELGADO, M<sup>a</sup> Josefa  
1988 *Baeza y Ubeda en la Baja Edad Media (Siglos XIII-ler. tercio del siglo XVI)*, Granada, Editorial Don Quijote.
- PAREJA LOPEZ, Enrique  
1989-91 *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Editorial Gever S.L.
- PEDOE, Dan  
1976 *Geometry and the Liberal Arts*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.
- 1982 tr. cast. por C. Phipps, *La Geometría en el Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed.
- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso  
1986 *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PERNOUD, Régine  
1986 « Villard, testigo de su tiempo », en Villard de Honnecourt, 1991, pp. 11-19.

PEVSNER N., FLEMING J. & HONOUR H.

1975 *Dictionary of Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.

1984 tr. cast. por Alianza Editorial, *Diccionario de Arquitectura*, Madrid, 2ª ed.

PORTOGHESI, Paolo

1968 *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 6 vols.

PUPPI, Lionello

1988 « L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna e un'ipotesi sui commentari di Baldassare Peruzzi », en Guillaume, 1988a, pp. 255-262.

QUARONI, Ludovico

1977 *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milán, Gabriele Mazzotta editore.

1980 tr. cast. por Angel Sánchez Gijón, *Proyectar un Edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Madrid, Xarait Ediciones.

QUILICI GIGLI, Stefania

1988 *Roma fuori le mura*, Roma, Newton Compton Editori, 2<sup>a</sup> ed.

- RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso  
1967 *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la Arquitectura Jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum.
- ROMANO, Ruggiero & TENENTI, Alberto  
1988 « Introducción a los Libros della Famiglia », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 81-100 (ed. it. en la introducción de *I Libri della Famiglia*, Turín, Einaudi, 1980, 3ª ed.).
- ROSCI, Marco  
1966 *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milan, I.T.E.C. Editrice (v. Serlio 1966).
- ROSENFELD, Myra Nan  
1989 « Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual », en Thoenes, 1989a, pp. 102-110 (v. Serlio, 1978).
- ROVIRA, Josep M.  
1988 « León Battista Alberti degli Alberti: Je sommes plusieurs », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 177-204.
- ROVIRA, Josep M. & MUNTADA, Anna  
1988 eds. y tr. cast.; *León Battista Alberti*, AAVV, Barcelona, Editorial Stylos.
- RUGGIERI, Gianfranco  
1990 *Il Pantheon*, Roma, Editoriale Museum.

RUIZ, Hernán  
1545-62? *Libro de Arquitectura*, Sevilla, s. XVII.

1974 ed. facs. por Pedro Navascués Palacio, *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven. Estudio y edición crítica*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

RUIZ ROSA, Jose Antonio

1987 *Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y el Medievo*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

1996 « Giralda - Catedral gótica », AAVV, *Cuatro Edificios Sevillanos*, Demarcación del C.O.A.A.Oc

RYKWERT, Joseph

1988 « On the Oral Transmission of Architectural Theory », en Guillaume, 1988a, pp. 31-48.



SAGREDO, Diego (1490?-1530?)

1526 *Medidas del Romano*, Toledo, en casa de Remón de Petras.

1986 ed. facs. de la ed. toledana de 1549 por la D.G. de BB.AA y AA (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales) y el Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid; introducción de Fernando Marías y Agustín Bustamante, pp. 1-139.

SAINZ AVIA, Jorge

1988 « Teoría e historia del dibujo de Arquitectura: Estilo Gráfico y Estilo Arquitectónico », en las Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, Sevilla 3-5 Abril 1986, Sevilla, Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.

SALMERON ESCOBAR, Pedro

1992 ed.; *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, (2ª ed. 1995).

SAMBRICIO, Carlos

1986 « La Fortuna de Sebastiano Serlio. Estudio del Tratado », en la introducción de Serlio, 1986a, pp. 7-136.

SANCHEZ SORDO, Manuel

1988 *Fundamentos de Geometría*, Madrid, Editorial Playor, 2ª ed.

SANGALLO, Giuliano da (1443-1516)

1509? *Il taccuino senese*

1902 ed. de Rodolfo Falb, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena.

SCAGLIA, Gustina

1988 « The Development of Francesco di Giorgio's Treatises in Siena », en Guillaume, 1988a, pp. 91-98.

SCHLOSSER, Julius

1924 *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

1993 tr. cast. por Esther Benitez de la 3ª ed. it. actualizada por Otto Kurz, *La Literatura Artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra.

SCHOLFIELD, P. H.

1958 *The Theory of Proportion in Architectura*, Cambridge, Cambridge University Press.

1971 tr. cast. por Luis Recasens M. Queipo de Llano, *Teoría de la Proporción en Arquitectura*, Barcelona, Labor.

SERLIO, Sebastiano (1475-1553/4)

1537 Libro IV: *Regole generali di architettura*, Venecia, en casa de Francesco Marcolini da Forli.

1540 Libro III: *Il terzo libro*, Venecia.

1545 Libros I y II: *Il primo libro d'architettura*, París.

- 1547 Libro V: *Quinto libro d'architettura*, París, en casa de Michel de Vasosan.
- 1551 *Extraordinario libro di architettura*, Lyon.
- 1552 Libros III y IV: tr. cast. por Francisco Villalpando, *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura*, Toledo, en casa de Ivan de Ayala (ed. facs. en Albatros Ediciones, Valencia, 1977; introducción de George Kubler, pp. 9-15).
- 1575 Libro VII: *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt, en casa de Andrea Wecheli.
- 1584 Libros I-V, Extra. & VII: ed. it. de Francesco de' Franceschi, *Tutte l'opere d'architettura*, Venecia (ed. facs. en Forni Editori, *I sette libri dell'architettura*, Bologna?, 1987).
- 1600 Libros I-V, Extra. & VII: ed. it. de Francesco de' Franceschi, *Tutte l'opere d'architettura et Prrospectiva (sic) di Sebastiano Serlio bolognese*, Venecia, (ed. facs. por el COATA, Oviedo, 1986, t. I; v. Serlio, 1986a).
- 1611 Libros I-V: tr. ing. ed. por Robert PeaKe, *The firft (sic) Booke of Architecture*, Londres (ed. facs. en Dover Publications, *The Five Books of Architecture*, New York, 1982).
- 1966 Libro VI\* (MS Staatsbibliothek München; datado por John Bury entre 1547/54): ed. facs. por Marco Rosci, *Sesto libro delle habitationi di tutti li gradi degli homini*, Milán, I.T.E.C. Editrice.
- 1978 Libro VI\*\* (MS Avery Library, New York; datado por John Bury entre 1541/47): ed. facs. por Myra Nan Rosenfeld, *On Domestic Architecture*, Nueva York, Architectural History Foundation.
- 1986a Libros I-V, Extra. & VII: tr. cast. por Fausto Díaz Padilla, *Todas las Obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastian Serlio de bolonia*, Oviedo, COATA, t. II, pp. 1-528; introducción de Carlos Sambricio, pp. 7-136.

1986b Libro VI\*(MS Staatsbibliothek München; datado por Dinsmoor sobre 1545): ed. facs. por el COAATA, *Delle habitationi di tutti li gradi degli homini*, Oviedo, t.II, pp. 1-154 (tr. cast. por Fausto Díaz Padilla, *De los distintos tipos de edificios tanto en el campo como en la ciudad*, Oviedo, COAATA, 1986, t.II, pp. 767-844).

1986c Libro VIII(MS Staatsbibliothek München; datado por John Bury entre 1546/54): ed. facs. por el COAATA, *Della castramentatione*, Oviedo, t.II, pp. 1-70 (tr. cast. por Fausto Díaz Padilla, *De la castramentación*, Oviedo, COAATA, 1986, t.II, pp. 845-862).

STACCIOLI, Romolo A.

1988 *Roma entro le mura*, Roma, Newton Compton Editori, 2ª ed.

SUMMERSON, John

1963 *The Classical Language of Architecture*, Londres, Thames and Hudson Ltd.

1991 tr. cast. por Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez, *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 8ª ed.

TAFURI, **Manfredo**

1988 « "Cives esse non licere". La Roma de Nicolas V y León Battista Alberti: Elementos para una revisión historiográfica », en Rovira & Muntada, 1988, pp. 101-122 (también en la introducción de la versión it. del libro de C.W. Westfall, *In This Most Perfect Paradise*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1940).

1989 « Ipotesi sulla religiosità di Sebastiano Serlio », en Thoenes, 1989a, pp. 57-66.

1992 *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turín, Giulio Einaudi editore.

TESSARI, **Cristiano**

1991 « Autocelebrazione e Architectura(sic). La famiglia Cobos y Molina e Andrés de Vandelvira a Ubeda », en *Periferia*, nº 10, pp. 158-175.

THOENES, **Christof**

1988 « La Regola delli cinque ordini del Vignola », en Guillaume, 1988a, pp. 269-280.

1989a ed.; *Sebastiano Serlio*, Sexto Seminario Internacional de Historia de la Arquitectura, CISA, 31 agosto - 4 septiembre 1987, AAVV, Milán, Electa.

1989b « Prolusione. Serlio e la trattatistica », en Thoenes, 1989a, pp. 9-18.

TUTTLE, **Richard J.**

1989 « Sebastiano Serlio bolognese », en Thoenes, 1989a, pp. 22-29.

VASARI, Giorgio (1511-74)

1550 *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia, 1ª ed. impresa por Torrentino.

1945 tr. cast. de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso, *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, Buenos Aires, Editorial "El Ateneo", 1ª ed., 2 vols.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da (1507-73)

1562 *Regole delli cinque ordini dell'architettura in 32 tavole*, Roma.

1814 ed. it. a cargo de Pietro y Giuseppe Vallardi, *Gli ordini d'architettura civile di M. Jacopo Barozzi da Vignola*, Milán, Editori Calcografi, 2ª ed. milanese.

1849 tr. cast. por Moisy y Thiollet, *El Vignolas de los propietarios ó los cinco órdenes de Arquitectura* (sic), París, J. Langlumé Librero Editor (ed. facs. por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981, 2ª ed.; introducción de Francisco Calvo Serraller, pp. IX-XVI).

1955 tr. cast. por Editorial Construcciones Sudamericanas, *Vignola. Tratado de los cinco órdenes de Arquitectura*, Buenos Aires.

VILLARD de Honnecourt

s. XIII *Livre de portraiture*

1991 ed. facs. en Ediciones Akal, *Villard de Honnecourt. Cuaderno*, Madrid (tr. cast. de los estudios introductorios por Yago Barja de Quiroga).

VITRUVIUS POLLIO, Marcus (s.I a. J.C.)  
*De architectura.*

- 1787 tr. cast. por J. Ortiz y Sanz, *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, Imprenta Real (ed. facs. en Ediciones Akal, Madrid, 1987).
- 1985 tr. cast. por Agustín Blánquez, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia, NE.

WIEBENSON, Dora

1982 *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*, s.l., Architectural Publications.

1988 tr. cast. por Pilar Vázquez Álvarez, *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume.

1988 « Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius », en Guillaume, 1988a, pp. 67-74.

WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-68)

1764 *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde.

1984 tr. cast. por Herminia Dauer, *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, Editorial Iberia, NE.

WITTKOWER, Rudolf

1949 «Architectural principles in the Age of Humanism», Londres.

1968 tr. cast. por Ediciones Nueva Visión, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires.

WOLFFLIN, Heinrich

1888 *Renaissance und Barock*, Munich.

1986 tr. cast. por el equipo editorial Alberto Corazón, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich.



1985

tr. cast. por José Moreno Villa, *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, NE.

ZAMPA, Paola

1989 « Proporzioni ed ordini nelle chiese del Ser-  
lio », en Thoenes, 1989a, pp. 187-189.

ZEPPEGNO, Luciano & MATTONELLI, Roberto

1990 *Le chiese di Roma*, Roma, Newton Compton Editori,  
5<sup>a</sup> ed.

## Abreviaturas principales

---

a	= anverso	nn.	= notas
AA	= archivos	NS	= nueva serie
AAVV.	= autores varios	núm.	= número
alem.	= alemán	núms.	= números
apdo.	= apartado	o.	= onza, s
art.	= artículo	ob. cit.	= obra citada
b.	= boletín	p.	= página
BB.AA	= Bellas Artes		pie, s
bibl.	= bibliografía	pal.	= palmo, s
br.	= brazo, s	párr.	= párrafo
c.	= codo, s	pássim	= en todas partes
ca.	= caña, s	pp.	= páginas
cap.	= capítulo	r	= reverso
cast.	= castellano	rev.	= revista
cfr.	= confrontar	s	= sumoscapo
cm.	= centímetro, s	s.	= siglo
cód.	= código	s.f.	= sin fecha
d.	= dedo, s	sg.	= siguiente
D.G.	= Dirección General	sgg.	= siguientes
dic.	= diccionario	sic	= así
ed.	= edición	s.l.	= sin lugar
	editor	ss.	= siglos
ej.	= ejemplo	t.	= tomo
enc.	= enciclopedia	tab.	= tabla
f.	= folio	tabb.	= tablas
fac.	= facsímil	tr.	= traducción
ff.	= folios	tt.	= tomos
fig.	= figura	ú.	= úsase
figs.	= figuras	v.	= ver
fr.	= frances		vara, s
	frase	v.gr.	= por ejemplo
i	= imoscapo	vol.	= volumen
ibíd.	= ibídem	vols.	= volúmenes
id.	= ídem	vs.	= en oposición a
ing.	= inglés		
it.	= italiano		
lám.	= lámina		
lib.	= libro		
m.	= metro, s		
min.	= minuto, s		
mm.	= milímetro, s		
MS	= manuscrito		
n.	= nota		
NB	= nótese bien		
N. del A.	= nota del autor		
NE	= nueva edición		

Juan Segura Turiso  
Sebastiano Serlis. Representación  
7 Proyecto en el libro N°

8pts con laude

23

Mayo

27

MUR.

Presidencia

EA

Al Excmo. Sr. Rector

Al Vocal

Al Excmo. Sr. Rector

Al Excmo. Sr. Rector

Al Excmo. Sr. Rector