

DE LA AMBIGÜEDAD Y EL MARIDAJE. NUEVAS PRECISIONES SOBRE LA INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO EN LA ARQUITECTURA ALTOEXTREMEÑA

Francisco SANZ FERNÁNDEZ

Resumen

El presente artículo aborda una nueva, aunque breve, reflexión sobre las circunstancias históricas, artísticas y culturales en que se gestó la introducción del Renacimiento en Extremadura. Para ello intentamos explicar cómo se desarrollaron los mecanismos que conciliaron los nuevos planteamientos de la romanidad con los valores propiamente patrios y nacionales; circunstancia que condujo a intelectuales, eruditos y promotores a la búsqueda de un diálogo entre los repertorios mudéjares, góticos y germanos con los propiamente italianos.

Palabras clave: Renacimiento, arquitectura, España, Extremadura.

Abstract

The present article approaches a new, though brief, reflection on the historical, artistic and cultural circumstances in which the introduction of the Renaissance in Extremadura took place. For that purpose, the author explains how the new mechanisms of the Roman tradition were harmonized with the national values, a circumstance that led intellectuals, scholars and promoters to seek a dialogue between the *Mudéjar*, Gothic and Germanic repertoires with the properly Italian ones.

Keywords: Renaissance, Architecture, Spain, Extremadura.

«También alude a esto lo que sucedió al grande Emperador Carlos V con un caballero en Roma: quiso ver el Emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó el templo de todos los dioses, y ahora, con mejor vocación, se llama de Todos los Santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentileza en Roma, y es el que conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima, desde la cual, mirando el Emperador el edificio, estaba con él un caballero romano declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura... Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera... Todas y éstas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premio y parte de la inmortalidad de que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de

los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza...».

Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Quien se aproxime al estudio de la arquitectura española del siglo XVI podrá constatar, entre otras varias circunstancias, una triple evidencia: en primer lugar, el escaso número de referencias a una arquitectura clásica similar a la concebida por aquellos mismo años en Italia –pensemos en los palacios de Lupiana, Cogolludo, Golfines...–, por más que contemos con ejemplos, tan disímiles por otro lado, como el palacio de Carlos V en Granada, la catedral de Jaén o un variado repertorio de cortiles y enterramientos importados directamente de Génova. Circunstancia que nos obliga a lanzar un primer interrogante ¿Por qué seguimos empeñados en hallar en Roma y sus regiones inmediatas la formulación directa de un lenguaje supuestamente aquí reformulado?¹

En segundo lugar, conforme avanza el siglo, la impronta material que dejaron los textos de Diego de Sagredo –*Medidas del Romano*²– y Sebastiano Serlio –*III y IV libros de Arquitectura*–: el primero en tanto compilación incoherente de una suerte de imágenes y propuestas de las que se desconocía si no todo, gran parte de su contenido erudito –pensemos en las palabras de Juan de Arfe (*De Varia commensuración para la arquitectura y escultura*, 1585, Prólogo al lector³) que sancionaban una libertad de acción impensable para la tratadística italiana: «En la Arquitectura sólo digo las órdenes antiguas y modo de guardarlos vivos y composiciones balaustres, mostrando las proporciones que en ello se debe tener, reservando el elegir (que es también gracia particular en que unos aciertan mejor que otros) para que cada uno lo siga según su talento: sólo lo que es arte y proporción fue mi intento escribir,

¹ Esta cuestión todavía por resolver fue ya advertida de un modo general y con cierta brillantez en su planteamiento por Emil Kauffman en lo que el teórico de la arquitectura llamó el concepto de «sistema arquitectónico»: «Solemos concebir un estilo arquitectónico como un conjunto de rasgos estructurales y decorativos que, con ciertas variaciones, se repiten dentro de una época dada. Tanto si tomamos esos rasgos de un edificio sobresaliente, al que se considera la encarnación más pura de un estilo determinado, como si construimos el estilo a base de rasgos entresacados de varias estructuras, el caso es que nos colocamos en situación de contemplar las realizaciones del período desde su supuesto apogeo. Y si formamos nuestro concepto de este modo, pronto nos encontraremos en la posición del hombre que encontró la solución al problema de los verbos irregulares griegos en la siguiente fórmula: hay un verbo regular, todos los demás son irregulares. Tal ficción es una ayuda para poner un poco de orden en fenómenos discrepantes, una útil abstracción que nos permite dominar la confusa variedad de rasgos diferentes. Pero la significación del crecimiento y la evolución de la arquitectura únicamente se aclarará si no nos quedamos en la fijación del estilo, si avanzamos desde aquí hacia la realidad del cambio». KAUFFMAN, E., «El concepto de sistema arquitectónico», en L. Patetta, *Historia de la arquitectura (Antología crítica)*, Madrid, Celeste ed., 1997, p. 53.

² SAGREDO, D., *Medidas del romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, en casa de Remó de Petras, 1526. Véase el ejemplar de Salamanca, Biblioteca de la Universidad, n.º 36.176.

³ ARFE Y VILLAFANE, J., *De varia commensuración para la escultura y arquitectura dirigida al excelentísimo señor don Pedro Giran, duque de Osuna, conde de Ureña y marqués de Peñafiel*, en Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.

porque es cosa importantísima para todo, que el artífice sepa lo que hace, porque no lo sabiendo aunque sea dibujador diestro y de ingenio claro, no hará cosa sustancial sino mendosa, y sujeta a corrección»; o en las de Diego de Sagredo en sus *Medidas del Romano* (Toledo, 1526): «Todos los miembros y molduras de las basas sobredichas se pueden labrar de follajes, conchas, fenestras, escamas, espichios, vergas: y de otros muchos atavíos a voluntad del discreto maestro...»–; el segundo, según proponía Carlos Sambricio, en tanto síntesis de un pensamiento filosófico empirista, próximo en ciertos momentos al ideal erasmista difundido en el Véneto.

Y surge aquí un nuevo enigma: ¿Por qué hemos olvidado en parte el influjo de la obra compilada en Alonso de Vandelvira o Simón García, es decir, la aportación nacional sobre cortes de cantería y el gótico trasmerano, cuando el contenido de que son portadores estos textos tuvo similar desarrollo –a través de vademécum, prontuarios, cuadernos de dibujo...– que aquéllos en multitud de regiones y espacios?

Por último, el abismo difícilmente salvable entre las propuestas ejecutadas en los llamados focos de primer orden –Salamanca, Toledo, Santiago de Compostela, Granada, Jaén, Valladolid– y una serie de espacios subsidiarios y a veces excéntricos como Cáceres, Plasencia, Trujillo, Úbeda o Baeza.

Es cierto que el interés por la antigüedad que impulsan en España viajeros, diplomáticos, jerarcas de la iglesias, artistas y el propio Emperador con sus varios viajes a Italia –Roma, Mantua, Bolonia, etc.⁴– provoca aquí, en efecto, como sugirió el diplomático alemán Jerónimo Münzer, un despertar de las humanidades. Pero este intento por romanizar la cultura castellana no pasó en un primer momento de ser un fenómeno puntual y sometido a la actitud humanista de unos pocos interesados en conocer del «clasicismo heroico». Cabe recordar así que la reina Isabel, como Pérez de Oliva, tan interesada en la cultura romana como en la nórdico-flamenca, inicia en 1482 el estudio del latín para, pocos años después, patrocinar el proyecto de Bramante para el *Tempietto de San Pietro in Montorio*. Entre la nobleza son sobradamente conocidas las actividades de los marqueses de Villena y Santillana; también las de Lorenzo Suárez de Figueroa y de don Diego Hurtado de Mendoza. Y poco podríamos añadir sobre el estudio directo de la antigüedad que ejercieron Berruguete, Siloé o Machuca⁵, quienes tuvieron contacto directo con los mejores artistas romanos del momento, como prueba la correspondencia directa que mantenía el primero con Miguel Ángel: «...laportatore di questa sara uno Giovane spagnuolo il quale viere cortà per imparare a dipigniere e àmmi richierto che io gli facci vedere il mio cartone che io cominciai alla Sala; però fa che tu gli faci aver le chiavi a ogni modo e se tu puoi ajutarlo, fallo per mio amore, perche e buono Giovane»⁶.

⁴ Recordemos el interés que despertó en el Emperador la obra de Giulio Romano o las arquitecturas efímeras de Peruzzi.

⁵ GÓMEZ MORENO, M., *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941.

⁶ LONGHI, R., «Comprimarj spagnoli della maniera italiana», *Paragone*, n.º 43, 1953, pp. 3-15.

Parece pues evidente que el conocimiento adquirido por estos artistas, el esnobismo diletante –*snob*=*sine nobilitas*– de una suerte de *non bilis* –qué paradoja semántica– y la contratación directa de un grupo de artista de origen italiano, primero por los RR.CC. como Domenico Fancelli, luego por el Emperador como Tiziano o Peruzzi, fue determinante para que paulatinamente se incorporase aquí un lenguaje renovado y directamente inspirado en el mundo antiguo.

Pero esta puntual erudición, que después de 1540 dejaría de ser una referencia intelectual aislada, según propuso Calos Sambricio⁷, ni explica las palabras escritas por el embajador de Florencia ante los RR.CC. Francisco Guicciardini: «no son dados [los españoles] a las letras; y no se encuentra ni entre la nobleza ni en el resto de sus habitantes conocimiento alguno o muy poco y en muy pocas gentes de la lengua latina»⁸, ni aclara por sí sola algunos de los interrogantes secularmente olvidados en la historiografía sobre el proceso de adaptación a la nueva cultura que se obró en España, tales como la inicial hibridación de formas o la posterior reformulación sintáctica llevada a cabo por algunas de nuestras «águilas», como Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira, en la arquitectura de la segunda mitad del '500.

Cobra así importancia conocer de la nueva lógica y *Querelle* quodlibetiana que se deja ver y sentir entonces entre intelectuales de varias disciplinas de la cultura, también en la arquitectura, y que enlaza claramente con la doctrina política precedente impulsada por los RR.CC.

El interés por conciliar los nuevos planteamientos de la romanidad con los valores propiamente patrios y nacionales conduce a intelectuales, eruditos y promotores: en primer lugar, a la búsqueda de un diálogo entre los repertorios mudéjares, góticos y germanos que, en lo espacial y decorativo, dominaban la escena urbana peninsular con los propiamente italianos que Pérez de Oliva, su sobrino Ambrosio de Morales, Pedro Machuca, Alfonso Berruguete o el conde de Tendilla, entre otros, habían importado desde el país vecino. De otro, y hete aquí la prueba más evidente de que este fenómeno sucedió así. Queremos decir que hubo una clara voluntad de investigar la antigüedad para adaptar el lenguaje que le era propio al oportunamente español y no, como viene sugiriéndose, un conato general impositivo de optar sin más por una vuelta al gusto clásico –por otra parte tan desconocido– como sugería en sus *Medidas* Diego de Sagredo: «e mira que no tengas presunción de mezclar romano con moderno». Parece que, como los artistas, los pensadores, filósofos, literatos y humanistas españoles se inclinan, demás de por escribir en latín, como hacía el propio Sagredo, instigados por Cisneros, por una opción nacionalista que se interesa igualmente por la corriente platónica italiana, el erasmismo o las singulares características de la cultura española. De ahí que lo hebraico, griego e

⁷ SERLIO, S., *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, con estudio introductorio de Carlos Sambricio, vol. II, Oviedo, C.O.A.A.T.A., 1986, pp. 9 y ss.

⁸ Cit. en: GUICCIARDINI, F., *Viaje a España de Francisco de Guicciardini, embajador de Florencia ante el Rey Católico*, trad. de Alonso Gamó, Valencia, 1952, p. 47.

hispanomusulmán tengan también cabida dentro de este «despertar». Es por ello que el averroísmo aristotélico se vea reforzado, y que algunos humanistas españoles como Luís Vives se alcen, en cierto modo, contra esta puntual corriente impositiva, llegando a postularse con asertos y disquisiciones tan conocidas como la padre Sigüenza: «...a los adoradores de la antigüedad»; o las del citado Vives: «¿Quién todavía edifica según las opiniones de Vitruvio? y ¿Quién cultiva el campo según las normas de Vitruvio?».

De este modo, aun cuando desde muchos frentes se excitaba a hacer obra «al romano», hubo también instigadores que preferían solamente una nueva, progresiva y selectiva asimilación cultural –para esto sí estaba preparada España–, es decir, incorporar este nuevo lenguaje de repertorios formales italianos, como ideal sustituto de los modernos, a una arquitectura sintáctica y espacialmente idéntica a la precedente y conocida. Se trataba por tanto de buscar o hallar antes el esplendor de la antigüedad que de reproducir esta última por encorsetada imitación, como pretendían algunos teóricos y eruditos. Fenómeno éste, por más que algunos dedicasen su tiempo a medir o a conocer los monumentos de Roma y *Emerita*, que también se dio en Italia, pues, aunque en menor grado, también allí hubo de salvarse un proceso de readaptación funcional, formal y sintáctico que tomó, cierto es, muchas cosas de la antigua arquitectura, pero que también aportó la experiencia y la tradición conocida –a nadie puede escapársele el parecido formal entre las primeras arquitecturas quattrocentistas italianas y sus antecesoras–. Llegando incluso a inventar y proponer nuevas estructuras y formas geométricas para las iglesias, que si bien estaban inspiradas en ordenaciones clásicas apenas si se basaban en los templos de la antigua Roma⁹. Hubo pues un acto de libertad creativa que también se dio en España y en tierras extremeñas con ingenios como los huecos y balcones en rincón y esquina¹⁰.

Puede proponerse así la idea de que tan renacentista fueron el estilo Cisneros y los repertorios decorativos de nuestro primer Renacimiento, como las puntuales arquitecturas que supuestamente, esto es algo de lo que nunca ha llegado a convencernos la literatura centrada en el estudio de este siglo en España, imitaron mejor el ideal y mítico ejemplo italiano. También aquella otra, lanzada por Sambricio, que consideró «el plateresco no como decoración yuxtapuesta sino como la voluntad de integrar el reflejo de la antigüedad en una concepción mudéjar»¹¹ y –añadiríamos nosotros– nórdica y flamenca. No sucedió por tanto en España aquello que Piovane apuntaba para Venecia: «...toda la historia veneciana es la de un espíritu oriental gótico que habiendo agotado la posibilidad de expresarse en sus formas naturales, se expresa en las formas que el tiempo le

⁹ WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Ed., 1995, p. 18.

¹⁰ Véase nuestro trabajo: SANZ FERNÁNDEZ, F., «El balcón en *esquina* y *rincón* en la España del Renacimiento ¿ingenio de artífice o reformulación del modelo veneciano?», en *Memorias de la Real Academia de Extremadura*, vol. VI, Badajoz, 2008, pp. 197-222.

¹¹ SERLIO, S., *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva...*, *op. cit.*

ofrece»¹². Aquí, el espíritu gótico había sido reformulado por enésima vez, incorporando eso sí, para subsistir, una suerte de *atrezzo antico*.

Éstos y otros hechos determinan que los cauces naturales de expansión del nuevo lenguaje «al romano» ni penetrasen ni se impusiesen de la misma manera y en un mismo tiempo por las distintas regiones peninsulares. De modo que aquellas villas y ciudades que por razones políticas, geográficas –pensemos en Sevilla y su puerto fluvial, adonde llegaron los mármoles genoveses–, culturales y de caudal humano tuvieron la suerte de vivir determinados acontecimientos –como la presencia en sus fronteras de la Corte– o ser patria de algunos de estos instigadores de la romanidad, se destacaron de las demás en la carrera por la renovación urbana impuesta durante el reinado del Emperador¹³. Introduciendo así nuevas fábricas, las primeras arquitecturas parlantes o pequeños detalles decorativos en forma de ventanas, patios, portadas y enterramientos.

Son sobradamente conocidas las razones de esta renovación en Santiago de Compostela, Salamanca o Toledo, donde bien mediante fundaciones reales, de signo filantrópico o privadas –hubo, claro está, una excitación cultural y una carrera por alcanzar la fama eterna. Recordemos las palabras de Miguel de Cervantes: «Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera... Todas y éstas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premio y parte de la inmortalidad de que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabables siglo se alcanza...»¹⁴– se levantó un manto nuevo de color, grutescos y órdenes antiguos sobre una todavía fuerte epidermis de ornato mudéjar e inorgánicas texturas.

Pero y qué hay de otros lugares, no menos importantes desde luego para el contexto político nacional como Trujillo, Coria, Cáceres o Garrovillas, por citar tan sólo algunos centros altoextremeños. Hubo también aquí fundaciones humanitarias; grandes empresas privadas que buscaban ensalzar la imagen horaciana del rico mecenas o del nuevo cortesano de Castiglione; y, por supuesto, ilustres personajes que

¹² Cit. en: MARAVALL, J. A., «Culturas periféricas: Renacimiento español y Renacimiento veneciano», en V. Branca, *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Venecia, Fundación Cini, 1967.

¹³ Provocada por el indecoroso estado inicial en que se encontró gran parte de las ciudades castellanas a su llegada. «El emperador, al llegar a España, se encontró con ciudades poco adecuadas para el boato de una corte al estilo de la borgoñona; no fijó una capital porque no encontró una ciudad adecuada; por tanto, las ciudades que lo albergaron fueron escenarios de grandes fiestas, en las que se procuró ocultar sus pobres fachadas con tapices y colgaduras. Y naturalmente surgió la necesidad de nuevas construcciones a tono con el nuevo nivel de vida cortesana; la decoración dio pie a la arquitectura parlante, que exhibía ricos paramentos con escudos y elementos fantásticos». SEBASTIÁN, S., «Arquitectura», en *El Renacimiento*, colección *Historia del Arte Hispánico*, tomo III, Madrid, 1980, p. 8.

¹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M., *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, con estudio introductorio de Martín de Riquer, II parte, cap. VIII, Barcelona, Labor, p. 68.

ejercieron su diletantismo y fomentaron la llegada de la nueva cultura. Pero algunos de estos entornos, como Trujillo, nunca llegaron a erigirse en foco cultural, como sucedió con aquéllas. Tampoco lo fueron las restantes ciudades extremeñas, salvo quizás Plasencia, pues carecieron de universidad y de una sede episcopal sólida y dinámica.

No obstante, la suma de una suerte de esfuerzos parciales –don Gutierre de Vargas Carvajal, don Pedro Ponce de León; linajes Sande, Vargas, Pizarro, Suárez de Figueroa, Golfín, Zúñiga, Manrique de Lara,...–, pocas veces programáticos, permitió transformar también el aspecto de estas tierras extremeñas, facilitando la introducción de nuevas fórmulas y recetas urbanas, decorativas y arquitectónicas. Fenómeno que, sin embargo, siempre fue lento, podría decirse que tuvo lugar a destiempo, y se halló sometido a una doble dictadura: de un lado, todo o casi todo cuanto aquí se hizo –salvo quizás los balcones de esquina– vino tamizado por el influjo de los focos toledano y salmantino las primeras décadas, por el fanal andaluz la segunda mitad de siglo; de otro, la fuerte tradición gótica y trasmerana impidió, afortunadamente, que la arquitectura extremeña renunciara al poso de la práctica mecánica e ingenieril en que se habían formado la mayor parte de sus artífices, que se ven así avocados a conciliar el lenguaje que les era propio y conocido con las nuevas fórmulas llegadas directamente de Castilla y, sólo puntualmente, de Italia.

Extremadura en general, y Trujillo, Plasencia o Cáceres en particular, se convierten así en defensores forzados de la corriente más tradicional de nuestro Renacimiento, aquélla que buscó conciliar sin prisa pero sin pausa el nuevo lenguaje de la romanidad con el poso de una práctica secular irrenunciable. Entre otras razones, porque la técnica y la mecánica de que eran portadores nuestro saber y tradición eran muy superiores a los llegados y propuestos desde Italia.

Con todo, el Renacimiento no llega de golpe a ciudades como Trujillo, como si de un organismo extraterreno se tratase, vía Roma, Toledo o Salamanca, por citar tan sólo algunos focos de especial interés. Es evidente que, además de la voluntad reformadora del Concejo, filántropos y peruleros que progresivamente mudaron el lenguaje moderno por otro contemporáneo a los gustos nacionales, influyó decisivamente el ministerio ejercido por aquellos maestros, jerarcas y diletantes del nuevo estilo que ejercían su afición y vocación en lugares más cercanos: como sucedió de hecho con los focos de Coria, Cáceres y Plasencia. Circunstancias que acreditan tanto la ida y venida de no pocos maestros de cantería de una a otra localidad, cual sucedía con los «Pedros»: de Ybarra, de Marquina y Gómez; como por la capacidad de obrar que sobre amplios territorios tenían y habían, por ejemplo, los obispos de Plasencia o poderosos nobles, como los Pizarro. No debió ser menos importante el influjo directo que obraron sobre estos maestros rurales, otros, cuyo mérito ha sido ampliamente reconocido: desde Covarrubias a Siloé, pasando por Rodrigo Gil o Juan de Álava, cuyos trabajos en Plasencia han sido documentados. De este modo no debe sorprendernos que la huella indirecta de Ybarra se perciba en la ordenación de la fachada principal del palacio de La Conquista, en Trujillo, cuya cornisa reproduce en parte el modelo empleado por el cantero vascongado para la

catedral de Coria; o que su huella directa, que reformula también el proyecto de Siloé para los Jerónimos de Granada, pueda leerse en la articulación muraria y exterior de la iglesia conventual de San Francisco, también en Trujillo. Otro tanto podría decirse de los modelos planimétricos de Rodrigo Gil; también de sus patrones para abovedamientos de crucería: todos perceptibles en la obra de Sancho de Cabrera.

Es por ello que para hallar las claves de este viaje de las formas, de la reformulación por imitación-creación de esta «nueva» arquitectura debamos mirar no solamente hacia lo italiano –romano o del Véneto–; tampoco observar lo realizado en Granada, Jaén, Toledo o Salamanca. Sino, sobre todo, centrar nuestra atención en los proyectos ejecutados en la Alta Extremadura: dado que desde aquí, en la inmediatez de lo cercano, fue siempre más fácil reproducir, copiar y componer variaciones Goldberg de un mismo tema. Lo que no sucedía con otras obras próximas, pues muchos de estos maestros no siempre tuvieron oportunidad de salir siquiera de las llamadas «Tierras de la penillanura». Sólo de este modo será más fácil reconocer –parafraseando a Henri Focillon– los «momentos, flexiones y asentamientos»¹⁵ que experimentó en el norte extremeño la nueva arquitectura.

¹⁵ FOCILLON, H., «La vida de las formas. Las familias espirituales», en L. Patetta, *Historia de la arquitectura (Antología crítica)*, Madrid, Celeste ed., 1997, p. 33.

pōga d'feto en la siētoēla tal pieça y le pezca q' esta d'rocada ba
 zia tras: por q' to se yē
 do la frēte de q' l'q'era
 delas d'chas pieças
 iclinada z salida a de
 lāte: recibe las d'chas
 lineas visuales no cō
 tāta desigualdad co
 mo si estuuiese assēta
 da d'recha. Y el d'splo
 mo q' los ātiguos mā
 darō dar a qualq'era
 delas d'chas pieças
 es vna dozaua pte d'l
 alto q' tiene. Lomo
 d'l alto: d'.a.b. (Pi.)
 verdaderamēte yo es
 toymuy alegre d'fsta
 medidas q'tu me has
 aq' d'elāte declarado:
 y no te podria buena
 mēte recōpēsar: ca tu
 me has guardado de
 hazer vn grā camino
 q' yo auia tomado a fa
 zer por causa d'la vo
 lūtad q' tenia de saber
 destas medidas itali
 cas: las quales no sō
 conocidas en estas ti
 erras de España y d'
 Frācia. Tābien auia
 ētre tomado d' hazer vn viaje hasta Italia pues q' sō los prime
 ros inuētores d' las d'chas medidas ātiguas ca como tu sabes
 ellas no hazē mucho menīster: ca ēn ninguna manera nos pode

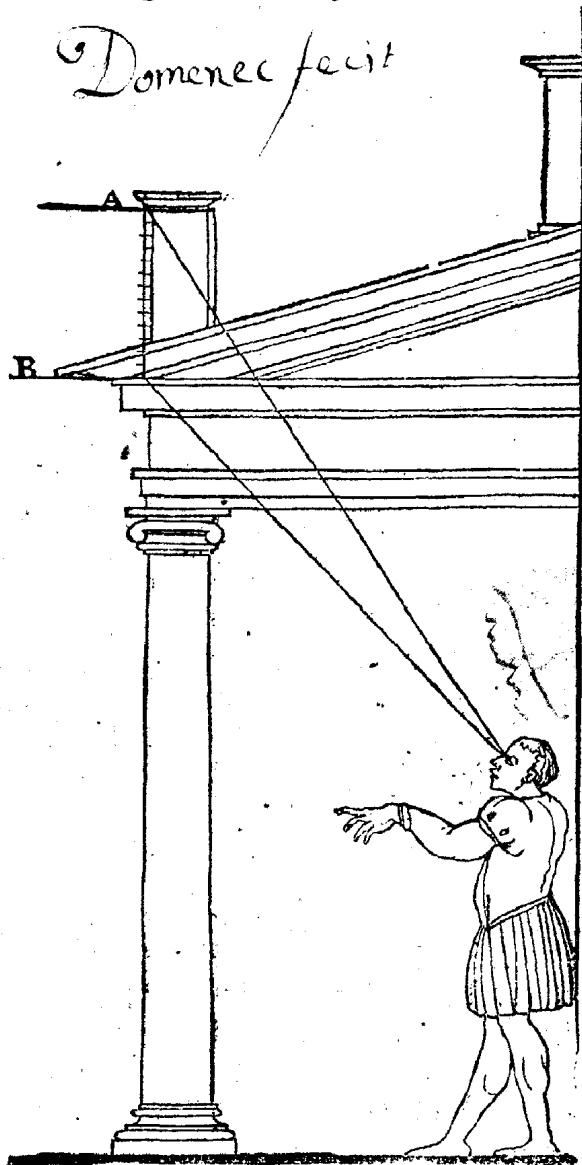


FIG. 1. *Diego de Sagredo*, Medidas del romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos, *Toledo, en casa de Remó de Petras, 1526.*

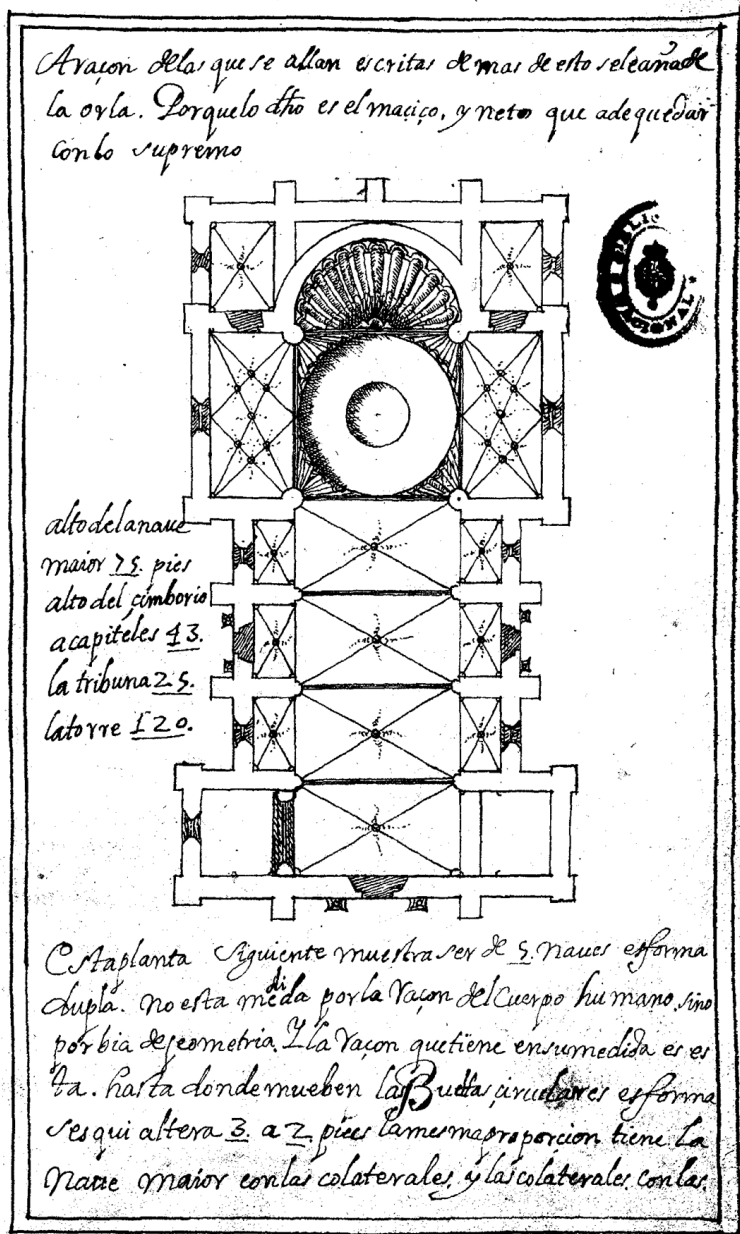


FIG. 2. Simón García, Compendio de Arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano. Con algunas demostraciones de geometría. Recoxidos de diversos autores, naturales y estrangeros, por... archirecto natural de Salamanca, 1681.

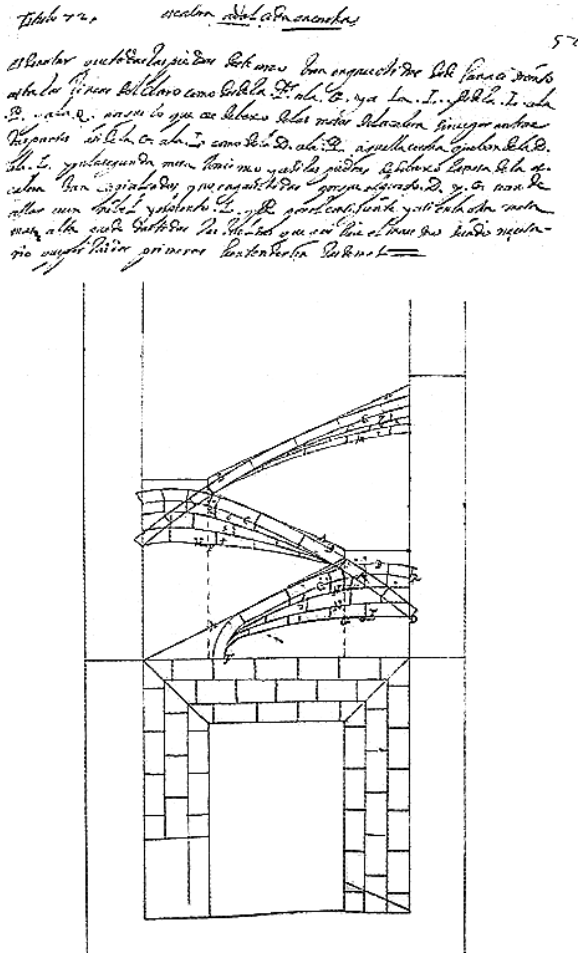


FIG. 3. Andrés del Vandelvira, Libro de cortes de cantería de Alonso de Vandelvira, arquitecto. Sacado a luz y aumentado por Philippe Lázaro de Goiti, arquitecto, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas, y de todas las de su arzobispado. Dirigido a su ilustrísimo Cabildo, 1646.

