

The background of the cover is a detailed, monochromatic illustration. At the top, a group of figures, including a central seated woman holding a branch, are positioned above a decorative frieze. Below this, two large female figures in classical attire stand on pedestals, holding up a draped canopy. The base of the illustration features a cityscape with a prominent domed building and various architectural elements. The entire scene is framed by intricate scrollwork and floral motifs.

La
TEORIA
de la
ARQUITECTURA
en los
TRATADOS

FILARETE DI GIORGIO
SERLIO PALLADIO

JOAQUIN ARNAU AMO

R. 14.897



JOAQUIN ARNAU AMO
Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura
UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

La
TEORIA
de la
ARQUITECTURA
en los
TRATADOS

FILARETE DI GIORGIO
SERLIO PALLADIO



INDICE DEL TERCER VOLUMEN

El Tratado de Arquitectura de A. Averlino, "il Filarete"	7
1. Índice de materias	17
2. Realidad, mito y utopía: lo antiguo y lo moderno	51
Los Tratados de Arquitectura de F. di Giorgio	70
1. La herencia vitruviana	79
2. Referencias antropomórficas y conceptos de Arquitectura	95
3. Los dibujos	115
Los Tratados de Arquitectura del Siglo Dieciseis	135
1. Los Libros de Arquitectura de S. Serlio	137
2. Los Libros de Arquitectura de A. Palladio	177
A modo de epílogo muy breve	211

EL TRATADO DE ARQUITECTURA DE AVERLINO, "IL FILARETE"

Tres son los *tratados* de arquitectura escritos en el *Quattrocento* italiano: el de L. B. Alberti, ampliamente comentado en el segundo volumen, y los de Antonio Averlino y Francesco di Giorgio. Ninguno de ellos es impreso en vida de su autor. Pero la edición príncipe del tratado de Alberti, en 1485, a sólo trece años de su muerte, decide su fortuna sin rival: los tratados de di Giorgio y de Averlino no conocerán la letra impresa hasta los siglos XIX y XX respectivamente. Así pues, *De Re Aedificatoria* pasa a la historia como el único tratado de arquitectura publicado del Renacimiento temprano.

Nos conviene, sin embargo, conocer tales tratados, inéditos de momento, para trazar un cuadro completo de la literatura arquitectónica del siglo XV. Dada su difusión a pequeña escala y por vía de manuscrito, nuestro comentario será, así mismo, limitado.

Filarete quiere decir *amigo de la virtud* —del griego: *filós y aretés*— y es el mote que acompaña a este caballero humanista nacido en Florencia hacia 1400, algunos años, pues, mayor que Alberti.

Como buen humanista, Antonio Averlino practica, al lado de la arquitectura, la escultura —en bronce, particularmente— y la pintura. Se le conoce al lado de Ghiberti —tratadista a su vez, aunque no de arquitectura— en el trabajo de las puertas del Baptisterio de San Giovanni en Florencia, en donde reside hasta 1433.

De 1433 a 1445 habita en Roma, dedicado a la puerta de bronce de San Pedro. En la misma Roma y hacia el final de esos mismos años, Alberti redacta los cinco primeros libros de su tratado. Pero la fortuna sonrío antes a Averlino, brillante bronceista, que a Alberti, oscuro erudito.

A partir de 1445, la suerte del Filarete se vincula a los Sforza con sede en Milán. Ese mecenazgo le procura ocasiones de ejercer la arquitectura militar, en la propia Milán y en Bellinzona (Suiza italiana), apoya su prestigio —su obra civil capital es el Hospital Mayor, en Milán, auténtico arquetipo de construcción pública

asistencial, con planta de cruz griega enmarcada en un cuadrado, felizmente imitado en España (Santiago, Toledo y Granada)— y es ocasión para la utopía urbana que sirve de base a su *Tratado* —la ciudad ideal *Sforzinda*—.



- 136.— Letra inicial del manuscrito del Tratado de Arquitectura de “El Filarete”, que representa al autor dando órdenes a dos obreros —advírtase la plomada, a la derecha—.
- 137.— Filarete: Eugenio IV recibe las llaves de San Pedro —puerta de bronce de San Pedro—.

La actividad arquitectónica en esta etapa definitiva de su carrera alcanza, desde Milán, a Bérgamo, en cuya catedral interviene, y a Cremona, en donde levanta un Arco de triunfo. A partir de 1465 se nos pierde su rastro: muere probablemente hacia 1470, ignoramos si en Roma o en Florencia.

La relación de Averlino con el príncipe Sforza es determinante en la redacción y en el estilo de su *Trattato di Architettura*: el manuscrito discurre a modo de diálogo del arquitecto con el príncipe y el argumento del diálogo es un proyecto de ciudad, *Sforzinda*, la ciudad del príncipe Sforza.

La colaboración del mecenas y el artista no puede quedar cifrada con más precisión: al arquitecto —piensa el Filarete— corresponde la *maternidad* de la obra; la *paternidad* es del príncipe.

La diversidad de clientes, en el caso de Alberti —los Rucellai o la Orden Dominicana, Sigismondo Malatesta o el Papa Niccolò V—, consiente una cierta independencia de la que el Filarete no parece gozar. En efecto, su condición conserva un carácter feudal que el propio *Tratado* manifiesta en sus precisas incursiones al dominio de la arquitectura militar —tema no ausente en Alberti, pero menos considerado—: de hecho, Averlino ejerce como arquitecto militar.

De todo ello se desprende un notable montante *medieval* en la cultura del Filarete, que la crítica hace notar como característico del personaje. Sin embargo, hemos podido observar que una lectura sin prejuicios de la obra de Alberti saca a colación abundantes vestigios medievales y otro tanto hallaremos en los escritos de di Giorgio. La nota medieval no parece *peculiar* del Filarete: viene sólo acusada por el tono cotidiano, poco distanciado, de su escritura.

Si Alberti aparece, sin duda, como el más moderno de los tratadistas del XV —y su éxito tiene que ver con ello muy verosíblemente—, la causa no se halla en la modalidad de su cultura —atestada, desde luego, de fantasmas medievales—, sino en la distancia *teórica* que interpone en sus observaciones.

El talante del Filarete es, de entrada, *vulgarizador*. Porque lo es, escribe —y nos lo hace observar— en lengua *vulgar*: esto es, en italiano. Su *Trattato di Architettura* es el primero escrito en lengua italiana. La paradoja de la historia ha querido que éste, escrito en lengua *vulgar*, no se *divulgue* sino muy tardíamente, en tanto que el de Alberti, en lengua culta, se divulga inmediatamente, a pesar de que, durante un siglo, conserva su latín original. En todo caso, la traducción de Alberti publicada, se adelanta en más de tres siglos a la primera edición de Filarete.

La modernidad, pues, de un escrito y de otro no radica tanto en la cultura que los alimenta como en la *distancia* de sus diversos enfoques. Alberti se entretiene en numerosas fantasías, pero no se pierde en ellas, fiel a su propia seriedad *humanista*; el Filarete nos confiesa, en cambio, su inclinación hacia lo esotérico —las que el llama *cose scabrose*—. Los monstruos de la iconografía gótica —presentes, por cierto, en su sede milanesa— no se le van de la cabeza.

Por eso mismo, porque tales fantasmas no han sido barridos de su universo emocional, sus invectivas en contra de la *maniera moderna* son mucho más feroces: asunto de bárbaros, ruina de Italia, arquitectura de orfebres y de pintores y no de arquitectos, que conciben edificios a guisa de tabernáculos e incensarios, son las catedrales góticas a juicio del Averlino.

El mismo es broncista y siente en su quehacer arquitectónico el tirón de la otra escala —la escala del escultor y del orfebre—, que no se desprenderá del todo, entre nosotros, de los Arphe y compañía y que dará lugar a ese híbrido de gustos contradictorios que llamamos *plateresco*.

En esa encrucijada de gustos que el Filarete acusa con ingenuo frecor y docilidad despreocupada, no nos sorprende que la historia se diluya en una cronología borrosa y que lo antiguo y lo moderno contribuyan a una mescolanza enredosa e incomprometida en apacible confusión. La dependencia del Averlino acarrea conflictos y consecuentes conciliaciones allá donde el humanista menos dependiente sale airoso.

✂ Es elocuente al respecto la conciliación que el Filarete fabrica de la Biblia y de Vitruvio, acerca del origen de la arquitectura. Alberti —lo hemos visto— orilla esa irrelevante cuestión: la arquitectura —viene a decir— es congénita al hombre en convivencia. Filarete, por el contrario, se ve obligado a remontar la primera cabaña vitruviana a Adán, primer arquitecto.

Seudoproblemas de esa especie acudirán a las mentes de algunos renombrados tratadistas españoles del XVI y el ejemplo de Villalpando, con su refundición del Templo de Salomón y los órdenes clásicos y el fruto de ella, puesto en sazón en el Escorial, es una curiosa y asombrosa muestra de la sombra filaretiana. Todavía en el XVIII, el tratadista valenciano Athanasio Genaro Brizguz y Bru describe, entre otros, el *orden salomónico* con toda clase de detalles.



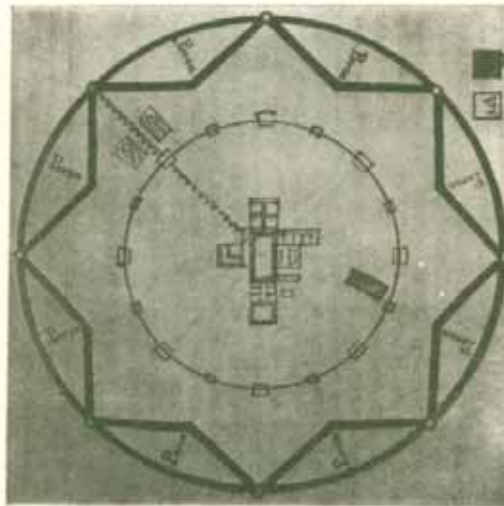
138.— Grabado de El Escorial, interpretado por Villalpando según el modelo del Templo de Salomón.

Esa pasión de orfebre, firmemente castigada, pero acuciante, acerca al Averlino al universo teórico de Cennino Cennini y lo aleja de L. B. Alberti que, como nos ha dicho, odia la suntuosidad y tiene en poco el valor puramente material de los objetos: para la mentalidad medieval, que es la del abate Suger y la del orfebre, el enjorjado de la obra es parte sustancial de su hermosura.



139.— Estampa que ilustra el Orden Salomónico en el Tratado de Brizguz y Bru.

Son matices de gusto, y no de cultura, los que detienen al Filarete en el umbral del Renacimiento: *Sforzinda* es buen ejemplo de ello.



140.— Planta esquemática de la Ciudad de Sforzinda: dibujo que ilustra el folio 43 del Tratado del Filarete.

Sforzinda, utopía urbana, no ahonda, de ningún modo, en la utopía social: es la urbe renacentista para una sociedad jerarquizada en virtud de patrones feudales, semejante a aquellas que pintan —como quieren— pintores de la época o compo-

nen en madera los habilidosos de la taracea. Su traza, sin embargo, muestra la geometría rigurosa que está en el ánimo de los nuevos humanistas: el polígono estrellado deriva de la combinación de un cuadrado perfecto consigo mismo en un giro de 45 grados.

Entre el recinto amurallado de *Sforzinda* y la planta del Hospital de Milán se da, así, un parentesco modular y una idea común de red y ritmo del espacio.



141.— Tempera sobre tabla que representa una “Plaza Ideal de una ciudad junto al mar”, atribuida indistintamente a F. di Giorgio y L. Laurana.

Por otra parte, Averlino se limita en su ciudad ideal a cualificar los edificios singulares o monumentos: la suya es una ciudad de representación y sólo de representación, descrita con un rico anecdótico variopinto —se ha sospechado incluso de un viaje a Oriente de nuestro autor— más propio de la narración novelada que del *tratado* sistemático y razonado.

En consecuencia, el Filarete no formula una teoría de la arquitectura de modo explícito: ella ha de ser rastreada en los supuestos que sustentan su pensamiento eminentemente descriptivo.

Pero esa vocación descriptiva, a su vez, atrae la atención sobre los pasos del diseño que, a juicio de Averlino, la obra sobrepasa cualitativamente. Diferencia etapas sucesivas de menos a más precisión:

“disegno in digrosso”

“disegno lineato”

“disegno proporzionato”

“disegno rilevato”.

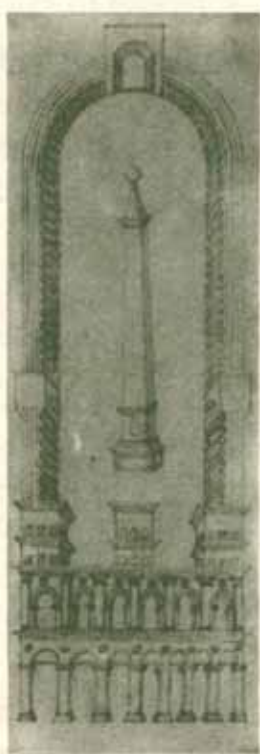
El primero es un simple boceto o croquis. El segundo precisa una definición

de contornos. El tercero introduce la medida y, por consiguiente, una cierta escala. El cuarto corresponde al *modelo* reducido o maqueta.

Pese a todo, el Filarete considera que la definición de la obra por medio del *disegno*, sea cual sea, es incompleta. Esa desconfianza procede de dos causas al menos: por una parte, la idea de la arquitectura no ha sido lo bastante *formalizada* como para implicarla absolutamente en el juego abstracto de las líneas y de las proporciones que el *disegno* ejerce por sí; por otra parte, el Filarete no es un dibujante demasiado airoso.

Sus dibujos abundan en soluciones candorosas —sirva de ejemplo la pequeña *cenefa* que representa sin más la arcada de un pórtico sobre las plantas—. Estas, pues, *abaten* figuras que son propias del alzado en un grafismo reducido a mera *señal* o dato añadido.

Los alzados, a su vez, se combinan por lo común con la perspectiva frontal y centrada.



142.— Filarete: interpretación del Circo de Majencio que ilustra el folio 87 del Tratado, en donde se combinan planta, alzado y perspectiva.

Así, la *ichnographia*, la *orthographia* y la *scenographia* vitruvianas son refundidas en dos parejas: ichnografía/ortografía, por un lado, y ortografía/escenografía por otro. Este método *abreviado* de representación denota un estilo reacio a

los rigores de la abstracción y una inmadurez del dibujo considerado en sí mismo.

Por el contrario, la voluntad del Filarete en la adopción de figuras simples como contenedores de la *totalidad* de la obra y su proceso de *división* modulada para el establecimiento derivado de las *partes* —de lo general a lo particular— coincide plenamente con la idea clásica y *renaciente* del *corpus* arquitectónico y se opone frontalmente a los métodos *aditivos* de la construcción medieval —de lo particular a lo general—.

El acuerdo dimensional, correspondiente a la plena noción clásica de la *symmetria*, es la preocupación constante y obsesiva del *Tratado* filaretiano que consume páginas y páginas en la relación muy pormenorizada de la medidas de la ciudad de *Sforzinda* y de los edificios que la acompañan tanto adentro como afuera de ella. Sin embargo, parece que la preocupación modular sólo se hace relevante cuando la cualidad del edificio está por encima de un cierto nivel de nobleza. Si Vitruvio había descrito los *órdenes* precisamente a propósito de los templos, el Filarete hace especial hincapié sobre los módulos y su modo de empleo a propósito de la Iglesia Mayor de la *Sforzinda* y de su replanteo.

Tanto esa Iglesia capital, como el Hospital, traducido de su obra real milanesa, y la misma Ciudad, convienen en el origen de sus esquemas planimétricos: el *cuadrado*. El cuadrado encierra la cruz griega en los casos de la Iglesia y del Hospital y el cuadrado genera, por un giro de 45° como se ha dicho, el polígono estrellado de *Sforzinda*.

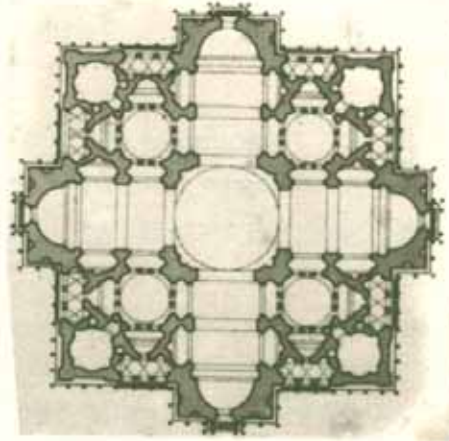
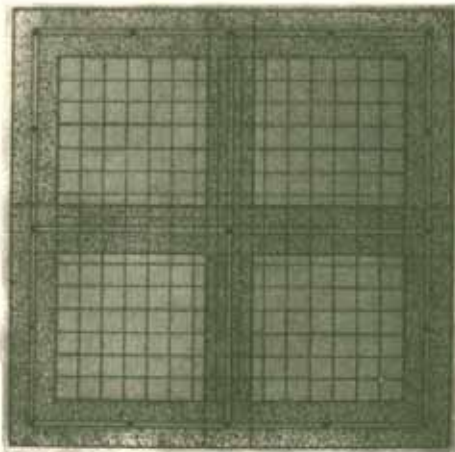
Sabemos que el *cuadrado* ha sido prestigiado por la medida humana —desde Vitruvio— de la estatura en relación con la distancia de la punta de los dedos con los brazos en cruz. El *cuadrado* connota equilibrio e igualdad de partes: traduce la *ratio* más sencilla imaginable —1/1—.

Es curioso, sin embargo, que el Filarete no alcance a insertar en su sistema de composición aquella proporción que, combinada con el cuadrado, sea por adición, sea por sustracción, genera la retícula o malla de composición más fecunda del pensamiento arquitectónico del Renacimiento más maduro: la proporción *áurea* que Pacioli califica de *divina*.

Tampoco el Filarete alude explícitamente a los distintos géneros de *mediocridades* o medianías establecidos por Alberti. Su geometría es mucho más elemental y su matemática dista mucho de las intrincadas especulaciones de Pacioli y de sus discípulos.

Es verdad que Bramante, en un Renacimiento más asimilado, reincide sobre el cuadrado en su proyecto para San Pedro no llevado a cabo y recogido por Serlio: pero la sencillez *voluntaria*, como paradigma de lo absoluto no ha de confundirse con una cierta sencillez *necesaria*, bajo condiciones de una geometría rudimenta-

ria, tal y como se observa en los penúltimos libros del *Tratado* filaretiano en torno al dibujo y a la perspectiva.



143.— Esquema planimétrico y modular del “ Duomo ” de “ Sforzinda ”.

144.— Planta del Proyecto para San Pedro de Roma, de Bramante.

El *Tratado* del Filarete se divide en venticinco Libros. Esa división, sin embargo, no comporta una articulación de temas. A menudo, contenidos iniciados o simplemente insinuados en un libro son desarrollados en otro u otros. Inciden, por otra parte, abundantes digresiones en un anecdotario ilimitado. De donde se desprende un discurso continuo y a la vez ramificado que no es posible codificar sin una violencia del texto.

No obstante, una sumaria relación de contenidos parece indispensable para un análisis e identificación de líneas argumentales.

INDICE DE MATERIAS

1. El autor, Antonio Averlino, se identifica y hace mención de sus obras construidas y de algún otro opúsculo escrito —un manual de agricultura—. Enuncia, como su tema principal, *proporciones, cualidad y medidas* de los edificios y cita a Vitruvio y Alberti como autoridades previas en la materia.

De Alberti dice que *ha hecho en latín una obra elegantísima*: la suya *en lengua vulgar gustará a los menos doctos*. Averlino se sitúa, pues, a sí mismo en el plano de la divulgación. Y suplica al Príncipe que le de oídos como a parte de su guarnición.

Considera tres hilos temáticos, a los cuales se atiene sólo relativamente:

- El origen de los edificios y de su proporciones, vinculado al papel del arquitecto;
- la ciudad;
- los tipos de edificios antiguos.

La cualidad diferencial del arquitecto comprende el *dibujo*, las *letras* y el control de las *medidas*. El que no domina tales conocimientos es esclavo de la rutina práctica y no merece el título de arquitecto. La clave se halla en la:

“*Scienza di disegno o di lettere o di misure*”. (F/I., p. 13.)*

En este punto, Averlino inicia su discurso a partir del *origen*:

“*L'uomo fu creato da Dio*”. (Ibid.)

El hombre es el modelo y la arquitectura concurre desde el principio como una primera necesidad:

“*Dalle prime necessità... oltre al mangiare fu lo abitare*”. (F/I., p. 14.)

* El número romano indica el Libro del Tratado y la página corresponde a la edición de Il Polifilo (Milán, 1969). La traducción se debe al autor.

Averlino no discierne la diferencia de ambos principios, formal y material, pero remite la forma:

“Alla piu bella forma.. quella di Adamo”. (F/I., p. 18.)

Adán, ausente en Vitruvio, pero clave de la tradición bíblica que suscribe el Filarete, es constituido modelo de arquitectura:

Como el hombre tiene en sí medida, forma y miembros, así el edificio requiere para sí forma, medida y miembros. (F/I., p. 25.)

Adán es *l'uomo grande*, prototipo del primer orden: el *dórico*. Para el Filarete, las medidas de los órdenes griegos se inspiran en las medidas de hombres grandes —dórico—, pequeños —jónico— y medianos —corintio—. A la importancia de la cabeza corresponde la importancia del *capitel*.



145.— Dibujo del Filarete que ilustra el folio 4 de su Tratado.

146.— Dibujo de cabaña en el folio 5 del mismo Tratado.

En su ingenuo antropomorfismo, el Filarete va más allá y afirma —y lo ilustra con un dibujo— que Adán, desterrado del paraíso, se vio obligado por la lluvia a

guarecer su cabeza con sus dos manos, de donde proviene la techumbre a dos aguas de la cabaña primitiva, que ilustra así mismo con dibujos.

Adán, pues, provee la *forma* de la primitiva arquitectura con sus manos en forma de cobertizo y sus medidas con las medidas de su propio cuerpo gigantesco.

Averlino concluye este Primer Libro con un ejemplario de edificios antiguos y propicia su mantenimiento, comparando sus *enfermedades* con las enfermedades humanas.

2. La analogía antropomórfica enunciada en el Primer Libro se desarrolla en el Segundo. Refiere Averlino la anécdota vitruviana de Dinócrates y Alejandro —aludida en este trabajo— y, dejando de lado las ironías del romano, establece un precedente de las relaciones entre el Príncipe y el Arquitecto. Alejandría —esto es: la ciudad de Alejandro elevada por Dinócrates, al cual Averlino llama *Zenócrates*— es el mito que ha de sustentar su propia utopía.

La *utopía* filaretiana queda establecida desde este momento como uno de los hilos conductores del discurso, enhebrado permanentemente a los otros dos: la *realidad* de Averlino constructor de su tiempo para príncipes de su tiempo y el *mito* del arte antiguo recuperado como modelo de humanismo y de progreso.

El *Tratado* entero puede ser interpretado como un discurso al hilo de esos tres argumentos:

Mito.
Utopía.
Realidad.

En donde la utopía sirve de puente entre la realidad y el mito, entre lo actual y lo antiguo.

La utopía a su vez se funda en la *ciudad*:

“Ma perché in prima si dee tessere il panno e poi fare la vesta, io discrive-
rò innazi una città”. (F/II., p. 50.)

Para el Filarete, la ciudad es el tejido —*il panno*— sobre el cual se traza el edificio/vestido —*la vesta*—. Anticipa las especies de edificios, pero pone a la ciudad en primer lugar: ella se llamará *Sforzinda*, del príncipe Sforza y el valle Inda —valle en italiano es femenino— que toma a su vez el nombre del río Indo que lo riega.

Elegido el lugar de la ciudad y habida cuenta de la dirección de los vientos

—tema vitruviano, como sabemos—, se adelanta como planimetría de base el polígono estrellado que resulta de la superposición de los cuadrados concéntricos de ejes a 45°.

La ciudad estrellada/fortificada y el *cuadrado* de origen son fundamentos inmovibles de todo el discurso arquitectónico de Antonio Averlino y de su diseño que él mismo denomina *averliano*. Al margen aparece el dibujo correspondiente.

3. El Libro Tercero es el único encabezado por título propio: *De Aedificatione Urbis*. Este título, sin embargo, conviene a la totalidad del *Tratado* y de ningún modo especifica el contenido de este Libro, dedicado al acopio de materiales.

Debemos entender, por lo tanto, que el Filarete ha considerado introductorios sus dos primeros libros, de modo que éste inicia la temática general del *Tratado*, de la cual sólo cabe excluir las materias de los cuatro últimos libros, dedicados al dibujo y a las obras mediceas.

Es notable así mismo la inscripción latina del título, en contraste con el tono *vulgar* plenamente asumido en el discurso: la solemnidad del tema es manifiesta. Pese a la llaneza del *Tratado*, la ciudad y su edificación no declinan su porte sacro y su liturgia magnificente.

El libro en sí se limita al citado acopio de materiales para la edificación de la ciudad y a la descripción del lugar de su asentamiento, del monte y del río con sus dos brazos —Averlino, en esta como en otras ocasiones, baila los nombres que él mismo ha dado y llama *Indo* al monte y *Sforzindo* al río—.

4. El acopio de materiales comenzado en el Libro precedente se sigue en éste, con mención de la mano de obra, de los jornales y sueldos, en presencia del Príncipe.

Particular atención recibe la ceremonia solemne de la *primera piedra* de la ciudad, ocasión a su vez para una breve nota autobiográfica del Averlino, que nos recuerda de nuevo sus obras principales —el Hospital milanés y la Catedral de Bérgamo— y hace mención de su destierro de Roma, acusado en falso de hurto.

En la piedra se graba el año y los nombres del Príncipe, del Papa y del Arquitecto. La piedra contiene una caja con planos de otras obras del propio arquitecto y ésta, a su vez, guarda un libro en donde se narra la historia de la época, de sus virtudes y de sus vicios.

Averlino se demora en la iconografía grabada en estos objetos —la piedra, el libro y la caja— y otros que los acompañan: un vaso de piedra y tres vasos de vidrio. El vaso de piedra, lleno de mijo y de trigo, representa la ciudad como cuerpo humano alimentado con su alimento propio. En la tapadera de este vaso están la-

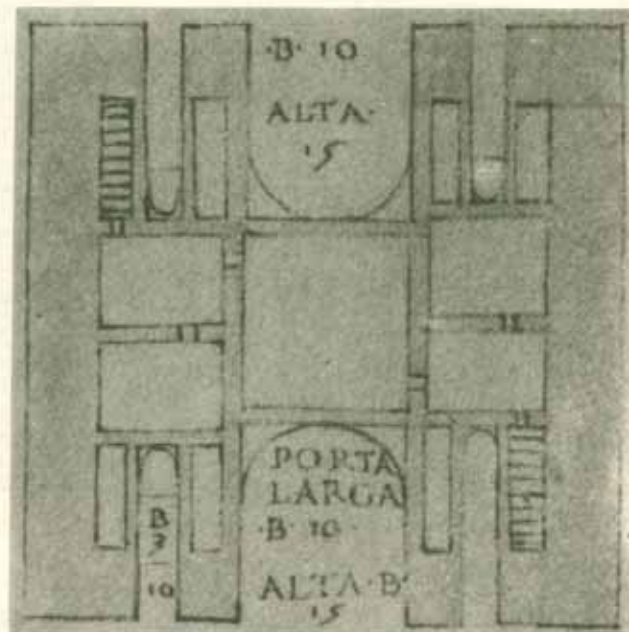
bradas las imágenes de *Cloto*, *Lachesis* y *Antroposso*, las Parcas que hilan el destino de los hombres, a semejanza de las germánicas Nornas wagnerianas, y sobre ellas se lee *vida y muerte*.

Los vasos de vidrio están llenos de agua uno, de vino otro y el tercero de leche, aceite y miel. El agua simboliza la pureza, el vino la vida, la leche —se llama *sangre destilada*— la inocencia, el aceite remite al olivo de la diosa Palas, símbolo de sabiduría, victoria y paz, y la miel alude a la república de las abejas —la abeja recurre en otros lugares del *Tratado*— obedientes.

La ceremonia de la primera piedra incluye la consulta al astrólogo, providencia común por otra parte en este género de acontecimientos.

A continuación, el Libro Cuarto introduce la construcción de la muralla con sus torres y puertas en los ángulos salientes y entrantes del polígono estrellado, objeto del libro siguiente.

5. Con un preámbulo alusivo al reposo dominical, propio para *idear*, el Libro Quinto dedica su atención a la descripción del foso y de las murallas, de las puertas de la ciudad y de las torres de dos tipos, de planta cuadrada y de planta circular —las torres se denominan con los nombres de los vientos y portan figuras con trompetas que el viento hará sonar—.



147.— Planta con referencias al alzado del tipo de puerta de la ciudad correspondiente a los ángulos no rectos —entrantes— de la muralla: ilustra el folio 36 del *Tratado*.

Es notable que concierne al Príncipe la prerrogativa de *designar* con nombres propios los bastiones de su ciudad.

6. El Príncipe mismo diseña por sí la *rocca*, esto es su alcázar. Con su descripción se abre el Libro Sexto.

Con este motivo, el arquitecto reivindica para sí la maestría del dibujo, sin el cual la edificación no se puede dar a entender y por medio del cual aun es difícil:

Es imposible dar a entender estos asuntos de la edificación si no se ven dibujados y aun a través del dibujo son difíciles de entender. (F/VI., p. 157.)

Por otra parte, el dibujo traduce la fantasía de su autor para generar en el intérprete una fantasía paralela: pues bien, el Filarete considera el segundo proceso más arduo que el primero. Es más difícil imaginar lo dibujado por otro que dibujar lo imaginado por uno mismo:

Es fatiga mayor entender el dibujo que dibujar. (Ibid.)

Al tema de la *rocca* del Príncipe se vincula el *laberinto*, otro de los *leit motive* recurrentes del *Tratado* filaretiano. La torre central del señor se relaciona con la torre austral de la muralla perimetral y en ella desemboca el acueducto como medida de seguridad. El Príncipe domina así la clave vital de la ciudad en un sistema poco acorde con el espíritu humanista que se supone a la intelectualidad de este tiempo.

Mediante dibujos se ilustra los particulares de la *rocca* con sus taludes, las rampas para cabalgar, las escaleras secretas entre los dobles muros.

La iconografía simbólica incide siempre: así, la altura de la torre central es de 365 brazas y ella está perforada por 365 huecos —los días del año— de cuatro tipos —las estaciones—: redondos, cuadrados, octogonales y dodecagonales.

La *rocca* es, así mismo, núcleo del sistema de defensa y generador de la planimetría de la ciudad, con sus calles radiales, la disposición de sus plazas y el citado acueducto. En este lugar, pues, se enuncia por primera vez el equipamiento urbano principal, el centro urbano y la estructura urbana.

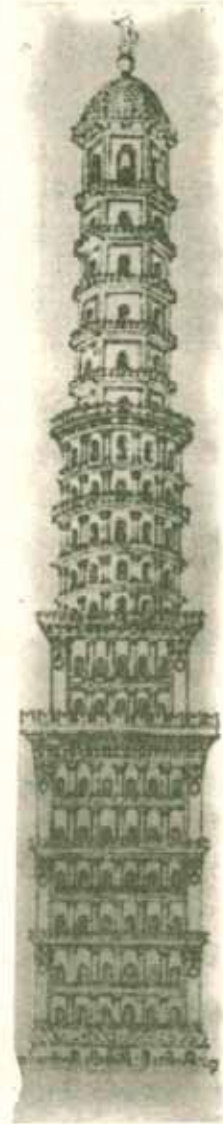
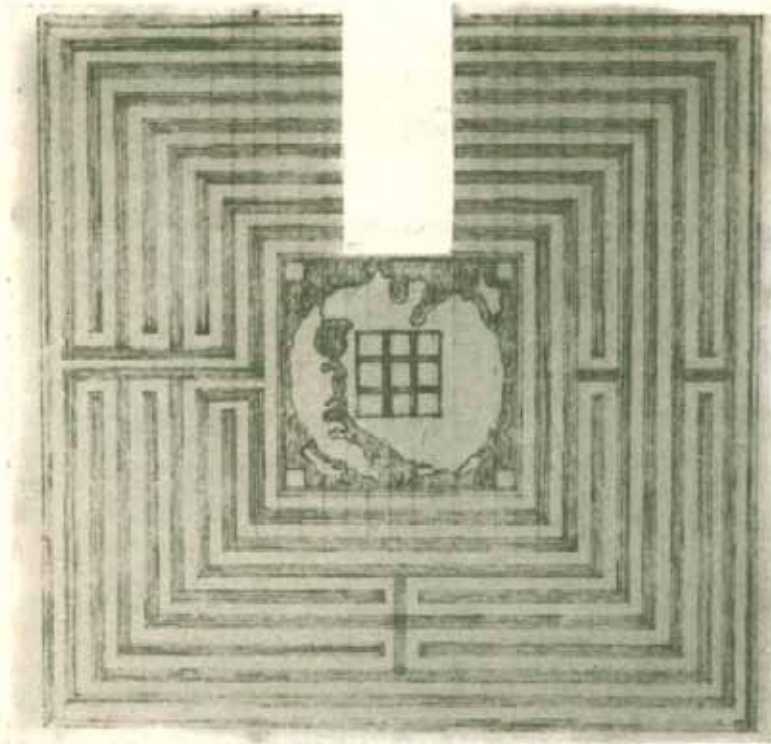
En torno a la plaza principal se dispone los palacios del *Re*, del *Podestá* y del *Capitano*, así como el *Comune*, la *Chiesa* y el *Erario*. Plazas secundarias que más adelante serán descritas se suman a este centro a cuyas espaldas se ubican en polos opuestos la prisión y las termas, adyacentes a lo que se llama *el lugar venéreo*.

Las calles radiales comunican el centro bien con las puertas, emplazadas en los

ángulos rectos del polígono —salientes por lo tanto—, bien con las torres que guardan los ángulos obtusos entrantes.

En las primeras se ubican, siguiendo orientaciones precisas, los gremios de la madera, de la paja, del grano y del vino. En las segundas se instalan los conventos. Las iglesias parroquiales recaen a plazas correspondientes.

Se proyecta un sistema de saneamiento y se dispone una red de canales navegables flanqueados por elegantes pórticos.



- 148.— Dibujo del folio 121 que ilustra el jardín en forma de laberinto que rodea un palacio con jardín en forma de mapamundi, cerca de un templo en las afueras de la ciudad de Plusiápolis, todo según la descripción del mítico Libro de Oro.
- 149.— Torre central de la "rocca" del Príncipe, dibujada en el folio 41 del Tratado.

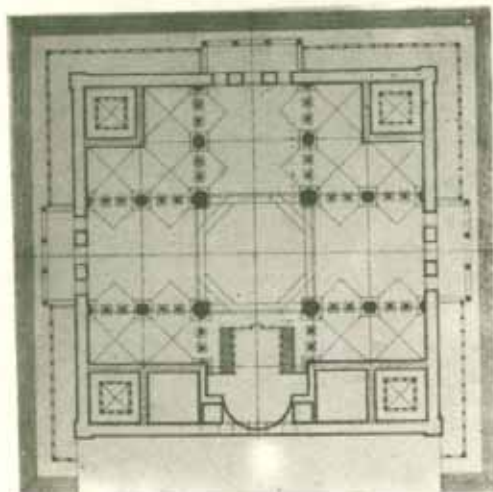
La realización de la completa infraestructura de la ciudad se supone en el plazo inverosímil de ocho días.

A este propósito, el Filarete convoca a los mejores ingenios de su tierra y de su tiempo y es la ocasión para la relación de todo un elenco de los artistas del *Quattrocento* italiano, al tiempo que un indicio para fechar el *Tratado*.

Reúne así la colaboración de escultores de primer orden como Donatello, Della Robbia y un tal Dello Delli —1404/71—, florentino, activo en Salamanca y en Valencia —1442—. Brunelleschi ha muerto, y también Ghiberti. Cita asimismo a los Duccio, a Michelozzo, a Rossellino, a Masaccio y a Luca Fancelli, continuador de la obra de Alberti en Mantua, entre otros.

Para la erudicción historiográfica es particularmente interesante el elenco de artistas mencionados en este Sexto Libro, una de las fuentes utilizadas con probabilidad por Giorgio Vasari en el documento fundamental de *Le Vite*. El libro se cierra con una alusión anecdótica a la llegada del invierno.

7. El Séptimo es uno de los libros del Filarete más atractivos para una meditación teórica porque en él se incide en profundidad sobre la función del dibujo, con ocasión de la erección del *duomo* de la *Sforzinda*.



150.— Reconstrucción de la planta del "duomo" de "Sforzinda" que acompaña la Introducción de Liliana Grassi a la edición crítica del *Tratado* de Filarete publicada por Il Polifilo.

Averlino, en efecto, compra tableros para dibujar y acepta al hijo del Príncipe como alumno de honor y lector de los seis primeros libros del *Tratado*. La oportunidad de ese aprendizaje por parte de un noble es subrayada con el recuerdo de que los emperadores Nerón y Adriano fueron pintores.

Esta *lección magistral* de dibujo trae a colación el *cuadrado* omnipresente, como figura esencial de la cual derivan los espacios parciales por divisiones sucesivas, la retícula proyectual —la cuadrícula— y el problema de la escala. A su vez, la planimetría de esta Iglesia Mayor —el *duomo*— se traduce en un replanteo concreto y en la construcción de los correspondientes cimientos.

La planta de cruz griega del *duomo* de *Sforzinda* es la ocasión, por otra parte, para la confrontación de templos paganos y cristianos, en donde, a juicio del Filarete, los primeros denotan con su poca elevación *humildad* y los segundos, con su esbeltez, altura de espíritu. Esa correlación se ve corroborada por Vitruvio —hace notar Averlino— cuando establece el decoro de los templos —decoro de *statio*— de acuerdo con el carácter de las divinidades a las cuales se consagran.

Es evidente, sin embargo, que el Filarete, con su propuesta de un templo sobre base cuadrada, flanqueado por cuatro *campanili*, se distancia, tanto del templo pagano modélico de base rectangular y altura proporcionada, como de la catedral esbelta de planta de cruz latina, con sus ábsides, naves y otros complicados aditamentos.

Averlino describe minuciosamente su idea del *duomo*, sus campanarios, su cúpula, su sistema de cubiertas y evacuación de aguas, su linterna, etc., a la vez que hace notar detalles simbólicos tales como la correspondencia 4 *campanili*/4 evangelistas o el sentido alegórico del gallo en la veleta.

El hilo discursivo del *duomo* viene intercalado por consejos de dibujo que Averlino da al hijo del Príncipe: el primer ejercicio ha consistido, por cierto, en el dibujo de una cabeza de perfil.

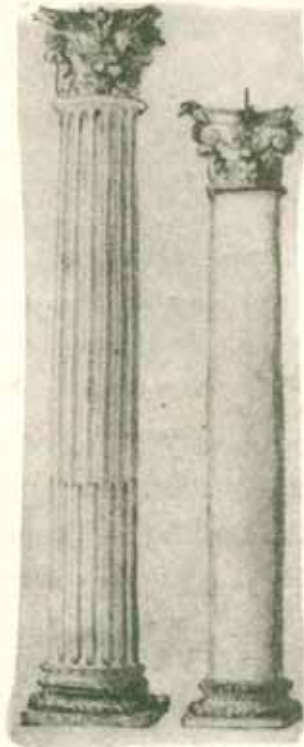
El *duomo*, pues, es el modelo favorito para el ejercicio del dibujo y es el motivo, a la vez, que induce a Averlino a retomar el tema de las columnas y de su origen —esto es de los *órdenes*— anticipado en el Primer Libro.

8. La descripción de los *órdenes* que el Filarete inserta en este Libro Octavo es, como otras acerca del tema, confusa. La codificación de los mismos en el siglo siguiente a cargo de Barozzi da Vignola aparece así, por contraste, como un notabilísimo esfuerzo de clarificación a partir de la voluntad oscura del primer humanismo. El propio Alberti —lo hemos visto— es incierto a este respecto.

El argumento *utópico* —esto es con relación a la *Sforzinda*—, del Libro Octavo encara la edificación de la *casa regia* con sus pórticos, cancellerías, cámaras, estanques, miradores y muelles de embarque. En este mismo libro se apunta someramente la organización de ciertas plazas como centros de reunión de artesanos y de comerciantes y la oportunidad de otros palacios.

Paralelamente, la *casa regia* ha dado lugar a una discusión acerca del arco y el

dintel, acompañada de un elogio del arco de medio punto —el arco *clásico*—, como emblema para la polémica de lo *moderno* y de lo *antiguo*, que recurre en sucesivos libros y que comentaremos con más detalle más adelante dada su importancia para la teoría arquitectónica del Renacimiento. Esa polémica remite a menudo a la sombra, mítica en su mismo tiempo, de Filippo Brunelleschi.



151.— Las dos columnas dibujadas en el margen izquierdo del folio 57 ilustran los tipos “dórico” —izquierda— y “corintio” —derecha— con evidente error —las únicas diferencias notables son el tamaño y las acanaladuras—.

En otro orden de cosas, la consideración de otras parcelas de la ciudad provee al Filarete observaciones acerca de la función *memorial* de las ciudades y de la riqueza que las edificaciones atraen sobre los pueblos:

Jamás se debe retraer el hacer grandes y bellos edificios a causa del gasto, porque la fábrica de edificios jamás empobreció tierra alguna. (F. VIII, p. 238.)

Y añade:

Cuando se ha hecho un gran edificio, no hay en la tierra ni más ni menos dinero y, sin embargo, aquel edificio permanece sobre la tierra, quiero decir en la ciudad, y la fama y la honra. (Ibid.)

Al amparo de estas sentencias, Averlino se dispone a acopiar nuevos materiales y maestros de todo tipo *sanza rispiarmo di spesa* —sin ahorro de gasto—. Y concluye su Octavo Libro con una recapitulación inversa de lo escrito que nos conviene retener como un resumen particularmente auténtico:

Has visto en el Libro Octavo primero el origen de las columnas y de dónde proceden, y también sus medidas, y su cualidad y proporciones, y también de como debe hacerse los arcos; todavía en este Libro Octavo has visto el dibujo de la casa real y la distribución de la plaza,

así como en el Séptimo viste el dibujo de la Iglesia Mayor,

y en el Sexto la distribución de toda la ciudad y la edificación de la *rocca* —el alcázar—;

en el Quinto mostramos las torres, los muros y las puertas —de la ciudad, se entiende—. ¿Has entendido?

En el Cuarto viste la edificación y de qué modo se edificó nuestra ciudad Sforzinda,

en el Tercero, arenas y cales y piedras y morteros y cosas semejantes que conciernen a la construcción;

y en el Segundo has visto cómo el edificio deriva del hombre, con sus miembros a semejanza de él,

aunque en el Primero haga mención de su primer origen y de las medidas y de dónde proceden. (F. VIII, p. 241.)

En resumen:

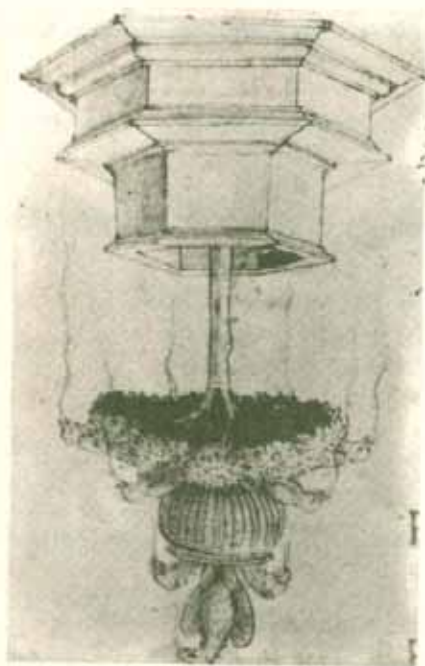
1. Medidas y origen.
2. Analogía antropomórfica.
3. Materiales.
4. La ciudad: Sforzinda.
5. Las murallas.
6. Planimetría de la ciudad y alcázar.
7. Iglesia Mayor.
8. Columnas y arcos. El palacio y la plaza.
9. Con un intercalado semejante de asuntos de diseño —las molduras—, discusión teórica —de nuevo la polémica de lo antiguo y lo moderno—, utopía —otros edificios para Soforzinda—, iconografía en torno a la decoración de los edificios croquizados y alusiones a artistas y obras de la vida real, el Libro Noveno prosigue

en ese discurso por estratos, complejo, que caracteriza el *Tratado* entero y hace difícil su lectura para mentes del corte actual.

El Libro se abre con el comentario de ciertas molduras correspondientes a cornisas y basamentos. Averlino justifica algunas de ellas por razón de *claridad* de visión y de *lectura* —como ahora decimos—, lo cual no deja de ser una notable intuición del verdadero sentido humanista de la recuperación clásica.

El inciso de la polémica de lo antiguo se hace inevitable y, a al vez, el detalle de las molduras retrotrae el discurso al acabado del *duomo*, descrito en sus líneas principales, como sabemos, en el Libro Séptimo. El *acabado* pone, a su vez, la cuestión de las pinturas y por ende de los programas iconográficos que ocupan buena parte de la materia de este libro.

Por otra parte, el hilo de la edificación de Sforzinda se enriquece ahora con los croquis del Palacio Episcopal y de la Plaza de la Corte, embellecida por la inevitable *fontana* que el Filarete dibuja cuajada de alegorías, así como otros amueblamientos domésticos.



152.— Dibujo del folio 68 que ilustra la “fontana” de la Casa Real —algunos detalles no coinciden con la descripción literaria—.

153.— Alegoría de la Voluntad y la Razón —folio 69—: la primera, alada, apoya un pie en una rueda; la segunda, sentada sobre un corazón, tiene tres caras, una de viejo, otra de mediana edad y una tercera juvenil.

Para su inspiración iconográfica, Averlino apela a Ovidio —las *Metamorfosis* y las *Eroidas*—, a Plotino y a San Isidoro de Sevilla —*Enéadas* y *Etimologías*, respectivamente—.

Plotiniana, por ejemplo, y medieval por tanto, no clásica, es su estética de la riqueza, esto es de la *materia*, aún no sacrificada, o no del todo, a la *pura forma*, como hemos leído en Alberti, relativamente más *avanzado*.

Averlino fantasea y dibuja sus propias alegorías del Vicio y de la Virtud, de la Voluntad y de la Razón, y alude en esta ocasión a numerosos pintores notables, ampliando con ello las correspondientes fuentes hisotoriográficas. Iconografía e Historia consumen así un espacio importante en este libro.

Las edades de la Historia enumerados por el Filarete responden a la cronología medieval establecida por San Isidoro: son seis y la última de ellas coincide con la era cristiana.

Entre los máestros aludidos figuran Filippo Lippi, Piero della Francesca, Adrea Mantegna y Cosme Tura, y más adelante Masaccio, Masolino, Angelico, Andrea del Castagno y *oltramonti* Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. Al propio tiempo, Averlino no deja pasar la ocasión para medirse, en tanto que escultor —autor de las puertas de bronce de San Pedro de Roma—, con Ghiberti y Donatello, a cuyo lado se coloca como quien no quiere la cosa.

10. En el Libro Décimo, sin renunciar a las disgresiones iconográficas, Averlino acumula una amplia serie de espacios urbanos y edificios civiles y religiosos. En él se describe las plazas *dei mercatanti*, *negoziatoria* y del mercado o *forum contidio* y son abocetados los palacios *della ragione* —o palacio de justicia— y *del podesta* —o gobernador—, la *zecca* —o casa de la moneda—, y la aduana, los palacios de las artes mayores y menores, amén de otra iglesia recayente a la plaza del mercado, el matadero, el *comune* —o ayuntamiento—, flanqueado a su vez por dos pequeños templos, y los conventos principales —*Fрати Minori*, *Predicatori*, *Eremitani* (agustinos), *Carmini* y *Santa Chiara*—.

Es notable la equivalencia conventual de la propuesta del Filarete para Sforzinda con la Valencia contemporánea: franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas, amén de las monjas clarisas. De hecho, los barrios florentinos de este tiempo obedecen con precisión a los asentamientos de los conventos urbanos erigidos por las principales órdenes religiosas en auge al final de la Edad Media.

Esas órdenes han supuesto con frecuencia, y Florencia es un caso típico, el contrarresto burgués al poder aristocrático vinculado al pontificado. La consideración relevante habida por el Filarete en este libro acerca de las Ordenes Religiosas conventuales —el convento opone al monasterio la condición urbana frente a la

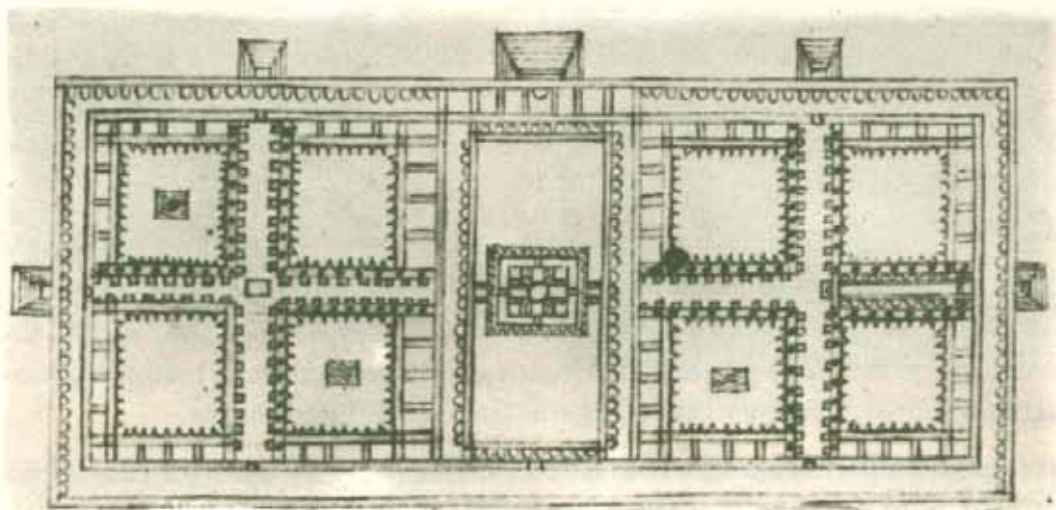
rural— se contradice un tanto con el elogio de las obras mediceas contenido en el último libro del *Tratado* y vinculado indudablemente a la dedicatoria final del mismo. Ello hace suponer azares de fortuna acaecidos a lo largo de la laboriosa redacción de este profijo manuscrito.

La considerable densidad tipológica de este libro no elude, sin embargo, como he dicho las divagaciones iconográficas abundantes en alegorías y mitologías. Averlino fantasea sus propias alegorías de la Verdad y de la Mentira y remite los diversos lugares públicos a las imágenes de sus *inventores*. Se supone así que todo arte o ciencia, todo oficio o ingenio, cuenta con un *inventor* original, cuyo recuerdo es la más adecuada contribución al decoro de un edificio.

11. La descripción de conventos que cierra el Décimo Libro se completa en el Undécimo con los apuntes para una Iglesia Parroquial y un Monasterio Benedictino —en donde reaparece la planta de cruz griega inscrita en un cuadrado—.

Una planta semejante conviene, asimismo, al Hospital, edificio en el cual Averlino despliega todo el saber acumulado en su capital obra milanesa, conservada hoy con profundas alteraciones de la idea original filaretiana.

L'Ospedale Maggiore, obra cumbre del Filarete arquitecto, es el soporte real y práctico de la *teoría* descrita en este Libro Undécimo. Francesco Sforza hizo el encargo al Averlino en 1456 y lo envió acto seguido a Florencia para conocer con todo detalle *L'Ospedale di Santa Maria Nuova* al lado de su constructor Giovanni di Sant'Ambrogio. Este Hospital florentino se remonta a 1287 y es fundación de Folco Portinari, padre de la Beatrice dantesca. Originalmente contó con una capacidad modestísima: doce camas.



154.— Planta del Hospital Mayor de Milán que ilustra el folio 82 del Tratado: nótese el ingenuo abatido de arcadas en claustros y pórticos.

La descripción del Hospital contenida en el *Tratado* presta hoy un precioso apoyo para su restauración.

Averlino se refiere ampliamente —lo que no ha hecho Alberti— a su propia obra contruida. Así, anota en este caso el esquema de planta de cruz y concede especial cuidado a la red de saneamiento. El Hospital es accesible por canal navegable y alberga al rededor diversos comercios. La comunidad que lo regenta y la servidumbre que lo atiende ocupan plantas apropiadas arriba y abajo. Se atiende a la buena disposición de su capilla con objeto de que los enfermos puedan seguir el oficio litúrgico. Se describe y se ilustra por fin toda suerte de detalles de mobiliario y decoración.

Como es habitual, el arquitecto hace mención de la ceremonia de colocación de la primera piedra y de la caja de plomo —hoy no encontrada— enterrada con este motivo y se ocupa asimismo de la iconografía a representar en las pinturas, alusiva al proceso mismo de edificación del Hospital. De ese modo, el edificio perpetúa a través de la pintura la historia de su propia erección.

La irrupción del hijo del Príncipe y su deseo de conocer los edificios antiguos cierra el tema del Hospital y deriva el hilo de las construcciones de la Sforzinda hacia *uno palazzo da gentile uomo*, con su biblioteca, sus jardines, sus establos, su piscina, sus pozos y sus chimeneas. La iconografía pertinente a este *palazzo* será objeto del libro que sigue.

12. El Libro Duodécimo, en efecto, se abre con la alusión a los mitos antiguos que convienen a la decoración del palacio del *gentilhombre*. Pero, inmediatamente, el discurso acude a completar los *tipos edilicios* pendientes, con sus programas y distribuciones: las casas del mercader, del artesano y del pobre.

Hará lo que pueda, con tal de que pueda estar a cubierto. (F. XII, p. 331.)

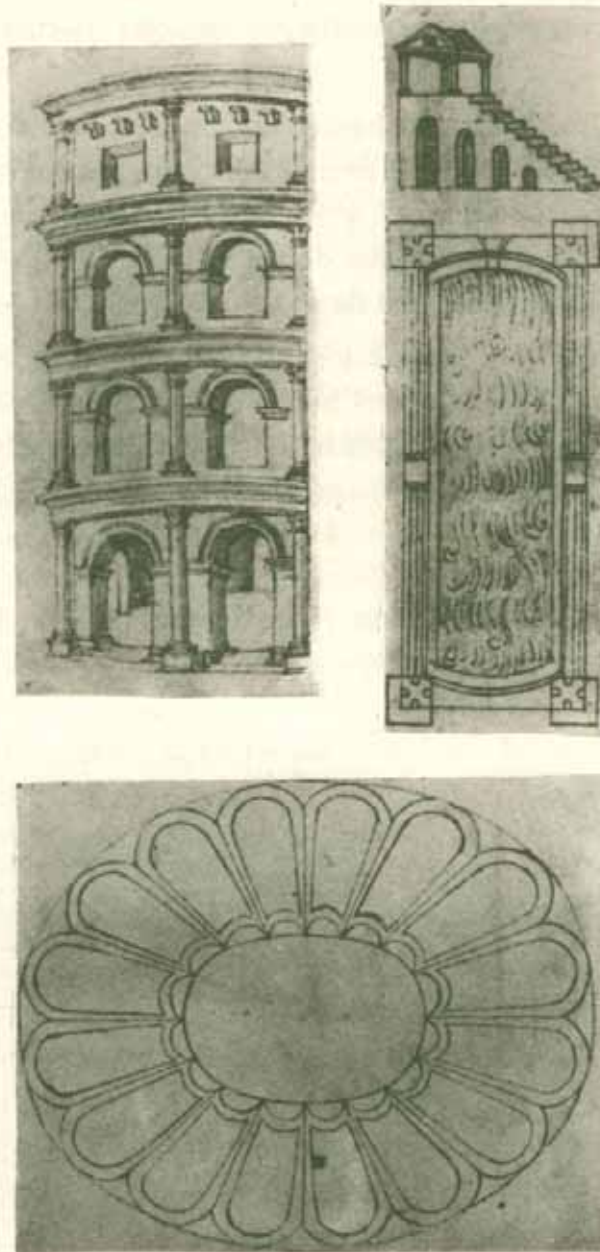
Ese es el punto final resignado de la jerarquía tipológica descendente iniciada con el alcázar y la Iglesia Mayor —Libros Sexto y Séptimo—. En ese punto de depresión, el recuerdo de las obras de la antigüedad reanima el tono mítico del *Tratado*: así, se rememora los circos, los teatros y los anfiteatros, con evidente confusión de tipos.

Se cita indiscriminadamente el Coliseo romano y la Arena de Verona, el Estadio de Domiciano o *circus agonalis*, determinante de la actual *piazza Navona* en Roma, el Circo de Majencio adyacente a la Via Appia, y el Circo Máximo, cuya sola noticia asegura el lugar entre las colinas Palatina y Aventina.

Ese repertorio *lúdico* antiguo comporta el juego de los obeliscos y de sus inscripciones jeroglíficas, para cuya interpretación Averlino nos remite a la *Hypnero-*

tomachia de Colonna, a los escritos de Alberti y al tratado *Hieroglyphica* de Orapollo, en una nueva disgresión iconográfica.

Todo ello conduce, desde luego, a la proyección de un teatro/anfiteatro/circo en *Sforzinda*, hábil para juegos náuticos —naumaquias—, del cual se ilustra secciones, plantas y alzados/perspectiva, al lado de la descripción asimismo ilustrada del Coliseo.



155, 156 y 157.— Alzado y planta del Coliseo —folio 87— y sección transversal y planta del Anfiteatro para juegos acuáticos en Sforzinda —folio 88.

El paso siguiente en el elenco de edificios para la ciudad/utopía lleva ahora a las obras públicas complementarias del recinto: los puentes sobre el Indo y sus fortalezas anejas y el puerto con sus arsenales.



158 y 159.- Dibujo del Valle Carina y del Puerto Calio -folio 90-; Narciso en un cuadro de Caravaggio -Galería Nacional de Roma-.

Es la ocasión para el Filarete de una divagación bucólica que describe y dibuja el paisaje, con sus amigos los pastores y sus enemigos los piratas, del valle Carina y del puerto -natural, se supone- Celio, de sus recursos materiales y de su natura-

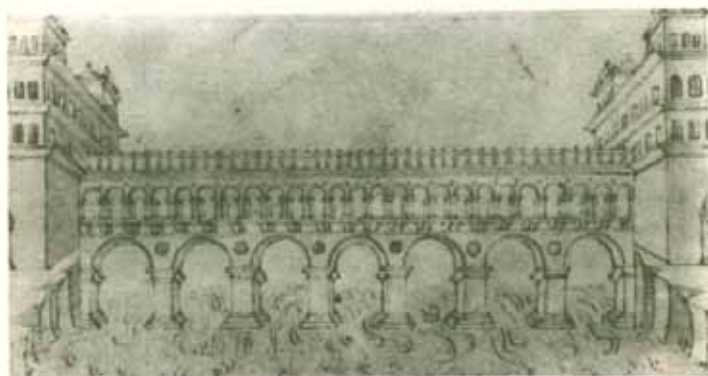
leza salvaje e incivilizada, con su cascada y su lago, condiciones todas óptimas para un picnic precolonizador. La transparencia de las aguas evoca en Averlino el mito de Narciso, un mito que está en la base de la imaginación profunda de la arquitectura clásica, entendida siempre *a semejanza del cuerpo humano*.

13. El Libro Décimotercero desenvuelve, como es habitual, los temas propuestos en el libro anterior —de hecho, las articulaciones temáticas del Tratado se producen siempre mediados los libros y nunca entre un libro y otro, como con una estrategia *serial* que deja en suspenso cada capítulo para cerciorar su continuación—.

Al comienzo de este Libro Décimotercero, el autor nos confiesa la *fatiga* que le produce escribir —su estilo, desde luego, no disimula su tosquedad— y se justifica por la obediencia que debe a su señor.

Este libro, pues, aborda los puentes enunciados en el libro anterior y enuncia a su vez el puerto y la ciudad portuaria —su replanteo— que será objeto del libro subsiguiente. Los puentes encuentran su sentido territorial en el sistema de defensa de la totalidad colonizada.

Como primera providencia. Averlino hace mención de algunos célebres puentes romanos —en Pavía, Mantua, Florencia, Rímini y Roma— y se interesa en particular por los puentes cubiertos —el puente calle cuyo paradigma popular es el florentino *Ponte Vecchio*—.



160.— Puente sobre el Indo con palacios en las cabeceras —folio 94.

Averlino proyecta a su vez un modelo de puente sobre el Indo con sendos palacios en las cabeceras —llama la atención que el atractivo ejercicio por el puente monumental como objeto de diseño sobre los arquitectos del Renacimiento no halla réplica en la construcción real—.

Nuestro tratadista, sin embargo, se detiene a su placer acerca de los problemas singulares de la cimentación bajo el agua corriente, de los encofrados y armaduras y de los artefactos para la inmersión. La relación de maderas resistentes a la humedad le trae a la memoria sus trabajos en la Catedral de Brescia. Los puentes de madera provisional evocan en su imaginación las descripciones literarias de César y los relieves de la columna Trajana.

El puente, como hemos dicho, se inscribe en el plan de fortificaciones del valle Inda, que comprende las murallas, un castillo en el monte y el inevitable laberinto, amén de los pasadizos secretos, todo ello de suerte que sólo cuatro guardianes bastan para asegurar la defensa del territorio.

El Filarete trae de nuevo a la memoria la anécdota vitruviana de Dinócrates y Alejandro y la moraleja es la que sigue: lo que era descabellado en la propuesta de Dinócrates, a causa de que su fantasía no tuvo en cuenta la realidad que Alejandro le hace notar, puede ser razonable en un paraje cuya fecundidad cubre las necesidades y abre amplio margen a la imaginación constructora.

En este punto del discurso filaretiano concurre un nuevo príncipe sin nombre, que la erudición identifica con un Gonzaga, duque de Mantua, el cual refuerza la parte del arquitecto en la polémica, reavivada una vez más, de lo antiguo y lo moderno.

14. El Libro Décimocuarto introduce en el Tratado del Filarete un factor literario que modifica sustancialmente los hilos del discurso.



161.— Dibujo que ilustra con ciertas diferencias la descripción del Libro de Oro en el folio 108.

En el movimiento de tierras que conlleva la construcción del puerto y de sus instalaciones, los obreros imaginarios de la utopía filaretiana encuentran una piedra *cuadrada* con una caja pequeña de plomo en cuyo interior se guarda, al lado de otros objetos preciosos y singulares, un *Libro de Oro*. La interpretación de ese *Libro* va a constituir un nuevo argumento en el discurso de los libros que restan.

En los trece primeros libros del *Tratado*, Averlino ha trazado su escrito escenificado y dialogado en torno a la edificación de *Sforzinda*, la ciudad del príncipe Sforza, y de sus arquitecturas religiosas y civiles, públicas y privadas.

Como hemos observado, ese hilo principal —el hilo de la utopía— ha enhebrado a menudo datos de la vida real del arquitecto y de su entorno. El príncipe Sforza Duque de Milán es un personaje de carne y hueso como lo es su arquitecto Antonio Averlino, autor del *Tratado*, y real es el Hospital Mayor de Milán, como son reales los nombres de Escultores y Pintores de *Quattrocento* aludidos en diversos lugares y no menos reales son varias geografías traídas a cuento con oportunidad o sin ella.

La utopía transforma una realidad que se adivina sin dificultad en los detalles de la ficción fantástica.

Por otro lado, ese mismo hilo utópico ha recabado a menudo modelos de la antigüedad arquitectónica, conocidos o semiconocidos a través de la descripción literaria o de los residuos arqueológicos. Dado que ambas fuentes de información permanecen aún confundidas, a la espera de un discernimiento histórico científico, el pasado se presenta al arquitecto con los caracteres, a la vez indecisos e imponentes, del mito.

El Coliseo romano, por ejemplo, todavía es un mito, con independencia de su realidad incontestable: el edificio es el que es y está adonde está, pero su correcto entendimiento no ha sido llevado a término. Ni la arqueología ni la historia modernas han hecho su camino: los restos antiguos son así *leídos* a la luz de fantasías literarias de incierta credibilidad.

Sin embargo, la componente mítica de los trece primeros libros del *Tratado* filaretiano ha contado con unos restos auténticos y con unas crónicas del pasado más o menos veraces. Averlino ha invocado modelos de templos reales, se ha remitido y nos ha remitido a tipos reconocibles y ha hecho uso, con más o menos precisión, de ciertos códigos —los *órdenes*— refrendados por una inacabable casuística.

Con la entrada en escena del *Libro de Oro*, el mito de la arquitectura antigua cristaliza. El arquitecto toma posesión de una *clave*. Lo que se le regala ya no es una ruina deteriorada o una descripción frívola, sino un auténtico registro, minucioso y fidelísimo, de la original edificación mítica. El *Libro de Oro* es la clave: el

otro Vitruvio, el Vitruvio secreto, el Vitruvio antes de Vitruvio, el mito puro, no empañado de historia.

Por medio del *Libro de Oro*, la incertidumbre histórica del pasado se hace certidumbre mítica: la oscura sabiduría de lo antiguo se esclarece con la plena revelación de lo antiguo. Por eso, el Libro Décimo Cuarto de nuestro *Tratado* abre la puerta de par en par a ese tercer personaje —el mito— presentado sólo en los trece primeros.

La piedra, la caja de plomo, el libro mismo y los vasos coinciden al pie de la letra con las precauciones y con los objetos enterrados en la puesta de la primera piedra de *Sforzinda*. Con ello, el argumento del *Tratado* retorna a su origen. El hallazgo del *Libro de Oro* en los desmontes para la dársena de *Sforzinda* viene a refrendar la obra realizada y a despejar horizontes nuevos para la obra futura.

El *Libro de Oro* representa la autoridad del *mito* como fundamento de la *utopía* que transforma la *realidad*.

En adelante —Libro Catorce y sucesivos— no nos será fácil discernir lo que es *mito* —contenido del *Libro de Oro*— y lo que es *utopía* —una fantasía *irreal* para un príncipe *real* de un arquitecto *real* así mismo—. El *Libro de Oro* recurre a cada paso, pero el Filarete no se cuida siempre de indicarlo: la confusión es parte del juego literario.

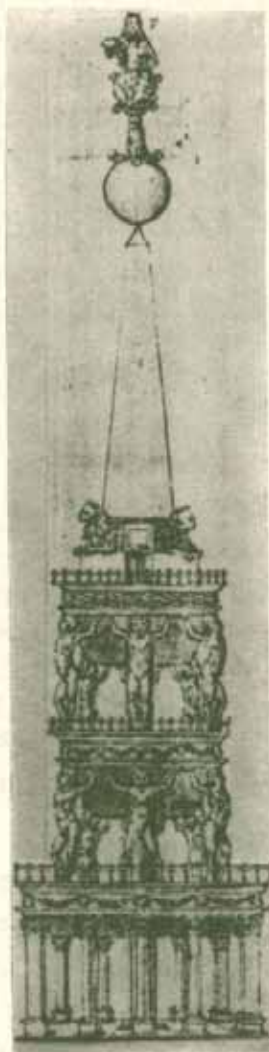
Por si ello fuera poco, los nombres propios del *Libro de Oro* derivan de un baile de letras en los nombres de los personajes activos en el *Tratado*. Así, Antonio Averlino Florentino toma el nombre, en el *Libro*, de ONITOAN NOLIVERA NOTIRENFLO.

No deja de estimular la curiosidad, por otra parte, que el *Libro de Oro* aparezca en el momento de la construcción de *Sforzinda* en el cual los edificios *habituales* han sido puestos a punto y permanece abierto el capítulo de las fantasías alegóricas y de la ciencia-ficción. Acaso con el *Libro de Oro*, el Filarete asume una cierta arquitectura profética que, con una sobrecarga desmesurada de valores simbólicos y de figuraciones *parlantes*, presume con tres siglos de adelanto cierto espíritu *ilustrado*. El paralelo, en todo caso, no deja de ser una tentación.

Es sintomático, por ejemplo, que el *Libro de Oro* ponga en el primer lugar de su discurso —un discurso secreto que ha menester de intérpretes avisados— el tema del *monumento*, tema sobre el cual el Averlino ha guardado silencio en sus trece primeros libros: el monumento descrito en el *Libro de Oro* honra la memoria del rey Zogalia —anagrama, por baile de letras, de Galeazzo, el nombre del duque Sforza—.

El *Libro*, al mismo tiempo, atiza la polémica de lo antiguo y lo moderno, profetizando una *decadencia* intermedia entre unos y otros tiempos. Y por supuesto

ofrece un modelo de ciudad —*Plusiápolis*, que quiere decir *ciudad rica*— ajena a mezquindades financieras, con su templo y su palacio, su corte y su plaza, todo ello guarnecido con un variopinto repertorio iconográfico adoptado de las crónicas y de los mitos egipcios, asirios y persas.



162.— Monumento al Rey Zogalia: bajo el obelisco, en medio de los leones, se guarda el tesoro —dibujo del folio 102—.

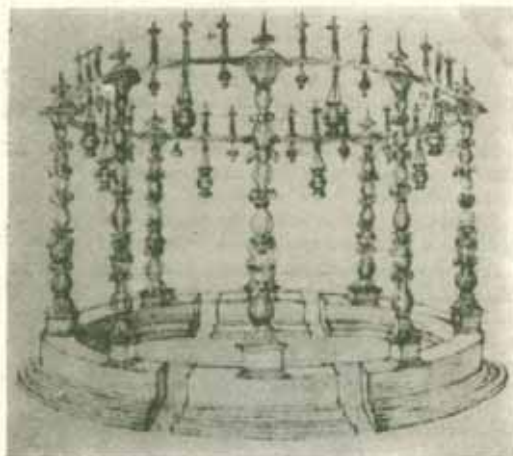
Los arquetipos del *Libro de Oro* prefiguran sin duda las edificaciones de *Sforzinda*, tanto aquéllas previamente llevadas a cabo con providencial fortuna e instinto maravilloso, como aquellas otras a determinar desde este punto, bajo la regla infalible del *Libro* revelador. El castillo y el laberinto, el puente, la escollera y el faro obedecerán desde ahora a la sabiduría antigua milagrosamente recuperada y deletreada punto por punto en el precioso *Libro*.

15. El Libro Décimo Quinto abre un intermedio en el proceso de construcción de la *Sforzinda* y sus alrededores. Toma el cariz de un diario de obra y con motivo de la búsqueda de materiales describe un paseo a caballo, una cena campestre, una escena de caza y el albergue nocturno en unas cabañas de pastores. La divagación desemboca, tras el encuentro con un fabricante de muelas de molino, en la cantera, de donde procederán las columnas para la ciudad portuaria, una vez resueltos los intrincados problemas del acarreo.

De modo intermitente, el *Libro de Oro* desliza en el discurso su sabiduría ancestral: en esta ocasión se filosofa acerca de lo que concierne al arquitecto.

Pero el hilo constructor es reemprendido y del transporte el autor pasa a la elevación de pesos y a la búsqueda de piedra sucede la de la madera, oportunidad para una nueva evasión de caza.

La diversión forestal conduce a nuestros personajes a una ermita con un ermitaño que dará lugar a nuevas construcciones en el libro sucesivo, no sin antes haber consultado el siempre pertinente *Libro de Oro*, que describe un Templo afuera de la Ciudad de *Plusiápolis*, con su altar, un jardín, un laberinto, un palacio y una torre, todo ello adobado con abundante iconografía.



163.— Altar del Templo en las afueras de Plusiápolis —folio 120—.

16. Tras el asueto del Libro Décimo Quinto, el Décimo Sexto nos devuelve al hilo de la fabricación de la utopía con la visita de los Duques a *Sforzinda* y sus alrededores. La Duquesa toma la vez y promueve una Iglesia para el Ermitaño, cuyo programa se pone en relación con la Iglesia del Filarete en Bérghamo y con la descrita en el *Libro de Oro* y referida en el libro precedente del *Tratado*.

La superposición de los tres argumentos del discurso es patente en este caso: tres templos se corresponden, uno en Bérghamo —real—, otro afuera de *Plusiápolis*

—mítico— y un tercero en los alrededores de *Sforzinda* —utópico—. La iconografía para esta Iglesia rural apela, como es frecuente, a un milagro.



164.— Alzado del "duomo" de Bergamo que sirve de modelo a la Iglesia de los ermitaños de San Gerolamo —dibujo del folio 123.

Una nueva divagación a cuenta de los materiales se añade en este lugar: el viaje a las minas de hierro y a la fundición —la descripción fantasea sobre lugares reales: Pavía, Piacenza, Grottaferrata—.

Sigue la visita a las obras del puerto y de la ciudad portuaria y recurre el debate de lo antiguo y de lo moderno, amenizado con un nuevo plan de caza que nos conduce a un banquete y una fiesta en la Villa del gentilhomme, equipada con un palomar.

El *Libro de Oro*, proveedor ahora de modelos edificatorios, induce la materia del Libro Décimo Séptimo.

17. Con una rara concentración monográfica, este libro se refiere a todo lo concerniente a la promoción de sendos asilos para niños y niñas —*putti* y *putte*—: la *Archicodomus* y la *Domus honestatis*.

Junto a los dibujos, un tanto sumarios, el Filarete establece minuciosamente el plan de estudios de estos centros asistenciales con su cuadro de profesores, sueldos

y estatutos —la abeja figura en su emblemática—.

De paso, nos recuerda su reputación de broncista.



165.— Mesas del presidente y de los internos en el colegio de niños —folio 137—

18. En el reverso de la voluntad educativa que preside las rigurosas *Archicodomo*s y *Domus honestatis*, las Casas del Vicio y de la Virtud imaginadas en este Décimo Octavo Libro hacen gala de un escepticismo moderno, libre de consideraciones éticas. Ellas componen todo un centro cívico para adultos, con un estanque para naumaquias y otros espacios de recreo, en donde Virtudes y Vicios, Artes y Musas, proveen estímulos inagotables para una iconografía desatada.



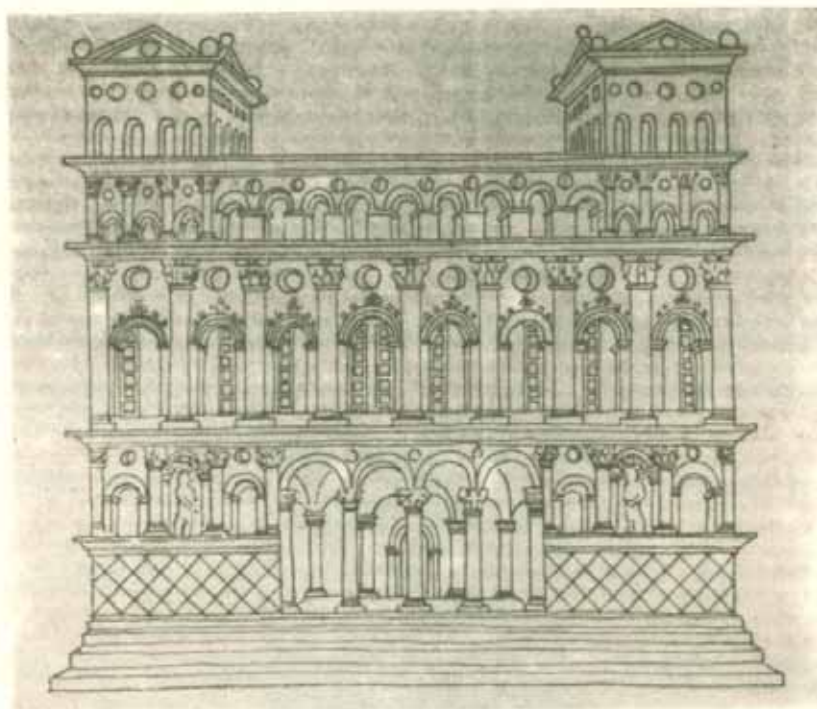
166.— Pórtico circular con cariátides en el templo de la Casa del Vicio y de la Virtud —folio 149—.

Para esta utopía dentro de la utopía —nótese cómo la plena asunción del mito que supone el *Libro de Oro* conlleva la condensación consecuente del furor utópico— el Filarete dicta todo un ritual académico, con honores y degradaciones simétricos para los iniciados en las escalas del vicio y de la virtud.

No nos sorprende que sea éste el lugar que él mismo elige para deslizarnos un sucinto autorretrato, a la vez que evoca noblezas y perversidades —en éstas destaca Sigismondo Malatesta, príncipe de Rímini y cliente de Alberti— famosas.

El autorretrato de Averlino introduce a su vez la *casa del arquitecto*, cuya disposición e iconografía se reparten en este libro y el que le sigue.

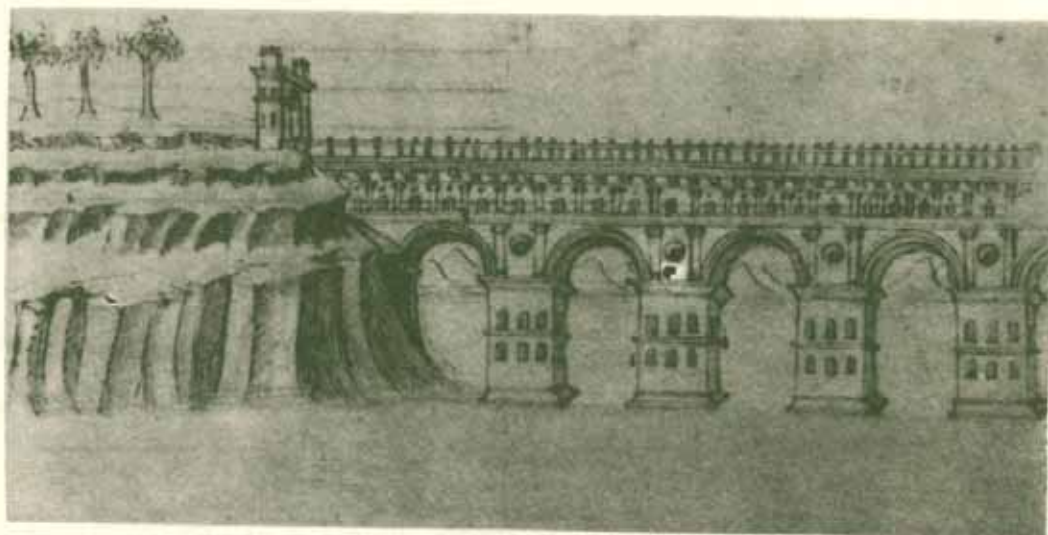
19. La iconografía de la Casa del Arquitecto ocupa, en efecto, las primeras páginas del Libro Décimo Noveno y su programa minucioso, tomado de Plinio y de Vitruvio, a través de las *Etimologías* isidorianas, y finalmente refundido en Alberti, contrasta con la simplicidad del programa funcional —esto es: el *programa* en sentido actual—.



167.— Alzado/perspectiva de la Casa del Arquitecto —nótese la anomalía del número impar de columnas— en el folio 151 del Tratado.

En el arsenal del puerto de *Sforzinda*, entre tanto, se produce un nuevo hallazgo: una antigua nave y, en ella, una pequeña caja de oro y una taza de esmeralda. La redundancia con el *Libro de Oro* es evidente y acaso sea la única razón de ser

de esta nueva fantasía que, de suyo, no aporta componentes nuevas al discurso. El acueducto va a ser el enlace de este libro con el que le sucede.



168.— Acueducto de Sforzinda —folio 160.

20. El canal navegable, el acueducto y el depósito de agua, eslabones decisivos para la supervivencia de *Sforzinda*, estrechamente relacionados —como vimos— con la *rocca* del príncipe, son las penúltimas construcciones de la utopía filaretiana, amén de ciertos molinos de agua y de las fuentes que alegrarán el recinto urbano.

La utopía, entendida en una íntima relación de ciudad y territorio, se acerca a su fin y, así, en este Vigésimo Libro se toma medidas para la repoblación forestal y para la oportuna reserva de caza, en donde, tras el encuentro con el inevitable eremita —como en los cuentos, todos son el mismo y no son el mismo—, se elevará un palacio con un jardín, a tenor, por supuesto, de las instrucciones del *Libro de Oro*.

Una nueva caza solemniza la inauguración de este palacio forestal, en la cual el Príncipe hace donación de terrenos, organiza los barrios de su ciudad por oficios, establece los tributos y sus exenciones y dicta los estatutos a la par que hace testamento en favor de su heredero.

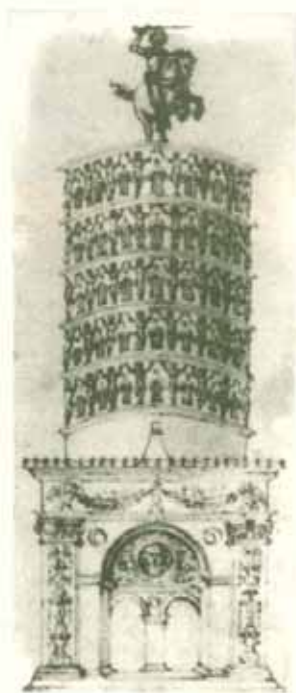
Tal definición estatutaria trae a colación el tema penoso del *ergastolon* o prisión, insinuado sólo en los primeros libros a propósito del centro urbano y que contradice con descaro el humanismo que se supone a estos caballeros.

Con la relación de las leyes y de los procedimientos para el censo concluye este libro y nos desliza la lamentable impresión de que la utopía aquí trazada dista

menos del *mundo feliz* huxleyano que de una *humanitas* honorable y digna de aprecio.

Baste apuntar que el Filarete lleva su reglamento de la vida de la ciudad al punto de *uniformar* con vestidos determinados a los distintos grupos de ciudadanos de acuerdo con su estamento jerárquico.

21. El Libro Vigésimo Primero es el último dedicado a la erección de la utopía, con las instrucciones para la construcción de una Casa en terreno pantanoso —Averlino conoce y describe las técnicas venecianas—, la Torre Rotatoria, invención del mismo Averlino, y el edificio de Baños.



169.— Torre rotatoria para la ciudad de Plusiápolis, coronada por la estatua ecuestre del hijo de Zogalia —folio 172.

De nuevo, en este lugar, el Filarete alude a su pequeño *Tratado de Agricultura*.

22. El libro Vigésimo Segundo y los dos siguientes componen un *Tratado* dentro del *Tratado* en torno al dibujo.

En el curso de los trabajos de la *Sforzinda*, la relación del Arquitecto con el Príncipe —*madre y padre* de la arquitectura— ha contado como mediador espontáneo con el hijo del Príncipe, el cual ha venido a ser el alumno favorito del arquitecto.

Pues bien: el hijo del Príncipe ha solicitado repetidas veces del Filarete ser iniciado en la *ciencia del dibujo*. El Filarete, que ha deslizado opiniones entorno al dibujo a lo largo de todo el *Tratado*, decide ahora acceder a la solicitud del alumno y desarrolla en tres libros —22, 23 y 24— un opúsculo acerca del tema, deudor absoluto del tratado *De Pictura* de Alberti.

En este Libro Vigésimo Segundo aborda los principios —el punto, la recta y el plano— con una imaginación ingenuamente vulgar que se atiene a lo concreto. Así, describe la generación de superficies por medio de líneas haciendo uso de la metáfora del *tejido*.

Se detiene, luego, brevemente a propósito de los instrumentos de la delineación, reducidos a dos: la escuadra y el compás.

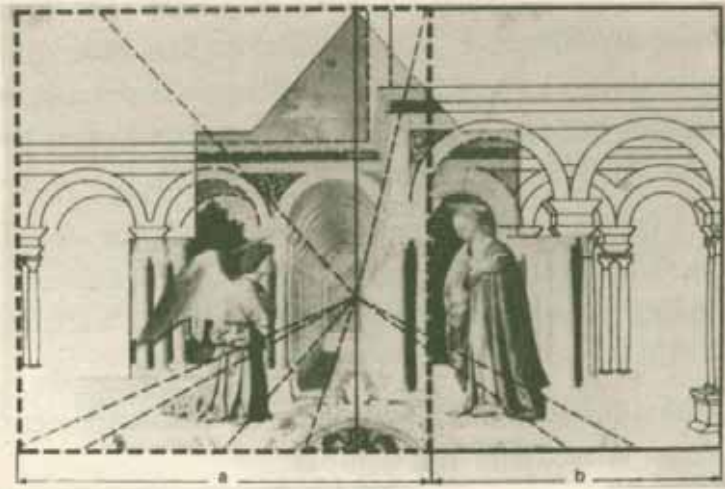
Por último, introduce el tema de la perspectiva y de la *pirámide visual* que será desarrollado en el libro sucesivo.

23. La perspectiva, investigada primero en el *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, transcrito por Luca Pacioli, y elaborada luego por Alberti en su *De Pictura*, asume un tono escolar fácil en el escrito del Filarete con toda suerte de recursos didácticos de inmediata asimilación.



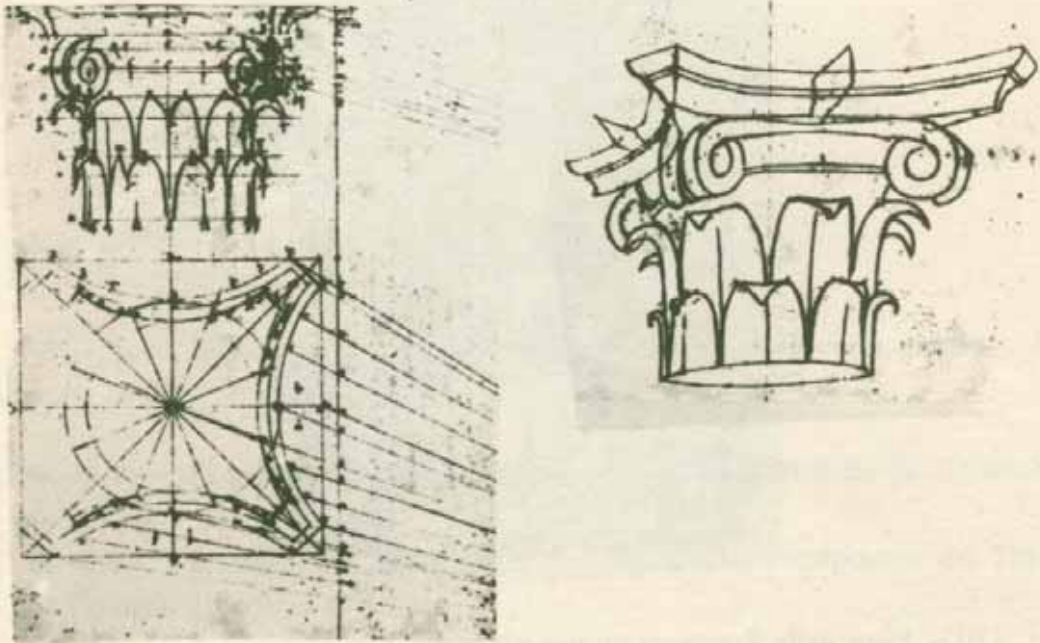
170.— Piero della Francesca en una xilografía que ilustra la edición de "Le Vite", de Vasari, de 1568.

Aparece así la *ventana* como término de encuadre perspectivo y el *espejo* prueba sensible y palpable de la reducción de medidas perspectivas.



171.— Esquema perspectivo de “La Anunciación” que ocupa la parte superior del Políptico de San Antonio —Galería Nacional de Umbria—, por C.L. Ragghianti.

Mediante la *retícula* y la puesta en perspectiva de la misma, todo cuerpo es susceptible de representación visual perspectiva. De ese modo, la perspectiva propicia la racionalización de los cuerpos.



172 y 173.— Dibujos de Piero della Francesca para la construcción perspectiva de un capitel.

Pero la cultura del Filaretè de ningún modo es proclive a los argumentos de la pura geometría —en el polo opuesto de Luca Pacioli— y así, sentados los principios de la representación de los cuerpos en el espacio en términos visuales convincentes, se entretiene inmediatamente y por menudo en los innumerables detalles iconográficos que garantizan la *verosimilitud* y el *carácter* del contenido representado.

La afición iconográfica y argumental del Filarete sobrepasa con mucho sus preocupaciones formales y así la inverosimilitud de una representación —la disposición de una vestimenta inadecuada, por ejemplo— es razón suficiente a sus ojos para desmerecer la plenitud formal de un cuerpo, una actitud o un gesto bellamente compuestos —en este sentido, critica a Donatello con objeciones que hoy se nos aparecen pueriles—.

Averlino no abandona su sentido medieval de la *propiedad* de la representación: un sentido que se quiere de fidelidad a lo real, pero se aferra más bien a patrones convencionales de representación ajenos a esa misma realidad viviente.

La *verdad* de una Madonna rafaelesca no consiste en la *verosimilitud* de su vestimenta, acorde con los usos hebreos del siglo primero: es, más bien, la verdad de un cuerpo anatómico visualmente entendido y dibujado, cubierto por unas ropas que se pliegan en la frontera misma de lo natural y lo elegante. El Filarete no alcanza a presumir esa nueva verdad de la representación humanista.

Lo cual no obsta para que él esté al corriente de las inquietudes de los grandes artífices de su tiempo: el reto del movimiento en la representación plástica, el juego de las luces y de las sombras y sus efectos, la magia de la técnica del desvanecido, etc.

Tampoco es ajeno al debate contemporáneo, de sello albertiano, sobre la primacía de las representaciones o *imitaciones* pictórica o escultórica. La imitación escultórica cuenta con el juego completo de las dimensiones reales de la corporeidad: sin embargo, la impresión visual se cumple, a todas luces, con mayor verosimilitud en la imitación pictórica.

Esa verificación nada tiene de singular: lo singular radica en el uso de este argumento como razón determinante de la superioridad del arte de la Pintura. La imitación más perfecta hace al arte más eminente y el deleite que se obtiene de la pintura, esencialmente visual, es así más pleno.

Este pensamiento, activo, como vemos, en el primer Renacimiento, será, a su vez, el fermento de la imaginación manierista y barroca. El Renacimiento maduro, en cambio, alrededor de Rafael y de Bramante, no cederá en la misma medida a los impulsos de la imitación y conservará un cierto grado de idealización *escultórica*.

Para el Alto Renacimiento, la invención perspectiva es un instrumento de la ilusión imitativa. Para el Barroco, lo será de una imitación ilusoria, esto es, de la fantasía. En el intermedio, el Renacimiento pleno usa de la perspectiva con moderación ejemplar.

De ahí que en el Filarete observemos, al mismo tiempo, caracteres primitivos, ingenuos, e intuiciones de futuro, antigüedades y modernidades solapadas y contradictorias. En todo caso, el equilibrio y la ponderación están un tanto ausentes. La polémica de la escultura y la pintura inscrita así en este Libro Vigésimo Tercero conserva el sabor de los debates escolásticos a la vez que prelude una inconfundible imaginación barroca.

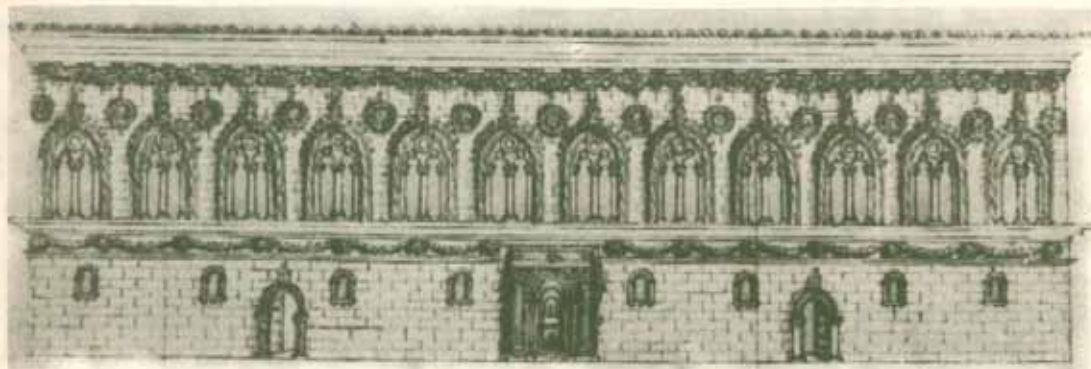
24. Esa nota de modernidad o de futuro, apoyada en una argumentación arcaizante, se reafirma por el gusto que el Filarete halla en el mundo del color, de su preparación y de sus técnicas.

Las diferencias estrictas que Alberti ha sentado a propósito del dibujo arquitectónico y de su linealidad pura son ajenas a este bronceista hábil, más erudito que sabio, más versado que inteligente, que es el Filarete.

Una vez más, la inclinación de su talento, más imaginativo que racional, le lleva de la *técnica* al *asunto*, orillando la *forma*.

Algunas indicaciones acerca del modelado ponen punto final a este *Tratado* dentro del *Tratado* en torno al dibujo, contenido de los tres penúltimos libros.

25. El último Libro, Vigésimo Quinto, es a todas luces un epílogo encaminado a loar las colecciones de objetos de arte, la biblioteca y las construcciones mediceas: la Basílica de San Lorenzo y su sacristía y el Palacio Medici-Ricardien Florencia, la Abadía de Fiésole y el Banco Mediceo —hoy destruido— en Milán.



174.— Frente del Banco Mediceo —folio 192—.

Hecho el inventario abreviado de los contenidos de los 25 libros que componen el *Tratado*, como primera evidencia se desprende su condición *asistemática*. El escrito ha sido concebido como la *crónica de una utopía —Sforzinda—*, cuyos personajes son el Príncipe —Sforza— y, ocasionalmente, la Princesa —Bianca María—, el Arquitecto —Averlino— y, entre unos y otros, el hijo del Príncipe, alumno del Arquitecto.

Las comparsas son otros señores —se adivina a Gonzaga, Duque de Mantua—, servidores, maestros de diversos oficios, obreros, cazadores, pastores, algún molinero y, de cuando en cuando, algún ermitaño.

No cabe, pues, una sistematización del *Tratado* que violentaría su real discurso literario, farragoso a menudo y cuajado de digresiones y de reiteraciones de interés no siempre manifiesto. Como *Tratado* de arquitectura, que se estima ciencia y arte, es demasiado novelesco y, como novela, aburre por sus numerosos lugares comunes y carece de estilo. Nos encontramos ante un escrito de *divulgación* que no siempre elude la simple vulgaridad. Se entiende bien que haya permanecido relegado a la condición de manuscrito hasta 1912.

Todo lo cual no obsta para que debamos reconocer positivo interés a buena parte de sus contenidos, el primero de los cuales acaso sea su interés historiográfico, como documento en bruto para conocer y reconstruir toda una época singularmente atrayente. Incluso, desde el punto de vista de la estricta arquitectura y de su pensamiento, el Filarete contribuye a poner en su lugar correcto el índice de la cultura real de la arquitectura de su tiempo, acaso enaltecido —mitificado— a causa de ciertos talentos muy notables, pero poco numerosos y no bien comprendidos.

El Filarete, pues, representa la otra cara de la moneda albertina: la cara que mira al vulgo y a lo vulgar y refleja con más veracidad el estado de la cuestión. Los coeficientes de *humanismo*, ciencia del dibujo, asimilación de la perspectiva, emancipación del artífice y madurez/inmadurez social —éstos y otros— se traslucen en el Filarete, si no en su justa medida, desde luego vecinos a lo real.

A través de su lectura, pues, obtenemos índices de cultura reales, aplicables a la inmensa mayoría de estos hombres del Renacimiento y así, al lado de la lucidez de los más ilustres, conocemos sus muchas y gruesas confusiones.

Entendemos además con cuánto esfuerzo y con qué parsimonia la perspectiva y el dibujo asentado en ella se abren camino lentamente para abonar la maduración del universo visual que luego se nos revela y no hemos dejado de admirar.

Vamos pues a desmadejar la madeja del *Tratado* identificando aquellos discursos que más nos interesan. Utilizaremos con este propósito la cualificación de sus tres discursos principales apuntada más arriba:

discurso real;
discurso mítico;
discurso utópico.

A caballo entre el *mito* y la *utopía*, se entabla la polémica de lo *antiguo* y de lo *moderno* que recorreremos en último lugar como argumento esencial del talante humanista de nuestro hombre y de su contribución a la teoría arquitectónica del Renacimiento.

En relación a las partes del *Tratado*, nos basta recordar su discurso complejo, pero continuo, que apenas insinúa un prólogo, un epílogo y el apartado de los libros dedicados al dibujo en el penúltimo lugar. El único *incidente* que modifica hasta cierto punto el juego de los discursos y traza un cierto *ecuador* en la obra es la aparición del *Libro de Oro*, una biblia de la arquitectura, alternativa de la biblia vitruviana.

Libros I/II:	prólogo.
Libros III/XXI:	De Aedificatione Urbis. (En el Libro XIV aparece el Libro de Oro.)
Libros XXII al XXIV:	opúsculo sobre el dibujo.
Libro XXV:	epílogo: las obras mediceas.

REALIDAD, MITO Y UTOPIA; LO ANTIGUO Y LO MODERNO

El interés historiográfico indudable del *Tratado* filaretiano no es incumbencia de este trabajo, dedicado a la teoría de la arquitectura. Nos parece, sin embargo, oportuno tomar de él algunos breves apuntes.

En diversas ocasiones, Averlino alude a su propia obra edificada y esculpida —cosa que, por el contrario, Alberti ha eludido casi en absoluto. Su obras relevantes son:

L'Ospedale Maggiore, en Milán —hoy Universidad—, 1456.

La Chiesa Maggiore, en Bérgamo, 1457.

Las puertas de bronce para San Pedro de Roma —1433/1445— hoy en la nueva fachada —adaptadas en 1619—.

El Hospital milanés es el modelo sobre el cual se describe con todo detalle y se ilustra el Hospital de *Sforzinda* en el Libro Undécimo. La Iglesia de Bérgamo sirve como patrón a la Iglesia rural para un ermitaño que promueve Blanca María, Duquesa de Sforza, en los alrededores de *Sforzinda*, réplica, a su vez, del Templo afuera de la Ciudad de Plusiápolis descrito en el mítico *Libro de Oro* —Libro XVI—. La misma Iglesia ha sido evocada en el Libro Décimo Tercero a propósito de maderas resistentes a las humedades y aptas, por consiguiente, para la cimentación.

Por otra parte, el Filarete convoca en su *Tratado* a los maestros de los diversos oficios activos en su tiempo para la edificación y la decoración de su *Sforzinda*: el elenco —lo hemos anotado— es brillante y sin duda ha suministrado a Vasari datos preciosos para la redacción de sus *Vidas*. La mención del Filarete implica, en primer lugar, una valoración original de tales artífices por parte de sus coetáneos. En algún caso, como hemos apreciado, la mención de personajes ilustres es un recurso por el cual nuestro autor se inscribe en el número de los principales. Los Libros VI y IX abundan en estas alusiones.

Por último y en relación con el contenido real del *Tratado* es patente la inspi-

ración de muchas de sus disgresiones geográficas y geológicas en la Geografía y la Geología auténticas del país. Otro tanto acontece con los relatos de costumbres y otras aventuras inscritas en el tejido novelesco del *Tratado*.

Es verdad que los datos están alterados en virtud del género fantástico que conviene a este discurso literario, pero no es menos verdad que la transparencia ingenua del relato no ofrece dificultades a una sencilla *traducción*. Las deformaciones fantásticas de los lugares de los hechos no van más allá de los inocentes juegos de palabras con los cuales se encubre/descubre la identidad de los personajes.

En suma, el *Tratado* del Filarete pone a disposición de los historiadores un cuadro de la Italia del Alto Renacimiento —novelado, pero fácilmente traducible— que no nos es dado, en cambio, a través de escritos de superior cultura.

La cultura vulgar del Alto Renacimiento que el *Tratado* filaretiano refleja con puntualidad se condimenta en buena parte a cuenta de los contenidos del pensamiento *mítico*.

Como he advertido, esa cultura cuenta con los restos reales e incontestables del pasado monumental, pero los interpreta y lee en una clave a medias fantástica y a medias corrompida por una literatura apócrifa. La Arqueología, como provincia de la Historia, no ha sido concebida por el pensamiento humano y las reliquias de la antigüedad engrosan todavía el arsenal del mito y de sus seducciones.

El mito no sólo absorbe los hipotéticos documentos conservados: genera, además, él mismo fantasías propias en las márgenes de la tradición histórica y de ello da fe el filaretiano *Libro de Oro*.

El mito está activo desde las primeras páginas del *Tratado*. La aparición del *Libro de Oro* en su ecuador —Libro Décimo Cuarto— no es otra cosa que la asunción con plenos descaro y conciencia de un argumento relevante desde un principio. El *Libro de Oro* materializa sencillamente la sabiduría mítica que ha subyugado a la retórica del *Tratado* en todo momento.

De hecho, el *Libro de Oro*, al encajar sus modelos en la última etapa, la más libre e imaginativa, de la edificación de *Sforzinda*, confirma implícitamente la legitimidad de etapas anteriores. Cabe entender que el *Libro de Oro* no sustituye a Vitruvio, antes lo completa: es el *Antiguo Testamento* que viene a fundar y garantizar el *Nuevo*.

Porque el *Libro de Oro*, con sus imagerías egipcias, asirias y persas, retrotrae el horizonte vitruviano y remonta el curso original de la tratadística clásica. Con relación a Vitruvio, el *Libro de Oro* es más antiguo: indirectamente, sin alusión declarada, el *Libro de Oro* hila el hilo que une al hombre de Vitruvio con el Adán

bíblico. No desautoriza a Vitruvio, antes lo *autoriza* mediante una genealogía ancestral, acorde con el pensamiento cristiano y sus *escrituras*.

Así, la utopía del Filarete se remonta a las fuentes vitruvianas y abreva en una sabiduría *pre-clásica* de la cual la noble tradición arquitectónica romana es sólo el último eslabón reconocido.

De todos modos, la invocación de la antigüedad, sea conocida por sus residuos, sea imaginada por noticias más o menos precisas, interpretada en todo caso en clave mítica, es un argumento que recorre el *Tratado* filaretiano de su principio a su fin y que se incrementa a cada paso del discurso con iconografías de toda especie.

La mitología del *Tratado* se inicia con el dilema Adán/hombre-primitivo —la Biblia o Vitruvio— que el Filarete resuelve a favor de la primera, sin menoscabo del segundo.

El antecedente acaso más cercano de esa cultura mítica lo encontramos, por lo que sabemos, en Isidoro de Sevilla, autor de la *enciclopedia* medieval más completa y conciliador de las dos grandes fuentes de la antigüedad clásica —Vitruvio y Plinio— con las *Escrituras* hebreocristianas. Ello aclara que puedan darse en un mismo escrito iconografías clasicopaganas al lado de alegorías plotinianas en flagrante contradicción con aquellas. Ovidio junto a San Isidoro. Las Parcas al lado del gallo que simboliza la *vigilia* de los monjes. Palas, guerrera y virgen, al lado de las abejas laboriosas y *obedientes*. Inventores de toda suerte de artes y evangelistas en amigable conciliábulo.

Las figuras con trompetas que el viento hace sonar en las murallas de *Sforzinda* evocan probablemente la Jericó bíblica. Con ellas, sin embargo, cohabitan las perversidades de Semíramis y las impiedades de Ciro y de Darío.

Con buen sentido medievalizante el Filarete goza con las alegorías y los números: la serpiente y el laurel, el vicio y la virtud, la voluntad y la razón, la verdad —una mujer desnuda— y la mentira —una mujer vestida de negro—, etc. De tales alegorías se pueblan los secretos encerrados en las *primeras piedras*, los muros de la ciudad, la *rocca* del señor, el *duomo*, las *fontane* que adornan los espacios públicos, el *comune*, el palacio del *gentile-uomo*, la iglesia eremítica, las casas *del vicio* y *de la virtud* —todas ellas una pura alegoría— y, desde luego, la casa del arquitecto.

Es curioso que tal inflación iconográfica se interrumpe sólo con ocasión de las severas escuelas de educación para *putti* y *putte*.

Esa iconografía sobreabundante es acaso la parte más evidente del subsuelo mítico del *Tratado*. Aquélla que afecta a los contenidos. Pero los *continentes* están no menos impregnados de ese mismo sentimiento mítico.

Tras el recurso a Adán, hombre gigantesco, y a sus manos sobre la cabeza a guisa de techumbre a dos aguas, por dos veces se evoca —Libros Segundo y Décimo Tercero— en encuentro de Dinócrates y Alejandro y la fundación de Alejandría, símbolo de poder absoluto: la ciudad-en-la-mano.

En los Libros Séptimo y Octavo se reitera el origen de los órdenes, de la cabaña primitiva y de sus cualidades antropomórficas. Esa mitología sobyace al debate de lo antiguo y de lo moderno, articulado, entre otros lugares, en los Libros Octavo y Noveno —sobre él volveré luego—.

En el Libro Duodécimo, Averlino pone en boca del hijo del Príncipe el deseo de conocer los monumentos antiguos y de emularlos: se produce así una confusión de tres tipos bien distintos —el teatro, el anfiteatro y el circo—. De hecho, sólo el Anfiteatro Flavio —el Coliseo— es medianamente conocido y discretamente ilustrado. Ese repertorio atrae, a su vez, el obelisco y estimula el secreto de sus escrituras jeroglíficas.

Con el Coliseo, un cierto número de puentes romanos relativamente bien conservados soporta la mitología de la antigüedad arquitectónica, con el apoyo de las imágenes labradas o pintadas —apenas relevantes éstas—.

El *Libro de Oro* significa, como hemos advertido, la carta de naturaleza mítica para ese repertorio de memorias dispersas, reales en parte y en parte fantásticas. A partir de su hallazgo, mediado el *Tratado*, el mito se desprende de toda simulación y exhibe sus modelos ajenos a todo compromiso de verificación en la arquitectura construida, mejor o peor conservada. El Monumento al Rey Zogalia, la Ciudad de Plusiápolis y los Templos adentro y afuera de esa ciudad son paradigmas de arquitectura absueltos por naturaleza de toda implicación temporal: son puro mito para una utopía pura.

La confluencia perfecta del mito y la utopía se cumple acaso en la *Casa del Vicio y de la Virtud*, sublimación utópica-mítica ajena a toda condición real, futuro/pasado sin presente.

El Filarete —recordemos que la etimología de *filarete* es amigo-de-la-virtud— imagina así la Virtud:

Una figura a modo de personaje armado, cuya cabeza fuera a semejanza del sol y cuya mano derecha portara una palmera y la izquierda un laurel; y estuviera en pie sobre un diamante y emanara de este diamante una fuente de miel y la fama sobre su cabeza. (F. XVIII, p. 533.)

Y el Vicio, como parte de una misma alegoría:

Hago una rueda de siete radios, esto es siete brazos que soportan el círculo

de la rueda. Y luego dispongo sobre esa rueda una figura de sátiro desnudo y sentado con una bandeja de comida y bebida en una mano y un cubilete con tres dados en la otra; y así como del diamante emana una fuente de licor dulce, así de éste fluyen siete ríos de fango y de fealdad que alimentan una fuente en donde yace un cerdo. (Ibid.)



175.— Alegoría de la Virtud que ilustra el folio 143 del Tratado.

El Vicio, pues, se alimenta con lo feo —*bruttura*— y asimismo con la ignorancia y un cierto caos. Se le reserva un lugar —en los bajos de su casa se aloja, por cierto, el *lugar venéreo*—, pero se estipula su control:

Aunque sea lugar del vicio, conviene que haya un cierto freno, de modo que no se produzca escándalo y, si se produjese, que haya quien lo castigue. (F. XVIII, p. 537.)

La Virtud, por su parte, se asimila con el saber, en cuya base se articula el lenguaje: así, el iniciado atraviesa 23 puertas equivalentes a las 23 letras del alfabeto vigente. Y es en este lugar *virtuoso* en donde el Filarete describe los pormenores de un ritual académico complicado por el cual se accede al *doctorado* de las ciencias y de las artes. En sus recorridos son intercalados *puentes* y *arcos de triunfo* que señalan umbrales de los diversos conocimientos —habida cuenta de las habili-

dades militares—. Y su cumbre se reserva a los sabios.

El tema de las cariátides acude a esta arquitectura cuajada de alegorías. En ella se ubica, al lado de la casa *Areti* —esto es de la Virtud—, una estancia *diputata per lo architetto*: Onitoan Noliaver —anagrama de Antonio Averlino—. Sus cualidades relevantes son:

Dibujo;
medidas;
habilidad manual. (F. XVIII, p. 557.)

Y en esta estancia se ha esculpido los nombres:

De todos aquellos que se han hecho notables en la ciencia de la arquitectura. (Ibid.)

Por notables el Filarete escribe *valenti* —que valen—.

En el hilo continuo del discurso filaretiano, la *casa del arquitecto* sucede naturalmente a la *casa de la virtud* y, entre las alegorías que Averlino dispone para esta casa, figuran, al lado de las virtudes genéricas de la Voluntad, la Razón y la Fama, las virtudes específicas de la Memoria y el Ingenio.

En el Libro Décimo Noveno que sigue y con ocasión de la Casa del Arquitecto y de su programa iconográfico, se hace mención de artistas ilustres de la antigüedad. El encuentro, en el mismo, de la nave antigua, de la caja de oro y de la taza de esmeralda con la inscripción de Simíramis, cierra de algún modo el ciclo mítico de la *Sforzinda* y nos reconduce a la descripción de su acueducto y sistema de distribución de agua como símbolo de la vitalidad, cuya clave regula el príncipe desde su *rocca*, de la nueva ciudad.

Se redondea al propio tiempo la propuesta de la utopía. La utopía es, como se ha repetido, el argumento principal y concluyente del *Tratado del Filarete*.

La razón de ser, en efecto, de estos 25 Libros es la imaginación de una *utopía urbana*: *Sforzinda*. Averlino nos la da a entender a través de prolijas descripciones con un estilo pintoresco e inelegante y de dibujos sucintos, esquemáticos, no demasiado habilidosos y a menudo fragmentarios —amén de numerosas omisiones—.

La descripción de la ciudad, tanto gráfica como literaria, es eminentemente episódica y sólo a duras penas nos hacemos cargo de su conjunto y de sus articulaciones, salvo el *recinto* determinado sin lugar a dudas desde un principio. El polígono estrellado en base a dos cuadrados es un apriori que no se justifica por particulares argumentos de defensa y que se impone sin discusión como algo esen-

cialmente *ben trovato* en virtud de su geometría simple y de su buena hechura. *Sforzinda* emerge así de la imaginación de su autor, entera y de una pieza, indiscutida.

Tampoco la forma de sus torres, alternadas cilíndricas y prismáticas, obedece a razones aducidas, lo cual no quiere decir que no las haya, sino que se las da por supuestas. Y ello nos lleva a estimar un alto grado de *redundancia*, esto es de hábitos asumidos, en este *disegno* que tiende a poner en orden más bien soluciones conocidas que a inventarlas nuevas.

Se ha dicho, y conviene recordar una vez más, que *Sforzinda* de ningún modo apunta a una utopía social: carece en efecto del más tímido estímulo profético. *Sforzinda* se debe a la idea feudal: el señor gobierna la ciudad desde su *rocca* y posee todas las llaves de su supervivencia cotidiana —el acueducto— y de su defensa en situación de emergencia. Ese *status*, considerado por Alberti como uno de los posibles y el menos deseable, se da en este caso sin alternativa.

Averlino alude a su esquema de calles radiales y de canales navegables, pero elude el dibujo de unas y otros. Describe, asimismo, los elementos del centro cívico —edificios y plazas—, pero dibuja siempre sus partes aisladas y de modo abreviado.

Sólo en dos ocasiones, correspondientes a edificios que el Filarete ha abordado como arquitecto constructor, los datos proyectuales consignados en el *Tratado* permiten un aceptable entendimiento de las arquitecturas proyectadas: el *duomo* y el *ospedale*.

En los demás casos, Averlino se limita a dibujar esquemas generales, a anotar profusión de medidas y a describir sus programas, con más esmero sobre la iconografía que sobre la función.

Esa abundancia de imágenes al lado de las citadas limitaciones del dibujo inclina la personalidad del Filarete a favor de una cultura de corte medieval. En un punto, sin embargo, su adscripción renacentista es decidida: me refiero a su constante preocupación acerca de los acuerdos dimensionales. En ellos fundamenta, no sin razón, la recuperación de las maneras antiguas de la Arquitectura.

De las tres cualidades que el propio Averlino señala como relevantes para el arquitecto, el sentido de la *medida* está asumido sin reservas, aun cuando nuestro hombre no cuenta con el aparato matemático suficiente para su ágil desarrollo. El dibujo se halla todavía en ciernes, sin embargo, sobrepasado ampliamente —tenemos razones para suponerlo— por la habilidad manual. Los dibujos mismos que ilustran el *Tratado*, cuidadosos en los detalles y torpes en el trazado perspectivo, muestran una destreza manual no equiparada por la vacilante concepción del espacio visual.

De hecho —lo hemos advertido—, Averlino desconfía del dibujo. Los Libros Vigésimo Segundo, Tercero y Cuarto, dedicados a establecer sus rudimentos, están tomados, sin acopio de inventiva, del Tratado *De Pictura* de Alberti. Poseen, desde luego, el encanto de las intuiciones ingenuas, pero no suponen avance alguno en el progreso de esta *ciencia* esencial para el espíritu humanista en su plenitud.

Averlino no duda, por supuesto, de la importancia del dibujo:

Toda cosa hecha a mano se fundamenta en este orden y modo de dibujo.
(F. XXII, p. 639.)

El dibujo es un orden fundamental: pero la cosa fundada es la realizada manualmente. Dibujo y número, geometría y aritmética cooperan a su definición.

Sin esto, seríamos como animales salvajes. (Ibid.)

El dibujo es considerado, por otra parte, como invención reciente, en lo que concierne, sobre todo, a la perspectiva que:

Jamás fue utilizada por los antiguos, pese a que fueron sutilísimos y agudísimos. (F. XXIII, p. 657.)

Averlino atribuye a Brunelleschi su invención. Acude a la *pirámide visual* y recurre a las metáforas de la *ventana* y del *espejo* para hacer comprender el plano-del-cuadro. Y dibuja la puesta en perspectiva de una retícula horizontal de base: lo cual en su tiempo recibe el nombre de *construcción legítima*, nombre que denota el orgullo de su invención.

Pero lejos de perderse en la especulación geométrica. Averlino incorpora inmediatamente los instrumentos de dibujo, se refiere al movimiento, a las luces y a las sombras, a los desvanecidos, y no desmerece uno solo de los recursos propios para garantizar la verosimilitud de la imitación, tanto de formas como de contenido. La esencialidad de la pura línea en una arquitectura concebida como geometría es ajena a este propósito. El artesano permanece y el bronceista sobresale.

Porque el dibujo por sí todavía no es cosa verdadera, sino demostración de aquello que tú reproduces y quieres demostrar. (Ibid.)

Y más adelante escribe:

Entendido el dibujo, os será más fácil entender cualquiera otra cosa. (F. XXIV, p. 681.)

El dibujo colabora con el entendimiento de las cosas visibles y procura por ello placer:

No hay nadie que pueda gozar de algo si primero no lo entiende. (F. XXIV, p. 681.)

Pero la *cosa edificatoria* no se cumple en el dibujo: véase el comentario al Libro Sexto.

El proceso de la imagen a la fantasía es más arduo que el proceso inverso. Porque:

Son estas cosas del edificar muy escabrosas por sí mismas. (F. VII, p. 181.)

Escabroso equivale a dificultoso. Y a propósito de *L'Ospedale*, obra construida, el autor nos ha advertido:

Ni por medio del dibujo, ni con palabras se puede declarar y demostrar como cuando se construye. (F. XI, p. 298.)

No obstante la abundancia de rasgos medievales —el aprecio de la materia en menoscabo de la forma y la utopía como fijación de un orden dado son acaso los más relevantes—, en un punto el Filarete toma partido decidido a favor de la conciencia renaciente: la recuperación de lo *antiguo*, en contra de la degradación *moderna*. De lo clásico, en contra de lo gótico.

Al Filarete no se le alcanzan del todo, sin embargo, los compromisos que esa postura estética entraña. La nueva concepción de la *forma* como un valor *per-se* no acaba de decantarse en su pensamiento, todavía eminentemente manual.

De ahí que el planteamiento de la polémica, amén de agresivo, remita a una cuestión de gusto o, si se prefiere, de educación del gusto.

El gusto *vulgar*, que el propio Filarete guarda en lo secreto como secuela de una carrera de manualidades, está con lo gótico. Pero la educación del gusto puede y debe corregir el error de juicio, para gozar, por la vía de la *medida* y de la *proporción*, de los valores clásicos, sin duda sobresalientes.

El Filarete establece esta cuestión con cierta profundidad en cuatro lugares del *Tratado*: son los Libros Octavo, Noveno, Décimo Tercero y Décimo Sexto.

En el Libro Octavo, la polémica de lo *antiguo* viene inducida por la consideración de los *órdenes* clásicos que, a su vez y como sucede en Vitruvio, son analizados a propósito del templo. En nuestro caso, es el *duomo* la razón de la disgresión acerca del código y ella suscita la legitimidad de lo antiguo.

La defensa de lo *antiguo* como norma de Arquitectura cuenta con un protagonista indiscutido:

Alabo sin reservas a aquellos que observan la práctica y manera antiguas y bendigo el alma de Filippo Brunelleschi, caballero florentino, famoso y dignísimo arquitecto y sutilísimo imitador de Dédalo, el cual resucitó en nuestra ciudad de Florencia este modo antiguo de edificar, de suerte que hoy en día no se usa otra manera que no sea la antigua, tanto en la edificación de iglesias como en los edificios civiles, públicos y privados. (F. VIII, p.227.)

La alusión a Dédalo, considerado *inventor* de la Arquitectura, forma parte del inevitable discurso mítico del Tratado y concuerda a la vez con la afición del Filarete al tema de los *laberintos*, presente en diversas fábricas de la *Sforzinda*.

Junto al elogio de Brunelleschi, el Filarete cita una casa en *via della Vigna*, asimismo *al modo antico*: es el Palazzo Rucellai de Leon Battista Alberti.

El primer argumento del Filarete a favor de ese proceder nos encanta por su candor:

Animo, pues, a cada uno a que investigue y busque en el edificar el modo de hacer antiguo y use ese modo que, si no fuera más bello y más útil, no se usaría en Florencia, como he dicho más arriba; ni tampoco el Señor de Mantua —el Príncipe Gonzaga—, el cual es muy entendido, lo usaría si no fuera como digo. (F. VIII, p. 228.)

En Mantua ha ejercido, como sabemos, el mismo Alberti la arquitectura.

Ruego, pues, a cada cual que deje estar esa usanza moderna y no oiga consejos de los maestros que usan de tal rutina. Maldito el que la inventó. Creo que no fue sino gente bárbara que la trajo a Italia. (Ibid.)

Un siglo más tarde, Vasari hace suya esa maldición sobre la obra gótica: *questa maledizione di fabbriche*.

He traducido por *rutina* la *praticaccia* —literalmente una *práctica degradada*— que refiere el Filarete. El uso moderno, pues, esto es el gótico, se limita a una costumbre venida a menos por la ausencia de unos *principios* de naturaleza que se supone teórica.

El primer argumento de fondo en el pensamiento filaretiano a favor de lo clásico y en contra de lo gótico consiste en la presencia o ausencia de una fundamentación teórica. Afuera de lo clásico, la arquitectura no ha pasado de ser una *prati-*

caccia o ejercicio artesano al margen de las operaciones esenciales de la mente.

El segundo argumento remite a los orígenes de ambos estilos: el estilo gótico se inscribe para el Filarete en un marco de *importación* bárbara. No responde a la imaginación autóctona del pueblo italiano. Es un estilo *trasladado* y por ende afuera de lugar en suelo italiano, inadecuado e inauténtico. La auténtica tradición de la arquitectura italiana procede del pasado *romano*.

Es notable que para este Alto Renacimiento la cuestión, para nosotros evidente, de la incidencia griega en el estilo clásico romano es desestimada como de poco peso. Antigüedad —lo hemos observado— equivale para Alberti a *romanidad*. Roma no ha sido la discípula de Grecia, como decidirá luego la Historia a partir de Winckelmann, en el XVIII. Roma ha *madurado* a Grecia en la mente de estos primeros humanistas. El preludeo griego carece de interés.

Así, la cuestión de lo clásico es una cuestión *romana* y consecuentemente de geografía italiana. De ahí que la oposición gótico/clásico se traduzca como disyuntiva de lo no italiano frente a lo italiano. La romanidad es un asunto nacional.

Este segundo argumento enlaza con la biografía del Filarete y con su fe absoluta en el ideal florentino, comentada más arriba. Los pares *antiguo/moderno* y su equivalente *propio/impropio* se reflejan en la misma geografía italiana como rivalidad de la Toscana y la Lombardia: es el contencioso *Florenxia/Milán*.

Averlino, florentino, padece cierto resentimiento con relación a su ejercicio milanés y desahoga ese resentimiento a cuenta de la polémica —Milán es la sede de una de las más famosas catedrales góticas y el Filarete ha tenido que ver con ella y con poca fortuna a su modo de ver—.

El anti-gótico, pues, del Filarete toma su virulencia de los infortunios de un florentino en Milán. Milán se ha impregnado de esa cultura *ajena* en una medida que Florenxia ha sabido moderar. La diferencia está a la vista y el Filarete la acusa como norma de pureza o impureza de gusto.

Para reforzar el argumento a favor de la arquitectura antigua, Averlino acude, por otra parte, a la comparación con las letras: ignora, por cierto, al Dante, y recuerda los nombres de Cicerón y de Virgilio como poetas no superados, correlativos de una arquitectura así mismo no superada.

Pero la polémica se materializa en términos de geometría a propósito del *arco de medio punto* —clásico—, en oposición al *arco ogival* o apuntado —gótico—.

La razón por la cual los (arcos) redondos son más bellos que los agudos, no cabe duda, es que toda cosa que impide, más o menos, la vista es menos bella que aquella que continúa y nada hay en ella que retenga el ojo. (F. VIII, p. 230.)

Y añade poco después:

Así, el medio círculo, cuando lo miras, pronto el ojo y la vista lo recorren de un lado al otro sin impedimento alguno, obstáculo o cosa que les interrumpa; así corren de punta a cabo el medio círculo.

No así es el agudo, porque el ojo, esto es la vista, se encalla un poco allá donde es agudo y no discurre como adonde es medio círculo, y porque se aparta de su perfección, que el agudo viene a ser, yo diría, como si cortásemos el círculo en seis partes y juntáramos una a otra, de modo que si tú trazas dos círculos secantes de suerte que la circunferencia de uno pase por el centro del otro y viceversa, obtendrás dos arcos agudos. (F. VIII, p.231.)

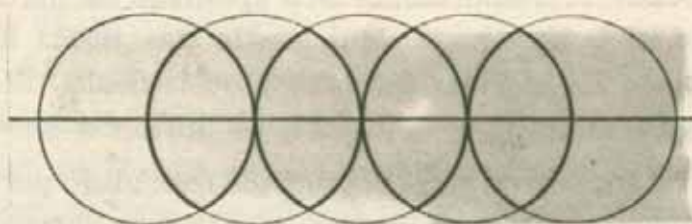
La descripción del trazado del arco ogival responde a su tipo básico, aquél que circunscribe un triángulo equilátero cuyos tres vértices controlan los arranques y el vértice de la ogiva. Las dos partes del arco corresponden, en efecto, a un sexto de circunferencia $-60^\circ-$ y proceden de dos circunferencias iguales cuyos centros distan su propio radio.

La argumentación del Filarete a favor de la belleza superior del arco de medio punto toma en cuenta dos consideraciones, una *perceptual* y otra *geométrica* o, si se quiere, formal.

El argumento de percepción, de tono precisamente *albertiano*, nos remite al movimiento del ojo, a su recorrido de la línea. La vista recorre el arco de medio punto de modo *continuo*: su itinerario, en cambio, del arco ogival es *discontinuo*. Es un accidente que entorpece la fruición. El arco llamado *agudo* impide la *fluidez visual*.

Este es un argumento de belleza *positiva*, esto es de lo bello en relación a un gozo visual y a una cierta molicie de los sentidos. Sabemos que esa sensibilidad alcanzará en el Renacimiento italiano cotas de delicadeza difíciles de superar; el pequeño cuadro de *Las Tres Gracias* de Rafael está concebido bajo el imperio absoluto de tal fluidez visual, de modo que se procura la perfecta continuidad de los brazos-sobre-los-hombros de las tres compañeras y se dispone de tres manzanas *redondas* para obviar el freno intolerable del ojo en un cabo suelto: la manzana es el absoluto que absorbe el movimiento visual en una redondez sin fin, o bien es el circuito que devuelve ese movimiento a los cuerpos de las tres mujeres infinitamente fluidas.

Es evidente que en ese universo de ritmo elástico y sin trabas, de continuidad blanda y sin quebraduras, la *agudeza* del arco apuntado es un exabrupto insoponible. El *viaje* del ojo padece un claro *accidente*.



176.— Construcción del arco apuntado sobre base equilátera.



177.— Rafael: Las Tres Gracias —Museo Condé de Chantilly—.

El segundo argumento concierne a la forma:

Se aparta de su perfección. (Ibid.)

Con buena maña polémica, el Filarete nos describe un círculo *descuartizado* en seis partes que luego se ayuntan con un remiendo de mala ley. El arco apuntado se compone de dos partes —que son dos y que son partes— de dos círculos: es, por lo tanto, no unitario y fragmentario. Carece, pues, de unidad y de integridad, valores ambos de lo bello en un sentido tomista.

Y no podemos acusar en este punto al Filarete de tendencioso, dado que nos propone un modelo de arco apuntado que es el más *regular* de ellos. Sabemos que, de hecho, los arcos apuntados sólo en casos singulares se atienen a esta forma *equilátera*.

En general, se generan a partir de arcos de circunferencia cuyos centros guardan distancias arbitrarias, de modo que esos arcos son porciones variables no suje-

tas a una regla universal. Precisamente, el arco apuntado cuenta entre sus cualidades ventajosas la de salvar un vano cualquiera con una flecha libre: desvincula —y esa es su *libertad*— las medidas del vano y de la flecha. El arco de medio punto, por el contrario, obliga a que la flecha sea la mitad del vano.

En este sentido, el arco ogival niega el principio formulado por Valery que une indisolublemente *libertad* y *rigor*. La libertad ogival es una libertad no-rigurosa: la libertad clásica es, por el contrario, una libertad fundada en el rigor —el rigor se llama, en términos clásicos, proporción—.

El Filarete postula, pues, la *imperfeción* del arco *agudo* en virtud de su *diversidad* y de su *parcialidad*, considerando sin embargo un caso singular en donde la geometría del triángulo equilátero ejerce un control seguro. Pero es cierto que, aun en ese caso singular, la geometría no se traduce en evidencia inmediata.

Aun si suponemos el trazado de un arco ogival sobre la base de un triángulo equilátero, la relación de dimensiones —esto es: la equivalencia del vano a las cuerdas de los *arcos* que componen el arco— no es evidente. El ojo halla dificultad para verificar esa correlación porque los elementos de comparación —vano, esto es vacío, y cuerdas asimismo imaginarias de ciertos arcos reales— no vienen dados y sus referencias físicas son heterogéneas. La cuerda es imaginada a partir del arco y el vano es imaginado en un vacío sin referencia.

En definitiva: el ojo no puede afirmar en base a su simple e inmediata percepción que un arco ogival es equilátero. Por otra parte, el arco ogival sólo ocasionalmente es equilátero. La proporción, pues, de un arco ogival es aleatoria y no verificable. Habitualmente no se da y, si se da, el ojo a duras penas la apercibe.

La proporción, por el contrario, de un arco de medio punto es segura y el ojo la mide con seguridad. Esta es la eminencia incontestable del arco semicircular, unitario y continuo, de un solo trazo. El control absoluto de la forma garantiza la continuidad y, a la vez, la *suavidad* del ejercicio visual. Ni nos perdemos, ni tropezamos. La línea del arco clásico es *segura* y única. Ella no se aparta de su perfección.

Resumiendo: el arco ogival posee virtudes imaginativas innegables, pero no contribuye al juego de la proporción visualizada, porque su geometría libre no provee al ojo controles seguros acerca de la relación de dimensiones, esto es, acerca de las *razones* de la Arquitectura. En ese estricto sentido, el arco apuntado es *irracional*. Su bondad imaginativa no ayuda a la medida visual.

De hecho, el gótico ha sido y es el estilo de lo *inconmensurable*.

Una gramática de la proporción visualizada, lo que quiere decir de la matemática hecha sensible, no puede menos de abominar del caprichoso arco ogival que

reúne los vanos más diversos en una síntesis de flecha común con un sentido elástico del espacio y de sus coordenadas.

Averlino se pronuncia inequívocamente a favor de las *razones* —relaciones binarias de dimensiones— de la Arquitectura, a pesar de que, como se ha dicho, no entra en sutilezas, ni de *mediocridades* complicadas, ni del número-de-oro y sus consecuencias compositivas. Las *razones* del Filarete se reducen —así nos lo hace saber en el Libro Octavo—, amén del *cuadrado* elemental $-1/1-$, al *due quadri* $-2/1-$, al *uno quadro e mezzo* $-3/2-$ y al *diamitro*, esto es la diagonal del cuadrado —raíz de 2—.

Tales acuerdos racionales son traducidos siempre, sin embargo, a parámetros de sensibilidad:

Y gustareis qué suavidad tienen las cosas antiguas y qué rudeza hay en las modernas. (F. VIII, p. 234.)

Soavitá en unas, *grossezza* en las otras.

Como he dicho, en este Libro Octavo el Filarete hace recapitulación de lo escrito, acaso porque piensa que lo esencial ha sido dicho —incluida la defensa de la *maniera antica*—. En el Noveno, retoma, sin embargo, el tema, dado que la materia relativa a los *órdenes* no ha sido agotada y se continúa ahora en torno a las molduras de las cornisas y de los basamentos.

Ruego, pues, a aquellos sobre todo que quieren edificar o que por sí mismos aspiran a ejercer este trabajo que entiendan que esto les sudecerá: que, una vez realizado, gustará al autor, y a aquellos que entienden y aun a aquellos que no entienden: lo que no ocurre con las cosas modernas, que no gustan al que entiende, porque no entiende ni sus medidas ni su forma. (F. IX, p. 245.)

La arquitectura moderna —gótica— carece de medida —juega, como he visto, a lo desmedido— o, al menos, de medida de fácil entendimiento y ello supone para Averlino ausencia de *forma*. Forma y medida son, a sus ojos, inseparables. Lo cual implica un importante montante intelectual en el sentido de la forma: lo *desmedido* se asume como *informe*. La forma conlleva medida y medida aprehensible a simple vista.

Pero en este lugar introduce Averlino un nuevo dato del mayor interés: me refiero a la participación de los entendidos y de los no entendidos en el gusto de la forma arquitectónica.

No se dice, pero se sobreentiende —en otros lugares se dice—, que lo moderno

gótico cuenta con el aprecio vulgar. Se dice, en cambio, que lo antiguo clásico gusta a los conocedores y no disgusta a los ignorantes. Y se afirma además el rechazo de los conocedores con relación a lo moderno.

La decantación de los conocedores ha sido ampliamente argumentada: la medida y su juego son el objeto del *conocer* arquitectónico y la causa del placer consecuente. Lo que nos importa resaltar ahora es, sin embargo, la devoción popular que aquí se estipula en torno al aprecio de los entendidos.

El humanista, como he dicho con ocasión del comentario de Alberti, jamás atribuye a una condición de élite el disfrute de las buenas cualidades de la Arquitectura. El entendido se diferencia del que no lo es porque sabe por qué goza lo que goza. Pero ambos gozan. Y esto es así porque la capacidad de discernir acerca de lo bello es universal y sólo la capacidad de argumentar los mecanismos de ese discernimiento está reservada a los cultivadores del ejercicio teórico. En este asunto el Filarete concuerda con Alberti punto por punto.

Tras este enunciado de la polémica de lo *antiguo* y de lo *moderno* en el Libro Octavo y su prolongación en el Noveno, Averlino vuelve sobre el tema en el Libro Décimo Tercero, el cual, a su vez, posee cierto carácter de recapitulación, dado que en el Libro Décimo Cuarto, como hemos advertido, entra en juego el *Libro de Oro* y el discurso mítico del *Tratado* confiere a su conjunto una dimensión diferente.

El Libro Décimo Tercero, en efecto, está dedicado sobre todo a los puentes y a su inserción en el sistema de defensa de la *Sforzinda* e incluye una *visita de obra* del Príncipe que aprueba con su visto bueno la obra ejecutada, regida a tenor de un cierto realismo hasta el momento.

La polémica de lo *antiguo* y lo *moderno* se plantea en este lugar sobre la trama de un diálogo entre el Príncipe y el Arquitecto, en el curso del cual ambos confiesan sus primeras debilidades afines al gusto moderno. El arquitecto, en la muestra de las obras de *Sforzinda*, afirma:

Y así hallo todavía gran placer razonando y viendo, sobre todo estos edificios, cuando están hechos al modo antiguo, porque verdaderamente están hechos de otro modo y con otra gracia, no como los modernos. (F. XIII, p. 380.)

El Señor replica al Arquitecto con un tímido voto a favor de los edificios a la manera moderna, y éste contrarreplica:

Son bellos, Señor, pero se parecen unos a otros como la noche al día. Yo

mismo acostumbraba a gustar estos modernos, pero luego que comencé a gustar de los antiguos los modernos se me han hecho odiosos. (Ibid.)

Averlino atribuye la causa del cambio a Florencia y se considera *svegliato*, despierto, una vez conocida y gustada la *maniera antica*.

La duda así suscitada en el Libro Décimo Tercero se resuelve tres libros más adelante: el Príncipe asume la convicción del Arquitecto. En su visita a las obras del puerto y de la ciudad portuaria, decide:

Estos modos antiguos son verdadera e infaliblemente bellos y que nadie de ahora en adelante me argumente sobre la usanza moderna. (F. XVI, p. 481.)

El Príncipe reconoce lo insólito de su veredicto, cuando él mismo ha promovido edificios al uso moderno en un pasado no lejano.

Pero ahora que he entendido y visto el modo que usaban aquellos antiguos y sobre todo después de escuchar la lectura de este Libro de Oro, el cual me ha abierto mucho el entendimiento de estos edificios... (Ibid.)

El *Libro de Oro* confirma las presunciones del Filarete contra toda sospecha —el contenido *clásico* del Libro de Oro es más que dudoso—: pero el mito no se entiende tanto como una prueba tangible del prestigio de una cierta práctica constructiva cuanto como un refrendo in-génere de la sabiduría en el plano medieval del principio de autoridad.

Subyace en este caso, como en otros muchos, la contradicción profunda del pensamiento filaretiano: si la bondad de lo clásico es asunto conmensurable y por ende objeto de razón ¿qué importan los asertos del *Libro de Oro*? El recurso a lo carismático conlleva, desde luego, una desconfianza del sistema. Pero el sistema, no lo olvidemos, no ha acabado de fraguar.

En el veredicto del Príncipe, por otra parte, reaparece la norma del gusto universal arriba invocada:

Porque estos edificios gustan universalmente a todos: con relación a los modernos hay algunos que se oponen. (Ibid.)

En ellos, dos defectos —*mancamenti*— son incontestables: proporciones y medidas.

El *Tratado* del Filarete llena, pues, el apartado *vulgar* del pensamiento rena-

centista italiano de la arquitectura en el *Quattrocento*. Sus notas relevantes son:

una práctica de la arquitectura desde la manualidad;
una mitología esencialmente medievalizada;
un sentido utópico puramente formal;
una apelación al dibujo, limitada pero convencida;
la medida asumida como supuesto de la arquitectura;
la firme voluntad de recuperación de la romanidad;

Como de pasada, y en el Libro Séptimo en torno al *duomo*, el Filarete no omite la cortesía de recordarnos, leída a su modo, la tríada vitruviana:

**“Sia eterno,
bello e
utile.”** (F. VII, p. 183.)

Y afirma que tales tres propiedades lo son a su vez —atención— del cuerpo humano.