

LAS INSCRIPCIONES MURARIAS DE LA ANTIGÜEDAD Y EL RENACER DEL ALFABETO EN EL QUATTROCENTO. LA COLUMNA TRAJANA COMO MODELO

Margarita Fernández Gómez^a, María Melgarejo Belenguer^b, María José Ballester Bordes^a y Valeria Marcenac^a
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

^aAnálisis e Intervención en la Arquitectura Monumental e Histórica

^bDepartamento de Composición Arquitectónica, ETSAV, Universidad Politécnica de Valencia

AUTOR DE CONTACTO: Margarita Fernández Gómez, mfernandez@cpa.upv.es

RESUMEN: *El argumento de este trabajo es que la epigrafía romana deslumbró a los artistas del Quattrocento y de forma especial a aquellos interesados en elaborar un alfabeto. Centrándonos en la columna de Trajano y sobre todo la inscripción de su pedestal queremos averiguar si fue uno de los referentes utilizados por humanistas, tipógrafos, impresores, artistas o editores. Para ello utilizaremos levantamientos fidedignos, calcos de este alfabeto y los compararemos con los calcos de otro alfabeto, el del friso del Santo Sepulcro de la Capilla Rucellai, también labrado en mármol cuyo autor fue Leon Battista Alberti. Encontrar similitudes de criterios compositivos nos llevaría a una nueva ratificación del carácter de modelo que la Antigüedad tuvo en el Quattrocento.*

PALABRAS CLAVE: inscripciones murarias, Antigüedad, alfabeto, Quattrocento, Columna Trajana

Nuestra deuda con la antigüedad es inmensa e incuestionable. También en lo que respecta a la escritura. Los caracteres que hoy utilizamos derivan de la cultura fenicia que fueron retomados por los griegos que fueron quienes introdujeron las vocales. Así, el *Aleph* fenicio, antes consonante, pasó a ser la primera de las vocales bajo el nombre de *Alpha*, que unida a la segunda letra, *Beta*, acuñó el nombre de *Alfabeto* gracias al cual nos comunicamos. Los romanos lo modificaron y el Renacimiento lo adoptó. Este trabajo trata de cómo el modo de hacer romano incidió en esta parcela de nuestra cultura al proyectarse en el diseño del Alfabeto en el Quattrocento.

Las inscripciones murarias han sido de antiguo una plataforma desde la que dejar la impronta de una gesta, una empresa o una dádiva. Siempre próximas al poder, permitían informar de cuestiones que redundaban en beneficio de quien las mandaba realizar. Durante la época imperial, Roma favorecía este medio de información, que también lo era de reafirmación de autoridad a través de las inscripciones situadas en edificios emblemáticos, exponentes de su grandeza. Esta clase especial de textos, que tenían como una de sus opciones la de mostrarse en espacios abiertos, estaban escritos con cuidadas letras capitales, de carácter geométrico y trazo hendido o triangular. Esta letra de tipo latino que debía ser apreciada a distancia, tenía como uno de sus requisitos el ser de gran tamaño y de grafismo simple¹.

La mayúscula romana tomó su forma definitiva en las inscripciones hacia la mitad del siglo I a.C., en un tipo que podía desarrollarse en el interior de un cuadrado y de un círculo. Cuando un elemento artístico, como pueda ser el alfabeto, alcanzó su perfección, estableció sus normas y consolidó las leyes geométricas que definían su forma². En el Quattrocento, los artistas y humanistas, familiarizados con la epigrafía de la Antigüedad, quisieron averiguar esas normas. De ahí que retomaran con interés el estudio del alfabeto a la manera romana pero no para reproducirlo fielmente sino para inspirarse en él, pues no se trataba de copiar sino de interpretar.

La Columna Trajana es uno de los pocos ejemplos completos de arquitectura romana que han perdurado hasta nuestros días. Dedicada según los *fastos ostienses* el 12 de mayo de 113 y levantada, como se puede apreciar en la figura 1, en un lugar estratégico del foro de Trajano, esta columna de 39,87 metros está compuesta por un pedestal, principal objeto de nuestro trabajo debido a la inscripción que ostenta en uno de sus lados, que vemos en la figura 2, y por la propia columna, cuyas partes sumadas, basa, fuste y capitel, alcanzan la altura de 29,76 metros, equivalente a 100 pies romanos, por lo que también es conocida como “Centenaria”.

Es sabido que esta columna narra las victorias de Trajano contra los Dacios. Tiene 3,5 metros de diámetro, con una escalera de caracol en su interior que permite el acceso hasta la figura colosal que la corona, que en su día fuera del emperador y desde 1587 es la de San Pedro. En su fuste se desarrolla en helicoidal y en una banda de más de 1 metro de altura, un espectacular relieve de autor no identificado a quien a falta de nombre se conoce como el Maestro de las empresas de Trajano.

Este conjunto extraordinario es modélico en muchos aspectos. Cuando John Ruskin en sus *Siete lámparas de la Arquitectura* (1849) alude a la lámpara del Sacrificio explica que ésta lleva implícita dos aspectos, el de la abnegación o entrega de cosas queridas sin obtener a cambio prestación alguna y el del deseo de complacer a otro por la riqueza de la ofrenda. Subraya en este caso la importancia de la manifestación del trabajo para la arquitectura y añade: *Siempre que en la construcción de un edificio partes que son continuación de otras queden ocultas a la vista deben ser acabadas como si quedaran vistas. Vale más errar por un exceso de perfección*³.

La lámpara del *Sacrificio* en su segunda opción se ajusta plenamente a la Columna Trajana, pues nadie, en la época que se construyó, podía apreciar la mayor parte de su detallada historia y su preciosismo escultórico y no por ello se descuidó su labra.

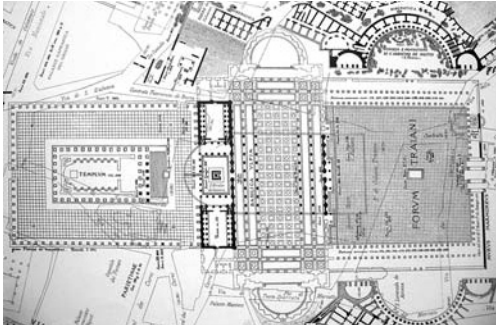


Figura 1. Lancia. Foro trajano



Figura 2. Inscripción del pedestal de la Columna de Trajano

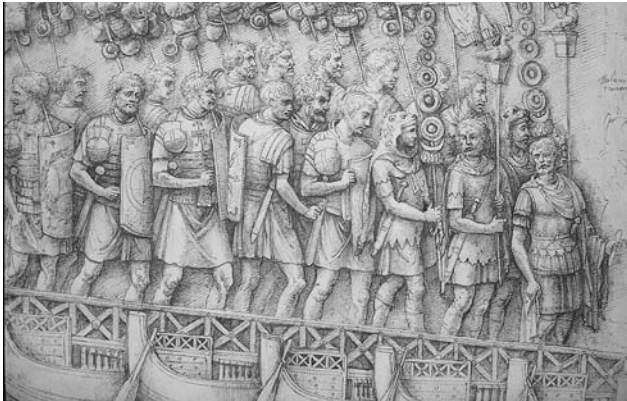


Figura 3. Codex Escorialensis. Folio 61v.



Figura 4. Codex Escorialensis. Folio 62v.



Figura 5. Codex Escorialensis 64v.



Figura 6. Codex Escorialensis 63



Figura 7. Bruno Brizzi. Dibujo 22. Detalle



Figura 8. Codex Escorialensis. Folio 60v.

En el Quattrocento los artistas curiosos e interesados dibujaron el conjunto y se encaramaron sobre su pedestal para mejor poder dibujar sus relieves. En el Cinquecento se atrevieron a dibujar partes más altas de la columna, suspendidos

de un cesto. Y en 1861 se hicieron vaciados de yeso de toda ella, con lo que esas partes "ocultas" a que se refería Ruskin, es decir, la casi totalidad, se pudo apreciar al fin en toda su grandeza⁴.

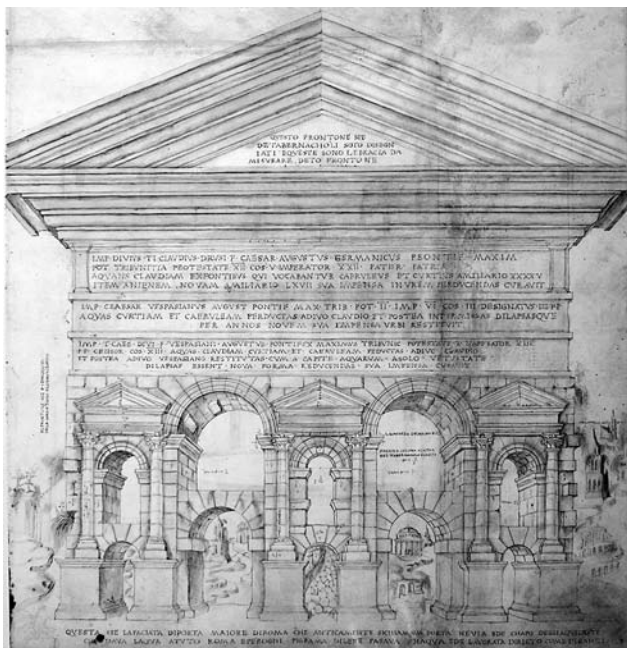


Figura 9. Codex Barberini, folio 5v.

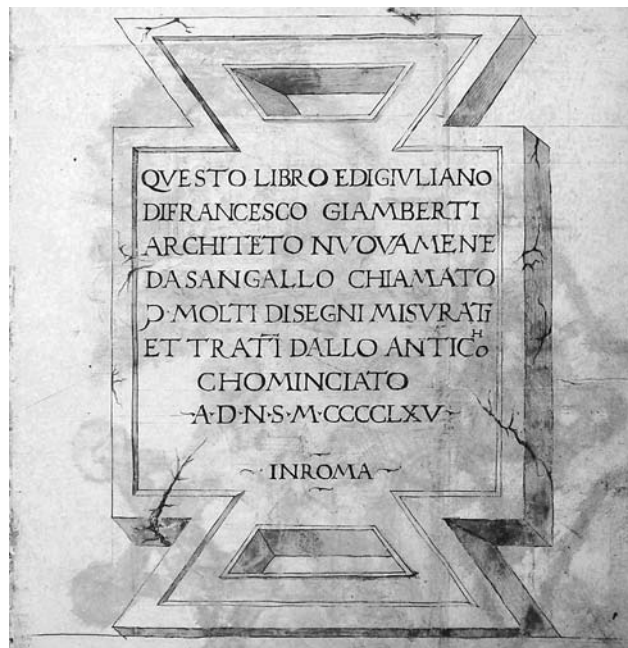


Figura 10. Codex Barberini, folio 1



Figura 11. Codex Barberini, folio 18v.



Figura 12. Piranesi. Pedestal Columna Trajana, 1774-5

OBJETO

La columna despertó un gran interés en el Quattrocento. Y parte de ese interés se centró tanto en los relieves como en la epigrafía de su pedestal. De la actitud ante los relieves nos habla el Codex Escurialensis⁵ que es un conjunto de dibujos de autor toscano, probablemente de Domenico Ghirlandaio mientras no existan otras atribuciones más fundamentadas que las conocidas hasta ahora. Ver figuras 3 a 8.

Y respecto al interés por la inscripción del pedestal, tenemos el testimonio de Giuliano da Sangallo. Nacido en 1443, el que fuera tío del gran Antonio da Sangallo el Joven, y gran arquitecto también él, nos ha dejado dos cuadernos, el Códice Vaticano Barberiniano Latino 4424, y el Taccuino da Siena, con múltiples dibujos de edificios y detalles arquitectónicos muy precisos, acotados y acompañados de escala gráfica⁶. Pues bien, este artista sentía predilección por las mayúsculas. No sólo anotó cuanta inscripción tuvo a su alcance en arcos de triunfo y edificios, como podemos observar en la figura 9, sino que sus notas, tanto las identificativas del edificio y lugar como los comentarios personales

están escritas en letras mayúsculas, sea en el Codex Barberiniano sea en el Taccuino⁷. Una preferencia que indica orden y rigor, muy en sintonía con su inclinación por acotaciones y escalas.

Como vemos en la figura 10, la cartela del folio 1 que inicia la preciosa colección de dibujos sobre pergamino del Codex Barberini, de 45,5 x 39 cm, nos sirve de ejemplo de cuanto hemos comentado respecto a su preferencia por las letras capitales, y el dibujo del folio 18v del pedestal de la columna trajana, que encontramos en la figura 11, nos habla de su interés arqueológico por el alfabeto trajano pues recoge la inscripción completa, con la dedicatoria al emperador y la referencia al monte que hubo que explanar para ubicar el Foro de Trajano:

SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS
 IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE
 TRAIANO AVG GERM DACICO PONTIF
 MAXIMO TRIB POT XVIII MP VI COS VI PP
 ADDECLARANDVM OVANTAE ALTITVDINIS
 MONS ET LOCVS TANTIS VIRIBVS SIT EGESTVS⁸

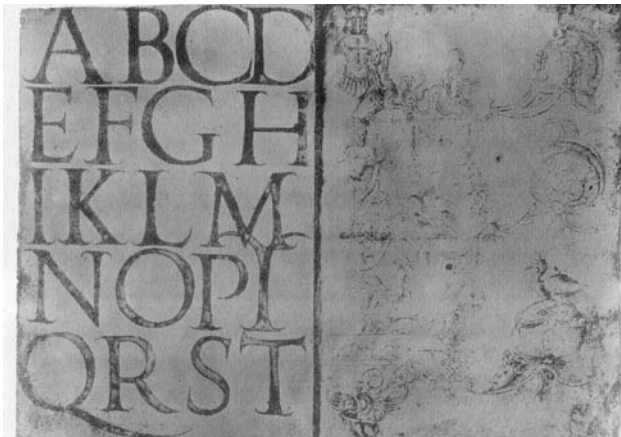


Figura 13. Taccuino da Siena, folios 37v-38

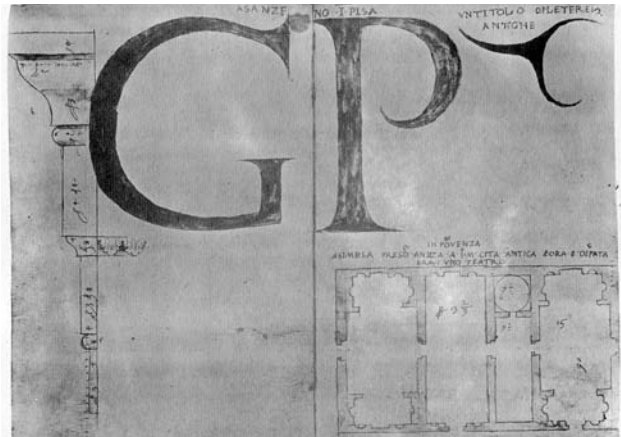


Figura 14. Taccuino da Siena, folios 12v-13

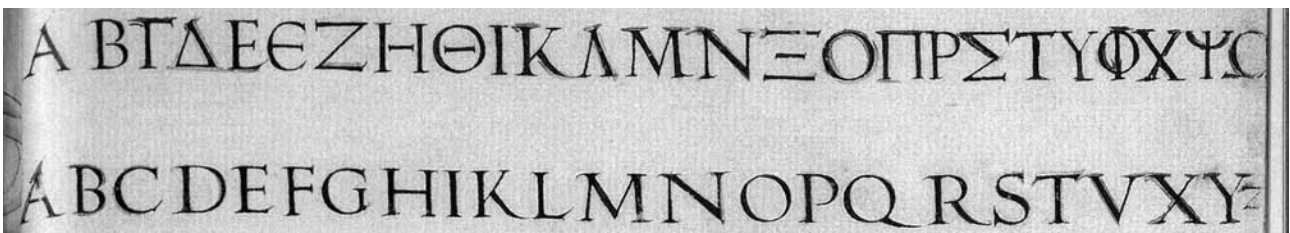


Figura 15. Codex Escorialensis, folio 69. Detalle

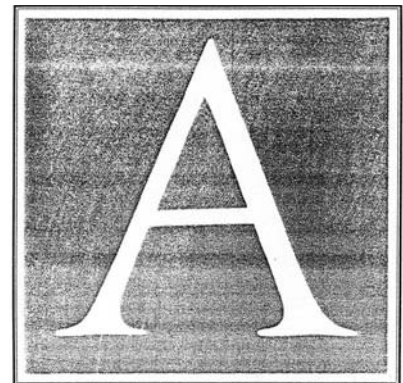
Figura 16. Alfabeto de la Columna Trajana según Johnston.¹⁹

Figura 17. La letra .A. del Alfabeto Trajano según Goudy

Del Taccuino de Siena, que es un conjunto de dibujos de pequeño formato, 11,5 x 17,5 cm, en papel y por tanto de menor entidad que el Barberiniano, nos interesan los folios 12v, 13 y 37v.

Según se aprecia en la figura 13, el folio 37v contiene un alfabeto incompleto puesto que le faltan las letras V, X y Z. Es digna de mención la Y que situada a continuación de la P es del tipo *palmetta* muy común en la Roma de Sixto IV (1471-1484)⁹.

El otro dibujo del Taccuino de Siena que nos interesa ocupa los folios 12v y 13 y tiene dibujadas dos letras, la G en el folio 12v y la P en el 13, como podemos observar en la figura 14. Son preciosas letras entintadas, con remates o gracias curvadas. Incluye también el signo con que se separaban palabras o abreviaturas en las inscripciones romanas. Como se aprecia en la figura 15, el Codex Escorialensis también dibuja un alfabeto en el folio 69, de 23 letras mayúsculas¹⁰.

Con estos precedentes, ya podemos abordar nuestro argumento que consiste en averiguar si la inscripción de la columna de Trajano pudo ser modelo y referente no sólo de estos interesados estudiosos de la antigüedad sino también de aquellos otros artistas del Quattrocento que llevaron a cabo la empresa de componer un alfabeto propio.

METODOLOGÍA

Artistas, teóricos, tipógrafos e impresores renacentistas pusieron su empeño en crear nuevos alfabetos que inspirados en la Antigüedad atendieran los requerimientos de su época y que estuvieran en sintonía con los principios vitruvianos que basaban la armonía y la perfección en sistemas de proporcionalidad expresados en números enteros y en relaciones con los sólidos platónicos. La conjunción de estas exigencias tomó cuerpo en los nuevos alfabetos humanistas, que enfatizaron la máxima de que toda forma perfecta estaba en relación con el círculo y el cuadrado. Felice Feliciano, en su *Alfabetum Romanum* de 1464, señalaba: *Antiguamente se solía obtener la letra con el círculo y el cuadrado ... en relación con el número perfecto que es el 10. Y así será tu letra, de grueso la décima parte de la altura y de este modo se relacionará tanto con el círculo como con el cuadrado; y se dibujará la citada letra donde se cortan las líneas diagonales con la circunferencia. Y esta es la medida que yo, Felice Feliciano he encontrado en los caracteres antiguos, tanto en el corazón de Roma como en otros lugares*¹¹.

Antes de analizar la epigrafía trajana debemos hacer algunas observaciones. Estas letras, trabajadas por artífices especializados, primero eran dibujadas por una persona hábil con el pincel o la pluma y después talladas por un maestro del cincel, como vemos en la figura 2. Según

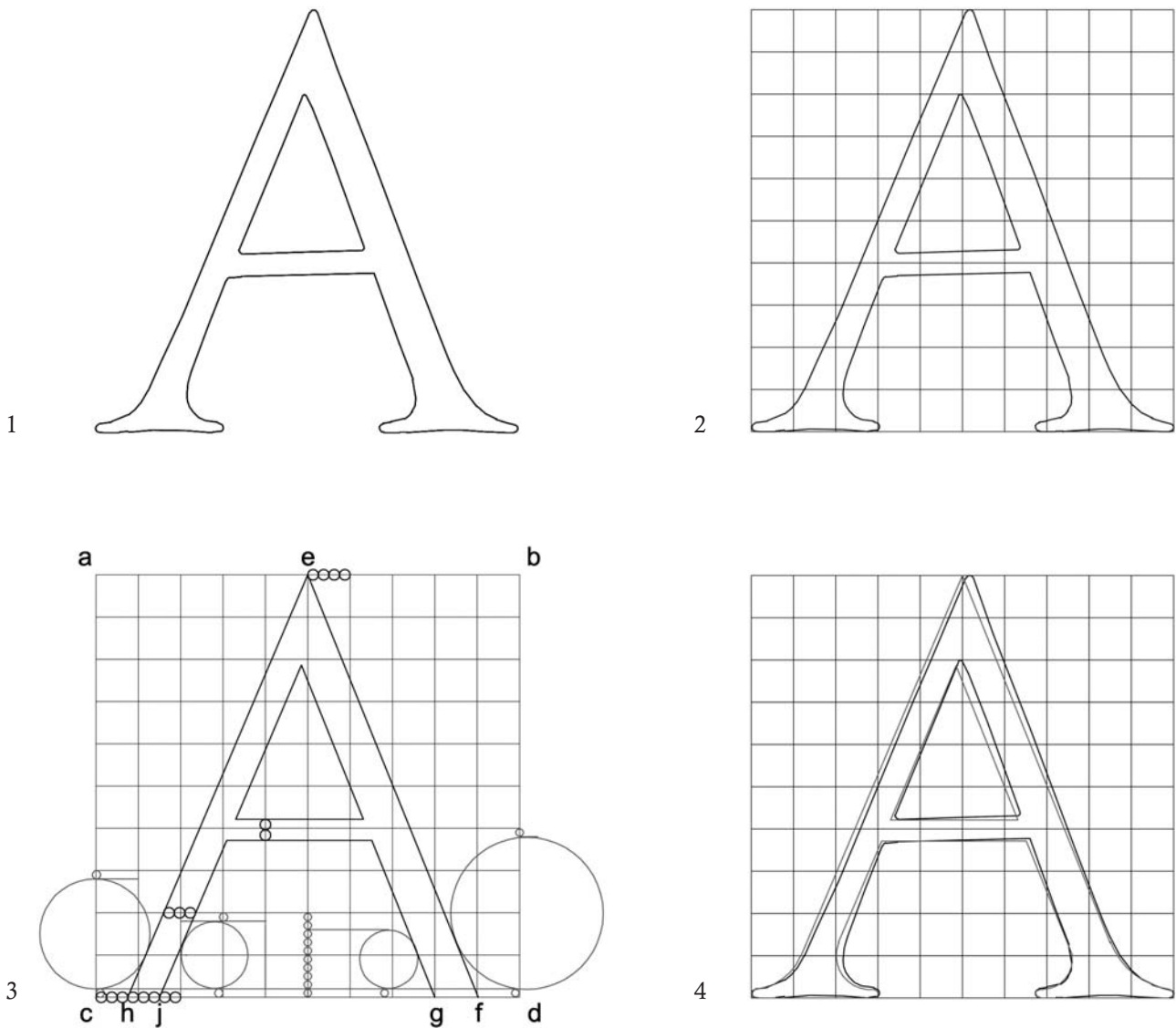


Figura 18. Análisis de la letra A de la Columna Trajana, de Margarita Fernández

se puede comprobar en la figura 16, pese a esta profesionalidad las letras son artesanales, o dicho de otra manera, irregulares y distintas, por lo que si tomamos por ejemplo una I de la segunda línea y la comparamos con una de la tercera, cuarta, quinta o sexta línea veremos que no coinciden y lo mismo ocurre con la misma letra en un mismo renglón.

Ante la carencia de un levantamiento propio de este alfabeto hemos tomado como referencia el editado por Goudy¹² que fue dibujado por él y posteriormente impreso en xilografías a escala real. Estas letras, que él seleccionó de entre las más regulares de cada tipo, venían enmarcadas, como se observa en la figura 17, por un cuadrado de 10 x 10 que únicamente servía de adorno pues no llega a circunscribir la letra que tiene una altura que oscila entre 7,5 y 8 cm. Estas cuestiones, sin embargo, no afectan a nuestro trabajo.

Dado que nuestro objetivo actual no es tanto analizar el alfabeto completo sino poder fundamentar la hipótesis de que la epigrafía romana seguía unas leyes que fueron retomadas en el Quattrocento, elegiremos una letra, a modo de ejemplo, que implique cierto rigor. Descartadas las asimétricas, y las redondas, hemos optado entre las simétricas por la primera letra del Alfabeto, es decir la letra A.

RESULTADOS

Analicemos, pues, la A de la Columna Trajana. La figura 18 nos permite seguir el proceso.

Tomamos la letra modelo de Goudy, que encontramos en la figura 18.1, y en la figura siguiente la insertamos en una retícula de 10 x 10, de vértices abcd. Sobre esa misma retícula, trazamos una letra similar a la romana, pero siguiendo referencias de la retícula. Obtenemos así la figura 18.3 en la que hemos situado el vértice superior, e en el centro. Uniendo este vértice con f, situado en la base a 1m del vértice d del cuadrado, obtenemos una línea que se aproxima a la labrada.

Establecemos a continuación el grosor del trazo desde el nudo siguiente de la retícula, punto g siendo la dimensión medida sobre la horizontal y no sobre la perpendicular al trazo la que más se asemeja. Trazando una paralela a ef por g situado a 1m de f queda determinado el trazo grueso. Pese al desplazamiento del vértice y la existencia de un acusado estrechamiento de la letra en la parte superior, consideramos que ambos trazos, el romano original y el trazado siguiendo pautas reticulares son muy similares.

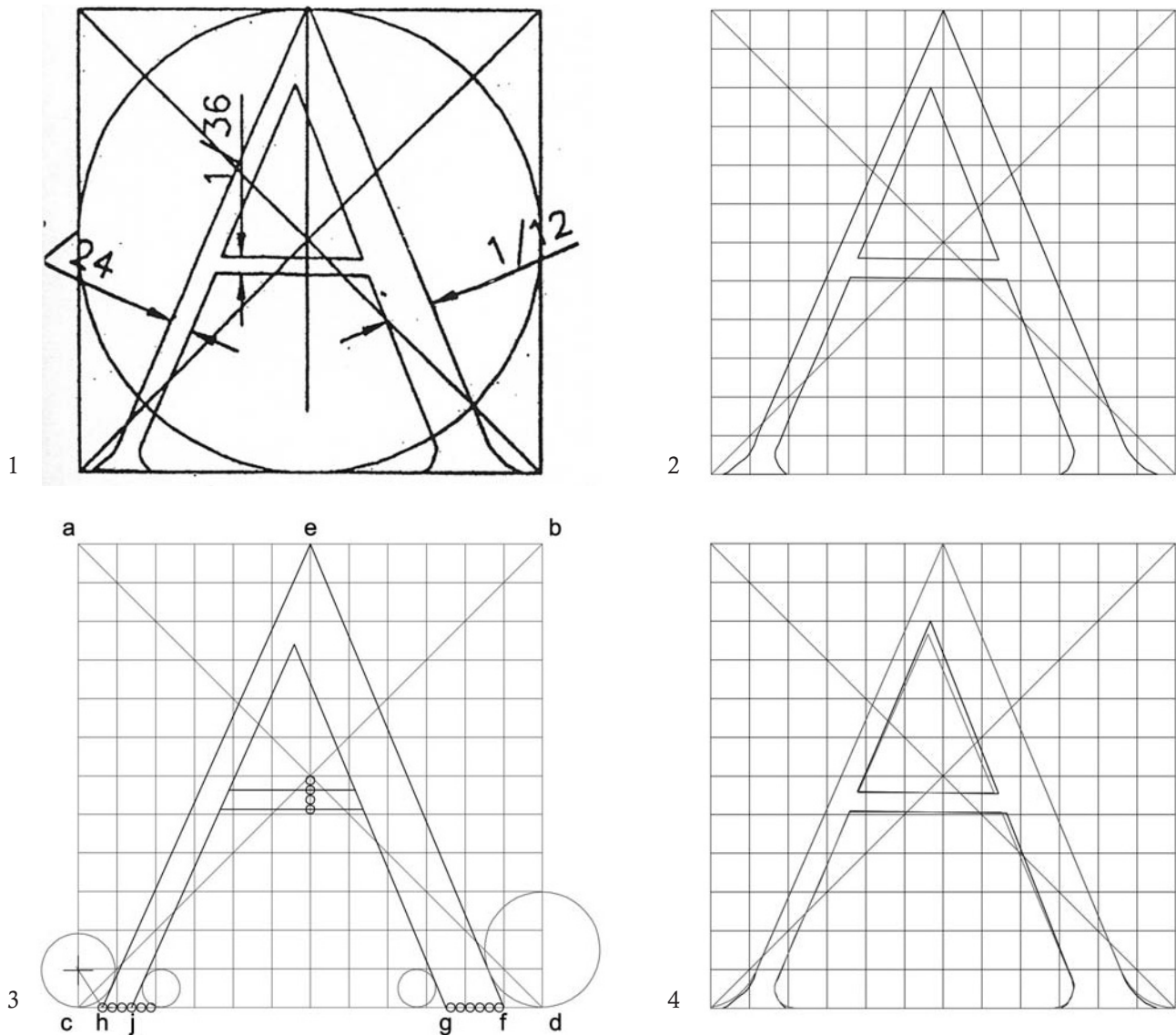


Figura 19. Análisis de la letra A de Leon Battista Alberti, de Margarita Fernández

El trazo izquierdo se obtiene uniendo el punto e con h que está a $\frac{1}{4}$ de módulo de un nudo de la retícula. Este trazo se obtiene trazando una paralela a eh por j y su ancho, igualmente medido en horizontal, estimamos que es de $\frac{3}{4}$ de módulo.

El trazo medio labrado presenta una leve inclinación y tiene un ancho de $\frac{1}{2}$ m.

Hemos tenido dificultad en ajustar el trazado de las gracias a una referencia modular debido a que en la epigrafía romana se dibujaron a mano alzada sobre la piedra. Pese a ello deducimos que tanto las gracias grandes como las pequeñas no siguen un procedimiento basado, como en la letra, en cuartos o mitades de módulo. El método seguido es similar y aunque también deudor de la retícula, divide el módulo en cinco partes que llamaremos submódulo (sm), a cada una de ellas, dando 1 sm al grosor de la superficie de asiento de la letra.

Las gracias mayores son de igual curvatura y ambas se trazan de diámetro de 18 sm. Mientras que las gracias menores tienen un diámetro de 7 sm.

Con todo lo que precede consideramos que existen indicios suficientes para suponer que el trazado inicial se pudo hacer sobre una retícula y que sobre ella se mantuvo un trazado que ciñéndose a los rigores

geométricos buscó conciliar estos con las más ortodoxas relaciones de proporcionalidad; no creemos que sea casual que los grosores de los trazos mantengan entre sí relaciones de 2, 3, y 4, que remiten a las consonancias armónicas que encarnaban desde Pitágoras la armonía del universo, esto es la octava (1:2), la quinta (2:3) y la cuarta (3:4).

LA EPIGRAFÍA EN EL QUATTROCENTO

Procede ahora comparar este genuino ejemplo romano con un modelo de la segunda mitad del siglo XV que reúne características similares, es decir que sea también labrado. Y será Leon Battista Alberti¹³ quien nos procure el ejemplo que nos permita contrastar las leyes compositivas de la Antigüedad con las del Quattrocento.

Como podemos apreciar en la figura 19.1, existe un estudio de las letras capitales empleadas por Alberti en el friso del Santo Sepulcro en la Capilla Rucellai de Florencia¹⁴ para cuyo levantamiento se ha hecho uso de métodos muy precisos¹⁵ concluyendo de ello que las capitales siguen unas pautas numéricas de proporcionalidad en relación con su grosor y la dimensión del cuadrado en que se inscriben, de manera que el ancho del trazo mayor de la letra es la doceava parte de la altura, que el trazo medio es la mitad que el anterior y que el trazo horizontal es un tercio del trazo mayor, lo que significa que se siguen las proporciones 1:12, 1:24, 1:36. La armonía basada en la relación de

las partes entre sí y de estas con el todo, como defendía Palladio. O lo que es lo mismo: 1:1, 1:2, 1:3 y 2:3 entre las que vemos consonancias armónicas que acabamos de mencionar.

De nuestro análisis sobre el alfabeto albertiano hemos obtenido resultados sobre los que nadie hasta ahora había reparado. De cuanto hasta ahora se sabía, era importante el hecho de que Alberti utilizara el círculo y el cuadrado. Y que proporcionara armónicamente sus grosores. Quedan cuestiones por dilucidar, como a) si la letra se construyó de forma autónoma es decir independiente del cuadrado; b) por el contrario guardó una rigurosa relación con el cuadrado subordinando a él sus partes; o c) se dibujó con otro método.

Pensamos que Alberti¹⁶ optó por la tercera vía. Utilizó un método que ya defendía en 1436, en su *Tratado de la Pintura*, que es el del “velo”, o retícula. Alberti, además de elogiar este arte sobre todos los demás, incluso sobre la arquitectura, cuya vocación afloró años más tarde, recomendaba diligencia y cuidado en el dibujo, lo más importante, para el que servía de gran ayuda el empleo del velo, del que se dice inventor, además de defensor entusiasta: *solo un buen dibuxo basta para agradar: por lo qual el dibuxo es en lo que más se ha de insistir, para cuyo estudio creo que no puede haber cosa que más ayude y aproveche que el velo de cuyo uso soy yo el primer inventor en esta forma. Tomese un pedazo de tela transparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea: estirada ésta en un bastidor, la divido con varios hilos en cuadros pequeños e iguales.*¹⁷ *Este velo sirve de mucha utilidad y auxilio para dar perfección a la pintura... No soy del dictamen de los que dicen: no es bueno que los pintores se acostumbren al velo o a la quadricula... No se yo como se podrá executar ninguna obra, ni aun medianamente, sin el auxilio del velo.*¹⁸

El procedimiento a seguir en el análisis de la letra de Alberti será la misma que seguimos en la de Trajano.

En primer lugar, en la figura 19.1, tomamos la letra calcada del friso del Santo Sepulcro de la Capilla Rucellai, propuesta por Tavernor y en la figura 19.2 la ajustamos sobre un velo o cuadrícula de 12 x 12. Apreciamos que el vértice superior e está sobre el eje central.

En la figura 19.3 procedemos a dibujar un nuevo trazado acorde con la retícula, que nos permita apreciar las concordancias o disonancias con la letra labrada.

Empezamos por el trazo derecho cuya línea externa coincide perfectamente con ef, estando el punto f sobre un nudo de la retícula. Su ancho nos viene dado trazando una paralela al límite exterior por g, situado a 1+1/2 módulo de distancia, lo que no significa que el grueso sea de 1,5 módulos, pues seguimos, como en Trajano, midiendo en horizontal y no a dimensión real. Este es un aspecto que conviene aclarar. Unos autores, como Durero, lo interpretan correctamente, tomando la medida sobre la perpendicular a los trazos. Otros, como creemos que hizo la epigrafía romana y como también hace Alberti, lo miden en horizontal. Observamos que la línea interna hecha paralela no coincide con la labrada pues se estrecha sensiblemente en su parte superior, al igual que ocurre en la Trajana.

Para el trazo izquierdo trazamos la línea eh estando h a ¼ + 1/8 de la retícula. Por j que está a una distancia de 2 ½ módulos de h, trazamos una paralela.

El trazo horizontal se sitúa a partir de la mitad inferior del cuadrado con un ancho real de 1/2m.

Respecto a “las gracias”, astas o remates, las grandes tienen un diámetro de 3 y 2 módulos y la pequeñas e internas de 1 módulo.

Hechos los trazados si comparamos ambas letras comprobamos que la letra en piedra tiene un estrechamiento en la parte superior, sobre todo en el trazo grueso que la dibujada no tiene y que la letra dibujada se prolonga en su base hasta alcanzar las verticales del cuadrado por medio de las gracias, cosa que en la labrada no ocurre. En un caso lo explicamos como una corrección óptica para dar esbeltez a la letra y

en otro por la dificultad de afinar ángulos tan agudos con el cincel. Pero tanto en la romana como en la humanista se da las relaciones de proporcionalidad armónica entre los gruesos y un vínculo con la retícula, que permite posicionarse a ambas letras.

CONCLUSIONES

Como conclusión señalamos que las desviaciones entre la letra labrada y la dibujada con criterios modulares basados en la retícula en ambos casos, bien en la epigrafía de la Columna Trajana o bien en la capilla Rucellai son irrelevantes frente a la manifiesta semejanza del método seguido en ambos casos, que es el de la retícula.

Por ello, hecho este seguimiento y establecidas sus peculiaridades, consideramos adecuado suponer que la epigrafía antigua a juzgar por cuanto hemos analizado en relación con la inscripción de la Columna de Trajano, pudo ser un referente a partir del cual Alberti y posiblemente otros artistas del Quattrocento desarrollaron su propio alfabeto. El uso de una trama o velo, pese a que parezca por las palabras de Alberti que es fruto de su invención, tal vez fue utilizado ya antes, en la Antigüedad, como aquí exponemos. Lo que nos lleva a considerar la hipótesis de que la columna de Trajano, testimonio admirado de la época romana, pudo desempeñar un activo cometido como modelo en la elaboración de los alfabetos renacentistas.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ Idea que desarrolla más ampliamente Petrucci (1985).

² Ver teorías de Mardersteig (1974: 530) al respecto.

³ Según cita textual de Ruskin ([1849] 1987: 24).

⁴ Ver opinión de Adolf Michaelis sobre el tema en Egger (1906: 151).

⁵ Según podemos apreciar en los dibujos de la Columna Trajana que Bruno Brizzi publicó en 1988, divididos en 114 paneles, los dibujos del Codex Escorialensis corresponden al 4º y 5º (folio 61v) [Figura 3], 8º (folio 62v) [Figura 4], 14-15 (folio 61 y folio 64v) [Figura 5], 19º (folio 63) [Figura 6] y 22º (folio 60v) [Figura 7 y 8]. Estos dos últimos quedarían situados unos tres metros por encima del pedestal, lo que llevó a suponer a Adolf Michaelis que fueron copiados de vaciados de escayola. De ser así, pensamos que habría muchos más dibujos con este tema y no parecen prodigarse. Señalamos como réplicas una en el propio Codex Escorialensis, que repite la misma escena en los folios 61 y 64v. Y Amico Aspertini, activo en Roma entre 1500 y 1503, que hizo un dibujo muy similar al de los folios 61 y 64v en el Codex London I, folios 29v-30 y otro, aunque sólo esbozando las figuras de algunos caballos en el Codex London I, folios 27v-28, de la misma escena que el Codex Escorialensis dibujó en el folio 60v (Fernández, 2000: 120 y ss.).

⁶ Creemos interesante recoger las indicaciones métricas de Sangallo que presenta Borsi (1985: 40) en su nota petrológica. Están hechas en brazos florentinos que equivalen a 58,36 cm; estos a su vez están divididos en 20 soldi. Un soldo son 2,918 cm, que a su vez se dividen en 12 denari o 3 quattrini, siendo el quattrini igual a 4 denari. El denaro, a su vez se dividía en 12 puntos. Un punto valía 0,0203 cm. Para medir distancias utilizaba la milla toscana, equivalente a 1653,607 metros. Aunque para las medidas de las antigüedades romanas, utilizó las dimensiones toscanas, durante los años de servicio en la corte papal de Julio II y Leon X empleó las dimensiones usuales en las canteras romanas, el canne, equivalente a 2,2342 metros, dividida en 10 palmos romanos.

⁷ A excepción de las añadidas años más tarde por su hijo Francesco, que están en minúsculas. Sobre estos cuadernos ver lo expuesto por Hülsen (1910). Ver también lo que postulan Borsi (1985) y Falb (1902) sobre estos códices.

⁸ Señalamos más destacadas las letras que aparecen en el Codex Barberini y que no aparecen ni en el grabado de Piranesi [Figura 13] ni en la fotografía

del Victoria & Albert Museum [Figura 2], donde se ve la huella del destruido frontón.

⁹ Esta observación se la debemos a Borsi (1985: 253).

¹⁰ Con la salvedad de que la Z sea por un recorte de la hoja y en consecuencia que fuera añadido posteriormente, o sea por una imprevisión del espacio, lo cierto es que tiene diferente tamaño, más pequeña y pegada a la Y, para que quepa en la misma línea. Son letras de menor entidad que las de Sangallo y pensamos que el dibujante estaba más atento a la correspondencia griega con el alfabeto situado debajo, que a la propia forma de la letra, que posiblemente luego serviría para encriptar los dibujos y anotaciones de los folios finales, 78v, 79 y 79v, referentes a armas de guerra (Fernández, 2000: 138-141).

¹¹ Cita textual del *Alphabetum Romanum* (Feliciano, [1464] 1985: 25).

¹² Nos ha sido inestimable la aportación de Goudy (1936) para el presente trabajo.

¹³ Alberti en el Templo malatestiano desarrolló una epigrafía que fue realizada por Mateo de'Pasti, y que, según Petrucci (1984), es la primera inscripción que se realiza tomando como modelo la Antigüedad, es decir el cercano Arco de Augusto y pese a que esta inscripción en el friso es anterior a la del Sepulcro Rucellai que vamos a analizar, optamos por ella por disponer de mejor base de trabajo.

¹⁴ Nos ha sido de gran utilidad para este trabajo las referencias de Tavernor (1994: 404).

¹⁵ Se basa en el calco hecho de la letra procesada luego por ordenador en trabajo realizado por Prue Chiles del Albert's Group (Tavernor, 1994: 407, n. 6).

¹⁶ Una mayor profundización de esta hipótesis será publicada en un próximo número de *Disegnare* (Fernández, 2007).

¹⁷ Cita textual obtenida de la traducción de Diego Antonio Rejón De Silva ([1784] 1985: 227).

¹⁸ Cita textual obtenida de la traducción de Diego Antonio Rejón De Silva ([1784] 1985: 228).

¹⁹ El último grafismo, a línea, es una superposición entre letras simétricas (como A, M, N, V, T), asimétricas (como B, E, F, P, R) y redondas (como C, D, G, O, Q) (Johnston, 1909).

BIBLIOGRAFÍA

Borsi, Stefano (1985): *Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e dell'Antico*, Officina Edizioni, Roma.

Egger, Hermann (1906 / 1975): *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Sonderschriften Österreichische Archäologisches Institutes, IV, Wien / Reedición Davaco Publishers Sohest, Holland.

Falb, Rodolfo (1902): *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena.

Feliciano, Felice (1985): *Alphabetum Romanum*, ed. Facsimil Belser Verlag.

Fernández, Margarita (2000): *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, Editorial Patrimonio Nacional, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Turismo y Cultura, Dirección General de Cultura, Biblioteca Regional, Murcia.

Fernández, Margarita (2007): "Sobre del alfabeto de Leon Battista Alberti y otros alfabetos renacentistas", próxima publicación en *Disegnare*, Publicación de la Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di rilievo analisi e disegno dell'ambiente e dell'architettura, Roma.

Goudy, Frederic W. (1936): *The capitals from the Trajan column at Rome*, Oxford University Press, New York.

Hülsen, Christian (1910): *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codex Barberiniano Latino 4424*, Lipsia.

Johnston, Edward (1909): *Manuscript & inscription letters*.

Mardersteig, Giovanni (1974): *Francesco Tornio a il suo alfabeto romano. Publicado en Tra latino e volgare*, Dir. C. Dionisotti, Editrice Antenore. Padova, 521-544.

Petrucci, Armando (1985): "Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi. Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne", in *Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'Ecole française de Rome*, Rome 15-17 octobre 1984, Ecole Française de Rome.

Rejón De Silva, Diego Antonio (1985): *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, [1784], Ed facsimil Consejería Cultura y Educación Comunidad Autónoma Murcia, C.O.Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Departamento Historia del Arte de la Universidad. Caja Murcia, Murcia.

Ruskin, John (1987): *Las siete lámparas de la arquitectura*, ed. Altafulla, Barcelona.

Tavernor, Robert (1994): "I caratteri albertiani dell'iscrizione del sepolcro Rucellai a Firenze", in *Leon Battista Alberti. Catalogo Mostra Mantua*, Dir. J. Rikwert and A. Engel, ed. Olivetti/ Electa, Milano, 402-407.

AUTORES

Margarita Fernández Gómez: Doctora Arquitecta, Catedrática de Universidad del Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAV, UPV

María Melgarejo Belenguer: Doctora Arquitecta, Profesora Asociada del Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAV, UPV

María José Ballester Bordes: Arquitecta, Profesora Asociada de Universidad. Dpto. Proyectos Arquitectónicos, ETSAV, UPV.

Valeria Marcenac: Arquitecta, Becaria FPI, UPV

English version

TITLE: *Wall inscriptions of the Ancient World and the alphabet in the Quattrocento. Trajan's Column as a model*

ABSTRACT: *It is defended in this paper that the Roman epigraphy awed the Quattrocento's artists and particularly those who were interested in creating an alphabet. By taking a closer look at the Trajan's Column, especially at the inscriptions found on the pedestal, we wished to discover whether this monument was in fact used as a referent by those typographers, humanists, printers, artists and editors. To accomplish this objective, we compared it with other tracings taken from the marble frame of the Holy Tomb of the Capilla Rucellai, by Leon Battista Alberti, by means of a thorough tracing of this alphabet. Finding similarities in composition criteria might be the key for ratifying the model that the Ancient World experienced in the Quattrocento.*

KEYWORDS: *Wall inscriptions of the Ancient World, alphabet in the Quattrocento, Trajan's Column as a model.*