

Liber chronicarum

HARTMANNUS SCHEDEL

Liber Chronicarum / Hartmannus Schedel [...] [Ad in tuitum autem et preces prouidorum ciuium Sebaldi Schreyer et Sebastiani kamermaister hunc librum dominus Anthonius koberger Nuremberge impressit. Adhibitis tamen viris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaele wolgemut et wilhelmo Pleydenwurff...]. — Nuremberge: Anthonius Koberger, 12 julio 1493. — [18], CCXCIX, [7] h.: estampas; fol.(43 cm.). — Encuadernación en pergamino

Carece de portada

Letra gótica. 2 tamaños. 1 y 2 columnas. Número de líneas variable. Iniciales lombardas. Espacio para iniciales

De CCLVIII a CCLXI sin imprimir

Falta al final una hoja, sustituida por otra con texto manuscrito y dibujo original

B: C-315

Este incunable propiedad de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando está incluido dentro del catálogo que de obras del siglo XV y XVI aquella realizó¹ siguiendo la política de publicación de los catálogos e inventarios de sus fondos bibliográficos, para su debido conocimiento y cómodo manejo por parte de los investigadores.

La riqueza bibliográfica de esta Biblioteca es significativa, prueba de ello es el incunable que hoy presentamos a esta exposición, y que, a pesar de ser tan conocido y de existir numerosos ejemplares en España y en el extranjero, constituye el único volumen que se atesora de las primicias de la imprenta entre sus fondos. No solo de gran valor por lo que representa, un compendio de historia universal, sino así mismo por la esmerada composición, belleza y valor de sus estampas a la entalladura —unas 1800— que describen las principales ciudades de Europa occidental así como otras no menos valiosas de retratos de santos, reyes, emperadores etc., constituyendo por ello la obra más profusa y ricamente ilustrada del siglo XV.

Schedel era historiador, nació en Nuremberg y tuvo una educación humanista, dedicándose en Italia al estudio de la medicina. En su ciudad natal se habían introducido los escritos humanistas a través de librerías privadas potenciadas por el primo de Schedel, de su mismo nombre, y que con años de antelación había seguido los mismos pasos que éste seguiría después —la medicina— y al que dejaría su valiosa biblioteca.

Nuremberg alrededor de 1490 fue más receptiva a las nuevas ideas que otras ciudades del norte, muchos médicos y comerciantes educados en Italia fueron expuestos a la influencia humanista y no olvidemos que Schedel fue en Italia donde recibió su educación.

Schedel vivió en tiempo de transición entre el códice y el libro impreso y durante sus años de estudiante copió muchos manuscritos porque los libros impresos eran raros. Su principal interés, al que se consagró, fue la medicina, filosofía y geografía, siendo atraído especialmente por los escritores latinos así como por los escritores del Renacimiento.

Su *Liber Chronicarum*, que alcanza hasta 1492, está expuesto como materia histórica en seis edades del mundo, de las cuales la sexta ocupa mayor espacio que las cinco juntas, y su inspiración la podemos encontrar en el *Supplementum Chronicarum* de Jacob Philip Foresti de Bérgamo, siguiendo las crónicas medievales, y, como Vicent de Beauvais, empieza y termina con consideraciones teológicas de la Creación y del Juicio Final.

Antes del Renacimiento, en Europa todo el pensamiento y literatura sobre la historia se basaba en la certeza de un orden divino; las raíces de estos conceptos de la estructuración divina del curso del tiempo y del desarrollo histórico esta-

ban fundadas en los Evangelios y en los Hechos de los Apóstoles. San Agustín añadió a esto su filosofía de las “dos ciudades” una temporal y una eterna. Solo la Ciudad de Dios era permanente, y la historia terrena progresaba a través de seis edades. Schedel también siguió este esquema en su *Liber Chronicarum*.

Su interés en los hechos históricos es un poco superficial, sin embargo, se la puede considerar la primera historia real del mundo escrita en Nuremberg y la primera historia humanista y escolástica de Alemania.

Los grabados fueron ejecutados por Michael Wolgemut y su hijastro y discípulo Wilhelm Pleydenwurff. Wolgemut fue el maestro por excelencia de la escuela franco alemana más antigua. En su ciudad natal, Nuremberg, fundó unos talleres de pintura, en los que reinaba gran actividad y en los que trabajó Dürer desde 1486 hasta 1490. La crítica moderna pretende restar méritos a este artista atribuyendo muchas de sus obras a discípulos suyos. Según afirma Adrián Wilson en su estudio sobre este incunable², bien podría haber ejecutado el joven Dürer algunas de las estampas del *Liber Chronicarum*.

La mayor empresa libraria en tiempos de Dürer, como Elisabeth Rücker llama el *Liber Chronicarum*³, es de gran interés no solo para historiadores del arte, tipógrafos e impresores, sino también para todos aquellos que aman los libros, de ahí que consideremos de gran interés su presencia en esta exposición que muestra las obras maestras que la Academia de Bellas Artes de San Fernando guarda entre sus fondos.

S.L.F.

- 1 M^a Teresa Munárriz Zorzano, Soledad Lorenzo Fornies y M^a Luisa Moro Pajuelo, “Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: siglos XV y XVI”, *Academia*, 71 (1990) 141-142
- 2 A. Wilson, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam, Nico Israel, 1976, pág. 11
- 3 E. Ruecker, *Die Schedelsche Weltchronik: Das Grösste Buchunternehmen der Dürer-Zeit*, Munich, Prestel-Verlag, 1973

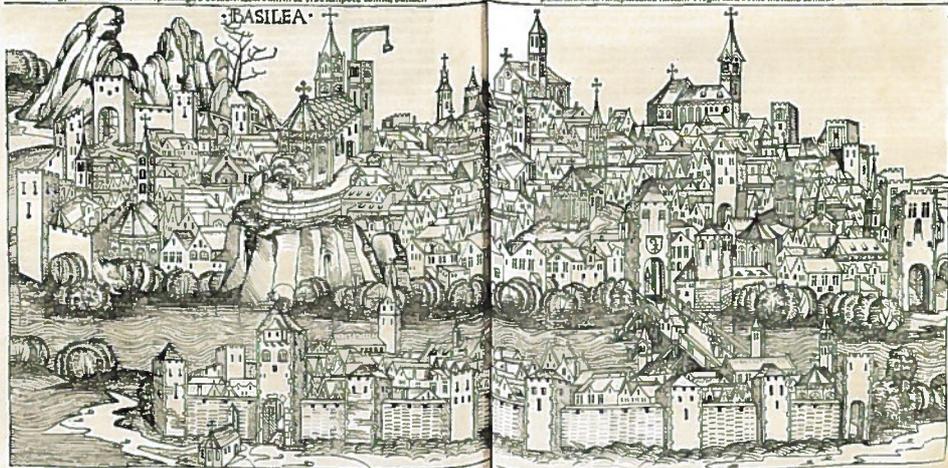
Betta etas mudi

Basilica prouinciar helueticarum... Basilica prouinciar helueticarum... Basilica prouinciar helueticarum...

Betta etas mundi

Folium CCXLIII

fit plura egypte pferat... fit plura egypte pferat... fit plura egypte pferat...



Proporciones del cuerpo humano

ALBERTO DURERO

Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symetria partium in rectis formis hūanorum corporum. Libri in latinum conversi. — Norimbergae: [s.n.], 1532

Publicado en 1534 junto con: *Clariss. Pictoris et Geometrae Alberti Dureri, de varietate figurarum et flexuris partium ac gestib. imaginum, libri duo, qui priorib. de symmetria quondam editis, nunc primun in latinum conversi accesserunt.* — Norimbergae: per Hieronymum Formschneyder, 1534

2 tomos en un volumen: [79], [55] h.; fol. (34 cm.). — Encuadernación holandesa

Letra gótica

Apostillas manuscritas

Pies de imprenta tomados de los colofones de ambos tomos

B: B-1334

La segunda edición latina de Las proporciones del cuerpo humano, de Durero, en la Biblioteca de la Real Academia.

Alberto Durero es la figura máxima del renacimiento germánico. Nació el 21 de mayo de 1471 en Nuremberg, donde fallece el 6 de abril de 1528. El año anterior —1527— había publicado, también en Nuremberg, su tratado de fortificación con el título: *Etliche vnderricht, zur Befestigung der Stett, Schlosz vnd Flecken*, y meses después de su muerte aparece, en el mismo año de 1528, uno de los más importantes estudios de su siglo acerca de las proporciones del cuerpo humano, titulado: *Hierin sind begriffen vier Bcher von menschlicher Proportion*, impreso en Nuremberg por Hieronymus Andrea.

Esta edición alemana fue traducida en latín por Camerario con el título: *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symetria | partium in rectis formis | hūanorum corporum. | Libri in latinum | conuersi*, y por colofón: *Norimbergæ excudebatur opus æstate Anni A Christo | seruatore genito M. D. xxxij. In ædib. | viduæ Durerianæ.*

A la anterior primera edición latina siguió una segunda, compuesta con la misma portada, texto, dibujos de proporciones y colofón de dicha edición latina de 1532, a la cual añadieron ahora el tratado siguiente: *Clariss. Pictoris et Geometrae | Alberti Dureri, de varietate figurarum et flexuris partium ac | gestib. imaginum, libri duo, qui | priorib. de symmetria quondam editis, nunc primum | in latinum conuersi | accesserunt. | Anno M. D. XXXiiij.* En el colofón de este nuevo tratado consta: *Finitum opus Anno a salutifero partu. 1534. 9. Cal. Decemb. | Ympensis viduæ Durerian. per Hieronymum | Formschneyder Norinbergæ.*

Es ésta la edición de la cual posee un ejemplar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La primera parte del volumen consta de catorce cuadernos: A-E⁶, F⁴, G-N⁶, O⁴, apareciendo en el último la hoja final en blanco. La segunda parte está compuesta por diez cuadernos: a-1⁶. La obra no lleva foliación ni paginación; por lo tanto, son 79 hojas más una en blanco de la primera parte y 55, cuatro de ellas plegadas y la última en blanco, de la segunda.

En la obra se encuentran numerosas figuras entre el texto o a página entera. La primera parte comienza con una regla de la altura general de la figura para formar las diversas imágenes que se quieran realizar. Sigue la medida del brazo, para pasar a la altura de todos los miembros del cuerpo humano del hombre y de la mujer; las medidas del cuerpo en el cual la cabeza es la octava parte de toda su altura en el hombre y en la mujer, así como la misma con algunas variaciones; las medidas del cuerpo en el cual la cabeza es la novena parte de toda su altura en el hombre y en la mujer; las medidas del cuerpo en el cual la cabeza es la décima parte de toda su altura en el hombre y en la mujer, para finalizar con la cabeza, la mano, el pie y el cuerpo del niño. En la segunda parte insiste en las mismas

R. 2487

Alberti Dureri clarissimi picto-
ris et Geometrae de Symmetria
partium in rectis formis
hūanorum corporum
Libri in latinum
conuersi.

Latini.
Et si forte leges Germanae audacia deprece
Ceryta per ausuros currere iussa fenes
Da sentiam erratis, neq; enim non esse uerumur,
Et neuitate tibi conuoluitur opus
Nani habet exemplo carui tuc signa priorum
Nulla pedum per que nos gradiremur erant
Et qua tamen nāmq; fūid iustis omnia dāto, placetū
Ceryta nos deccatū augtat ista fauer.
Jo.

AD

figuras del hombre y de la mujer, con simetrías y medidas, y con movimiento de brazos y piernas. El libro tercero trata sobre la diversidad de cubos en los que se inscriben las distintas facies y de la corrección de las imágenes del cuerpo del hombre y de la mujer, que aparecían en el primer libro, ensanchando y alargando las figuras y, finalmente, termina con el libro cuarto, en el que se ocupa de las flexiones y gestos de las imágenes descritas.

En 1557, veintitrés años después de salir de las prensas de Nuremberg la segunda edición latina, Ch. Perier imprimió en París la traducción francesa realizada por Loys Meygret con el título: *Quatre livres d'Albert Durer, de la proportion des parties et pourtraits des corps humains, traduit de la langue latine para Loys Meygret.*

En el mismo año 1557 imprimió Caroli Perier, también en París, la versión latina del texto alemán, por Christophoro Colero, titulada: *De Symetria partium humanorum corporum Libri quatuor, è Germanica lingua, in Latinam versi.*

Es probable que los artistas italianos utilizaran las ediciones latinas de Durero, o que se sintieran más afines con las proporciones de sus propios tratadistas. Lo cierto es que luego de transcurrir más de tres décadas Gio. Paolo Gallucci Salodiano tradujo al italiano el texto latino, que estampó en Venecia Domenico Nicolino el año 1591, con el título: *Della Simmetria de i corpi humani. Libri Quattro.*

El éxito de esta traducción debió de ser acogido favorablemente, pues solo tres años después, en 1594, y también en Venecia, se reimprimió por Roberto Meietti.

Durero intuyó que en su tiempo las proporciones seguían leyes distintas de las que habían imperado en el medievo germánico. Por eso carece de predecesores, lo cual hace único su tratado teórico, pues fue el inicial artista nórdico en el cual los ideales de la antigüedad clásica, a través del arte italiano, se convirtieron en nuevas formas estéticas. En este estudio su pensamiento es tan original como en el de su contemporáneo Leonardo da Vinci.

Inició Durero su contacto directo con el arte italiano durante su primer viaje a Italia en los años 1494-1495 y, sobre todo, en el segundo, realizado en 1505, cuando permaneció quince meses en Venecia.

En estos viajes debió de conocer las teorías que habían obsesionado a Barbari y a Pomponio Guarico, aunque Durero en su texto afirmó la "originalidad" de sus proporciones y confiesa que no aportaba nada "robado de otro libro".

En opinión de Menéndez Pelayo, "la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo impresas en nuestra patria" durante los siglos XVI y XVII contrasta con la singular riqueza y exuberancia de la literatura musical y de la preceptiva literaria aparecidas en aquellas centurias. Por eso debió de extenderse entre nuestros artistas del siglo XVI el conocimiento de las proporciones de Alberto Durero, así como aquellas otras de autores italianos. En consecuencia, si la influencia directa

sobre los artistas de la *Symetria* dureriana es probable, la manifestación de su conocimiento en el mundo artístico se refleja en las menciones de los tratadistas del arte y de algunos artistas.

La primera mención de Durero encontrada entre los tratadistas españoles es la titulada *Corpus huminis exterius*, que incluyó Luis Vives en sus *Dialogos*, obra publicada en París el año 1534, lo cual indica que nuestro autor valenciano conoció el tratado latino de Durero impreso en Nuremberg dos años antes.

Cristóbal de Villalón, el andariego humanista castellano, publicó en Valladolid, el año 1539, su *Ingeniosa comparación* donde menciona a Durero.

El códice manuscrito de la traducción del tratado de Vitruvio que realizó Lázaro de Velasco, mediado el siglo XVI y conservado en la Biblioteca Provincial de Cáceres, al ocuparse de las medidas del hombre cita a Durero, el cual, por los mismos años en que lo hace Velasco, también es mencionado por Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la Pintura*.

El leonés Arphe y Villafañé, "Escultor de Oro y Plata", en su tratado *De Varia commensvracion*, impreso el año 1585 en Sevilla, señala la autoridad de Durero en las proporciones del cuerpo humano, aunque Arphe no poseyó en su modesta biblioteca ningún tratado de él.

Las anteriores citas indican el conocimiento de las teorías de Durero entre los eruditos y artistas del siglo XVI. Entre estos últimos mencionaremos al arquitecto escurialense Juan de Herrera, quien conservaba en su biblioteca un ejemplar en latín, que debió ser de la primera o segunda edición, pues consta en el Inventario de sus libros: "Alberto Dorero, de la simetria de las partes del quierpo vmano, en latin".

El siglo XVII comienza con el elogio de Alberto Durero, a quien Gutiérrez de los Ríos incluye entre los artistas famosos en su *Noticia general para la estimación de las Artes*, estampada el año 1600 en Madrid. A los cinco años —1605— escribe fray José de Sigenza: "Alberto Durero hombre de gran ingenio, fue el que dio mucha luz del dibuxo y de la pintura". Esta "luz" la aprovecharían los artistas en los tiempos que siguieron, pues Butrón, transcurridas dos décadas —1626—, en sus *Discursos apologeticos* pondera a Durero como "doctissimo y eminentissimo Pintor". Al que desee "ser buen Pintor" aconseja Carducho en sus *Dialogos de la pintura*, terminados de imprimir en Madrid en el año 1634, la lectura de los libros que reseña, y para la "Simetria al docto y diligentissimo Alberto Durero", a quien, además de citarlo, estima admirable.

Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, se ocupa extensamente de "Alberto Durero, pintor y geómetra clarissimo en Germania", a quien con admiración denomina "príncipe de la pintura". Como tratadista lo califica de "profundissimo, admirable, doctísimo y varón consumado, cuyas palabras son dignas de gran

ponderación, y de que los doctos las adviertan y consideren profundamente". Elogia sus ilustraciones, pues entiende que Durero "debuxó las de su libro, que no se cansan de admirar los artífices", y añade "que con tan gran debuxo y excelencia de perfiles lo manifiesta en su libro de Simetria". Escribe que "sobre las proporciones trata copiosa y doctamente Durero", y, entusiasmado, se ocupa de las proporciones del "varón", de la "mujer", y del "niño", así como de las del "pié" con relación a la "cabeza", de las medidas de la "boca" y "barba" y del largo del "brazo". Además, Pacheco no olvida los escorzos y pondera "el libro de Alberto Durero, que mas felicemente que ninguno trató científicamente de los escorzos". Y aún se pueden espigar en el *Arte de la Pintura* otras citas de Durero. La admiración por Durero sentida por Pacheco, suegro de Velázquez (1599-1660), coincide con el conocimiento que este último tenía del maestro germano, pues poseyó en su biblioteca el tratado de *Simetria* en italiano.

Palomino, en *El Museo Pictórico*, calificó a Durero de "admirable Pintor y Arquitecto", y recuerda a continuación que el emperador Maximiliano dijo: "Que Alberto era muy Noble por su Persona; pero mucho mas por su Ingenio". También manifiesta Palomino que para la Simetría se "ha valido" de Durero, a quien dedica los adjetivos de "insigne, diligentissimo y eminentissimo".

Con estos antecedentes comprobamos que el libro de Durero fue apreciado por los artistas y aconsejada su consulta por los eruditos.

Desconocemos la fecha en la cual integraron la mencionada segunda edición de la *Simetria* en la Biblioteca de nuestra Academia, aunque sabemos que en el fondo inicial de los libros ingresados en ella, según el Inventario realizado el 28 de enero de 1743, no figura dicha edición. Ingresó entre 1743 y 1843, años en los que la formación de la Biblioteca ha sido minuciosamente documentada por Esperanza Navarrete, Licenciada en Geografía e Historia, pues figura en la relación de los libros de nuestra Biblioteca redactada en 1793 por Juan Pascual Colomer.

Pero lo cierto es que un ejemplar de la segunda edición del tratado *Simetría* de Durero se conserva en la Biblioteca de la Academia con la signatura B-1334. La ficha que identifica la obra es incorrecta, pues al redactarla solo se tuvo en cuenta el colofón del texto añadido en 1534 y pasó inadvertida la primera parte que lleva la fecha de 1532; además incluye una nota: "Ejemplar citado por Palomino que perteneció a Quevedo", que no es fácil interpretar. Palomino había fallecido en 1726, y la Academia se creó después; por lo tanto, él no pudo mencionar ninguna obra perteneciente a esta Corporación y, por otra parte, si él hace referencia a un ejemplar concreto de esta edición que estuviera en la biblioteca de Quevedo —desaparecido en 1645—, no tenemos ningún dato que permita identificarlo con el que ahora reseñamos, pues en éste no aparecen marcas de propietarios e

ignoramos no solo las manos por las que pasó, sino también la fecha de ingreso en la colección, como ya se ha dicho. Estos detalles hubieran pasado inadvertidos si no se hubiera publicado la descripción en los mismos términos en el Catálogo de la exposición donde mostraron la obra.

El libro que comentamos —en el que lamentablemente falta el cuaderno “b” de la segunda parte— presenta anotaciones marginales y en muchos casos la traducción de los términos latinos al castellano, al parecer del siglo XVII; también conserva en hoja suelta y muy deteriorada una anotación manuscrita de finales del siglo XVIII o principios del XIX, que tal vez se pudo redactar con motivo de la adquisición de la obra por la Academia: “En este tomo se contienen dos obras de Alberto Durero. La primera es de las Proporciones del cuerpo humano, y la segunda es de los Escorzos de las figuras. Es libro muy raro, y estimado; su ultimo precio 90 r^s.”; El volumen lleva una hoja de guarda al principio y otra al final, está encuadernado en holandesa y tiene en el lomo nervios, hierros dorados y en el tejuelo: “ALBERTI DURERI”.

L.C.V.

Tercer y cuarto libro de arquitectura

SEBASTIÁN SERLIO

Tercer y cuarto libro de Architectura de Sebastian Serlio [...] / Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando. — En Toledo: En Casa de Iuan de Ayala, 1552. — LXXX, LXXVI h.: estampas; fol. (34 cm.). — Encuadernación holandesa
Portada grabada
Las dos partes con portada propia
Algunas hojas restauradas
Hojas impresas por las dos caras
En contraportada firma de Francisco de Villalpando
B: B-1618

Serlio inicia la serie de los grandes teóricos de la arquitectura, de los grandes tratadistas de este siglo junto con Palladio, Vignola y Scamozzi, que establecen la teoría de los órdenes clásicos, fijada en Italia desde hacía tiempo, pero convertida gracias a él en patrimonio común de toda Europa.

Serlio, fue uno de los maestros que más influyeron en el Renacimiento purista español, y fue en muchos aspectos un precursor —incluso como tratadista y codificador— de Vignola, la personalidad que más iba a hacerse sentir en el alto Renacimiento. Su obra tuvo gran trascendencia en España, en gran parte por la traducción que Villalpando hizo de sus libros, y que aquí comentaremos.

Su obra se publicó en una serie no continua, cada uno de los libros con independencia de los otros, y con notables intervalos. El orden de publicación del propio Serlio fue el libro IV en 1537, que trataba de los edificios; el libro III, que apareció inmediatamente después, continúa el tema de la “verdadera Arquitectura”; y los libros I y II fueron publicados en 1545 en tierras francesas y tienen por tema los fundamentos matemáticos de la arquitectura y la perspectiva, también de enorme popularidad y notable influencia sobre todo en el norte. El libro V, que cronológicamente está unido a estos, trata de la arquitectura de las iglesias. El último libro publicado por Serlio, el VI, se sale del cuadro general de la obra y se ocupa del nuevo urbanismo; y el VII y último libro, publicado con carácter póstumo, es una continuación y ampliación del precedente¹.

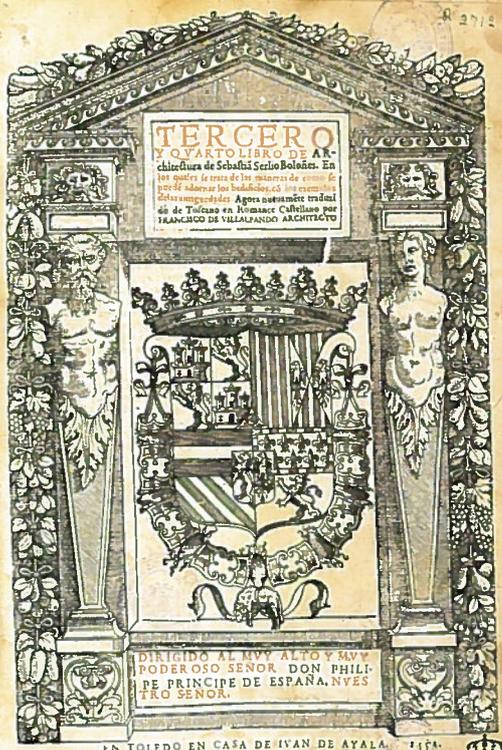
Francisco Villalpando publicó su traducción de la obra que nos ocupa comenzando por los libros III y IV, y a pesar que en el prólogo habla del libro I y II, éstos nunca llegaron a publicarse. En su introducción titulada “El intérprete al lector” indica los motivos que le llevaron a traducir esta obra del toscano: “Y porque los desseos desta tan excelente y provechosa y necessaria arte pudiessen comenzar sin passar por tantos trabajos a tener con mas facilidad alguna cuenta della me puse de mas de aver sido inoportunado de algunos amigos a traduzir este tercero y quarto libros del sapientissimo architecto Sebastián Serlio Boloñés, en los quales se trata las cinco maneras de como se han de adornar los edificios, como en ellos particularmente nuestro doctriissimo autor nos lo enseña y autoriza con averlo medido y contrahecho de admirables antiguedades, y demás desto con la doctrina de Lucio Vitruvio”².

Villalpando, broncista, formado en las tradiciones artesanas del periodo final del medioevo, carecía de preparación filológica y del dominio de lenguas antiguas y modernas que eran habituales entre sus contemporáneos italianos, de ahí que según Kubler, “al no leer con facilidad el italiano, a menudo era incapaz de ofrecer los equivalentes exactos de términos comunes en el lenguaje del constructor y los errores de traducción son harto numerosos a causa de ellos”³.

Una comparación de los textos español e italiano sugiere que el método de tra-

221A

R 2712



TERCERO
Y CUARTO LIBRO DE AR-
QUITECTURA de Sebastião Serlio Bolonés. En
 los quatro se trata de las maneras de como se
 porció adobos los edificios, de sus nombres
 y de sus propiedades. Agora nuevamente traduci-
 do de Tolcano en Romance Castellano por
 FRANCISCO DE VILLALBA ANCO ARCHITECTO

DIRIGIDO AL HUY ALTO Y MAYOR
 PODEROSO SENOR DON PHILIPPE
 PRINCEPE DE ESPAÑA, NYES-
 TRO SENOR.

EN TOLEDO EN CASA DE IVAN DE AYALA
 CON PRIVILEGIO POR DIEZ AÑOS.

de la Academia
 de Fernando



ducción de Villalpando consistía en la equivalencia literal, con interpolaciones frecuentes para explicar temas desconocidos en España⁴. Sin embargo, la traducción de los libros III y IV tuvo un valor enorme debido a que, aunque fiel al original italiano, su castellano es claro, rico y preciso, y con sus ilustraciones ponía el texto de Serlio al alcance de muchos, así como la gramática arquitectónica del Renacimiento.

S.L.F.

- 1 J. Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, 1986, págs. 350-351
- 2 Francisco Villalpando, "El interprete al lector", prólogo a S. Serlio, *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, Toledo, 1552, pág. III
- 3 G. Kubler, Prólogo a la ed. facs. de S. Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura (Toledo, 1552)*, Madrid, 1977, pág. 14
- 4 G. Kubler, *ibid.*, pág. 13

El melopeo y maestro

PEDRO CERONE

El melopeo y maestro: tratado de música teórica y práctica... — En Nápoles: Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores, 1613. — [7], 1160 p.: estampas; fol. (29 cm.)

Portada grabada a dos tintas

Retrato del autor

Apostillas marginales

Anotaciones musicales intercaladas en el texto

Índice

Portada y última hoja restauradas

Error de paginación, de 1156 pasa a 1159

Ex-libris de D. Josef Duaso

Encuadernación en piel con hierros en seco y dorados

B: A-1434

El voluminoso libro de *El Melopeo y Maestro*, constituye una rareza bibliográfica, pues ya en el siglo pasado resultaba difícil adquirir alguno de sus ejemplares. El que perteneció a F.J. Fétis, tuvo varios propietarios anteriores. Selvaggi lo llevó de Nápoles a París y luego lo regaló a Fayole, quien, a su vez, lo vendió al coleccionista Perne. A su fallecimiento, juntamente con sus otros libros y manuscritos, lo adquirió Fétis de sus herederos.

Tuvo menos suerte el coleccionista musical Charles Burney, pues en vano buscó algún ejemplar en los viajes que realizó, según nos informa en su libro *Del estado de la Música en Francia y en Italia, y en los Países Bajos, de Holanda y Alemania* (1809).

En cuanto a los tipógrafos del *Melopeo*, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, aparecen citados tan solo los mismos apellidos en el *Diccionario de impresores italianos que hasta el año 1800 ejercieron la profesión en Italia*. El *Diccionario* fue publicado en 1968, en Boston, por el Decano Emérito del Brooklyn College, Mario Emilio Cosenza. En los años 1600 y 1604, aparecen citados, con taller en Nápoles, Luccino Gargano y Matteo Nucci, pero no Juan Bautista y Lucrecio. Por lo que habrá que pensar, que aquéllos fueron, sin duda, los predecesores de los que imprimieron *El Melopeo*, en el mismo taller tipográfico napolitano.

Las acepciones “Melopeo” y “Maestro”, tienen diferente aceptación en el idioma español. El término “Melopeo”, no aparece ni en el *Diccionario de Autoridades*, ni en los posteriores, sean los de la Real Academia Española, o los muy prestigiosos de María Moliner o de Juan Corominas.

“Melopeya” o “melopea” es el arte de producir melodías. “Melopeo” es una desfiguración de aquellos vocablos, tal vez surgida de una equivocada traducción de sus raíces etimológicas. “Melos”, canto acompañado de música; y “poieo”, hacer. “Melopeo” tanto para Cerone como para Gioseffo Zarlino, quiere significar músico perfecto.

Por el contrario, la voz “Maestro”, que cita el *Diccionario* de la Española, tiene el prestigioso precedente del primer libro de música de vihuela, *El Maestro*, de nuestro compatriota Luys Millán, publicado en Valencia en 1535.

El libro de *El Melopeo y Maestro*, publicado en español, en el año 1613, en Nápoles, tuvo una gran influencia en España en los siglos XVII y XVIII. Hecho que ha merecido la reprobación, entre otros autores, de Pedrell, como luego se dirá.

El autor, Domenico Pietro Cerone —en la portada de su libro “R.D. Pedro Cerone”—, nació en Bérgamo, en 1566. En esta ciudad hizo sus estudios y también aprendió música. Barton Hudson nos dice que Cerone desde sus primeros años de edad, se sintió atraído por la música española en los tiempos en que Nápoles pertenecía a la Corona de España. Ordenado sacerdote fue cantor de la iglesia de la Anunciación y maestro de “tenorista” de la Capilla Regia, en Nápoles.

En calidad de chantre había estado en fecha anterior al servicio de la catedral de Oristano, en Cerdeña, donde se robustece y afirma su deseo de venir a España. “Como lo cumplí el año de mil y quinientos y noventa y dos”. Dice igualmente “haber caminado muchas tierras destos dichosos Reynos”.

En Bérgamo, cuando tenía unos treinta años, según confesión de Cerone, se determinó a escribir alguna cosa sobre el arte de la música, y en 1609 publica un libro, en cuarto, bajo el título *Regole per il canto fermo*.

Todos los autores consultados están de acuerdo en su nombramiento, en España, de cantor de la Capilla de Felipe II. El único que habla de la fecha de su designación y de que le precedieron sus viajes por España, es Fétis, que explica que “il parait qui il ne trouva pas dans les premiers temps à se placer dans une position convenable”.

Al fallecer Felipe II, en 1598, pasa como cantor a la Capilla Real de su hijo y sucesor Felipe III. En la dedicatoria de *El Melopeo* a Felipe III, declara ser de este monarca, “Capellán y siervo suyo”.

El retorno a su patria tuvo lugar el año 1603, continuando en Italia hasta su fallecimiento, en Nápoles, en el año 1625.

La impresión de *El Melopeo y Maestro* se inicia en 1608 y concluye en 1613, por lo cual es oportuna la pregunta de cuál fue el motivo de que utilizara el español en una obra que publicó en Italia.

Se ha especulado algún tiempo de que el autor de *El Melopeo* no fuese Cerone, sino Gioseffo Zarlino. Ya no existe esta duda de la autoría de Cerone, aunque es posible que como reminiscencia del proceder seguido en la *época del manuscrito*, en la que no se consideraba la propiedad literaria o intelectual, redactara de nuevo muchos párrafos de este autor, al que cita con frecuencia.

El tratado *El Melopeo y Maestro* consta de 22 libros. Al primero lo titula “de los Atavíos y consonancias morales”, en el que incluye materias tan marginales como la ociosidad, de los que desesperan y de los que perseveran en los estudios, de los bienes y de los daños y males causados por el vino, etc. Aproximadamente les dedica unas doscientas páginas.

Estas numerosas páginas, así como las que ocupa con poesías elogiosas a su favor, y el sentido conceptuoso y prolijo que emplea en los restantes, que a veces llega a ser fastidioso, priva de su lectura a quien no se decida a leer la obra de Cerone con ánimo decidido, para eliminar todo lo que de inútil adorno añade a sus frases.

Para su tiempo, según el pensar de sus exégetas, la obra está bien planteada y llega a encontrarse buenos consejos respecto del contrapunto, la fuga, los tiempos, modos y las formas. Al igual que su descripción de los instrumentos y los llamados enigmas musicales. Incluye un análisis de la misa *L'homme armé*, de Palestrina, pues para él era el compositor ideal.

Tambien dice de si haer y correspondi... En los... Suo... Cap.

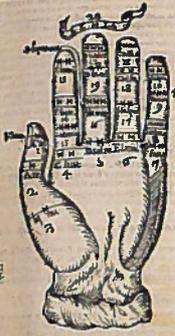
Aditanyas del Cancellano, y de su Dificion. Cap. 2.

NTE todas las generas de musica... Cap.

Que es lo que se deca deprender primero. Cap. 11.

Asi como el que dexa ver lo que... Cap.

que es de... Y para las... Cap.



Aditanyas para deprender a leer la M. mo. Cap. 111.

Dize el autor del qual que la M. mo... Cap.

P. Eximeno, moteja su doctrina de “parada” o retroceso y a su libro de “Maestrazo”. Declara que recogiendo solo lo útil y dejando aparte lo voluminoso e hinchado del texto cabría en un pequeño libro como es un “Lunario”. Pedrell, por su parte, agrega que *El Melopeo y Maestro* fue para España, “una verdadera calamidad, que hace perder el juicio a muchos músicos”.

Dicho lo anterior, debemos exponer algunas cuestiones que suscitan varias de sus gratuitas afirmaciones que en el capítulo LIII atribuye a la música en España.

Justifica lo que con toda razón al respecto expresa Anglés: “no necesitamos aclarar que el autor tiene siempre empeño en rebajar el mérito de la escuela musical hispana [...] Cerone supone que en su tiempo la nobleza no se interesa por la música lo más mínimo”. Anglés cita entre quienes con sus hechos a Cerone lo desmienten: a don Rodrigo y a su hija doña Mencía, marqueses de Cenete, a los duques del Infantado, de Arcos y de Calabria, al marqués de Lombay, y a otros más. Completa esta relación con el detalle de los maestros, cantores, tañedores, organistas, vihuelistas, menestres de flauta, etc. que mantienen en sus casas.

Con igual criterio negativo, Cerone asegura algo que dice ocurre en Italia y no en España. Alude a las juntas de músicos o academias que se reunían en casas particulares. Anglés lo contradice de nuevo al aducir el testimonio de Vicente Espinel quien nos habla que “había siempre Junta de excelentísimos músicos” en casa de don Antonio Londoño. Aún mayor importancia concedía a la que en casa del maestro Clavijo, reunía “lo más granado y purificado deste divino aunque malpreciado ejercicio”.

Todo ello sospechamos que es justa aplicación de lo recomendado por Rodrigo o Ruy Sánchez de Arévalo en su *Vergel de Príncipes*, al explicar que los tres loables ejercicios propios del gran señor, eran las armas, la caza y la música.

Situados en lo que ocurría en el siglo XVII, en ocasión anterior hemos calificado, en nuestra *Introducción a los Viejos Libros de Música*, a la España de entonces, de pueblo cantor y amigo de la música. Incluso aludíamos al hecho de que en las escuelas se aprendía a leer cantando previamente el romancero. Son del primer tercio del siglo XVII —precisamente cuando Cerone se encontraba en España— los testimonios de Rodrigo Caro, Mateo Alemán, Francisco Bermúdez de Pedraza, e incluso de Lope de Vega, quien alude a “los antiguos romances / con que nos criamos todos”.

Bermúdez de Pedraza recordaba “aquellas coplas con que comenzamos a leer en las escuelas”.

Rodrigo Caro, en análogo sentido, exclama: “¡Oh noble marqués de Mantua! / que de veces repetido / fue tu caso lastimero / que en la escuela deprendimos”.

Evidentemente, aunque en España estuvo Cerone, le faltó información, o le sobró suficiencia de sí mismo, que le llevó a incurrir en crasos y nuevos errores.

Así lo hizo al creer y citar en una lista alfabética de músicos, como si fuera uno, o mejor aún, una compositora o tratadista más, a “Lux bella”. Pero no cita a su verdadero autor, Marcos Durán, quien publicó otros dos pequeños tratados de música, *Comento sobre Lux bella* y *Símula de canto de órgano*.

Análogas son sus equivocaciones al citar en la misma relación, como si fueran dos músicos distintos, a Bizcarguy y a Vizcargui. Y también cuando considera italiano —Bartholome Rami— al que fuera notable profesor en la “Cátedra ad lecturam musicae” en la Universidad de Salamanca y después en Bolonia, Bartolomé Ramos Pareja, el gran amigo de Lorenzo el Magnífico. Su libro *Música práctica*, incunable de 1487, se convirtió en revulsivo de las ideas rutinarias imperantes en aquella época, que convertían en señuelo la “auctoritas” de Boecio, de Guido de Arezzo, etc.

Hace ya bastantes años que patrociné la edición de una serie de *Viejos Tratados de Música*; incunables y del primer tercio del XVI. Todos ellos de muchísima menor extensión que el mileriano de páginas del Cerone. Sumaban en la citada serie quince ediciones distintas, algunas rescatadas del extranjero y varias en ejemplares únicos. Lo cual contradice el dato, que Cerone declara con manifiesto error, de la falta de imprentas musicales en España.

Pienso al efecto que aunque llegó a ser más importante la impresión musical en España, merece recordar lo que el riguroso bibliógrafo George D. Painter, de la British Library, comentaba al escribir sobre la época incunable, que reproducimos como cierre del presente comentario: “the proportion of musical incunabula printed in Spain is probably higher than in any other country”.

C.R.L.

Musurgia universalis

ATHANASIVS KIRCHER

Athanasii Kircheri [...] *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni in X Libros digesta*. — Romae: Ex Typographia Francisci Corbelletti, 1650. — 2 vol.: estampas; fol. (34 cm.)

Anteportada grabada

Apostillas marginales

Índices

Ambas portadas han sido mutiladas recortando los ex-libris

Encuadernación en pergamino

B: B-3038-3038

M.M.P.
S.L.F.

Pronto llegará el día en que puedan quedar catalogados todos los fondos musicales de la interesante Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Solamente entonces nos será posible valorarlos en su justo nivel; no será aventurado anticipar un evidente interés, en la medida que cabe conceder hoy con la extracción de la obra más famosa de Athanasius Kircher (Kircheri, Kirquer, Kirker o Kirkerio, pues así aparece en los tratados), su célebre *Musurgia universalis*, dividida en 2 volúmenes (22 x 32 cms.) de 690 páginas el tomo I y 462 el tomo II, añadidas 36 más, correspondientes a los oportunos índices y fe de erratas.

Según parece, los dos tomos —aquí encuadernados en piel— eran pieza obligada en las bibliotecas particulares de los músicos españoles de un tiempo; hoy, confesémoslo, se trata de verdaderos libros apenas conocidos por la cita musicológica de todos los diccionarios. El sabio jesuita alemán, Athanasius Kircher (1601/2-1680), renombrado por sus valiosas aportaciones en numerosas áreas del saber humano, inventor de la "linterna mágica" o de una máquina de componer, historiador y teólogo, profesor de ciencias naturales, etcétera, comenzó sus estudios musicales con su padre, doctor en filosofía y teología por la Universidad de Mainz. Fue siempre alumno destacado de los jesuitas y se ordenó sacerdote, en 1628.

Matemático de la corte del emperador Fernando II en Viena, en 1633 decide irse a Roma, donde ya permanecerá hasta su muerte. Será allí, cuando en 1650, publique su obra más famosa, muy en particular cuando es traducida del latín original al alemán, en 1662, *Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti*. Ilustrada con numerosos ejemplos musicales, no faltan tampoco las espléndidas estampas, que parecen mostrarnos la fantasía que desea restarle peso a la teoría, minuciosa y amplia, cuyo total se estructura así:

Tomo I. Siete libros: primero, "De Natura Soni & Vocis"; segundo, "De Musica & Instrumentis Hebraeorum & Graecorum"; tercero, "De Harmonicorum numerorum doctrina"; cuarto, "De Geometrica divisione Monochordi"; quinto, "De componendarum omnis generis melodiarum certà, ac demonstratiuà ratione"; sexto, "De Musica Instrumentali"; séptimo, "De Musica Antiqua, & Moderna".

Tomo II. Tres libros: octavo, "De Musurgia Mirifica, feu Artificio novo, ac facillimo componendi quasuis cantilenas"; noveno, "De Magià Confoni & Diffoni, in qua reconditiora fonorum per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur"; décimo, "De Organo decaulo, in quo per 10. Refistra demonstratur naturam rerum in omnibus observasse musicas & harmonicas proportiones".

El Padre Kircher, S.J., aludió en no pocas ocasiones al elemento "patético" de la música, considerándola como "natural elemento del Quadrivium y parte del orden matemático y, por extensión, como único símbolo del orden divino expre-

sado en números". Insaciable en sus afanes conocedores, con la ayuda de sus numerosos discípulos, creó el Museum Kircherianum, coleccionando antigüedades y curiosidades musicales, hoy dispersas por los numerosos museos romanos. Bien por encima de quienes lo reprocharon un exceso de fantasía en sus teorías y también su defectuoso latín, el mundo de la música no deja de reconocer en Athanasius Kircher, un muy cotizado valor "todavía esencial para el entendimiento de la música y la teoría musical del período barroco". De entre sus 30 obras teóricas, siempre a la cabeza su *Musurgia*, cabe la cita de *Oedipus aegyptiacus* (1652-1654), en 3 volúmenes, tratando de descifrar el contenido musical de los jeroglíficos de Egipto.

A.I.A.

Arca de Noé

ATHANASIVS KIRCHER

Athanasii Kircheri [...] *Arca Noë: in tres libros digesta*. — Amstelodami: Apud Joannem Janssonium à Waesberge, 1675. — [6], 240, [7] p., [19] h. de il. pleg.: estampas; fol. (37 cm.)

Texto a dos columnas

Apostillas marginales

Índice

Ex-libris manuscrito *Librería de P.P. Capnos del Prado en Madrid. Puesto por el R.P. Guardian Fr. Fran^{CO} de Solchaga*

Nota manuscrita en portada tachada *Ego Maria Petronilla Niño Enriquez de Guzman hunc librum legi a prima usque ad ultimam paginam*

Encuadernación en pasta

B: A-4

Las obras que la Biblioteca de la Academia conserva de Athanasius Kircher (1602-1680) dan muestra de la vasta erudición de este jesuita alemán, interesado por materias tan diversas como el estudio del mundo egipcio, la sinología, el magnetismo, las ciencias naturales y la música. Entre las más de treinta obras que escribió, sus inquietudes le movieron a interesarse y tratar, además, temas de filosofía, cosmología, arqueología y matemáticas. Su condición de hombre polifacético permite parangonarlo con la figura de Leonardo da Vinci; como él, también fue inventor —sus biógrafos le atribuyen la invención de un tipo de espejo, aunque es más conocido como creador de la linterna mágica—. Su extensa cultura en conocimientos científicos y humanísticos quedó en parte recogida en el museo que con su nombre creó él mismo en Roma, donde vivió durante más de cuarenta años desarrollando la mayor parte de su actividad intelectual. No hay que olvidar, por otra parte, la influencia que ejercieron las investigaciones de este jesuita en la ciencia española de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Como buena parte de las obras de Kircher conservadas en la Academia, también el *Arca de Noé* es producto de la desamortización. Así consta en los elencos de los libros de los conventos suprimidos que pasaron a la Academia por orden de los directores comisionados para este efecto¹. Como indica su portada, en la que junto con la inscripción arriba indicada también aparece la cifra de noventa reales que en su momento se llegó a pagar por el volumen, el ejemplar perteneció al convento de capuchinos de la calle del Prado.

El estudio que hace Kircher del Arca de Noé supone un acercamiento entre las creencias religiosas basadas en la aceptación del sentido literal de la *Biblia* y los análisis científicos que realiza, instrumentos que le sirven para intentar demostrar y fundamentar la veracidad de los textos bíblicos. Pretende de esta manera casar la razón con la fe, aspecto esencial para las ideas de la Contrarreforma que representa; esta fe “razonada” le permitió contar, por un lado, con la admiración de científicos y, por otro, con el respeto de la Inquisición.

La obra está dedicada a Carlos II, soberano bajo cuya monarquía “nunca se pone el sol” como reza la dedicatoria. El retrato del joven monarca que debía figurar al principio, realizado por C. Decker, ha desaparecido. Como en su obra de la Torre de Babel, también aquí se cuenta con detalle la construcción de otro “edificio”: el Arca, símbolo de la iglesia de Cristo y de salvación otorgada al justo tras la corrupción de moralidad de la humanidad. Gómez de Liaño, en su estudio sobre la obra del padre Kircher, recoge un aspecto de interés analizado por René Taylor sobre la forma que da nuestro autor al Arca, estableciendo una conexión entre esta construcción y la nave central de la Basílica del Escorial y resaltando sus valores “herméticos” y bíblicos².

Escrita en latín vulgar, hace uso con frecuencia de textos en otras lenguas (griego, hebreo, sirio) que indican su carácter políglota. Las tres partes o libros en que está dividida esta obra son las siguientes: una primera o “elemental”, donde se da cuenta de todo aquello que ocurrió en la centuria anterior al Diluvio. Siguiendo el texto bíblico (*Génesis* 6-9), trata de la manera sobre cómo debe ser el Arca, los compartimentos, dimensiones, pisos que debe tener y explicación de cada una de sus partes, las parejas de animales de cada especie que debían entrar en ella, etc. El segundo libro narra propiamente el cataclismo o Diluvio Universal, y el tercero de ellos está dedicado a la salida de Noé del Arca y la repoblación del mundo por sus hijos Sem, Cam y Jafet, incluyendo una relación de todos sus descendientes.

Uno de los aspectos que más destacan de esta obra es, como ocurre con el resto de sus estudios, su carácter ilustrativo y esencialmente didáctico. Las representaciones que ofrece son de una gran variedad; éstas van desde la reproducción de gráficos de la proporción del cuerpo humano como medida de todas las cosas en el microcosmos y el Arca (pág. 34), hasta la descripción ilustrada de toda variedad de insectos, cuadrúpedos y aves. El tratamiento de los animales tiene un carácter de gran ingenuidad, especialmente si cabe las fieras, que en modo alguno muestran sus rasgos propios de fiereza llegando a parecer casi animales “domésticos”. Entre las representaciones figuran curiosamente como híbridos, que excluye del Arca, un grifo y una sirena; al llegar a esta última, afirma poseer el esqueleto de una de ellas que se exhibe en su museo (págs. 77 y 73 respectivamente). Todas estas figuras de tamaño pequeño que ilustran el primer libro están realizadas con la técnica de la entalladura, apareciendo en algunas el monograma con las iniciales entrelazadas CVS, que corresponden al grabador Christoph van Sichem “el joven”³. Además de las entalladuras, ilustran también la obra varias estampas en talla dulce (dos de ellas grabadas por C. Decker), ciertamente de calidad mediocre, pero que cumplen esa función didáctica de representar los distintos momentos de la construcción del Arca —en donde, por cierto, no tiene inconveniente en incluir sistemas conocidos en su época como el bombeo del agua y la canalización, entre otros—, el momento del Diluvio, la repoblación de la tierra por los hijos de Noé, la representación del Paraíso terrestre —esta última de gran interés por su carácter, si cabe, de mayor ingenuidad—, etc.

El estudio del Arca de Noé permite a Kircher hacer alarde de muchos de sus conocimientos sobre diversas materias adquiridos a lo largo de su longeva vida y en parte reflejados en otras obras. Así, de su *Mundus subterraneus* aporta conocimientos del macrocosmos; inserta también apreciaciones de carácter hidrostático, matemático, cósmico, geográfico, arqueológico, reflexiones sobre historia antigua, arqueología, idolatría, etc. Su vasta erudición le sirve para ofrecernos

30 *Artis Magnae Consenti, et Dissenti*
 retinens vocare vim est; glottismus vero illos quos interrupta quasi voce eodem modo
 ullo continens, glottismus vocamus, atque sub hisce tribus terminis, o mnes reliquos
 timorum species & differentias comprehendimus. Verum, haec species in Iconibus III
 representare visum fuit, ne quicquam curiositati Lectoris feruens omisisse videretur.
 Ecce hi sunt glottismi, quos nobis Lufcinia exhibet, praeter quos quaedam abo
 no potius, qui non essent qui ad inflexiones vocis idem: utnam exiles tamquam
 rari spectentur: Nam hocce glottismo in singulis gradibus interualli distans
 industria exhibet, deinde pigolismos glattima & hocce tertissimus ita varie nascitur
 vel inde infinita quaedam varietas emanet modulationum harmonicarum. Quae
 igitur libelo lufcinias metiri, atque hocce notarum flexus perfectè exponere
 perfectè se carum Philometrum secundum omnes numeros & tempora expellat.

COROLLARIUM.

Ex dictis igitur patet tre morem glottidis, quà lufcinia in huiusmodi pigolismis
 retinens ludre esse longè carberinum & adaequare (vbi expenientia eum dicitur)
 motens vnus corde ad pondus vnus liber extenle, cuius longitudo erat vnus pedis
 crassities vrb inlar seltuce staminis, quae spatio vnus minuti secundi quasi infonit
 nere percussa solebat: atque rotas tremere glottidem in formando pigolismo aut tertissimus
 comperies. Quae res arguit prouidentiam Dei profus admirabilem, qui huc animal
 in relaxationem humanam mentis destinato tam alium musicæ gradum concessit, vt
 solum in formandis claudis celestitate omnem organorum attenti sapere, sed & organo
 omnium musicorum industriad elidat: hoc enim non tantum diuina, sed & diuina
 maticam & exharmoniam castandi rationem, vt in tertio glottismo apparet mus
 dam ratione ita affectat: vt nullum instrumentum gradus chromatico-enharmo
 xatibus ac lufcinia gutture suo exhibeat. Nec dubio hanc auicidam quoque ob ap
 organo vocalis constructionem humanam loquere capacissimam, si Magister forte, quib
 ras syllabaeque libelo perfectè exprimere possit. Quis vero Aldrouandus de riuu
 miam Anaglyphe in quodam hospicio gestis interdu, uole inter se conferentem loque
 narat, multo fabulosum esse arbitrat, vel certe non nisi insigni aliqua impo
 turat, recurrentis demonis opera se potuisse voluit. Sed quid nos de hoc sentiamus
 quenti §. oportunitus indicabimus.

§. V.

De reliquarum volucrum vocibus.

Addam solum hoc loco admirandum quiddam, cui scilicet nonquam adhibentur
 propria expenientia veritas rei me seruicem fecisset, ita autem sese res habet:
 hic Romae in celebri Monasterio Ord. Praed. Adm. R. P. M. Damianus à Pontifici Ludm
 nis vii magno doctore & auctoritate, qui auiculam caueo: in suu Museo
 berex ea Alaudarum specie, quam Gallandram vocat, à dicti Ord. Fratibus in
 inflexis, vt L. tianis sanctorum quasi humana voce non tantum pronunciat, sed & ali
 multo Patria, quae sine admiratione percipi minime possunt. De hoc potestis cum
 mibi rescribere Reverendissimus Dominus Diodorus de Franchis Abbas & Praed
 in doctrinae genere iustissimus iudici vii potui vt is que referretur fidem habeat
 rari potest in iustis rebus fidei. Anno itaque 1648. 16. Martij memorato Alaudar
 & P. Jacobo Vitzingensi Soc. nostrae Mathematico comitantibus accessit dicti Praed
 culari, vt eoque in iustis cunctis, rei attentis operemur, tandem dicta auicula
 frigiditate cantillationes & varia murmura cooptura Sanctorum nomina ita
 ciet.

Glottismi modulationum sibilo exprimens in Lufcinia obseruati. Iconismus III fol. 30

The right page features musical notation for various bird sounds. At the top, it is titled 'Glottismi modulationum sibilo exprimens in Lufcinia obseruati. Iconismus III fol. 30'. Below this, several staves of musical notation are shown, each labeled with a specific sound or bird type: 'Pigolismus', 'Tertissimus', 'Glattimus', 'Chromatico-enharmo', 'Quid affectans', 'Diuerarum volucrum voces notis musicis expressa', 'Vox Cuckulae', 'Vox Cuculi', 'Vox Crumenae', and 'Vox Papei'. The notation includes various rhythmic values and clefs. Below the musical staves, there are several detailed illustrations of birds: a rooster, a hen, a cuckoo, a crow, and a parrot. Each bird is accompanied by a small musical staff showing its characteristic sound. The illustrations are rendered in a classic, engraved style.

una muestra de gran valor del aprovechamiento racional del espacio que encierra el Arca. Esta obra se presenta, por tanto, como fiel reflejo de la amplia formación cultural de su autor, una de las figuras más relevantes del mundo científico y humanístico del siglo XVII.

S.C.C.

- 1 ASF 35-18/1
- 2 Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber*, Madrid, Siruela, 1990
- 3 Georg K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Leipzig, 1858-1879, II, pág. 309, nº 803

Cárceles de invención

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Opere varie di architettura prospettiva grotteschi antichita sul gusto degli antichi romani inventate ed incise da Gio. Batista Piranesi Architetto Veneziano. — In Roma: [s.n.], 1750. — [113] estampas; fol. (56 cm.)

Portada a dos tintas

Esta edición incluye las famosas *Carceri* del autor

Encuadernación en piel con hierros dorados

B: A-1077

Este artista veneciano, nacido en 1720 y denominado por él mismo en sus obras como "Architetto Veneziano", murió en Roma en 1778. Venecia y Roma, las dos ciudades que marcarán su vida tanto personal como profesional —la primera teatral y floreciente en aquella época, y la segunda, repleta de antigüedades— le influirán a lo largo de su vida en ese afán por lo fantástico y por el mundo de la arqueología, en un siglo en el que aparece una nueva concepción de la misma, donde la mera extracción de objetos se transforma en ciencia reintegradora de un pasado global¹. Amante de las antigüedades, sobre todo romanas, logra en sus estampas plasmar una conjunción de arquitectura, pintura y arqueología, todo ello a través de contrastes de luces y sombras y efectos de blancos y negros.

La obra de Piranesi, tan especial a la par que significativa del grabado del siglo XVIII, representa un mundo de fantasía y de un cierto romanticismo visionario plasmado en las ruinas, en formas arquitectónicas romanas sobre todo, que le hacen diferente del resto de los artistas de su época².

Su gran capacidad de trabajo y su rebosante imaginación le llevaron a producir más de mil grabados³ y hay que tener en cuenta que los extranjeros que visitaban Roma en aquella época (banqueros, nobles, etc.) compraban muy a menudo las estampas de Piranesi para adornar sus castillos y sus villas.

Esta obra, que según Bédat ya aparece en el catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de 1793, forma parte de un conjunto de libros pertenecientes a la rama propiamente artística en la que destacaban los de procedencia italiana, obras con estampas referentes al arte antiguo, frente a los de procedencia francesa, que se ocupaban de otros temas⁴.

Opere varie, nuestra obra en cuestión, se compone a su vez de cinco partes distintas: *Prima parte di Architetture e Prospettive inventate ed incise da Giambattista Piranesi, Trofei di Ottaviano Augusto, Carceri di invenzione, Alcune vedute di archi trionfali, ed altri monumenti inalzati da romani parte de quali si veggono in Roma, e parte per l'Italia y Antichi romane fuori di Roma*. Vemos, así, un conjunto de aguafuertes que representan trofeos, vistas de arcos triunfales, diversos elementos ornamentales, algunos monumentos antiguos romanos pertenecientes a la propia Roma o a otros lugares de Italia y sobre todo sus *Carceri*, que representan una de sus obras más conocidas y famosas. En *La prima parte di Architetture e Prospettive* aparece una "Carcere oscura" donde ya pueden apreciarse las primeras preocupaciones del artista por estos temas⁵. Las 16 estampas que componen esta colección de *Carceri* representan visiones de enormes calabozos con puentes interiores, escaleras que no se sabe donde acaban, grandes pilares, arcos, todo un mundo pletórico de imaginación e impregnado de un profundo dramatismo

acentuado por los contrastes que apuntábamos al principio y que tienen su máxima representación en esta singular obra⁶.

M.M.P.

- 1 J.A. Calatrava Escobar, "El descubrimiento de Pompeya y Herculano", *Fragmentos*, 12, 13, 14 (1988) 81-93
- 2 César Sokol, *Giovanni-Battista Piranesi*, París, 1927, pág. 5
- 3 *El grabado: historia de un arte*, Barcelona, 1981, pág. 169
- 4 Claude Bédat, *La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793*, Madrid, 1968, pág. 71
- 5 Herschel Levit, *Views of Rome Then and Now: 41 Etching by Giovanni Battista Piranesi*, Nueva York, 1976, págs. IX, X
- 6 Enrique Lafuente Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1978



Abertura solemne de la Academia de San Fernando

Abertura solemne de la Real Academia de las tres bellas artes, pintura, escultura y arquitectura, con el nombre de S. Fernando [...] celebrase el día 13 del mes de junio de 1752. — En Madrid: en casa de Antonio Marin, 1752. — 36 p.; 4^o (24 cm.)

Portada a dos tintas

Manuscrito en cubierta *Junta inaugural de la Acad^a en 1752 y Públicas p^a distribución de premios de 1753, 1754, 1756, 1757*

Ejemplar encuadrado con las *Distribuciones de premios* de los años mencionados

Encuadración en pasta con hierros dorados

B: A-253

Como se recoge en la portada, el acto inaugural de esta Fundación real tuvo lugar el 13 de junio de 1752, tras los años de existencia de la Junta Preparatoria (1744-1752). La descripción de esta primera Junta General queda recogida en la publicación que con este motivo se realizó ese mismo año, lo que da muestra de la importancia de este hecho en una época en la que el pensamiento ilustrado comenzaba a tomar auge.

Varios han sido los autores que se han ocupado de los primeros pasos de la Academia; sin embargo, sorprendentemente tanto Caveda como Bédar no analizan el contenido de esta primera sesión, sin duda por desarrollar la ideología y mentalidad de ese momento en el conjunto de su obra. Úbeda de los Cobos sí hace, sin embargo, un estudio de las ideas recogidas en la oración del Viceprotector Alfonso Clemente de Aróstegui¹.

En la portada, y bajo el título, aparece el blasón de la Academia con su leyenda —“Non coronabitur nisi legitime certaverit”— y la mano del monarca que, saliendo de la real corona, sujeta otras tres laureadas bajo las cuales se disponen instrumentos de dibujo. A continuación, el Protector don José de Carvajal y Lancaster dedica esta reunión al rey, expresando que su celebración iba dirigida “a que el Público entienda”, recogiéndose ya desde el principio la idea de utilidad pública.

El contenido que encierran dedicatoria, descripciones, oratorias y versos es lo más significativo de aquella primera sesión. El lenguaje utilizado es, como corresponde al momento, lugar y época, rigurosamente oficial y artificioso, a pesar de las palabras de Aróstegui a este respecto: “y assi no se engañe vuestra atención, esperando ver en una Oración hermosa los vivos coloridos de una artificiosa Rhetórica” (pág. 4). El uso y abuso de superlativos encaja también dentro de esta grandilocuencia, empleados para ensalzar obras y personas constantemente.

El desarrollo de esta primera Junta y la forma en que ésta estuvo concebida dan idea de la mentalidad, ideología y situación de las artes durante el reinado de Fernando VI. Su convocatoria tuvo lugar en el gran salón de la Real Casa de la Panadería, primera sede de la Academia, por determinación del monarca, decorado con pinturas de Claudio Coello y obras de académicos que para el evento se dispusieron en esta estancia; quedaba unida, así, la pintura más representativa del siglo anterior con la de aquel momento. Junto con los miembros de la Academia se hallaban presentes personajes ilustres de la nobleza, política, etc.

El acto se inauguró con un discurso del Viceprotector, al que siguió una demostración de las habilidades de algunos jóvenes que se presentaron para hacer una prueba de repente; en este sentido, hay que resaltar la idea del reconocimiento y valoración de las habilidades de estos jóvenes a través de los premios. Llama la atención la presentación de dibujos y, ante el mérito de éstos, el posterior nom-

ABERTURA SOLEMNE *R-182.*

DE LA REAL

ACADEMIA

DE LAS TRES BELLAS ARTES,
PINTURA, ESCULTURA,
Y ARCHITECTURA,

Con el nombre de S. FERNANDO,

FUNDADA

POR EL REY NUESTRO SEÑOR.

CELEBROSE

El día 13. del mes de Junio de 1752.

Siendo su Protector

El EXMO. SR. D. JOSEPH DE CARVAJAL, y LANCASTER,
Ministro de Estado, &c. Quien dedica esta Relacion á
S. M. que Dios guarde.



EN MADRID, en casa de ANTONIO MARIN,
AÑO DE MDCCCLII.

bramamiento como académica de una mujer de diecinueve años, doña Bárbara de Hueva, hecho que curiosamente se vuelve a repetir en la distribución de premios del año siguiente con doña Ángela Pérez y Caballero. Esta noticia, que no ha sido tenida en cuenta en su justo valor, pone de manifiesto la “modernidad” de este hecho al elevar al rango académico a estas dos artistas. También se recoge en esta sesión el envío y examen de una obra realizada por uno de los arquitectos pensionados del rey en Roma para mostrar el aprovechamiento de los jóvenes supuestamente más avanzados.

La presentación de un bajorrelieve de mano de Felipe de Castro teniendo por asunto la erección de la Academia, hoy desaparecido y tantas veces confundido con el que realizaría Francisco Gutiérrez años más tarde, se presta a una extensa explicación de la composición que representa. Acto seguido, se dio lectura a unos versos de don Ignacio Luzán que le valieron el nombramiento de académico honorario y concluyó recitando una poesía en la que una vez más se ensalza la figura de Fernando VI.

Al final de la obra se incluye una lista de los académicos que formaban parte de la Institución recién creada. De los treinta y tres miembros seis eran extranjeros (excepto Van Loo, todos franceses e italianos), dato significativo que permite evaluar la representación de artistas extranjeros de categoría traídos por los primeros Borbones a España. Como vemos, esta muestra no es tan grande como ha veces se ha dado a entender, lo que denota ese notable interés por la presencia relevante de artistas nacionales desde el primer momento.

Veamos las ideas principales que de esta primera sesión se pueden extraer, contenidas en su mayor parte en la oración de Aróstegui. Como objetivo de esta Fundación se señala la necesidad de fomentar el buen gusto y aunar criterios de unos jóvenes en una Institución que sería a la vez germen de nuevas ideas. El carácter de “pública utilidad” se repite constantemente, idea plenamente asociada al pensamiento ilustrado. Pero el arte no está solo al servicio del pueblo, sino también al servicio del rey. La reciprocidad entre la monarquía, las artes y el pueblo queda patente en varias partes del discurso del Viceprotector, ya que igualmente sostiene que el rey está al servicio de las artes y al mismo tiempo pone éstas a disposición del culto divino. La conexión que establece entre la monarquía y la religión es importante para entender el fin supremo de las bellas artes y en definitiva el “religioso fin de las obras” que promueve el monarca.

Se recoge también el papel relevante del diseño sobre las demás artes, que son sus “hijas” y que sirve como soporte de expresión de estudios como la geometría, anatomía, botánica, etc. —la idea se repite en las primeras distribuciones de premios—. Asimismo destaca y prodiga alabanzas a la incorporación del arte del grabado como enlace entre las ciencias y las artes.

Como es propio de la época, los vestigios romanos y las referencias al mundo clásico se reflejan también con frecuencia en el discurso de Aróstegui, quedando enlazados los restos romanos de la Península con las principales catedrales y reales sitios. De igual manera las octavas de Ignacio de Luzán rememoran a los clásicos con referencias a la mitología griega. Ese gusto neoclásico pone sus ojos en el mundo griego y romano pero no como ideal inalcanzable, sino como punto de partida de los ideales estéticos de la Academia.

Se iniciaba, así, la apertura de estudios de esta Fundación real, centro de instrucción y enseñanza por el que pasaron artistas nacionales de primera categoría, cumpliéndose de esta manera una de las principales aspiraciones que motivaron su erección.

S.C.C.

- 1 Andrés Úbeda de los Cobos, "Pintura, mentalidad e ideología de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800", Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1988

Los diez libros de arquitectura

MARCO VITRUVIO POLIÓN

Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión / Traducidos del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz... — En Madrid: En la Imprenta Real, 1787. — XXVIII, 277 p., [1] h., LVI de lám.; fol. (44 cm.). — Índices. — Encuadernación en pergamino
B: B-821

En 1787 ve la luz otra traducción y esta vez completa de Vitruvio, la realizada por el presbítero José Ortiz y Sanz, que, si bien su papel de traductor veló la dimensión de su pensamiento teórico, su obra serviría para enfrentar a los arquitectos, formados dentro de los cauces académicos, con una nueva visión que de la antigüedad aquellos tenían.

Esta obra, aún presentándose como pieza de importancia en la exposición *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, nos parece que merece estar presente de nuevo en ésta, que conmemora el 250 aniversario de la propia Academia, por su singularidad y significado, y en este sentido queremos resaltar el presente comentario. Diversos son los estudiosos que la han analizado entre los que destacan Menéndez Pelayo, Ignacio Henares, Carlos Sambricio, Joaquín Berchez, C. Blanco, José E. García Melero y Delfín Rodríguez Ruiz.

Con la recuperación de Vitruvio lo que se intenta poner de manifiesto es la contraposición entre una arquitectura del decoro frente a una arquitectura basada en la antigüedad, pero no como mera mimesis sino fundamentada en el análisis histórico y en lo que ello significaba.

La Academia de Nobles Artes en este sentido había fortalecido el desarrollo del lenguaje clasicista enfrentándose al barroco regional dominado por los gremios con su lenguaje de adorno y rocalla en que basaba la esencia de su construcción. Lo que en el fondo aquélla planteaba no era otra cosa sino la vuelta a la historia como fundamento y punto de partida de cualquier análisis posterior.

El claro ascenso del vitruvianismo, la recepción de su tratado y el posterior incremento de su veneración respondía a aquellas razones; al ser el único tratadista de arquitectura que se conoce de la cultura antigua, el texto de Vitruvio fue el punto de partida para la elaboración de un pensamiento arquitectónico.

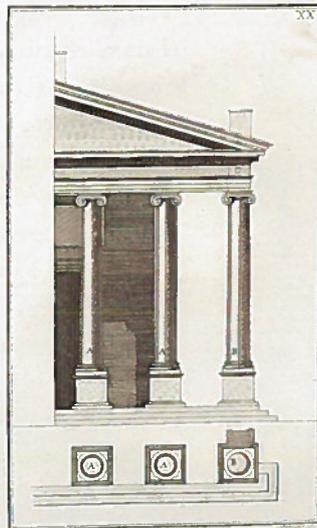
Hasta el siglo XIX el texto de Vitruvio conoció sucesivas ediciones¹, convirtiéndose en modelo de inspiración y confrontación para tratadistas y arquitectos.

Es cierto que sus medidas no siempre coincidían con los edificios romanos existentes, pero Vitruvio ofrecía, por otra parte, una fundamentación teórica de la arquitectura, al tratar desde los conocimientos que debían ilustrar al arquitecto hasta los materiales, emplazamientos y órdenes a utilizar así como un sinfín de temas de utilidad para aquél, cuestión que interesaba a la Academia al tener como objetivo el establecimiento de una sistematización en el lenguaje arquitectónico, y al ser ella misma la que establezca, a partir de 1757, el control en materia de enseñanza y construcción, exigiéndose ante ello una definición mayor que la simple crítica a postulados barrocos.

Era pues necesario el estudio riguroso de los órdenes, el diseño geométrico de las composiciones clásicas o el conocimiento de las matemáticas, sin embargo, la carencia de textos adecuados hace que se establezca toda una política de traduc-

LAMINA XX.

Alzado de la mitad de la fachada del Templo con pedios, según las Notas 13 y 14, pag. 70.
A. Columna del medio, *mediana*, dimensionada en todo su rebolón, con la dimensión ordinaria.
B. Columnas angulares dimensionadas solo por la parte exterior, y desde el plinso por el que entra al portico.
C. La media columna ó remate que dáta en mi Nota 15, pag. 76.



ciones y ediciones de los principales tratadistas de arquitectura, fomentada por el propio conde de Aranda, entonces Consiliario, desde 1757, que diseñó las principales directrices de las obras necesarias de traducción².

La traducción de Joseph Castañeda en 1761 del *Compendio* de Vitruvio de Claude Perrault inaugura esta política editorial de la Academia encaminada a servir de soporte teórico a las futuras generaciones de arquitectos que salían de sus aulas, y continúa con la empresa más ardua, la traducción completa del texto que llevará a cabo Ortiz y Sanz en 1787³.

Como Ortiz analiza en el prólogo, las ediciones de Vitruvio se habían sucedido rápidamente siendo varias las traducciones que de éste vieron luz tanto en Italia, Francia, Alemania o España, pero las mismas carecían de claridad hasta que según Ortiz apareció la realizada en Francia en 1673 por Claude Perrault, y recibiendo tal aceptación fue impresa en 1684⁴.

Para Ortiz y Sanz éste fue un ejemplo a seguir en España, llevar a cabo una traducción en la que con claridad quedara explicado este “venerable doctor” de la arquitectura griega”, tal llama Ortiz a Vitruvio⁵; y desde este momento se empeña en la traducción completa de su obra. Pero como, la arquitectura necesita formas y medidas ya que deben construir con piedras y no con sermones, Ortiz se plantea conocer a Vitruvio no solo a través de las diferentes ediciones sino también a través del contacto directo con la arquitectura y así, antes de emprender la traducción, en 1778 parte para Roma. Allí observa atentamente los restos de la antigüedad recogiendo apuntes y observaciones.

Para él las traducciones anteriores eran “obscuras y pesadas” precisamente por ceñirse demasiado literalmente al texto, por ello, como él mismo declara, “he procurado —como escribe Perrault— seguir cuidadosamente a mi Autor hacia donde va, sin necesidad de poner mis pies sobre sus mismas huellas”⁶.

Para Ortiz pocos autores eran tan arduos de comentar como Vitruvio no solo por la erudición requerida para su comprensión sino por los conocimientos necesarios, tanto latinos como griegos.

También veía dificultad en la comprensión debido a la pérdida de los diseños y figuras en los códices vitruvianos aparecidos, y es por lo que incorpora estampas afirmando haberlas dibujado con exactitud y ateniéndose al texto. Son 56 y fueron realizadas por grabadores especializados en temas de arquitectura como Joaquín José Fabregat, José Gómez de Navia, Mariano Brandi, José Asensio, Eusebio Juez, Manuel Albuerne, Hipólito Ricarte y Simón Brieva.

No queremos finalizar el comentario sin añadir la importancia y el significado que adquirió este libro para la enseñanza de la arquitectura, que la Academia de Nobles Artes impartía, constituyéndose en doctrina estética y guía obligada de referencia para todo arquitecto.

S.L.F.

- 1 J.E. García Melero, " Las ediciones españolas de Arquitectura de Vitruvio", *Fragmentos*, 8 y 9 (1986) 103-127
- 2 J.E. García Melero, sel. y com., Teresa Munarriz, Soledad Lorenzo Fornies y Esperanza Navarrete Martínez, col., "La Academia de San Fernando en torno a 1792: documentos y libros", en *Renovación. Crisis. Continuismo*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1992, pág. 157
- 3 C. Sambricio, "La teoría arquitectónica en José Ortiz y Sanz 'el vitruviano'", *Revista de Ideas Estéticas*, 131 (1975) 259-286; y J. Bercher, "La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español", estudio introductorio a C. Perrault, *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio*, Madrid, 1761, ed. facs., Murcia, 1981, págs. IX-XCI
- 4 J.F. Ortiz y Sanz, Prólogo al *Vitruvio* de 1787, pág. III
- 5 *Ibid.*, pág. III
- 6 *Ibid.*, pág. IV

[*Discurso sobre el origen y principio de los mosaycos y sus varias materias, contraído a los que nuevamente se descubrieron en las excavaciones de la Villa de Rielves...*]. — [Madrid: s.n., 1788]. — 11] p., 121] h. de il. col.; fol. (66 cm.)

Título tomado de la primera página

Citado por Palau como obra rara

Encuadernación holandesa

B: B-1917

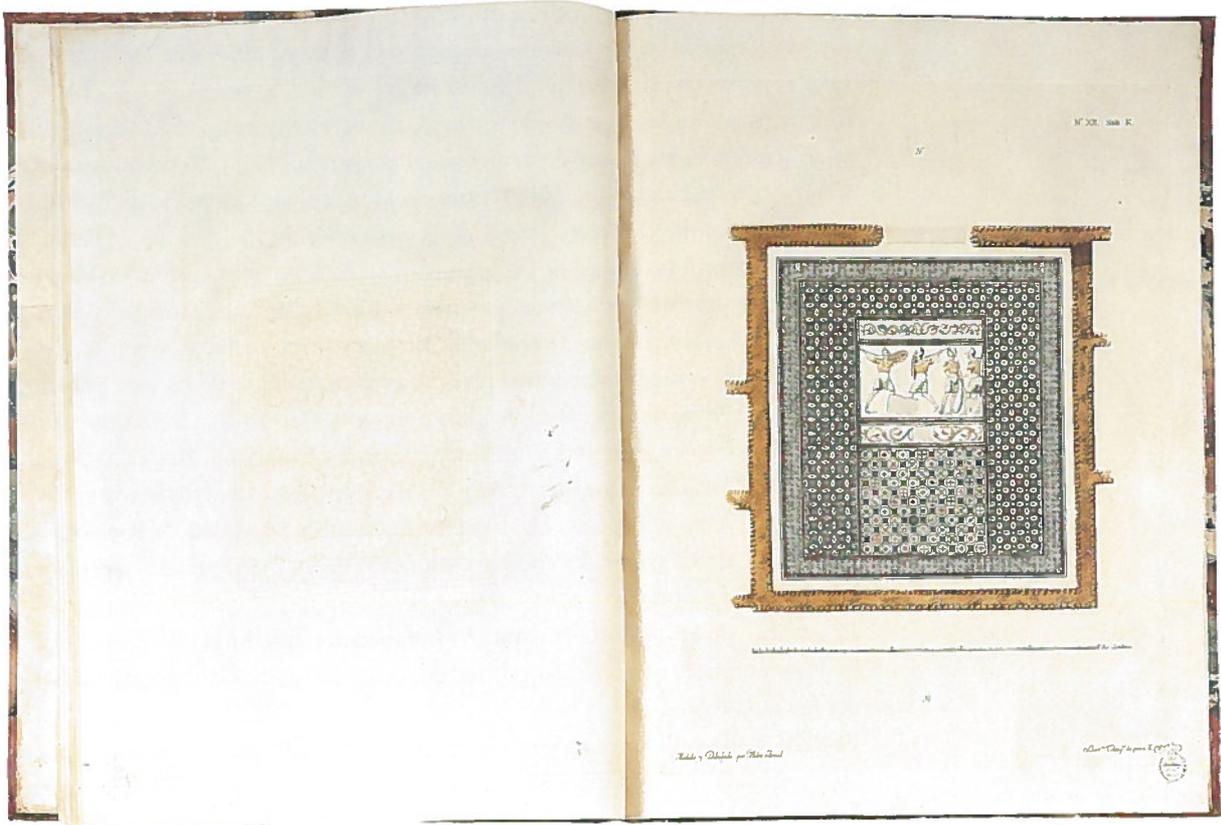
El arquitecto Pedro Arnal era ya Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando cuando se le encomendó la misión de investigar las ruinas que se descubrieron en la villa de Rielves, cerca de Toledo, y de dirigir las excavaciones.

Nos encontramos en unos años, últimas décadas del siglo XVIII, en los que ya están plenamente definidos los conceptos del pensamiento ilustrado. Pedro Arnal se integra en el grupo de intelectuales y artistas que desde la segunda mitad del siglo XVIII en España protagonizaron la consolidación de las nuevas ideas artísticas en todo su ámbito: desde la metodología y la enseñanza hasta el resultado de las obras mismas. Este devenir intelectual y artístico tuvo su más apropiado contexto en la Academia de Bellas Artes, surgida dentro y como un producto más de las nuevas teorías, siendo a su vez el centro de difusión y centralización de las mismas. La figura de Arnal, inseparable del marco de la Academia de San Fernando, interesa sobre todo como teórico y difusor de las ideas artísticas¹. Esta influencia será fácilmente abonada por su posición en la Academia, en la que irá adquiriendo cargos cada vez de mayor responsabilidad hasta llegar a Director de la misma en 1801².

Ingresa en el año 1762 como alumno aventajado, pues había iniciado sus estudios y sus experiencias como arquitecto en la Academia de Toulouse, donde ya obtuvo varios premios. Es importante señalar la estancia de Arnal en esta Academia pues allí se iniciaría dentro de la corriente historicista y arqueologista ya consumada en Francia.

El interés por la Antigüedad invade las corrientes de pensamiento de la época y entra a formar parte como una disciplina más de la formación del artista. Durante los años centrales del siglo XVIII tuvo lugar una circunstancia decisiva para el valor que cobrarían los estudios del pasado histórico y su influencia en las bellas artes: los descubrimientos de las ciudades de Pompeya y Herculano, y la organización de todo un programa de excavaciones e investigaciones que se desarrollaron a lo largo del reinado de Carlos III. En torno a estos hechos se organizó un debate artístico e intelectual en el que además de la influencia estética de los restos descubiertos, se planteaba un nuevo concepto de la arqueología: "como ciencia reintegradora de un pasado global y no como mera técnica de extracción de objetos"³; y eruditos e intelectuales difundirán estas ideas por todos los círculos ilustrados de Europa.

Arnal ya había tenido acceso a este tipo de actividades arqueológicas en Francia y esta experiencia así como sus estudios y aprendizaje serían decisivos para que fuera seleccionado junto con Juan de Villanueva para participar en las investigaciones de las antigüedades árabes de Granada y Córdoba dentro de la comisión dirigida por José de Hermosilla en 1766⁴. De esta empresa, considerada de las más prestigiosas acometidas hasta el momento, salió una publicación promovida y producida dentro de la Academia, desde donde se empezaba a dar un poderoso impulso a los estudios históricos y la recuperación de los testimonios del pasado. Bédar extrae este dato de



la Junta Ordinaria de 14 de diciembre de 1756: “conservar y propagar la noticia de las antigüedades y monumentos, singularmente de aquellos que están más expuestos a perecer con el transcurso del tiempo”⁵.

Con estos antecedentes surgía una nueva iniciativa arqueológica: la dirección de las excavaciones de las ruinas descubiertas en Rielves. El hallazgo tuvo lugar en el año 1780 y tras ser examinado por el conde de Floridablanca, quien lo consideró “digno de su protección y afición”, encargó la dirección de los trabajos a Pedro Arnal, quien descubrió las ruinas de un gran edificio romano en el que sobre todo eran de destacar los mosaicos repartidos por todas las estancias. Su vistosidad y buena conservación llevaron a Arnal a dibujarlos tal como se encontraban y con todo su colorido. El trabajo fue presentado al rey y se consideró digno de hacerse público, y así en el año 1787 salió impreso un libro de grandes dimensiones compuesto por 21 estampas sobre los mosaicos y un texto impreso en una hoja en el que Arnal desarrolla un “Discurso sobre el origen y principio de los Mosaycos y sus varias materias”; en el verso se explica el trabajo realizado sobre las ruinas de Rielves y se hace una lectura de las partes del edificio en función de un plano general representado en la ilustración primera.

El grabado de las láminas se encargó al grabador y académico Bartolomé Vázquez, que por entonces se destacaba por ser de los pocos artistas que trabajaba la técnica del grabado en color.

El libro ya ha sido ampliamente descrito y comentado en el catálogo de la exposición realizada en 1992 sobre la Academia en 1792⁶. Interesa sobre todo destacar su importancia como una nueva publicación producida dentro del seno de la Academia, por su originalidad en cuanto al diseño de los mosaicos y por su estampación en color, y como un testimonio más de la dinámica artística y de la ferviente actividad de la Academia de San Fernando en las últimas décadas del siglo XVIII.

M.T.G.M.

- 1 C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 93-108; “Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte*, 183 (1973) 299-318
- 2 “Memorial de Dn. Pedro Arnal”, ASF 43-1/1
- 3 J.A. Calatrava Escobar, “El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada”, *Fragmentos*, 12-14 (1988) 81-93
- 4 D. Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes*, Madrid, 1992
- 5 C. Bédar, *La Academia de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, 1988, pág. 433
- 6 *Renovación, crisis, continuismo. La Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pág. 133

“Reglas que se proponen al Excmo. Sr. Marqués de Villarías para que (después de dos años de práctica que parecen convenientes por ahora), puedan contribuir a la formación de leyes para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura que se intenta fundar en Madrid debajo de la protección del Rey”. — [S.n.]. — Aranjuez, 20 de mayo de 1744. — [20 f.]; 30 x 21 cm.

A: 1-2/1

La Real Academia de San Fernando, como tal, entró oficialmente a dirigir los destinos de la enseñanza de las bellas artes en España en el año 1752. Pero su puesta en marcha era fruto de las ideas y de los trabajos llevados a cabo por una serie de personalidades cercanas al ámbito cortesano del Madrid empeñado en levantar el nuevo Palacio Real. Fueron numerosos los artistas extranjeros llamados por Felipe V a participar en ésta y otras obras reales, y entre ellos vino el escultor italiano Juan Domingo Olivieri, recomendado al rey por su ministro Secretario de Estado Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarías. Olivieri planteó al rey la necesidad de crear en torno a la construcción del Palacio Nuevo una escuela de dibujo en la que se formaran aprendices de artista que luego trabajarían para el propio Palacio. Abrió en sus aposentos de la Casa de Rebeque un estudio público que contó con el beneplácito oficial al acudir el propio ministro Secretario de Estado a su inauguración en 1741¹, y serle subvencionado el material didáctico y de uso cotidiano².

Convencido el rey de la utilidad de esta empresa aprobó en 13 de julio de 1744 un proyecto de Estudio Público de las Bellas Artes, que si durante dos años resultaba eficaz, daría lugar a la formación de una Real Academia. Los redactores de este proyecto, presentado bajo el título de *Reglas* al ministro de Estado en 20 de mayo del mismo año, debieron ser el propio Juan Domingo Olivieri, el marqués de Villarías, y presumiblemente también algunas de las personas que en él se proponían para ocupar sus puestos y cargos más relevantes.

La incipiente Academia nació unida a la fábrica del Palacio Nuevo. Económicamente se planteaba dependiente de ella para cubrir los gastos generales; en lo administrativo y de gobierno, era lógico que al tomarla el rey bajo su protección, nombrara un “Protector” que podría ser el ministro encargado de las obras del Palacio, y una vez finalizadas éstas, el ministro Secretario del Despacho. Él presidiría una Junta o congregación particular, que pasó a denominarse “Junta Preparatoria”, encargada durante el tiempo limitado de dos años de elaborar los estatutos que permitieran dar concreción a la Real Academia. Esta Junta estaría formada también por otros seis “Caballeros” a los que no se les exigía ser profesionales del arte, sino que tuvieran “gusto y discernimiento en ellas”. Se proponía a

Fernando Triviño, al conde de Saceda, al marqués de Santiago, a Miguel de Zuaznabar, a Baltasar Elgueta y a Nicolás Arnau.

Además debería haber un "Director General" de la Junta, profesor de una de las tres nobles artes, con varios años de experiencia y conocimiento público de sus obras. En reconocimiento a la idea primigenia de crear esta Junta se proponía para estos dos años a Juan Domingo Olivieri.

También habría doce "Maestros Directores", cuatro escultores, cuatro pintores y cuatro arquitectos. Olivieri proponía, con sueldo, a Antonio Dumandre y a Juan Bautista de la Peña para la escultura; a Luis M. van Loo y a Antonio González Ruiz para la pintura; y a Juan B. Saqueti y a Jacome Pavía para la arquitectura. Sin sueldo, y como "Maestros Directores Honorarios", proponía a Nicolás Carisana y a Juan Villanueva "el viejo" para la escultura; a Andrés de la Calleja y a Francisco A. Meléndez para la pintura; y a Santiago Bonavía y a Francisco Ruiz para la arquitectura.

La Junta contemplaba la posibilidad de ampliarse en número mediante aquellos miembros de otras academias europeas que, debidamente acreditados, solicitaran serlo. Si otros profesores, españoles o no, quisieran entrar en ella, al menos deberían haber ganado el premio anual convocado por la de Madrid. También habría "Académicos Honorarios", que serían aquellos alumnos que hubieran ganado el primer premio de los concedidos por la Junta cada dos años.

Otros empleados de la Academia serían el "Secretario" (que de momento no se consideraba necesario) y un "Portero" (se proponía a Antonio Respaldiza). Para completar la enseñanza, debería haber dos hombres que sirvieran de "Modelos" (el "modelo viejo" y el "modelo mozo").

Como estímulo a los alumnos, se establecían seis "Premios", que, convocados cada dos años, se repartirían equitativamente entre los matriculados (se aplazaba llevarlos a la práctica hasta que se contara con fondos propios).

No pasarían los dos años previstos sino ocho hasta que la Academia consiguiera su carta de naturaleza, y cinco más hasta que publicara sus primeros Estatutos en 1757. Muchos de los puntos recogidos en estas *Reglas* de 1744 permanecieron en ellos, y también su espíritu. No se aprobaron otros nuevos hasta 1846.

- 1 F.J. Sánchez Cantón, "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, 3 (1952). C. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*, Toulouse-Le Mirail, 1974, ed. en español, Madrid, 1989. A. Úbeda de los Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800*, Madrid, 1988
- 2 [J.D. Olivieri], "Noticia individual de las Estampas, Dibujos Originales, Modelos de Yeso, Libros, y otros papeles, instrumentos, y demás géneros necesarios, que ha comprado con des-

tino para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura, y para el estudio de los principiantes, profesores, y diletantes en una y otra clase, con el precio, número y autores de todo, que es como sigue", 28 de enero 1743, 8 f., ASF: 63-10/5. M.T. Tárrega Baldó, "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 43 (1976). E. Navarrete Martínez, "Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Apuntes para su historia (1743-1843)", *Academia*, 68 (1989)

E.N.M.

"Relación de lo actuado, y acordado en la primera Junta preparatoria de la Real Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura, celebrada el día 18 de Julio de este año de 1744, por orden del Excmo. Sor. Marqués de Villarías, Protector de la misma Academia". — [S.n.]. — Madrid, 19 de julio de 1744. — [2 f.]; 30 x 21 cm.

A: 1-1/1

Aprobadas las *Reglas* por las que gobernarse, la Junta Preparatoria inició sus reuniones el 18 de julio de 1744. A ella fueron convocados aquellos que habían sido propuestos al marqués de Villarías y aprobados por el rey en 13 de julio anterior. Faltaron el Protector y el marqués de Santiago, por lo que la sesión fue presidida por el "caballero sustituto" o Viceprotector, Fernando Triviño. Asistieron pues, el conde de Saceda, Miguel de Zuaznabar, Baltasar Elgueta y Nicolás Arnau (todos "caballeros"); los doce Maestros Directores (seis con ejercicio y seis honorarios) encabezados por el Director General Juan Domingo Olivieri: Antonio Dumandre, Luis M. van Loo, Antonio González Ruiz, Juan B. Peña, Juan B. Saqueti, Jacome Pavía, Nicolás Carisana, Juan Villanueva "el viejo", Andrés Calleja, Francisco A. Meléndez, Santiago Bonavía y Francisco Ruiz.

Además de para constituirse formalmente, en esta primera sesión se trató del comienzo de los estudios, que se fijaba para el 1 de septiembre, y se pidió al Director General propusiese por escrito el período de vacaciones a guardar.

En las *Reglas* se establecía que una Junta Preparatoria daría lugar a la futura Academia que se pensaba poner bajo protección real, pero, anticipándose a todo, este primer acta se levanta como de la Real Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura, cuyo orden se alteró definitivamente poco después, estableciéndose como de Pintura, Escultura y Arquitectura. La advocación bajo san Fernando

vendría años después, cuando en 1747 el Viceprotector, Fernando Triviño, propuso al Protector, José de Carvajal, que lo fuera, a imitación de la de París que se intitulaba de la Virtud. Al establecerse definitivamente en 1752, ya lo hizo como Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura de San Fernando¹.

Guardar el protocolo fue una preocupación constante a lo largo de la vida de la Academia. Las *Reglas* ya establecían con rigor qué lugares habrían de ocupar cada uno de los componentes de la Junta en sus sesiones. El Protector o su sustituto las presidiría; a su derecha se sentarían los seis "caballeros", seguidos de seis de los doce Maestros Directores. A la izquierda del presidente, el Director General seguido de los otros seis Maestros Directores. Protocolo que se siguió ya en esta primera sesión, a la que no asistieron más personas, aunque estaba previsto pudieran hacerlo. Se celebró en los aposentos que Olivieri tenía en Palacio.

1 Real Orden de 12 de abril de 1752. *Apertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebrose el día 13 del mes de junio de 1752*, Madrid, 1752

E.N.M.

"Reglas, que de acuerdo, y por orden de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Pintura, Escultura, y Arquitectura, ha de hacer observar, y guardar Dn. Juan Domingo Olivieri, Escultor principal del Rey, y Director General de ella, a los Maestros Directores, a los discípulos, y a los aficionados, en la Sala de los Estudios, y ejercicios de los Pintores y Escultores". — Madrid, 8 de octubre de 1744. — [2 f.]; 30 x 21 cm.

A: 1-11/1

Entendida como preparación a la futura Academia, de la que se hace ya pública mención, la Junta elaboró una serie de directrices por las que su Director General habría de conducirse y vigilar se condujeran los demás. Estas *Reglas* se centran principalmente en la asignación de un asiento determinado a cada uno de los concurrentes a la sala de estudio. De nuevo se aprecia una jerarquización en base a la relación más o menos directa con la Academia, y al grado de instrucción de los asistentes.

La disposición de los bancos y asientos sería concéntrica en torno al modelo a

copiar, y escalonándose en tres hileras a diferentes alturas, de mayor a menor, desde el exterior hacia el modelo (disposición semejante puede verse en el lienzo de Miguel A. Houasse *Academia de dibujo*, 1746, conservado en el Palacio Real de Madrid)¹. Las hileras más lejanas a éste estarían reservadas a los Maestros Directores, y a aquellos otros profesores acreditados que desearan asistir a las sesiones; si como fruto de esta asistencia concluyeran una obra, la Junta la tomaría en cuenta para, una vez creada formalmente la Academia, considerarla prueba suficiente para incorporarle como académico.

La segunda hilera de bancos la ocuparían los alumnos que hubieran sido aprobados por la Junta una vez demostrada su suficiencia. La última fila, la más próxima al modelo, estaría destinada a los principiantes y aficionados que con permiso del Director General hubieran expresado su intención de asistir.

Aún dentro de la hilera destinada a los profesores, se debería observar el orden establecido para el asiento en las sesiones de la Junta Preparatoria: preferencia para los Maestros Directores en ejercicio, seguidos de los honorarios. El Director General y el director de mes no tendrían asiento fijo, para así posibilitarles su mejor aproximación a los progresos de los alumnos y cuidado del orden general. El rey aprobó estas medidas el doce de octubre del mismo año.

Sabemos que para el curso 1744-1745, fueron doce los discípulos de Pintura y Escultura aprobados y graduados en la sesión celebrada el 18 de marzo de 1745. Sus nombres: Luis Meléndez, Diego Villanueva, Roberto Michel, Luis González Velázquez, Juan Bautista Colombat, monsieur Stols, Manuel Chozas, Francisco Vergara, Ignacio Llamas Chacón, monsieur Vode, Juan Moreno e Isidoro Tapia. La mayoría de ellos fueron recibidos como académicos en sus diferentes categorías una vez establecida la Academia².

1 *La formación del artista: de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid, 1989, pág. 54

2 C. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*, Tolouse-Le Mirail, 1974, ed. en español, Madrid, 1989

E.N.M.

