

Lectores y observadores. La fortuna de
los libros de Juan de Arte en la España
del Siglo de Oro: el *Quilator de plata y oro*
y *De Varia Commensuración para*
la Escultura y Arquitectura

DAVID GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Murcia

Es habitual en nuestra historiografía artística ponderar la importancia de la *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura* de Juan de Arte como uno de los tratados más conocidos y difundidos en la Edad Moderna española¹.

1 A. BONET CORREA, «Juan de Arte y Villafañe», como introducción a la edición facsimilar *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura. Libros I y II*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, IDEM, «Los libros III y IV *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura* y la descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la catedral de Sevilla», como introducción a la edición facsimilar *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura. Libros III y IV*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, ambos estudios incluidos en A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, pp. 37-84 y 85-94 respectivamente; D. GARCÍA LÓPEZ, «De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro': Juan de Arte y la teoría artística», en *Estudios de Platería*. San Eloy 2002. Murcia, 2002, pp. 127-142; A. BONET CORREA, «La obra teórica de Juan de Arte», en M. J. SANZ (ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arte*. Sevilla, 2004, pp. 143-171; C. HEREDIA MORENO, «La fortuna crítica de Juan de Arte y Villafañe». *Archivo Español de Arte* t. 79, n. 315, 2006, pp. 307-332.

Ahora es posible un estudio más detenido de la presencia real del tratado (o tratados) de Juan de Arfe por el considerable aumento de las investigaciones sobre los dos vértices sobre los que puede apoyarse un estudio de este tipo: la revisión, el estudio y las nuevas ediciones críticas de varios de los tratados artísticos del período y el mayor conocimiento de las bibliotecas contemporáneas, especialmente de las bibliotecas de artistas.² Así se hace posible un estudio de la presencia de los tratados de Juan de Arfe en el período del Siglo de Oro español, esto es, desde su edición en el último tercio del siglo XVI, hasta la publicación de *El Museo pictórico* de Antonio Palomino, que en sus dos primeros tomos apareció en 1715 y se coronó en 1724 con el *Parnaso español pintoresco laureado*. El tratado de Palomino se ha venido considerando como un excelente resumen recopilatorio de las ideas y anhelos artísticos del Siglo de Oro hispano.³ Esto es especialmente pertinente en el caso de Juan de Arfe, pues Palomino no sólo reconsideró elogiosamente la obra teórica del «arquitecto de plata y oro» sino que lo incluyó en su *Parnaso* con una laudatoria y significativa biografía.

En Juan de Arfe siempre existe la dualidad entre su trabajo como platero de excepcional categoría, representante de toda una saga familiar, autor de las magníficas custodias de asiento de las catedrales de Avila, Valladolid y Sevilla, y su fecunda creación teórica que lo vincula a la tradición humanística. Es esta dualidad tan armónica la que lo convierte en uno de los artistas que mejor encarnan el tópico del artista renacentista. Fruto de esta dualidad y de su vocación literaria es la variedad de proyectos editoriales en los que estuvo involucrado. Además de las ediciones del *Quitador* y la *Varia* a las que seguidamente nos referiremos, uno de los más singulares fue el prólogo a la edición de Esopo que realizó su hermano Antonio, *Vida y fabulas exemplares del natural filosofo y famosissimo fabulador Esopo* y de la que se hicieron tres ediciones a partir de la primera de 1586 en Sevilla.⁴ También quiso dejar memoria escrita de la descripción de una de sus grandes obras como orfebre, la custodia de la catedral de Sevilla, en el opúsculo *Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la catedral de Sevilla*, publicada en 1587, donde entre otras cosas explicaba el programa iconográfico de la misma ideado por el canónigo Francisco Pacheco.⁵ No tan difundida como sus grandes obras teóricas, la

Descripcion no fue sin embargo desconocida entre los artistas de su tiempo, como atestigua su asiento en la librería de Juan de Herrera.⁶ Arfe también redactó otra obra que no llegó a ver la imprenta, un tratado de perspectiva cuya publicación inminente anunciaba en el prólogo de la *Varia*⁷ y cuya pérdida lamenta Palomino.⁸

La primera obra impresa de Juan de Arfe fue el *Quitador de la plata, oro y piedras* publicado en Valladolid en 1572, del que luego se hizo una nueva edición en Madrid en 1598, muy aumentada, pues los libros que incluía pasaron de tres a cinco, aunque sin ilustraciones. Una tercera edición, que refundía las dos anteriores, se publicó en Madrid en 1678.⁹ Es una obra fundamentalmente técnica, dirigida a se ensayadores y joyeros que trata de aleaciones, contrastes de metales, piedras preciosas, valor de las monedas, pesos y medidas. En su primera edición incluía un buen número de grabados de balanzas, redomas, cazuelas, un horno y, el más singular, la escena de un ensayador trabajando en su taller. Fue una obra muy apreciada en su época aunque por su carácter especializado se divulgó bastante menos que la *Varia*¹⁰. Entre los artistas sólo conocemos la presencia en sus bibliotecas en un puñado de casos. Naturalmente, el libro interesó a los plateros de profesión, y así lo encontramos en las bibliotecas de dos conocidos artífices, Gaspar de Ledesma, quien lo poseía en el momento de su muerte en Madrid, en 1618¹¹, y el conguense Juan de Orea (c.1620-1693)¹². Ambos tenían unas notables bibliotecas donde también se ubicaban ejemplares de la *Varia commensuración*, como veremos más adelante. También poseyeron el *Quitador* algunos arquitectos, como el maestro del círculo Juan de Herrera, Juan de Minjares (?-1599), que también guardaba la *Varia* entre

2 Sobre este último punto, además de la muy abundante bibliografía particular a la que aludiremos seguidamente, véanse M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995; R. SOLER I FABREGAT, «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía». *Locus Amoenus* 1, 1995, pp. 145-164; IDEM, *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la edad moderna*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, 2 vols.; IDEM, *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Gijón, 2000.

3 F. CAIWO SERRALLIER, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981, p. 619.

4 Ediciones sucesivas, en Sevilla, de 1642 y 1714; véase S. TALAVERA CUESTA, *La fabula española en España en el siglo XVIII*. Cuenca, 2007, p. 88.

5 A. BONNET CORREA, *Figuras y modelos...* ob. cit., pp. 90-91.

6 A. RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera arquitecto de Felipe II*. Madrid, 1936, p. 159; F.J. SANCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*. Madrid, 1941; L. CERVERA VERA, *El inventario de bienes de Juan de Herrera*. Valencia, 1977.

7 J. de ARFE, *De Varia Commensuración para la esculptura, y Arquitectura...* Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585, Prólogo s.p.: «como lo diremos en nuestra Perspectiva práctica muy en breve».

8 A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar 1947, p. 809; en ocasiones se ha citado otra obra manuscrita, *De escudo de armas*, como posible obra de Juan de Arfe, pero ya Nicolás de Antonio, fuente de esta noticia, dudaba de que dicho Arfe fuera nuestro tratadista, N. de ANTONIO, *Biblioteca hispana nueva*. Ed. Madrid, F.U.E., 1999, I p. 681: «El libro manuscrito de un Juan de Arfe, personaje probablemente distinto, *De escudo de armas*, estuvo en poder de Gonzalo de Argotes».

9 A. BONNET CORREA (dir.), *El libro de arte en España*. Granada, 1975, pp. 37, 40 y 64.

10 A. BONNET CORREA, «Juan de Arfe, ensayador de oro y plata», texto introductorio a la edición del *Quitador de la Plata, Oro y Piedras*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976; publicado posteriormente en *Figuras, modelos...* ob. cit., pp. 95-104.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 78.

12 J.L. BARRIO MOYA, «La librería del platero Juan de Orea (1693)». *Boletín de arte* n. 11, 1990, pp. 97-103.

otros libros de arquitectura¹³. Ambos tratados de Arte se encontraban igualmente en la librería de Juan Gómez de Mora¹⁴, mientras que Teodoro Ardemans (1664-1726) sólo tenía en sus anaqueles el *Quilador*¹⁵, seguramente la tercera edición de 1678, la única de la que ya se hacía eco Antonio Palomino¹⁶.

Sin embargo, ese carácter especializado en el mundo de los metales preciosos y su interés por llegar a establecer una mayor precisión en el control de pesos y medidas, seguramente motivaron la presencia del *Quilador* en otro tipo de bibliotecas a las reunidas por los artistas. Aunque el estudio de los libros de arte en bibliotecas nobiliarias de la Edad Moderna española está todavía por hacer, podemos ofrecer algunos datos sobre la presencia del *Quilador* en algunas de ellas. Tan sólo un año después de su publicación, en 1573, ya se encontraba en la magnífica biblioteca de don Alonso Osorio, marqués de Astorga (c. 1532-1592)¹⁷. También lo encontramos en el inventario de la biblioteca—realizado hacia 1600—del VI Conde de Castilla, Juan Fernández de Velasco (?-1613)¹⁸ y entre los bienes dejados por el rey Felipe II, tal y como se inventaría en 1602: «Quilador de la plata, por Joan Darphe»¹⁹. Sin embargo, años más tarde, era la *Varia Commensuración* la que se encontraba en la célebre biblioteca que su nieto, Felipe IV, formó en la Torre Alta del

13 M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arte Villafañe y Sebastián Serlio». *Archivo Español de Arte* t. 76, n. 304, 2003, pp. 371-388 (p. 377); sobre Juan de Minjares véase C. WILKINSON, «The Career of Juan de Minjares and the Reform of Spanish Architecture under Philip II». *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 33, n. 2, 1974, pp. 122-132; E.E. ROSENTHAL, *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, 1988, pp. 139-150; R. LÓPEZ GUZMÁN, «El arquitecto Juan de Minjares en Granada». *Laboratorio de Arte* n. 5, 1992, pp. 99-109.

14 M. AGULLÓ Y COBO, «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1973, pp. 55-80; V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*. Madrid, 1983, pp. 169-184.

15 M. AGULLÓ Y COBO, «La biblioteca de don Teodoro Ardemans», en *Primeras Jornadas de Bibliografía*. Madrid, 1977, pp. 570-652; B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*. Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1991, 2 vols., II p. 1288.

16 A. PALOMINO, ob. cit., p. 265.

17 P.M. CATEDRA, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio Marqués de Astorga*. Valladolid, 2002, p. 311.

18 Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 7840, f. 124, poseía la primera edición de 1572; sobre la biblioteca del Condestable véase M. FERNÁNDEZ POMAR, «Manuscritos del VI Condestable de Castilla en la Biblioteca Nacional». *Hebdomada* 18, 1967, pp. 89-168; G. de ANDRÉS, «La biblioteca manuscrita del Condestable Juan Fernández de Velasco (m. en 1613)». *Cuadernos bibliográficos* n. 40, 1980, pp. 5-22; M.C. de CARLOS, «Al modo de los Antiguos». Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla», en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, 2005, pp. 207-314 (pp. 237-267).

19 F.J. SANCHEZ CANTON, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, 1956-59, 2 vols. I p. 187, n. 1392: «Quilador de la plata, por Joan Darphe, en Madrid; encuadernado en papelón y cuero negro dorado; tasado en quatro reales»; puede tratarse del ejemplar actualmente en la Real Biblioteca de El Escorial, una primera edición de Sevilla, 1572, con sig. 53-1-30.

Alcázar de Madrid²⁰. El *Quilador* también lo poseía ese singular ingenio aragonés, Vincencio Juan de Lastanosa²¹. Como vemos, en este tipo de bibliotecas nobiliarias primaba el interés por el *Quilador* sobre la *Varia*, incluso en librerías como la de Vincencio Juan de Lastanosa, pobladas de títulos de arquitectura y pintura tanto españoles como extranjeros, al contrario que la mayoría de los artistas de su tiempo, se había interesado por el *Quilador* y no por la *Varia*, por lo que el interés sobre este libro técnico y su análisis de las aleaciones de plata y oro parecía estar más cerca de las preocupaciones de los creadores de estas bibliotecas nobiliarias que las especulaciones artísticas de la *Varia*.

De Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura fue la gran aportación teórica de Juan de Arte. Publicada en Sevilla en 1585, en esa primera edición sólo salieron los dos primeros libros, debiendo esperarse hasta 1587 para que se pudiera vender la obra completa en sus cuatro libros²². Posteriormente, una segunda edición se publicó en Madrid en 1675²³.

Arte demostraba en esta obra sus profundas raíces humanísticas, en primer lugar por su atención al lenguaje y su amor por la palabra escrita. Desde el prólogo comparaba el arte con la literatura y, con espíritu renacentista, se proponía lograr con su obra el camino recorrido en las letras por Antonio de Nebrija, Juan de Mena y el Marqués de Santillana, quienes en su campo habían conseguido abatir la barbarie anterior. Ya en la *Descripción* de la custodia de la catedral de Sevilla, Arte había manifestado su confianza en la palabra escrita como medio de transmisión duradera de las obras de arte, pues como lector de la *Historia Natural* de Plinio pensaba que las grandes obras de la Antigüedad todavía pervivían en sus descripciones literarias: «no se pudiera tener noticia de las singulares obras fabricadas por los

20 E. de SANTIAGO PÁEZ, «*Anima medicamentum*». La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar», en P. CATEDRA y M.L. LÓPEZ VIDRIERO (dirs.), *El libro antiguo español III. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, 1996, pp. 279-314 (294-314); F. BOUZA, *El libro y el Centro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca, 2005, p. 336.

21 K.L. SELIG, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracian*. Ginebra, 1960, p. 46, n. 583; sobre su biblioteca véase M.J. PEDRAZA GRACIA, «La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa», en Catálogo de la Exposición *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) La pasión de saber*. Huesca, 2007, pp. 87-95.

22 Un incendio privó a Arte de su primer manuscrito, que tuvo que ser reecho por el autor. Finalmente los dos primeros libros se editaron en 1585 y la obra completa con cuatro libros no se imprimió hasta 1587 aunque se mantuviese la fecha de edición de 1585, así lo indica Agustín Ceán Bermúdez en nota a E. LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitecturas de España*. Madrid, 1928, III, pp. 98-99; sabemos que la edición de 1585 contó con una tirada de mil ejemplares; J.M. PALOMERO PÁRAMO, «Nuevos datos sobre el proceso editorial de la *Varia Commensuración*», de Juan de Arte: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 887-893.

23 La *Varia* de Juan de Arte se seguiría reeditando hasta 1806, véase A. BONET CORREA (dir.), *El libro de arte...* ob. cit., pp. 36, 37 y 62; A. BONET CORREA (dir.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid, 1980, I, n. 289-298.

artífices griegos y romanos si no hubiera habido autores que escribieran sus trazas, grandezas y ornatos con que se representan al entendimiento humano, cuasi como si presentes estuvieran»²⁴.

Al afrontar años más tarde la *Variá*, insistiría en que su trabajo tenía como objetivo crear un corpus teórico en castellano, es decir, paliar la ausencia de tratados artísticos entre los españoles: «por ver la falta q hasta ahora à avido en España de gente curiosa de escribir»²⁵, reclamación que sería secundada por Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general para todas las artes* (1600)²⁶. No es de extrañar que Francisco Pacheco considerara la *Variá* y la *Noticia general* sus dos inmediatos precedentes a la hora de remediar la carencia de libros españoles sobre las artes y así alabara el carácter novator de Juan de Arfe: «osó en nuestra lengua dar principio a alguna parte deste intento, en el Libro que escribió de *Commensuración*»²⁷.

El escrito de Arfe también contiene un interesante perfil como modelo historiográfico, pues su relato histórico del progreso de las artes en España, tanto en la evolución de las proporciones de los escultores Alonso Berruguete y Gaspar Becerra como en la transformación de la arquitectura hasta el cenit que identifica con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tienen un rotundo eco vasariano²⁸. Que este proceso evolutivo interesó y fue recogido en España lo pone de manifiesto un manuscrito de Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), en el que transcribe el pasaje de la *Variá* a partir de la decadencia de la arquitectura por la invasión de los godos²⁹. Asimismo, el biógrafo de los artistas españoles también recogió de la *Variá* el discurso de la evolución de las proporciones de las obras de Alonso Berruguete y Gaspar Becerra para construir las biografías de ambos artistas en su manuscrito³⁰.

Si el texto de Arfe destaca por su cuidadoso y específico lenguaje, la importancia de las imágenes será fundamental para la *Variá*. El gran número de grabados que

24 J. de ARFE, *Descripción de la traza y ornato de la sancta Iglesia de Sevilla*, 1587; citamos por la edición de la *De Varia Commensuration... libros III y IV* ob. cit. que también la transcribe, p. 21.

25 J. de ARFE, *De Varia Commensuration par la escoltura, y Architectura...* Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de León: «A los lectores», s.f.

26 G. GUTIERREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, Pedro Madrugal, 1600, p. 136: «[N]avarrete fue el excelentísimo sobre quantos pintores ha auído, y otros muchos, cuyos nombres huuiera eternizado mas la fama, si huuiera en España tan curiosas plumas como de los Estrangeros. Pero quera antigua es de que en ella nunca acabaran de entrar jamas las Musas... porque apenas son muertos, quando nos olvidamos dellos».

27 F. PACHECO, *Arte de la pintura*. Ed. de B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 67.

28 D. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 139-140.

29 Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 8.148, ff. 1r-2v, sobre el manuscrito, del que ya dio noticia F.J. Sánchez Cantón como obra de Lázaro Díaz del Valle, véase M. SANTIAGO RODRÍGUEZ, *Documentos y manuscritos genealógicos*. Madrid, 1954, p. 237; *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1988, t. XII, p. 255; J. RIELLO VELASCO, «Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura», *Goya* n. 298, 2004, pp. 37-44; D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*. Madrid, 2008, pp. 86-87.

30 D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle... ob. cit.*, pp. 149 y 213-214.

pueblan la obra la convirtieron en una completa guía visual fácilmente accesible a todo tipo de artistas –incluso iletrados– a conceptos de geometría, proporción y ordenamiento arquitectónico. Esta apuesta por lo visual también vincula a la *Variá* con los tratados científicos del Renacimiento, en los que la importancia concedida a la imagen constituyó el gran impulso del avance científico en todo tipo de disciplinas³¹.

Nuestro autor se muestra con verdadero espíritu científico cuando rechaza todo lo que no ha visto o comprobado por medio de la reflexión o el estudio y es en el propio texto de la *Variá* donde relata su visita a las clases de disección del doctor Cosme de Medina en la Universidad de Salamanca³², algo verdaderamente singular dentro del panorama español, donde incluso el médico Juan Valverde de Hamusco explicaba que el motivo de su traslado a Roma se debía a la dificultad de la realización de disecciones en España³³. Por todo ello a Juan de Arfe se le puede considerar el representante más completo del panorama hispano en lo que se entiende por el artista renacentista por excelencia, con preocupaciones artísticas, humanísticas y científicas.

La inclusión del retrato del autor puede entenderse dentro de esa apuesta por la imagen en el tratado, pues configura una poderosa efigie del artista culto: en un clipo y de perfil recordando la tradición humanística y las monedas de la Antigüedad, vestido elegantemente y luciendo unos lentes que lo definen como lector y escritor, es decir, ubicado en un mundo totalmente diferente al del orfebre manual afanado en su taller.

Arte explicaba en el prólogo la configuración de los grandes temas de su obra, reservando el primer libro para la geometría, el segundo para la simetría y composición de los cuerpos humanos, el tercero para las de los animales y el cuarto dedicado a la arquitectura. Una de las claves del éxito de la *Variá* es que Arte reunía en una sola obra varios de los tratados más demandados por sus contemporáneos, la geometría de Euclides, Durero o Serlio, la simetría humana y animal de Durero y la exposición visual de los órdenes arquitectónicos que se podía encontrar en Serlio, Vignola y Palladio así como en las ediciones ilustradas de Vitruvio. En las fechas de la edición de la *Variá*, Rodrigo Zamorano había traducido al castellano los primeros seis libros de Euclides recientemente (1576) y sólo existían las sucesivas

31 J.S. ACKERMAN, «Early Renaissance Naturalism and Scientific Illustration», *Figura. Acta Universitatis Upsalensis* 1985, pp. 1-17.

32 J. de ARFE, *De Varia...* ob. cit., II, f. 25v.

33 J. VALVERDE DE HAMUSCO, *Historia de la composición del cuerpo humano* [Antonio de Salamanca y Antonio Latre], Roma 1556]. Ed. Madrid, Turner, p. 23; bien es verdad que la situación hispana comenzó a cambiar a mediados del siglo XVI, sobre todo a raíz del foco de médicos valencianos, en 1551 la Universidad de Salamanca creó la primera cátedra de anatomía que ocupó Cosme de Medina y que se convirtió en un centro de acogida de las nuevas ideas de Andrea Vesalio sobre la disección directa y la observación empírica de la medicina; J.M. LÓPEZ PINERO, *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XIX*. Valencia, 1976, p. 101; IDEM, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI-XVII*. Valencia, 1979, pp. 331-337.

ediciones de Francisco de Villalpando de los libros III y IV de Serlio y la traducción de Vitruvio por Miguel de Urrea. El resto de los libros eran ediciones extranjeras, caros libros de importación y todavía habría que esperar para las traducciones de Vignola (1593) y Palladio (1625)³⁴.

La inclusión de un estudio de la geometría euclidiana dotaba a la *Varia* de un indudable componente matemático y científico desde su punto de partida, haciendo de la geometría la base del conocimiento de las artes. Ya el cosmógrafo y amigo de Arte, Rodrigo Zamorano, había comenzado su edición de Euclides considerando a la geometría como la ciencia de la que dependen todas las demás, entendiendo significativamente entre éstas a la arquitectura, la pintura y la escultura³⁵. La inclusión de una introducción geométrica, que autores como Durero o Serlio habían añadido en sus tratados, se convertirá de aquí en adelante en un elemento habitual en los tratados arquitectónicos y artísticos españoles, tal y como podemos ver, por ejemplo, en el *Arte y uso de arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás o *La Pintura Sabia* (1660-1662) de fray Juan Ricci, mientras que Lázaro Díaz del Valle escribirá: «Geometría: a esta Arte se reduce el de la plintuja y dibujo»³⁶.

El libro dedicado a la geometría por parte de Arte no pasó desapercibido a los artistas y arquitectos posteriores. Así podemos comprobarlo al ver la cita que le dedica Diego López de Arenas en su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, publicado en Sevilla en 1633. A pesar de la continua utilización de la obra de Arte por López de Arenas, la única cita directa de la *Varia* se produce a la hora de ahondar en los problemas de la geometría³⁷. También el arquitecto salmanino Simón García (c. 1649-1697) cita a Arte entre las fuentes que componen su tratado, el *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* (1681)³⁸, pero sobre todo va a centrar su interés en la parte de la geometría. García transcribe todo

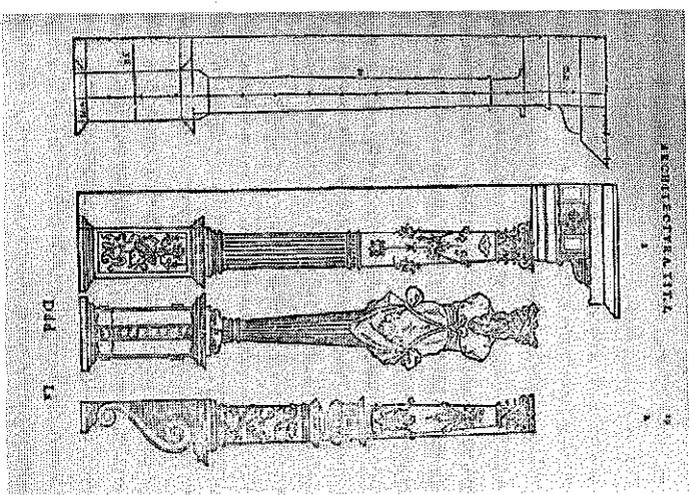
34 A. BONNET CORREA, «Juan de Arte y Villañe», en *Figuras, modelos...* ob. cit., p. 158.

35 R. ZAMORANO, *Los seis libros primeros de la geometría de Euclides. Traducidos en lengua Española por Rodrigo Zamorano Astrólogo y Matemático...* Sevilla, Alonso de la Barrera, 1576, f. 5v; existe edición facsimil de la Universidad de Salamanca con Introducción de José María Sanz Hermida, Salamanca, 1999; en relación con su faceta de traductor de Alberti véase A. J. MORALES, «El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, traductor de Alberti al español», *Annali di architettura* n. 7, 1995, pp. 141-146.

36 K. HELLMWIG, «Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle», *Archivo Español de Arte* n. 67, 1994, pp. 27-41; J. M. RIELLO VELASCO, «Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo»: Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura», *Annales de Historia del Arte* n. 15, 2005, pp. 179-195; D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle...* ob. cit., pp. 121 y ss.

37 D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes*. Ed. de M^{re} Angeles Toaias Roger. Madrid, Visor, 1997, pp. 244-245.

38 S. GARCÍA, *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría*. Año 1681. Recedido de diversos Autores Naturales y extranjeros por Simón García arquitecto natural de Salamanca, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, sig. Mss. 8884, f. 2: «Juan de arte», existe edición moderna con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos, S. GARCÍA, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1991, 2 vols.; sobre Simón García véase M. N. RUPÉREZ ALMAJANO, «Anotaciones sobre la vida y la obra del arquitecto Simón García», *Archivo Español de Arte* t. 71, n. 281, 1998, pp. 68-74.



LAMINA 1. Juan de Arte. *De Varia Commensuration*. Libro IV. 1587.

el capítulo VII del título I de la geometría de Arte en su capítulo treinta y tres y recoge libremente otros pasajes euclidianos de la *Varia* en su manuscrito³⁹.

Por lo que se refiere al libro IV de la *Varia Commensuration* donde aparecen las láminas de los cinco órdenes arquitectónicos, fue una de las partes que más resonancia otorgó a la obra (lám. 1). El que con mayor detenimiento analizó su aportación fue el arquitecto recoleto fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679) en la segunda parte de su *Arte y uso de arquitectura* (1665). Fray Lorenzo señalaba los cuatro libros que formaban la *Varia* de Arte y se centraba en el análisis del cuarto, en el que «trata de Arquitectura, y piezas de Iglesias»⁴⁰. A partir de aquí dedica sucesivos capítulos, del XXXIV al XXXVIII de la Segunda Parte de su tratado, al estudio detenido de las medidas de los cinco órdenes arquitectónicos ofrecidos por Arte.

Que la versión de la ordenación arquitectónica de Arte se había hecho popular en su tiempo se puede inferir de la cita que le dedica el franciscano Baltasar de Vitoria en su exitoso *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620-23), donde

39 Véanse los estudios de C. CHANFÓN OLMOS, «Simón García y la Antropometría» y «Simón García y la proporción geométrica», en Introducción al tratado S. GARCÍA, *Compendio de arquitectura...* ob. cit., I, pp. 19-30 y 31-42.

40 L. de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de Arquitectura*. Edición anotada por F. Díaz Moreno. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008, pp. 659-660.

señalaba al libro de Arfe como autoridad para definir los órdenes arquitectónicos junto a Vitruvio, Serlio y Vignola⁴¹. Esta fama literaria había llegado también a Hispanoamérica, donde a finales del siglo XVII, el cronista Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (c.1643-c.1690), en sus *Preceptos históricos*, señalaba a Arfe entre Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás y Vitruvio como los autores requeridos para quien quisiera tener «grande comprehension de la arquitectura»⁴².

A comienzos del siglo XVIII se seguirá teniendo en cuenta la ordenación arquitectónica de Juan de Arfe. En sus *Ordenanzas* (1719) Teodoro Ardemans (1664-1726) lo cita entre los tratados de arquitectura que deben ser consultados⁴³. Ese mismo año, el sacerdote Bartolomé Ferrer, se sirve en varias ocasiones de la *Varía* en sus *Curiosidades útiles* (1719)⁴⁴, ante todo a la hora de la definición de los órdenes arquitectónicos, donde Arfe aparece como una de las fuentes⁴⁵. Más sofisticado es el estudio de los órdenes arquitectónicos que emprende el matemático Tomás Vicente Tosca (1651-1725) en el tomo V de su *Compendio matemático* (1712), dedicado a la arquitectura civil y militar, donde la *Varía* de Arfe de nuevo es citada entre los tratados a consultar en las proporciones de los órdenes arquitectónicos⁴⁶.

Sin embargo, para los tratadistas de pintura, la *Varía* fue tenida en cuenta, ante todo, por las medidas de proporción y simetría del cuerpo humano y de algunos animales que hacía visibles en su tratado, es decir, los libros II y III. Arfe se convertía en heredero de los tratados de Pomponio Gaurico y, sobre todo, Alberto Dureró, en los que se discutían las medidas proporcionales de las figuras. Ya Juan de Jáuregui (1583-1641), en uno de los *Memoriales* para la defensa de la liberalidad de la pintura

41 B. de VITORIA, *Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca, Casa de Antonia Ramirez, 1620-1623 (Cito por la edición de Madrid, Imprenta Real, 1673), II, pp. 340-341.

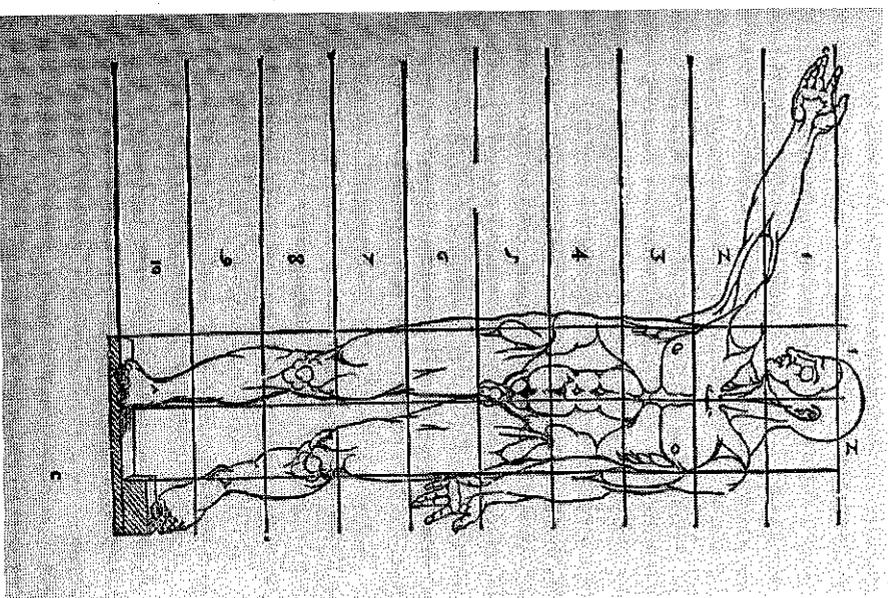
42 F.A. de FUENTES Y GUZMAN, *Preceptos históricos*. Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1957, p. 73; el pasaje ya fue citado por A. BONET CORREA, *Figuras, modelos...* ob. cit., p. 156.

43 *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija, Aparejador de obras Reales, y de las que se practican en las Ciudades de Toledo, y Sevilla, con algunas aduertencias à los Alarifes, y Particulares, y otros capitulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia que todo se cifra en el gobierno politico de las fabricas. Dedicado a la muy noble Leal, y Coronada Villa de Madrid, por don Teodoro Ardemans...* En Madrid, por Francisco del Hierro. Año de 1719, p. 30.

44 M.V. SANZ SANZ, «El tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)». *Revista de Ideas Estéticas* n. 142, pp. 111-119; E.J. LEÓN TELLO y M.V. SANZ SANZ, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994, pp. 82-83.

45 B. FERRER, *Curiosidades útiles. Aritbemetica, geometria, y arithmetonica, o sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado teonetrica y el curioso architecto, o canilla de architectura*. Madrid, Eusebio Fernández de la Huerta, 1719, existe edición facsimil con introducción de Borja Bordiu, Librería Galgo, Oviedo, 2002.

46 T.V. TOSCA, *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad. Que compuso el doctor Thomas Vicente Tosca, Presbitero, de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia...* Tomo V que comprehende Arquitectura civil, monte y canteria. *Arquitectura militar, protectia, y artilleria*. Valencia, por Vincente Cabrera, Año 1712; sobre Tosca y su tratado véase E.J. LEÓN TELLO, «Introducción a la teoría de la arquitectura del P. Tosca (1651-1725)». *Revista de Ideas Estéticas* t. 35, n. 140, 1977, pp. 287-298; E.J. LEÓN TELLO y M.V. SANZ SANZ, ob. cit., pp. 51 y ss.



LAMINA 2. Juan de Arfe. *De Varia Commemoracion. Libro II. 1585*.

escritos en 1629 y que Vicente Cardúcho incluyó como apéndice a sus *Dialogos de la pintura* (1633), escribía: «Deste genero [la simetría y proporción] es nuestro Español Juan de Arfe, que a imitación de Alberto Dureró observa las medidas y proporciones del cuerpo humano, y añade las de todos los animales»⁴⁷. Del mismo modo la entenderá José García Hidalgo a fines de la centuria en su cartilla de dibujo *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), cuando en el premio a su repertorio visual, sitúa la *Varía* de Juan de Arfe entre los autores a tener en cuenta a la hora de afrontar el estudio de las «partes del cuerpo humano, sigyendo la mejor Escuela, y Simetría»⁴⁸.

47 V. CARDUUCHO, *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias...* Madrid, Francisco Martinez, 1633, ff. 202-202v.

48 J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693). Ed. con introducción del Marqués de Lozoya. Madrid, Instituto de España, 1965, p. 6.

Pero quien se refiere a él con más detenimiento es Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649). Ya vimos que Pacheco contemplaba la *Variá* como su precedente inmediato en la tratadística española. Para él, la parte más importante del libro de Arte era la dedicada a la simetría y las proporciones humanas y animales. Las medidas ofrecidas por Arte le sirven incluso para excusar sus propios grabados «habéndolo hecho Juan de Arte»⁴⁹. A continuación seguirá atentamente las proporciones que ofreció el leonés tanto a la hora de abordar la figura humana como la de varios animales⁵⁰ (lám. 2).

Pero fue Antonio Palomino quien recogió las diferentes interpretaciones sobre la *Variá* para reunir las en su *Museo pictórico*, aprovechando incluso algunas de las láminas ofrecidas por Arte⁵¹. Su intención de escribir sobre las artes del dibujo e identificar a la pintura como «ciencia arquitectónica» motivó que su recepción de la obra de Arte se ampliase. Para los pintores ya no solamente era válida la parte dedicada a la simetría y las proporciones de los cuerpos, sino que se ampliaba al libro I de la geometría y al IV, donde se explicaban los cinco órdenes de arquitectura. De este modo, ponderaba la *Variá* como «de gran utilidad para todas las artes del Dibujo, y especialmente para la Pintura, por lo que trata de la simetría, anatomía, y arquitectura»⁵². Palomino evidencia que dedica una biografía a Juan de Arte no por su trabajo como platero, actividad por la que se siente incluso embarazado al incluirlo en su libro: «aunque de profesión platero —dice—, es muy digno de este lugar», sino por su evidente admiración a su especulación teórica. Ya es destacable que le denomine «platero, escultor y arquitecto», palabras que hubiera secundado el propio Arte. Alaba el libro del *Quilador* como «de gran utilidad para la platería», pero sus mayores elogios son para la *Variá*, del que pondera su utilidad y erudición: «donde no sólo nos dispensa a los pintores acertadísimas reglas del dibujo en la simetría, y anatomía de los músculos, y huesos, así del cuerpo humano, como de los animales, cuadrúpedos, y aves; sino también muy importantes reglas de los cinco órdenes de arquitectura, y piezas de platería, con muy singulares noticias en esto, y lo demás, así de antiguos, como de modernos artífices; en que no fueron los menos célebres (especialmente en la Platería) sus ascendientes: precediendo a esto muy importantes reglas de Geometría, y de los círculos de la esfera, relojes horizontales, y las tablas de los grados, y alturas de España, exornándolo todo con oportunísima erudición»⁵³.

Como vemos, la *Variá* de Juan de Arte fue utilizada y comentada de manera muy distinta por los diferentes tratadistas, pero cada uno de ellos supo sacar partido a una u otra de sus mejores características. La *Variá* tenía todos los ingredientes para

49 F. PACHECO, ob. cit., p. 350.

50 *Ibidem*, pp. 356-379.

51 A. BONNET CORREA, «Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino», en *Figuras, modelos...* ob. cit., pp. 235-249 (pp. 241-242).

52 A. PALOMINO, ob. cit., p. 256.

53 *Ibidem*, p. 808.

resultar un tratado exitoso pues combinaba con extraordinario equilibrio el carácter erudito, científico y humanístico, que podían demandar los tratadistas más exigentes, con el componente visual, que servía como recetario de modelos para los artistas más modestos. Tenemos muchos ejemplos de artistas y orfebres de diferentes artes que poseían muy pocos libros pero entre los que estaba incluida la *Variá*. Incluso el caso de algún artista cuya única posesión libraria era el ejemplar de Arte. Es el caso del poco conocido arquitecto o maestro de cantería afincado en Barcelona Joan Petit, quien en 1603 poseía un solo libro entre sus bienes, y era la *Variá* de Arte⁵⁴. Sólo cuatro años después de la aparición de los dos primeros libros de la *Variá*, en 1589, hacía testamento el maestro de cantería Juan de la Bodega y entre los tres libros que posee ya se cita el de Juan de Arte junto a uno de Sebastián Serlio⁵⁵. Igualmente, el bordador Jerónimo Bocanegra de Segura, también poseía un tratado de Arte, que en 1612 lega a uno de sus pupilos, Jusepe de Abadía, subrayando significativamente: «se le de para su estudio, si ha de ser bordador, el libro de traza de Juan D'Arte»⁵⁶, lo que nos demuestra la versatilidad del uso de la *Variá* en manos de todos estos maestros.

Más tarde, en 1634, el libro de Juan de Arte se encuentra entre otros de arquitectura como Serlio, Cerceau y Dietterlin, en el inventario del carpintero Josep Sayòs⁵⁷. Un artista más conocido era el rejero, entallador, pintor y bronceista aragonés Juan Bautista Celma (c.1640-c.1608), a quien durante su trabajo en la catedral de Santiago se le denominaba «ingeniero oficial de las cosas de bronce»⁵⁸. Celma tenía buenas relaciones con la familia Arte y en el inventario de su biblioteca se anotaba: «otro [libro] de Juan de Arte», que normalmente se ha considerado el *De Variá Commensuration* por encontrarse junto a otros tratados de arquitectura y perspectiva como el de Jean Cousin, Daniele Barbaro, Vignola, Serlio y Vitruvio⁵⁹.

Ya nos referimos a las apreciables bibliotecas de los plateros Gaspar de Ledesma y Juan de Orea y vimos cómo en ambos casos poseían los dos tratados de Juan de Arte. Gaspar de Ledesma tenía en el momento de su muerte en Madrid, en 1618, una notable biblioteca con setenta y cinco títulos, entre ellos se encontraban los

54 M. CARBONELL BUADES, *L'arquitectura clàssica a Catalunya (1545-1659)*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1989, p. 126; R. SOLER I FABREGAT, *Producció, circulació...* ob. cit., II, p. 87.

55 M.C. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, *Artistas cántabros de la edad moderna: una aportación al arte hispánico: diccionario biográfico-artístico*. Madrid, 1991, p. 89.

56 M. ESQUIROZ MATILLA, «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVII», en *V coloquio de arte aragonés*. Zaragoza, 1989, pp. 527-547 (p. 536).

57 J. BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Manresa, 1990, p. 139.

58 A. GALLEGO DE MIGUEL, «En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 1990, pp. 499-517.

59 J.L. BASANTA CAMPOS, «La biblioteca de Juan Bautista de Celma (1535-1608)». *El Museo de Pontevedra* n. 54, 2000, pp. 93-98.

dos tratados de Juan de Arte: «De Arquitectura» y «Quilatador de oro y plata»⁶⁰. Por su parte, el platero conguense Juan de Orea (c.1620-1693) poseía una biblioteca con 135 títulos. En esta bien surtida librería se anotaba: «Primeramente un libro de a folio de la varia commensuration para la escultura por Juan de Arphe 30 rs.» y el «Quilatador de oro y plata 8 rs.»⁶¹. Otro conocido platero, Manuel Mayers Colomer, poseía una deslumbrante biblioteca de 475 títulos y 553 volúmenes. Aunque sobre artes y arquitectura el volumen de títulos era muy reducido—tan sólo la *Arquitectura* de Caramuel, el *Arte y uso de arquitectura* del carmelita San Nicolás—no faltaba el *De Varia Commensuration*⁶².

Naturalmente, entre los arquitectos la *Varia* también circuló profusamente. La encontramos tanto entre los arquitectos que trabajaron para la Corona, poseedores de bibliotecas bien surtidas como entre los maestros de cantería más modestos. Ya vimos que los arquitectos no sólo se interesaron en las páginas de Arte por los modelos de los cinco órdenes arquitectónicos sino también por las indicaciones geométricas del libro I.

La *Varia* se encontraba en la biblioteca del arquitecto y traductor de Palladio Juan Ribero Rada (1540-1600), que contaba con una notable biblioteca de 151 títulos⁶³. También en la que había reunido en Toledo el arquitecto y escultor Juan Bautista Monegro (c.1545-1621), una de las mayores bibliotecas de artistas de la época⁶⁴. La *Varia* también se encontraba en las bibliotecas del conguense Francisco de Mora (c.1553-1610)⁶⁵ y de su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648) quien, como ya dijimos, poseía también el *Quilatador*⁶⁶. Los dos títulos de Arte poseía también el arquitecto del círculo de Juan de Herrera, Juan de Minjares, en 1599⁶⁷.

Otros arquitectos más modestos también la poseían. Así se encuentra entre los bienes que dejó al morir en Madrid, en 1639, el arquitecto y maestro de cantería extremeño Bartolomé Díaz Arias⁶⁸. También la poseía, en 1658, el arquitecto ma-

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., p. 78.

61 J.L. BARRIO MOYA, ob. cit., pp. 97-103.

62 J.L. BARRIO MOYA, «La librería de Manuel Mayers Caramuel, contraste de oro y plata de Felipe IV y Carlos II», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* n. 21, 1996, pp. 181-210.

63 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», *Academia* n. 62, 1986, pp. 121-154; M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, León, 2002, pp. 311-332.

64 F. MARIAS, «Juan Bausista Monegro, su biblioteca y 'de divina proporcione'», *Academia* n. 53, 1981, pp. 89-117.

65 M. MARIAS y A. BUSTAMANTE, «Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa», en *II Simposio Ibero-español de Historia del Arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 277-318.

66 M. AGULLÓ Y COBO, «Documentos...» ob. cit., pp. 55-80; V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., pp. 169-184.

67 M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arte Villafañe...» ob. cit., pp. 371-388 (p. 377).

68 J.L. BARRIO MOYA, «Bartolomé Díaz Arias, un maestro de obras extremeño en el Madrid de Felipe IV», *Revista de estudios extremeños* vol. 42, n. 3, 1986, pp. 633-652.

drileño Bernabé Cordero, colaborador de Pedro de la Torre y conocido sobre todo por su trabajo en el País Vasco⁶⁹, la *Varia* se encontraba en su biblioteca junto a otros libros de arquitectura, como un Vitruvio, un Serlio y un Vignola⁷⁰. También estaba entre los bienes del maestro de obras y arquitecto Juan de León, quien al morir en Madrid en 1676 poseía una biblioteca de más de cincuenta títulos y un buen puñado de libros de arquitectura: Serlio, Vignola, Labbaco y Palladio, Lorenzo de San Nicolás y Torija, entre otros. Además, estos libros pasaron a las manos del arquitecto madrileño Tomás Román (1623-1682), testamentario y depositario de los bienes de Juan de León⁷¹. Más interesante es el caso del pintor y arquitecto Teodoro Ardemans (1664-1726). En su biblioteca se encontraba un ejemplar del *Quilatador* pero no poseía la *Varia Commensuration*⁷². Sin embargo, demuestra conocerlo bien cuando lo cita con elogio como fuente de estudio de la arquitectura en su *Ordenanzas* (1719)⁷³.

La *Varia* también fue corriente entre los escultores de la época. En este caso debían estar interesados ante todo por el libro II de las proporciones humanas y quizá también, por el III de las proporciones animales, tal y como vimos que había recogido Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649). Aunque como veremos, muchos de ellos tenían también varios tratados de arquitectura en sus bibliotecas, por lo que el aprecio de la *Varia* podía ser más amplio. El escultor palentino Pedro Ferrer poseía un puñado de tratados en 1600: Alberti, Serlio, Viñola y la *Varia* de Arte⁷⁴. En Salamanca, el poco conocido Pedro de Salazar, dejó a su muerte en 1617 una biblioteca de veintitrés títulos con varios libros de arquitectura, como el Serlio, Vitruvio y Vignola, junto a la *Varia* de Arte⁷⁵. El sevillano Andrés de Ocampo (c.1555-1623) poseía una nutrida biblioteca con 53 volúmenes. Se encontraban la Geometría de Euclides, la Perspectiva de Barbaro y Euclides, el «libro de las medidas» de Durerro, y varios tratados de arquitectura: Serlio, Labacco, Vignola, Sagredo y la *Varia* de Arte. A su muerte, la biblioteca la heredó su sobrino, el también escultor Francisco de Ocampo (1579-1639)⁷⁶. Ya en el siglo XVIII, Miguel de Rubiales tenía

69 M.I. ASTIZARAIN ACHABAI, «Contribución al estudio de la arquitectura retabística de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* 46, n. 3-4, 1990, pp. 259-316.

70 S. INSAUSTI, «Artistas de Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* 14, n. 3, 1959, pp. 314-331; V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 184.

71 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños...* ob. cit., pp. 300 y 302.

72 M. AGULLÓ Y COBO, «La biblioteca...», ob. cit., pp. 570-652; B. BLASCO ESQUIVIAS, ob. cit., II, p. 1288.

73 T. ARDEMANS, *Declaracion y extension sobre las ordenanzas, que escribió Juan de Torija...* ob. cit., p. 30.

74 T. GARCÍA CUESTA, «Enalladores palentinos del siglo XVII(2)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* n. 39, 1973, pp. 297-298.

75 A. WERUAGA PRIETO, *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna (1600-1789)*, Salamanca, 2008, p. 377.

76 A. MARTÍN MACÍAS, «Andrés de Ocampo, maestro escultor», *Archivo Hispalense* LV, 1972, pp. 9-51; IDEM, *Francisco de Ocampo maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pp. 70-73.

la *Varia* de Arte junto a la *Regole* de Vignola a su muerte en 1713⁷⁷. También José Benito de Churriguera (1665-1725) poseía la *Varia* hacia 1700, seguramente por herencia de su abuela, quien había estado casada con José de Churriguera el Viejo y el también escultor José Ratés Dalmau (?-1684)⁷⁸.

Entre los pintores, la *Varia* también se encontraba indistintamente en las bibliotecas de los maestros más instruidos y eruditos como en las de los más modestos medios. De nuevo conocemos varios casos de maestros poco conocidos y de los que su único libro artístico era el *De Varia Commensuration* de Arte. Así ocurría en lugares tan distantes como Madrid y Barcelona. En la Corte, Baltasar López de Ocampa que falleció en marzo de 1609, tan sólo poseía el libro *De Varia Commensuration* junto a algunas recopilaciones de estampas⁷⁹. Por su parte, el inventorario realizado en Barcelona en 1607, tras el fallecimiento de Jaume Huguet, identificaba un único libro: de nuevo el *De Varia* de Juan de Arte⁸⁰. Mientras, en Salamanca, el pintor Alonso Rodríguez tenía la *Varia* como único libro artístico junto a otros religiosos y de literatura⁸¹. Son casos indicativos de la utilidad que poseía la *Varia* para este tipo de maestros modestos.

Un esquivo pintor, del que conocemos más noticias documentales que obras seguras, el gallego Antonio Puga (1602-1648), a mediados de los años treinta estaba ya en la Corte, y en 1648 había reunido una estimable biblioteca de casi un centenar de títulos. Puga no tenía obras de arquitectura aunque sí un buen número de obras literarias y algunos libros sobre la teoría de la pintura como los *Dialogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho y los *Discursos apologeticos* (1626) de Juan Alonso de Butrón. El único libro de su biblioteca donde se aunaba la arquitectura, geometría y proporciones era la *Varia*⁸². Naturalmente, la obra de Arte también era útil para otro tipo de pintores, más eruditos y sofisticados. La *Varia* se encontraba en 1653 en la cuidada biblioteca de Domingo Guerra Coronel, el hasta ahora semidesconocido pintor, seguramente cercano a Velázquez, pues fue el primer poseedor de su *Venus*

77 J.L. BARRIO MOYA, «El escultor Miguel de Rubiales (1647-1713): una aproximación a su biografía», en *Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle de Henares*. Guadalajara, 1996, pp. 491-498 (p. 496); IDEM, «El escultor Miguel de Rubiales. Aportación documental», *Anales Seguntinos* n. 4, 1996, pp. 227-239; IDEM, «Nuevas aportaciones a la biografía del escultor alcarreño Miguel de Rubiales», *Anales seguntinos* n. 14, 1998, pp. 111-113.

78 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Nuevos documentos sobre José de Churriguera (1665-1700)», *Archivo Español de Arte* t. 58, n. 229, pp. 10-16.

79 M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 379-383; R. SOLER I FRAGGAT, *Producción, circulación...*, ob. cit., II, p. 58.

80 M. CARBONEL BUADES, ob. cit., p. 125; R. SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación...*, ob. cit., II, p. 49.

81 Q. WERUAGA PRIETO, ob. cit., p. 261.

82 M.L. CATURIA, *Antonio Puga: un pintor gallego en la corte de Felipe IV, Segundo del apéndice «Los libros que poseía el pintor» por F. J. Sánchez Cantón*. Santiago de Compostela, 1952, p. 91; sobre el artista véase también E. YOUNG, «Antonio Puga, his place in Spanish painting, and the Pseudo-Puga», *The J. Paul Getty Museum Journal* vol. 3, 1976, pp. 47-65.

del *Especio*⁸³. También la poseía el mismo Diego Velázquez (1599-1660), pintor real, en su exquisita biblioteca⁸⁴. Igualmente aparece en la del erudito pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz (1661), tan preocupado por las cuestiones de iconografía como su correspondiente Francisco Pacheco, pues tenía la intención de realizar un tratado sobre el tema, en cuyo inventorario se anotaba: «Otro libro de arquitectura de Juan de arphe enquadernado en pergamino en ocho reales»⁸⁵. El pintor valenciano Vicente Salvador Gómez (1637-1700) también poseía el libro de Juan de Arte en su biblioteca⁸⁶. Salvador Gómez, además, fue autor de una cartilla de dibujo que quedó incompleta: *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*⁸⁷. Se trata de una cartilla de dibujo en la que el autor introduce un diálogo entre un Maestro y su discípulo, mostrándole el primero todo un repertorio de dibujos que tiene que repetir de las diferentes partes del cuerpo humano⁸⁸. En el Proemio, el Maestro cita a los autores de los libros de pintura y señala a los italianos Vasari, Armenini, Lomazzo o Leonardo da Vinci, y a Vicente Carducho, Francisco Pacheco y la *Varia* Juan de Arte entre los españoles⁸⁹. El pintor Barrolomé Pérez, a su muerte en Madrid en 1698 también poseía una *Varia* de Arte en su biblioteca, acompañada tan sólo de

83 MARQUÉS DE SALTILLO, «Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel», *Arte español* 1944, pp. 43-48; M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 479-493; A. ATERIDO FERNÁNDEZ, «The first owner of the Rokeby Venus», *Burlington Magazine* 143, n. 1175, 2001, pp. 91-94.

84 F.J. SANCHEZ CANTÓN, «La librería de Velázquez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*. III. Madrid, 1925, pp. 379-406; IDEM, «Los libros españoles de la biblioteca de Velázquez», en *Varia Velazqueña*. I. Madrid, 1960, pp. 640-648; P. RUIZ PÉREZ, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*. Sevilla, 1999.

85 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. III, (11) Pintores. Valladolid, 1946, p. 91, n. 89.

86 B. NAVARRETE PRIETO, «Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales», *Arts Longa* n. 6, 1995, pp. 135-140; S. SALORT PONS y M.J. LÓPEZ AZORÍN, «Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte* n. 296, 2001, pp. 393-424; como Vicente Salvador Gómez adquirió los «libros y papeles» que el granadino Alonso Cano (1601-1667) había enviado a Valencia, se ha querido reconstruir la biblioteca del artista granadino a través de la de Vicente Salvador Gómez, lo que parece un poco excesivo puesto que no sabemos los libros que realmente tenía Alonso Cano en Valencia ni los que Salvador Gómez adquiriría en otras compras; además de la bibliografía anterior, la librería de Alonso Cano también ha sido reconstruida por B. NAVARRETE PRIETO, M.J. LÓPEZ AZORÍN y S. SALORT PONS, «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano», en I. HENARES CUÉLLAR (dir.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la Exposición. Granada, 2001, pp. 153-155; aceptando estos pies forzados, naturalmente la *Varia* de Arte estaría en la biblioteca de Alonso Cano.

87 «Cartilla y fundamentales reglas de la pintura por las cuales llegará uno a ser muy dchoo pintor / Descrivela Vicente Salvador y Gómez, familiar del Santo Oficio de la Inquisición y scngor de las pinturas...». El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig. II/3727; la citó y extrajo parte de su discurso F.J. SANCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1923-1941, III, pp. 85-90.

88 Fue reproducida por D. ANGULO y A.E. PÉREZ SANCHEZ, *Corpus of Spanish Drawings*. IV. Londres, 1988, n. 402-407.

89 F.J. SANCHEZ CANTÓN, *Fuentes...*, ob. cit. III, p. 90.

otro libro de Vignola⁹⁰. Mientras, ya en pleno siglo XVIII, en Valladolid, el pintor Ignacio Prado hacía inventario de sus bienes antes de casarse. Allí se refleja que contaba con una surtida biblioteca artística, con un puñado de libros de arquitectura y pintura, italianos y españoles donde también estaba representada la *Varría* de Juan de Arfe entre Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás, la Geometría de Durerro, Palomino, Serlio, Palladio, dos ejemplares de Vitruvio, Lomazzo, Carducho y Butrón⁹¹. Sólo faltaban cuatro años para que Antonio Palomino recogiera el sentir de más de un siglo de artífices fascinados por la *Varría* y ubicara a Juan de Arfe en su *Parnaso español* por su «oportunísima erudición».

Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El análisis de los libros de registros de las flotas de Nueva España y de Tierra Firme, que arribaron al puerto de Cádiz durante los reinados de Carlos II y de Felipe V, ha ido desvelando la cantidad aproximada de plata labrada que se importó a la Península desde ambos virreinos americanos¹. Continuando con esta misma línea de estudio, efectuamos ahora una primera aproximación a la época de Ferrnando VI, para tratar de conocer hasta qué punto la bonanza económica iniciada a finales del XVII se refleja en la cuantía y en la calidad de las remesas enviadas de América tras mediar el siglo XVIII.

En esta ocasión examinaremos las mercaderías de un solo navío, el Don Fernando, capitana de la flota de Nueva España al mando de don Joaquín Manuel de Villura y bajo el control del maestro de plata don Juan José de Goicoa, que llegó a Cádiz en el año 1758 procedente de Veracruz². La elección se debe a que su cargamento en

1 C. HEREDIA MORENO, «Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO ((coords.), *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México D.F. y León (España), Universidad de León e Instituto Nacional de Antropología e Historia (México), 2008, pp. 265-294. C. HEREDIA MORENO, «Plata labrada de Indias en las flotas de Nueva España durante el reinado de Carlos II (1665-1700)», en prensa. C. HEREDIA MORENO, «Los viajes transatlánticos. Objetos artísticos en las flotas de Tierra Firme durante el reinado de Carlos II», en prensa.

2 Archivo General de Indias (en adelante AGI), *Contratación*, Leg. 2039.

90 P. CHERRY, «New documents for Bartolomé Pérez», *Apollo* n. 397, 1995, pp. 43-48.

91 F. GARCÍA CHICO, *Documentos...* ob. cit., pp. 294-296.