

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1978

NUM. 47

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

- D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.  
" XAVIER DE SALAS BOSCH.  
" JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.  
" LUIS CERVERA VERA  
(Secretario).

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 276 2564

MADRID

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACION SE HACE CON CARGO  
A LA FUNDACION DEL  
EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

---

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - MADRID

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1978

NUM. 47

## S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍAS DE LOS EXCMOS. SRES. D. CÉSAR CORT Y BOTÍ Y D. FERNANDO GUITARTE Y GARCÍA DE LA TORRE ... ..	5
LA EDICIÓN VITRUVIANA DE CESARE CESARIANO, por <i>Luis Cervera Vera</i> ...	29
LA MÚSICA EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID, por <i>Federico Moreno Torroba</i> ... ..	183
LA MEDALLA DE GOYA CONMEMORATIVA DE SU CIENTO CINCUENTA ANIVERSARIO, por <i>Juan Luis Vassallo</i> ... ..	193
«LA CELEBRADA CAÍDA DE NUESTRO COLOSO». DESTRUCCIONES ESPONTÁNEAS DE RETRATOS DE MANUEL GODOY POR EL POPULACHO, por <i>Isadora Rose</i> ... ..	197
RECEPCIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO LOZANO SANCHÍS ... ..	227
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
JOSÉ LUIS DE ARRESE: <i>La villa de Betancuria (Fuerteventura, Las Palmas)</i> ... ..	233
FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: <i>La antigua Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza</i> ... ..	236
CRÓNICA DE LA ACADEMIA ... ..	241
BIBLIOGRAFÍA ... ..	251

NECROLOGIAS

DE LOS

EXCMOS. SRES. D. CESAR CORT Y BOTI Y D. FERNANDO  
GUITARTE Y GARCIA DE LA TORRE





Busto del Excmo. Sr. D. CÉSAR CORT Y BOTÍ, por el Académico  
Excmo. Sr. D. Juan Luis Vassallo Parodi.



**E**L 14 de julio último falleció en Alicante nuestro querido compañero Don César Cort y Botí, a los ochenta y cinco años de edad.

Para nadie de quienes le tratamos ha de constituir una novedad y mucho menos un secreto subrayar, junto a su clara inteligencia y afanosa inquietud, la firmeza de carácter, que para muchos fluctuaba entre la vehemencia y el rigor, entre lo temperamental y lo incisivo, siempre bajo un constante impulso de hombre resuelto y emprendedor. Desde otro punto de vista, no dejaba de sorprender el denodado empeño que mostraba en manifestar su pensamiento —o tal vez su enojo— sin titubeos ni reservas. Quizás por tratarse de D. César, levantino de corazón, diríase que un constante afluir de auras mediterráneas le infundía renovados bríos en la defensa de sus convicciones, sintiendo la inexcusable necesidad de exteriorizarlas.

Ciñéndome, con precisión de recordatorio, a su paso por la Academia, consignaré que, a propuesta de D. Modesto López Otero, D. Luis Bellido y D. Antonio Palacios, fue elegido miembro numerario en 4 de marzo de 1940 para cubrir la vacante de D. Teodoro de Anasagasti. En su recepción abordó el tema “Morfología de las grandes urbes”, contestándole Don Modesto López Otero, quien destacó —son sus palabras— “los enormes recursos de capacidad, de voluntad y de energía” del recipiendario, a quien no dudó en calificar de “maestro de urbanistas”.

De su activa participación en las tareas académicas quedan múltiples testimonios; bien formando parte de las Comisiones, en particular de Administración, Monumentos y Calcografía, bien desempeñando con celo inolvidable el cargo de Tesorero, así como el de Secretario primero, y en

sus últimos años el de Presidente de la Sección de Arquitectura. También a esta última etapa corresponde la concesión del Premio "José González de la Peña", Barón de Forna. Acaso el más expresivo exponente de esa continuada asiduidad a lo largo de 38 años de vida académica quede reflejado en el hecho de que, según recoge el último Anuario, contaba —en 1.º de enero de este año— con 1.345 asistencias, cifra, en verdad, que ha de comprenderse dentro de las máximas registradas en la historia de nuestra Corporación. Mas por encima de todo creo que es de justicia destacar su gran amor a la Academia, a la que sirvió más que con pasión con vivaz apasionamiento, que le llevó a mantener, hasta poco antes de morir, comunicación frecuente con Secretaría, interesándose por la marcha de los asuntos pendientes. No quisiera silenciar al llegar a este punto que cuando en la velada necrológica que a principios de mayo dedicamos a la memoria del Marqués de Lozoya en las cuartillas que voluntariamente redactó a tal efecto —y que me cupo el honor de leer— ofreció con emocionadas palabras una lección de humildad, rindiendo con tal motivo al Director desaparecido el homenaje de su acendrado afecto y de su más viva admiración.

Notorio es que fuera ya del ámbito académico, dejó, ha dejado clara patente de su proverbial dinamismo en otros campos, sin excluir ocupaciones literarias ni tampoco devociones políticas —fervoroso romanonista— que tuvo a gala mantener sin claudicaciones ni dobleces. Y no puedo en modo alguno pasar por alto —revelando quizás con ello un aspecto no bien conocido— su caritativa solicitud con los menesterosos dentro de una sincera preocupación religiosa, de la que he podido recoger en estos días edificantes referencias.

Al dar cuenta oficial a la Academia del fallecimiento de D. César Cort creo interpretar el sentir de todos los señores Académicos, manifestando con estas palabras nuestra más emocionada condolencia por su desaparición ciertamente irreparable.

Con profundo pesar he de informar asimismo en esta sesión del fallecimiento del Académico honorario Excmo. Sr. D. Fernando Guitarte y García de la Torre.

Las sensibles circunstancias en que se produjo el óbito, durante el mes de agosto, acrecen el sentimiento de todos por tan penosa desgracia.

De su gran amor a la Corporación, exteriorizado oficialmente en 1970 —con cuyo motivo fue elegido, por unanimidad, Académico honorario—, nos llega ahora el testimonio culminante de tan entrañable afecto al instituirlo, en un gesto de suma generosidad, heredera universal de sus bienes.

Sólo la pesadumbre de su desaparición puede empañar la viva emoción suscitada por semejante rasgo de tan acrisolada y ejemplar munificencia.

De ahí que, en atención a cuanto acabo de exponer y creyendo interpretar con fidelidad el sentir de la Corporación, proponga a los señores Académicos:

PRIMERO. Que conste en acta la más viva condolencia de la Corporación por la muerte del Académico honorario Excmo. Sr. D. Fernando Guitarte y García de la Torre.

SEGUNDO. Que en testimonio de la inequívoca e imperecedera gratitud de la Academia a su memoria, y sin perjuicio de las determinaciones que se adopten en su día, se le declare Académico Benemérito, inscribiendo su nombre, junto con los demás insignes bienhechores, en la lápida que en la sede propia de la Corporación se exponía en el Museo.

TERCERO. Que se dé cuenta de estos acuerdos a D. Julio Albi Agero, en representación de los señores albaceas testamentarios.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## A LA MEMORIA DE DON CESAR CORT

UNA nueva pérdida, tan cercana a la de nuestro inolvidable Director, Marqués de Lozoya, ha venido a apesadumbrar la vida de la Academia con el fallecimiento del que fue ilustre miembro de esta Corporación, Don César Cort.

Aun cuando no me considero el más indicado para recoger con elocuencia el sentimiento de la Academia por esta pérdida, no he podido negarme al ruego de nuestro Secretario de que, como compañero profesional de Cort, pronunciase unas palabras de condolencia y recuerdo, en nombre del pleno, en esta sesión necrológica dedicada a su memoria.

Inevitablemente, y dada mi trayectoria profesional, ha de serme perdonado que aporte a este homenaje póstumo algún recuerdo de nuestra ya lejana juventud.

Compañeros de curso, junto con otro desaparecido colega y Académico, Luis Menéndez Pidal, y con Luis Blanco Soler, felizmente presente, no puedo menos de evocar a Cort en las clases de Dibujo de aquella inhóspita pero querida Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios, revestido, como todos nosotros, con aquellas batas blancas destinadas a defender la pulcritud de la cuidada indumentaria que lucíamos los estudiantes de aquella época.

Ilustres arquitectos formaban entonces parte del Claustro de Profesores, como Don Ricardo Velázquez Bosco, ya entonces miembro de esta Real Academia, el no menos ilustre Don Vicente Lampérez y Romea y Don Manuel Zabala Gallardo, cuya medalla número 12 de esta Corporación me honro inmerecidamente en ostentar.

Sería imposible tratar de reflejar con la obligada brevedad de estas palabras destinadas al ausente todo lo que ha supuesto una vida tan fecunda en las múltiples actividades a las que se entregó con eficaz dinamismo e increíble capacidad de trabajo.

Nacido en Alcoy, cursó la carrera de Perito Industrial y de Aparejador en aquella localidad. Trasladado a Madrid, cursó igualmente las de Ingeniero Industrial y de Arquitecto. Obtenido este título, y tras brillantes oposiciones, le fue otorgada la Cátedra de Urbanismo, de nueva creación, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, enseñanza hasta entonces inexistente en las Escuelas Técnicas españolas.

Esta Cátedra de Urbanismo (denominación que él proponía se sustituyese por "Urbanología" como más lógica y expresiva) fue desempeñada por Cort con gran competencia y excelentes frutos, creando en sus alumnos una auténtica conciencia sobre los problemas urbanísticos, tan abandonados hasta entonces.

Sólo citaré como ejemplo el trabajo realizado por un grupo de alumnos que, bajo la dirección de Cort, redactaron un Plan General para la Urbanización de la ciudad de Elche. El trabajo comprendía la investigación y toma de datos históricos, arqueológicos, artísticos, así como la climatología, vivienda, industria, accesos, ordenanzas municipales, etc., así como la topografía, para la que se organizó la correspondiente brigada topográfica provista de toda clase de medios, incluso con la utilización de un avión para la obtención de fotografías aéreas. El estudio fue muy completo y mereció los honores de una muy elogiada exposición y su publicación correspondiente.

Consecuente y afecto a su especialidad, fundó en 1939 la Federación de Urbanismo y de la Vivienda, entidad que actuó con gran prestigio, celebrando a lo largo de los años numerosos congresos en diversas ciudades españolas y extranjeras.

Fue designado Presidente en España del Día Mundial del Urbanismo. Igualmente fue Presidente General del "Instituto Juan de Herrera" de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Vicepresidente del Patronato de Nuestra Señora de la Asunción, para la protección de huérfanos de obreros, Miembro de Honor Correspondiente del Real Instituto de Arquitectos Británicos de Londres y Miembro de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos desde 1962.

Ha redactado diversos planes de urbanización de ciudades españolas como Murcia, Valladolid, La Coruña y Badajoz.

En su afán de extender y fomentar el estudio de las Bellas Artes, fue fundador en 1943 de la *Editorial Plus Ultra*, cuya finalidad es la de la publicación de obras artísticas. De ellas la colección más importante fue la denominada con el título general *Arts Hispanae*, de la que hasta 1977 se han publicado 22 volúmenes. Otra colección patrocinada por Cort es la denominada *Historia para todos*, con obras de Historia del Arte Español de autores como Angulo, Azcárate y Gaya Nuño, muy solicitadas tanto en los Institutos como en las Facultades de Filosofía y Letras.

Igualmente pertenecen a las publicaciones patrocinadas por Cort una colección de Guías Artísticas de *Los monumentos capitales de España* y obras monumentales como *La historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, *María o iconografía de la Virgen en el Arte Español*, *El Pirineo español*, *70 obras maestras del Greco*, etc.

Pero en medio de las polifacéticas facetas de nuestro compañero, su verdadera preocupación, casi obsesiva, fue la vida y funcionamiento de la Academia. No creo que necesite profundizar en esta afirmación. Todos hemos sido testigos del enorme interés y del implacable análisis a que sometía cada uno de los asuntos que se presentaban a la consideración de la Academia.

Temperamento rectilíneo en todas sus manifestaciones, no vacilaba en navegar contra corriente cuando tenía conciencia de que le acompañaba la razón. Con extremada constancia y tenacidad, puso enorme voluntad en todos sus empeños.

Amaba el campo y se sentía atraído por la agricultura. También se sintió atraído por la política, habiendo sido elegido concejal del Ayuntamiento de Madrid, cargo que desempeñó con su característica capacidad de acción y decisión.

Que a la condolencia de la Academia se unan nuestras oraciones por el eterno descanso de nuestro desaparecido compañero.

PASCUAL BRAVO SANFELÍU.

## MI AMISTAD CON DON CESAR CORT

**J**USTIFICA el que dé lectura a estas palabras, que yo quisiera breves, la amistad entrañable y duradera que desde mi primera juventud me unió a César Cort; amistad constante y perdurable que duró hasta el final de su vida.

Le conocí cuando empecé a prepararme para ingresar en la Escuela de Arquitectura en razón de la amistad que tenía con mi hermano mayor que fue compañero suyo de promoción en la carrera de Ingeniero Industrial y César Cort venía con frecuencia a estudiar con mi hermano a nuestra casa. El autor de mis días pronto caló las inmensas cualidades que en César Cort concurrían y a él me confió al iniciar mi preparatorio.

Recuerdo imborrable de mi vida es el curioso hogar que formaban los cuatro hermanos Cort en el piso en que vivían en Madrid, en la calle del General Arrando, próxima a la Castellana. Eran cuatro estudiantes de punta y en aquella casa, en la que inicié mis estudios, no se hablaba más que de temas relacionados con carreras especiales y el mueble más importante era un gran encerado. En efecto, bien las califico de carreras especiales puesto que de los cuatro hermanos el mayor, César, estudiaba para Ingeniero Industrial y Arquitecto, a la vez que el segundo fue un distinguidísimo Arquitecto, el tercero Ingeniero Industrial y el cuarto Ingeniero de Caminos. Todos ellos estudiantes punteros y serios a carta cabal. Sus padres, una acomodada familia de Alcoy, habían tomado un piso en Madrid y a Madrid los enviaron.

César Cort era un hombre de una inteligencia y un talento naturales privilegiados y fuera de serie. Yo considero su inteligencia como la de un superdotado si digo que antes de venir a Madrid ya se hizo en Alcoy Perito Industrial y Aparejador, ambas carreras a la vez, y en Madrid, y también a la vez, Arquitecto e Ingeniero Industrial. Pero todo esto sin el menor esfuerzo, sin ser el clásico empollón, sin gastar codos sobre la mesa de estudio y sin perder, ni que decir tiene, curso ni asignatura.

Terminadas a la vez ambas carreras, prefirió dedicarse a la de Arquitecto y a la enseñanza en la Escuela, en la que ganó, por oposición, la Cátedra de Urbanología en 1922, dándose el caso curioso de que en 1945 volviera a ganar por oposición de nuevo la misma Cátedra por haber sido destituido a causa de su actitud justificada e inflexible al negarse, siendo Presidente del Tribunal, a admitir a un alumno que carecía de carnet escolar y de la papeleta de examen. A petición suya se formó expediente, como consecuencia del cual fue destituido, si bien, por sentencia del Tribunal Supremo, fue restituido con todos los pronunciamientos favorables. Entretanto salió nuevamente a oposición la Cátedra, se presentó y volvió a ganarla.

Ejerció del modo más intenso la profesión de Arquitecto en numerosos edificios, entre ellos, en Madrid, la residencia palacial de los Condes de Torres Arias, en el paseo del General Martínez Campos.

Como trabajador infatigable que era, acometió conjuntamente negocios ajenos a la profesión, en los que, dada su singular inteligencia, el éxito coronó la empresa y llegó a reunir una considerable fortuna.

Pero dentro de su actividad de Arquitecto su afán principal, al que dedicó su mayor esfuerzo y dedicación, fue el urbanismo, en el que su labor y entrega fue ingente si tenemos en cuenta que fundó la Federación de Urbanismo y de la Vivienda en 1939, Federación que celebró congresos en Madrid y otras capitales en los años 1940, 1942, 1944, 1947, 1948, 1951 y 1954. Fue Presidente del Comité Permanente en España del Día Mundial del Urbanismo, Presidente General del Instituto Juan de Herrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y realizó los planes de urbanización de Murcia, Valladolid, La Coruña y Badajoz y fue miembro honorario correspondiente del Royal Institute of British Architects de Londres en 1954.

En 1940 y con el más decidido apoyo de mi padre, a la sazón Director de esta Academia, ingresó en ella. El Director buscaba Académicos activos y diligentes y así se lo hizo saber. A fe mía que cumplió a fondo el encargo. Prueba de lo que la Academia significaba para Cort es el brevísimo plazo en el que preparó su discurso de ingreso y el abrumador número

de asistencias a sesiones que en el Anuario constan. Interminable sería relacionar su ejecutoria dentro de esta Casa, su amor e interés por la Academia, su constante intervención en las sesiones. Bien le acredita todo ello de Académico insuperable.

Culminación de la lista interminable que podría reseñar la tenemos cuando hace bien pocos años y al ser elegido Tesorero, a la gran estupefacción de la mayoría de los que alrededor de esta mesa se sientan, dio a conocer las inconcebibles irregularidades existentes en la administración de esta Casa. Con su claro talento y conocimiento de lo que son los números y un tesón implacable descubrió rápidamente el pastel. A Cort no se le engañaba fácilmente y en una ímproba y tesonera gestión puso las cosas en claro y descubrió a los culpables, poniendo las cuentas al día en la más dura e ingrata labor. Muchas son las cosas que esta Academia le debe y no he señalado más que una de las más importantes.

Quiero terminar estas palabras con un comentario sobre las cualidades humanas de César Cort. Fue ejemplo de rectitud y honestidad en todos los actos de su vida. Esposo, padre y amigo ejemplar, hombre afectuoso y tranquilo en el trato corriente de la vida; pero, ¡ay!, cuando se trataba de asuntos y cuanto de mayor eran para él era de una agresividad, de una acometividad poco frecuentes y que en algunas ocasiones le restó simpatía. Buena prueba de lo que digo la tienen la mayoría de los que alrededor de esta mesa se sientan, a todos los cuales nos hizo pasar momentos que yo calificaría de incómodos. Pero no lo hizo más que guiado de su inmenso cariño e interés a la Academia, que tanto significaba para él. No se conformaba con medias tintas ni con vaguedades en las respuestas que pedía; no se contentaba con ello; quería siempre llegar al fondo del asunto. Yo tengo la seguridad de que todos los señores Académicos habrán sabido perdonarle esos ratos incómodos convencidos de la buena fe, del amor y del interés hacia la Academia que guiaban sus contundentes palabras.

Triste es decirlo, pero para siempre hemos perdido una figura señera que en esta Casa ha dejado una huella imborrable.

CONDE DE YEBES.

CONSIDERACIONES SOBRE LA PERSONALIDAD HUMANA  
DE DON CESAR CORT

**D**ESDE la fundación de esta Real Academia es costumbre —a la que nunca se ha faltado— la celebración del acto para honrar, con una *oración fúnebre*, la memoria de los miembros que fallecen, enalteciendo sus condiciones culturales y artísticas, así como sus virtudes humanas, y olvidando piadosamente sus defectos, si los tuvieron; y es también costumbre que la *oración fúnebre* sea pronunciada por aquellos Académicos que mejor conocieron a su compañero, o por quienes dentro de la Academia mantuvieron asiduo trato profesional con él. Es distinta esta afectiva *oración* a la protocolaria que nuestro Reglamento indica en su Art. 25 apartado 5.º, pues aquí se atribuye al Secretario la misión de “Escribir las noticias biográficas de los Académicos que fallecieron”.

Así, desde hace más de dos siglos, se viene cumpliendo con esta inalterada costumbre de la *oración fúnebre*, ejercitada por unos o por otros, la cual, actualmente, tiene lugar después de la celebración de una Misa oficiada en nuestra Casa, con asistencia de los Académicos, y de los familiares y deudos del difunto compañero. Ceremonia religiosa que, sin conocer las causas, posiblemente sustituye a la obligación que tenemos de costear “seis Misas en sufragio de su alma”, como está dispuesto en el Art. 179 de nuestro vigente Reglamento.

Complemento de las noticias pronunciadas en la *oración fúnebre*, son las que sobre su actuación y méritos constan en las Actas, en las cuales, los errores del Académico desaparecido, si existieron, también piadosamente se reflejan diluidos mediante apropiadas redacciones, modelo de exquisita corrección académica, donde el pundonor de los miembros queda a salvo y firmemente plasmado en correctísima prosa.

Pero la verdad siempre subjetiva de la *oración fúnebre*, unida a la discreta literatura académica de las Actas —subjetiva verdad colectiva—, le sirven al atento lector para que no se le escape, si sabe leer entre líneas, la posible silueta cultural, artística y humana del individuo, y, sobre todo, también le es dado a conocer la personalidad de los compañeros que convivieron con él.

Es curioso advertir cómo, a través de la ya larga historia de nuestra Academia, aparece el *invariante* —término feliz de nuestro ilustre compañero Fernando Chueca— de estar representados en ella los diversos tipos culturales y artísticos de los hombres que configuraron la Sociedad española en cada una de sus épocas. Y nada mejor para comprobar la personalidad de sus miembros que la lectura de su *oración fúnebre*, seguida de la de su *Discurso de ingreso*, y de la consulta de algunas *Actas* en las que haya intervenido el personaje.

Con relación a don César Cort, después de los merecidos elogios de los excelentísimos señores don Enrique Lafuente Ferrari, don Pascual Bravo Sanfelíu y conde de Yebes, quienes han ilustrado a este Pleno acerca de sus actividades profesionales, nos atrevemos a tomar la palabra para que no falte en este acto el cordial y afectuoso recuerdo, *exclusivamente sobre su personalidad*, de un antiguo alumno, pues para el desaparecido Académico la misión de enseñar prevaleció sobre las demás actuaciones de su larga y fecunda existencia.

Cuando el primer día que en aquel viejo y destartalado caserón de la madrileña calle de los Estudios, vimos entrar en el aula a don César Cort, con su señorial prestancia, la enérgica actitud de su fuerte personalidad, y el prestigio de haber ganado la cátedra a los veintinueve años de edad, sentimos en el acto que acabábamos de conocer a un hombre singular, *diferente en todo* a los demás profesores que hasta entonces nos habían enseñado.

Desde el mismo día le llamamos *don César*, como siempre se le había conocido en nuestra Escuela de Arquitectura, y se le seguiría denominando en vida. Pues al decir *don César*, tanto los alumnos como sus compañeros

y conocidos, e incluso muchos de sus amigos, se entendía siempre que se nombraba al esforzado alicantino don César Cort y Botí.

En aquel curso nos enseñó con gran precisión, y hasta completar rigurosamente el programa, la asignatura denominada *Salubridad e higiene de la construcción*. No faltó don César un solo día a clase; su habitual puntualidad, que en principio nos resultaba penosa, pronto la comprendimos y fue aceptada por todos; sus explicaciones fueron meticolosas, lo mismo que la exactitud de los dibujos representativos de sistemas sanitarios, los cuales nos obligaba a repentinizar posteriormente en las enormes pizarras del aula. Pero aun con resultar provechosa su enseñanza técnica, no fue menor la instrucción que recibimos con la serie interminable de consejos y observaciones, de carácter ético y moral, que intercalaba continuamente en sus explicaciones, de forma contundente y con su personal originalidad. Al finalizar el curso conocíamos a la perfección la totalidad de las teorías contenidas en el programa y dibujábamos de memoria tanto los aparatos sanitarios como sus instalaciones; y, luego de un exigente examen, se despedía de nosotros, dejándonos un claro sentido de ordenada disciplina y de responsabilidad, junto con una estimada preparación. Pues tan importante es la obligada misión de enseñar con rigor la técnica de una especialidad como la noble y desinteresada preocupación de aconsejar a los jóvenes, con auténtico calor humano, aquellas normas de rectitud que deberán cumplir a lo largo de su vida profesional.

Entre otras de sus muchas actitudes en el mencionado curso, podemos recordar una que nos muestra el concepto de su responsabilidad como profesor. Ocurrió con un alumno que repetía por tercera vez su asignatura, encontrándose en la triste situación escolar de no poder examinarse de materias correspondientes a cursos superiores, por faltarle el aprobado de *Salubridad*. Este compañero me rogó que solicitara de don César alguna benevolencia en el examen que se avecinaba, haciendo valer su condición de veterano repetidor durante tres cursos consecutivos, además de alegar la imprescindible necesidad que tenía del aprobado. Trasladé la súplica a don César, quien después de oírme sin pestañear y entregándome el programa de su asignatura, me dijo: *Escoja un tema de la lección que pre-*

fiera. La elegí, y don César, dirigiéndose a los bancos del aula, les hizo la pregunta en cuestión. Como es natural no hubo respuesta, y entonces me contestó: *Estos bancos llevan muchos más años que su compañero escuchando mis explicaciones, y, como usted acaba de comprobar, no han contestado a mi pregunta.* Seguidamente, mirándome con sus ojos penetrantes y serenos, continuó: *¿Cree usted “decente” que debo aprobar a los bancos? Para aprobar mi asignatura hay que conocerla, las demás consideraciones no me afectan.* Era la reacción del carácter íntegro y responsable de don César, quien sin faltar ni un solo día a clase había explicado totalmente su asignatura, por lo cual consideraba que habiendo cumplido con su obligación de profesor, el alumno debía cumplir con la suya de aprender, sin cuyo requisito no estaba autorizado para aprobarle, pues con ello defraudaba al Estado que le había confiado la misión de garantizar la posesión de efectivos conocimientos en los futuros arquitectos; además, y sin decírmelo en aquella ocasión, mostraba cierto recelo hacia mi compañero, puesto que ya intuía, con su fino sentido para conocer a los hombres, la futura calidad profesional de aquel compañero, con nombre de monumento, que destruyó muchos de los de la ciudad donde tiempo después se asentó. Pues años más tarde, recordando aquel examen y comentando su actuación profesional, me dijo: *Había en él algo que no me agradaba para un buen arquitecto.*

Con sentido análogo al de este episodio podría repetir varios más, directamente vividos en su compañía o referidos por él. Pues aunque don César se mostraba autoritario en el ejercicio de sus funciones docentes —empezando su rigidez y disciplina consigo mismo—, no permanecía alejado de nosotros y de nuestros problemas, y a los alumnos que lo deseábamos nos permitía dialogar y cambiar impresiones con él, mostrándonos con su trato una liberalidad que hubiéramos deseado encontrar en las actitudes de los que “oficialmente” se hacían pasar por hombres liberales.

Años después volvimos a encontrarnos con don César en la Escuela. Fue en el curso de *Urbanismo*. Nos explicaría el urbanismo de su tiempo, que era el desarrollado por los profesores alemanes de entonces y por el

inglés Abercrombie, a quien tuve la fortuna de conocer años más tarde en el Congreso de Arquitectura paisajista de Stokholm rodeado de las mayores consideraciones.

Todos los conceptos empezó a enseñarnoslos bien y concienzudamente, sin emplear eufemismos ni términos carentes de contenido técnico. Resultó una enseñanza, sencilla si se quiere, pero llena de humanidad y de sentido científico, que nos ha permitido, a quienes lo hemos desado, desarrollar posteriormente su conocimiento y capacitarnos para poder juzgar, con suficiente criterio profesional, los desvaríos presuntuosos de quienes, sin la necesaria base conceptual, han pretendido realizar genialidades urbanísticas.

Pero mediado aquel curso sucedió el hecho insólito de que un día don César llegó sudoroso a clase con seis o siete minutos de retraso. Y como él era ante todo exigente consigo mismo en su condición de profesor, las primeras palabras que nos dirigió fueron de disculpa por no haber acudido a su debido tiempo, y nos rogó, así *rogó*, que le permitiéramos prolongar la clase los minutos demorados, pues la siguiente asignatura era la de *Proyectos* y no sufría perturbación por entrar en ella sin puntualidad.

Semanas más tarde no acudió un día a la Escuela, y en la siguiente clase nos comunicó que, debido a sus compromisos personales, no podía asegurar su puntual asistencia; ante estas circunstancias no le parecía digno ni “decente” continuar desempeñando la cátedra y, en consecuencia, había presentado su excedencia. Una vez más demostraba don César la honradez de sus actuaciones.

Terminada la Carrera recibí la distinción de su amistad, y a lo largo de los años me fue posible aquilatar las características de su recia personalidad a través de sus geniales y agudas ocurrencias, todas ellas fruto de honestos convencimientos, llevados con extremada lógica y mantenidos con su conocida tozudez.

En apariencia el trato personal con don César se presentaba difícil. Era un disconforme con los espíritus mediocres y acomodaticios, contra los que se disparaba lanzándoles improprios y agrias recriminaciones. Su sentido de la rectitud y su tremendo afán por resolver todos los asuntos

de manera “decente” —que era uno de sus términos favoritos—, le conducían a situaciones violentas. Pues éstas se producían por la lógica consecuencia de que sus contrincantes, bien por pereza mental, sea porque no deseaban modificar sus acomodaticias posturas o quizá por defender sus favorables situaciones, no oponían válidas razones en contra de las suyas y, tildándole de arbitrario, preferían las cómodas soluciones que conocemos con el nombre castizo de *pasteleo*, a las cuales siempre se negó don César.

Podría citar varios casos en este sentido, todos ellos referidos personalmente por él y que consumirían varias horas, pues dedicó gran parte de su vida a combatir lo que consideraba injusto o no estimaba “decente”.

Solamente voy a mencionar uno de los más significativos. Al terminar de almorzar familiarmente con él en la finca “Los Molinos”, su residencia habitual, me condujo delante de un pozo construido en la huerta y me contó lo siguiente: Le habían pasado al cobro un recibo por lo derechos oficiales de inspección del motor instalado en el fondo de aquel pozo. Nadie había bajado a inspeccionar dicho motor y, ante semejante situación, recurrió don César, haciendo constar que estaba dispuesto a efectuar el pago de los derechos que le exigían, pero siempre después de haberse verificado realmente la inspección del motor, para lo cual debería descender al fondo del pozo la persona encargada de tal misión. En caso contrario se negaba a efectuar el abono de los presuntos derechos de inspección, por considerarlos indebidos. Pero ante la formal amenaza de embargo, se vio obligado don César a presentar varios recursos, consiguiendo, finalmente, hacer prosperar su tesis. En relación con este asunto, muchos pensaban que tenía obsesión por llevar la contraria y que le hubiera resultado más cómodo no enfrentarse con una Corporación, o sea, *pastelear*. Pero don César consideraba poco “decente” el que le obligaran a pagar por un servicio no realizado, y no pagó.

Cuando suscitaba una cuestión exponía las causas de la misma y los razonamientos que le conducían a la solución que preconizaba, pues nunca intentó alcanzar arbitrariamente el fin atendiendo solamente a sus deseos personales, sino por el camino lógico. Tengo la experiencia con algunas

cuestiones que me refirió o intervino con él, y puedo afirmar que en todas ellas, luego de manifestar don César sus argumentos, sabrosamente amenizados con curiosas consideraciones acerca de las semejanzas *zoológicas*, e incluso sobre los conocimientos *alfabéticos*, de sus oponentes, me permitía hacerle comprender algunas de las buenas cualidades de aquellos a quienes solamente había concedido condiciones *menos buenas* o *zoológicas*, y también me admitía rebatirle sus argumentaciones desde distintos puntos de vista. En varias ocasiones aceptó volver a considerar el asunto y, en otras, con el espíritu liberal que tenía, aunque algunos lo duden, me decía tajante: *Pues tiene usted razón.*

En sus últimos años, desde que recibí el honor de ingresar en esta Real Academia, se intensificó nuestro trato personal y los almuerzos, en nuestras respectivas casas, se hicieron más frecuentes.

Hasta entonces, y en honor a la verdad, jamás me hizo la menor alusión ni comentario alguno a los asuntos de esta Corporación; su discreción había sido absoluta, como correspondía a la caballerosidad que siempre mantuvo. Pero desde mi ingreso, no dejó de hacerme partícipe de las preocupaciones que le asaltaban. Discurriendo con él sobre ellas comprendí nuevamente que don César admitía la razonada controversia, siempre que se le opusieran argumentos lógicos y firmes realidades. Lo que no admitía, por principio, era la negativa sin fundamento.

En apoyo de esta afirmación recordaré la última intervención de don César en el Pleno, que coincidió con su también última asistencia a esta Real Academia. Había anunciado anteriormente la presentación de un escrito, y me permití indicarle que, para su aceptación, era preceptivo la previa discusión del mismo. Don César no aceptó mi indicación, pues ya se encontraba enfermo y abatido, y sin la necesaria vitalidad para defender su criterio con fuerza. Remitió para su lectura el escrito y me vi obligado a rechazar su presentación, por no ser reglamentaria. Enterado don César de mi actitud, le expliqué con detalle los fundamentos de mi postura y los aceptó sin reservas. Luego, para hacerle comprender la razón de muchos de sus contratiempos, me atreví, basado en la confianza que me había otorgado, a indicarle la analogía que yo encontraba entre el planteamiento

de sus asuntos y los de una ecuación: El disponía de los datos necesarios para plantear una ecuación, pero, por las causas que fueran, no conseguía plantearla, y, por tanto, resultaba imposible su solución. En sus asuntos le ocurría, en muchas ocasiones, lo mismo. Y don César, tras un silencio significativo, me contestó: *Tiene usted razón.*

Fue don César un hombre que acometió con ímpetu y esforzadamente los problemas que la profesión o la vida le presentaban, sin regatear esfuerzos, honestamente y conducido por el único afán de resolverlos con *decencia*, según decía. Siempre luchó con esforzado tesón y admirable valentía en contra de intereses bastardos, maniobras mezquinas y, sobre todo, desleales actuaciones de aquellos en los que había depositado su confianza. Pero en muchas ocasiones, a pesar de su acometividad, las hábiles componendas de sus contrincantes le impidieron plantear *su ecuación* y coronar con éxito sus razones. Sin embargo, en todas las situaciones, por adversas que se presentaran, nunca abandonó el sentido del humor.

Y en esta continua lucha profesional y humana, después de treinta y ocho años de vida académica, le llegó su postrera enfermedad. Sus últimos días fueron ejemplares. Soportó con resignación cristiana y sin manifestar la menor rebeldía —él que siempre fue un rebelde— los terribles dolores que martirizaban su cuerpo. La serenidad de su recio espíritu religioso la mantuvo hasta sus instantes finales, mostrando una profunda esperanza en la bondad divina. Y en su tierra natal, el día 14 del pasado mes de julio, cuando le faltaban cuatro meses y medio para cumplir ochenta y cinco años, entregó don César su alma a Dios, dejándonos, para muchos, un imborrable recuerdo de su existencia ejemplar.

LUIS CERVERA VERA.

## FERNANDO GUITARTE, COLECCIONISTA

TAN sólo podré hacer el elogio de Fernando Guitarte, nuestro fallecido Académico Honorario, como coleccionista. No tuve el honor ni el gusto de poder tener con él largo trato, como algunos de ustedes le tuvieron. La diferencia de edad entre uno y otro era grande, y tan sólo le conocí en sus últimos tiempos, cuando vino, ya Académico Honorario, después de la generosa donación de sus colecciones al Museo.

Quiero hacer resaltar como su colección enriquece las de la Academia con importantes objetos de varias series de obras de arte que no estaban representadas en nuestra colección. No diré de sus grandes bodegones de Van der Hammen, o de las pinturas románticas que existen en ella: me refería a la cerámica, a las muchas y bellas muestras de cerámica del Buen Retiro y de Alcora, a las obras de plata española, a la gran serie de muebles españoles que existen en su donación.

Quería resaltarle haciendo ver que la generosidad del coleccionista lleva, por su amor a los objetos, por el gusto en poseerlos y contemplarlos, a que otros gocen también de ellos. Tanto si pensamos en los grandes coleccionistas de otros países, como un Frick, como un Wallace o más recientemente como un Kress, o si pensamos en los de nuestro país: el Marqués de Vega Inclán con sus fundaciones, Osma y su excepcional Instituto Valencia de Don Juan, el Museo Lázaro Galdiano... Hay generosidad en el coleccionista a todos los niveles. No hace mucho, ustedes ya lo saben, la familia del pintor toledano Arredondo hizo donativo de muy bellas obras al Museo del Prado, porque el Museo del Prado, como ustedes conocen, ha tenido a lo largo de su vida la protección de numerosos coleccionistas. En

el siglo xx, para no remontarme más, las colecciones de Pablo Bosch y de Fernández Durán, los cuadros italianos y el Zurbarán de Cambó y como donativos muy recientes los de la Marquesa viuda de Casa Riera y del Marqués de Casa Torres. En Barcelona el mismo Cambó, el inmenso Museo Picasso, fruto de la generosidad de Sabatés, del mismo pintor y de sus amigos, la donación Rocamora..., qué sé yo... Todos, coleccionistas de grandes posibilidades o de pequeñas posibilidades, han sido generosos con los museos. Han deseado que se perpetuara en todos el goce que por sus cosas sentían.

Por eso quiero añadir unas palabras, aprovechando esta ocasión, para levantar en la Academia la preocupación por algo que se está dando en este instante. Estoy seguro que Fernando Guitarte, que en su vida pasó por tales cambios en sus intereses —aquí todos han hablado de su unión íntima con el mundo del toreo, su vida de abogado, su afición a las artes tan probada— como abogado, como hombre de leyes, estaría conmigo en esta preocupación que algún día tendremos que tratar por extenso. Esta ley, esta nueva ley que está en anteproyecto, titulada del “Patrimonio Artístico”, y que, según lo que he visto, más que proteger procura trabar nuestras obras de arte, más que ayudar como otras legislaciones extranjeras penaliza su posesión. Es, en todo caso, una ley que servirá para que sean más difíciles los casos de generosidad que hemos mencionado. Como este de Fernando Guitarte, nuestro recientemente fallecido Académico Honorario, un Académico de esta Real Academia, a la que ha dejado, permitidme glosar los versos del romance, “lo que más quería”.

XAVIER DE SALAS.

RECUERDO DE DON FERNANDO GUITARTE Y GARCIA  
DE LA TORRE

No creo equivocarme si afirmo que son bien pocos los señores Académicos que aquí se sientan que en vida conocieron a D. Fernando Guitarte ni tuvieron noticia suya, más aún porque, dada su edad, llevaba bastantes años muy retirado de la vida. En lo que a mí respecta, y a pesar de la diferencia de años, pues Guitarte, como más adelante demostraré, no tenía los ochenta y tres años que según parece consta en su acta de defunción sino muchos más, me unió una buenísima y permanente amistad.

Fue hombre popular en ciertos ambientes sociales y taurinos y muy conocido como abogado; nada digamos, repito, en el mundo de los toros. Fue el abogado del Montepío de Toreros fundado por aquel gran lidiador que en vida se llamó Ricardo Torres Bombita, del que Guitarte era no sólo amigo entrañable, sino, además, admirador furibundo. Por estas razones defendió a Bombita en un ruidoso pleito de éste contra la empresa de la plaza de toros de Madrid. No recuerdo el resultado, pero el pleito armó más ruido del que hoy armaría cualquier incidente futbolístico, por ejemplo en relación con el señor Cruiff, ¡qué ya es decir! Por lo tanto, teniendo en cuenta que Bombita se retiró en 1914 y que el pleito en cuestión debió ser hacia 1911 ó 1912, la consecuencia lógica es que Guitarte ha muerto con más de noventa y dos o noventa y tres años, edad que en modo alguno representaba.

Al margen de cuanto queda relatado, Guitarte era apasionado amante de las obras de arte, de todas ellas: pintura, escultura, muebles, bronce, etcétera, etc., y con los años fue formando una colección admirable de un

inmenso valor, pues Guitarte era un verdadero competente en la materia, que vivió el mundo de las antigüedades y los anticuarios durante toda su vida. Yo conocía la colección y por ello cuando nuestro compañero Mosquera anunció a esta Academia el deseo de Guitarte de hacer su generosa donación, lo celebré infinito, pues sabía de su gran valor.

Guitarte ignoro si nació en Madrid, pero, de todos modos, era la quintaesencia del madrileño nato. Conocía el viejo Madrid como nadie. Yo recuerdo en alguna ocasión el recorrido que hacíamos un grupo por eso que se conoce por el Madrid de los Austrias cuando en noche veraniega visitábamos, con motivo de alguna fiesta de barrio, aquellos lugares deliciosamente engalanados, pilotados por Guitarte, que luego extendía el recorrido a todo lo que esta entrañable zona de nuestro Madrid contiene de un inmenso interés.

Su gran amargura en estos últimos años fue el convencimiento de que no vería instalada en esta casa esa magnífica colección que tanto significó para él en la vida. Tantas veces como nos veíamos me lo repetía. Tengamos en cuenta que el legado Guitarte no es sólo la colección, sino además su fortuna, que el día que se evalúe será algo sin precedentes en esta Academia.

Fernando Guitarte, además de cuanto antecede, fue el más perfecto caballero. Sus condiciones familiares justifican su inteligente y acertada decisión de legar a esta Academia esa estupenda colección de obras de arte que poseía, y esas tristes condiciones familiares de absoluto aislamiento plasman bien su triste fin y la situación familiar de ese hombre de bien al que nuestra Academia debe eterno reconocimiento.

CONDE DE YEBES.

LA EDICION VITRUVIANA DE CESARE CESARIANO

POR

LUIS CERVERA VERA



## I. LOS CÓDICES Y LAS PRIMERAS VERSIONES IMPRESAS

### LOS CÓDICES DE VITRUVIO <sup>1</sup>

El arquitecto romano Vitruvio terminó de escribir su tratado *De architectura* en pleno auge de la fiebre constructora patrocinada por el emperador Augusto.

Desde entonces, y sin solución de continuidad, el texto vitruviano sirvió de manual técnico para los constructores así como de obra erudita para los estudiosos. Este fue el invariable y doble camino que recorrió el tratado a través de la larga historia de su conocimiento.

En el mundo antiguo fue conocido por Plinio *el viejo*, Frontino, Cetus Faventinus, Gargilius Martialis, *El Palladio*, Servio, Martianus Capella y Sidonio Apollinar.

Durante el transcurso del largo período medieval lo leyeron y consultaron los *fundadores de la Edad Media*: Boecio, Casiodoro y San Isidoro; luego fue utilizado por Eginardo en el renacimiento carolingio. Del siglo VIII se conocen copias del código. Rabano Mauro, el docto arzobispo de Maguncia, menciona el tratado, así como la *Constitutio* de York aconseja su estudio, y se conservan códigos copiados en los siglos IX y X que pertenecieron a prestigiosas bibliotecas monacales.

Aunque en el siglo XI se encuentran escasas referencias a Vitruvio, no pasó desapercibido su tratado para el monje Herman *el paralítico*; se conservaban ejemplares en algunas bibliotecas y se copiaba su texto.

A través del flamenco Thierry de Saint Trond, de Isaac Tzetzes y de Petrus Diaconus, se recordó el texto vitruviano en el siglo XII; algunas bibliotecas lo poseyeron y se conocen códigos copiados en aquella centuria.

En el gran siglo XIII fue conocido por Vicente de Beauvais, San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino; copiándose también su texto en ejemplares que se conservan.

Durante el vigoroso siglo XIV, propicio a las teorías de Vitruvio, lo estudiaron Petrarca y el grupo de sus amigos: Boccaccio, Acciaiuoli, Dondi dall'Orologio y Bandino, quienes poseyeron códices del *De architectura*; y las copias de su texto se multiplicaron.

En el prehumanismo italiano, donde proliferó el entusiasmo por el mundo antiguo, no es de extrañar que lo estudiaran los artistas y eruditos más notables: Filippo Brunelleschi, Cennino Cennini, Filippo Villani y Lorenzo Ghiberti. Luego, al encontrar Poggio Bracciolini un códice de Vitruvio en el monasterio de Saint Gall, se acrecienta el interés por las doctrinas del tratado *De architectura*, que culmina en Leon Battista Alberti, el último vitruviano medieval, quien con su *De re aedificatoria* inició una etapa renovadora e interpretativa de las doctrinas del arquitecto romano<sup>2</sup>. No es de extrañar, por tanto, que en aquel siglo XV se copiara profusamente el texto de Vitruvio, del cual se conservan treinta y siete códices.

Y, finalmente, en el mundo del *umanesimo* los tratadistas aprovecharon las enseñanzas del arquitecto romano, las cuales utilizaron para sus nuevas doctrinas y concepciones teóricas. Así lo comprobamos en los textos de Antonio Averlino, conocido por *el Filarete*, Colonna de Treviso, Giovanni Santi, Giorgio Martini, Mario Grapaldi y Rafael, quien se hizo traducir por Favio Calvo el texto vitruviano en lengua vulgar.

Pocos años después, la utilización de la imprenta hizo posible la rápida y segura multiplicación de los ejemplares, y la lenta copia de los códices terminó por desaparecer.

#### LAS CINCO PRIMERAS VERSIONES IMPRESAS DEL CÓDICE "DE ARCHITECTURA"

La existencia de variantes en las ediciones del tratado *De architectura* de Vitruvio es debido a que estaban destinadas a distintos tipos culturales

de lectores. En todas ellas se intenta aclarar el sentido del texto vitruviano, reflejando en cada una el editor su versión personal. Las tres primeras —las incunables— solamente contienen el texto latino, pero a partir de la cuarta edición empiezan a ilustrarse con grabados que interpretan gráficamente las teorías, proporciones y composiciones expuestas por el arquitecto romano.

EDICIÓN PRÍNCIPE. ROMA, c. 1486<sup>3</sup>. Es de tamaño folio, carece de portada y aparece sin fecha ni lugar de impresión. Pero se supone que hacia el año 1486 la estampó en Roma el impresor Jorge Herolt, aunque existe la suposición de que se imprimió entre los años 1487-1488 y también que fue estampada en la tipografía de Eucharius Silber, establecida en Roma. Es, por tanto, un incunable italiano.

El texto, en latín, lo preparó Giovanni Sulpicio di Veroli, uno de los más notables humanistas, filólogo y gramático de su tiempo, quien comenzó siendo profesor de gramática en la universidad de Perugia desde 1470 hasta 1475, año en el que abandonó aquella ciudad. Luego, por sus interpretaciones de Virgilio, adquirió merecida fama en Roma, donde fue amigo íntimo de Pomponio Leto y gozó de la protección del cardenal Rafael Riario, a quien dedicó su edición.

Sulpicio revisó filológicamente los textos mutilados y corruptos de los códices vitruvianos utilizados por él, principalmente el *Palatinus Lat. 1563* de la Biblioteca Vaticana y el *Ms. 784* de la Corsini.

Las dificultades intrínsecas de su trabajo fueron realizadas con paciencia y escrupulosidad por aquel gran humanista. Leyendo y descifrando los códices con meticulosa diligencia, transcribió lo que estaba escrito sin suplir con su fantasía los términos oscuros y sin corregir el texto de Vitruvio. Así realizó Sulpicio una revisión filológica general, fijando una redacción que, si no podía considerarse perfecta y definitiva, le permitió al menos presentar un texto comprensible y establecer un punto de partida hacia ulteriores perfeccionamientos.

Con esta edición se inició la posterior difusión del tratado *De architectura*, y por su sentido filológico y gramatical estaba dirigida a los lec-

tores eruditos y humanistas, circunstancia que no impidió su estudio por parte de los arquitectos, pues Sangallo llenó de diseños y de apostillas su ejemplar, actualmente conservado en la romana biblioteca Corsini.

SEGUNDA EDICIÓN. FLORENCIA, 1496<sup>4</sup>. Es también la segunda incunable y estampada por ignorado impresor, aunque pudiera atribuirse a De Arigi. Su texto latino está basado en el de la edición príncipe de Giovanni Sulpicio, al que se añadió la obra *Acquedotti* de Frontino y dos opúsculos de Policiano. Sin novedad alguna sobre la versión de Sulpicio, a la que sigue fielmente. Como ésta se destinó igualmente al público humanista, debido a su exclusivo interés literario.

TERCERA EDICIÓN. VENECIA, 1497<sup>5</sup>. Esta tercera incunable fue estampada por Simone da Pavia, llamado *Bevilacqua*. Nada notable ofrece su texto latino copiado del de Sulpicio. Igual que la segunda edición, después del texto vitruviano se imprimieron los trabajos de Frontino y de Policiano, a los que, posiblemente para prestarle nuevo atractivo, siguió el pequeño opúsculo de Cleonide titulado *Introductorium harmonicum* con una interpretación preliminar de Giorgio Valla. Algunas palabras griegas se imprimieron en sus propios caracteres y su tipografía no ofrece características especiales.

Con ésta fueron tres las ediciones incunables latinas dedicadas a los humanistas.

CUARTA EDICIÓN. VENECIA, 1511<sup>6</sup>. Inicia esta edición la larga serie de las que aparecerán durante todo el siglo XVI dedicadas a los arquitectos. Fue estampada por Giovanni da Tridino y es la primera que contiene grabados interpretando el texto de Vitruvio.

La versión, en latín, está dedicada al pontífice Julio II y la realizó el dominico Fra Giocondo Giovanni da Verona (1433-1515), arquitecto, arqueólogo, científico y humanista. Según Vasari, por su conocimiento de las lenguas latina y griega, y por tener práctica en arquitectura, corrigió infinitos errores técnicos que aparecían en los corruptos textos vitru-

vianos. Y con ciento treinta y seis figuras grabadas en madera, típicas del estilo de Zoan Andrea, aumentó la belleza tipográfica de su edición, convirtiéndolo en uno de los libros ilustrados más significativos de su período. Pero estas ilustraciones aparecen como fantásticas deformaciones que, con su espíritu renacentista, intuyen sentimentalmente la antigüedad, sin deterrar, por otra parte, la riqueza de un subjetivismo historicista.

Fue la primera edición latina dedicada a los arquitectos y se impuso rápidamente, oscureciendo la príncipe de Giovanni Sulpicio. Fra Giocondo, después de una larga preparación, redactó con claridad los pasajes de Vitruvio que aparecían oscuros; ante la duda de una frase corrigió con su propio criterio y las lagunas que se presentaban en el texto fueron completadas por él. Con esta reelaboración giocondina resultó el tratado de Vitruvio muy claro y muy correcto desde el punto de vista arquitectónico, aunque no con tanta fidelidad filológica como la versión de Sulpicio.

Para los arquitectos la versión de Fra Giocondo fue más perfecta y bella que las de los tres incunables anteriores. Geymüller la considera como la edición príncipe de Vitruvio; los filólogos Rose y Müller Strubing han alabado a Fra Giocondo por haber corregido expertamente y con sagacidad el texto del arquitecto romano; Fiocco la considera correctísima, y Pellizzari estima que todavía está vigente su versión filológica. Por el contrario, en opinión de Pellati, el gran estudioso de Vitruvio, la versión de Sulpicio es más crítica que la de Fra Giocondo por su mayor respeto filológico al texto del arquitecto romano.

QUINTA EDICIÓN. FLORENCIA, 1513<sup>7</sup>. Dos años después de haber editado Fra Giocondo en Venecia su versión del tratado *De architectura* se la reeditó en Florencia el impresor Felipe de Giunta.

Es una edición menos cuidada que la anterior, tanto por su menor formato como por la falta de cuidado en su impresión; y también contiene como la segunda y tercera edición el texto de los *Acquedotti* de Frontino.

LA SEXTA VERSIÓN DE CESARE CESARIANO IMPRESA  
EN LA CIUDAD DE COMO EL AÑO 1521

En la semblanza biográfica de Cesare Cesariano<sup>8</sup> fijamos, con bastante aproximación, las fechas entre las cuales este notable milanés, nacido a finales del siglo xv (1483-1543), fue traduciendo el texto latino de Vitruvio, y el tiempo que dedicó a la redacción de sus comentarios y a la composición de los dibujos, así como las penosas incidencias que le acompañaron en la estampación de su bellissimo libro titulado *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare*.

No obstante, para mayor inteligencia en el estudio de esta edición, sintetizamos las principales características de ella<sup>9</sup>.

Es la primera versión en lengua vulgar italiana y su magnífica estampación la realizó el impresor Gottardo da Ponte en la ciudad de Como, donde la terminó en el día 15 de julio de 1521.

El autor de la versión fue el milanés Cesare Cesariano, quien se tituló *professore di architettura*, pues en efecto era arquitecto, además de ingeniero y pintor, discípulo de Bramante y persona instruida en aritmética, geometría y matemáticas. Y siete años después de publicar su versión vitruviana le nombraron ingeniero ducal y arquitecto de Carlos V.

A causa del interés que por el tratado de Vitruvio tenían todas aquellas personas que no conocían el latín, por no pertenecer a los centros destacados del saber humanístico, como sucedía en la Italia septentrional, se hacía preciso publicar una versión en lengua vernácula o vulgar. Para ello Cesariano creó su propio lenguaje, combinando el latín con el italiano, en lugar de crear un vocabulario arquitectónico italiano, posiblemente con la intención de presentar unos términos más eruditos por su apariencia latina.

Cesariano, que se encontraba al margen de la sociedad culta, pues, aunque siendo pintor y arquitecto moderadamente estimado, no era preeminente, basó su versión en la príncipe de 1486 redactada por Sulpicio y en la veneciana de Fra Giocondo editada el año 1511 con ilustraciones. Además manejó diversos códices y utilizó numerosas fuentes, puesto

que cita, según se presenta la ocasión, a Poliziano, Luca Pacioli, Roberto Valturio, Virgilio, Plinio, Estrabón, Tolomeo, Valerio Máximo, Cicerón, Diodoro Sículo, Plutarco, Salustio, San Agustín y Frontino. Y en su descripción del *hombre vitruviano* se hace patente la influencia de Leonardo da Vinci.

En cuanto a las ilustraciones, Cesariano se basó en las de Fra Giocondo, aparte de las propias que inventó, como son la vista de Alicarnaso, el mapa de Italia, la alegoría de la vida y las letras capitales con sus originales composiciones.

La estampación corrió a cargo del magnífico impresor Gottardo da Ponte, quien logró una obra de gran calidad, muy superior en belleza, ilustraciones y esmero a las editadas anteriormente. Las diferencias de tamaño e interlineación de letras, entre los pasajes de la traducción y el comentario de Cesariano, consiguen una gran variedad de matices grises que se avivan con la acentuación de los blancos y negros que producen los grabados de madera, siempre situados oportunamente en los grandes folios que forman las páginas del libro.

Cesariano no contaba con los medios económicos suficientes para acometer la empresa de editar la magnífica obra que preparaba, por cuya causa hubo de asociarse con el matemático milanés Aluisio da Pirovano y con Agostino Gallo, *referendario* de Como, quienes financiaron la edición de mil trescientos ejemplares. Pero aquella asociación terminó liquidándose ante los Tribunales con el consiguiente perjuicio para Cesariano.

A pesar de estos contratiempos, la edición de Cesariano alcanzó una amplia divulgación, aunque no influyó de manera decisiva en el curso del desarrollo arquitectónico, puesto que solamente resultaba útil en el esquema de proporciones y para el diseño de elementos clásicos. Su personalidad artística, dentro de la corriente clasicista-monumental de la arquitectura milanesa de su tiempo, le llevó a pretender inculcar su propio estilo a los lectores del libro. Se observa la tendencia conservadora de Cesariano en la inclinación que muestra a la simple repetición de elementos, en su afición por las ornamentaciones y en su tendencia a evitar generalmente los efectos de masas, así como también en la exposición de las normas

contemporáneas y locales sobre las técnicas de la construcción. Sin embargo, tiene interés el planteamiento de estos temas, por cuanto valora el libro como una crónica de la arquitectura septentrional italiana en el interesante período de su transformación estilística.

Como hemos reseñado, hasta el año 1521 se habían estampado seis ediciones. Las tres primeras fueron incunables latinas destinadas a los eruditos y humanistas. Las tres ediciones sucesivas se pensaron para ser utilizadas por los arquitectos, principalmente, y estaban provistas de ilustraciones; de ellas las ediciones cuarta y quinta redactadas en latín, y la sexta en lengua vulgar.

En adelante continuarán los humanistas interesándose por el contenido de los conceptos vitruvianos. A los arquitectos teóricos les servirá para incitarles a crear sus propios y originales tratados con la aportación de nuevos e interesantes conceptos, y otros estudiosos de su arte lo utilizarán para aprender el fundamento arquitectónico de muchas ideas fundamentales que, hasta el presente, continúan vigentes.

## II. LA VERSIÓN DE CESARE CESARIANO

### PERSONALIDAD DE CESARE CESARIANO

Sin fundamentado análisis se ha considerado a Cesariano carente de preparación cultural para realizar su versión vitruviana<sup>10</sup>, e incluso estimado, por ciertos biógrafos, como un mediocre arquitecto<sup>11</sup>. Pero lo cierto es que realizó algunas obras estimables, aunque no muy brillantes, en edificios y fortificaciones<sup>12</sup>; que sus conocimientos no fueron despreciables<sup>13</sup>; y que su inquietud e interés por las doctrinas vitruvianas continuamente las estudió a lo largo de su azarosa vida<sup>14</sup>, pues hasta después de haber sido estampada su versión *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura* continuó apostillando el texto impreso en su propio ejemplar<sup>15</sup>. Se tiene noticia, además, de que escribió sobre el Duomo de Milano un comentario titulado *Opus de templo maximo mediolanensi*, desgraciadamente desaparecido<sup>16</sup>.

A pesar de que aquellas adversas opiniones perjudicaron “al buen nome di un artista bizzarro” como él, sus contemporáneos<sup>17</sup> y la posteridad han reconocido sus méritos<sup>18</sup>.

Fue un artista representativo de su tiempo<sup>19</sup>, quien con Bramantino y Cristoforo Solari, entre otros, representó la continuidad de la obra de Donato Bramante<sup>20</sup>. Su intelectualismo, claramente renacentista, aportó la ciencia al arte<sup>21</sup>; en el clima artístico lombardo de entonces, uno de los centros principales de las especulaciones teóricas<sup>22</sup>, puede considerarse a Cesariano como heredero de Leonardo da Vinci<sup>23</sup>, y dentro del apropiado ambiente milanés se integró con la imperante comunidad de ideas<sup>24</sup>. Así terminó de concebir la versión vitruviana aquel hombre singular, dotado de un espíritu “dominato de irrefrenabile complessi”<sup>25</sup>, quien, por su doble condición de pensador y de artista, poseía un alma sensible que le conducía, en muchas ocasiones, a mostrarse indeciso ante las situaciones que se le presentaban<sup>26</sup>.

La vida de Cesare Cesariano fue una suma de desventuras que ininterrumpidamente le afligieron, pero que con ellas se forjó una persona singular en su manera de proceder y de soportar los sufrimientos. Por naturaleza era un hombre de carácter dócil y tímido, con una gran inclinación al trabajo, lo cual le capacitó para el estudio y la erudición<sup>27</sup>. Así, al igual que Leon Battista Alberti<sup>28</sup>, en su difícil camino cultural superó el propio destino que le dominaba, logrando conquistar y transmitir a los demás su más profunda *humanitas*, basada en la suprema aspiración hacia el espíritu clásico<sup>29</sup>.

No debe extrañarnos, por tanto, que en muchos de los comentarios a su traducción vitruviana mostrara una actitud nada de acuerdo con una modestia personal<sup>30</sup>.

#### PROPÓSITO VULGARIZADOR DE LA VERSIÓN

Según escribió Cesare Cesariano su propósito fue el de vulgarizar las doctrinas del tratado *De architectura* de Vitruvio mediante la traducción

de su texto en lengua vulgar, acompañándolo de oportunos comentarios e ilustraciones, al objeto de simplificar la inteligencia de sus conceptos y facilitar la lectura a todos aquellos que deseaban aprender las teorías vitruvianas desconociendo el latín <sup>31</sup>.

Esta labor la consideró necesaria, pues la tradición de la arquitectura romana en el ambiente lombardo se hacía sentir con fuerza en la época de Cesariano <sup>32</sup>; él mismo lo comprendió y así lo expresó en su *De Architectura* al comentar en el fol. L v.º las proporciones de Gaffurio, y en el CX cuando reseña a los milaneses doctos en arquitectura.

#### SOBRE LA TRADUCCIÓN EN LENGUA VULGAR

Cuando inicia Cesariano la traducción de los textos latinos *De architectura* a la lengua vulgar italiana, ésta se encontraba bastante corrompida <sup>33</sup>. Años antes había escrito el fraile Colonna su *Hypnerotomachia* <sup>34</sup> en un curioso italiano latinizante <sup>35</sup>. Entonces se estaba formando literariamente el idioma, y por esta causa se comprende el interés de Leon Battista Alberti por dignificar la lengua vulgar <sup>36</sup>. Entre otros, Gian Paolo Lomazzo no tenía un conocimiento profundo del vulgar italiano <sup>37</sup>, y mediado el siglo XVI se hace sentir la deficiencia de esta lengua ante la necesidad de traducir las obras científicas y de erudición para unos hombres que no habían recibido una educación humanista <sup>38</sup>, pero que leían los textos de Petrarca, Boccaccio, Virgilio, Cartari y de otros <sup>39</sup>.

Por tanto, nada tiene de extraño que se considere la traducción de Cesariano como un trabajo de limitado valor filológico <sup>40</sup>, e incluso, en opinión de Poleni, como un texto en el que los vocablos no son ni latinos ni italianos <sup>41</sup>. Ni tampoco debe desecharse el que se juzgue la versión escrita en extraño lenguaje <sup>42</sup>, a pesar de lo cual, si unas veces confunde el significado de los conceptos <sup>43</sup> en otras los expone con suficiente claridad <sup>44</sup>.

Es significativo que este lenguaje de Cesariano, de “natura incerta tra il latino e l’italiano” <sup>45</sup>, nos recuerde el que hubo de utilizar Vitruvio

ante la falta de vocabulario latino para traducir la riqueza de los términos griegos. Así Cesariano, al igual que le ocurrió al maestro romano, se encontró en la necesidad de crear su propio lenguaje arquitectónico italiano combinándolo con términos latinos <sup>46</sup>.

#### INTERPRETACIÓN PERSONAL DE LAS DOCTRINAS VITRUVIANAS

Cesare Cesariano, no obstante su respeto por la organización doctrinal y la sistemática exposición de las teorías de Vitruvio, compuso su trabajo con interpretaciones completamente suyas. Pues conserva los conceptos vitruvianos, que registra y refleja, pero sobre ellos sugiere soluciones que no profetiza, y aquí radica el interés de su versión al presentar una posible arquitectura renacentista sin la necesaria dependencia de una rígida interpretación de la antigüedad clasicista <sup>47</sup>. Para ello se esforzó en concebir un modo nuevo de ver y de entender la arquitectura, tanto desde el campo teórico como desde la práctica, con objeto de conseguir una visión, cierta y clara, basada en un conjunto ordenado de leyes válidas y capaces de regular de una manera coherente todos los aspectos de la actividad arquitectónica. Sin embargo, esta investigación de Cesariano, que aspiraba a restituir una seguridad racional junto a un conocimiento teórico de la arquitectura, la basó en el modelo ejemplar y fascinante que le presentaba la doctrina clásica de Vitruvio en su *De architectura* <sup>48</sup>.

En cuanto a las representaciones gráficas de sus elaboradas doctrinas inspiradas en las de Vitruvio, en todo momento las interpretó con absoluta independencia personal y siempre siguiendo su idea fundamental “cinquecentesca” de la arquitectura <sup>49</sup>. Y así aparecen en su obra reflejadas algunas tendencias locales y contemporáneas, lo mismo que adaptaciones de ornatos, como el que diseñó sobre la torre marmórea de Andrónico, vecina de Atenas, donde aparece el simulacro de la Virgen y el Niño rodeado de ángeles <sup>50</sup>. Sin embargo, debajo de todos aquellos anacronismos de momento <sup>51</sup>, subsiste su fuerte e invariable concepción “cinquecentesca” <sup>52</sup>.

Es de notar, en otro sentido, cómo en algunas ilustraciones de Cesa-

riano, a pesar de estar concebidas de manera renacentista, persisten en ellas modelos diseñados en Lombardía durante el período que sigue al de Bramante, Rafael y Leonardo <sup>53</sup>. Por otra parte, se advierten en Cesariano soluciones de compromiso apoyadas en el legado arquitectónico medieval, para suplir problemas no resueltos por la antigüedad <sup>54</sup>, pues esta mediación entre lo medieval y las tendencias renacentistas será de fundamental importancia en la futura arquitectura lombarda <sup>55</sup>. Y no debe olvidarse, al considerar estos aspectos, que con Cesariano, con el Bramantino y con Solari se inició un rigor y una simplicidad geométrica en la arquitectura, debido a lo cual el renacimiento lombardo encontró su más completa expresión al desterrar de ella la exuberancia decorativa, cambiándola por unos rigurosos límites arquitectónicos, hecho que moderaba lo fantástico mediante las apropiadas proporciones y la sobriedad clásica <sup>56</sup>, siempre comprobable en las escasas obras artísticas y de arquitectura que Cesariano creó en su vida <sup>57</sup>.

#### EL VITRUVIANISMO EN LOMBARDÍA

Esta tradición renacentista en la Lombardía del tiempo de Cesariano, posiblemente fue una de las causas que le incitaron a estudiar el *De architectura* de Vitruvio <sup>58</sup>, pues en la dedicatoria de su libro a Francesco Sforza, escrito sin alabanzas cortesanas, le atribuye gran parte en el desarrollo del clasicismo vitruviano milanés <sup>59</sup>, y en sus comentarios insiste que “tutti di stirpe Sforcesca” han contribuido felizmente a que mediante la *Vitruviane symmetrie* se levantaran las fábricas siguiendo las normas de su maestro Bramante <sup>60</sup>.

La tradición vitruviana en Milano procedía de antiguo <sup>61</sup>, y en la época de Cesariano la *Vitruviane lectione* era conocida por muchos de sus “nobili cittadini”, según él mismo escribió <sup>62</sup>.

Así, aquella difusión e interés por Vitruvio en el ambiente lombardo lo aprovechó inteligentemente Cesariano <sup>63</sup>, consiguiendo que su obra fuera muy estimada entre sus contemporáneos <sup>64</sup>.

Por otra parte, es de señalar que, aunque en sus comentarios aflora un filón neoplatonizante<sup>65</sup>, el genuino carácter germánico de la Lombardía, pleno de sentido científico y técnico, influyó en gran manera sobre Cesariano, quien lo expresó considerando a la arquitectura como una concepción teórica con fundamento matemático<sup>66</sup> y, además, como una ciencia que debe someterse a un sistema de relaciones numéricas<sup>67</sup>. Este influjo de las raíces nórdicas en Cesariano se vislumbra a través de muchas de sus racionales y rígidas interpretaciones conceptuales.

#### INFLUENCIA DE TRATADISTAS EN CESARIANO

Cesariano adquirió su conocimiento de las doctrinas vitruvianas estudiando los códices y las primeras versiones impresas del arquitecto romano<sup>68</sup>, así como con la lectura de diversos textos de otros tratadistas.

Respecto a los códices vitruvianos que posiblemente manejó no es factible su identificación<sup>69</sup>. El propio Cesariano confiesa en su libro el haber consultado cinco versiones de Vitruvio en las cuales aparecía el nombre de *Ictinus* con grafía distinta<sup>70</sup>, y sobre la palabra *stratageo* dice haberla encontrado escrita de manera diferente en varios textos leídos por él<sup>71</sup>. Estas noticias nos permiten suponer que Cesariano, sin duda, manejó varios códices vitruvianos, cuyos textos cotejó con su característica meticulosidad.

Por el contrario, conocemos las versiones impresas de Vitruvio que utilizó Cesariano. Sin duda fueron la edición príncipe de Giovanni Sulpicio di Veroli editada en 1486<sup>72</sup>, aparecida cuando él contaba tres años de edad<sup>73</sup>, la segunda impresa en Florencia el año 1496<sup>74</sup> y la tercera veneciana de 1497<sup>75</sup>. Luego de estas tres ediciones incunables latinas dedicadas a los humanistas<sup>76</sup>, evidentemente consultó la también latina de Fra Giocondo Giovanni da Verona, editada en Venecia el año 1511, que es la primera edición donde aparecen grabados interpretativos del texto vitruviano<sup>77</sup>, y la reimpresión florentina de 1513<sup>78</sup>, asimismo utilizada por los promotores del libro —obligados a completar los comentarios que no terminó Cesariano<sup>79</sup>—, de la cual citaron a la *catapulta* como instru-

mento bélico<sup>80</sup>. De entre todas aquellas ediciones quizá las dos de Fra Giocondo fueron las que mayormente influyeron en la de Cesariano<sup>81</sup> y ello debido a dos razones: por estar destinadas a los arquitectos y por contener ilustraciones explicativas del texto de Vitruvio. En resumen: Cesare Cesariano manejó los textos del arquitecto romano mediante varias copias manuscritas no identificadas hasta el presente, y conoció las cinco primeras versiones impresas del códice *De architectura*, únicas existentes, ya que la suya fue la sexta.

En cuanto al tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti —terminado de redactar en 1452<sup>82</sup>, impreso en 1485<sup>83</sup> y reimpresso en 1512<sup>84</sup>—, aunque no aparece expresamente citado en su obra<sup>85</sup>, hubo de conocerlo. Pues es evidente la similitud de las actitudes de Alberti y de Cesariano ante las doctrinas de Vitruvio, ya que éstas, para ellos, solamente les servían como modelos de referencias ciertas y seguras para afirmar su actitud creadora de acuerdo con sus personales conceptos; actitud que revela una postura más profunda acerca de sus comparaciones teóricas de la antigüedad en relación con las aparecidas en los comentarios de su predecesor Fra Giocondo<sup>86</sup>.

Se ha señalado que el tratado de Cesariano tiene espíritu leonardesco<sup>87</sup>. Pues aunque su nombre solamente aparece mencionado una vez entre los egregios artistas que cita<sup>88</sup>, se adivina la influencia de Leonardo da Vinci a lo largo de la lectura del *De Lucio Vitruuio Pollione* y se hace patente al observar, entre otros, su dibujo del *hombre vitruviano*<sup>89</sup>, como ya señalamos anteriormente.

Cesariano, en sus comentarios, nos relata su vida y experiencias. Con ello observamos los continuos desplazamientos de su espíritu de artista al de crítico, y del de éste al de filósofo e investigador de los fenómenos naturales; por cuya *umanesima* actitud ante la cultura fue acertadamente designado como “un figlio minore de Leonardo e dell’Alberti”<sup>90</sup>.

Luego de estas influencias encontramos la importante que recibió del *Filarete*, cuyo *Trattato* tuvo ocasión de consultar en Milano<sup>91</sup>, posibilitándole de manera notable<sup>92</sup> a profundizar en las teorías de Vitruvio<sup>93</sup>.

Finalmente, con su espíritu científico y ayudado por el ideario de su

época, no dejó de conocer los tratados de Luca Paccioli, a quien menciona en ocho ocasiones<sup>94</sup>; de Roberto Valturio<sup>95</sup>; de Euclides<sup>96</sup> y de Frontino<sup>97</sup>, así como de otros muchos tratadistas relacionados con la arquitectura, a quienes cita y se refiere en sus comentarios<sup>98</sup>.

#### CONOCIMIENTOS TEÓRICOS Y ERUDICIÓN DE CESARIANO

Una de las características más acusadas en la obra de Cesare Cesariano es su sentido arquitectónico rigurosamente unido a las leyes de las disciplinas científicas. En el pensamiento de Cesariano aparece la arquitectura como un *acto intelectual* ligado a una universalidad cosmogónica, que posteriormente lo fusiona con su interés por la cultura clásica, y, además, con el culto por la estructuración científica de las formas que no contradice aquella primitiva ansia de universalidad<sup>99</sup>.

El sentido doctrinario que del texto vitruviano tenía Cesariano se comprueba en muchos pasajes de sus comentarios, con los cuales amplía las ceñidas opiniones propias con abundantes citas de autores clásicos<sup>100</sup> que contribuyen a insertar los conceptos de Vitruvio dentro de un amplio horizonte cultural, que no se justifica solamente como un mero alarde erudito de nuestro comentarista.

El ambiente arquitectónico con esta tendencia rodeó a Cesariano, y muchos de sus contemporáneos se instruían en las doctrinas de Vitruvio con "asidua dilectatione"<sup>101</sup>. Suponemos que debió conocerlos, pues nuestro comentarista cita, entre los más principales, al prepósito de Vicoboldono como experto conocedor de aritmética, geometría y arquitectura<sup>102</sup>; al noble Juan Andrea Morono, "peritissimo" en simetría arquitectónica<sup>103</sup>; a Jerónimo Rabia, en cuyas obras se podían estimar sus conocimientos<sup>104</sup>; al "studioso egregio" Octaviano Panigarola<sup>105</sup>; y al docto Bernardo Merula, autor de unos comentarios de los que se tiene noticia pero que no se conservan<sup>106</sup>.

También, entre otros estudios y comentarios de su tiempo, le fue posible conocer a Cesariano unos trabajos sobre el código *De architectura*

publicados en Venecia el año 1495 por Silvano Morosini<sup>107</sup>, así como ciertos comentarios vitruvianos de Adriano Auzuoto supuestamente estampados en Roma<sup>108</sup>.

Sobre teorías musicales, en cuanto a su integración en las modulaciones proporcionales arquitectónicas<sup>109</sup>, se tiene la certeza de que conoció el tratado de Franchino Gaffurio, eminente músico milanés y maestro de música del Duomo de Milano, titulado *De harmonia musicorum instrumentorum opus*<sup>110</sup>, pues el propio Cesariano en sus comentarios hace referencia al tratado de Gaffurio<sup>111</sup>, del que copia dos diagramas<sup>112</sup> que reproduce en su *De Lucio Vitruuio Pollione* (Fig. 1). Aunque debemos hacer constar que tanto Gaffurio como Cesare Cesariano se apoyaban en las teorías musicales de Aristóteles, Vitruvio y Boecio<sup>113</sup>.

Para las interpretaciones oscuras o difíciles de términos y pasajes vitruvianos posiblemente se aconsejaría Cesariano de *Demetrio graeco*, a quien cita en dos ocasiones relacionadas con temas arquitectónicos<sup>114</sup>. Sin duda este griego fue Demetrius Chalcondylas, el célebre profesor, humanista y editor que trabajó en Milano, desde 1492 hasta su fallecimiento en 1511, donde preparó las ediciones del *Diccionario* de Suida y del *Onomasticon* de Julius Pollux<sup>115</sup>. Colaboración que no es de extrañar, por cuanto a partir de finales del siglo xiv habían llegado a Italia prestigiosos filólogos griegos quienes con sus depurados conocimientos ayudaron a facilitar versiones más exactas y sutiles que las anteriormente elaboradas<sup>116</sup>.

Se observa en los comentarios que Cesariano se apoyó en fuentes de escritores clásicos con mayor amplitud que en los de sus inmediatos predecesores, aunque, en muchas ocasiones, puede comprobarse que conoció, e incluso utilizó textos de éstos últimos sin mencionarlos. Entre otros se vislumbran conceptos de Leon Battista Alberti, del *Filarete*, Francesco di Giorgio, Grapaldi y Vincenzo Foppa. A Leonardo da Vinci lo cita una sola vez<sup>117</sup>; otra a Rafael<sup>118</sup>; tres a Miguel Angel<sup>119</sup>; y dos a Mantegna<sup>120</sup>. Y entre los tratadistas y eruditos recuerda una vez a Fra Giocondo<sup>121</sup>, otra a Guillermo Budé<sup>122</sup> y dos a Petrarca<sup>123</sup>; a Fra Luca Paccioli le menciona en ocho ocasiones, como dijimos<sup>124</sup>, y nueve al lexicógrafo Suida<sup>125</sup>.

Por el contrario, los autores de la antigüedad e incluso los medievales demuestra conocerlos y haberlos leído, a juzgar por los que cita y por el número de veces que los menciona <sup>126</sup>. Ello nos induce a estimar que fue un gran estudioso y conocedor de bibliotecas, entre las que cita la Viscontea de Pavía <sup>127</sup>.

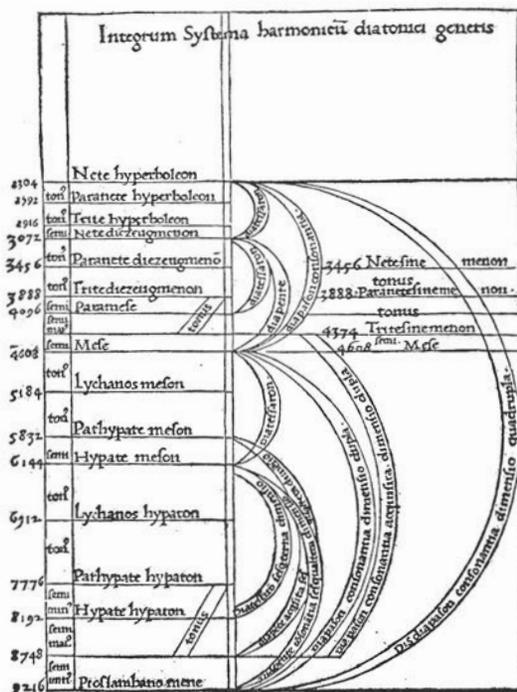


FIG. 1. Diagrama musical de Gaffurio reproducido por Cesariano en el fol. LXXVII vuelto.

### III. TIPOGRAFÍA DEL LIBRO

#### LA ESTAMPACIÓN DEL LIBRO POR GOTTARDO DA PONTE

Conocemos las amarguras que soportó Cesare Cesariano durante la impresión <sup>128</sup> de su *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece* en la ciudad de Como, y los sinsabores que sufrió en el largo pleito seguido contra los promotores del libro <sup>129</sup> hasta conseguir su favorable sentencia <sup>130</sup>.

El espléndido libro <sup>131</sup>, considerado como una joya “della tipografia comasca” <sup>132</sup>, está reseñado en los principales repertorios bibliográficos <sup>133</sup>.

Fue estampado por el tipógrafo milanés Gottardo da Ponte, del cual se tienen escasas noticias <sup>134</sup>. Su taller fue uno de los más destacados en el Milano de su tiempo, donde se imprimieron gran número de libros durante los años de 1503 a 1533, entre los cuales podemos citar el de la *Gesta beatae Veronice* y los tratados de música escritos por Franchino Gaffurio <sup>135</sup>.

Para la estampación de la obra de Cesariano se creó expresamente en Como, ciudad sin tradición editora <sup>136</sup>, una “officina” tipográfica organizada por Gottardo da Ponte <sup>137</sup>. Esta es la razón por la cual algunos críticos han considerado que más bien pudiera estimarse la edición “in realtà” como “un gioiello della tipografia milanese”, puesto que de Milano eran todos aquellos que intervinieron en la obra <sup>138</sup>.

#### LA COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

Gottardo da Ponte fue un gran artista tipográfico, aunque quizá Cesariano le hubo de aconsejar para adiestrarle en la ejecución del complejo programa científico y artístico de su obra.

A pesar de que la belleza de los tipos de la imprenta de Gottardo <sup>139</sup> no podían competir en cuanto a elegancia, claridad y estilo—entonces moderno—, con los admirables de Aldo Manuzio, no por ello son infe-

¶ Cum lo haueffe animaduertito o Imperatore. Vitruuio in questo quarto proemio: ben chel sia claro da fe: non dimeno el animaduente lo Imperatore: per il modo habiamo afai sopradetto in lo primo libro: & succelluc in ogni parte: unde stato oportuno a explicare nel animaduente il legenti: acio non attendano de facile a li errandi consili: aut exemplari de signati:

¶ Inel Archetipi dimoustrati di qualche impenit Architeti. Ma sono cose ut dixi mus molte uolte Ratiocinade auante si confirmano de ponerle in effecti: ut Salutari ait: nã prouqua incipias con fulto: & ubi confuleris maure factio opus est. Et pio dice Vitruuio. ¶ Vnde ho pensato &c. Quasi dicat scribere per modo cheli Architeti possano recta mente percipere & emulise in la Architectionica disciplina: quale tota in uno corpo: id est in tuto questo uolumine quale in deci proemii principaliter diximus regulata si como li deci principia li memon de uno corpo humano: qua si ciascuno in se hano alcuni aiuti membra Articulatori: si como in quisi dicemo per distinctione de le lectioe li capit: seu ut aliqui dicunt capituli. Et perho Vitruuio quiti narra: seu pio luga tota la contentia de li superiori tra elati in li predichiti. ¶ Ma Adesso in questo uolumine &c. Quasi dicat conuene procedi. uno ad quelle altre generatione de adicti factio con le Dorice & Ionice: & etiam Corynthii ornati facti con altre rauocinate symmetrie che non sono an li supradicti.

DI LVTVIO VITRVVIO POLLIONE LIBRO Q VARTO  
NEL Q VALE SI TRACTA DE LE OPERE DORICE ET  
CORYNTHIE COLVMNE CON PROPORZIONE facte.



¶ **M**IO HAVESSE ANIMADVERTITO o Impator molti de Architectura li precepti: & uolumini de li cometrari: no ordi nati: ma incepti como particule errabunde hauerle lassate: ho pensato primamete digna & utilissima cosa perducere lo corpo de la disciplina a la pfecta ordinatione. Et le prascripte qualitate in ciascu uolumine de que te singulare generatione explicare: Et pho o Cesare in lo primo uolumine ad te del officio de epso: & co quale cose bisogna essere erudito lo Architecto o exposito: In lo secudo de le copie de la materia: & de quale cose li edificii si constituissent ho disputato: Ma nel tertio de le dispositione de le facte: & de la uarieta de le loro generatione: & quale & quate specie habiano: & de epse quale siano le distributione in ciascune generatione: & de le tre generatione: quale hauerent le subtilissime quantitate con le proportione de li moduli: De la Ionica generatione li moduli te ho insegnato. Adesso in questo uolumine de le Dorice & Corynthia: & de ogni institutione lo dirò: & de le loro differentie & proprietate explicarò.

¶ Le colonne Corynthie &c. in questo capo Vitruuio uol dire lo origine de le colonne in qual modo le loro specie & generatione sono procreate: & la loro symmetria per qual modo sia imitata da il corpo non solum uisile & bene complexo ma etiam da li corpi malestri matronali: & etiam da li uirginali corpi con elegant ornamenta fabricate: Vnde con breuitate quiti dice la quitate de epse colonne: & de li capitelli precipue del altitudine del capitulo Ionico. poi chela performance diepfo e scripta di sopra & assignata: Ma la differentia quale e da questo: al Corynthio: p questa sequente lectioe al raso si hauera le factymetrie: & per piu supplemento de epa capitelli & lex generatione de colonne de le quale le symmetrie o recolte tute in la subseque re tabula assignate quanto a me e ap parso ultra qllo ha dicto Vitruuio fidelmente quiti le ho poste. & si lo hauesse manchato in qualche cosa: prago li prudenti & sapientissimi lectori & quilli che hano hauto da qualche scriptori particulari uel da le antique opere piu sublimi symmetrie con la loro humana benignitate castigare le nostre ratiocinatione si dignano. Hora attendiamo a la presente lectioe quale e clara.

¶ Doro figlio di Helenidos & di Optix. &c. tutte queste cose infra scripte sono nele graece historie & gia narrate di sopra alcune cose di questi: quale per longissimo narrare le pratenuitarmio: Ma in Plyuio leggerai in lo libro quinto: precipue in lo capo. 29. & 30. da gran parte de queste Ciuitate & Oppidi hauerai bona noticia. ¶ De questo Re Argo molti Clarissimi Historici hano scripto de la sua grandissima prudentia per che pare haueffe cento ochi per tanta prudentia. Questo fu il primo che trouo a fare le nate con la quale nauigo Iason: & Hercule & Ca

DE LE TRE GENERATIONE DE COLVMNE: ET LO  
RO ORIGINI ET INVENTIONE CAPO PRIMO.

¶ **L**E COLVMNE CORYNTHIE EXCEPTO LICAPITELLI hano ogni symmetrie como le Ionice. Ma le Alieudine de li capitelli quelle si fano per la rata parte piu excel se & piu subtile per che la altitudine del Ionico capitulo e la tertia parte de la grossezza de la colina. Ma li Corynthii capitelli si fano de tutta la grossezza del scapo. Aduncha per che le due parte de la grossezza de le colonne si adiungeno a fare li capitelli de li Corynthii: fano per la celsitate la loro specie piu gracile. Li altri membri quali sopra le colonne se imponeno: aut dale Dorice symmetrie: uero da li Ionici costumi in le Corinthie colonne se collocano. Per che epse Corynthia generatione non habia hauto una propria institutione de le corone: & de li altri ornamenta. Ma o uero de le ratione de li triglyphi: Li mutuli in le corone & in li Epistylui: le gutte al Dorico modo se disponeno: o uero da li Ionici instituti del zophoro con le sculpture ornati con li denticuli & corone se distribuissent. Cofi de quelle due generatione per lo interposito capitulo: la tertia generatione in le opere e procreata. Per che de le formatione de le tre generatione de colonne son facte le nominatione: cioe Dorica: Ionica: Corynthia da le quale la Dorica prima & piu antiquamente e nata. Impero che Doro figliolo di Helenidos & di Optichos nymphe in tutta la Achaia & Peloponeso regno. Et questo in argi Vtulta ciuitate de Iunone edifico il Phantato templo de epse generatione di forma perforuuto: Dopo con queste medime ge

FIG. 2. Composición tipográfica (L. IV, fol. LX vuelto) con letras capitulares y unciales

¶ Per la qual cosa quando costi explorato si habia. Vitruuio indica il modo como si de fare a trouare lo nascere de li uenti con razione diuisa per numeratione. & dice. ¶ Sia collocato ala libella uno marmoreo amuffio idest uno lineale regulatori. s' como uedi in questa presente figura et uederai in le altre sequeute. con questo non solum si opera in le praticate cole constructione de le Ciuitate & mœnie di qualunque fabrica ma proprio a le agricoltionisuratione acio possiamo dingere ognuna de di qualunque terra gurata superficie che si sia. Ma in mezo di questo quale e facto como uno Stylobate Doricosi pone uno anco gnomone: idest ferreo stylo collocato con la norma dal quale per lumbra che quello rende sulo la plana superficie si po sapere distinguere notatamente epse regione del Cœlo & de la terra in lo quale Anchora si pone una fune seu altra linea filacea acio si possa circuire terminatamente uno magno circulo doue con la spatione de la candida calce aut farina in supplemento como fece Alexander Magno: acio li artoni con lo aratro sapesseno circundare per cõplantare in la esossione le mœniana mure deli oppidi aut Ciuitate & perho bisogna questo stylobate sia equalitato ala regula & libella con lo Baiteo al modo che usano li archi/tecli quale ti represento per questa figura & collocato propriamente nel mediano Cœtro de epso spacio del area che fa siano circudate le future mœnie. Et dicitur. Scia thias: α. σ. κ. ι. α. α. σ. η. α. umbra significat σ. κ. ι. α. σ. ο. υ. τ. ο. σ. ο. magnus umbra faciens.

Per la qual cosa quando costi explorato si habia acio siano trouate le regione & la Orientia de quilli uenti: costi fara racionando; Sia collocato a la libella uno marmoreo amuffio in medio de le mœnie o uero il loco costi sia expolito a la regula & a la libella acio che lo amuffio non gli sia desiderato. & sopra lo centro mediano di quello loco gli sia collocato uno anco gnomone indagatore del umbra qual graecamente σ. κ. ι. α. η. ρ. α. σ. si dice.



¶ Ma di questo circa lhora quinta: tu q̄sto considerari in la sequeute figura & uederai dal termino ti ho indicato Hora prime æquinoctialis solis æqua sectione: per che quella linea che proprie transe diametralmente super centrũ: extendendosi ad æquinoctium occasus solis æqua sectionem: tu uedi senza dubio ha fecato inuissimamente in due parte tutto lo Circulo: Et perho si e dato che debe incõmenzare dal puncto æquinoctiale ad assumeret questa descriptione Circulari claramente cõnenzando sopra la data linea signando lhora prima distinguerei epso semicirculo in duodece parte: si como uole etiam ogni preclaro scriptore de la mundiale sphaera: Essendo collocato nel medio dil circulo lo gnomon nel centro.

Ma di questo circa lhora quinta ante la meridiana e fumenda la extrema umbra del gnomone: & col puncto e signanda. Dopo con lo Circulo deducto al puncto qual e il signo de la longitudine de la gnomonale umbra: & da epso al centro circũagenda e la linea de la rotundatione: Et similmente e obseruanda la crescente umbra postmeridiana di questo gnomone: Et quando hauera tacta la linea de la circinatione

A. per il moto dil sole te indicara nõ solum lumbra del hora quinta auante a la sexta che fera la Meridiana: ma etiam per q̄sta sphaera plana æquinoctiale amuffinea la metara auante a la septentrionale p directum. ¶ Dopo con lo circino deducto al puncto: questo da se si explica ad circinare tutta la rotundatione del circulo. ¶ Et simil

D i

FIG. 3. Composición tipográfica (L. I, fol. XXV) con blancos y xilografía.

riores a cualesquiera de los otros empleados en las más apreciadas ediciones de su tiempo. Y el acierto en la composición de todos y de cada uno de los grandes folios que integran la magnífica edición, se comprueba simplemente contemplando la obra.

Según el certero juicio de Frigerio <sup>140</sup>, cualquier página puede estimarse como “una *sinfonía* tipográfica”. Lo cual se advierte tanto en las que únicamente contienen textos con letras capitulares (Fig. 2), como en aquellas donde la composición se combina con grabados (Fig. 3).

Ello fue resuelto por Gottardo da Ponte con un sentido artístico digno del mayor elogio. Pues con habilidad estructuró armónicamente en cada página las ornamentadas letras capitulares y unciales con los rótulos correspondientes; la nobleza de los traducidos textos vitruvianos con la interlineación de los densos comentarios de Cesariano compuestos mediante caracteres de menor tamaño; y los espacios en blanco con la oportuna distribución de los grabados. Y así, en aquellas originales composiciones tipográficas, es posible admirar los matices de los diversos modelos de letras, que impresas en finísimos colores grises contrastan con la belleza de las xilografías estampadas en blanco y negro.

La elegante distribución de los textos y la certera elección de las tonalidades, demuestran el depurado sentido artístico y la gran pericia profesional que poseía Gottardo, con cuyas facultades y su esforzado trabajo, consiguió realizar la bellísima obra que comentamos <sup>141</sup>.

Dentro del arte de la imprenta, puede contarse entre los mejores libros estampados en su tiempo, aunque éste coincidió con una época brillante y de difícil superación en cuanto a número, riqueza, variedad y magnificencia de los ejemplares salidos de sus prensas. Ha sido, por tanto, considerado como el mayor monumento tipográfico de todos los tiempos elevado al tratado del arquitecto romano <sup>142</sup>. Nada tiene de extraño que Cesariano pusiera con ilusión todos los conocimientos científicos y habilidades artísticas de que se vanagloriaba poseer <sup>143</sup> al servicio de su libro, con lo cual contribuyó eficazmente al logro de aquella magna edición <sup>144</sup>.

## NÚMERO DE EJEMPLARES IMPRESOS

En una de las cláusulas del contrato establecido entre Cesare Cesariano y los promotores de la impresión del libro se hizo constar que se estamparían solamente mil trescientos ejemplares, de cuyo producto dos terceras partes serían para Cesariano en compensación por sus trabajos, y la otra tercera para los promotores que asumían la obligación de realizar la edición a su costa <sup>145</sup>.

Después de comenzada la estampación y luego de surgir las desavenencias entre los promotores del libro y Cesariano <sup>146</sup>, éste hubo de recordar la obligación de editar únicamente la cantidad de mil trescientos ejemplares <sup>147</sup>.

Terminada la impresión resultaron compuestos mil trescientos doce ejemplares <sup>148</sup>, o sea, doce más de los previstos, por cuya causa Cesariano, teniendo derecho a las dos terceras partes de la edición, reclamó de ellos su parte correspondiente <sup>149</sup>.

## IV. GRABADOS DEL LIBRO

### LETRAS CAPITULARES Y UNCIALES

Los ciento ochenta y tres folios numerados, más los sin numerar, que son los ocho primeros y el final, suman un total de ciento noventa y dos folios, los cuales forman un libro de trescientas ochenta y cuatro páginas <sup>150</sup>.

Para animar estéticamente las masas de letras que componen los textos vitruvianos se decoraron con letras capitulares los comienzos de cada uno de los diez *Libros* y, dentro de éstos, con letras unciales sus partes principales.

Tanto las letras capitulares como las unciales quedan inscritas en figuras geométricas cuadradas: las primeras de unos cincuenta milímetros de lado, a excepción de la *Q* del *Libro I*, cuyos lados miden  $67 \times 66$  milímetros; y las unciales tienen cada uno de sus lados veintidós milímetros aproximadamente.

Parece ser que estas letras iniciales fueron diseñadas por Cesare Cesariano<sup>151</sup>, acompañándolas con motivos alusivos a las doctrinas del correspondiente *Libro* en cuanto a las capitulares y con diversos adornos las unciales<sup>152</sup>.

Las letras capitulares son las diez siguientes:

- A: Libro VI, fol. LXXXX (Fig. 6).
- A: Libro IX, fol. CXXXXI vuelto (Fig. 7).
- C: Libro IV, fol. LX vuelto (Fig. 2).
- D: Libro II, fol. XXVIII vuelto, repetida en Libro X, fol. CLXI vuelto (Fig. 8).
- D: Libro III, fol. XLVII (Fig. 9).
- D: Libro VIII, fol. CXXIII vuelto (Fig. 10).
- L: Libro VII, fol. CV vuelto (Fig. 11).
- Q: Libro I, fol. I (Fig. 4) .
- Q: Libro V, fol. LXXI vuelto (Fig. 5).
- V: Privilegio Papal, frontis vuelto (Fig. 12).

y las dieciséis unciales las reproducimos, a tamaño natural, en las figuras 13 y 14.



VANDO LA TVA DIVINA  
 MENTE ET DEITA IMPE-  
 RATORE CAESARE Andaua  
 obtinendo lo Imperio di tuto il mon-  
 do & per la tua inuicta uirtute de-  
 bellati tuti li inimici: li citadini si glo-  
 riauano del Triumpho & tua uicto-  
 ria & tute le gente domite mirauano  
 al tuo nuto. Et il Populo Romano  
 & il Senato liberato dal timore con-  
 le tue amplissime cogitatione & con-  
 sili fuisse gubernato. Io non haueua  
 ardire per tante occupatione li libri

scripti de Architectura & explicati con magne cogitatione manifestare.  
 Timendo che interpellando te in tempo non apto: non subito intrasse  
 in offensione del tuo animo.

FIG. 4. Tamaño natural de la composición con la letra Q del texto vitruviano con el que se inicia el libro (fol. I).

Las bellas letras capitulares de Cesariano se acercan al tipo de algunas francesas de la época <sup>153</sup>, aunque Kristeller opina que muestran una técnica puramente milanesa <sup>154</sup>, en cuyo caso sería continuadora de la de los anteriores miniaturistas <sup>155</sup>. Evidentemente, la decoración que acompaña a las iniciales se aparta de las geométricas y proporcionadas de Leonardo da Vinci, de Alberto Durero y de Luca Paccioli. Sin embargo muestran semejanzas con las capitulares que diseñó el francés Juan de Vingles <sup>156</sup> para la *Orthographia* de Juan de Iciar <sup>157</sup>.

En cuanto a los tipos de las letras unciales encontramos analogías con las de la escuela alemana <sup>158</sup> y con las del *Alphabetum latinorum* del Arte de Iciar <sup>159</sup>.

## TÉCNICA Y ESTÉTICA DE LOS GRABADOS

En las xilografías del libro de Cesariano se conjuntan la técnica y la estética, “que sólo en el supremo artista llegan a converger”, como acertadamente definió el profesor Río-Hortega <sup>160</sup>.

Los dibujos representan la interpretación del texto vitruviano de acuerdo con el criterio de Cesariano, y aclaran, según él, los conceptos de orden técnico, arquitectónico, mecánico o astronómico que concibió el tratadista romano <sup>161</sup>.

Aunque Cesariano se inspiró para sus ilustraciones en las de Fra Giocondo <sup>162</sup>, superó en notable calidad a las de éste <sup>163</sup>. Tema que por su importancia trataremos con detalle en otra ocasión.

El estilo de los dibujos y la técnica de su ejecución aparece en Cesariano como un intento para aproximarse al grabado en cobre. Se percibe la impresión de haberse forzado la técnica de la xilografía para producir una graduación de tonalidades. El sombreado está realizado con trazos apretados y firmes, fundiendo las superficies negras de mayor a menor intensidad hasta finalizar en contornos precisos.



FIG. 5. Tamaño natural de la letra Q capitular del Libro V, fol. LXXI vuelto, diferente a la del Libro I, fol. I (*Alegoría de Apolo*).

A pesar de la clara y severa concepción interpretativa de Cesariano encontramos en algunas de sus ilustraciones variados caprichos y fantasías, fruto de su libre imaginación y de su propio sentido artístico, aunque siempre dirigidas al servicio de un decidido propósito de enseñanza arquitectónica <sup>164</sup>. Con esta intención, luego de insistentes confrontaciones con obras milanesas contemporáneas y con otras notables de la antigüedad, aplicó en las ilustraciones principios de simetría y de relaciones rígidamente proporcionadas, que nos indican su posición ante la arquitectura “cinquecentesca” lombarda <sup>165</sup>.

En otro sentido, los diseños de Cesariano nos muestran su apasionamiento por las bellas perspectivas <sup>166</sup>, siempre reflejadas en las ideadas escenas espaciales <sup>167</sup>, en paisajes arquitectónicos <sup>168</sup> o en simples temas paisajísticos <sup>169</sup>.

Las ilustraciones fueron dibujadas por el propio Cesariano <sup>170</sup> a excepción de la que él denominó *incongruissima* <sup>171</sup>, interpolada por los editores y en la que se observa, además de la pobreza del diseño, el desorden de su composición (Fig. 15). Las xilografías, por el contrario, parece que fueron ejecutadas por diferentes grabadores <sup>172</sup>.



FIG. 6. Tamaño natural de la letra A capitular del Libro VI, fol. LXXXX vuelto (*Adornos florales*).



FIG. 7. Tamaño natural de la letra A capitular del Libro IX, fol. CXXXXII vuelto (*Escena de triunfo*).

## INFLUENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE LOS GRABADOS

Las figuras de Fra Giocondo<sup>173</sup> fueron las primeras que ilustraron los textos vitruvianos<sup>174</sup>. Ellas aparecen como fantásticas deformaciones que, a pesar de su espíritu renacentista, intuyeron sentimentalmente la antigüedad, sin desterrar, por otra parte, la riqueza de un subjetivismo historicista<sup>175</sup>, y sirvieron de inspiración a Cesariano.

Sin embargo, admitiendo esta influencia, Cesariano introdujo en las ilustraciones de su libro un espíritu innovador pleno de fuerza personal y acompañado de una exquisita perfección en los dibujos. Estas elegantes y modernas figuras llenas de bellos efectos pictóricos<sup>176</sup>, podemos compararlas con las de los mejores maestros venecianos de aquel tiempo<sup>177</sup>. En algunas de ellas se advierten las tendencias artísticas de Cesariano expresadas anteriormente en sus obras de pintura<sup>178</sup>; mientras que en otras los críticos observan cierto eclecticismo en el conjunto de los dibujos<sup>179</sup>, e incluso señalan su inspiración en edificios del norte de Italia que por su semejanza con las edificaciones descritas por Vitruvio en sus textos le servían para explicarlos<sup>180</sup>.

También conocemos la inspiración de Cesariano en dibujos originales que poseía de Leonardo, de Cicerchio y de Butione, que según Lomazzo le donó Gaudenzio Ferrari<sup>181</sup>. Y es interesante hacer notar que Baroni, al estudiar con detalle los valores pictóricos de las ilustraciones<sup>182</sup>, observó la influencia de Garofalo en las características, estructura y detalles de los paisajes dibujados por nuestro comentarista vitruviano<sup>183</sup>.

Pero entre todas las influencias recibidas por Cesariano parece ser que la más importante fue la de Leonardo da Vinci unida a la de los discípulos de éste. Kristeller considera los diseños de Cesare como una aproximación nada favorable a los de Leonardo<sup>184</sup>; mientras que otros críticos los estiman en parte<sup>185</sup> o totalmente<sup>186</sup> leonardescos. Respecto a los discípulos de Vinci el propio Cesariano los recuerda, bien sea por sus condiciones pictóricas, como Boltraffio y Oggiono<sup>187</sup>, o mencionando sus genialidades en la perspectiva, como Zenale, Bramantino y Luini<sup>188</sup>, referencias que han sido recogidas por los estudiosos de Cesariano<sup>189</sup>.



FIG. 8. Tamaño natural de la letra *D* capitular del libro II, fol. XXVIII vuelto, repetida en el Libro X, fol. CLXI vuelto (*Homenaje literario*).



FIG. 9. Tamaño natural de la letra *D* capitular del Libro III, fol. XLVIII (*Columna de Apolo*).



FIG. 10. Tamaño natural de la letra *D* capitular del Libro VIII, fol. CXXIII vuelto (*Elementos naturales*).

Las ilustraciones del *Filarete*, cuyo *Trattato di Architettura* le fue posible consultar en Milano<sup>190</sup>, también influyeron en las de nuestro comentarista<sup>191</sup>, entre otras las que representaban el empleo de las cariátides en los órdenes arquitectónicos<sup>192</sup> y la curiosa *idea* del puerto de Alicarnaso<sup>193</sup>.

No dejamos de mencionar, finalmente, que algunas de sus figuras acusan sensibles derivaciones bramantescas, entre ellas la del *Amphipros-tyle* (Fig. 16), que recuerda la iglesia de San Sático<sup>194</sup>. Ni podemos olvidar que Cesariano, en sus prolijos comentarios, cita desde Miguel Angel<sup>195</sup> hasta los menores artistas contemporáneos suyos<sup>196</sup>; circunstancia que nos permite asegurar el perfecto conocimiento que tenía del arte de su tiempo.



FIG. 11. Tamaño natural de la letra *L* capitular del Libro VII, fol. CV vuelto (*Alegoría*).



FIG. 12. Tamaño natural de la letra *V* capitular del privilegio papal en frontis vuelto.



En catorce folios



En un folio



En cuatro folios



(Con grutescos)  
En dos folios



(Con figura de niño)  
En seis folios



En cinco folios



En frontis vuelto



En siete folios

FIG. 13. Letras unciales a tamaño natural.



En veintidós folios



En veintiséis folios



En tres folios



(*Con niño*)  
En cinco folios



(*Con cabeza*)  
En cuatro folios



En tres folios



En cinco folios



En un folio

FIG. 14. Letras unciales a tamaño natural.

## V. CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNOS COMENTARIOS E ILUSTRACIONES

### OBSERVACIONES Y TESTIMONIOS DE SU TIEMPO

Dejando aparte la opinión adversa que sobre la “*verbosity*” de los comentarios inició Hawkins a principios del siglo pasado<sup>197</sup>, luego admitida por otros estudiosos de la obra de Cesariano<sup>198</sup>, las observaciones y testimonios que recoge nuestro comentarista, aunque no tienen relación con la doctrina vitruviana, son muy interesantes por las noticias que aporta.

A través de su densa prosa contribuye Cesariano a ofrecernos el conocimiento de la arquitectura septentrional de Italia en el período de su transformación estilística<sup>199</sup> y de algunos monumentos que estudió<sup>200</sup>; a proporcionarnos noticias de los artistas contemporáneos que considera más importantes<sup>201</sup> y de diversos aspectos de la cultura milanesa de entonces<sup>202</sup>; así como acerca de observaciones sobre variados acontecimientos de su tiempo no registrados por otros autores<sup>203</sup>.

### EL TÉRMINO “GÓTICO”

Sin las necesarias comprobaciones han atribuido a Cesariano la invención, o al menos la primera aplicación en Italia, del término *gótico*<sup>204</sup>, tanto por emplearlo en su libro<sup>205</sup>, aunque sin conexión con la arquitectura<sup>206</sup>, como por haber mencionado *Architecto Germanico* y *Germanice Symmetrie*<sup>207</sup>, y también *Germanici Architecti*<sup>208</sup>, que tampoco pueden considerarse como de su invención<sup>209</sup>.

Parece ser que fue Leon Battista Alberti quien con sentido peyorativo utilizó por primera vez el término *gótico* en su tratado *Della pittura*<sup>210</sup>, término que sustituyó por el de *rusticana* en la versión latina de su misma obra<sup>211</sup>. Luego, la expresión *in maniera tedesca* aparece en una carta de León X fechada en el año 1510<sup>212</sup>. Ante la comprobación cronológica de

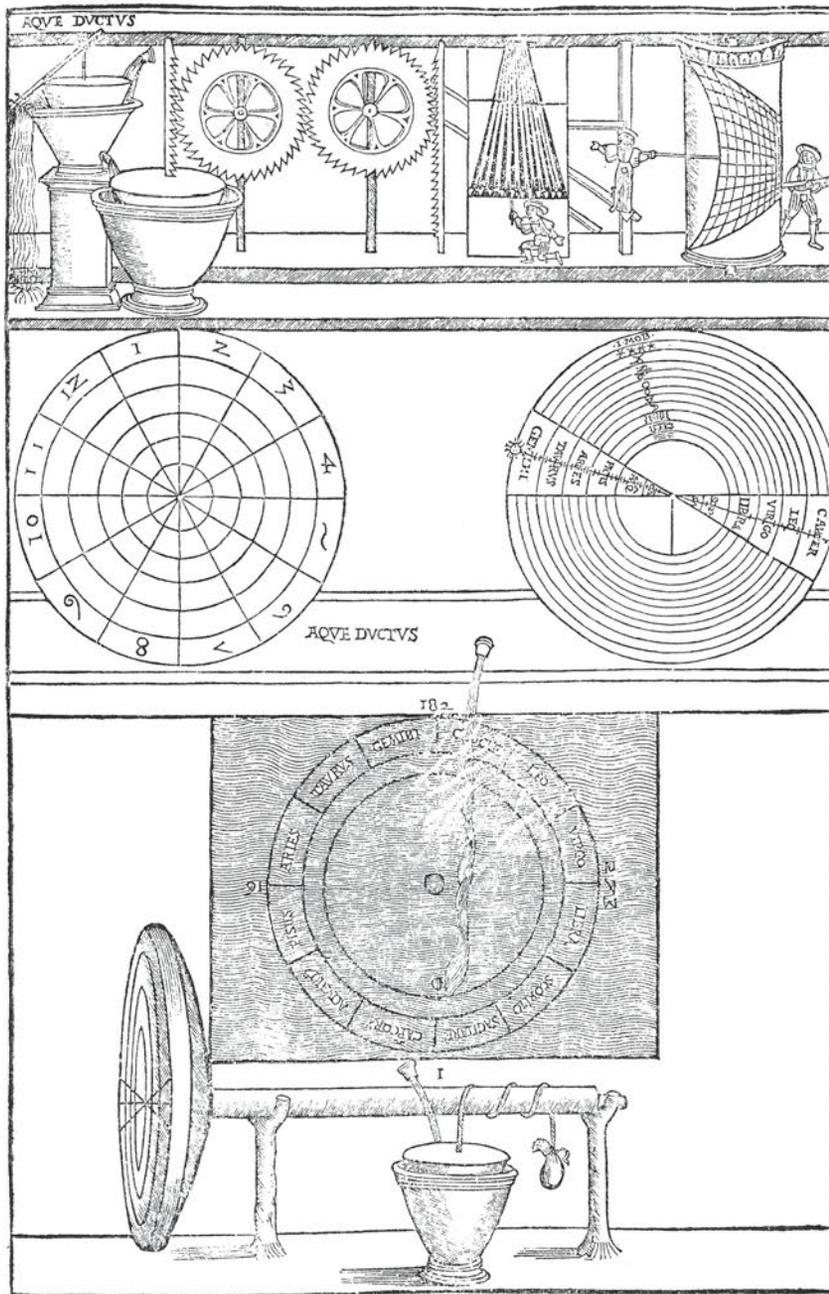


FIG. 15. Lámina *incongruissima* (L. IX, fol. CLXI) sobre los relojes de agua.

estos antecedentes estimamos que debe desecharse la paternidad de la mención *dai Gotti* a Vassari (1511-1574) como se ha pretendido<sup>213</sup>.

Por otra parte a Rafael (1483-1520) también se le atribuyó la invención del término *gótico* y de la expresión *architectura Tedesca*<sup>214</sup>; y Benvenuto Cellini (1500-1570), refiriéndose a la catedral de Firenze, dice haberse construido según la *secca maniera tedesca*<sup>215</sup>.

Actualmente todavía continúan las controversias, tanto sobre las primeras aplicaciones del término *gótico* como acerca de las expresiones citadas<sup>216</sup>.

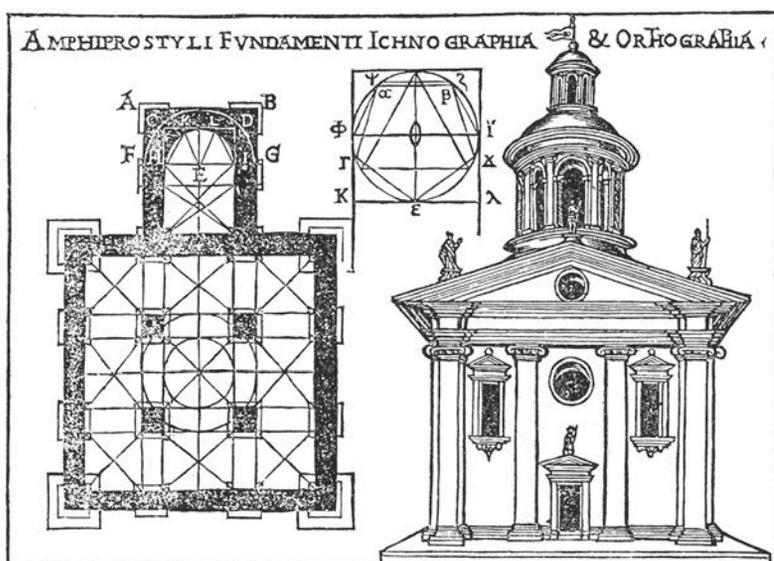


FIG. 16. Interpretación del *Amphiprostyle* (L. I, fol. LII vuelto) recordando a Bramante en la iglesia de San Sático.

#### ILUSTRACIONES DEL LIBRO I

*Pórtico con cariátides y pórtico persa.* Cesariano interpreta tanto el pórtico con *cariátides* (Fig. 17) como el *persa* (Fig. 18) con una intención ricamente decorativa donde nos muestra la unión de la elegancia transitoria de su época con su personal educación pictórica<sup>217</sup>. En ambos pre-

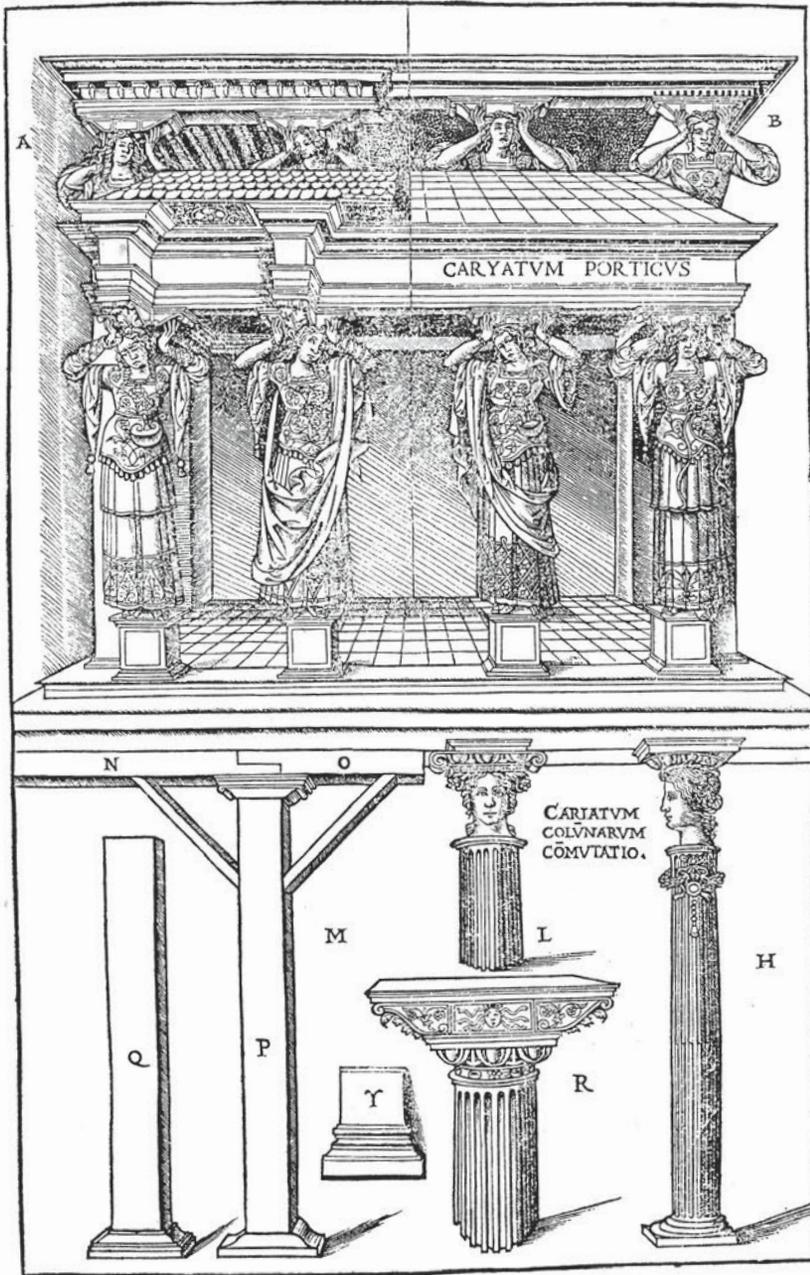


FIG. 17. *Caryatvm porticus* (L. I, fol. VI).

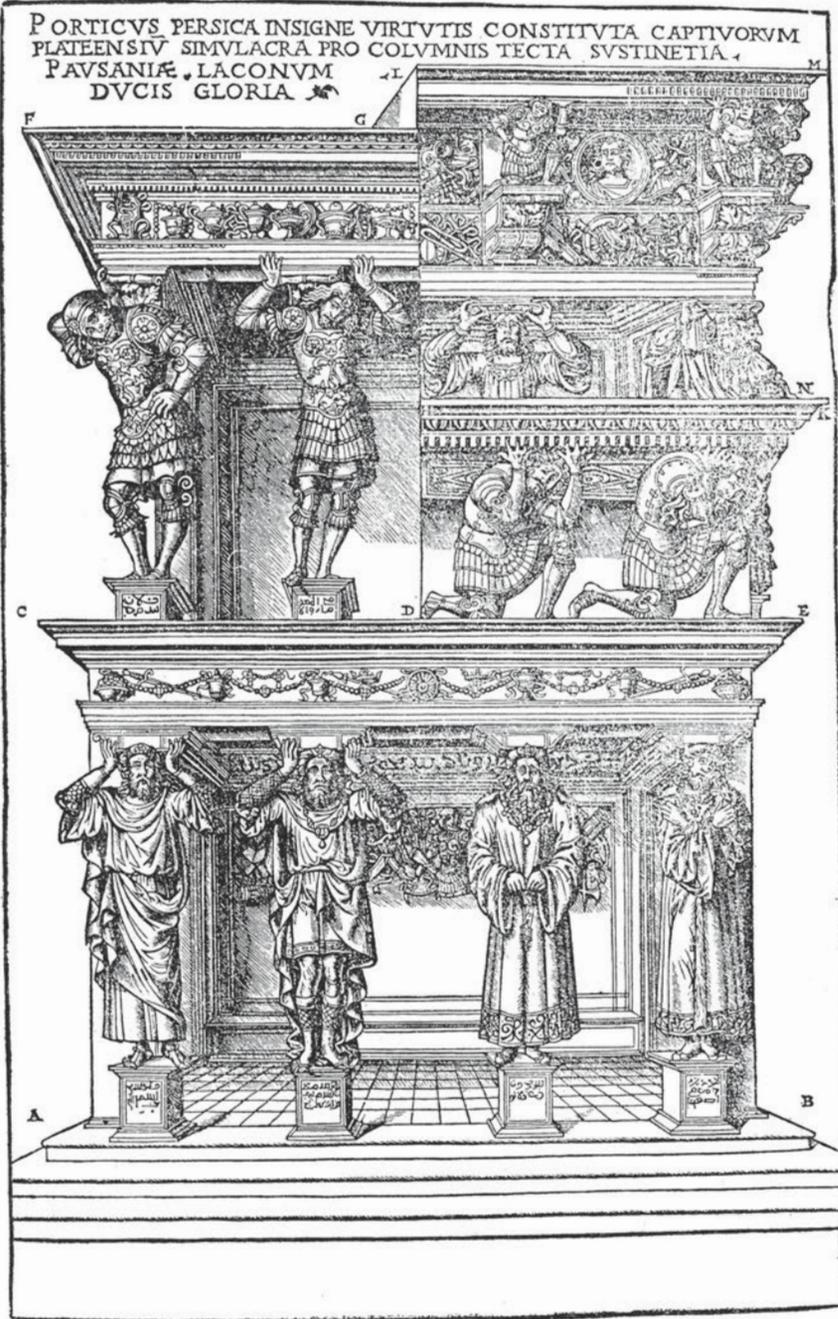


FIG. 18. *Porticus persica* (L. I, fol. VII).

senta dos soluciones ricamente ornamentadas para cada uno de ellos. Sin embargo, sus estructuras arquitectónicas completas son de difícil interpretación en cuanto a obras aisladas. Recuerdan en sus elementos escultóricos al sepulcro de los Colleone en Bérgamo, al monumento Mocenigo en los Santos Giovanni e Paolo venecianos, e incluso al sepulcro de Brancacci en San Angelo de Nápoles<sup>218</sup>. Parecen concebidos para edificios imaginarios y las figuras femeninas podrían estar inspiradas en las de las virtudes del Arca de San Pedro en San Eustorgio de Milano<sup>219</sup>, o en las desaparecidas de la Torre de Boecio de Pavía<sup>220</sup>. Por otra parte, la arquitectura de estos pórticos parecen recreaciones románticas de las edificaciones de la ciudad ideal de Sforzinda del *Filarete*<sup>221</sup> y de los sueños de *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>222</sup>.

*Armonía de las esferas.* Introduce Cesariano la relación existente entre la música y la astronomía, según la noción pitagórica de la música de las esferas, y la expresa mediante un típico diagrama (Fig. 19), análogo al que anteriormente apareció en el *Sommario dell'arte di astrologia* de Bernardus de Granollachs<sup>223</sup>.

En su diagrama, de acuerdo con el texto vitruviano, establece el principio fundamental de que la música, las matemáticas y la astronomía estaban mutuamente conectadas mediante sus relaciones con intervalos numéricos. Los del diapasón (la octava, 1:1), de *diapente* (de quinto) y de

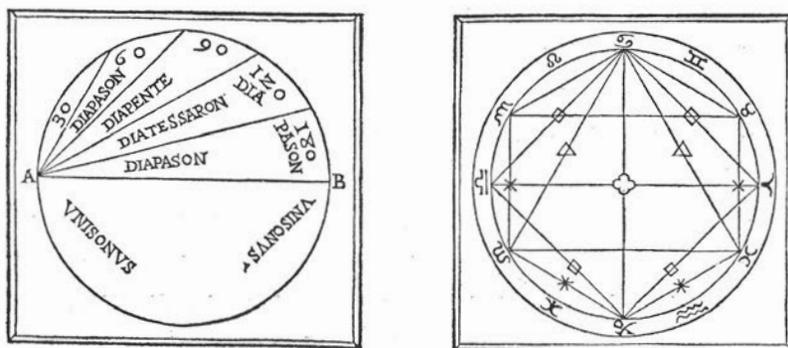


FIG. 19. *Armonía de las esferas* (L. I, fol. XI).

*diatiserón* (de cuarto) podían simbolizarse por figuras geométricas que representaban la armonía de las esferas celestes y sus correlaciones con los símbolos del zodiaco <sup>224</sup>.

Taylor ha observado cómo los aspectos del  $\Delta$ ,  $\square$  y  $*$  del horóscopo están musicalmente determinados por los valores de los ángulos entre las zonas zodiacales en el diagrama de Cesariano <sup>225</sup>.

*Duomo di Milano*. En las cinco ediciones que precedieron a la de Cesariano no encontramos ejemplos de arquitectura gótica <sup>226</sup>. En esta sexta nuestro comentarista estudió el Duomo di Milano <sup>227</sup>, cuyos diseños no corresponden al texto vitruviano <sup>228</sup>, sino que, por el contrario, se inspiran en las proporciones de los *Germanici architecti* con su *Germanico more* y *secundum Germanican simmetriam* <sup>229</sup>.

Cesariano aplicó a sus diseños del Duomo milanés la teoría *tardogótica* de los triángulos y de las cuadraturas <sup>230</sup>, basando la cábala geométrica de su estructura en lo que denominó *sacrae aedis baricephala* <sup>231</sup>, como consta en la planta —*Ichnographia*— (Fig. 20).

Asimismo, en la sección —*Ortographiae*— (Fig. 21) y en diagrama —*Scaenographiam*— de las proporciones del Duomo di Milano (Fig. 22) Cesariano no se aparta del texto vitruviano, sino que lo completa, según su criterio, con una *Idea geometricae architectonicae* <sup>232</sup>. Su deseo de demostrar que las articulaciones geométricas determinaron la estructura del Duomo di Milano fue la causa de presentar así los diseños de esta fábrica para ilustrar el texto de Vitruvio <sup>233</sup>, aunque no corresponden sus esquemas a las verdaderas dimensiones del edificio <sup>234</sup>, en el cual, por otra parte, todavía se estaba trabajando <sup>235</sup>, pero que demuestran el interés de Cesariano por encontrar la proporcionalidad y perfecta simetría preconizada por Vitruvio <sup>236</sup>.

Es posible que Cesariano empleara esta manipulación geométrica, típica de los artesanos germánicos <sup>237</sup>, e incluso que conociera el trazado de la planta proporcionada geoméricamente por Antonio di Vincenzo <sup>238</sup>, pero lo cierto es que fue un precursor de las interpretaciones proporcionales arquitectónicas basadas en trazados geométricos <sup>239</sup>. Krinsky <sup>240</sup>, Acker-

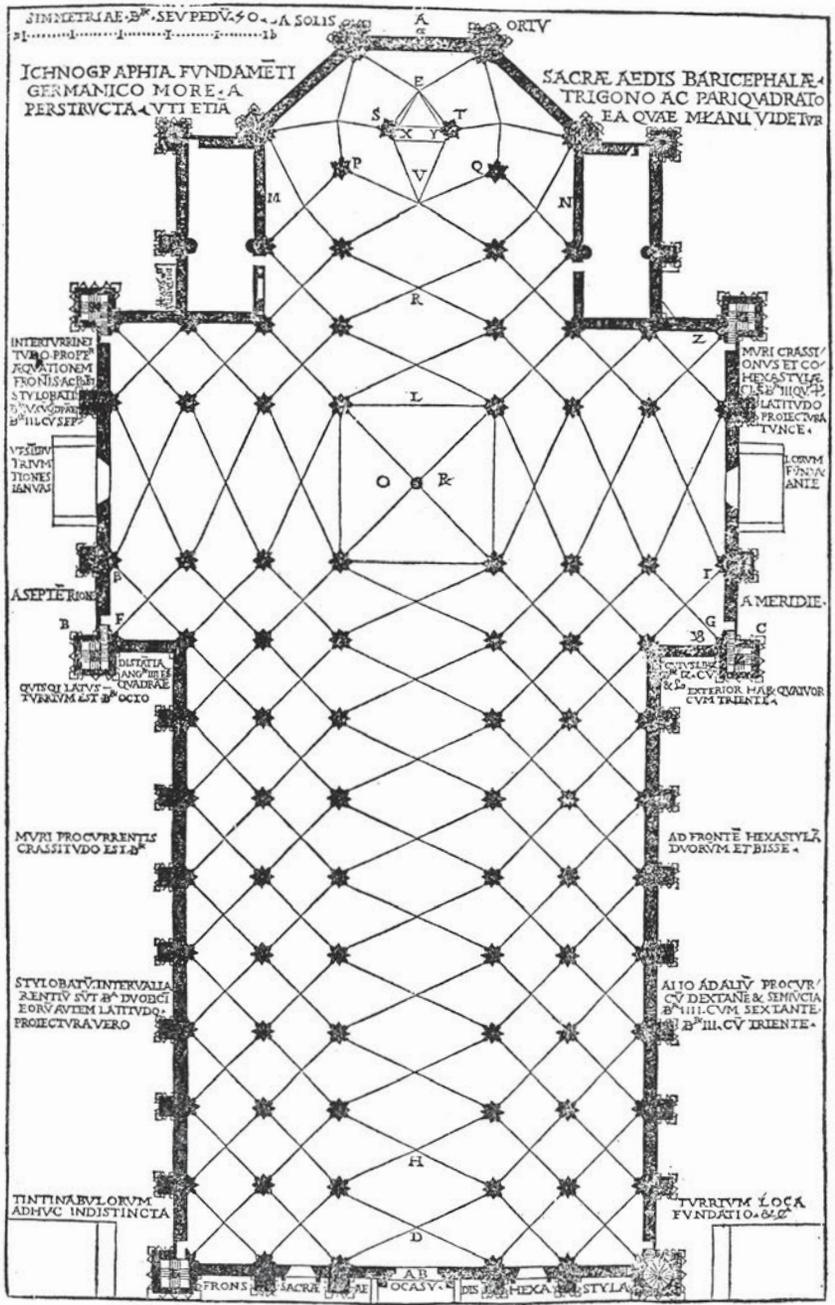


FIG. 20. Planta—Ichnographia—del Duomo di Milano (L. I, fol. XIII).

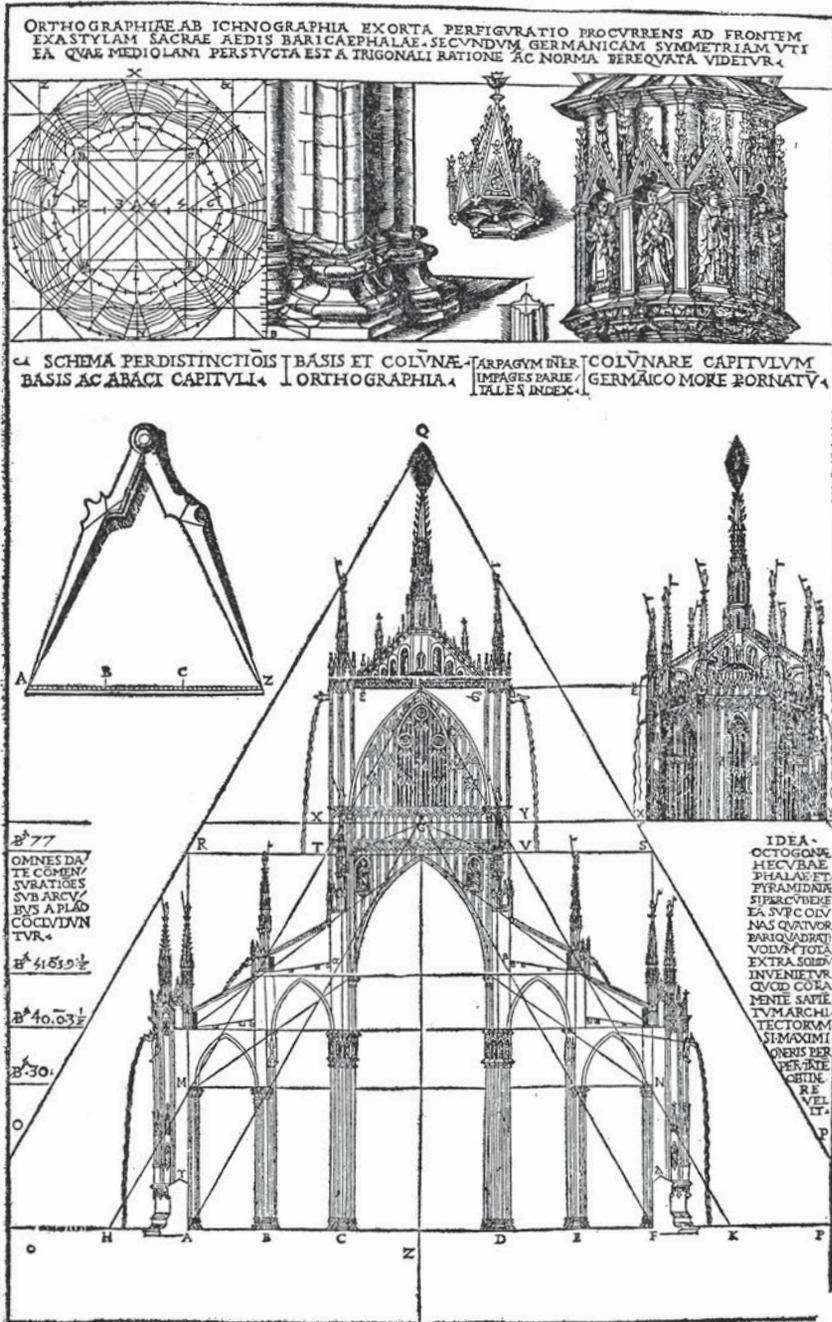


FIG. 21. Orthographiae del Duomo di Milano  
 (L. I, fol. XV).

IDEA GEOMETRICAE ARCHITECTONICAE AB ICHNOGRAPHIA SVMPITA, VT PER AMVSSINEAS POSSINT  
 PER ORTHOGRAPHIAM AC SCAENOGRAPHIAM PERDVCRE OMNES QVAE SVNQVAE LINEAS, NON  
 SOLVM AD CIRCINI CENTRVM, SED QVAE A TRIGONO ET QVADRATO AVT ALIO QVOVIS MODO  
 PERVENIVNT POSSINT SVVM HABERE RESPONSVM, TVM PER EVRYTHMIAM PROPOR  
 TIONATAM, QVANTVM ETIAM B SYMMETRIAE QVANTITATEM ORDINARIAM AC PER  
 OPERIS DECORATIONEM OSTENDERE, VTI ETIAM HEC QVAE A GERMANICO MORE PERVE  
 NIVNT, DISTRIBVENTVR PENE QVEMADMODVM SACRA CATHEDRALIS AEDES MEDIOLANI  
 PATET, ETC. P. A. M. C. A. C. A. A. P. A. VI. Q. C. AC A. F. D. A.

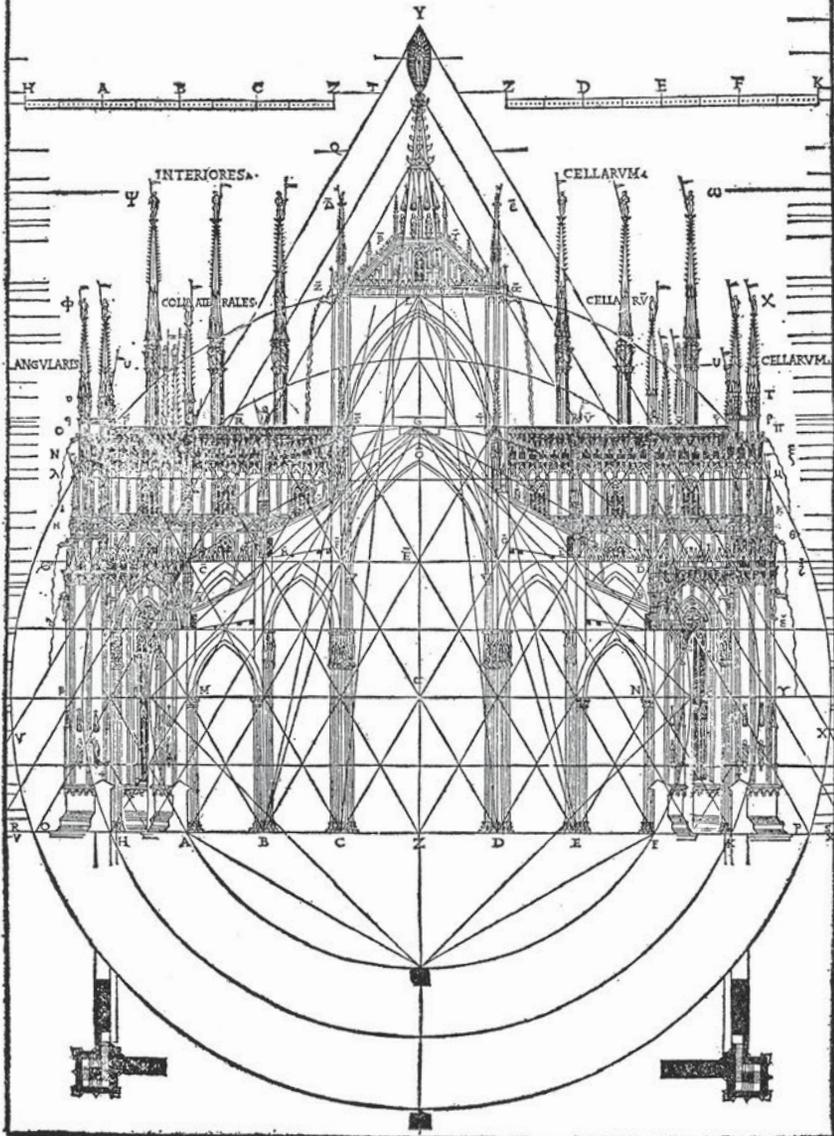


FIG. 22. Diagrama de las proporciones del Duomo di Milano  
 (L. I, fol. XV vuelto).

man <sup>241</sup> y Wilinski <sup>242</sup> han estudiado con detalle y acertadamente las características de las proporciones del Duomo milanés diseñadas por Cesariano.

*Torre de los vientos.* En el diseño de la Torre de los vientos de Andrónico (Fig. 24) explayó Cesariano su fantasía pictórica, pues llenándola de leones y delfines rampantes, de estatuas y de guirnaldas, no representó una rigurosa arquitectura <sup>243</sup>.

Fue uno de los escasos diseños que dejó firmados, y acaso se inspiró en los campanarios de las iglesias italianas que recordaba, pues no conoció el original ateniense.

Presenta la planta bajo formas geométricas relacionadas entre sí. La base y los frisos están recargados; las pilastras son estrechas en relación con su altura; y sucesivamente diseña órdenes dóricos, jónicos y corintios. Curiosa es la base cónica donde se apoya el tritón. Según Krinsky es una versión imperfecta de la idea vitruviana, y considera que, posiblemente, buscarse su inspiración siguiendo a Leonardo <sup>244</sup>.

*Los vasos "aeolipilarvm".* Tenían por objeto el servir para conocer la fuerza del viento (Fig. 23).



FIG. 23. *Vasos Aeolipilarvm* (L. I, fol. XXIII).

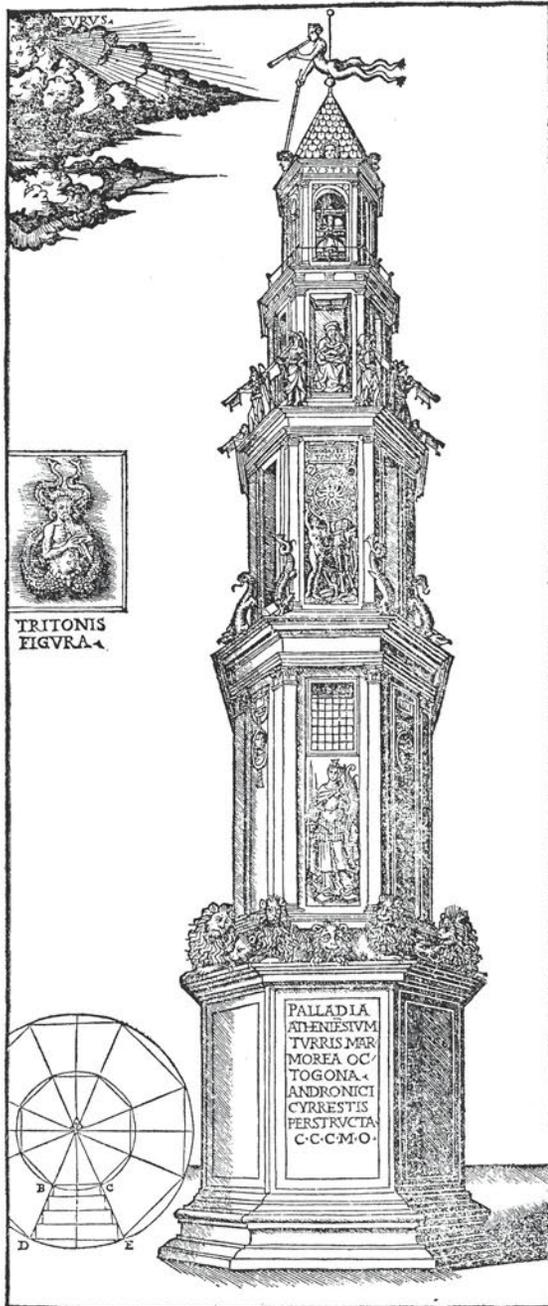


FIG. 24. Torre de los Vientos.  
Firmada: C[esare] C[esaria-  
no] C[ivi] M[ediolanensi]  
O[pus] (L. I, fol. XXIII  
vuelto).

Se construían huecos con un agujero angosto por el cual los llenaban de agua. Luego se ponían al fuego y al salir el vapor de agua los vientos lo dirigían en el sentido que soplaban <sup>245</sup>.

*Fundamentos y muros.* Tres dibujos detallados nos muestran los *Terrivm murorum figura* (fol. XXI), los circulares (fol. XXI vuelto) y los *Fndamenti* (fol. XXII), que bien diseñados explican el texto vitruviano.

*La ciudad ideal fortificada.* Interpreta Cesariano la ciudad ideal de Vitruvio con forma circular (Fig. 25), posiblemente influenciada por las de Platón <sup>246</sup> cuyos textos conocía <sup>247</sup>.

Siguiendo a Vitruvio, para la disposición de la ciudad tiene en cuenta los vientos, terrenos, orientaciones y las demás consideraciones que aconseja el maestro romano <sup>248</sup>.



FIG. 25. *La ciudad ideal fortificada* (L. I, fol. XXVI vuelto).



FIG. 26. *Avra aetas*, el descubrimiento del fuego (L. II, fol. XXXI vuelto).

## ILUSTRACIONES DEL LIBRO II

*Avrea aetas.* Corresponde esta bella estampa a la descripción que Vitruvio hizo sobre el descubrimiento del fuego y su aprovechamiento por la humanidad (Fig. 26). Cesariano consideró, por su parte, que dicho acontecimiento tuvo lugar durante la *Avrea aetas*, o Edad de oro.

Divide el diseño en tres planos. En el inferior aparecen figuras humanas, desnudas y semidesnudas, utilizando el fuego; en el plano del centro muestra el estado anterior de la humanidad al descubrimiento del fuego, durante el cual huye de él; y en la parte superior se encuentran las tierras sin habitar. Puede considerarse como una ingeniosa interpretación del texto vitruviano <sup>249</sup>, y mientras algunos críticos alaban la belleza de la composición y de las figuras <sup>250</sup> otros la consideran deficiente <sup>251</sup>.

Su esquema general recuerda al que Lorenzo Costa empleó en su *Reino de las Musas* <sup>252</sup>, y a la marquetería de la sillería del coro de San Bartolomeo en Bérghamo <sup>253</sup>.



FIG. 27. Primeras habitaciones humanas (L. II, fol. XXXII).

*Primeras habitaciones humanas.* Posiblemente es la más bella interpretación de la *prima mundi hominum aetate aedificatio* (Fig. 27), y constituyó el modelo de diseño para futuras ilustraciones de este tema <sup>254</sup>.

*Ladrillos griegos y su trabazón.* Cesariano analizó la descripción de Vitruvio sobre los tipos de ladrillos y sus medidas, diseñándolos con algunas dificultades. Así lo entendemos con su interpretación del *didoronis*, y su trabazón. Seguramente no comprendió bien el texto vitruviano, pues las trabas de las piezas no parecen correctas observando sus juntas, aunque Cesariano asegura que los morteros y lañas les proporcionaban la necesaria solidez. Se remitía al ejemplo de la *Porta Flaminia* en Roma, que por supuesto desconocía <sup>255</sup>, y a la disposición empleada en el Duomo di Milano <sup>256</sup>.

*Paredes de ladrillo.* Diseña con una exquisita finura y detalle la *pentadori structura* (Fig. 29) y la *tetradori structura* (Fig. 30).

En ellas interpreta Cesariano la ornamentación que le parecía adecuada, y donde testimonia su maestría en la decoración, como lo demostró en la sacristía de San Giovanni Evangelista en Parma <sup>257</sup>.

*Opus reticulatum y opus incertum.* Contrariamente al texto vitruviano, en la construcción del *opus reticulatum* (Fig. 31) Cesariano no incluía la mampostería, posiblemente por considerar que debía prevaler un carácter decorativo sobre el constructivo, ya que se refiere a su empleo por los egipcios y los árabes sin mencionar las obras romanas.

En cuanto al *opus incertum* (Fig. 32), no suficientemente explicado por Vitruvio, Cesariano interpretó el término *imbricatae* en el sentido de cada tres hiladas se debían nivelar con losas horizontales. Es posible que interpretara la palabra *incertum* en el sentido de inestable.

*Sepulcros etruscos resquebrajados.* No se comprende bien la intención de este bello diseño (Fig. 33). Se refiere a paredes resquebrajadas de sepulcros que Cesariano consideraba etruscos.

No recuerda la descripción de Vitruvio para la construcción de paredes (II, viii), y nuestro comentarista restaura las que diseña mediante oportunas lañas.

GRAECORVM LATERVM EX TRIBVS GENERIBVS CON-  
 FORMATIS ET EORVM SECTIONVM AC COMPOSITIO-  
 NVM CONFIGVRATIO ▲

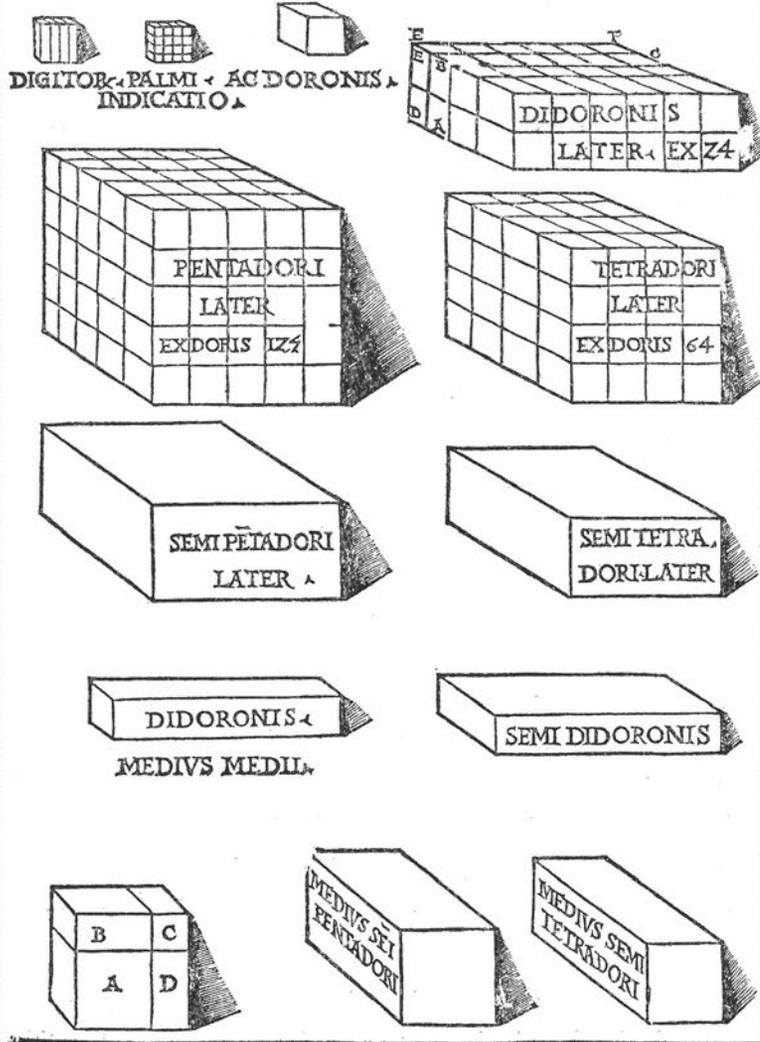


FIG. 28. Ladrillos griegos y su trabazón (L. II, fol. XXXV).

*Estructuras “Hisodimi” y “Psevdisodomi”.* En el dibujo de la *Hisodomi* (Fig. 34) no interpretó con seguridad el término vitruviano de *Isodomun*. Sin embargo manifiesta conocer una digresión sobre él en Plinio, y considera que pudiera referirse a una *hisogonia*, en el sentido de que la estructura contenía diversas clases de piedra.

En cuanto a la *Psevdisodomi* (Fig. 35), y siguiendo la descripción de Vitruvio, dibujó la estructura con diferentes alturas en la disposición de sus tongadas de mampostería.

*Muros de “Emplekton”.* El término *emplekton* referido a la mampostería indica que la superficie exterior de ésta se asemeja a un tejido.

Cesariano diseñó un tipo de *emplekton* liso (Fig. 36), en el que comenta confusamente la sustitución de mortero por sillares y reemplaza el *diatonoï*, que eran sillares trabaderos, por paredes interiores que se unían a las de fachada mediante intervalos regulares.

Otro muro de *emplekton*, pero decorado (Fig. 37), diseñó Cesariano, pues aunque propiamente no lo designó con este nombre puede considerarse que contiene sus características. El núcleo del muro no es de piedra, según el texto de Vitruvio, sino, por el contrario, de ladrillo. Está ornamentado imitando mármol; una placa contiene la fecha 1517 en cifras griegas; recuerdan otras tres placas temas de la antigüedad; y una cuarta contiene un retrato con las letras: A. R., que pudieran interpretarse según Krinsky como *Augustus Rex*<sup>258</sup>.

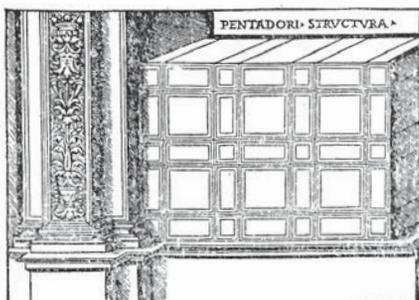


FIG. 29. *Pentadori structura*  
(L. II, fol. XXXV).

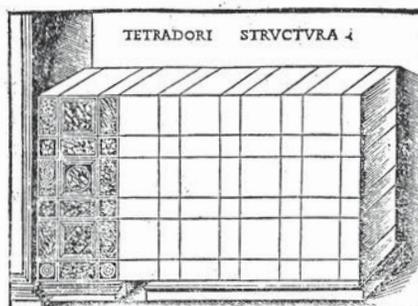


FIG. 30. *Tetradori structura*  
(L. II, fol. XXXV vuelto).

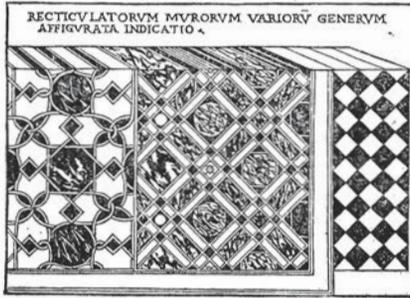


FIG. 31. *Opus reticulatum*  
(L. II, fol. XXXVIII vuelto)

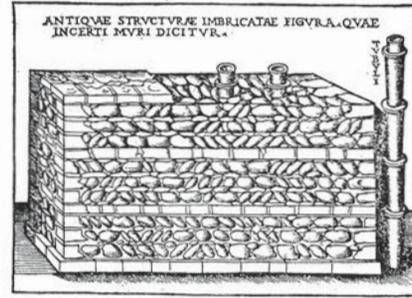


FIG. 32. *Opus incertum* (L. II,  
fol. XXXVIII vuelto).

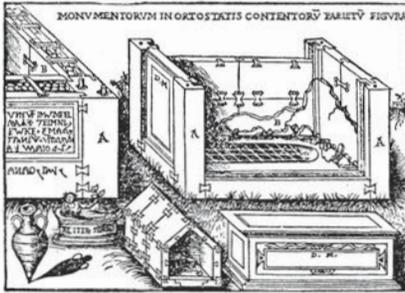


FIG. 33. Sepulcros etruscos  
resquebrajados (Libro II, folio  
XXXIX).

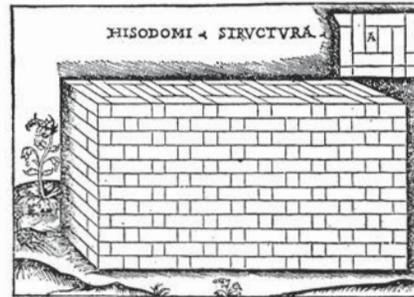


FIG. 34. Estructura *hisodomi*  
(L. II, fol. XXXIX vuelto).

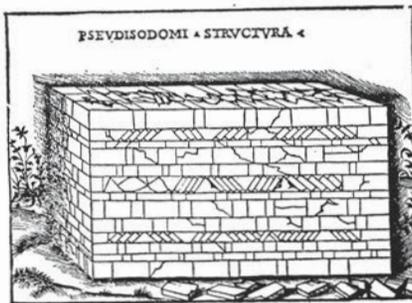


FIG. 35. Estructura *Pseudisodomi*  
(L. II, fol. XXXIX  
vuelto).

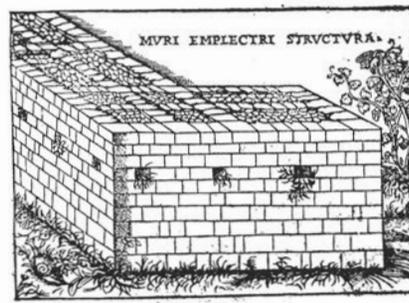


FIG. 36. Muro de *emplekton*  
liso (L. II, fol. XL).

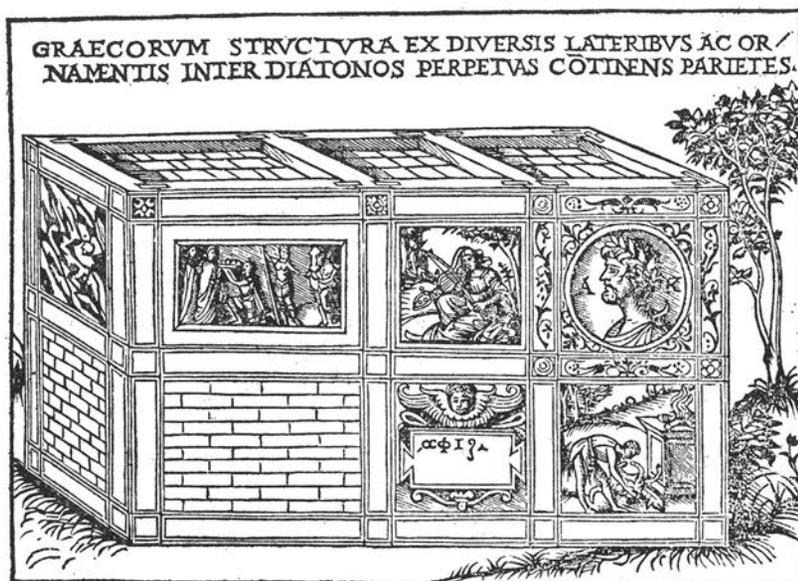


FIG. 37. Muro de *emplekton* decorado (L. II, fol. XL vuelto).

*La ciudad de Alicarnaso.* La *venusta simmetria* es el tema principal y constante en la interpretación vitruviana de Cesariano<sup>259</sup>, y claramente se aplica en la interpretación de la ciudad de Alicarnaso (Fig. 38).

La descripción que expone Vitruvio sobre la ciudad, aunque sugestiva, es de incierta interpretación, por lo cual, la que nos diseña Cesariano es fruto de su imaginación, aun cuando recurriera a información suplementaria de Plinio y de otras fuentes autorizadas<sup>260</sup>.

Cesare sitúa la ciudad del rey Mausolo junto a una costa escalonada y en forma de anfiteatro. Esta costa tiene su puerto<sup>261</sup>, su playa<sup>262</sup> y su puerto secreto<sup>263</sup>; y sobre la colindante tierra firme emplazó el palacio real<sup>264</sup>, la amplia plataforma<sup>265</sup> donde levantó el mausoleo<sup>266</sup> con un templo de Marte<sup>267</sup>, la fuente de Salmacida<sup>268</sup>, el santuario de Venus<sup>269</sup>, el santuario de Marte<sup>270</sup> y el edificio que custodiaba el puerto<sup>271</sup>. En el extremo superior derecha de su xilografía dibujó Cesariano la planta —*Ignographia*— del mausoleo<sup>272</sup>. Aunque por algunos autores esta recons-



FIG. 38. Ciudad de Alicarnaso (L. II, fol. XLI vuelto).

trucción ha sido criticada desfavorablemente <sup>273</sup>, otros la han considerado “como uno de los ejemplos más fecundos para las elaboraciones sucesivas” de Alicarnaso <sup>274</sup>, y también como notable fruto de su fantasía <sup>275</sup>.

El palacio real—*domus regia*—recuerda a los castillos medievales de Lombardía, como al de San Angelo Lodigiano que también está situado cerca del mar. Asimismo, se encuentran reminiscencias medievales en el santuario de Marte, en el cual los *protiri* que se encuentran en algunas iglesias italianas del norte, los transformó aquí en un atrio clasicista.

El santuario de Venus, tiene planta central, con ábside redondo y, sobre su tejado, una linterna rematada con una figura, que nos recuerda a la capilla Brivio de la iglesia milanesa de San Eustorgio.

El edificio principal es el mausoleo <sup>276</sup>. Cesariano diseñó un templo de rigurosa planta cuadrada a la que se adosan cuatro capillas en medio de cada uno de sus lados formando una cruz griega; estas capillas se cubren con cúpulas. Sobre el centro de la planta se eleva una graciosa torre cuadrangular formada con pórticos y delicadas volutas, rematada

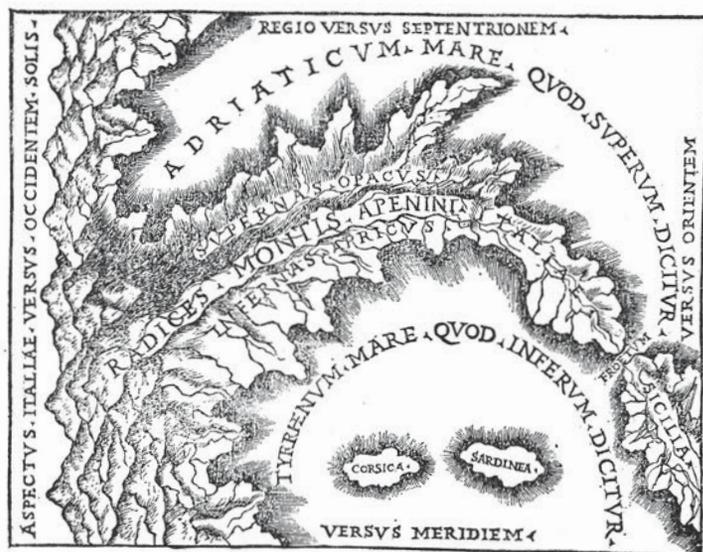


FIG. 39. Mapa de Italia (L. II, fol. XLVI vuelto).

con una gigantesca estatua del rey Mausolo que aparece como un fantástico coronamiento de la fábrica. Recuerda la planta a la de San Lorenzo en Milano; las cúpulas cubriendo los cruceros a los de la iglesia de Santa Maria della Croce en Crema; las ventanas alargadas con frontones triangulares y frisos decorativos a las del ábside de la catedral de Pavía; y la estatua del remate a la del Coloso de Rodas. La fachada del mausoleo parece imitar a la del Santo Sepulcro de Piacenza, diseñada por Alessio Tramello.

*Mapa de Italia.* La última xilografía que ilustra el L. II es un curioso mapa de Italia, posiblemente uno de los primeros conocidos e invención de Cesariano (Fig. 39).

### ILUSTRACIONES DEL LIBRO III

*Proporciones del hombre.* Según Cesariano el hombre genera un sistema universal de medida, y representa para él, como para Ficino, no solamente la proporción, sino que es la medida de todas las cosas, el ser central del universo<sup>277</sup>. En Cesariano se recobra el significado metafísico de la proporcionalidad corpórea apoyado en la prefijada armonía entre microcosmo y macrocosmo, con lo cual la simetría asume el principio de perfección estética<sup>278</sup>; y se diferencia del hombre medieval, cuando ocasionalmente aparece en textos influidos por Vitruvio, en que allí se presenta con idea teológica y no matemática<sup>279</sup>. El fin de Cesariano es mostrar la equivalencia de las proporciones del cuerpo humano a las de la arquitectura, como prescribe Vitruvio<sup>280</sup>.

Las interpretaciones del hombre *ad quadratum* (Fig. 40) y del hombre *ad circulum* (Fig. 41) que describe Cesariano, están diseñadas con los firmes contornos que aparecen en las cerámicas griegas<sup>281</sup> y la figura del cuerpo aparece como una forma ideal y “atractiva a la humana dilectione”<sup>282</sup>, e incluso suscita interpretaciones mágicas<sup>283</sup>.

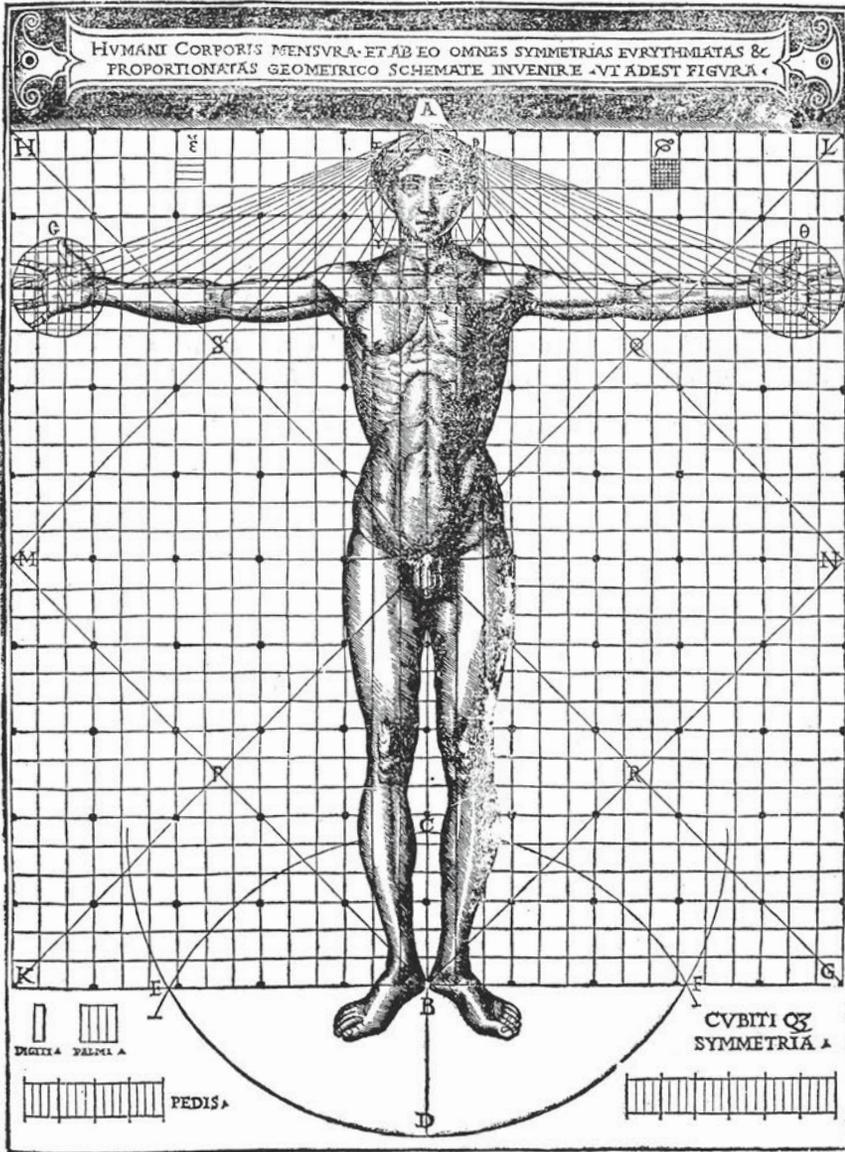


FIG. 40. Proporciones del hombre *ad quadratum* (L. III, fol. XLIX).

El hombre *ad quadratum* lo trazó Cesariano inscrito en un diagrama reticular formado por un cuadrado base HKGL, cuyos lados estaban divididos en 30 partes iguales y compuesto por  $30 \times 30$  cuadrados iniciales, cada uno de los cuales medía un palmo cuadrado, los que a su vez se dividían en 49 partes (Fig. 42).

Así, el cuadrado base:

$$HKGL = 30 \times 30 \text{ palmos}^2 = 900 \text{ palmos}^2 = 44.100 \text{ partes.}$$

Teóricamente:  $900 \text{ palmos}^2 = 3.600 \text{ dedos}^2 = 225 \text{ pies}^2 = 150 \text{ codos}^2$ .

Gráficamente: el cuadrado lo dividió en 4 subcuadrados de  $15 \times 15 = 225$  palmos cuadrados cada uno, que suman entre los cuatro los 900 palmos cuadrados que integran el diagrama base. Y cada uno de estos subcuadrados se subdivide a su vez en  $5 \times 5 = 25$  cuadrados, equivalentes cada uno de ellos a medio codo cuadrado.

Por tanto, numéricamente:

$$\text{Cuadrado base} = 30 \times 30 \text{ palmos}^2 = 900 \text{ palmos}^2.$$

$$\text{Subcuadrado base} = 900 : 4 = 225 \text{ palmos}^2.$$

$$\text{Subcuadrado base} = 25 \text{ medios codos}^2 = 25 \times 9 \text{ palmos}^2 = 225 \text{ palmos}^2.$$

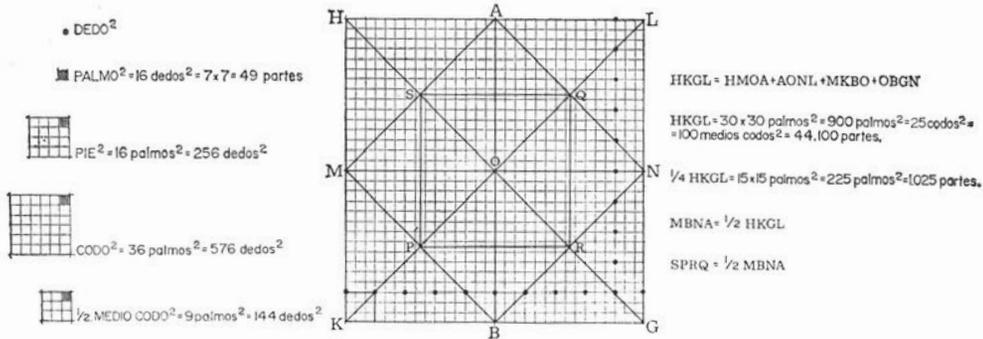


FIG. 41. Esquema de formación del cuadrado base para proporcionar al hombre *ad quadratum*.

Por otra parte, el básico diagrama cuadrado HLGL lo dividió mediante diagonales, formando un segundo cuadrado: MANB, en el cual inscribió el tercer cuadrado SQRP, estableciendo en este último la proporción:

$$\text{MANB} = 2 \text{ SQRP.}$$

y, por tanto:

$$\text{HKGL} = 2 \text{ MANB} = 4 \text{ SQRP.}$$

El centro de todo el diagrama es: *O*, como punto de intersección de los ejes y diagonales. Punto que Cesariano no lo hace coincidir con el ombligo del hombre, según preconizaba Vitruvio. No obstante, la mayoría de las dimensiones del hombre trazado por Cesariano corresponden con las que prescribió el arquitecto romano, aunque con las excepciones de las siguientes medidas: distancia entre el centro del pecho hasta el extremo superior de la cabeza; la relación entre la longitud del pie y la altura del hombre; y la anchura del pecho. Como singularidad de Cesariano notamos que los círculos en que inscribe las manos, le sirven para demostrar que los centros de ambos coinciden.

Puede también señalarse algunas correspondencias entre el trazado que comentamos y el conocido de Leonardo da Vinci, sobre todo en las líneas que se relacionan con el pecho, rodillas y brazos<sup>284</sup>. Estas analogías, en opinión de Hersey, ayudaron a que Cesariano, utilizando las innovaciones de Leonardo, se acercara a las vitruvianas<sup>285</sup>.

En las proporciones del hombre *ad circulum* parece que Cesariano utilizó el tratado perdido de Vincenzo Foppa<sup>286</sup>, donde según Lomazzo trataba de ellas<sup>287</sup>; y también los conocimientos de Pietro Paulo Segazione<sup>288</sup>, el noble patricio milanés mencionado por Cesare en su obra<sup>289</sup>.

Para proporcionar el hombre *ad circulum* construyó Cesariano un cuadrado base MACO, análogo al anterior, puesto que también dividió cada uno de sus lados en treinta partes iguales para componer los 30 × 30

cuadrados iniciales. Este cuadrado base lo dividió mediante dos diagonales: MC y OA y tomando como centro la intersección de ellas trazó una circunferencia tangente a los lados del cuadrado, y cuyo diámetro, por tanto, medía 30 unidades. También el cuadrado inicial lo dividió en los cuatro subcuadrados siguientes: MF centro N, N centro HO, FAB centro N, N centro BCH. A su vez, los puntos de intersección de las diagonales con

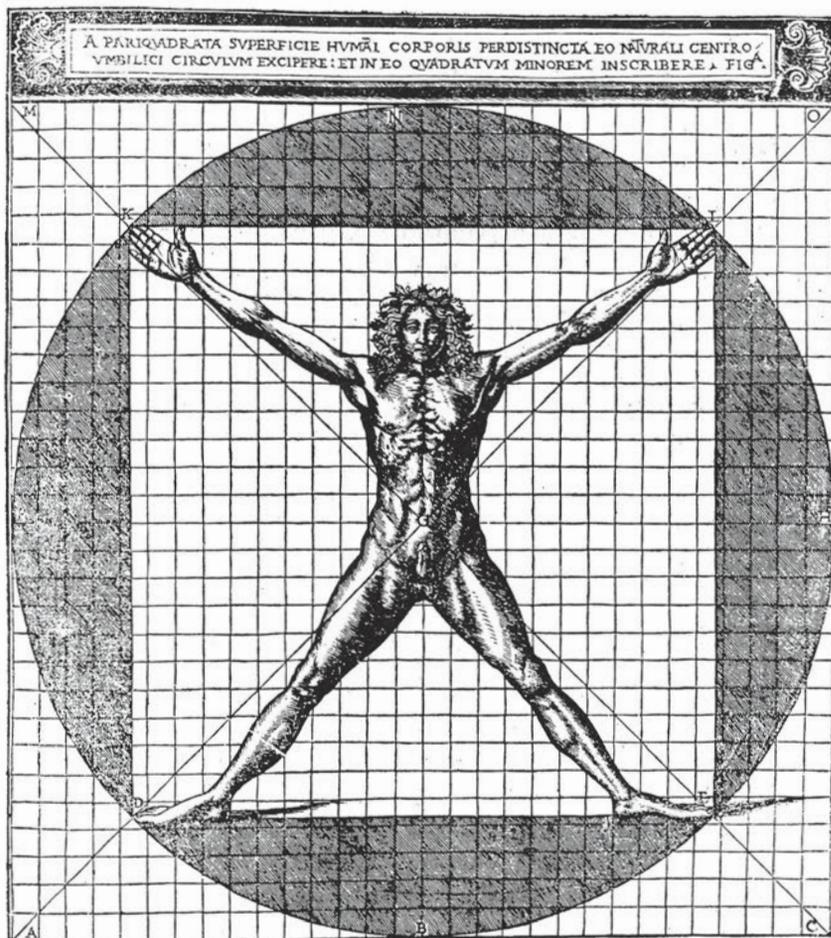


FIG. 42. Proportiones del hombre *ad circulum* (L. III, fol. L).

la circunferencia —K, D, E y L—, fueron los vértices de un nuevo cuadrado: KDEL, el cual quedó inscrito en la circunferencia.

En este diagrama inscribió Cesariano al hombre *ad circulum* y dedujo sus proporciones, situando el ombligo de la figura corporal en el centro de los cuadrados, o sea en la intersección de las diagonales <sup>290</sup>.

Cesariano no correlacionó en esta figura las proporciones del hombre vitruviano con las del anterior *ad quadratum*. En esta discrepancia encontramos diferencias con las que inteligentemente Leonardo da Vinci estableció para las dos figuras —*quadratum* y *circulum*—, pues en las de este último se mantenían estables las proporciones, mientras que en las de Cesariano aparecen torpes proporciones en las manos y en los pies, obligado por la necesidad de distorsionar la figura del hombre <sup>291</sup> para que sus miembros coincidieran con los puntos esenciales del cuadrado base <sup>292</sup>. Posiblemente Cesariano conocía los diseños preparados por Leonardo para el tratado de Luca Pacioli titulado *De Divina Proportione* <sup>293</sup>.

AREA DEL CUADRADO MACO =  $MO^2$

AREA DEL CIRCULO INSCRITO EN EL  
CUADRADO MACO =  $\pi = \frac{MACO^2}{4} = 0,785 MACO^2$

AREA DEL CUADRADO DEL CIRCULO INSCRITO  
EN EL CUADRADO KDEL =  $\frac{MO^2}{2} = 0,5 MO^2$

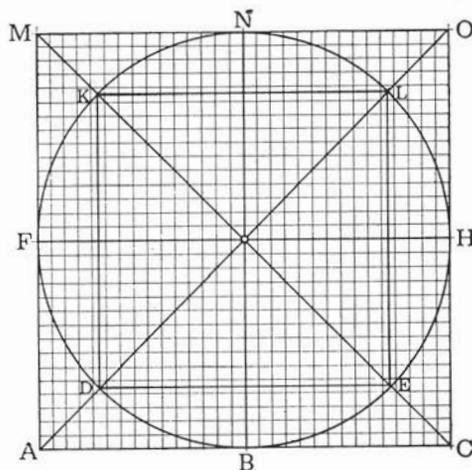


FIG. 43. Esquema de formación del cuadrado base para proporcional al hombre *ad circulum*.

*Templo "In-Antis"*. Para lograr concebir la forma de este templo Cesariano consultó diccionarios griegos y latinos, en su deseo de interpretar el término *in-antis* <sup>294</sup>. La geométrica planta cuadrada, tiene tres de sus lados simétricos y el cuarto dotado de ábside (Fig. 43). Sobre ella ideó dos tipos de fachada; la primera, marcadamente renacentista con cuatro pilastras y un frontón general, recuerda la Cappella della Fortezza en Piombino y a San Benedetto en Parma; la segunda, más original en cuanto a sus antecedentes, presenta algunos detalles de la arquitectura del *quattrocento* italiano.

*Templo "Próstilo"*. Su planta es análoga a la anterior en cuanto a su trazado geométrico, como preconizaba Vitruvio (Fig. 44). En el diseño de la fachada Cesariano añadió semicolumnas a las pilastras.

*Templo "Amphiprostyle"*. La idea del diseño se asemeja a las de los templos anteriores, aunque en éste proyectó Cesariano pilastras grandes en los ángulos exteriores del edificio y pequeñas en los del ábside, cuya planta

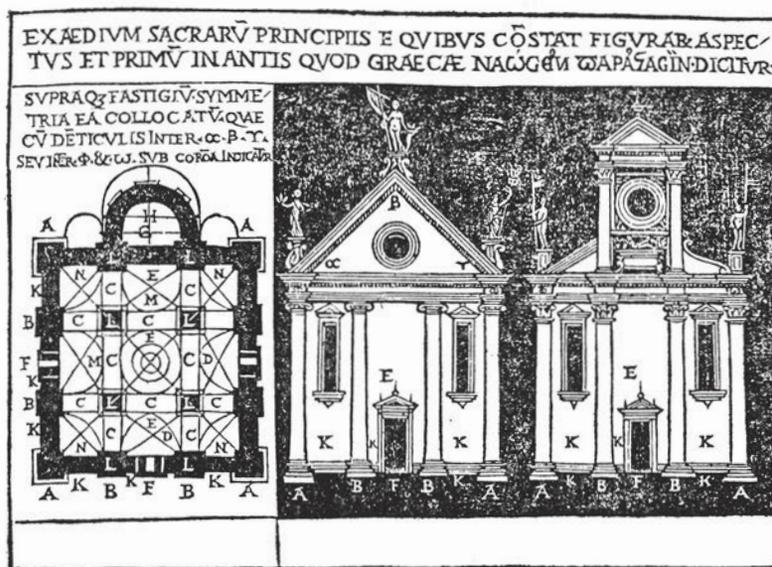


FIG. 44. Templo *In-Antis* (L. III, fol. LII).

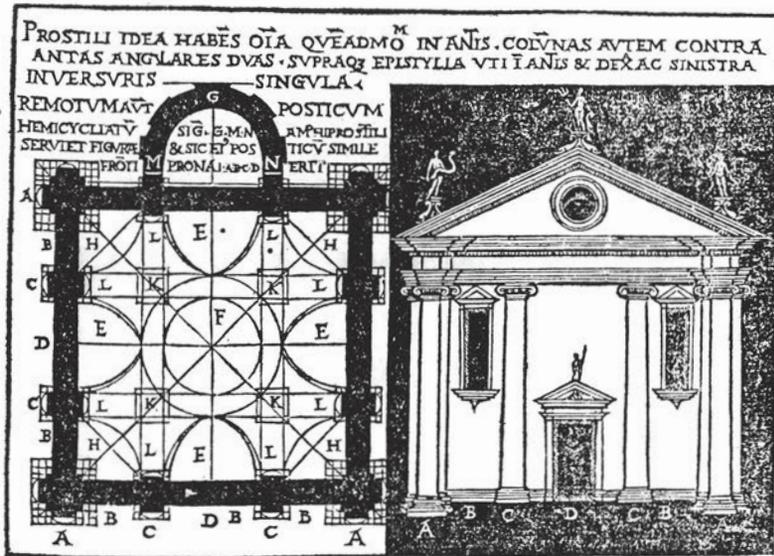


FIG. 45. Templo Próstilo (L. III, fol. LII).

la transforma en cuadrada (Fig. 16). Toda la composición responde a una proporcionalidad trazada geoméricamente y fácilmente comprensible en los diseños de nuestro comentarista; es clara la correlación entre las formas geométricas y el proyecto del templo, pues, incluso, con esta obsesión, olvidó señalar la puerta de entrada. La cúpula central recuerda a edificios medievales e incluso renacentistas <sup>295</sup>.

*Templo "Períptero"*. Cesariano diseñó la planta con la proporción dupla y la parte posterior del edificio descrito por Vitruvio (Fig. 46). Los pilares quedan fuera de la *Cella*, que se corresponden con semicolumnas por el interior. En su comentario no explica Cesariano la razón de la existencia del pilar interior *KL*, difícil por otra parte de comprender.

También diseña los templos Pseudodípteros (fol. LIII), Dípteros (fol. LIII vuelto) e Hypaethral (fol. LIII vuelto), y se ocupa de su descripción <sup>926</sup>.

*Basa "ática".* Las proporciones diseñadas por Vitruvio (Fig. 47) están de acuerdo con las preconizadas por Vitruvio, con la sola excepción de pequeñas variaciones.

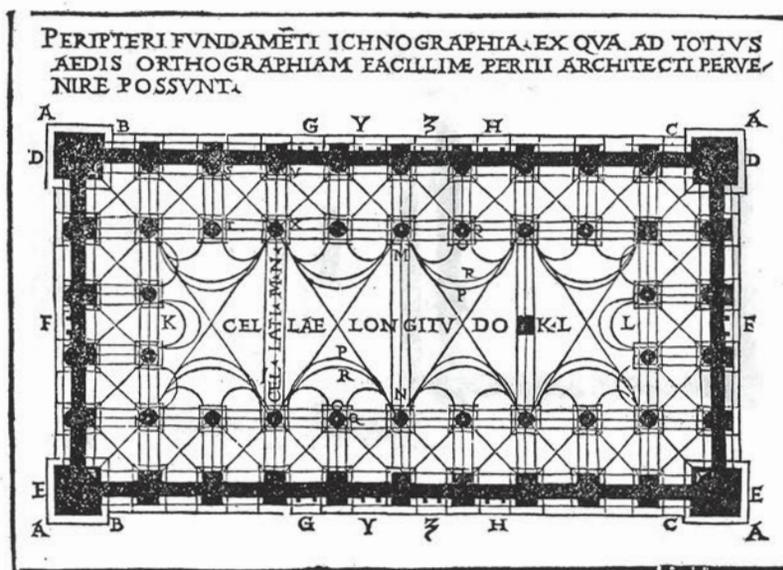


FIG. 46. Planta del templo *Periptero* (L. III, fol. LIII).

*Basa jónica.* También en este caso Cesariano, de acuerdo con Vitruvio, proporcionó la basa jónica, que diseñó completa en la parte derecha de su dibujo, mostrando a su izquierda las molduras invertidas (Fig. 48).

*Relación entre basa y capitel jónico.* En este bello diseño Cesariano ilustró la relación entre la basa jónica y su capitel (Fig. 50). Se sirvió de la anchura de la base de la columna—dividida en dieciocho unidades—, como módulo de referencia y las proporciones están de acuerdo con las vitruvianas.

*Correcciones ópticas.* Aclara las correcciones ópticas explicadas en el texto mediante líneas trazadas desde el ojo hasta las diversas partes de las fábricas (Fig. 49).

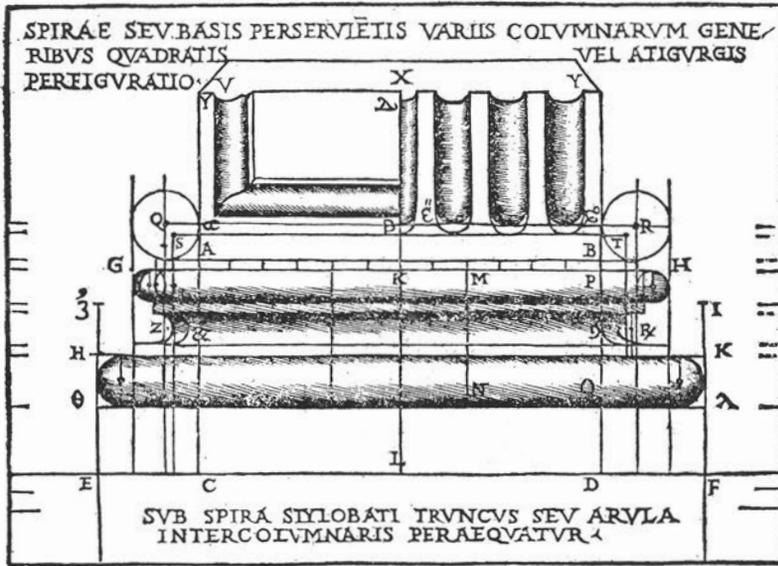


FIG. 47. Proporciones de la basa ática (L. III, fol. XLVII).

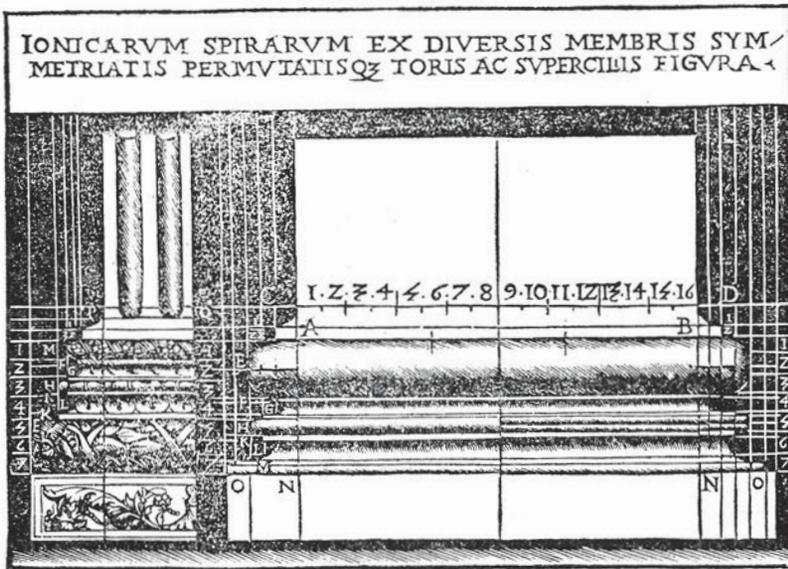


FIG. 48. Proporciones de la basa jónica (L. III, fol. XLVII vuelto).

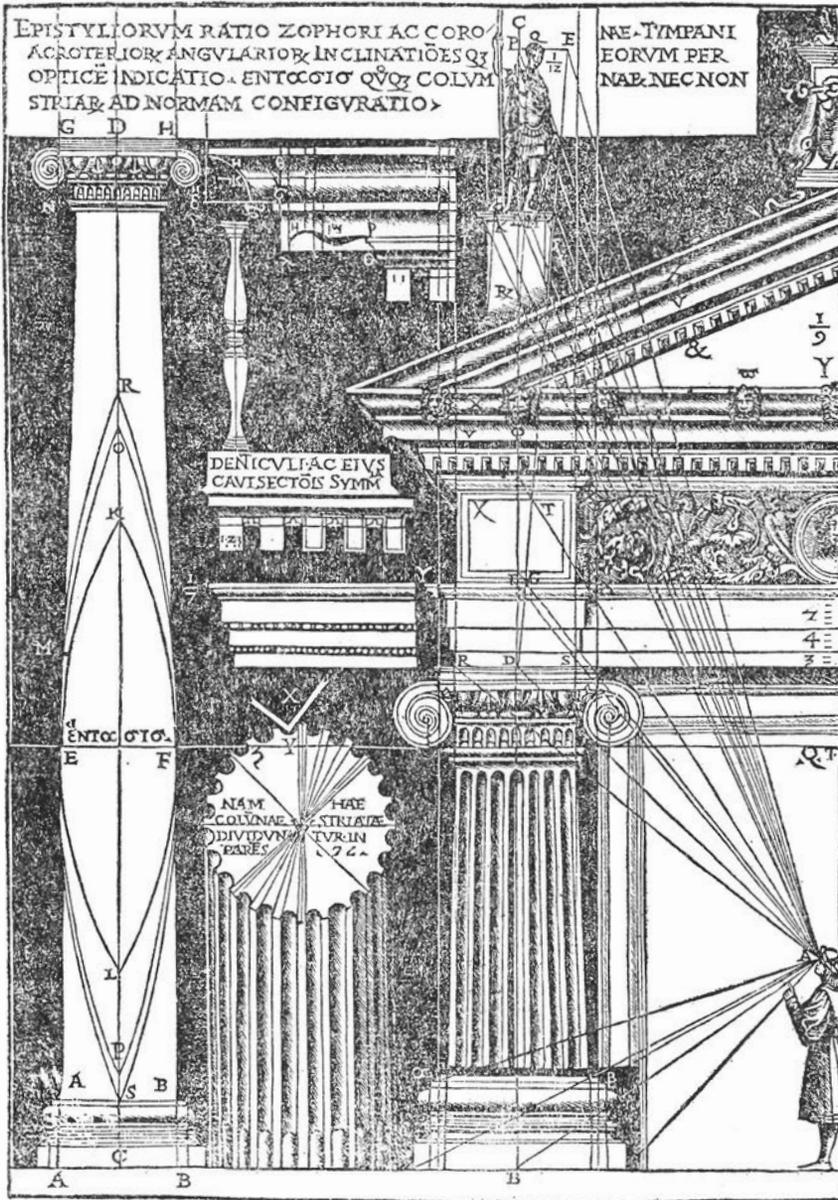


FIG. 49. Correcciones ópticas (L. III, fol. LX).

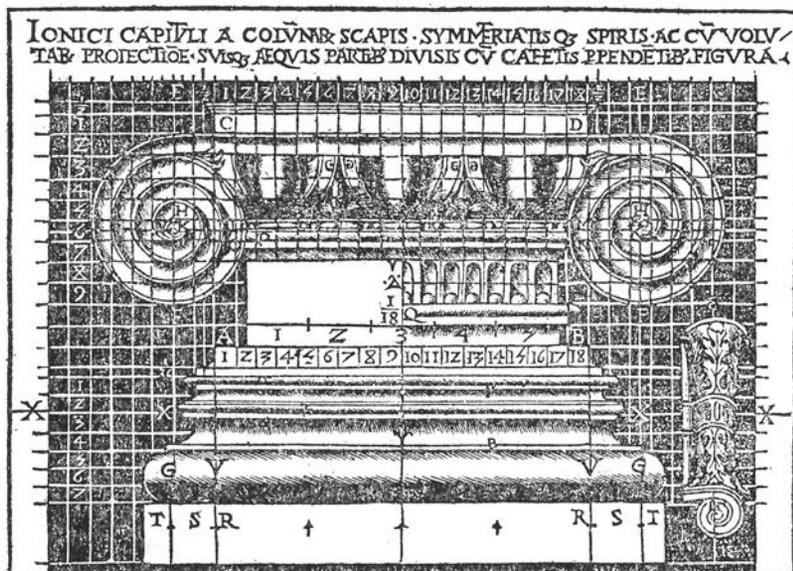


FIG. 50. Relación entre la basa y el capitel jónico (L. III, fol. LVIII vuelto).

En la misma lámina traza Cesariano su propio método para determinar el *éntasis* de un fuste, que en el texto aparece confusamente explicado. También aparecen diseños de las acróteras, frontones, denticulos y otros elementos clásicos que describe literariamente.

ILUSTRACIONES DEL LIBRO IV

*Los seis tipos de columnas clásicas.* Es una de las mejores y más bellas láminas que compuso Cesariano <sup>297</sup>. La firmó: C. C. M. O. (Cesareo Cesariano Mediolanensis Opus) sobre el capitel toscano, y a la izquierda del jónico grabó la fecha 1520.

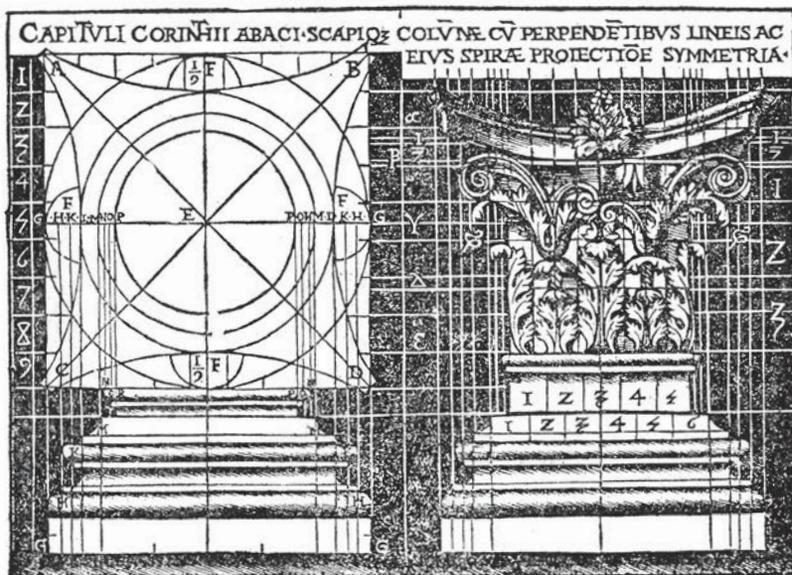


FIG. 51. Comparación de las proporciones del orden corintio (L. IV, fol. LXII vuelto).

La ilustración representa una comparación entre los seis tipos de columnas de acuerdo con las reglas vitruvianas, y ha sido considerada como la más sutil interpretación de este tema <sup>298</sup>.

*Comparación de las proporciones del orden corintio.* En una lámina cuidadosamente estudiada (Fig. 51), diseñó Cesariano la modulación de los elementos del orden corintio romano, así como las relaciones de proporcionalidad entre ellos. Consideramos que junto a su comentario es uno de los temas mejor tratados.

*Diversas proporciones del capitel dórico.* Con inferior estudio y calidad artística que en la figura anterior, presentó Cesariano dos ilustraciones con varias posibilidades para proporcionar y adornar el capitel dórico (Fig. 52).

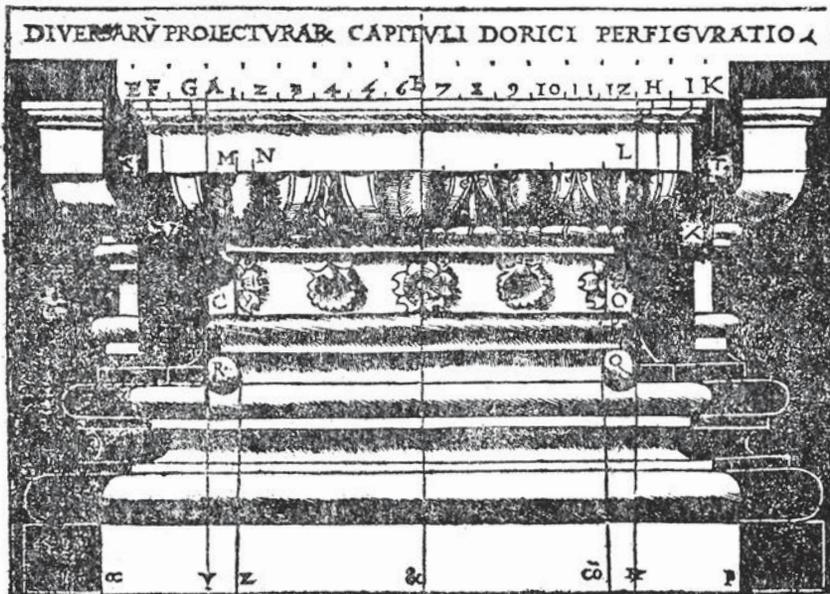
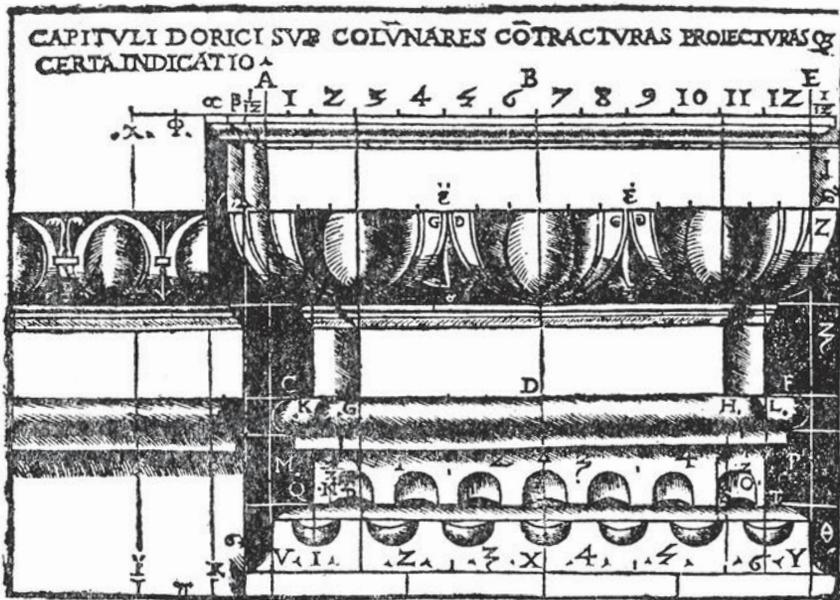


FIG. 52. Diversas proporciones del capitel dórico (L. IV, fol. LXV).

En los oportunos comentarios define y explica, en ciertos pasajes con falta de claridad, las razones que le han inducido a modificar algunos preceptos de Vitruvio. En cuanto a los alzados se ajustan en general a los

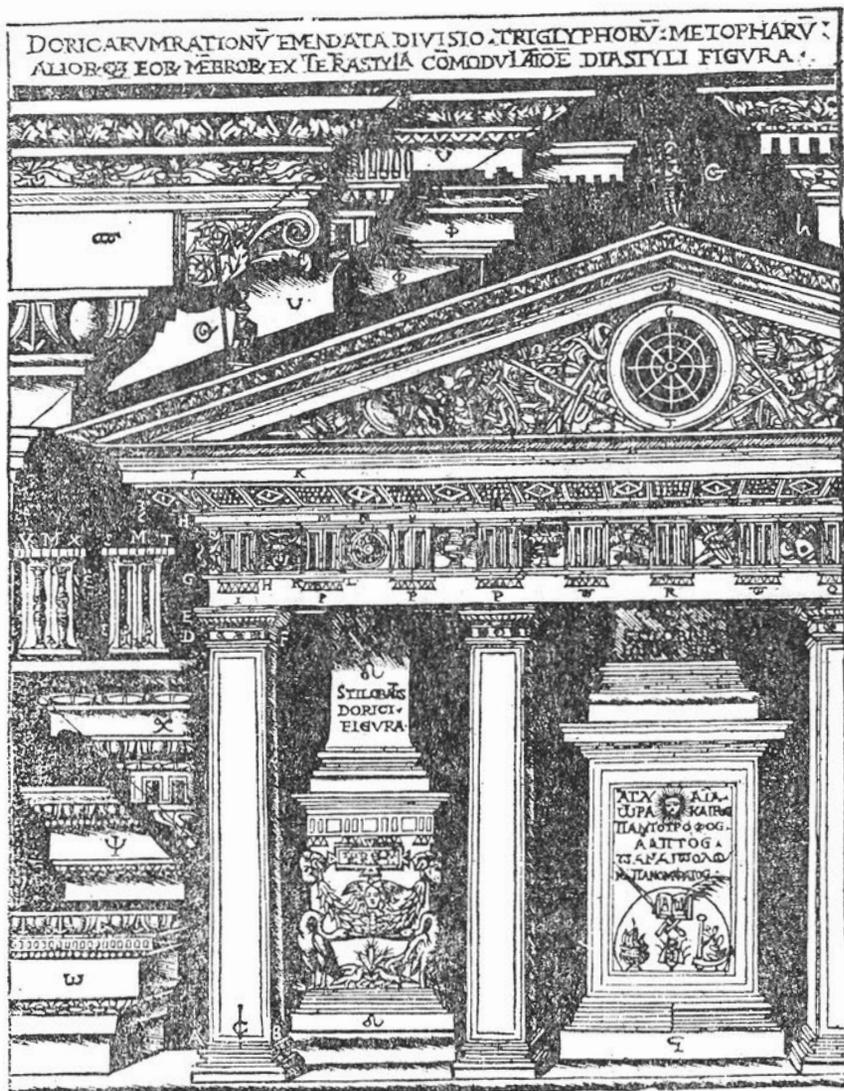


FIG. 53. *Imaginaria fachada dórica* (L. IV, fol. LXV vuelto).

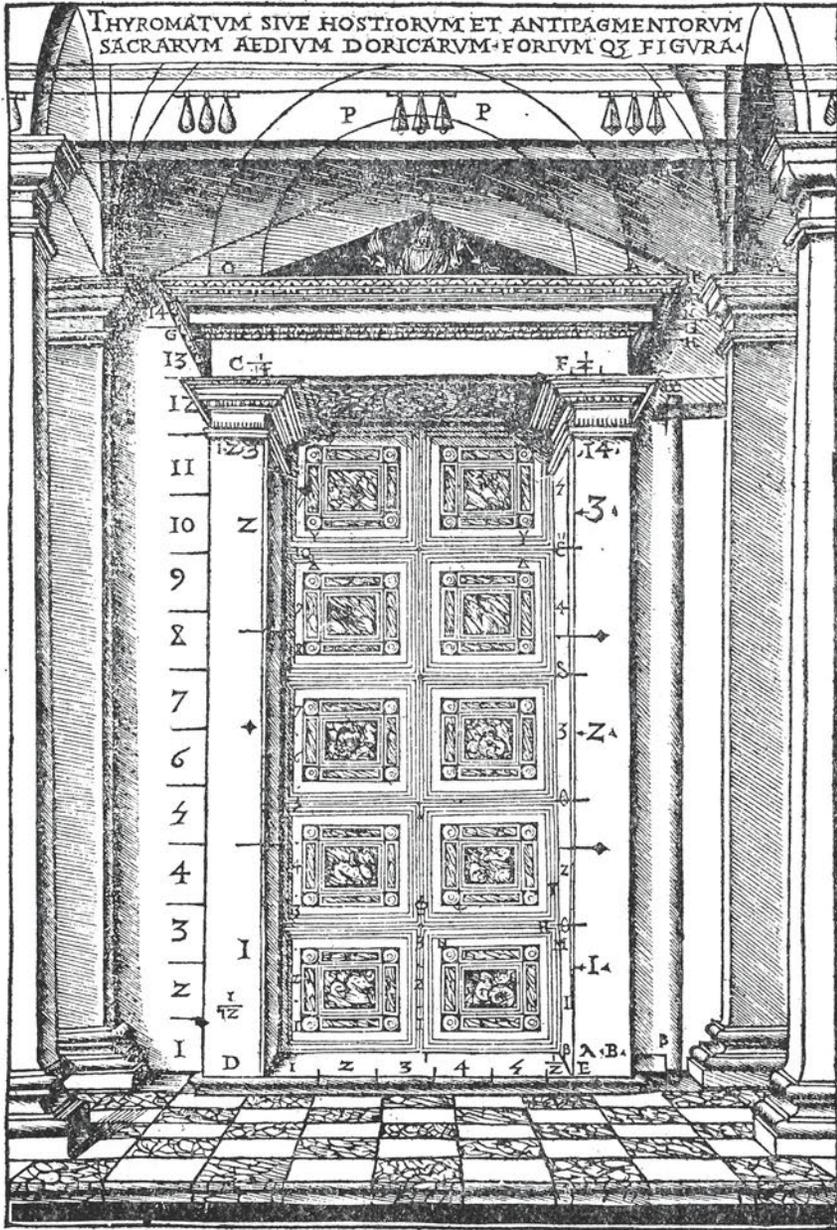
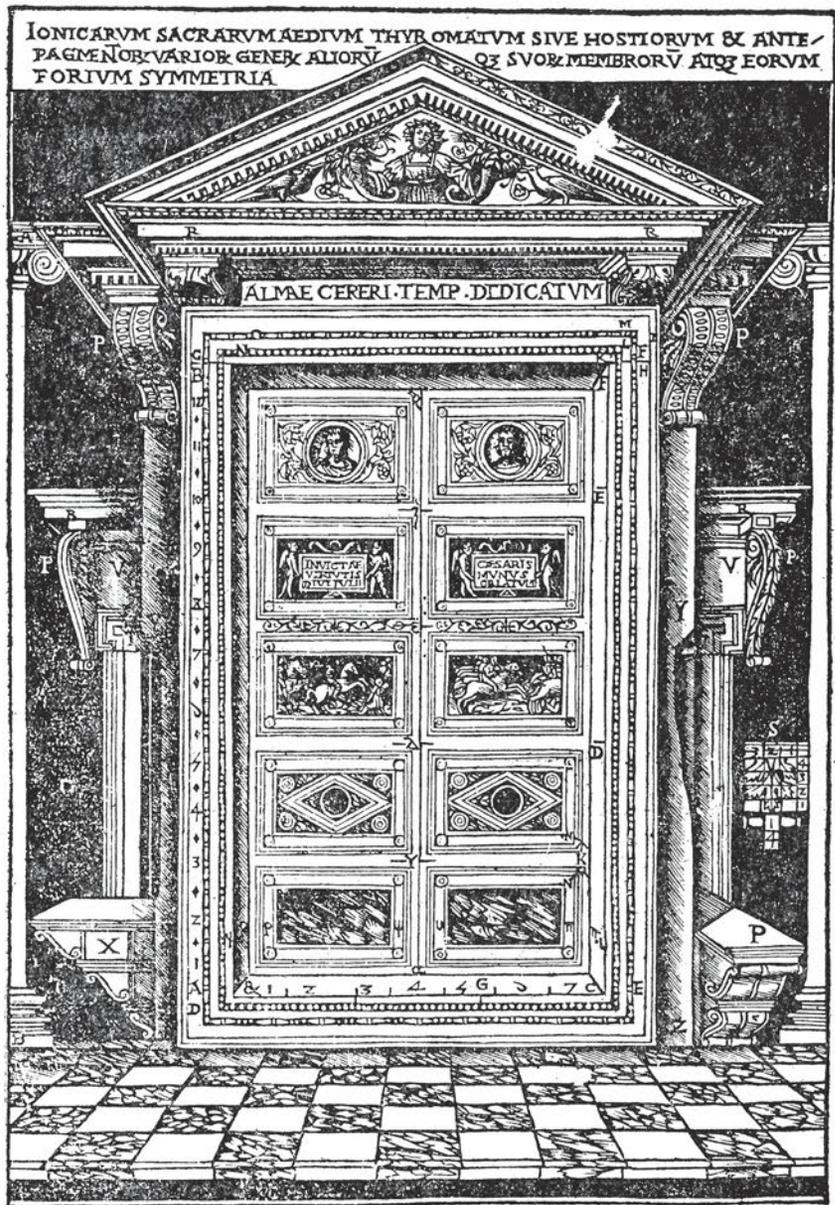


FIG. 54. Portada dórica (L. IV, fol. LXVIII).



recomendados por el arquitecto romano, apartándose, sensiblemente, en las proporciones de los goterones y triglifos.

*Imaginaria fachada dórica.* Es uno de los dibujos (Fig. 53) más originales e inquietantes del libro en cuanto a su posible interpretación, teniendo en cuenta su texto explicativo. Parece la representación de un monumento de la antigüedad, sin embargo, la acumulación de elementos, uno de ellos con inscripción griega, hacen pensar en una composición concebida para mostrar diversos dibujos copiados de diferentes monumentos contemplados por él, o bien diseñados por otros artistas.

En cuanto a la complicada decoración del frontón, hace pensar en monumentos antiguos, y no en los realizados en su época.

*Portada dórica.* Con ornamentación renacentista diseñó Cesariano esta portada Dórica (Fig. 54) en un intento de interpretar a Vitruvio, pues en ella se observa su conocimiento de traducciones poco fieles al original del arquitecto romano, quizá inspiradas estas últimas fuentes en versiones ligeras del texto vitruviano.

En esta portada se encuentran reminiscencias de las construidas en las naves laterales de Santa Maria presso San Celso, que él conoció<sup>299</sup>.

*Portada jónica.* La decoración de esta portada jónica es de sumo interés en todos sus elementos y su composición general está modulada con atrevida libertad (Fig. 55).

El frontón lo embelleció con una figura, al parecer de Ceres, que nos recuerda la de la Esperanza en la puerta de las Virtudes de la sacristía de Parma, tanto por su vestidura y posición de la efigie, como por su postura<sup>300</sup>.

Luego, la puerta, muestra una exquisita distribución en sus cuarterones y una delicada ornamentación en cada uno de los diez que la integran. Los dos primeros muestran dos magníficas cabezas romanas, posiblemente inspiradas en algunas de monedas; los dos siguientes representan unas bellas cartelas sostenidas por airosas figuras en relieve; los inmediatos recuerdan, en el de la izquierda, el jinete a caballo dibujado por Leonardo da Vinci para el monumento Trivulzio<sup>301</sup> y el de la derecha un tema análogo; finalmente, los cuatro últimos simulan mármoles.

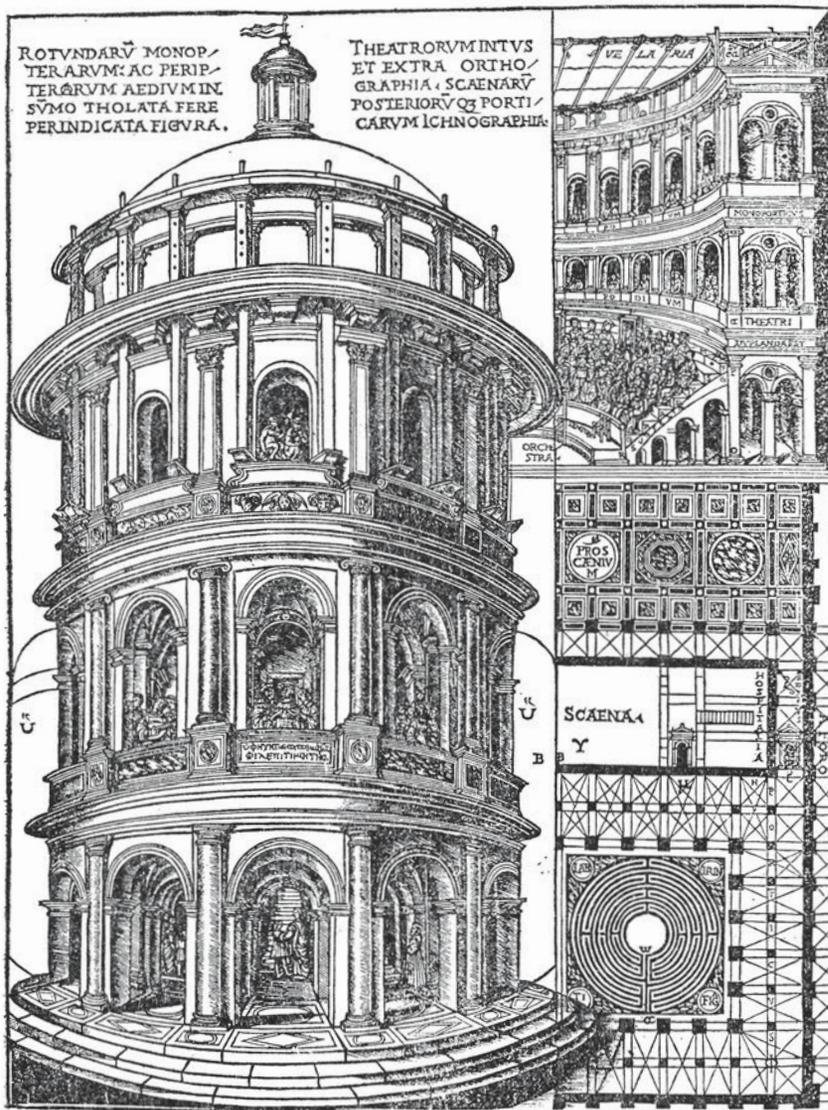


FIG. 56. Teatro (L. V, fol. LXXXII).

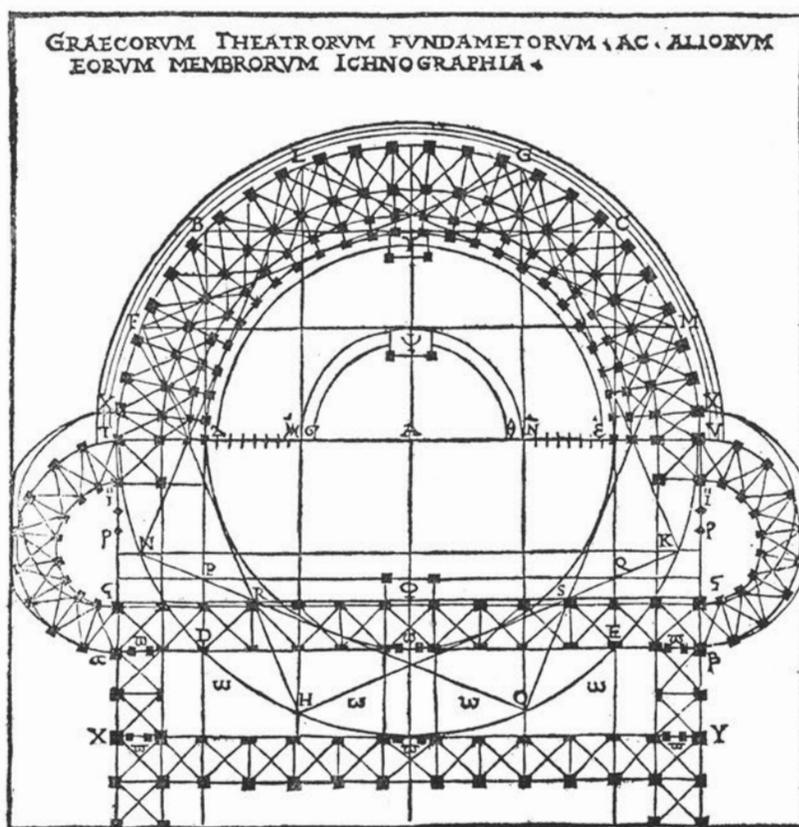


FIG. 57. Planta de un teatro griego (L. V, fol. LXXXIII).

#### ILUSTRACIONES DEL LIBRO V

Comienza describiendo el Foro (fol. LXXII vuelto), con su personal interpretación <sup>302</sup>, la basílica Julia (fol. LXXIII) y la planta del teatro latino (fol. LXXV vuelto). Luego se ocupa de la acústica (Fig. I).

*Teatro.* Es uno de los dibujos más sugestivos de todo el libro <sup>303</sup>. Recuerda el *Coloseo* de Roma (Fig. 56), del que tenía noticia Cesare Cesariano como lugar para espectáculos públicos y sabía que estaba construido con cuatro pisos, de los cuales, los tres inferiores, estaban com-



puestos con estructuras dóricas, jónicas y corintias; posiblemente conocido a través de dibujos e incluso de monedas<sup>304</sup>. No obstante, con aquel antecedente nuestro comentarista elaboró un edificio nuevo dándole forma de torreón cilíndrico coronado mediante una cúpula semiesférica. Potentes arcadas y columnas rodean la fábrica proporcionando un contraste plástico de luces y sombras<sup>305</sup>.

Los comentarios de Cesariano y las leyendas que contienen los planos explican suficientemente su proyecto. En cuanto a su posible modelo para posteriores teatros, incluyendo el primitivo boceto de Pellegrini para la rotonda de San Sebastián en Milano, existen razonables dudas<sup>306</sup>.

*Planta de un teatro griego.* En esta planta Cesariano combinó hábilmente elementos de las arquitecturas griegas y romanas (Fig. 57), pues no se atiene a las normas de Vitruvio ni recuerda a ningún monumento antiguo conocido.

El diseño es análogo al del teatro latino (fol. LXXVI) y parece de la misma mano que el de éste. En el teatro griego incluye un pórtico alrededor del escenario y algunas habitaciones, puertas centrales y laterales, y asientos dentro de la platea; algunas de cuyas características también aparecen en el plano del teatro latino.

*Palestra.* *Gymnasivm Palestrae* es el título con el que Cesariano denomina a esta bella xilografía (Fig. 58). En ella nuestro comentarista, aunque siguiendo a Vitruvio, al invertir los pasajes de éste —última frase de V, i,1 por la primera de V, i,2—, no interpreta correctamente su significado, pues al término *portice* le atribuye el significado de *patios individuales* en lugar de *alas de un patio único*. Por otra parte, todos los detalles de la lámina son netamente renacentistas.

En cuanto a la palestra en general suponía Cesariano que, para los atletas, invitados y hombres eruditos, deberían proyectarse las oportunas habitaciones y los necesarios peristilos con patios rodeados de porches.

Es posible que en la confección del diseño recordara Cesare los peristilos y patios de San Benedetto de Po, que él conocía<sup>307</sup> y los de la Universidad de Pavía<sup>308</sup>.



FIG. 59. *Mundi electiva* (L. VI, fol. LXXXII).

Curioso es el dibujo que presenta dentro de un pórtico a unos hombres, eruditos sin duda, gesticulando a la vez que señalan una esfera armilar; y si el pórtico tuviera columnatas en lugar de columnas apoyadas sobre balaustradas ciegas, se asemejaría a las del claustro de San Abbondio en Cremona <sup>309</sup>.

## ILUSTRACIONES DEL LIBRO VI

*Mvndi electiva*. De igual manera que Vitruvio en el prefacio de su Libro VI escribió sobre sí mismo, dando cuenta de la instrucción que había recibido en arquitectura, cuya práctica requería educarse en las ciencias y en las artes, añadiendo que, a pesar de infortunios, consiguió ganarse la vida y adquirir reputación, aquí Cesare Cesariano hizo lo propio consigo mismo, e ilustró sus declaraciones con una bella y hermosa xilografía alegórica (Fig. 59).

En ella refiere Cesariano mediante un diseño hábilmente compuesto su autobiografía, por otra parte descrita literariamente con multitud de detalles en su libro (fols. LXXXXI, LXXXXI vuelto y LXXXXII vuelto); y aquel “ingegno bizzarro, discontinuo, uomo sfortunato” <sup>310</sup> puso a su alegoría por título: *Mvndi Electiva Caesaris Caesariani Configvrata*, que viene a decir algo así como la representación imaginada de las cosas que del mundo entresacaba Cesare Cesariano <sup>311</sup>.

En otro sentido dibujó la alegoría para manifestar orgullosamente su triunfo sobre los infortunios que había padecido y la pobreza soportada en su vida, y, al mismo tiempo, para mostrar su esperanza ilusionada en encontrar el patrocinio de los poderosos. Todo ello realizado con su habilidad pictórica y acierto alegórico.

La composición está dividida sensiblemente en dos partes. En la de la derecha se representa el mundo celeste de los inmortales repartidos en una especie de arco iris encabezado por una pareja imperial—*Emperatorvm serenitas*—, debajo queda situado el pontífice asistido por la iglesia—*Svmmorum pontificum maximorum ac cardinalium et chori ecclesiae*

*foelicitas*—, y, en la parte inferior, figuras reales—*Regvm maiestas ac multorum principum immortalium sedes*<sup>312</sup>—; y como fondo del arco iris aparece en la lejanía el esquema de una ciudad, árboles y otras figuras.

La parte opuesta representa el mundo de la maldad y de los pobres. Está coronada por tres figuras. Una de ellas simboliza la envidia, otra la ignorancia, y la tercera la persuasión—símbolo del triunfo de Cesa-

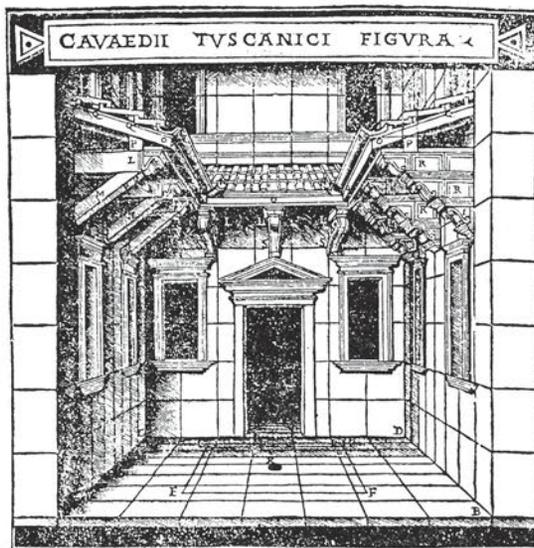


FIG. 60. *Cavaedio* Toscano (L. VI, fol. LXXXXVI vuelto).

riano—; y las tres se asientan sobre un podio en el que se lee: *Invidia consiglieria della ignorantia - Persuasio filia sapienteae*. Bajo esta leyenda corre paralelamente otra, que ilustra la inferioridad material y espiritual de los pobres con la frase: *In mundi nubibus stat paupertatis status*, queriendo con ello expresar que en las nubes (contrarias a la luz) del mundo (opuesto al cielo) está la pobreza<sup>313</sup>.

Inferiormente a esta leyenda aparece la siguiente: *Paupertatis coetus*, la cual reúne en un grupo a todas las virtudes y vicios relativos a la pobreza; y así aparecen figuras representativas de la desesperación, tra-

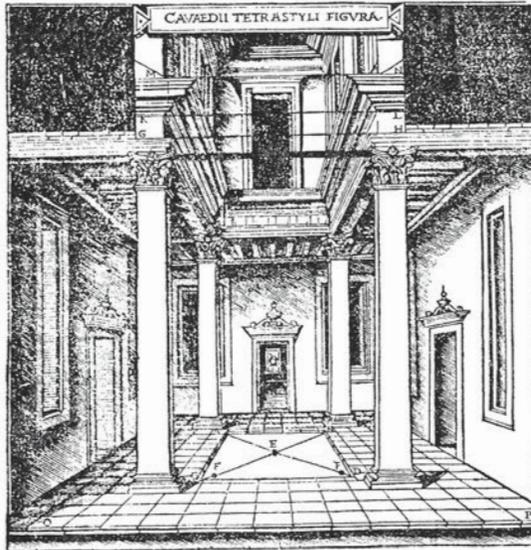


FIG. 61. *Cavaedio* Tetrastilo (L. VI, fol. LXXXVII).



FIG. 62. *Cavaedio* Displuviatae (L. VI, fol. LXXXVII vuelto).

bajo, esperanza, envidia, hipocresía, paciencia, calumnia, y la pobreza hija de la ignorancia; luego debajo de todas estas aparece la figura de la *inercia*, como indicando que se encuentra fuera de la voluntad humana y, por tanto, condenada irremisiblemente a la miseria. Una última figura con el lema: *Exigitur tandem a paupertate doctus*, que lleva en su mano izquierda un compás y una regla, como instrumentos de trabajo del arquitecto, simboliza el esfuerzo que le permitió soñar con la ayuda de un patricio.

Finalmente otras figuras representan a la suerte —*Sors*—, la audacia, o el destino —*Sic fata volut*—<sup>314</sup>.

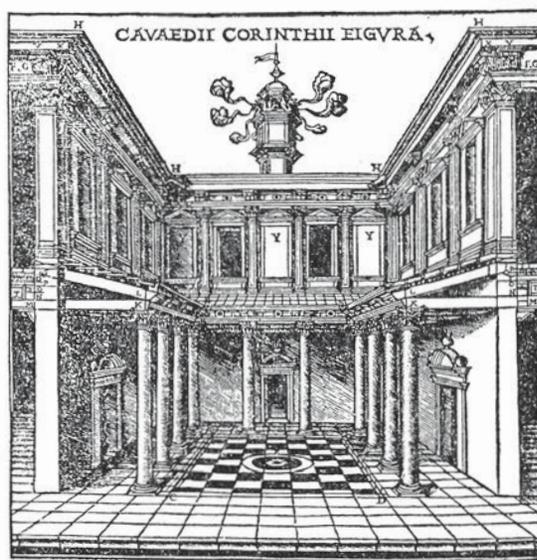


FIG. 63. *Cavaedio* Corintio (L. VI, fol. LXXXVI vuelto).

En cuanto a las influencias artísticas sobre el diseño de esta alegoría se han emitido diversas opiniones. Desde su antecedente en la *Calumnia* de Apeles<sup>315</sup>, hasta la posibilidad de los grabados alemanes, entre ellos el de la *Coronación de la Virgen* de Durero<sup>316</sup> y las caricaturas de Leonardo da Vinci<sup>317</sup>.

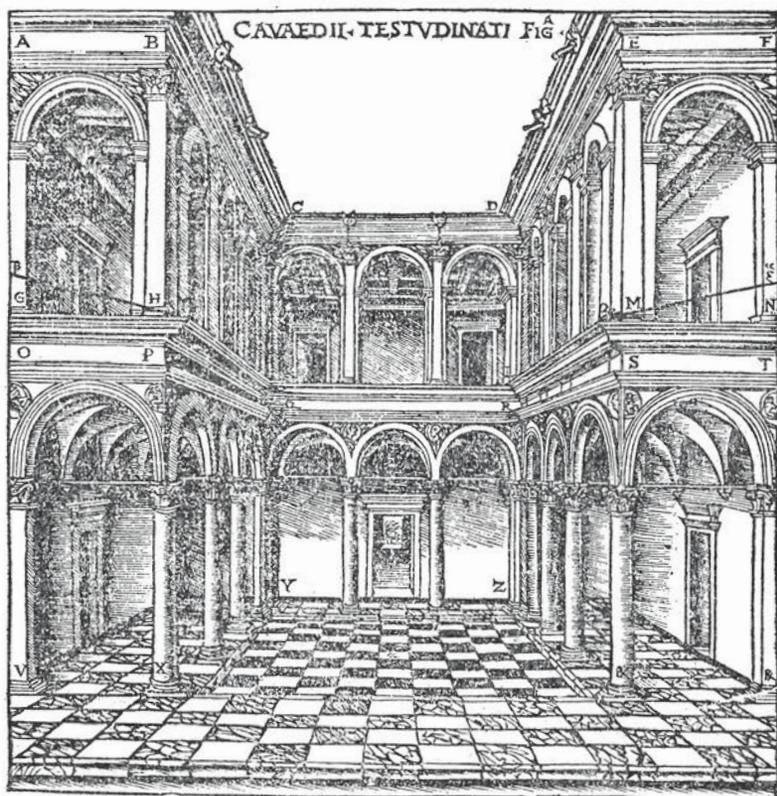


FIG. 64. *Cavaedio Testudinate* (L. VI, fol. LXXXVII vuelto).

*Las cinco soluciones de “cavaedios” (patios).* Cesariano interpretó el término vitruviano *cavaedium* en el sentido de patio (Figs. 60 a 64).

En los comentarios se percibe que nuestro comentarista no llegó a comprender el exacto sentido de algunos pasajes vitruvianos. Así, cuando el arquitecto romano explica que algunos *cavaedium* podían dotarse de tejadillos, en el caso de vanos pequeños, Cesariano diseñaba un ancho patio, pensando quizá en evitar cargas excesivas sobre el piso inferior<sup>318</sup>.

Sus diseños están inspirados en los de Fra Giocondo, de los que se diferencian por la superior calidad del dibujo y en las trazas de puertas, ventanas, mampostería y otros diversos detalles.

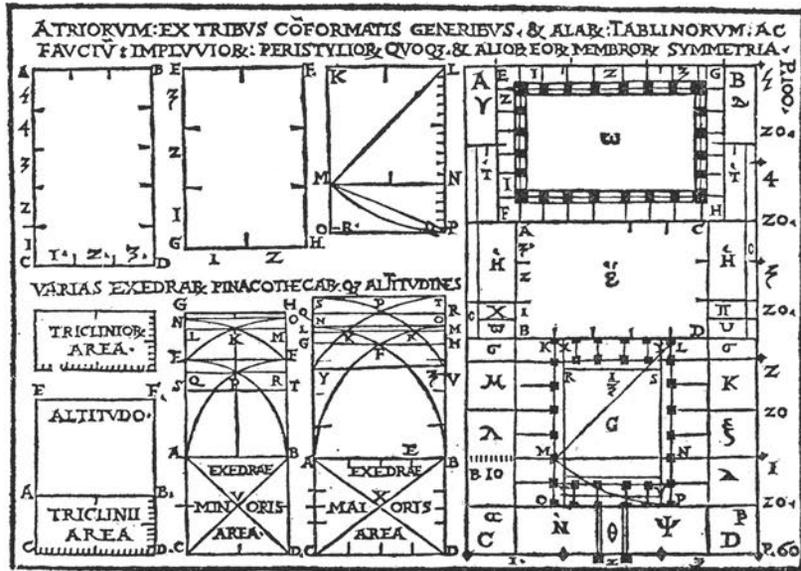


FIG. 65. Diversas proporciones (L. VI, fol. LXXXVIII).

Con relación al *cavaedio displuviante* (Fig. 63) se observa que Cesariano se inspiró en los patios milaneses para ajustarlos a las distribuciones mencionadas por Vitruvio.

El original *cavaedio testudinate*, está concebido con proporciones clásicas y romanas, y desarrolladas las molduras y perfiles con firmeza, lo cual presta al conjunto una sobria traza renacentista. Según Leoni, entre las “loggiati” bramantescas y los patios de Pellegrini, este diseño de Cesariano sirve de transición entre los ligeros claustros conventuales de Sant’Ambrogio y la rígida plasticidad de la “Canonica degli Ordinari del Duomo”<sup>319</sup>.

*Proporciones aplicadas a plantas de edificios.* En un sentido gráfico concentró Cesariano las proporciones más usuales para utilizar en las plantas de los edificios (Fig. 65), pues en él el concepto de *proporción* era equivalente al de *analogía* que Vitruvio había recogido en su tratado siguiendo la tradición platónica y aristotélica<sup>320</sup>.

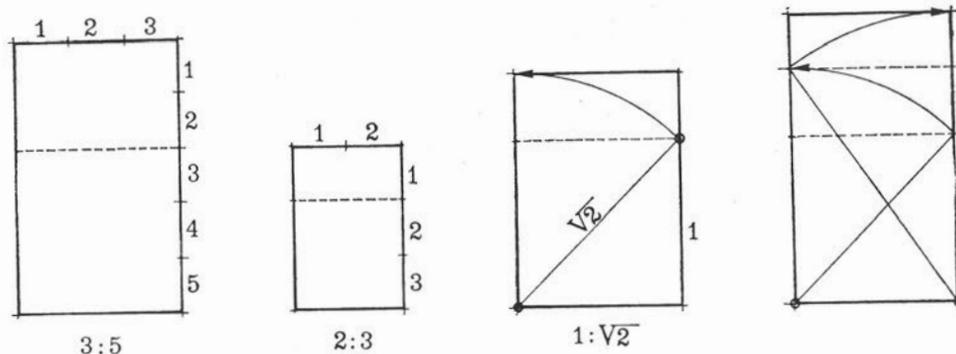


FIG. 66. Descripción de las proporciones derivadas del cuadrado según diseño de Cesariano.

Dibujó cuatro figuras cuadradas cuyos lados estaban relacionados respectivamente con las proporciones: 3 a 5; 2 a 3; 1 a 2 y la superbipartiens tertia (Fig. 66).

Para el *tablium* utilizó la proporción del rectángulo 3:5; para el *peristilo* la 2:3; y para el *cavedio* la  $1:\sqrt{2}$ .

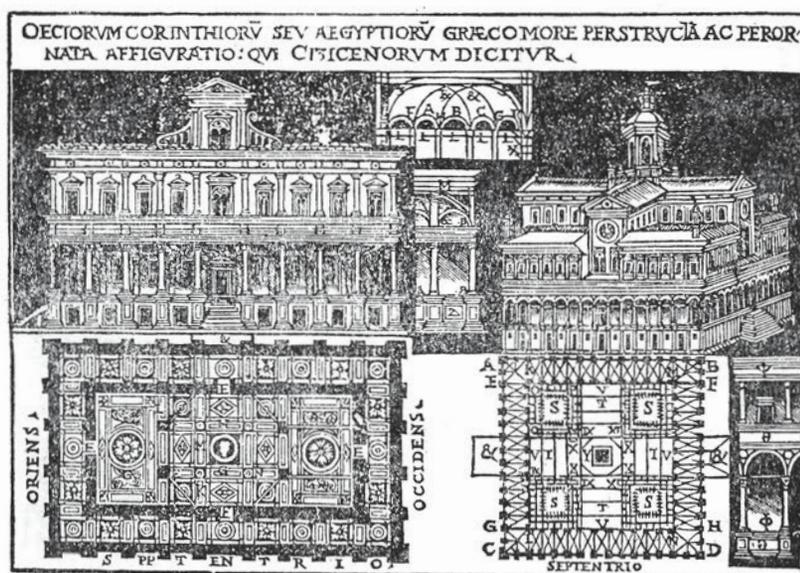


FIG. 67. Ospedale Maggiore de Milano (L. VI, fol. ICIX (sic) vuelto).

“*Oeci ciziceni*”. Cesariano interpretó el término vitruviano *oecus* en el sentido de *hospital*, y así diseñó dos modelos (Fig. 67).

Uno de ellos —*oecus* egipcio— se supone inspirado en el *Ospedale maggiore de Milano*, obra de *Filarete* <sup>321</sup>, y el otro —*oecus* corintio—, recuerda un diseño de Leonardo da Vinci para una iglesia <sup>322</sup>.

## ILUSTRACIONES DEL LIBRO VII

Este es el libro que contiene menor número de xilografías. No obstante comenta el texto vitruviano en su totalidad.

Aunque no ilustra mediante algún diseño, alaba Cesariano los mecanismos germánicos y nos informa acerca de un famoso reloj fabricado por el lombardo Juan Carlo Regiense para los venecianos y colocado en “la magna platea” de aquella ciudad <sup>323</sup>.

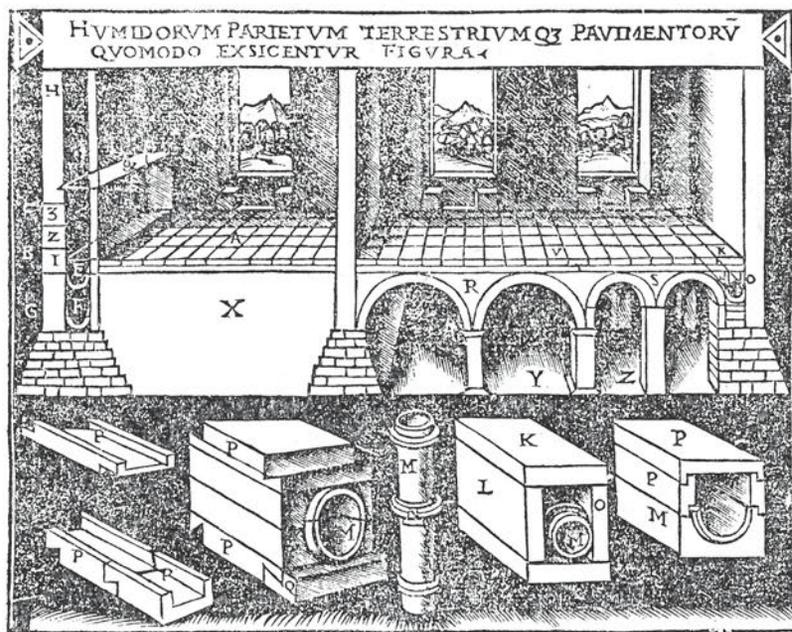


FIG. 68. Ingenios de albañilería para lugares húmedos (L. VII, fol. CXVI).

*Ingenios de albañilería para evitar humedades.* En un claro diseño (Fig. 68) especifica los detalles constructivos que deberían fabricarse cuando los pavimentos de un edificio puedan correr el peligro de absorber humedades. También dibuja las conducciones necesarias para la recogida de aguas, cuyas circunstancias explica en el texto.

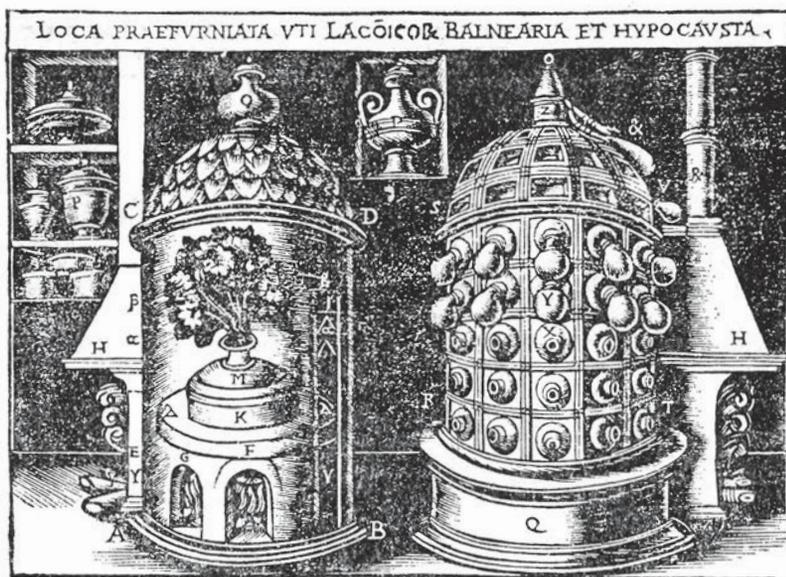


FIG. 69. *El lacónico* (L. VII, fol. CXXII vuelto).

*El lacónico.* Es el aparato, especie de horno (Fig. 69), que describe Vitruvio para hacer colores que sirven en las encaladuras de los paramentos.

#### ILUSTRACIONES DEL LIBRO VIII

Dedicado por Vitruvio su Libro VIII a la hidráulica<sup>324</sup>, Cesariano interpretó gráficamente algunos de los métodos, instrumentos e instalaciones expuestos en las teorías del arquitecto romano.

*Buscadores de agua.* Representa este dibujo (Fig. 70) la ingeniosa manera de investigar la existencia de agua, como aconsejó Vitruvio.

Se trata de que un hombre tendido en el suelo antes de la salida del sol, observe, cuando éste se eleve sobre el horizonte, los lugares donde se viera la existencia de vapor de agua.



FIG. 70. Buscadores de agua (L. VIII, fol. CXXV vuelto).

*Instrumentos topográficos.* En esta lámina (Fig. 71) diseñó Cesariano los instrumentos topográficos necesarios para la investigación de las aguas que aconsejaba Vitruvio utilizar.

Vemos en el centro la interpretación del *chorobates*<sup>325</sup>, el cual, aunque no se ajusta exactamente a la descripción del arquitecto romano, es perfectamente utilizable para su finalidad de acuerdo con la explicación de Cesariano. Integran la lámina dos *alidades*: una interpretada como nivel de burbuja y otra más bien era una especie de teodolito. Y, finalmente, aparece un *molinete* con la función de una rueda de viento.



FIG. 72. Acueductos (L. VIII, fol. CXXXIX).

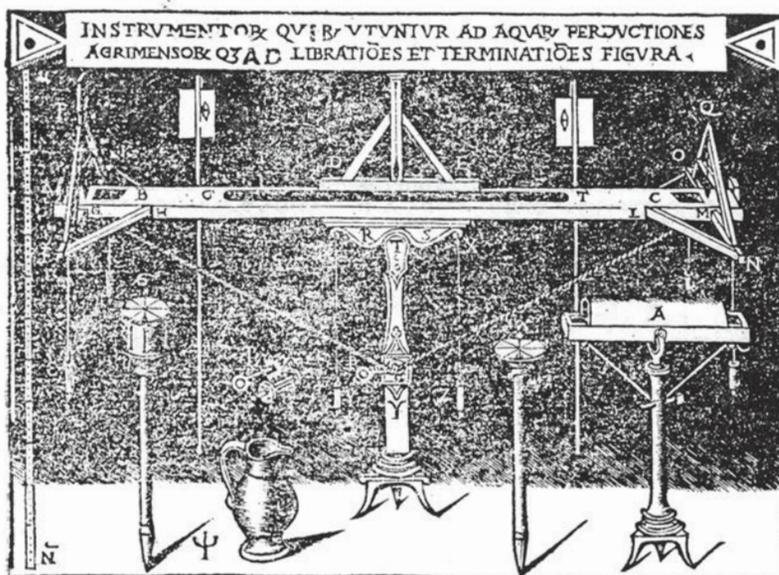


FIG. 71. Instrumentos topográficos (L. VIII, fol. CXXXVIII).

*Acueductos.* En la bien dibujada xilografía dedicada a los acueductos (Fig. 72) Cesariano siguió el diseño de Fra Giocondo. Pero en los comentarios y en la ilustración se observan divergencias con las teorías de Vitruvio <sup>326</sup>, apreciándose que conoció las obras de Frontino, Fenestella y Publio Victor <sup>327</sup>, interpretándolas con buen sentido <sup>328</sup>.

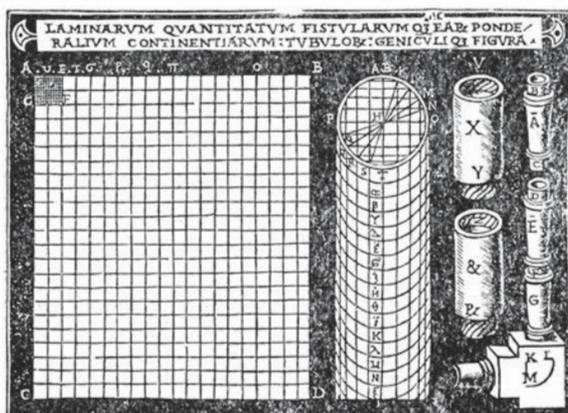


FIG. 73. (L. VIII, fol. CXXXX vuelto).

*Conducciones y cálculo de caudales.* Vitruvio se ocupó, VI,6, de las tuberías y canales para la conducción de las aguas<sup>329</sup>, y Cesariano interpretó gráficamente aquellas teorías (Fig. 73).

*Algibe.* La necesidad de acumular el agua aconsejó a Vitruvio a tratar de este tema, y aconsejar sobre su construcción en VI,14 del Libro VIII que comentamos.

Cesariano diseñó una casa imaginaria con su algibe (Fig. 74), así como la maquinaria precisa, tanto para machacar la piedra destinada en la fabricación del *opus signinum*, u otro cemento análogo, como para apisonar y alisar los pavimentos, cuyas instrucciones describe en sus comentarios<sup>330</sup>.

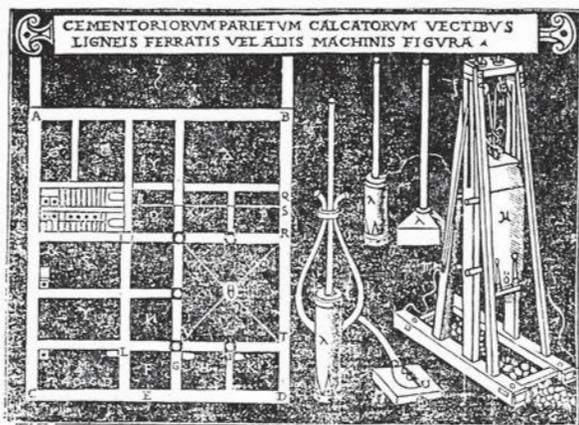


FIG. 74. Algibe y maquinarias para su construcción (L. VIII, fol. CXXXI vuelto).

#### ILUSTRACIONES DEL LIBRO IX

Trata Vitruvio, como es sabido, en su Libro IX principalmente de astronomía y de gnomónica<sup>331</sup>, y lo comienza con una exposición de conocimientos geométricos necesarios para la comprensión de aquellas materias.

*Figuras y teoremas geométricas.* En dos grabados con diseños geométricos explica Cesariano las teorías platónicas de la duplicación del cubo (Fig. 75) y el teorema pitagórico del cuadrado de la hipotenusa (Fig. 76), este último con su aplicación al trazado de las escaleras<sup>332</sup>.

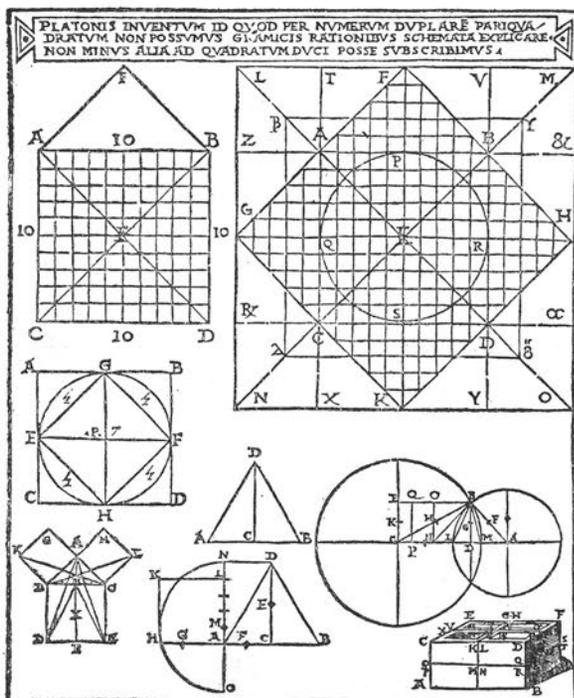


FIG. 75. Figuras y proporciones geométricas (L. IX, fol. CXXXVIII).

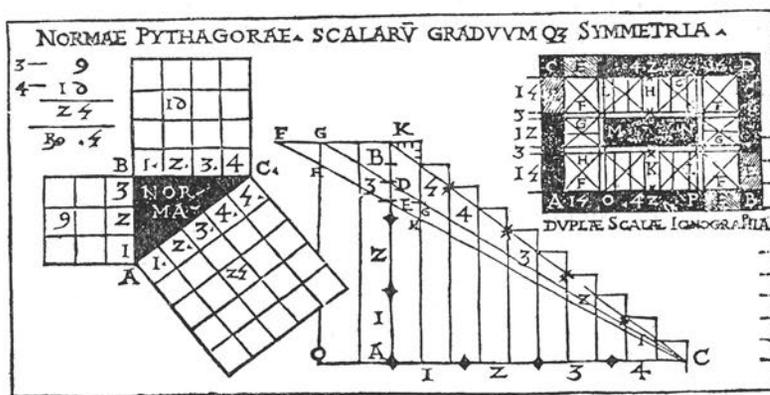


FIG. 76. Explicación del cuadrado de la hipotenusa según Pitágoras (L. IX, fol. CXLV vuelto).

Con estas figuras podría relacionarse la del *cubo seccionado* (Fig. 77) diseñado anteriormente por Cesariano en el Libro V, y sobre el cual Hersey se ocupa interpretándolo esotéricamente<sup>333</sup>, lo que nos induce a conectar su punto de vista filosófico con el contenido en la *Figura cúbica* de nuestro Juan de Herrera<sup>334</sup>.

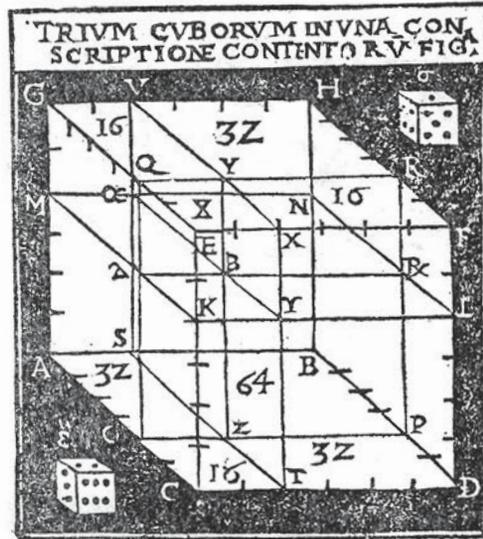


FIG. 77. Cubo seccionado (L. V, fol. LXXII).

*Arquímedes y la corona de Hieron.* En una graciosa xilografía (Fig. 78) Cesariano explica el texto vitruviano correspondiente relativo al volumen y densidad de los cuerpos de acuerdo con Arquímedes según el testimonio de Vitruvio<sup>335</sup>.

*Esfera armilar.* La esfera armilar acompañada de otra celestial (Fig. 79) son los instrumentos que nuestro comentarista muestra para interpretar las explicaciones de Vitruvio sobre astronomía.

*Gnomon.* Teóricamente explica Cesariano la medida del tiempo mediante la sombra producida por el movimiento del sol (Fig. 80).



FIG. 78. Arquímedes y la corona de Hieron (L. IX, fol. CXLVI vuelto).

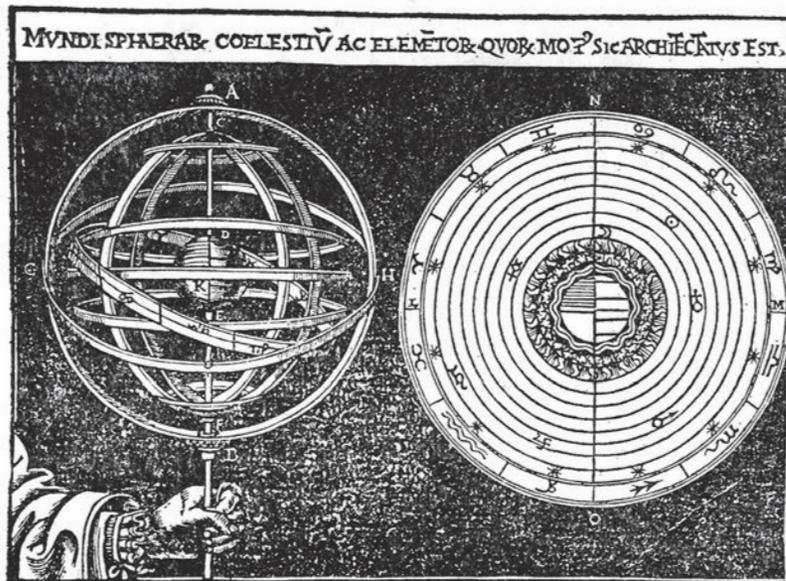


FIG. 79. Esfera armilar (L. IX, fol. CXLIX).

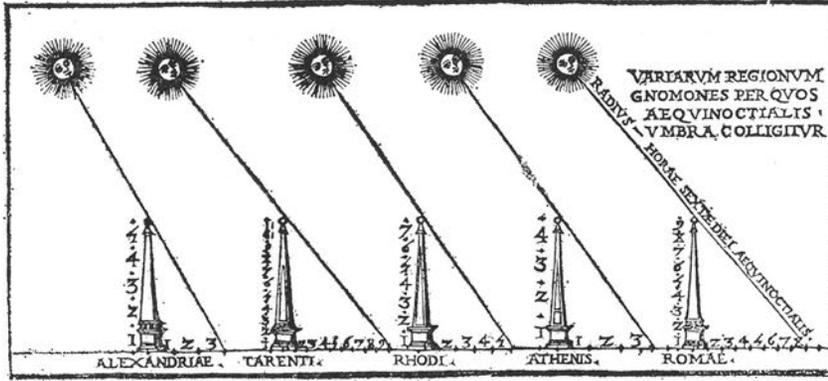


FIG. 80. Gnomon (L. IX, fol. CLVII).

“*Analemma*”. Según Vitruvio las revoluciones del universo originaban los doce signos del zodiaco, VI.1. Ello lo relacionó astrológicamente; y para calcular las influencias que ejercían en su movimiento los planetas, los astros y los signos del zodiaco, se trazaban las *analemmas*<sup>336</sup>. Y Cesariano, siguiendo a Vitruvio, aunque con algunas variaciones, trazó su propio diagrama (Fig. 81).

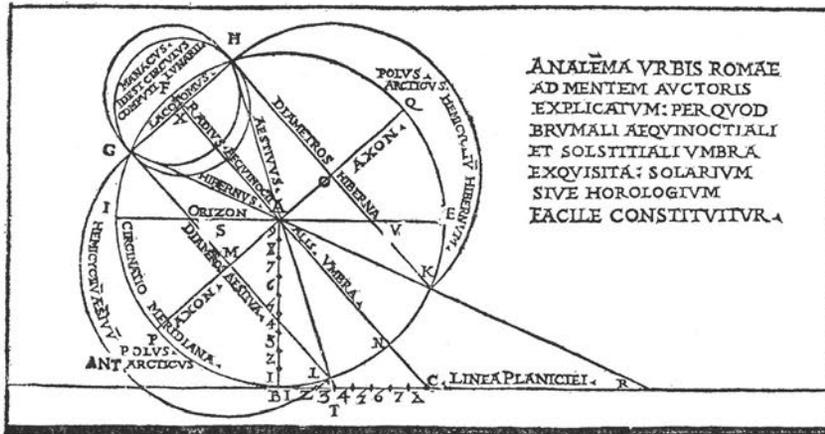


FIG. 81. *Analema* (L. IX, fol. CLVIII).

*Relojes de agua.* Están representados en la lámina que Cesariano denominó *incongruissima* (Fig. 15), por no haberla diseñado él. En ella aparecen una *clepsidra* de flujo constante, un reloj *anáfora* y otro regulado por el zodíaco.

*Ingenios de Ctesibius.* Vitruvio se ocupó de los relojes de agua basados en los principios hidráulicos de Ctesibius de Alejandría<sup>337</sup>; y Cesariano, además de comentar el texto del arquitecto romano, interpretó aquellas teorías en una graciosa xilografía (Fig. 82), donde diseña los ingenios del mecánico alejandrino.

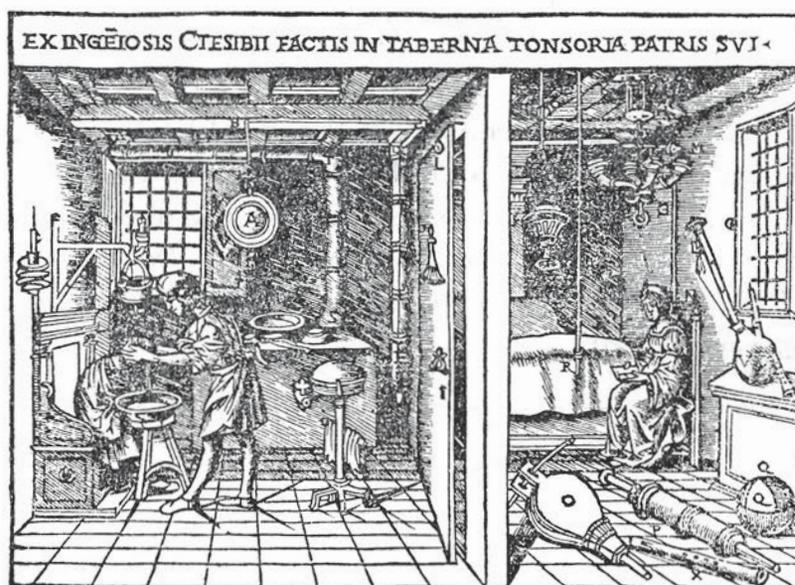


FIG. 82. Ingenios de Ctesibius (L. IX, fol. CLIX).

## ILUSTRACIONES DEL LIBRO X

*Máquinas elevadoras de materiales.* En dos láminas describe Cesariano este tipo de maquinaria. La primera es de dibujo más tosco (Fig. 83) que la segunda<sup>338</sup>, y en ambas se muestran las poleas o polipastos como elementos esenciales, que se completan con los cabrestantes, mordazas, sogas, guindaletas y otros accesorios.

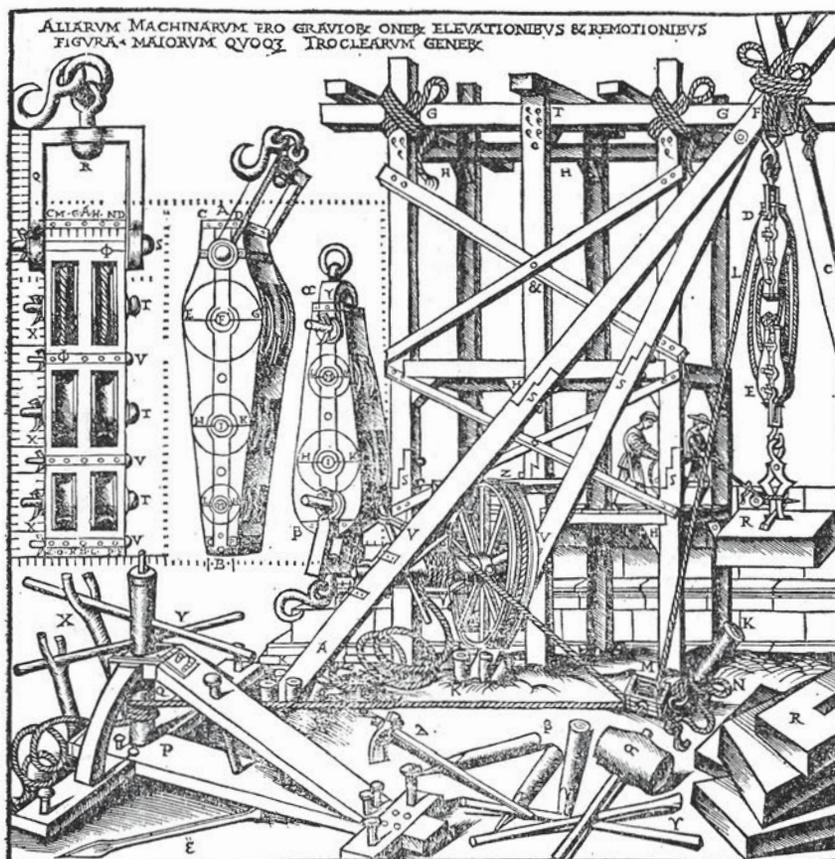


FIG. 83. Máquinas elevadoras de materiales (L. X, fol. CLXV).

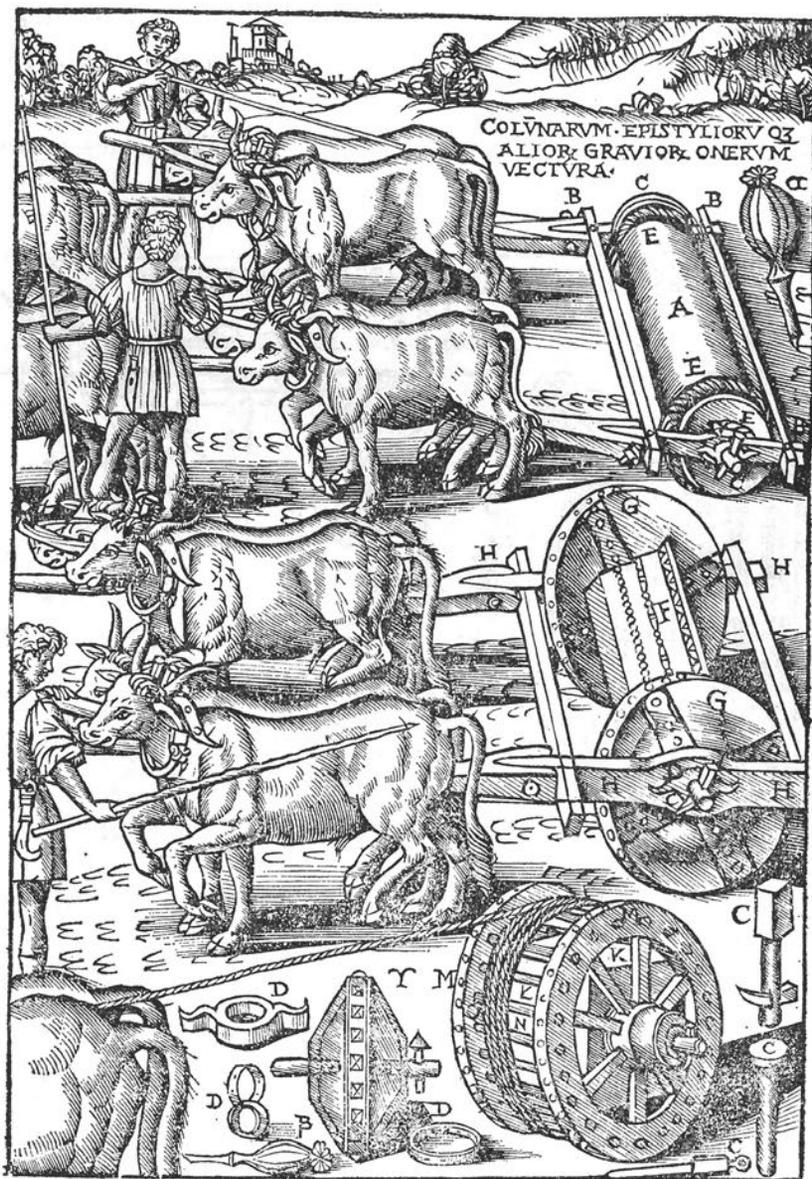


FIG. 84. Máquinas transportadoras de materiales (L. X, fol. CLXVII).



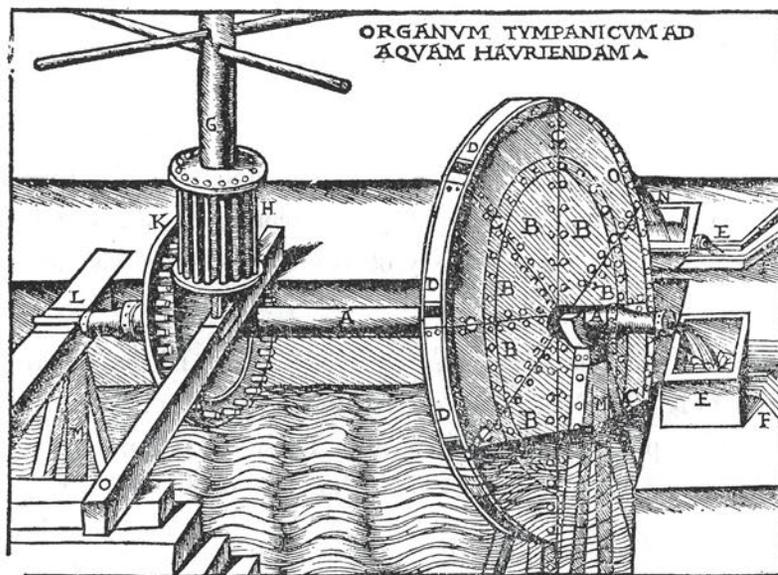


FIG. 86. Noria denominada *organum tympanicum* (L. X, fol. CLXIX).

*Máquinas elevadoras de agua.* Cesariano diseñó cuatro tipos de noria. Las tres primeras simplemente elevaban el agua, y la cuarta, además, servía para la molienda de granos. La primera (Fig. 86), denominada *organum tympanicum*, es de funcionamiento elemental; la segunda (Fig. 87) —*rota modioles*— y la tercera (Fig. 88) están provistas de cangilones; y la cuarta (Fig. 89) —*cloclea*— es una noria que mediante mecanismos utiliza la fuerza del agua para triturar granos<sup>342</sup>.

También representó Cesariano el curioso ingenio conocido con el nombre de *Tornillo de Arquímedes* (Fig. 90), en el cual el denominado *tornillo* es la hipotenusa de un triángulo pitagórico de lados 3-4-5.

Por último, aunque explica los fundamentos de la *ctesibica machina*, que fueron posteriormente utilizados por Joanelo Turriano en Toledo, no la diseña.



FIG. 87. Noria denominada *rota modiolis* (L. X, fol. CLXIX vuelto).

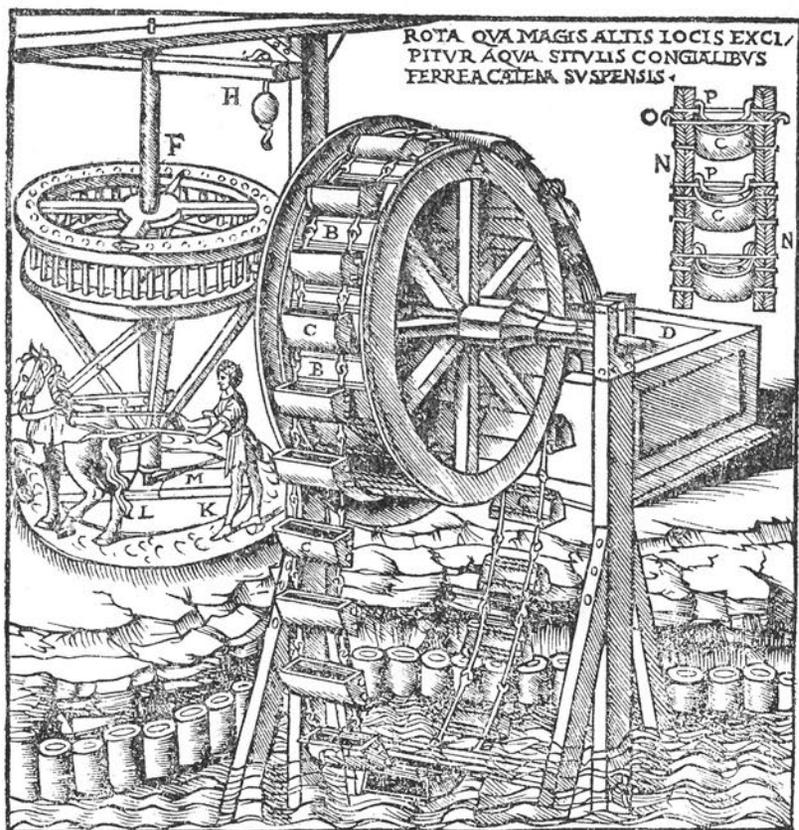


FIG. 88. Noria con cangilones suspendidos mediante cadenas (L. X, fol. CLXX).

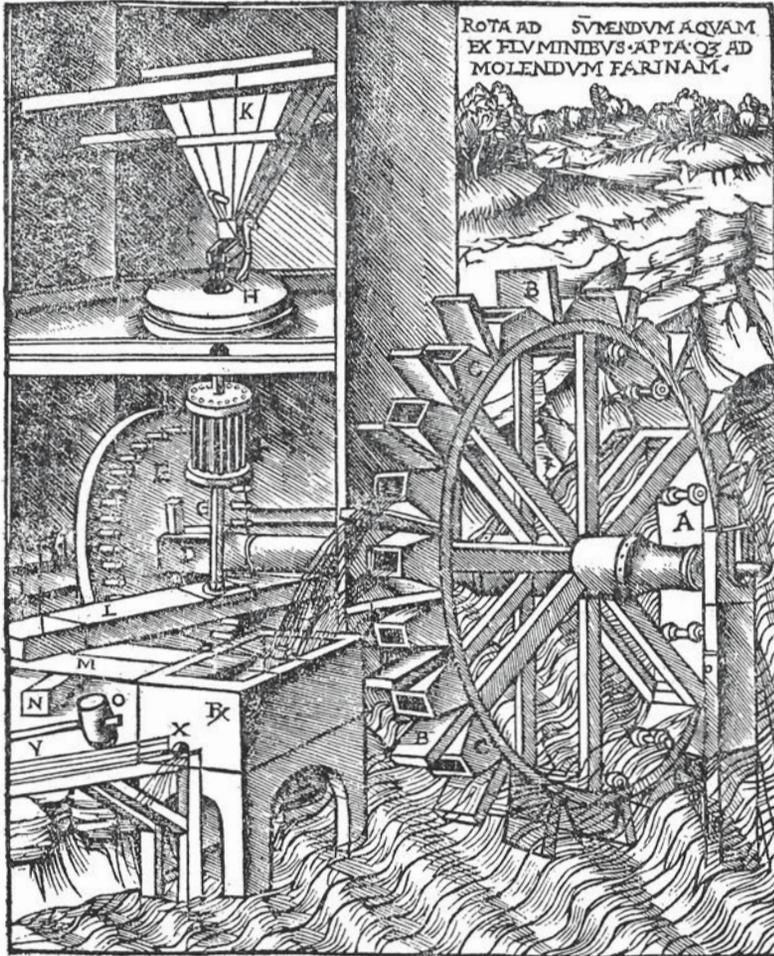


FIG. 89. Noria con cangilones (L. X, fol. CLXX vuelto).

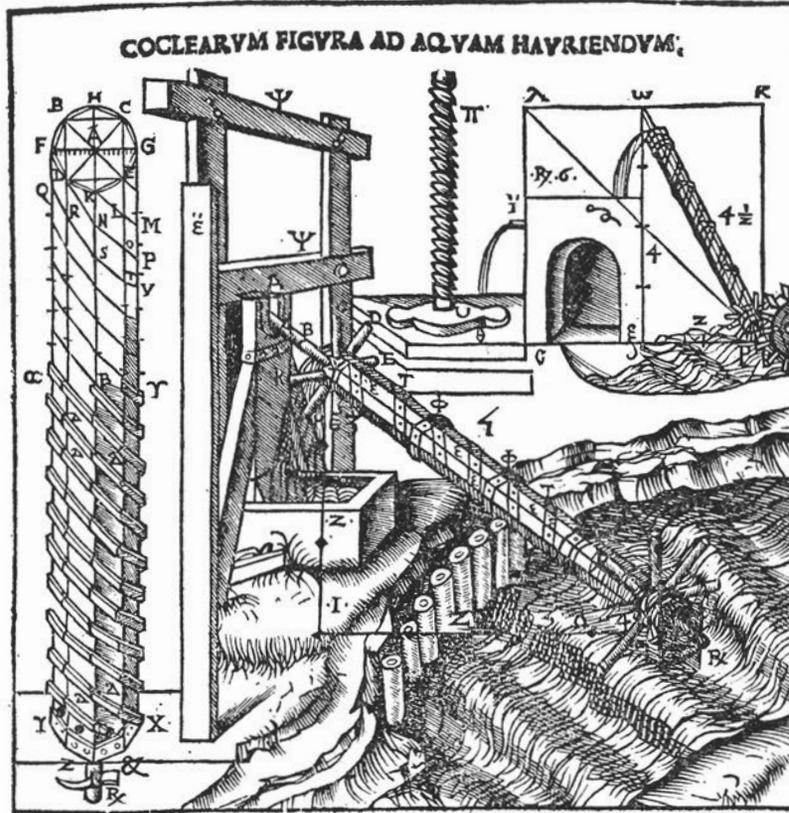


FIG. 90. Tornillo de Arquímedes (L. X, fol. CLXXI vuelto).

*Hodómetros.* Dos hodómetros diseñó Cesariano: uno para coches y otro para navíos.

El dispositivo para los coches (Fig. 91) es la interpretación del descrito por Vitruvio basado en engranaje de ruedas dentadas, y está señalado con la letra *N* en una bella carroza arrastrada por caballos que conduce un airoso jinete <sup>343</sup>.

El hodómetro para navíos (Fig. 92) está construido como las *carracas* de su época, y señalado en la xilografía con la letra *B*, donde se aprecia la descripción vitruviana <sup>344</sup>.

*Ingenios guerreros.* No se ajustan propiamente los diseños de Cesariano (Fig. 93) a las descripciones de Vitruvio. La pequeña *maquina-tortuga* de nuestro comentarista se asemeja a los *musicoli* de Roberto Valturio <sup>345</sup>. En la xilografía aparecen diversos tipos de máquinas para sitiar además de las mencionadas *tortugas*.

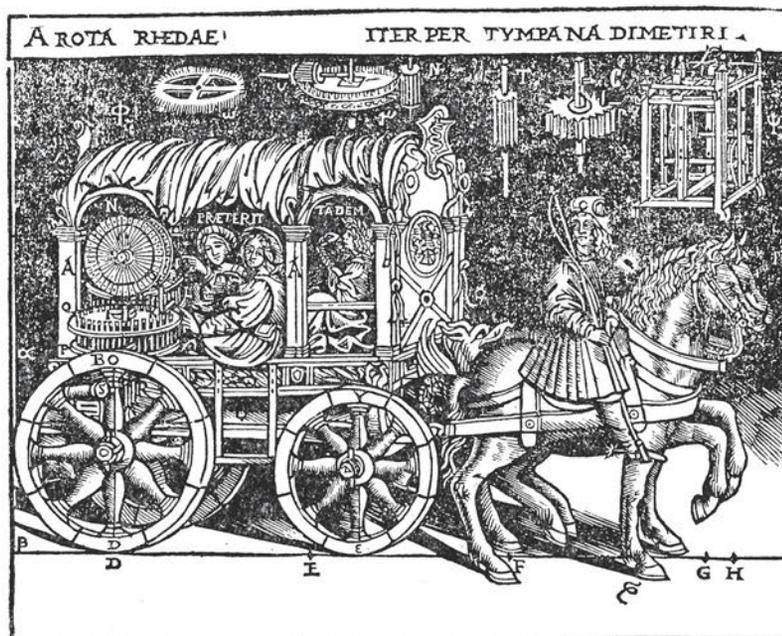


FIG. 91. Hodómetro (N) para coche (L. X, fol. CLXXIII).

#### OTRAS NOVEDADES EN LOS COMENTARIOS

Dos son las más importantes que podemos mencionar: la máquina submarina y la cámara oscura.

*Máquina submarina.* Parece ser que en el ejemplar apostillado por el propio Cesariano que se conservaba en la biblioteca milanese del conde Melzi <sup>346</sup>, aparece una referencia a cierta máquina submarina con venta-

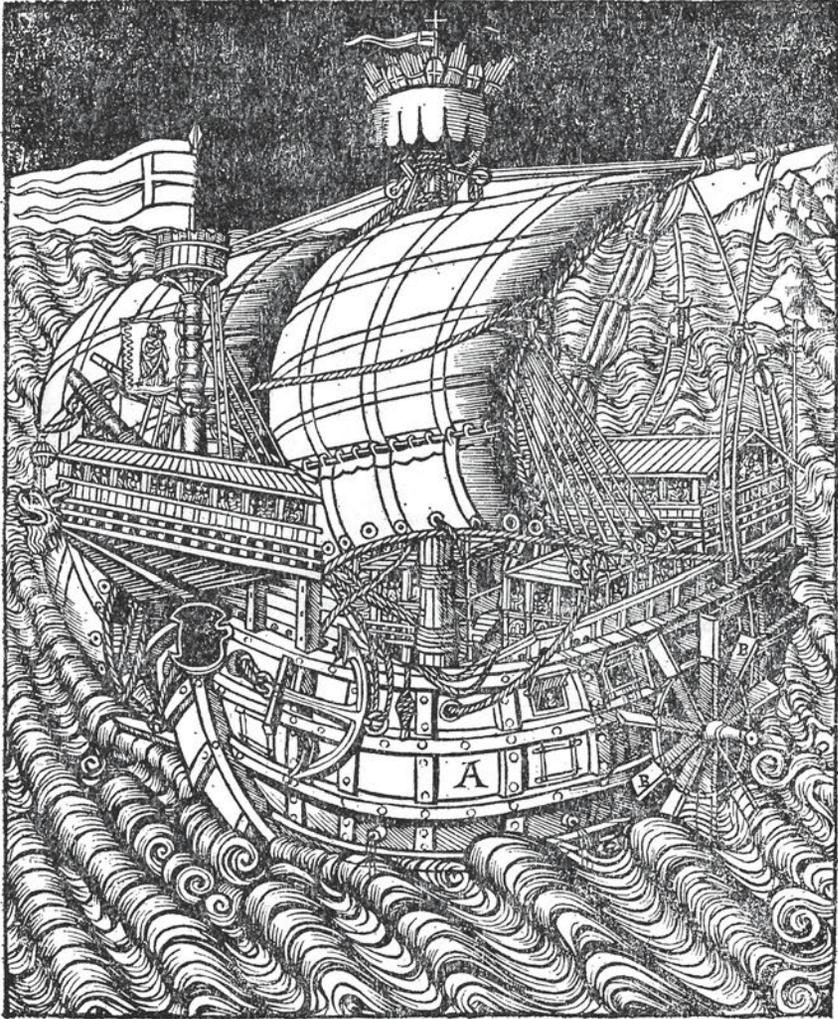


FIG. 92. Hodómetro (B) para navío (L. X, fol. CLXXIII).



FIG. 93. Ingenios guerreros (L. X, fol. CLXXVIII, repetido en el fol. CLXXX).

nas de vidrio para observar el exterior, que recuerda la idea de Leonardo da Vinci <sup>347</sup>.

*Cámara oscura.* Cesariano nos da la primera noticia impresa sobre la existencia de la cámara oscura (Fig. 94), exponiendo que había sido inventada por un arquitecto, el monje benedictino Papnuzio de Sancto Benedicto, anticipándose a Leonardo <sup>348</sup>.

. Et pertho Vitruuio quiui. Excellente/  
mente range una pulcherima ratione del  
optica quale fu experta & uerificata dal  
Monastico Architecto Don Papnuzio de  
Sancto Benedicto : si concauo al torno  
farai uno circulo in qualche assicula di  
quantitate di uncie quattro uel sei: il con  
cauo uncie due uel circa: & q̄sto habia nel  
centro del concauo uno paruo & breuissi  
mo spectaculo seu foramine q̄ scopos etiã  
dicitur : & infixio concordantemente in  
una ualua seu anta di qualche fenestre  
clause per tal modo in lo loco doue sei nõ  
põssa irõire altra luce : & habi uno pocho  
di biancho papero uel altra cosa che rece  
pia suso quello che si representara da epso  
foramine facto cõ diligentia uederai ogni  
cose quanto a la piramide di epso in fino  
in tuta la terra & Cœlo sono contenute,  
cosi colorate : & affigurate

FIG. 94. Primera noticia im  
presa de la *cámara oscura*  
(L. I, fol. XXII vuelto).

## VI. NOTICIAS SOBRE LA VERSIÓN DE CESARIANO, SUS PLAGIOS Y SU INFLUENCIA EN OBRAS POSTERIORES

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Es posible que a causa de no figurar el nombre de Cesare Cesariano ni en el frontispicio ni en el colofón<sup>349</sup>, aparecieran tardías las referencias bibliográficas, aunque el libro fuera conocido y consultado por los arquitectos, así como su texto copiado y sus ilustraciones imitadas por comentaristas posteriores.

En 1670 aparece la primera referencia bibliográfica en el *Ateneo* de Picinelli<sup>350</sup>, que es citada años después por Argellati<sup>351</sup>.

Una difusa noticia de la edición de Cesariano la encontramos el año 1739 en Poleni<sup>352</sup>; y una larga reseña del libro redacta Paitone en 1767<sup>353</sup>.

Posteriormente Pagave, en 1770, escribió la documentada *Vita di Cesare Cesariano* que permaneció inédita hasta su publicación en el año 1878 por Carlo Casati<sup>354</sup>.

A partir de entonces comienza el interés por la obra de Cesariano, y es analizada y estudiada, con diversa fortuna, por todos aquellos que hemos citado y utilizado en el presente trabajo.

### JUICIOS SOBRE LA VERSIÓN DE CESARIANO

Mientras que para unos críticos, a pesar de la belleza tipográfica del libro, resulta fatigosa su lectura<sup>355</sup>, para otros es una sistemática obra que sigue las directrices vitruvianas<sup>356</sup> e incluso está concebida dentro de la cultura renacentista<sup>357</sup>.

Sin embargo, la mayoría de los estudios coinciden en considerar la versión de Cesariano entre las mejores de Vitruvio<sup>358</sup>, tanto por la ca-

lidad de sus ilustraciones <sup>359</sup> como por el influjo que ejerció sobre sus contemporáneos <sup>360</sup>.

#### INFLUENCIA SOBRE POSTERIORES VERSIONES DE VITRUVIO

Aparte del ascendiente que ejerció sobre los artistas <sup>361</sup>, es interesante consignar la influencia que impuso en posteriores versiones vitruvianas <sup>362</sup>.

Antes de mencionar las influencias citaremos dos evidentes plagios del libro de Cesariano. El primer plagiarlo fue Francesco Lutio Durantino, quien imprimió en Venezia el año 1524 una versión copiando el texto de Cesariano sin más variantes que algunas correcciones ortográficas <sup>363</sup>, el cual reimprimió en 1535, también en Venezia <sup>364</sup>, con algunas modificaciones adicionales en la ortografía. El segundo plagiarlo fue Gianbatista Caporali di Perugia, el cual publicó el texto y dibujos de los cinco primeros libros de Cesariano el año 1536 en Perugia <sup>365</sup>.

Aparte de los anteriores plagios, pronto comenzaron las imitaciones. Así, a los dos años de aparecer la edición de Cesariano, los herederos de Felipe de Junta, reimprimieron en Firenze el año 1523, su anterior edición de 1522, pero con figuras copiadas de las de Cesare Cesariano <sup>366</sup>.

Sin embargo, años después Serlio, en la nota final de su *Terzo libro* publicado en Venecia el año 1540 <sup>367</sup>, testimonia que en su tiempo, o sea casi veinte años más tarde de aparecer el libro de Cesariano, lo elogiaban <sup>368</sup>. Y Vasari entre los tratados utilizados conoció el de Cesariano <sup>369</sup>.

Entretanto, el año 1543, terminaron de imprimir, en los talleres de la oficina Knoblochiana de Argentorati, una nueva edición latina del tratado *De architectura* siguiendo el texto de Fra Giocondo y copiando las ilustraciones de Cesariano <sup>370</sup>.

Cuatro años después, en 1547, aparece la primera edición en francés con texto de Fra Giocondo traducido por Jean Martin e ilustrada por Jean Goujon basando en gran parte sus diseños en los de Cesariano <sup>371</sup>. Al año siguiente 1548 se imprime en Norimberga por Ioanes Petreius la primera edición en alemán, el *Vitruvius Teustch* <sup>372</sup>, tomando como mo-

delo la de Cesariano<sup>373</sup> y copiando el grabador Hans Sabald Behan los dibujos de nuestro comentador milanés<sup>374</sup>.

Muchas de las ediciones posteriores del tratado *De architectura* continuaron ilustrándolas con copias e interpretaciones, o bien simplemente inspirándose, en los diseños de Cesariano. Entre otras importantes podemos citar la de Argentorati (Strasburgo) de 1550<sup>375</sup>.

Pero con el tiempo se fueron madurando los estudios vitruvianos y sus interpretaciones gráficas, llegando a sobrepasar la de Cesariano<sup>376</sup>. Así, apareció en Venezia el año 1556 la magnífica de Daniele Barbaro, que oscureció a las precedentes<sup>377</sup>; y en 1758 la de Berardo Galiani, estampada en Nápoles, y cuyo autor recuerda en primer lugar la de Cesare Cesariano<sup>378</sup>.

Actualmente es un libro que se conserva en pocas bibliotecas públicas<sup>379</sup>, quizá a causa de su desaparición debido al escaso número de ejemplares estampados<sup>380</sup>.

*Milano, 7 de septiembre de 1978.*



## NOTAS

<sup>1</sup> Véase LUIS CERVERA VERA, *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, Instituto de España, 1978, donde desarrollamos con detalle el conocimiento del texto vitruviano mediante sus códices desde su aparición hasta finales del siglo XV.

<sup>2</sup> LUIS CERVERA VERA, «Sobre Alberti y la creación de su "De re aedificatoria"», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 45, Madrid, 1977, pp. 43-80.

<sup>3</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>8</sup> LUIS CERVERA VERA, «Cesare Cesariano (1483-1543). Traductor y comentarista de Vitruvio», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 46, Madrid, 1978, pp. 61-96. Erróneamente el abate FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de' Litterati Milanesi*, Milano, 1670, p. 138, escribe: «Vitruvio, da Cesariano tradotto e commentato... che poi da Agostino Gallo fu ristampato in Como l'anno 1521». Otras noticias en JACOPO MARIA PAITONI C. R. SOMASCO, *Biblioteca degli Autori Antichi Greci e Latini vulgarizzati*, vol. IV. Venezia, 1767, p. 225 sq.

<sup>9</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, pp. 119-122.

<sup>10</sup> CAROL HERSELLE KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 211: «On the other hand, Cesare may be criticized for having attempted so ambitious a project without thorough preparation for it. He knew Latin, and he knew about surveying, civil engineering, designing plans, and architectural decoration. He seems, however, to have known little pagan Roman architecture and relied heavily on dictionaries such as those of Suida and Papias, and commentaries on classical texts such as those of Averroes on Aris-

tole, rather than on the investigation and analysis of ancient monuments. Cesariano was surely in Milan, Como, Villanterio Pavese, Asti, Reggio Emilia, Parma, Ferrara, and S. Benedetto Po before his book was written; we know this from his autobiographical remark in the commentaries. But if he ever saw what were then ruins at Brescia, or the monuments at Rimini, he did not record anything about them. It is likely that he never visited Verona since he located the inscription with the name Vitruvius of the Arch of the Gavi on the Arena, and relied on information given by Paulo di Balzano (c. 136r). Most important of all, he seems not to have gone to Rome».

<sup>11</sup> PAOLO VERZONE, «Cesare Cesariano», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 203: «L'attività del Cesariano nel campo dell'architettura deve essere stata modesta: le pur accurate ricerche hanno rivelato, come vedremo, solo opere di limitata entità e di alcune di esse la paternità non è nemmeno certa: l'artista, che nel corso del suo trattato parla spesso di sé, non nomina mai progetti importanti da lui stesso realizzati; la sua attività abituale deve esser stata quella di pittore di decorazioni affrescate»; *Ibidem*, p. 208: «La sua attività d'architetto dev'essere stata però sempre, come si è detto, assai modesta: l'unica opera in cui ricorse il suo nome, oltre agli incerti progetti per S. Maria presso S. Celso, è l'opera a tenaglia in Castello». CAROL HERSELLE KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521)*, München, Wilhelm Fink, 1969, p. 6: «This rather less than brilliant artist»; *Ibidem*, p. 11: «It is obvious that a man like Cesariano who stood at the fringes of learned society, who was a moderately esteemed but not outstanding painter and architect, needed and used works of other men to augment his own knowledge». FRANCESCA LEONI, «Il Cesariano e l'architettura del Rinascimento in Lombardia», *Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'arte*, annata prima, Milano, 1955, p. 90: «Su questo maestro che, nel farsi dell'architettura dal Bramante al Richini, non ha trovato ancora una critica definizione». SERGIO LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia simetria"», *Primato. Lettere e Arte d'Italia*, anno terzo, n.° 19 Roma, I ottobre 1942, p. 365: «La fama di Cesariano è affidata alla sua traduzione di Vitruvio (Gerardo da Ponte, Como, 1521) chè poco o nulla resta della sua attività architettonica e pittorica e per di più il poco è controverso».

<sup>12</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 79. GIUSEPPE STRUFFOLINO KRÜGER, «Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 287, recuerda al estudiar la iglesia de S. Maurizio al Monastero Maggiore de Milano, la arquitectura elegante, rítmica y geométrica del Cesariano. MARIA LUISA GATTI PERER, «Nuovi documenti per il Monastero della Visitazione in Milano», *Arte Lombarda*, anno IX, Milano, 1964, p. 197: «quella sorta di umanesimo lombardo che a Milano appare all'inizio del cinquecento con il Cesariano e il Bramantino».

<sup>13</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 12: «Cesariano's own experience in the practical aspects of architecture, engineering, and printed seemed to him sufficient to enable him to present explanations of technical matters». COSTANTINO BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *Maso Finiguerra*.

*Rivista della Stampa incisa e del Libro Illustrato*, anno V, fasc. 1.º-2.º, Milano, 1940, p. 83: «uomo di larga cultura, raccoglitore di memorie e di disegni di buoni maestri».

<sup>14</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, pp. 68 y 72. PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 47: «la lettura degli autori greci e latini l'animassero ad intraprendere la versione di Vitruvio». AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *L'Industria della Stampa*, anno settimo, Roma, settembre 1934, p. 21: «La lettura di Vitruvio doveva essere stato un pasto assiduo della sua mente, cosicché per tempo concepì l'idea di tradurlo e di illustrarlo e a questo lavoro dedicò per lunghi anni parte del suo tempo e delle sue energie finché a Milano il nobile Pirovano si offerse di assecondarlo nella pubblicazione». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203: «Lo scopo della sua esistenza fu tuttavia essenzialmente la pubblicazione del Vitruvio»; *Ibidem*, p. 208: «la personalità di questo appassionato e tenace lavoratore». LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «La lunga familiarità che ebbe con il testo classico». SERGIO GATTI, «L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 229: «Cesare con la chiara consapevolezza di adempiere ad una vocazione divina dedicasse la sua vita allo studio dell'antico e difficile trattatista». COSTANTINO BARONI, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini. Questione di Metodo*, Milano, Edizione de l'Arte, 1941, p. 117: «Mentre egli si affermava anche nel campo della pittura decorativa e attendeva al commento dei testi di Vitruvio».

<sup>15</sup> F. MALAGUSSI VALERI, «Cesariano», *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Ulrich Thieme und Felix Becker, vol. VI, Leipzig, 1948, p. 313: «Handexemplar, mit seinen eighändigen Korrekturen und Postillen, die auch viele Angaben über seine Lebensschicksale enthalten, wird in der Bibliotheca Melziana zu Mailand aufbewahrt». FEDERICO FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano del 1521*, Como, Cesare Nani, 1934, p. 9: «Questa copia preziosa si conserva ancora oggi, io credo, nella biblioteca dei Conti Melzi in Milano dove la consultarono e il De Pagave e il Casati ai quali dobbiamo una Vita di C. Cesariano, la più completa ed esauriente che di lui si potesse scrivere data la scarsità e la saltuarietà dei documenti conosciuti che lo riguardano».

<sup>16</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 83: «autore egli stesso, oltre che del Commento al Vitruvio, anche di un *Opus de templo Maximo mediolanensi* ricordato nei carmi di G. B. Scaravaggi e poi andato smarrito». Repite VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203: «Il Cesariano aveva dedicato d'altronde al Duomo uno studio apposito «opus de templo maximo mediolanensi» ricordato nei carmi di G. B. Scaravaggi ed ora smarrito». ANTONIO FRANCESCO ALBUZZI, «Le "Memorie per servire alla Storia de' pittori, scultori e architetti milanesi" raccolte dall'abate...», *L'Arte*, anno LIII, vol. XVIII, Milano, 1954, p. 70: «Oltre alla famosa Opera del Vitruvio scrisse il Cesariano un libro de Templo Maximo Mediolanensi, di che non può dubitarsi trovandosi menzionato per detta dell'Argellati, in alcune poesie manoscritte di Giovan Battista Scaravaggi, autor Milanese contemporaneo e amico del Cesariano medesimo, il quale lo esorta a voler pure un giorno comunicare al pubblico la detta opera per mezzo della stampa». *Vita di Cesare*

*Cesariano Architetto milanese, scritta da* VENANZIO DE PAGAVE. Pubblicata dal dottor C. Casati, Milano, Tipografia Pirola, 1878, p. 60.

<sup>17</sup> PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 61: «Terminò la sua carriera in seno alla patria, dalla quale, benchè tardi, fu onorato». BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 83: «ciò ha nuociuto al buon nome di un artista bizzarro, sí; ma non privo di doti, riconosciute ufficialmente in diplomi e in testimoniazze di contemporanei». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «Ed anche dopo la pubblicazione del Vitruvio se non gli mancarano riconoscimenti ed onori».

<sup>18</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «L'esame e lo studio dell'opera è solamente agli inizi: quando questi saranno ben progrediti, ... sarà messa nel giusto valore e sarà esaudita la supplica espressa dalle patetiche innovazioni della "pagina autobiografica", di vedersi non solo sfruttato e plagiato, ma ricordato con onore nei tempi».

<sup>19</sup> Así lo reconoce KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 13: «Fortunately, his experience was wide enough to allow him to serve for us as a representative artist of his time».

<sup>20</sup> A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, XI, *Architettura del Cinquecento*. Parte I, Milano, Hoepli, 1938, p. 133: «Tra i seguaci di Donato Bramante noi non seguiamo ora tutti quanti a Milano e in Lombardia presero metro da lui, come Cesare da Reggio o Cesare Cesariano, il Bramantino, Cristoforo Solari, che meglio intesero lo stile del maestro. Essi furono i maggiori interpreti, Cesare Cesariano commentatore di Vitruvio». Acerca de Bartolomeo Suardi, llamado *Bramantino*, y su relación con Bramante véase ANGELO COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed Arte subalterne*, vol. III, Roma, Salvioni, 1791, p. 214 sq. LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «Dopo la partenza di Bramante mi pare che il Cesariano, più ancora del Bramantino e del Solari, sia l'architetto che ne interpreta lo stile senza imitarne pedissequamente i particolare costruttivi e decorativi; con lui si verifica la graduale rottura fra partito pittorico e partito architettonico e si impone la semplificazione delle forme propria del nascente spirito classico libero ancora dal pesante manierismo dei posteriori decenni».

<sup>21</sup> MANFREDO TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966, p. 110: «E chiaro che l'intellettualismo del Cesariano non è che una delle tante espressioni della fiducia tutta rinascimentale circa la coincidenza fra arte e scienza, fiducia cui le divagazioni vitruviane nei più disparati campi della storia, della filosofia, della cosmogonia, della fisica, prestava un non indifferente sostegno; come è testimoniato, fra l'altro, dallo sviluppo che il Cesariano fa della teoria vitruviana della visione, dove dimostra una conoscenza tutt'altro che superficiale dell'ottica e una notevole penetrazione delle sue possibilità strumentali nella cultura e nella prassi dell'architetto». PAOLO PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanismo, diretto da...*, t. I, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, p. 544: «Sulla base di una fiducia prettamente rinascimentale nella coincidenza tra arte e scienza lo studio dell'architettura è intenso come recupero scientifico di un linguaggio universalmente valido sul piano intellettuale e strumentale».

<sup>22</sup> SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete in un giudizio di Cesare Cesariano», *Arte Lombarda*, anno XVIII, núms. 38-39, Milano, 1973, p. 130, considera a Milano, «negli ultimi decenni del Quattrocento, uno dei centri principali per l'elaborazione della teoria artistica in Italia». JULIUS SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 123-128.

<sup>23</sup> MARIA LUISA FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo», *Paragone. Revista mensile di arte figurativa e letteratura*, n.º 211, Firenze, 1967, p. 23: «Nel secondo decennio del Cinquecento, accanto al gruppo di artisti che, in architettura e in pittura, spendevano fino agli ultimi spiccioli l'eredità di Bramante e di Leonardo, ormai usciti dalle scene di Lombardia, si andava delineando una indifferibile mutazione di gusto, anche se le avvisaglie in tal senso rimontano all'ultimo decennio del Quattrocento con l'arrivo di Gian Cristoforo Romano, attivo alla Certosa di Pavia intorno all'arca di Gian Galeazzo Visconti. In architettura, il configurarsi di modi più decisamente classicheggianti, oltre che all'operosità di Cristoforo Solari nel territorio, può far perno sulla data del 1512, quando Cesare Cesariano, da lungo tempo esule in Emilia per tristi ragioni famigliari («la perfida noverca»), rientra stabilmente in Lombardia». PORTOGHESI, *Dizionario*, *op. cit.*, t. I, p. 544: Riallicciandosi in parte a la tradizione leonardesca». LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmata symetria"», *op. cit.*, p. 365: «Il clima di Cesariano è dunque leonardesco»; *Ibidem*, p. 366.

<sup>24</sup> HERBERT REAT, *El significado del arte*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1973, p. 242: «Nadie negará la profunda relación mutua que existe entre el artista y la comunidad. El artista depende de ella: su tono, su *tempo*, su intensidad, las extrae de la sociedad de la que forma parte. Pero el carácter individual de la obra que el artista crea depende de algo más; está vinculada a un decidido deseo de crear formas que es un reflejo de su personalidad y no existe obra de arte significativa si no se produce este acto de deseo creador».

<sup>25</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203: «La chiave per comprendere ogni cosa è offerta dal carattere dell'artista e dalle vicissitudini della sua vita. Una pagina di fitta stampa dell'in folio vitruviano ci riassume i fatti principali fino al 1520 circa: altri dati si ricavano in altri punti del libro ed in documenti cosicché è possibile riassumere a grandi linee le tappe della vita del Cesariano e da queste e dal modo con cui egli le racconta emerge chiaramente il suo carattere, dominato da irrefrenabili complessi».

<sup>26</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 17: «Da una parte v'era un pensatore ed un artista, e cioè un tipo d'uomo portato a quella indecisione che è dovuta spesso all'incontentabilità ed ai ritardi conseguenti».

<sup>27</sup> Véase el transcurso de su vida en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*; y el juicio sobre su personalidad en PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>28</sup> Obsérvese en CERVERA, «Sobre Alberti y la creación de su "De re aedificatoria"», *op. cit.*

<sup>29</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, op. cit., p. 196: «Anzi, nel bel passo in cui il Cesariano descrive il proprio combattuto itinerario culturale sembra rispecchiarsi quella esaltazione albertiana dell'uomo dominatore del proprio destino che in tale severa battaglia acquista e trasmette agli altri la sua più profonda *humanitas*; dove modello di vita e comportamento culturale si fondono in una sintesi che è la più alta aspirazione dello spirito classico».

<sup>30</sup> Aunque con diferente sentido así lo observó KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, op. cit., p. 9: «we know from his commentary that he was far from modest».

<sup>31</sup> Según escribió el propio Cesariano en el documento transcrito por CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *Archivio Storico Lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda*, anno II, Milano, 1875, p. 437: «Caesarem Cesarianum circa illud opus divinum Vitruvianum e litteris latinis et graccis in linguam maternam translatum commentatumque, tot et tantis figuris ornatum, ut non modo a doctis sed etiam ab idiotis propter figurarum commensurationes intelligi possit». VERZONE, «Cesare Cesariano», op. cit., p. 205. TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, op. cit., p. 195: «risulta evidente sia un interesse filologico di tipo nuovo, che un intento pedagogico e operativo, specie nel rapporto istituito fra testo e illustrazioni, che rivela un atteggiamento di contemporaneità con lo spirito». POLANI, *Exercitationes Vitruvianae*, op. cit., en la siguiente nota <sup>41</sup>, p. 412, escribe: «Tra le edizioni di Vitruvio questa è la prima che vedasi corredata di copiose annotazioni. In essa è tenuto il metodo, e la forma di un giusto Commento col quale il Cesariano e i suoi continuatori si sono argomentati di rischiarare i passi di Vitruvio più oscuri e difficili benchè non sianvi riusciti troppo felicemente». CAROL HERSELLE KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 210: «Cesariano's was a far more sumptuous production and, more significant, the first to make Vitruvius accesible to those who could not read Latin».

<sup>32</sup> SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», op. cit., p. 131: «Quando il Barbarosa distrusse la città [Milano], e con essa —come assicura la tradizione— le ultime decantate testimonianze dell'architettura romana. Questa tradizione descriveva, spesso con in tono nettamente leggendario, quasi da *Mirabilia Urbis*, i monumenti più meravigliosi e famosi dell'antica città romana, e risaliva a scrittori medievali, era stata ripresa poi con nuovo entusiasmo e vigore dagli umanisti, i quali, ricorrendo anche allo studio di epigrafi e di monete, oppure di particolari toponimi, cercavano di scoprire, per così dire, sotto l'aspetto della loro città, l'originario modello romano». Para más detalles consúltese el documentado trabajo de G. MOMPELLIO MONDINI, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal secolo V al secolo XVIII*, Milano, 1943; y LILIANA GRASSI E PIERO PORTALUPPI, «Scuola e "maniera" nell'architettura lombarda del Cinquecento», *Saggi di Storia dell'Architettura in onore di Vincenzo Fasolo*, Roma, 1961, p. 225 sq

<sup>33</sup> PAGAVE, *Vita*, op. cit., p. 82: «perchè la lingua volgare era al suo tempo assai guasta e corrotta». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, op. cit., p. 30: «Dalla imperizia nello scrivere da parte di molti valentuomi di quel tempo —fra gli

artisti, m'intendo— si hanno infinite prove». Interessante consultar sobre el estado de la lengua italiana de entonces en LUIGI BOSSI, *Della Istoria d'Italia antica y moderna*, vol. XVIII, Milano, 1822, pp. 417-443.

<sup>34</sup> *Hypnerotomachia Poliphili, vbi humana omnia non nisisomnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis, 1499.

<sup>35</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 31: «Vent'anni prima che il Cesariano pubblicasse la sua traduzione in un tempo molto vicino ai giorni in cui cominciava a pensarvi, un libro celebre più per le figure che lo adornano che per il curioso testo, il *Sogno di Polifilo* di frate Colonna portava ad un grado eccezionale questo modo di scrivere italiano latineggiando. Non voglio paragonare la indiscutibile leggiadria di movenze di frate Colonna colla legnosa struttura del Cesariano».

<sup>36</sup> Acerca del interés de Leon Battista Alberti por la lengua vulgar, de la que es un defensor, véase CERVERA, «Sobre Alberti», *op. cit.*, p. 50.

<sup>37</sup> GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, A cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, p. XVII: «Se quindi è stato necessario supporre per il Lomazzo una conoscenza non profonda del volgare italiano».

<sup>38</sup> C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, 1971, p. 10, observa que entre los años 1540 y 1560 se iniciaron las traducciones al vulgar italiano de las obras científicas y de erudición, para una sociedad más abierta que en el pasado, «sul piano di eguaglianza che la nuova lingua consentiva a uomini che non avevano ricevuto un'educazione umanistica».

<sup>39</sup> LOMAZZO, *Scritti*, *op. cit.*, vol. I, p. XX.

<sup>40</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203, considera la obra «prolissa e de limitato valore filologico».

<sup>41</sup> JOHANNIS POLENI, *Exercitationes Vitruvianae primae, hoc est, ... Commentarius Criticus de M. Vitruvij Pollionis Architecti X librorum editionibus, nec non de earundem editoribus, atque de aliis, qui Vitruvium quocumque modo explicarunt, aut illustrarunt*, Patavii, Typis Seminarii apud Jannem Manfré, 1839, p. 32, considera que la traducción de Cesariano está realizada de forma que los vocablos no son ni latinos ni italianos.

<sup>42</sup> Claudio Tolemei di Siena, el docto fundador de la *Accademia della Virtù*, en una carta al conde Agostino de'Landi, en 1542, y aludiendo a la versión de Cesariano, escribió: «Che Vitruvio era stato tradotto di Latino in volgare, ma così stranamente e con costruzioni così aspre ed intincate che senza dubbio manco assai s'intende in volgare che in latino»; véase ALBUZZI, «Le "Memorie"», *op. cit.*, p. 71 (c), y SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. cit.*, p. 219. G. K. LUKOMSKI, *I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, Hoepli, 1933, p. 90, nota <sup>1</sup>, fecha la carta el 14 de noviembre de 1543. LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia simetria"», *op. cit.*, p. 365: «letterariamente infelice pel gergo italo-milanese fortemente classicizzato».

<sup>43</sup> ALBUZZI, «Le "Memorie"», *op. cit.*, p. 70, coincidendo con Poleni, esprime: «Egli ha tenuto medesimamente una maniera di scrivere, la quale non si uniforma nè all'italiana nè alla latina ortografia. Al che si aggiunga essere molte volte il suo stile tronco e la sintassi confusa, e intralciata a segno che mal si arriva a intenderne il significato».

<sup>44</sup> AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 21: «la comasca invece fu la prima a presentare la traduzione, con vantaggio quindi anche degli "idioti", come si diceva allora per intendere profani. Traduzione che, quanto a lingua, lascia molto a desiderare, ma che non manca di chiarezza».

<sup>45</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 30: «La traduzione del trattato di Vitruvio fatta dal Cesariano, meritoria come primo tentativo di ridurre popolare il testo antico non è un capolavoro. Il linguaggio del traduttore è di tale natura incerta tra il latino e l'italiano che, come ben disse qualcuno, ha spesso bisogno di essere tradotto e commentato».

<sup>46</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11: «He created his own language, blending Latin and Italian in order to create an Italian architectural vocabulary and perhaps because he wanted to make the vocabulary seem scholarly through its proximity to Latin. He used words from Vitruvius' text which he did not understand well enough to explain in the commentary». KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *op. cit.*, p. 211: «While the modern bibliophile cherishes the books as much as his Renaissance counterparts must have done, he may admit that Cesariano did not always clarify Vitruvius' text and may often have obscured its meaning. In some ways the faults were not really Cesariano's: he had often to invent Italian words when translating certain Latin ones for the first time; the volume itself was printed without appropriate supervision, proofreading, etc.». LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 93: «Che nel frattempo il Cesariano si vada formando un *proprio linguaggio*, lo possiamo vedere dai disegni con cui esemplifica i vari tipi di edifici di templi greci: da quello *in antis* al tempio *diptero*. Infatti, pur rettamente interpretando il testo di Vitruvio nel commento scritto, nelle illustrazioni grafiche si abbandona alla propria personale visione».

<sup>47</sup> Sobre la importancia de la traducción de Cesariano y de las grandes dificultades que encontró y hubo de superar véase C. DIONISSOTTI, «Tradizione classicae volgarizzante», *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, pp. 165-167. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>48</sup> GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 129.

<sup>49</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 91: «Proprio su tali incisioni vuol fondarsi la nostra indagine. Ma a questo punto viene spontaneo chiedersi se sia legittimo ricostruire la personalità di un architetto non sulle opere da lui erette, bensì soltanto su disegni che vogliono esemplificare il pensiero critico di un altro maestro. Trattandosi del Cesariano la risposta può essere affermativa, perchè questo artista si pone sempre di fronte a Vitruvio con assoluta indipendenza, cercando di realizzare graficamente (il commento scritto è talora molto più aderente al testo) non tanto

l'idea architettonica del trattadista, quanto il proprio fantasma poetico. E' quindi il Cesariano più che altro un illustratore che, suggestionato dalla lettura del testo classico, lo completa con tavole che rispecchiano la sua concezione fondamentale cinquecentesca dell'architettura». *Ibidem*, p. 93: «Nelle illustrazioni grafiche si abbandona alla propria personale visione». *Ibidem*, p. 96: «il Cesariano rinsaldi sempre più la sua visione artistica».

<sup>50</sup> POLENI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 195: «Così l'anacronismo delle illustrazioni, da molti osservato, ha un senso preciso: il dialogo con il modello storico dell'antichità è qui esplicitato e reso evidente figurativamente esaltando proprio la soggettività di una relazione che accetta il riferimento ad un orizzonte storico che può peraltro agire come *presenza operante*, solo se considerato da una situazione culturale cosciente della propria originalità».

<sup>52</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 91: «E' quindi il Cesariano più che altro un illustratore che, suggestionato dalla lettura del testo classico, lo completa con tavole che rispecchiano la sua concezione fondamentalmente cinquecentesca dell'architettura».

<sup>53</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 13: «Some of the illustrations in the Como Vitruvius ... show how a Renaissance style could be developed from a basis that was not always antique and how medieval methods of design persisted in Lombardy, at least, until a period following the death of Bramante, Raphael, and Leonardo». SERGIO GATTI, «L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519», *op. cit.*, p. 229: «Qualunque possa essere il giudizio di merito sull'attendibilità della sua esegesi vitruviana, è certamente illuminante che nella Milano post-Bramantesca». TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 195: «rivela un atteggiamento di *contemporaneità* con lo spirito, supposto almeno, del trattatista romano e una preoccupazione spregiudicata nel suo cercare conferma alle proprie interpretazione negli esempi dell'architettura lombarda, ed in particolare bramantesca».

<sup>54</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 13: «We regard Cesariano's solutions as compromises with accuracy but they show us to what extent many architects of the Renaissance relied on the legacy of the middle ages to supplement their knowledge of antique art. These compromises were determining factors in the creation and appearance of Renaissance styles in many regions of Europe where there were few ancient architectural remains or where they were misinterpreted or even ignored».

<sup>55</sup> GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 132: «Nonostante la sua violenta polemica contro l'arte gotica, dunque, il Filarete con il suo *Trattato* opera una mediazione fra gli antichi insegnamenti medievali, e lo sviluppo di nuove tendenze artistiche, che risulterà di fondamentale importanza per il futuro dell'architettura lombarda, da Bramante e Leonardo, al Cesariano».

<sup>56</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 94.

<sup>57</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*

<sup>58</sup> Véase *Propósito vulgarizador de la versión*, en este trabajo. También LEONARDO BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, vol. I, Madrid, Taurus, 1972, p. 360.

<sup>59</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 194, nota <sup>10</sup>. Véase también la nota siguiente.

<sup>60</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. C: «Francisco Sfortia Vicecomite: & Blanca maria sua Vxore. Essendo peruenuti Duci de Milano con tranquilla pace. Questo: & il maximo Castello feceno aedificare. Et in fino a la sua aetate nulla symmetria di opera de ornamēti che Vitruuio ha descripto non era sta quasi mai dal tempo di Romani usque ad id tempus. Vsata in Milano da la destinctione che fece Federico Barbarossa in fino alhora. Ma imperante Galeazio: & Sucesiuo Iohanne Galeazio suo figlio. Et dopoi molto piu delectandosi Ludouico tutti di stirpe Sforcesca con piu summa opera che poteno curano hauere Architecti che con queste Vitruuiane symmetrie facesseno fabricare: & ornare li Mediolanēsi aedificii. Il meglio che deqsti fusse: fu il mio primario pceptore Bramāte quale iace in Roma».

<sup>61</sup> SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 131: «La tradizione vitruviana, che forma il tessuto connettivo di gran parte della cultura artistica lombarda del Quattrocento, ha in Milano origini antiche».

<sup>62</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, *op. cit.*, fol. CX: «Et perho tāti sono de nostri nobili Citadini peruenuti cognitori di architectura: unde nō mi parēo obliuiscēdi essendo uiui: ma p mēoria lasarli a li psēti & a li posteriori Milanēsi In la pratica si e dimōstrato Frācisco Coyro: q le soleua in le Ducale aedificatione & munitione dil arce di Ioue hauere lo officio & ubedientia da li fabricanti ... molti nobili si sono dati a pertentare queste Vitruuiane lectione & con excogitatione de designo considerare li Geometrici Schemati...».

<sup>63</sup> El propio CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, *op. cit.*, fol. CX v.º, escribe: «cognitore de li graui professori di Architectura : acio che Bernardo Truliano : & altri digni excogitatori che serano performatori de lo Archetipo di epsa sacra & marmorea aede : si sapia in qual modo piu opportunamente persinire: cha forsi quella de chi Vitruuio cōmemora sia explicata». ALBUZZI, «Le "Memorie"», *op. cit.*, p. 68: «E Bernardino da Treviglio, s'inanimò di sorte che risolvè di darsi tutto all'Architettura». Sobre Bernardino da Treviglio véase ALBUZZI, *Ibidem*, pp. 60-67.

SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 130: «La diffusione e il fervore degli studi vitruviani —certamente utilizzati dal Cesariano— nell'ambiente lombardo».

<sup>64</sup> PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 47: «la versione di Vitruvio, opera assai stimata a quei tempi».

<sup>65</sup> SERGIO LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *Primato. Lettere e Arte d'Italia*, anno terzo, n.° 19, Roma, 1942, pp. 365 y 366. LOMAZZO, *Scritti*, *op. cit.*, vol. I, p. LXXI, nota 228.

<sup>66</sup> SERGIO GATTI, «L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519», *op. cit.*, p. 229: «in cui l'architettura da una concezione unicamente pratica e tecnica assurgeva all'altezza di un'operazione teorica, e grazie al suo fondamento esclusivamente matematico, così come intessuta da relazioni matematiche e rapporti ideali era l'essenza stessa del mondo, diventava l'operazione artistica per eccellenza, un'organizzazione del microcosmo esemplata, per quanto possibile, sull'organizzazione del macrocosmo». Interesantes las sugerencias de FERNANDO CHUECA Y GOITIA, «Geometría, memoria y estilo en la arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, n. 4, Madrid, C. S. I. C., 1943, principalmente pp. 88-93.

<sup>67</sup> LOMAZZO, *Scritti*, *op. cit.*, vol. I, p. XXIX, nota 80.

<sup>68</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 31: «Ma per ciò che riguarda la sostanza non bisogna dimenticare che la lezione di Vitruvio da lui seguita fu scelta con acume critico tra le migliori edizioni che ebbe alla mano, stampate e, qualcuna, parrebbe, anche manoscritte».

<sup>69</sup> POLENI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 412: «Non lasciando di vedere e di collazionare anche de' manoscritti». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 12, aun con la mejor voluntad y su conocimiento de los códices vitruvianos, no logró identificarlos.

<sup>70</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. CX v.°.

<sup>71</sup> *Ibidem*, fol. LXXXV.

<sup>72</sup> POLENI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 412: «specialmente valuto di due edizioni, della più antica». PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 71: «Si conosce aver seguito e la prima edizione di Vitruvio (fatta nel 1486 ...)». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11: «the 1497 edition gave Vitruvius' name as Marcus Vitruvius, while Cesariano agreed with the editions of 1486 (*ed. princeps*, Rome) and 1496 in calling him Lucius Vitruvius, a choice for which he offered other reasons on c. 136 r». Sobre la edición príncipe CERVERA, *El código de Vitruvio*, *op. cit.*, pp. 115-117.

<sup>73</sup> Véase CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 63.

<sup>74</sup> Véanse en la anterior nota <sup>72</sup> las acertadas consideraciones de Krinsky. Sobre la segunda edición de 1496 CERVERA, *El código de Vitruvio*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>75</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205: «Il Cesariano utilizzò, specialmente pel testo, l'edizione veneziana del 1497». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11: «The Vitruvius text from which Cesariano made his translation was probably the Latin text published by Simone Bevilacqua of Pavia in Venice in 1497 ... From Cesare's notice of the *Panepistemon*, Cleonidas' treatise, and Giorgio Valla in one breath on c. 78 r of the commentary, it is reasonable to suppose that he knew this edition well». Sobre la tercera edición de 1497 CERVERA, *El código de Vitruvio*, *op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>76</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>77</sup> POLENI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 412: «si è specialmente valuto di due edizioni, della più antica cioè, e di quella di Fra Giocondo». SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 129, nota 12: «Non solo il Filarete, ma neppure Fra Giocondo che, con la sua edizione del testo vitruviano (Venezia, 1511), aveva stabilito, sia dal punto di vista filologico, che da quello illustrativo, un precedente di eccezionale importanza per il Cesariano». BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 83: «sviscerandone i valori di originalità in rispetto alla precedente edizione veneziana di Fra Giocondo». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 5: «The Venice edition of 1511, prepared by Fra Giocondo, was illustrated; although the pictures made the text more intelligible, dozens of unusual words, technical references, and unfamiliar names remained unexplained, to the distress of the increasing number of men building in classizing styles»; *Ibidem*, p. 11: «Cesariano relied heavily upon the 1511 Venice edition by Fra Giocondo for suggestions of subjects to illustrate and also for the general layout and contents of the illustrations. The 1511 edition, the fourth to be printed, was the first to contain an extensive set of explanatory pictures, and few parts of the Ten Books that the Frate did not illustrate were provided with pictures in Vitruvius editions during the half century after he published his volume». Sobre esta edición veneciana de 1511 CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>78</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11: «It is possible that Cesariano did not know the 1511 edition itself only the cheaper, cruder, and smaller version of it produced in Florence by Filippo Giunta in 1513, although a reference to Fra Giocondo on c. 175 r (written by Cesariano's perfidious associates) sows that they, at least, knew the 1511 edition». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205: «Di quelle illustrate e curate da fra Giocondo conobbe certo quella del 1513: fra Giocondo comunque non è nominato espressamente nell'edizione del 1521 ma solo dai continuatori del Cesariano». Sobre la impresión florentina de 1513 CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>79</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 77: «Mientras tanto los promotores iniciaron precipitadamente la terminación del libro, para lo cual encomendaron a Benedetto Giovio, de Como, y al bergamasco Bono Mauro, la redacción de los últimos comentarios que no había escrito Cesariano».

<sup>80</sup> Solamente al comentar la catapulte, como instrumento bélico, cita a Fra Giocondo CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. CLXXV: «La figura de epsa e facta per Valturio in libro de re militari: ma nulla Corresponde a la Vitruviana descriptione: piu certa la praedicta Catapulte e deformata per locundo quātunche da luy non sia bene exposta ne in tuto expressa con quella figura».

<sup>81</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 193: «E per questo che l'opera di Frà Giocondo prelude, e, forse, prepara quella del Cesariano che per molta della parte iconografica ne sembra la continuazione: si confrontino fra loro le figure relative all'uomo come simbolo di rapporti armoniche e proporzionali o quelle relative alle diverse specie di atri».

<sup>82</sup> CERVERA, «Sobre Alberti», *op. cit.*, p. 66.

<sup>83</sup> FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa Editrice, 1975, p. 387.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> No hemos encontrado referencia expresa al tratado de Alberti, ni aparece su nombre en el detallado «Index» de Krinsky a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, pp. 29-31.

<sup>86</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 193: «L'importanza dell'edizione di Cesare Cesariano, apparsa a Como nel 1521, non risiede soltanto nel costituire la prima traduzione del trattato di Vitruvio o nella bellezza delle sue illustrazioni, ma anche, e forse principalmente, nel suo carattere di rivelatrice di un atteggiamento ancor più complesso, da parte della cultura architettonica del secondo decennio del '500, nei confronti del colloquio storico con l'antichità, di quanto non apparisse nel commento e nei disegni di Fra Giocondo».

<sup>87</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmata symetria"», *op. cit.*, p. 365. PORTOGHESI, *Dizionario*, *op. cit.*, t. I, p. 544.

<sup>88</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XLVI v.º: «Si como Andrea mantegna: Lonardo Vince: Bramante urbinensi: & alcuni altri como Michele Angelo, Florentino: quale in pictura & sculptura se uede Egregio».

<sup>89</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 12: «The "Vitruvian man" on c. 49 r shows Leonardo's influence but Cesariano did not copy Leonardo's famous drawing in the Accademia of Venice and published a completely independent design for a "Vitruvian man" on c. 50 r».

<sup>90</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmata symetria"», *op. cit.*, p. 366.

<sup>91</sup> PETER TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1963, Band 5 de «*Neue Müncher Beiträge zur Kunstgeschichte*», pp. 44-45. LILIANA GRASSI, «Note» a ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, t. I, Milano, Il Polifilo, 1972, p. 212: «Codice dell'Averlino, del quale aveva a disposizione un esemplare a Milano». SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 130: «Esaminando tutto il materiale che poteva essergli utile per la preparazione del commento a Vitruvio—dagli insegnamenti di Bramante suo maestro, agli studi vitruviani dell'ambiente lombardo, al *De divina proportione* del Pacioli—, il Cesariano prende in considerazione anche il *Trattato del Filarete*; dalla consultazione di quest'opera, certamente possibili a Milano, trae alcuni suggerimenti per le sue incisioni».

<sup>92</sup> LILIANA GRASSI, «Introduzione» a ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, *op. cit.*, t. I, p. XVII: «Sul piano teorico l'incidenza del trattato nell'opera di autori quali Cesariano e il Cataneeo è significativa».

<sup>93</sup> SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 130: «L'importanza dell'azione del Filarete appare pienamente intesa da Cesare Cesariano». *Ibidem*, p. 131:

«Cesariano, si potrebbe concludere, considera dunque l'architetto fiorentino quasi come un suo precursore nello studio teorico dell'architettura, che trova il suo fondamento nella dottrina vitruviana».

<sup>94</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fols. V, IX, XLVIII, CXLV, CXLV v.º, CXLVI y CXLVIII v.º.

<sup>95</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fols. I v.º, VIII, XXIX v.º, XLV v.º, LV, CXVII v.º, CXVIII v.º y CLXXV.

<sup>96</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fols. III, V, X v.º, XIII, XVI, XVIII, XLVIII, L v.º, LXX, LXXVI v.º, LXXXVI, XCIV, CXXXIX v.º, CXLV, CXLV v.º y CL v.º.

<sup>97</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fols. LXXXVI v.º, CX v.º, CXVIII v.º, CXXX, CXXXVI, CXXXVII y CXXXVIII v.º.

<sup>98</sup> Para no agobiar con una relación de autores nos remitimos al completo «Index» de KRINSKY en *Vitruvius De architectura, op. cit.*, pp. 29-31.

<sup>99</sup> Observa esta circunstancia TAFURI, *L'architettura del Manierismo, op. cit.*, p. 198.

<sup>100</sup> Desde los primeros estudios sobre Cesariano se viene observando este punto. Citamos entre otros: POLENI, *Exercitationes Vitruvianae, op. cit.*, p. 83: «In questa sua opera il Cesariano apparisce dotato di molta e varia erudizione, veggendosi frequentissime le citazione di Nonnio, Varrone, Ennio, Cicerone, Platone, Aristotile ed altri classici autori, ma specialmente di Plinio». SERGIO GATTI, «L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519», *op. cit.*, p. 229: «Vitruvio deve essere apparso a Cesare come una nuova bibbia in cui era racchiuso tutto il sapere necessario e sostenuto dalle citazioni degli antichi saggi romani e dai grandi scrittori del Medioevo». TAFURI, *L'architettura del Manierismo, op. cit.*, p. 196. PORTOGHESI, *Dizionario, op. cit.*, t. I, p. 544.

<sup>101</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. CX v.º: «Ma considerando anchora la asidua dilectatione che hano cercato alcuni di nostri Patricii uolere aquistare questa diuina scientia per quanto praeceptiuo ordine ha in la institutione perscripto Vitruuio».

<sup>102</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. CX: «Et praeposito di Vicoboldono: questo non solum e docto & liberalissimo: ma gran congnitore di Arithmetica & Geometria & di Architectura».

<sup>103</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. CX v.º: «Ma anchora non mi pare obmittendo il praeclaro ingenio dil Nobile Ioanne Andrea Morono trapezita peritissimo in molte symmetrie del Architectura. non solum maturamente usate in lo suo electo palatio: ma spesse uolte si e dilectato ratiocinarle cō eurithmia & cō li Geometrici schemati dimōstrarle cō molti Architecti».

<sup>104</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fol. CX v.º: «Hyeronimo Rabia: da le fabriche dil quale si po uidere quanto di epsa scientia Architectonica si e dilectato».

<sup>105</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fol. CX v.º: «ho trouato anchora quello studioso egregio Octauiano Panigarola il quale uolendo apparere uero professore di questa scientia: si e introducto in le praeciose & uenuste fabriche che sono per hauere la aeterna decoratione...». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 38, le considera «esperto nella fabrica delle chiese».

<sup>106</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fol. CX v.º: «Intra li quali con piu assiduo studio si e professo in questa scientia il docto Bernardo Merula quale gia gran tempo ha insudaro per consimili cōmentari». Sobre los desaparecidos comentarios de Merula véase *M. Antonii Majoragli Orationes duae, una de laude auri ... altera apologetica contra Gaudentium Merulam*, Utrecht, 1616, p. 29. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 35, considera «latinista e grecista» a Merula.

<sup>107</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 12: «a commentary in Italian is said to have been published in Venice in 1495 by Silvano Mauroceni (Morosini)». Sobre Morosini véase CELSUS DE ROSINIS, *Lyceum Lateranense, Elogia II*, Cesena, 1649, pp. 290-294.

<sup>108</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 12: «Adriano Auzuto or Azovio prepared one [comentario] wich was supposedly published in Rome». Sobre Anzuto véase J. A. FABRICIUS, *Bibliotheca latina*, t. I, Leipzig, 1773, p. 490.

<sup>109</sup> TAFURI, *L'architettura del Manirismo, op. cit.*, p. 197.

<sup>110</sup> Impreso en Milano el año 1518. Sobre Gaffurio en relación con nuestro tema consúltese FABIO FANO, «Lineamenti di Franchino Gaffurio come teorico musicale», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, pp. 201-202.

<sup>111</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fols. IV, L v.º, LXXVI v.º, LXXVII y LXXVIII. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 38.

<sup>112</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, diagramas en los folios LXXXVII v.º y LXXXVIII v.º.

<sup>113</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 12.

<sup>114</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fol. XLII: «Demetrio graeco nostro cognito»; *Ibidem*, fol. LIII: «ut a Demetrio graeco».

<sup>115</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 12.

<sup>116</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio, op. cit.*, p. 64.

<sup>117</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione, op. cit.*, fol. XLVI v.º.

- 118 *Ibidem*, fol. CXIII.
- 119 *Ibidem*, fols. XLVI v.º, XLVIII v.º y CXIII.
- 120 *Ibidem*, fols. XLVI v.º y CXIII.
- 121 *Ibidem*, fol. CLXXV.
- 122 *Ibidem*, fol. L v.º.
- 123 *Ibidem*, fols. CVII y CLXII v.º.
- 124 *Ibidem*, fols. V, IX, X v.º, XLVIII, CXLV, CXLV v.º, CXLVI y CXLVIII v.º.
- 125 *Ibidem*, fols. LXXVI v.º, LXXXVIII, XC v.º, XCI, CIII v.º, CXXV, CXXX, CLVI v.º y CLVII v.º.

126 Consúltese el «Index» de KRINSKY en *Vitruvius De architectura, op. cit.*, pp. 29-31. Anteriormente POLENI, *Exercitationes Vitruvianae, op. cit.*, p. 413, comentó: «In questa sua opera il Cesariano apparisce fornito di molta e varia erudizione veggendosi frequentissimi i detti, e le citazioni di Nonio, Varrone, Ennio, Cicerone, Platone, Aristotele, ad altri tali classici autori, ma specialmente di Plinio».

127 CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. CVII v.º: «Et la Bibliotheca: cio e la libreria come e in Papia costituita da Galeazio Vicecomite Duca Miñse celeberrimo: & si como etiam in molti altri studi».

128 Véase *La penosa impresión del «Vitruvio»* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*

129 Véase *Iniciación del pleito contra los promotores de su libro* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*

130 Véase *Sentencia favorable de su pleito* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*

131 FABIA BORRONI, «*Il Cicognara*». *Bibliografia dell'Archeologia classica e dell'Arte italiana*, II/I, Firenze, Sansoni, 1957, p. 69: «*Di / Lucio / Vitruvio / Pollione de / Architectura Libri Dece traducti de / latino in Vulgare affigurati: Cōmentati: & con / mirando ordine Insigniti; per il / quale facilmente potrai trouare la / multitude de li abstrusi & reconditi Vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad Immensa utilitate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera. [¶ Cum Gratia & Priuilegio. / [marca tip. con sigle e nome dello stampatore, in cornice architettonica] /*

[in fine: ... e Im / pressa nel amoena & delecteuole Citate de Como / p Magistro Gotardo da Pöte Citadino Mila / nese: ne lanno del nro Signore Iesu Chri / sto M. D. XXI. XV. mēsis Iulii...]

un vol. in-4.º, fig. [capilettera, vignette silografiche, ecc.], di cc. 1 n.n. [front.] + 7 n.n. + CLXXXIII + 1 n.n.».

<sup>132</sup> AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 20.

<sup>133</sup> JACQUES CHARLES BRUNET, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*, 5.<sup>e</sup> édition, Paris, Didot, 1860-1865, V, 1330; LEOPOLDO CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e di antichità da esso posseduti*, Pisa, Capurro, 1821, 698; PRINCE D'ESSLING, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois a Venise. Les livres à figures venitiens, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, Florence-Paris. L. S. Olschki-H. Leclerc, 1907-1914, IV, 89; JEAN GEORGE THÉODORE GRAESSE, *Trésor des livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*, Dresde, Kuntze, 1859-1867, VI, 378; NICOLA FRANCESCO HAYM, *Biblioteca italiana ossia notizia de libri rari italiani divisa in quattro parti coè istoria, poesia, prose, arti e scienze*, Milano, Silvestri, 1803, IV, 108; PAUL KRISTELLER, *Die lombardische Graphik der Renaissance, Nebst einem Verzeichnis von Büchern mit Holzschnitten*, Berlin, B. Cassirer, 1913, p. 108; MARINO PARENTI, *Prime edizioni italiane. Manuale di bibliografia pratica compilato da ... Nuova ristampa della seconda edizione riveduta e ampliata*, Firenze, Sansoni, 1951, 344; MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1942, 7696.

<sup>134</sup> Las escasas noticias recogidas por los estudiosos sobre Gottardo da Ponte pueden consultarse en: PAUL KRISTELLER, *Die italienischen Buchdrucker-und Verlegerzeichen bis 1525*, Strassburg, 1893; C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*, Milano, 1956; FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 44; KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>135</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 44, considera que «stampò in Milano dal 1503 al 1535». Véase FABIO FANO, «Vita e attività del musico teorico e pratico Franchino Gaffurio da Lodi», *Arte Lombarda*, anno XV, 2, Milano, 1970, p. 49 sq.

<sup>136</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 44: «Era questo il quarto libro che vedeva la luce a Como dove Ambrogio De Orchi e Dionigi Paravicini, nobili comaschi, nel 1472, Baldassare de Fossato nel 1477, ed uno sconosciuto nel 1478 avevano pubblicato i primi incunaboli della nostra città».

<sup>137</sup> BORRONI, «*Il Cicognara*», *op. cit.*, II/I, p. 69: «E l'unica opera stampata a Como dal tip. milanese Gottardo da Ponte». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 19: «L'officina appositamente organizzata in Como da Gottardo da Ponte, editore tipografo milanese». *Ibidem*, p. 44: «In Como creò e diresse la tipografia per stamparvi il solo "Vitruvio" per qualche anno (1520-1521) e poi scomparve».

<sup>138</sup> AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 20: «Uno splendido in-folio che si potrebbe chiamare un gioiello della tipografia comasca se non fosse in realtà un gioiello della tipografia milanese, poichè milanese era l'autore dell'edizione relativamente critica, dei bellissimi disegni e della traduzione, milanese l'editore principale o almeno il primo incoraggiatore del Cesariano all'impresa, il nobile Luigi Pirovano, e milanese o almeno esercente l'arte sua in Milano il tipografo, che fu chiamato a Como apposta per la stampa del Vitruvio».

<sup>139</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 7: «la non comune bellezza dei tipi».

<sup>140</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>141</sup> Además de los comentarios que reflejan las referencias bibliográficas citadas en la anterior nota <sup>133</sup>, podemos añadir: FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 7: «la magnificenza del formato»; *Ibidem*, p. 10: «sua magnifica opera stampata»; KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 6: «And the handsome volume represents to us as to Cesariano's contemporaries, a monument of the printer's art»; VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «la quale si impone soprattutto per la sua bellezza».

<sup>142</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «La stampa, ripartita in due corpi relativi al testo ed al commento secondo gli schemi dei codici gotici ed umanistici, e le meravigliose xilografie disegnate dal Cesariano costituiscono il più splendido monumento elevato dalla tipografia di tutti i tempi all'architetto dell'età di Augusto». KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *op. cit.*, p. 210: «The illustrated translation with commentaries of Vitruvius' *De architectura* which Cesare Cesariano prepared for publication at Como in 1521 holds a distinguished place in the history of publishing. Although it was not the first illustrated edition of Vitruvius' writings—Fra Giocondo's Latin editions of 1511 and 1513 having preceded it—Cesariano's was a far more sumptuous production and, more significant».

<sup>143</sup> Según consta en la carta de Cesariano dirigida a Benedetto Giovio, reproducida por CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 438, consta: «in universali professione architecture rarus et picture doctus, maxime pro sacris aedibus et ornamentis elegantibus simmetriatis».

<sup>144</sup> Comenta FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 39: «il Cesariano colle sue figure ha portato tanto contributo all'opera dello stampatore che, per fortuna, non fu indegno dell'incarico». Por su parte, VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208, reconoce la «capacità di decoratore» que poseía Cesariano.

<sup>145</sup> Véase *La penosa impresión del «Vitruvio»* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 23: «Entrando così il Gallo ed il Pirovano in possesso dell'opera per farla stampare tutta a loro spese, oltre l'obbligo di pagare li incisori delle tavole non per anco terminate, restò convenuto che se ne dovessero tirare mille e trecento copie, il prodotto delle quali per due terze parti fosse in proprietà del Cesariano in compenso delle sue fatiche, l'altra terza parte rimanesse a beneficio di Agostino Gallo e Luigi Pirovano che avevano assunto l'impegno della stampa». AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio de Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 25, recoge esta noticia.

<sup>146</sup> Véase *Iniciación del pleito contra los promotores de su libro* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 77.

<sup>147</sup> CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 437, transcribe la primera carta de Cesariano donde consta: «Caesarem Cesarianum circa illud opus divinum Vitruvianum e litteris latinis et graecis in linguam maternam translatum commentatumque, tot et tantis figuris ornatum, ut non modo a doctis sed etiam ab idiotis propter figurarum commensurationes intelligi possit: circa quod usque ad sui patri-monij bona consumpsit. Ex voluminibus vero 1300 impressis nulla vel rara ob fugam et fraudulentiam Augustini et Sebastiani fratrum de Gallis Comensium».

<sup>148</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 5, nota 2, cita los documentos consultados en el Archivo di Stato de Milano y en el Archivo di Stato di Como.

<sup>149</sup> CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 438, transcribe la segunda carta de Cesariano donde consta: «Satis notum excellentie vestre esse debet, illud divinum opus Vitruvii de architectura in lucem redactum maxima difficultate et expensa jam pluribus annis elapsis per fidelissimum excellentie vestre servitorem Caesarem de Cesarianis, ejusque operis volumina 1312 impressa, ejusque numeri depositata fuere volumina 438 penes dominum Octavianum de Rippa tune refferendarium ducalem in civitate Comi ad instantiam agentium pro phisco, et ut ipsi Cesari restituerentur ipsa volumina in exequione sententiae magnificorum dominorum magistrorum extraordinariorum. Nihilominus jam pridem dictus dominus Octavianus, ex his 438 voluminibus ad instantiam dominorum it supra magistrorum, non nulle balle fuerunt Mediolani exportate et deposite quondam Johanni Ambrosio Ferrario, quas ballas distribuit ut sibi apparuit. Deinde dominus Antonius Mantellus etiam ab ipso domino Octaviano, quo colore nescitur, habuit septem ballas dictorum voluminum, illasque divisit cum domino Diamanto Marinono, in grave damnum et dedecus ipsius Cesaris». AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 25, traducen la parte que nos interesa así: «Nella seconda lettera dice che del Vitruvio furono stampati esattamente 1312 copie, delle quali 438 furono depositate presso il signor Ottaviano de Rippa allora refendario ducale in Como, che ne mandò parecchie balle in deposito a Milano presso l'ora defunto Giovanni Ambrosio Ferrario, che "ballas distribuit ut sibi apparuit" —distribui le balle come gli parve. Anche il signor Antonio Mantelli ebbe dal refendario ducale sette balle dei volumi e le divise col signor Diamante Marinoni». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208, comenta erróneamente la distribución de ejemplares.

<sup>150</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208, equivocó el número de páginas al no considerar las nueve que carecen de foliación.

<sup>151</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 39: «Colle iniziali magnifiche e spesso non puramente ornamentali ma significative per la funzione e il posto che occupano nel testo sono di mano del Cesariano». BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 85: «ad eccezione di una figura incongruissima posta al termine del libro IX, tutto il resto: figure, lettere maiuscole (iniziali) e spalmezati de' capitoli, sono condotti sui disegni di Cesare Cesariano, al quale è dunque lecito affermare di avere non solo commentato, ma anche affigurato i testi Vitruviani». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>152</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205: «Il Cesariano infatti non aveva solamente tradotto e commentato i dieci libri vitruviani ma li aveva anche "affigurati" preparando i disegni per l'illustrazione del testo, per le nove grandi lettere (spalmezati) al principio d'ogni libro, con figure intonate al contenuto o con racemi, e le iniziali minori dei capoversi, a fogliami».

<sup>153</sup> Véase Pl. 78 de ALFRED PRUNAIRE, *Les Plus Beaux Types de Lettres d'après les maîtres de cet Art. Choisis et gravés par...*, Paris, Vincent, s. a.

<sup>154</sup> PAUL KRISTELLER, *Die lombardische graphik del Renaissance. Nebst einem Verzeichnis von Büchern mit Holzschnitten*, Berlin, Bruno Cassirer, 1913, p. 60: «Die zum Teil sehr schönen grossen Initialen ... sind rein mailändischer Technik».

<sup>155</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 92: «Riecheggiano i modi di Cristoforo de Predis e del miniatore del Libro d'ore di Bona di Savoia le iniziali composte con equilibrio decorativo sicuro».

<sup>156</sup> HENRY THOMAS, *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*, Valencia, Castalia, 1949.

<sup>157</sup> *RECOPILA / cion subtilissima: inti / TVADA ORTHOGRAPHIA / practica: por la qual se enseña a escreuir per / fectamente: ansi por practica como por geome / tria ... Hecho y experimentado por Iuã de Yciar ...*, Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548.

<sup>158</sup> PRUNAIRE, *Les Plus Beaux Types de Lettres*, *op. cit.*, Pl. 73.

<sup>159</sup> *ARTE / SVBTILISSIMA, POR / la qual se enseña a escreuir / fectamente. / Hecho / y experimentado / por Iuan de / Yciar Viz- / cayno. / Zaragoza, Miguel de Capilla, 1555, fol. Bvi. Véase DANIEL ALONSO GARCÍA, Iohannes de Yciar, caligrafo durangués del siglo XVI*, Bilbao, 1953.

<sup>160</sup> PÍO DEL RÍO-HORTEGA, «Arte y artificio de la ciencia histológica», *Residencia*, vol. IV, núm. 6, Madrid, 1933, p. 194: «Técnica y estética son dos rutas diferentes que sólo en el supremo artista llegan a converger. Unos triunfan por la técnica y otros por la estética, y se puede ser técnico consumado, un virtuoso de la técnica, sin conseguir una obra bella».

<sup>161</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 90: «Incisioni con cui egli integrò la propria traduzione ed interpretazione de "I dieci libri di Architettura" di Vitruvio».

<sup>162</sup> PIERRE DU COLOMBIER, «Jean Goujon et le Vitruve de 1547», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 6.<sup>o</sup> période, t. V, 1931, p. 157: «En core que le dessinateur que l'on trouve à l'origine de la seconde famille des Vitruve—la famille de Côme—ait connu les illustrations de Fra Giocondo, il n'en a pas moins fait oeuvre originale. L'ouvrage a paru a Côme en 1521... Les bois différent beaucoup par le caractere de ceux de Fra Giocondo». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11: «Although Cesariano's plan for the illustrations of the Como edition depend heavily on Fra Giocondo's, Cesare combined several pictures by the friar

into one scene, and changed their pictorial style from the Frate's sparse linear outlines to a richly shaded and detailed rendering».

<sup>163</sup> Además de la nota anterior: AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio de Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 21: «quanto a illustrazioni, supera quella di fra Giocondo per finezza di disegno e bellezza di riproduzione. La parte illustrativa costituisce anzi, insieme con le spesso originali osservazioni del traduttore, il pregio maggiore dell'opera». LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 366: «I disegni rappresentano un ottimo strumento di interpretazione del testo vitruviano, chiarendo delicati problemi d'ordini tecnico, meccanico e astronomico (è istruttivo a questo proposito il confronto colla precedente edizione di Fra Giocondo)». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 40: «Le tavole tutte rappresentano, paragonate a quelle di Fra Giocondo del 1511 un progresso mirabile—come linea, come espressione, come efficacia—. Esse accaparrano di colpo l'attenzione del lettore».

<sup>164</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. LXXXXII v.º: «Non minus chi habia emendato & illuminato li uocabuli graeci & latini ciascuno di quisti deci libri Architectonici: con le figurate: ne cõmenti che dimõstrano la explicatione uera di queste lectiõe: ut perite Architectur». LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «Se nelle illustrazioni de i dieci libri dell'Architettura troviamo alcune bizzarrie e alcuni fantasiosi sviluppi verticalistici, questi sono da riferirsi sia all'immaginazione sbrigliata dell'artista, sia allo scopo decorativo oltre che esemplificativo delle sue tavole». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 15, considera que los grabados, de intención puramente didáctica, tienen la fascinación de una obra de arte.

<sup>165</sup> PORTOGHESI, *Dizionario*, *op. cit.*, t. I, p. 544. Es interesante mencionar la opinión de LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 366, quien señala la «conoscenza dell'antichità propria del suo tempo». LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «e importante sottolineare come il Cesariano non si lasci travolgere da questo gusto e sappia, soprattutto nelle ultime incisioni, imporre la propria chiara e severa concezione architettonica».

<sup>166</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 9: «Cesariano's name has also been associated with engravings of architectural perspectives executed in a refined technique and showing their designer's appreciation of the simple, pure forms of High Renaissance architecture (which is not something demonstrated by most of the architecture in the Como Vitruvius)».

<sup>167</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «D'altra parte la sua visione non esorbita da quel gusto per la rappresentazione pittorica dello spazio caratteristica di Lombardia, ma volge questo pittoricismo dal campo puramente decorativo a quello architettonico, e lo rinsalda con un vivo senso plastico e monumentale».

<sup>168</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 366: «il valore artistico dei suoi disegni donde appare l'amoroso prospettico, l'ideatore di scenari spaziali e di paesaggi architettonici».

<sup>169</sup> Sobre la influencia de Garofalo en los temas de paisaje véase BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 94.

<sup>170</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XXXXI v.º: «Per fare sia Io illuminatore di questa diuina opera». PACAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 42: «tutte le insegne figure, excepto questa per verità, sono tute de epso Cesare Cesariano». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 10: «as evidence of style in the woodcuts which shows that all but four pictures depend upon Cesare's drawings (although he apparently redrew several ground plans and a Vitruvian man from other people's designs)». BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 85: «ad accezione di una figura ... tutto il resto ... sono condotti sui disegni di Cesare Cesariano».

<sup>171</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 39: «Una sola tavola, la CLXI (verso) che riguarda argomenti idraulici non è del Cesariano com'egli stesso lasciò scritto nelle sue postille al volume chiamandola con dispregio *incongruissima*. Ma questa ha già in sè le stimate del *surrogato* che rivela al più superficiale paragone colle rimanenti figure del libro». La exacta foliación de la figura es CLXI recto.

<sup>172</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 86: «La traduzione dei modelli da parte di più incisori dà la spiegazione di quella discontinuità nel senso dello stile palesata talvolta da un certo appiattimento del rilievo e da un disegno men fermo; ma, data la lunga fase di gestazione dell'opera, non è da escludere che la stessa evoluzione dell'arte del Cesariano abbia potuto giocare una certa influenza in questo senso». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 9: «Suggestions that the forms found in these engravings are comparable to some in the Como Vitruvius have never been made precise, and we need not suppose that general similarities mean that the woodcuts and the engravings were necessarily the work of one man»; añade bibliografía. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. LXXXI v.º: «Per la praesente Vitruviana opera Io sono a tenuto a Io omnipotète Dio & a tuti li mei auxilianti».

<sup>173</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 9: «Since Cesare's woodcuts depend to a great extent on those of the Latin 1511 edition of Vitruvius, it is unlikely that his plans for illustrations antedate that year». LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmata symetria"», *op. cit.*, p. 365, no distingue claramente la influencia de Fra Giocondo. Véase, también, la anterior nota <sup>162</sup>.

<sup>174</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>175</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>176</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 7: «la ricchezza e la eleganza delle figure che lo adornano»; *Ibidem*, p. 14: «una ricchezza nuova di figure trattate con modernità di disegno e di effetti».

<sup>177</sup> Puede consultarse CARLO ENRICO NAVA, *Arte dell'Illustrazione nel Libro Italiano del Rinascimento*, Milano, Görlich, s. a.

<sup>178</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 7, estima que muchas características de las pinturas de la sacristía de Parma hacen su reaparición en las xilografías. Estudia esta semejanza KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 7. Sobre las pinturas de Cesariano en Parma véase CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, nota 29.

<sup>179</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 86: «E opinione che il maestro si sia accinto all'illustrazione dei testi Vitruviani già quand'era a Ferrara. Il periodo ferrarese, anzi, può dar ragione di taluni atteggiamenti dell'eclettico stile disegnativo, non giustificato dal solo rimando alle tavole dell'edizione di Fra' Giocondo, del 1511»; *Ibidem*, p. 96: «nell'eclettica formazione dello stile del Cesariano». Sobre la influencia «emiliano-ferrarese» en Cesariano véase *Ibidem*, p. 94.

<sup>180</sup> Muy bien observado por KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 8: «In designing his woodcuts, Cesariano had to resort to other pictures for inspiration, or to north Italian buildings which resembled in one way or another—and not necessarily a significant way—the buildings which Vitruvius described».

<sup>181</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 195: «dai suoi disegni —che il Lomazzo dice ricavati da originali di Leonardo, del Cicerchio e del Butinone donati al Cesariano da Gaudenzio Ferrari—». LOMAZZO, *Scritti*, *op. cit.*, vol I, p. XXIV: «Cesariano e Daniele Barbaro sono ricordati più volte, il primo anche come possessore di disegni leonardeschi».

<sup>182</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 85: «l'oggetto di questa nota vuol essere limitato alla ricerca dei valori pittorici dell'opera del Cesariano, valori che bisogna riferire alle tavole illustrative del "Vitruvio"».

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 94: «I paesaggi, per esempio, conservano la caratteristica struttura a costoni bruni con alberi e ciuffi d'erba spioventi, che il Longhi ha indicato nella pittura del Garofalo».

<sup>184</sup> KRISTELLER, *Die lombardische graphik*, *op. cit.*, p. 59, indica que los diseños «se aproximan» a los de Leonardo, aunque despectivamente continúa: «Die Zeichnungen sind unzweifelhaft von einem Schüller oder Nachahmer Leonardos ausgeführt worden, der auch die Hand des Holzschneiders nach seinem Willen zu dieser nicht gerade sehr erfreulichen Stilkünstelei geleitet haben muss».

<sup>185</sup> PORTOGHESI, *Dizionario*, *op. cit.*, t. I, p. 544: «Riallacciandosi in parte alla tradizione leonardesca». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 15: «Perhaps the teachings of Leonardo, who looked for suggestions of forms in the accidents of nature, inspired Cesare, but the latter would have received the great man's suggestions only through the reports of followers and in any case was not sensitive enough as an artist to give more than a crude version of the master's idea».

<sup>186</sup> MARY PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, s. a., pp. 212-214. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 92. LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia symetria"», *op. cit.*, p. 365. Interessante la sugerencia de CARLO PEDRETTI, «Una composizione sconosciuta di Leonardo: «L'allegoria del "Tempo nimbooso"», *L'Arte*, anno LIII, vol. XVIII, Milano, 1954, p. 7, donde menciona la referencia de Cesariano: «Perchè ivi è dipincto uno tempo nimbooso & di maxima procella...» Sobre el dibujo de Leonardo véase ANNY E. POPP, *Leonardo da Vinci: Zeichnungen herausgegeben*, München, 1928, fig. 78. LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia symetria"», *op. cit.*, p. 365: «Il clima del trattato di Cesariano è dunque leonardesco».

<sup>187</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XLVIII v.º: «Non mancho molti pictori Mediolanensi. Compagni nostri: Como su la singularita del pingere le Ideae de qualcuno uiuendo Ioanne Antonio Boltraphio: & la maxima & diligēte pratica uniuersale di Marcho de Oglono».

<sup>188</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XLVIII v.º: «La pratica del pingere in muri in qualche parte de Architectura di Bernado Triuiliano [Zenale] non mancho Bartholamaneo seu Bramantino: Et Bernardino de Lupino [Luini] & molti altri quali a la nostra aetate sono fiorenti». *Ibidem*, fol. CX v.º: «acio che Bernardo Triuiliano».

<sup>189</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia symetria"», *op. cit.*, p. 365, acertadamente señala que mientras Cesariano menciona una sola vez a Leonardo da Vinci, recuerda a sus discípulos, «particularmente Giovanni Boltraffio e Marco d'Oggino, e, lodati per la logo genialità di prospettici, Bernardo Zenale, Bramantino e il Luini». También MARÍA LUISA FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini», *op. cit.*, p. 25.

<sup>190</sup> Véase la nota siguiente.

<sup>191</sup> TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, *op. cit.*, pp. 44-45. SERGIO GATTI, «L'azione del Filarete», *op. cit.*, p. 130: «il Cesariano prende in considerazione anche il *Trattato del Filarete*; dalla consultazione di quest'opera, certamente possibile a Milano, trae alcuni suggerimenti per le sue incisioni». LILIANA GRASSI, «Note» al FILARETE, *Trattato di Architettura*, *op. cit.*, t. I, p. 212: «Lo stesso Cesariano, per illustrare il suo Vitruvio (1521), si rifece alle illustrazioni del codice dell'Averlino, del quale aveva a disposizione un esemplare a Milano».

<sup>192</sup> GRASSI «Introduzione» al FILARETE, *Trattato di Architettura*, *op. cit.*, t. I, p. LX: «Anche di questo tipo di analogia fra colonna e uomo il trattato del Filarete diviene tramite efficace nello sviluppo che l'uso delle cariatidi assumerà nel secoli successivi, come è attestato, fra l'altro, dalle note illustrazioni del "Vitruvio" del Cesariano». Es interesante consultar el carácter antropomórfico de los órdenes divulgado en España por Diego de Sagredo, sin duda aprendido por éste en el tratado de Fra Giocondo o en el de Cesariano, y su repercusión sobre nuestra arquitectura en el trabajo de ANTONIO BONET CORREA, «Aspectos renacentistas en la Catedral de Murcia», *S. I. Catedral. V.º centenario de su consagración*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1966, pp. 27-36.

<sup>193</sup> GRASSI, «Note» al FILARETE, *Trattato di Architettura*, *op. cit.*, t. I, p. 343: «l'idea del porto verrà ripresa, con relative varianti, in altri trattati, fra i quali quello di Francesco di Giorgio ed il Vitruvio di C. Cesariano».

<sup>194</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmata symetria"», *op. cit.*, p. 366, cita algunas semejanzas que estimamos deberían someterse a examen.

<sup>195</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XLVIII v.º: «Si come Michele Angelo Florentino: Ioanne Christoforo Romano. Il nostro Christoforo dicto il Gobo: ...».

<sup>196</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 96: «nel 1512 egli era già di ritorno a Milano. Ma, come si è visto, l'incontro con il fervoroso ambiente di formazione di pittori come il Garofalo, il Mazzolino, il Dosso non mancò di lasciare vive tracce sugli orientamenti, piuttosto oscillante, della sua arte. Rimane da vedere quale valore vi si debba riconoscere ai contatti ... con il reggiano Simone Fornari». Acerca de la probable fecha en la que volvió Cesariano a Milano véase *Retorno a Milano y actividades en esta ciudad desde finales de 1513 hasta el año 1520* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*

<sup>197</sup> JOHN SIDNEY HAWKINS, *A History of the origin and establishment of Gothic Architecture; account of Caesar Cesarianus; investigation into the principles and proportions of the Gothic style; and inquiry into the mode of paintings upon, and staining glass*, London, 1813, p. 175: «his object in most cases appears to have been the introduction of as many words as possible, probably thinking, as bad writers frequently do, that verbosity tends to perspicuity».

<sup>198</sup> Entre otros citamos a TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 195: «più precisamente dalla qualità della sua traduzione, dal fitto commento»; a KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 11; y a PAOLA BAROCCHI, «Commento» a GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. I. Commento, Firenze, Sansoni, 1967, p. 176.

<sup>199</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «Il commento e le illustrazioni offrono un contributo cospicuo alla conoscenza della vera architettura milanese del principio del 1500 che non deve e non può essere valutata principalmente in chiave bramantesca ma nel suo sviluppo autonomo legato all'Europa continentale».

<sup>200</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 83: «de preziose testimonianze rese su monumenti e su artisti coevi: in particular modo, sul primo suo maestro Bramante. Dati storici a proposito di una su attività di architetto e di pittore...».

<sup>201</sup> CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 436: «L'opera del resto è interessante per le molte notizie che ci porge degli artisti». Noticias que pueden confirmarse en G. L. CALVI, *Notizie sulla vita dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante el governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1859-1869.

<sup>202</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «Specchio della vera cultura milanese al principio del XVI secolo».

<sup>203</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 33: «Caratteristiche sono nel complesso delle sue note ed osservazioni al testo le divagazioni ed i riferimenti a cose e personaggi del suo tempo e sono preziose per noi alcune sue figure ed alcune sue notizie». Interessante consultar «Notizie interessanti estratte dai commenti di Cesare Cesariano all'opera di Vitruvio», recogidas minuciosamente por Casati en PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, pp. 75-88.

<sup>204</sup> BAROCCHI, «Comento» a VASARI, *Le vite*, *op. cit.*, vol. I. Comento, p. 176: «The question who was actually the first to apply the term "Gothic" in this sense... others have claimed the dubious honour for Cesare Cesariano».

<sup>205</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. CVIII v.º: «ne de myrto ne di populea uel quercia come tale fantasie turno secundo alcuni trouate da *Gotthi*, ben che si usa etiam a li tempi nostri».

<sup>206</sup> WILIBALD SAUERLANDER, «Origine e diffusione del termine gotico», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. VI, Firenze-Roma, 1958, p. 307. También algunas consideraciones en BAROCCHI, «Comento» a VASARI, *Le vite*, *op. cit.*, vol. I, Comento, pp. 176-177.

<sup>207</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. CX v.º.

<sup>208</sup> *Ibidem*, fol. XIII v.º.

<sup>209</sup> O. MOTHES, *Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena, 1884, p. 502 s.q.

<sup>210</sup> STANISLAW WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architettonica della Cattedrale di Milano», *Il duomo di Milano. Atti del Congresso sul Duomo di Milano promosso dall'Istituto per la Storia dell'Arte lombarda e della V. Fabrica del Duomo e diretto da M. L. Gatti Perer*, 8-12 settembre 1968, vol. I, Milano Museo dello Scienza e della Tecnica, 1969, p. 139, observa que en el tratado *Della pittura* de Leon Battista Alberti «per la prima volta l'aggettivo gotico sembra essere stato qui adoperato in un significato peggiorativo, anche se questo aggettivo è interpretato in modo diverso dai vari commentatori del trattato».

<sup>211</sup> PAUL FRANK, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, N. J., 1960, p. 218, señala que en la versión latina del «Della pittura» de Alberti la expresión *gótico* está sustituida por la *rusticana*.

<sup>212</sup> FRANK, *The Gothic*, *op. cit.*, p. 218, cita una carta de Leon X, fechada en 1510, donde aparece la expresión peyorativa *in maniera tedesca*, lo que indica que no era un caso aislado.

<sup>213</sup> G. BALDWIN BROWN, *Vasari on technique, being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects by Giorgio Vasari*, London, Dent, 1907, p. 83, n. 24, considera que la expresión *dai Gotti* empleada por Vasari es históri-

camente la primera vez que se empleó. Posteriormente ERWIN PANOFSKY, *Il significato delle arti visive*, Torino, 1962, pp. 169-235, observa que posiblemente fuera usado por primera vez por Vasari al referirse al Palazzo dei Signori di Arezzo, explicando el término gótico como monstruoso y bárbaro. BAROCCHI, «Commento» a VASARI, *Le vite, op. cit.*, vol. I, Commento, p. 117: «the invention of the term "Gothic" rest with Vasari».

<sup>214</sup> Cfr. BAROCCHI, «Commento» a VASARI, *Le vite, op. cit.*, vol. I, Commento, p. 176: «Some have attributed the invention of the term [Gótico] to Raphael... The later mediaeval architecture Raphael terms "architectura Tedesca", and when he writes of this he seems to have in his view what we should rather call Lombard Romanesque, for he blames in it the "strange animals and figures, and foliage out of all reason". In other words Raphael, or the author of the Report, distinctly does not commit the historical enormity of dragging the word "Gothic" six centuries out of its proper location and use».

<sup>215</sup> BENVENUTO CELLINI, en su *Della Architettura*, al referirse a la catedral de Firenze escribe que había sido construida según la *secca maniera tedesca*; véase GIULIO CATANEO, *La vita di Benvenuto Cellini. Con l'aggiunta di: trattato dell'oreficeria, trattato della scultura, discorsi sopra l'arte, lettera e suppliche, poesie*, Milano, 1958, p. 712.

<sup>216</sup> BAROCCHI, «Commento» a VASARI, *Le vite, op. cit.*, vol. I, Commento, pp. 176-177. Interesante el ensayo de GABRIELLE MOROLLI, «Gotico, eleganze, ragione», *Lorenzo Ghiberti. «Materia e ragionamenti»*, Firenze, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 1978, pp. 466-470.

<sup>217</sup> Recordamos los trabajos juveniles de Ferrara y los de Reggio y Parma. LEONE, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 91. Sobre las *cariátides* en general véase COLOMBIER, «Jean Goujon et le Vitruve de 1547», *op. cit.*, pp. 165-167.

<sup>218</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 13.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>220</sup> Véase *Il libro di Giuliano di Sangallo. Codex Vaticanus Barberini Latino 4424*, ed. C. HUELSEN, Leipzig, 1910, p. 20, fig. 22.

<sup>221</sup> *Op. cit.*, en anterior nota <sup>91</sup>.

<sup>222</sup> *Op. cit.*, en anterior nota <sup>34</sup>. Interesante consultar CARLO ENRICO RAVA, «A proposito delle figure dell'Hypnerotomachia», *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte*, anno LII, vol. XVIII, Milano, 1951-1952, pp. 33-49; y las sugerencias de LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'Architecture classique en France*, t. I, vol. II, Paris, Picard, 1965, pp. 111-115. Una interesante especulación sobre los pórticos persas la expresa G. L. HERSEY, *Pythagorean Palaces, Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1976, p. 195: «At the same time Cesariano's Persian captives suggest the metaphor of suffering in the anthropomorphized building. Consisting of patient immured creatures, this building

rises tirelessly over us. Its motionlessness measures our freedom, if we have the eyes, the virtù, to do the measuring. Other sixteenth-century writers systematically connect various types of istorie—and these are of course further "petrified" activities—with these personification-orders and surfaces).

<sup>223</sup> Nápoles, 1485.

<sup>224</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>225</sup> RENÉ TAYLOR, «Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial», *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London, Phaidon Press, 1967, p. 92. Existe traducción española publicada en *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, arte y literatura*, n. 6, Universidad de Barcelona.

<sup>226</sup> LUKOMSKI, *I maestri*, *op. cit.*, pp. 65-78; LAURENCE HALL FOWLER-ELISABETH BAER, *The Fowler Architectural Collection of the Johns Hopkins University Catalogue*, Baltimore, Maryland, 1961, pp. 309-323; ERIC FORSSMAN, *Säule und Ornament*, Stockholm, 1956, pp. 39-96; ROLAND MARTIN, «Vitruvius», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. XIV, Venezia-Roma, 1966, p. 837; TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, pp. 187-217; STANISLAW WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architettonica della Cattedrale di Milano», *op. cit.*, p. 132.

<sup>227</sup> Aparte de la bibliografía que citamos en las siguientes notas sobre el Duomo di Milano puede consultarse: AMBROGIO NAVA, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano, 1864; y *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 8 vols., Milano, 1877-1885. Para una historia y bibliografía crítica véase CAMILLO BOITO, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano, 1889. Estudio estilístico e interpretación en LUCA BELTRAMI, *Per la facciata del Duomo di Milano*, Milano, 1887.

<sup>228</sup> WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architettonica della Cattedrale di Milano», *op. cit.*, p. 113.

<sup>229</sup> MOTHES, *Baukunst des Mittelalters in Italien*, *op. cit.*, p. 502; BAROCCHI, «Commento» a VASARI, *Le vite*, *op. cit.*, vol. I, Commento, p. 177.

<sup>230</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 196: «Il Cesariano applica nei disegni del Duomo la teoria tardogotica della triangolatura e della quadratura, deformando le proporzioni dell'edificio reale». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 13: «The entire plan is, in fact, created by triangulation and quadrature». Sobre este tema consúltese MARIA VELTE, *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund und Aufrissgestaltung des gotischen Kirchen*, Basel, 1951.

<sup>231</sup> Análisis de la planta en KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, pp. 13-14. CESARE CANTU, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 436. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 33. LUDOVICI, «La scoperta della "Eurit-

miata symetria"», *op. cit.*, p. 366: «Egli è entrato nel Duomo di Milano armato degli strumenti di misurazione ed ha cominciato ad accorgersi che la lunghezza della Chiesa è il doppio della larghezza: que due rombi formati da triangoli equilateri sono iscritti nella pianta della fabbrica, uno dentro l'altro». Sobre la continuidad de las proporciones «secondo un rigido schema di triangoli equilateri», véase PAOLO PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Città di Casello, Edizioni Roma, 1964, p. 237.

<sup>232</sup> Según hace constar al iniciar la leyenda de la Fig. 22. Véase WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architetonica della Cattedrale di Milano», *op. cit.*, p. 132.

<sup>233</sup> Así lo concibe WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architetonica della Cattedrale di Milano», *op. cit.*, p. 132.

<sup>234</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 14: «The building section itself, wich does not correspond to the appearance of the dimensions of Milan Cathedral, but which is based on it to some extent, is especially interesting for its use of geometrical figures to determine the elevation».

<sup>235</sup> Véase la anterior nota <sup>227</sup> de este trabajo.

<sup>236</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 91: «studiate rigorosamente nei loro rapporti matematici secondo un preciso sistema di quadrature e triangolature che denotano la ricerca del Cesariano di applicare anche alla costruzione gotica un particolare modulo proporzionale che ne realizze l'estetica perfezione e la perfetta simmetricità».

<sup>237</sup> MARÍA LODYNSKA-KOSINSKA, «Quelques remarques au sujet du dessin d'Antonio di Vicenzo et de la gravure de Cesare Cesariano», *Il Duomo di Milano. Atti del Congresso sul Duomo di Milano promosso dall'Istituto per la Storia dell'Arte lombarda e della V. Fabbrica del Duomo e diretto da M. L. Gatti Perer*, vol. I, Milano, Museo della Scienza e della Tecnica, 1968, p. 129.

<sup>238</sup> PAUL BOOZ, *Der Baumeister der Gotik*, München-Berlin, 1957, p. 52, y LODYNSKA-KOSINSKA, «Quelques remarques», *op. cit.*, pp. 130-131. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>239</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia symetria"», *op. cit.*, p. 365: «Tuttavia non consiste qui la vera originalità del teorico, ma piuttosto nelle considerazioni che egli ha subito fatte all'inizio dell'opera, cioè nell'idea, si potrebbe chiamare così, della generazione ritmica o geometrica dell'edificio. Mi spiego. Egli vede nella fabbrica estericamente perfetta tutto un sistema di quadrature, di triangolature, di cerchi e di sfere che ne esprimono l'intero ritmo. Guardiamoci pure dal caricare di significate troppo moderni la scoperta del Cesariano, ma è nondimeno certo che, oltrepassato lo spunto antropometrico dal quale era partito, l'artista con singolare anticipazione enuncia idee modernamente riprese soltanto dal Viollet-le-Duc e dal Tiersch, cioè nel sec. XIX».

- <sup>240</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, pp. 13-14.
- <sup>241</sup> JAMES S. ACKERMAN, «"Ars sine scientia nihil est". Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan», *The Art Bulletin*, New York, t. XXXI, 1949, pp. 84-111.
- <sup>242</sup> WILINSKI, «Cesare Cesariano elogia la geometria architettonica della Cattedrale di Milano», *op. cit.*, pp. 132-143.
- <sup>243</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 91.
- <sup>244</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 15.
- <sup>245</sup> Véase la curiosa explicación de estos vasos en *M. Vitruvio Pollion de Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latin en Castellano por Miguel de Urrea*, Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1582, fol. 16 v.º. Existe edición facsímil con noticia del prof. LUIS MOYA, Albatros Ediciones, Valencia, 1978, t. IV de la *Colección Juan de Herrera*.
- <sup>246</sup> LUIS CERVERA VERA, *Sobre las ciudades ideales de Platón*. Discurso leído por... el día 4 de abril de 1976, con motivo de su recepción, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976.
- <sup>247</sup> Véase CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fols. III, XXX v.º, LXXV v.º, LXXVI v.º, XC v.º, XCI, CVI v.º, CXIX y CXLVII.
- <sup>248</sup> Preparamos un trabajo sobre la ciudad ideal de Vitruvio.
- <sup>249</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia symetria"», *op. cit.*, p. 366: «L'arguto narratore degli inizi primi della civiltà».
- <sup>250</sup> PITTALUGA, *L'incisione italiana del Cinquecento*, *op. cit.*, p. 212. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 92.
- <sup>251</sup> Entre otros KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 15: «As a work of art, the woodcut has deficiencies in spatial rendering and in the use of figures which are of various scales within a given area».
- <sup>252</sup> REINO DE LAS MUSAS, cuadro de Lorenzo Costa en el Museo del Louvre.
- <sup>253</sup> Bibliografía en KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 16, nota 21.
- <sup>254</sup> GRASSI, «Introduzione» al FILARETE, *Trattato di Architettura*, *op. cit.*, t. I, p. LXIII: «Anche le illustrazioni delle capanne sono, forse, le più antiche; esse costituirono un modello base per le successive illustrazioni di questo tema; da quelle dell'edizione di Vitruvio di Fra Giocondo (Venezia, 1511) a quelle dell'edizione di Cesare Cesariano (Como, 1521)».
- <sup>255</sup> Recordamos que Cesariano no visitó Roma; véase CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, nota <sup>39</sup>.

<sup>256</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. XXXIII v.º: «como son li pezi marmorei de la sacra aede de Milano quali sono con le ferrae anse plumbate & colligate. Et di quisti molti sono in Roma maxime in porta flaminia».

<sup>257</sup> ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, t. VII, Milano, 1915, pp. 4 y 1009 y figs. 683-9. A. G. QUINTAVALLE, «Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza», *Paragone*, n.º 109, Firenze, 1959, p. 51. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 90. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 7. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 227. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 91, duda en la atribución a Cesariano. Véase CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, Lám. I.

<sup>258</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 16: «The facing is ornamented with imitation marble, a plaque (with the date 1517 in Greek letter-numbers), vinescroll ornament (all these bring Cesare's work at Parma to mind), and three figure compositions of "antique" subjects, and a portrait medallion (A. R. = Augustus Rex?)».

<sup>259</sup> LEONE, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 93.

<sup>260</sup> En el estudio cuidadoso que a esta ciudad dedica KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 17, olvida que el objetivo de Cesariano al diseñar la xilografía que comentamos era puramente didáctico y que no puede enjuiciarse como una obra pictórica o como representación fidelísima de una imaginaria ciudad. En realidad es un esquema interpretativo del texto vitruviano que se ocupa de Alicarnaso, y no puede pretenderse que situara en otros lugares los edificios, ni que en muchos casos torciera las perspectivas («The perspective is often distorted»).

<sup>261</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. XLII: «K. L. portus gradualis».

<sup>262</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «M. N. litus & Emporiū».

<sup>263</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «O. portus secretus latēs submontibus».

<sup>264</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «A. domus regia».

<sup>265</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «B. Emporiū seu platea amplia latitudine ubi forū constituit».

<sup>266</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «Et per epso assure la Orthographia [del mausoleo] si como uedi da C. F. E.».

<sup>267</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «C. Martis sanū: in medio cuius est Mausoleū: id est monumētū Mausolei».

<sup>268</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «F. Salmacidis fons».

<sup>269</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «G. Veneris sanū».

- <sup>270</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «H. Martis sanū».
- <sup>271</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «P. Domus custodie portus in aqua sunt machine concatenantes portum».
- <sup>272</sup> *Ibidem*, fol. XLII: «D. est Ignographia eius sani & Mausolei fundamēti».
- <sup>273</sup> Véase la anterior nota <sup>260</sup> de este trabajo.
- <sup>274</sup> PAOLO SICA, *La imagen de la ciudad. De Esparta a Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 104, nota 41.
- <sup>275</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 93: «Poichè Vitruvio non accenna alla struttura architettonica di questo edificio, è evidente che la città e il mausoleo di Alicarnasso sono nati come frutto della fantasia del nostro architetto».
- <sup>276</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 17. LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 93. KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *op. cit.*, p. 215.
- <sup>277</sup> HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 114: «In Cesariano the man generates a universal cubic measuring system. For him Man the Beautiful is not only the measure, but the measurer, of all things. He is, as Ficino described him, «the central being of the universe, who is everywhere, eternally mobile, mixing with elements and directions, of all dimensions».
- <sup>278</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365. Conviene consultar AUGUSTE CHOISY, *Vitruve*, t. I, Paris, Lahure, 1909, p. 319 sq. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 77. MAURICE DUMAS, *Storia della scienza a cura de...*, t. II, Bari, Laterza, 1969, p. 1055; y el detallado y todavía vigente de V. MORTET, «Recherches critiques. Sur Vitruve et son oeuvre», *Revue archéologique*, 4.º série, t. XIII, Paris, Ernest Leroux, 1909, pp. 46-78.
- <sup>279</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 18: «They are presented not for the sake of showing mathematical concurrences, but for the elucidation of theological notions. Conversely, the occasional appearance of Vitruvius' ideas in medieval texts is not, as far as we know, accompanied by a corresponding illustration, and the passages quoted from *De architectura* are followed by such ideas as: The head is equivalent to fire, the chest to air, etc.». Santo Tomás consideraba que el cuerpo humano había sido formado en función de la operación suprema del alma intelectual; véase EDGAR DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, t. III, Madrid, 1958, p. 327. LUIGI GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1970, p. 105, trata de las proporciones del cuerpo humano en el medioevo.
- <sup>280</sup> ROBERTO PAOLO CIARDI, «Introduzione» a GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, vol. I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, p. XXX: «derivazione degli edifici dal prototipo perfetto del corpo dell'uomo, dal quale essi traggono le ragioni della loro armonia, concezione che era facile riscontrare non solo sul trattato di

Vitruvio e su i suoi commentatori, nonché su quelli dell'Alberti e del Gaurico, ma anche sui numerosi disegni e stampe di "uomini vitruviani", disegnate da Leonardo e Francesco di Giorgio, o inseriti nei corredi illustrativi delle opere del Giorgi, del Cesariano, di Agripa». LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365.

<sup>281</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>282</sup> CIARDI, «Introduzione» a LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, *op. cit.*, vol. I, p. LXXI, nota 228.

<sup>283</sup> HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>284</sup> Sobre el diseño de Leonardo con relación al de Vitruvio véase G. HELLMANN, «Die Zeichnung zu Vitruv», *Mouseion: Studies aus Kunst Geschichte für Otto Förster*, Cologne, 1960, pp. 96-98. De utilidad consultar G. BOSSI, *Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria de'corpi umani*, Milano, 1811. Recuerda la influencia de Leonardo, BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 92.

<sup>285</sup> Véase la interesante interpretación de HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, pp. 102-104. También KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, pp. 17-18. LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365, explica algunas proporciones. Recuerda la influencia de Leonardo, TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>286</sup> SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 125.

<sup>287</sup> GIAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, Bologna, 1785, p. 14: «Vincenzo Foppa, che scrisse delle quadrature de membri del corpo umano».

<sup>288</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 12: «An obscure Milanese nobleman, Pietro Paulo Segazione, provided direct assistance to Cesariano, having executed the original picture of the "Vitruvian man on c. 50 of the Como Vitruvius, a fact we learn from Cesariano's commentary"».

<sup>289</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. XLIX v.º: «si como uedi per questa figura exèplata da Pietro Paulo Segazione nostro nobile patricio». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 35: «Ci fa conoscere a f. XL (retro) [?] un Paolo Segazione patrizio milanese, valente nel disegno».

<sup>290</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 18. HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>291</sup> HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 104: «In Leonardo's drawing the geometric frames generated by the figure project no sense of discomfort. With Cesariano's man there clearly is such a sense».

<sup>292</sup> Acertadamente observado por KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 18. También debe considerarse el análisis de HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>293</sup> Terminado en la corte milanesa de Ludovico il Moro en 1497 y estampado en Venezia el año 1509. Sobre este tratado véase SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica, op. y ed. cit.*, p. 123 sq., y, también, RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, 1964, p. 19, n. 3.

<sup>294</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione, op. cit.*, fol. LI v.º (por error está foliado LII).

<sup>295</sup> Descripción del templo en KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 19. Detalles en G. SOERGEL, *Untersuchungen über den theoretischen Architektur-Entwurf von 1450-1550*, Köln, 1958, pp. 82-83.

<sup>296</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>297</sup> Véase Fig. 9 en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 74.

<sup>298</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmia simétrica"», *op. cit.*, p. 366: «ma soprattutto la sottile interpretazione delle proporzionalità fra i membri architettonici di uno stesso ordine». Análisis en KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 21.

<sup>299</sup> Véase «Retorno a Milano y actividades en esta ciudad desde finales de 1513 hasta el año 1520», en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 68.

<sup>300</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 21.

<sup>301</sup> *Ibidem.*

<sup>302</sup> HERSEY, *Pythagorean Palaces, op. cit.*, p. 60. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 22.

<sup>303</sup> Así lo consideramos de acuerdo con LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 96. Según su constante criterio KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 23, despectivamente critica el dibujo de Cesariano por estimarlo de pobre estilo y detalles erróneamente interpretados.

<sup>304</sup> Véase para monedas H. MATINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, t. II, London, 1930, pls. 50, 69 y 70.

<sup>305</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 96.

<sup>306</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 96 y KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 23.

<sup>307</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 67.

<sup>308</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 23, considera que los dos pisos con porches provienen, con seguridad, de ejemplos similares.

<sup>309</sup> Según *Ibidem*, p. 23.

<sup>310</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 96.

<sup>311</sup> Admitimos la interpretaciones de VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205: «Rappresentazione figurata delle cose del mondo che Cesare Cesariano sceglierebbe».

<sup>312</sup> Transcribimos la resolución de las abreviaturas según VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205.

<sup>313</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 206.

<sup>314</sup> Entendemos que VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 206, es quien mejor ha interpretado y explicado esta alegoría.

<sup>315</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 96. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 24. R. ALTROCCHI, «The Calumni of Apelles in the Literature of the Quattrocento», *Publications of the Modern Language Association of America*, t. XXXVI, 1921, p. 454 sq.

<sup>316</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>318</sup> Es posible admitir esta interpretación de KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 24. Sobre el *cavaedium* o *cavaedia* véase JACQUES HEURGON, *Vita quotidiana degli Etruschi*, trad. ital., 3.ª ed., Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 216-217.

<sup>319</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 96.

<sup>320</sup> FRANCO BORSI, «Proporzione», en PORTOGHESI, *Dizionario*, *op. cit.*, t. V, p. 64.

<sup>321</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. C; J. J. GILIUS, *Fundatio magni Hospitalis Mediolani*, Milano, 1508, nota 11. LILIANA GRASSI, *Lo «Spedale di poveri» del Filarete. Storia e Restauro*, Milano, 1972, p. 98, figs. 19 y 20. LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 96.

<sup>322</sup> Según KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.* p. 25.

<sup>323</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione*, *op. cit.*, fol. CX: «quale scientie gia sono con piu diligentia operati da Germanici: ma pur Ioane Carlo Regiense nostro Longubardo obtenete il principato in fabricare lo Horologio Excellentissimo facto a li Signori Venetiani collocato a la magna platea del Diuo Marcho».

<sup>324</sup> Consúltese el completo estudio de LOUIS CALLEBAT, *Vitruve de l'Architecture. Livre VIII. Texte établi, traduit et commenté par...*, Paris, Les Belles Lettres, 1973. También VICTOR MORTET, «Recherches critiques. Sur Vitruve et son oeuvre. IV Vitruve et l'Hydraulique romaine», *Revue archéologique*, 4.º série, t. IX, Paris, Ernest Leroux, 1907, pp. 75-83.

<sup>325</sup> Sobre *chorobates* véase F. KRETZSCHMER, *La technique romaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966, p. 12; G. GERMAIN DE MONTAUZAN, *Essai sur la science et l'art de l'ingénieur aux premières siècles de l'empire romain*, Paris, Leroux, 1908, p. 77; CALLEBAT, *Vitruve*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>326</sup> Compruébese en el texto de CALLEBAT, *Vitruve*, *op. cit.*, p. 26 sq. y 144 sq. También PIERRE GRIMAL, «Vitruve et la technique des aqueducs», *Revue de Philologie*, Paris, t. XIX, 1945, pp. 162-174.

<sup>327</sup> KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>328</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 366: «i chiarimenti sulla costruzione degli acquedotti e delle condotte d'acqua forzata».

<sup>329</sup> CALLEBAT, *Vitruve*, *op. cit.*, pp. 26 sq. y 171 sq.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 187 sq. explica ampliamente.

<sup>331</sup> Consúltese JEAN SOUBIRAN, *Vitruve, De l'Architecture. Livre IX. Texte établi, traduit et commenté par...*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

<sup>332</sup> SOUBIRAN, *Vitruve*, *op. cit.*, p. 49 sq.

<sup>333</sup> HERSEY, *Pythagorean Palaces*, *op. cit.*, p. 43 sq.

<sup>334</sup> Desde hace tiempo estamos preparando un estudio sobre la *Figura cúbica* de Juan de Herrera. La complicada tarea está llena de sugerencias, de incertidumbres y de interpretaciones un tanto problemáticas. Razón por la cual, al encontramos con la falta de algunos lógicos razonamientos, nos impide rematar el trabajo.

<sup>335</sup> SOUBIRAN, *Vitruve*, *op. cit.*, pp. 5-6 y 52-53. PIERRE BRUNET, «La scienza nell'Antichità e nel Medioevo», *Storia della scienza* a cura di Maurice Dumas, t. I, Bari, Laterza, 1969, p. 214.

<sup>336</sup> *Ibidem*, pp. 24-25 y 199 sq.

<sup>337</sup> *Ibidem*, pp. 31 y 270 sq.

<sup>338</sup> Véase Fig. 8 de CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 73.

<sup>339</sup> BIBLIOTECA LAURENZIANA, FIRENZE, *Cod. Ashb. 361*, fol. 46.

<sup>340</sup> *Códice Atlántico*, fol. 369, y *Windsor Castle 12,647*.

<sup>341</sup> BIBLIOTECA NAZIONALE, FIRENZE, *BR, 5. 1.13*, fols. 93 y 93 v.º.

<sup>342</sup> Descripción de estas norias en KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>343</sup> Para mayores detalles FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 41, y KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>344</sup> Para mayores detalles FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 44,

KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 27, y SOUBIRAN, *Vitruve*, *op. cit.*, p. 278.

<sup>345</sup> ROBERTO VALTURIO, *De re militari*, Verona, 1472, fols. 193 v.°, 194, 194 v.° y 196 v.°.

<sup>346</sup> CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, nota <sup>113</sup>. MALAGUZZI, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 313. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>347</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 34: «Nelle postille manoscritte all'esemplare Melzi, al Capo XX del Libro X aggiunge la descrizione di un suo battello sottomarino, come intenzione, s'intende, interessante. Ricordiamo che Leonardo, il quale pure ci aveva pensato, rifuggì dal trattarne immaginando quello che gli uomini ne avrebbero fatto per danneggiarsi». AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 26: «E nelle postille manoscritte ch'egli aggiunse a un esemplare oggi nella biblioteca Melzi si trova la descrizione d'un progetto di battello sottomarino; anche questa un'idea, come si sa, di Leonardo, il quale non volle trattarne pensando al cattivo uso che gli uomini ne avrebbero fatto». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 27: «Cesare also wrote of an underwater machine having glazed windows for viewing, in general form a tortoise with oars, and he said that he had once made a machine of this type».

<sup>348</sup> CASATI, en PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 84. AUTORE E EDITORE ALLE PRESE, «Il Vitruvio di Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 26. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 34: «E' di grande interesse la notizia che primo ci fornisce sulla osservazione del fenomeno della Camera oscura con tanta ostinazione attribuita anche ai nostri giorni a G. B. Della Porta Napolitano che la fa pubblica nella sua "Magia naturale" sessantotto anni dopo il Cesariano nel 1589: ed è bello che ce ne riveli chi l'additò per primo in quel frate Don Papnuntio architetto benedettino. = Anche Leonardo, prima del Cesariano, lasciò nei suoi manoscritti la descrizione della camera oscura —ma non se ne attribuisce la scoperta— e la sua notizia rimase sepolta coi suoi scritti per tanto tempo che la priorità della pubblicazione non si può togliere al Cesariano».

<sup>349</sup> PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, pp. 26-29. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208.

<sup>350</sup> FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei Letterati Milanesi*, Milano, 1670, p. 138: «Cesare Cesariano illustrò Vitruvio con così copiosi e dotti commentarj, che mal può risolversi se maggior lode si debba a chi formò il testo, o a chi con le sue considerazioni notabilmente lo illustrò e l'accrebbe».

<sup>351</sup> Cfr. PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 56: «Del pari l'Argelati nella sua *Biblioteca degli Scrittori milanesi*, a carte 255, n. 361».

<sup>352</sup> POLENI, *Exercitationes Vitruvianae primae*, *op. cit.*, pp. 28-33.

<sup>353</sup> JACOPO MARIA PAITONE C. R. SOMASCO, *Biblioteca degli Autore Antichi Greci e Latini vulgarizzati*, t. IV, Venezia, 1767, p. 225.

<sup>354</sup> Véase *Fuentes clásicas para su biografía* en CERVERA, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 63.

<sup>355</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «Questa esuberante verbosità e le frequenti legature ed abbreviazioni, tipiche degli incunaboli e dei volumi stampati nei primi anni del'500, rendono faticosa la lettura dell'opera la quale si impone soprattutto per la sua bellezza».

<sup>356</sup> LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365: «la volontà del sistematizzatore, la traduzione, qualche cosa come una enciclopedia del sapere e insieme una raccolta di esperienze personali, ordinate secondo la direttici vitruviane».

<sup>357</sup> TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 195: «Si è parlato sopra di un valore sintomatico dell'opera del Cesariano nel quadro della cultura rinascimentale».

<sup>358</sup> POLONI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 83, señala que entre las ediciones de Vitruvio esta de Cesariano es la primera que aparece con copiosas anotaciones, expuestas con método y equilibrio. ALBUZZI, «Le "Memorie" per servire...», *op. cit.*, p. 70: «Il suo Vitruvio è quello che lo ha reso celebre, e che lo ha collocato nel rango dei primi ristoratori dell'Architettura». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 31: «E bisogna convenire che il suo commento è spesso nitido ed efficace e ben rischiera il concetto dell'autore e che per essere il primo tentato su di un'opera vasta e complessa e piena di *tecnicismo* nei termini e negli argomenti, rappresenta un apporto di primo ordine alla divulgazione del "Vitruvio" e dei canoni della architettura classica». LUDOVICI, «La scoperta della "Euritmiata symetria"», *op. cit.*, p. 365: «Prima assolutamente in ordine di tempo e unica per tutto il 500». SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 217: «essendo la prima opera di questo genere accessibili a tutti».

<sup>359</sup> FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 15, estima que se puede comprobar cómo las ilustraciones vitruvianas posteriores a las de Cesariano no mejoran las de éste.

<sup>360</sup> SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 217: «specialmente importante per gli studiosi di storia dell'arte... esercitò un forte influsso sui contemporanei».

<sup>361</sup> LEONI, «Il Cesariano», *op. cit.*, p. 97: «Il suo merito è di aver preparato nel campo della precettistica, se non della pratica costruttiva, quel clima artistico e culturale nel quale si formeranno artisti come il Pellegrini e a cui attingerà pure il Richino, ultimo esponente di due secoli di gloriosa tradizione costruttiva lombarda».

<sup>362</sup> BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 96: «Opera questa destinata, comunque, a lasciare una profonda traccia sulle posteriori edizioni, nom soltando italiane». SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. cit.*, p. 217: «essercitò un forte influo... e sui posteriori». KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *op. cit.*, p. 211: «Cesariano's book was the predecessor of the scores of illustrated Vitruvius editions, translations, and explanations that have been produced for the past 450 years».

<sup>363</sup> M. L. VITRV. / uio Pollione de Architectura tra= / ducto di Latino in Uulgare dal / vero exemplare con le figure a / li soi loci con mirādo ordine / insignito: co la sua tabula alphabetica: per laqua= / le potrai facilmente / trouare la molti= / tudine de li vo= / cabuli a li soi / loci con / summa diligentia expositi: & enu= / cleati: mai piu da niuno al= / tro fin al presente facto / ad immensa vtili= / tate di ciascuno / studioso. / M. D. XXIII, / (Colofón:) Stampata in Venetia, in le Case de Ioane Antonio & Piero / Fratelli da Sabio. Nel Anno del Signore. M. D. / XXIII, Del Mese di Martio.

POLINI, *Exercitationes Vitruvianae*, *op. cit.*, p. 35. PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 58. LUKOMSKI, *I maestri*, *op. cit.*, p. 69. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 217: «La traduzione di Vitruvio che Francesco Lucio da Castel Durante pubblicò a Venezia nel 1524 non ne in realtà che una copia un po' trasformata». TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 199: «laddove nell'anno successivo, il 1524, appare un volume in cui si inverte puntualmente, rispetto a quello del '23, l'apporto dei due autori» (Fra Giocondo y Cesariano).

<sup>364</sup> M. L. Vitrv/uio Pollione di Architettura dal uero / esemplare latino nella volgar lingua / tradotto: e con le figure a suoi luo= / ghi con mirādo ordine insigni= to. Anchora con la tauola al / fabetica: nella quale facil- / mente si potra troua/re la moltitudine / de vocaboli a / suoi luoghi / cō gran / diligenza expositi: e dichiarati: / mai piu da alcuno altro fin / al presente stampato a / grande utilita di / ciascuno stu = dioso. / M. D. XXXV. (Colofón:) In Vinegia per Nicolo de Aristotele detto Zoppino. Nelli / anni del Signor nostro messer Giesu Christo dopo / la sua natiuita M. D. XXXV. / del mese di Marzo.

<sup>365</sup> *Architetvra / con il svo / cōmento et figure / Vetrvvio / in volgar lingua / raportato per / M. Gianbatista / Caporali di / Perugia.* (Colofón:) Stampato In Perugia nella Stamparia del Conte / Iano Bigozzini, il di primo d'Aprile l'Anno / M. D. XXXVI.

SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, *op. y ed. cit.*, p. 217: «e lo stesso [copia de Cesariano] si potrebbe dire dell'opera incompiuta di G. B. Caporali scolaro del Perugino, Venezia, 1506» (sic, *por 1536*). TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, *op. cit.*, p. 199: «Nel 1536 appare poi una traduzione, con commento, del perugino Giovan Battista Caporali—secondo il Pascoli ed il Mariotti maestro dell'Alessi—limitata ai soli primi cinque libri, nella cui introduzione l'impresa del Gallo, del Piovano e del Cesariano—esplicitamente nominati—viene sottoposta a dura critica; il che rende strano, poi, ritrovare non solo similitudini più che evidenti nel

testo in volgare e nel relativo commento, ma anche, e principalmente, nelle illustrazioni, alcune delle quali identiche addirittura a quelle cesarianee, altre appena ritoccate in qualche particolare —si veda, ad esempio, l'allegorizzazione della scoperta del fuoco, la misura umana, la ricostruzione del teatro romano, o la ricostruzione della basilica Julia—». Descripción en LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 69, contiene solamente cinco Libros. PETER MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 248: «Caporali, cuya edición de la obra de Vitruvio (Perugia, 1936) apenas es algo más que un plagio de la edición publicada en Como por Cesariano».

<sup>366</sup> BORRONI, «*Il Cicognara*», op. cit., II/I, n. 700. LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 69. TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, op. cit., p. 198: «Nell 1523, infatti, a soli due anni dall'apparizione del volume del Cesariano, viene stampata a Lione una riedizione del testo di Fra Giocondo illustrata però con i disegni del Cesariano stesso».

<sup>367</sup> Primera edición, Venezia, Marcolini, 1540. Véase JEAN GEORGE THÉODORE GRAESSE, *Trésor de Livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*, t. V, Milano, 1950, p. 369. JACQUES-CHARLES BRUNET, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*, t. V, Copenhague, 1966, col. 304.

<sup>368</sup> TERCERO / Y QUARTO LIBRO DE AR- / chitectura de Sebastiã Serlio Boloñes. En / los quales se trata de las maneras de como se / puedē adornar los hedificios cō los exemplos / de las antiguedades. Agora nueuamēte traduzi / do de Toscano en Romance Castellano por / FRANCISCO DE VILLALPANDO ARCHITECTO / , Toledo, Juan de Ayala, 1552, Libro Tercero, fol. LXXX, A los lectores... «Y si acaso ouiere alguno mas aficionado a las cosas de los hedificios antiguos de los romanos, que enamorado de la graciosa y biē entēdida doctrina de Lucio Vitruuio, y me quisiese cōtradezir en mi ausencia, tomad las armas q conuienen para defenderme todos los hōbres deste nuestro tiēpo, los quales de la doctrina de nuestro tan excelēte autor estays llenos. Entre los quales les suplico... y a Cesar Cesareno lōbarde».

<sup>369</sup> LUIGI GRASSI, *Teorici e Storia della critica d'Arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1970, p. 210: «sulle fonti ed i materiali utilizzati dal Vasari, per costruire le sue biografie... (p. 211) Conobbe anche una vasta trattatistica sull'architettura... gli scritti di Vitruuio, commentati dal Cesariano...».

<sup>370</sup> LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 70. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, op. cit., p. 6.

<sup>371</sup> Consúltese el magnífico estudio de PIERRE DU COLOMBIER, «Jean Goujon et le Vitruue de 1547» *Gazette des Beaux-Arts*, 6.<sup>o</sup> période, t. V, Paris, 1931, pp. 155-178; y PIERRE MARCEL, *Un vulgarisateur: Jean Martin*, Paris, Garnier, s. a.

<sup>372</sup> HEINRIECH RÖTTINGER, «Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walter Rivius», *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, n. 167, Strasbourg, 1914.

<sup>373</sup> LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 70. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, op. cit., p. 6.

<sup>374</sup> F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings, and Woodcuts*, t. III, Amsterdam, s. a., pp. 155-158.

<sup>375</sup> TAFURI, *L'architetture del Manierismo*, op. cit., p. 199: «le stesse illustrazioni [las de la edición de Caporali, Venezia, 1536] appariranno, nel 1550, nell'edizione di Strasburgo commentata da Guglielmo Filandro». LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 71.

<sup>376</sup> VERZONE, «Cesare Cesariano», op. cit., p. 203, considera que la obra «fu sorpassata presto da altre edizioni vitruviane di più maturata elaborazione, egli non ebbe fino a pochi decenni addietro alcuna fama».

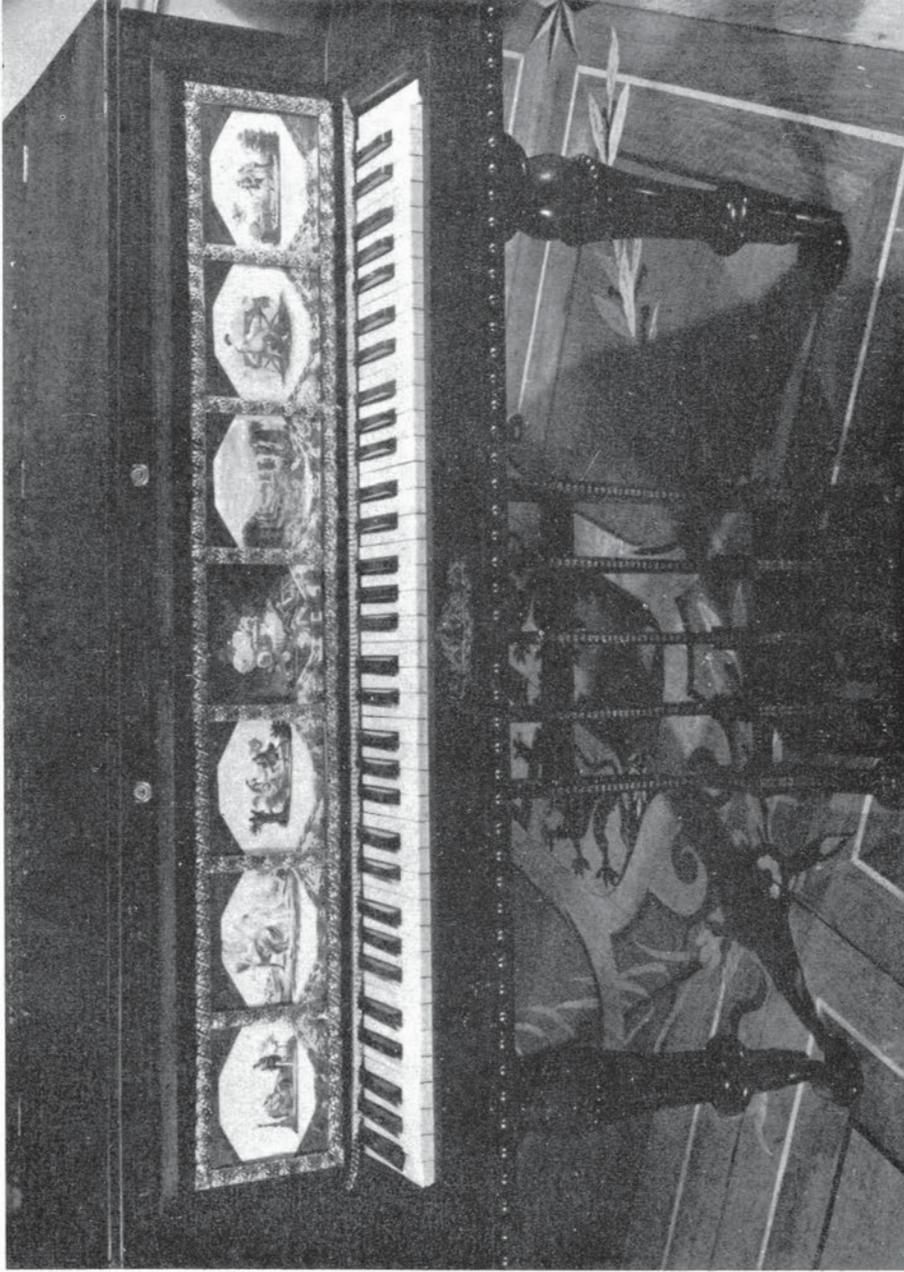
<sup>377</sup> SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, op. cit., p. 217: «Solo 20 anni più tardi fu pubblicata nella stessa stamperia la celebre traduzione del patriarca d'Aguileia monsignor Daniele Barbaro (Venezia, 1556) e questa oscurò tutte le precedenti». Descripción LUKOMSKI, *I maestri*, op. cit., p. 71.

<sup>378</sup> BERARDO GALIANI, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e comento del marchese...*, In Napoli, 1758, en la «Prefazione del Traduttore», p. III, escribe: «Stampata in fatti, oltre alla presente, se ne numerano fino a quattro; tre di tutti i dieci libri, e sono quelle di Cesare Cesariani, di Lucio Durantino, e di Daniele Barbaro, ed una dé cinque primi soli di Gio: Batista Caporali».

<sup>379</sup> No existe ejemplar en la B. N. de Madrid ni en otras públicas consultadas.

<sup>380</sup> En el contrato de Cesariano con los promotores de su libro se estipuló la estampación de solamente mil trescientos ejemplares; véase CERVERA, «Cesare Cesariano», op. cit., p. 75. Véase también *Número de ejemplares impresos* en este trabajo.





Piano de la época de Fernando VII.  
(Museo de Música del Palacio Real de Madrid).



Aspecto parcial del Museo de Música del Palacio Real de Madrid.

LA MUSICA EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL  
DE MADRID

POR

FEDERICO MORENO TORROBA



**S** IENDO yo madrileño de nacimiento y orgullo, y músico de plenas vocación y dedicación, he creído lógico dedicar este trabajo al tema de la música en la Capilla del Real Palacio de Madrid. Por supuesto que prescindiendo de referirme a cuantas capillas musicales se sabe tuvieron monarcas medievales hispanos desde muy finales de la Baja Edad Media. De las que sólo, y por ejemplo singular, recordaré la del monarca castellano Don Alfonso X *el Sabio*, que en sus constantes viajes hacía acompañar de cantantes, citaredos, vihuelistas y flautistas, y cuyas *Cantigas* fueron el más alto y fecundo testimonio musical de la Europa de Occidente<sup>1</sup>. Tampoco me detendré, siquiera brevemente, en notificar cuanto se refiere a la Real Capilla como parte de un Palacio admirable, pues que ello es materia propia de historiadores y críticos de las artes plásticas, que tantos y tan notables son compañeros míos en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sólo pretendo, lo repito, reunir unas curiosas notas acerca de cómo fue fundada y se desarrolló la música en dicha Real Capilla desde 1757 hasta casi nuestros días. Sin que este plazo me exima de dejar constancia de los nombres de aquellos maestros que desde el reinado de los Reyes Católicos llevaron su título por concesión real<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> RIBERA, Julián, *La música de las «Cantigas»*. Madrid, 1922 (en el tercer tomo de la edición de la Real Academia Española).

<sup>2</sup> *Papel en defensa de la parroquialidad de la Real Capilla* (Dados por el Cardenal Mendoza, BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, *Caj. Folletos*, fol. 5). Entre los maestros o tenientes maestros de la Real Capilla estuvieron Adrián Pizart (1538); Geiarado de Jurnhoudt (1580); Adrián Cafú (1597); Jeri de Gersen (1586-1604), que además fue cantor; Mateo Romero (1600-1635); Gabriel Díaz (1653); Diego de Torres (1642-1682), teniente maestro, cantor y también notable artista en clavicordio y arpa; Juan Gómez Navas (1654-1697), notable tenor; Francisco Escalada (1661-1679); Cristóbal Galán (1680-1684), que antes fue maestro de Capilla de las Descalzas Reales; Sebastián Durán (1691-1706), organista; José de To-

Y ahora paso a explicar el por qué de tomar la fecha de 1757 como punto de partida para estudio. El 2 de mayo de 1757 fueron dadas por Fernando VI las *Constituciones* para la implantación y el desarrollo de la música en la Real Capilla de un palacio que aún no estaba terminado (lo quedó en 1764, siendo inaugurado y habitado por el hermano de aquel monarca, y nuevo rey Don Carlos III, el 1 de diciembre de dicho año). En estas *Constituciones* fernandinas se precisan no sólo los cargos directores de la Capilla, sino también el número de los cantores y músicos de la misma, sus sueldos y hasta los días de sus actuaciones obligadas a lo largo de cada año<sup>3</sup>. Hasta punto tal estas precisiones, que cuando la reina Doña Isabel II, el 30 de agosto de 1849 ordenó la publicación de unas nuevas *Constituciones*, en éstas apenas se aportó la novedad de “poner día”, como vulgarmente se dice, las precisiones de las mencionadas de Don Fernando VI<sup>4</sup>. Unidas estas precisiones a las complementarias mencionadas en el *Reglamento* de la Real Capilla de 1824, dieron la concretísima consecuencia de que sepamos hoy el número exacto de miembros músicos de aquella y de sus sueldos. Noticias curiosas que paso a concretar. *Un maestro* (con muchos conocimientos musicales y grandes dotes de mando) con sueldo de 20.000 reales anuales. Nueve capellanes de altar, igualmente con conocimientos musicales, a 12.000 reales cada uno. Dos sochantres, primero y segundo, a 12.000 reales aquél y 11.000 éste. Siete salmistas a 10.000 reales. Tres tiples, primero, segundo y tercero, con los respectivos sueldos de 16.000, 15.000 y 14.000 reales. Tres contraltos a 16.000, 15.000 y 14.000. Tres tenores a 16.000, 15.000 y 14.000 reales. Tres bajos

---

rres (1707), organista; Felipe Falconieri (1724-1738); Francesco Corselli (1739), tenor y compositor, muy protegido por Felipe V e Isabel de Farnesio; A. Literes (1745-1755), compositor, violoncelista y tañedor de vihuela de arco; José Gallicani (1760), contralto, y Juan Sesé, organista. Los cuatro primeros llegaron de Flandes. Y los primeros Borbones trajeron a los cinco últimos.

<sup>3</sup> *Constituciones de la Real Capilla dadas por S. M. Don Fernando VI*. Madrid, 1757 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL).

<sup>4</sup> *Constituciones de la Real Capilla dadas por la Reina Doña Isabel II*. Véase BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, fol. 4.º, 177. Hay además impresión de ellas en Madrid, por Cleto Vallinas, 1912.



Perspectiva del Museo de Música del Palacio Real de Madrid con la colección de instrumentos.



Violín de la colección del Patrimonio Nacional que se exhibe en el Museo de Música del Palacio Real de Madrid, visto por su cara anterior y con el dibujo lateral.

con 16.000, 15.000 y 14.000 reales. Tres organistas a 18.000, 16.000 y 14.000 reales. Dos bajonistas a 11.000 y 10.000 reales. Dos primeros violines a 14.000, dos segundos a 13.000, dos terceros a 12.000, dos cuartos a 11.000 y dos quintos a 10.000 reales. Dos violas a 9.000 y 8.000 reales. Dos oboes y flautistas a 14.000 y 12.000 reales. Dos trompas y clarinetes a 11.000 y 10.000 reales. Dos fagotes a 10.000 y 9.000 reales. Dos violonchelos a 14.000 y 12.000 reales. Dos contrabajos a 12.000 y 10.000 reales. Un punteador y guarda libros a 9.000 reales. Tres copiantes de música a 5.000, 4.000 y 3.000 reales.

Por la misma época quedó fundado el “Real Colegio de Niños Cantores”, en el cual se sumaban: un Rector Maestro, con habitación en el Colegio y sobresueldo de 5.000 reales; un Vicerrector, con habitación en el Colegio y sobresueldo de 4.000 reales; un Maestro de gramática latina, con habitación y sueldo de 8.000 reales; un Maestro de rudimentos de música con 8.000 reales; seis niños cantores con manutención a 4.000 reales cada uno; dos entonadores de órgano a 8.000 reales<sup>5</sup>.

Desde que la Real capilla quedó fundada en el nuevo palacio tuvo sus maestros continuadamente. Y fueron ellos: don Antonio Ugena, organista y profesor, hasta 1771; don José Teixidor Barceló, organista, hasta 1816; don José Lidón, organista y compositor, hasta 1824; don Ignacio Ducasi Ojeda, organista, hasta 1824; don Francisco Federichi hasta 1830; don Francisco Andrevi hasta 1826; don Mariano Rodríguez Ledesma hasta 1838; don Mariano Joaquín Salazar, organista y clarinete, hasta 1847; don Hilarión Eslava, compositor, maestro muy notable, desde 1847 hasta 1878; don Valentín Zubiaurre, compositor, Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, hasta 1915; y don Arturo Saco del Valle, Académico, compositor, director de orquesta, desde 1915...

De varios de estos maestros de Capilla se conservan obras para órgano, orquesta y corales. Así, de José de Torres, *Tres lamentaciones para Miércoles Santo* para órgano y tres voces; de Felipe Falconi, *Misa de Difuntos*

---

<sup>5</sup> Véase *Reglamento de la Real Capilla con expresión de empleos y sueldos*. Madrid, Viuda de Darío López, impresora de la Real Capilla de S. M., 1824 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, VIII, 15.371).

para órgano, violines y ocho voces; de Caselli, dos *Misereres* para orquesta y doce voces; de José Nebra, unos *Maitines para Navidad* para orquesta y ocho voces; de Antonio Ugena, *Veinte lamentaciones para Semana Santa* a solo con orquesta; de José Lidón, cuatro *Misas* para orquesta y ocho voces, unas *Compleatas* para orquesta y cuatro voces, tres *Secuencias* de Resurrección y Corpus para orquesta y ocho voces y dos *Misereres* a ocho voces con violín; de Francisco Federici, *Oficio y Misa de Requiem* para orquesta y ocho voces; de Rodríguez de Ledesma, un *Stabat Mater* a cinco voces con orquesta y un *Oficio y Misa de Difuntos* para ocho voces con orquesta; de Hilarión Eslava, *Misa para Adviento y Cuaresma* a cuatro voces y fagot, dos *Misas* —en *do* y en *re*— para orquesta y ocho voces y otras dos *Misas* —en *la* y en *mi bemol*— a cuatro y ocho voces con orquesta, un *Stabat Mater* a ocho voces con orquesta, un *Ave Maria Stella* con orquesta y contralto, dos *Tedéums* a cuatro y ocho voces con órgano y orquesta y cuatro *Sinfonías ofertorios* para orquesta; de Valentín Zubiaurre, *Misas* en *la*, en *re*, en *sol*, en *si bemol* y en *fa* a cuatro y ocho voces con orquesta, *Tedéum* para orquesta y ocho voces, *Misa de Requiem* para cuatro voces con orquesta y trece piezas para oposiciones de voces e instrumentaciones; de Arturo Saco del Valle, doce obras propias; y logró que Mancinelli, Conrado del Campo y otros compositores de su tiempo ayudaran a la orquestación de composiciones famosas extranjeras <sup>6</sup>.

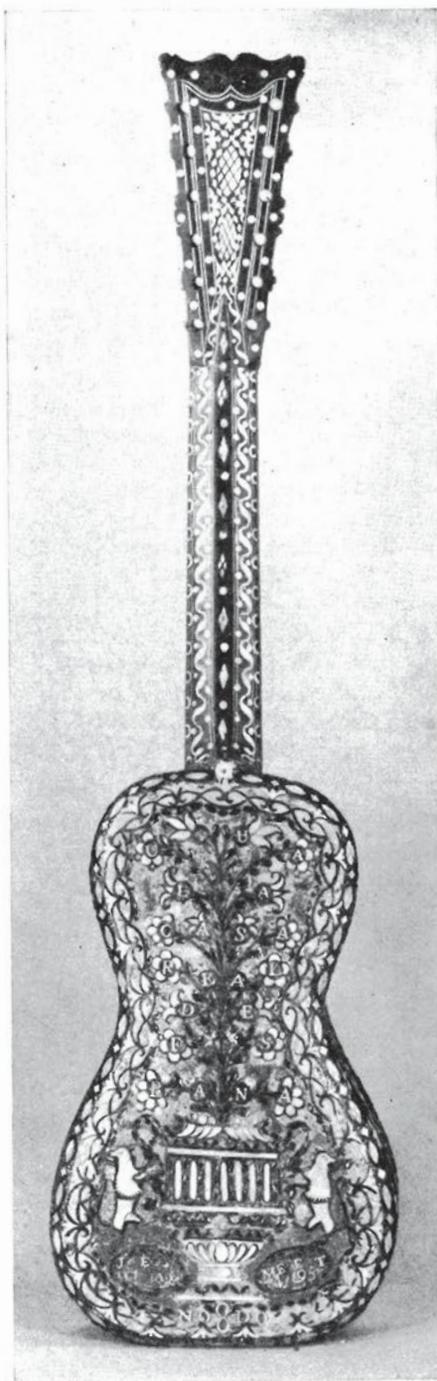
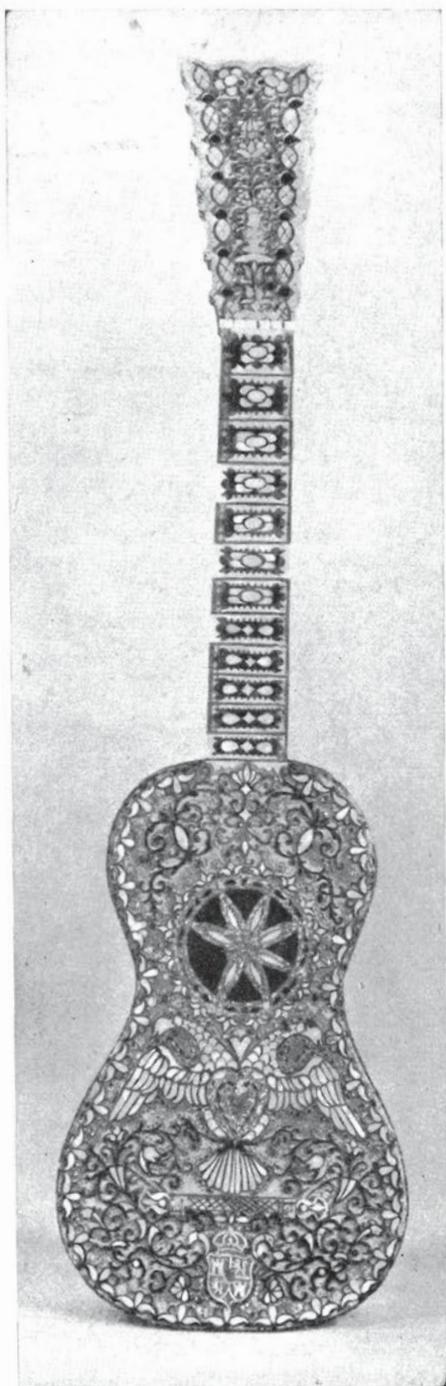
Al tiempo mismo en que se desarrollaban con precisión las labores musicales de la Real Capilla, ante la abundancia de las composiciones que en ella se acumulaban, se hizo preciso la formación y ordenación de un Archivo Musical que coadyuvara al prestigio de la Institución; por ello se ordenó que fuera encargado el profesor de la Capilla don José García Marcillán de llevar a cabo tan importante y difícil tarea. Y con paciencia y sabiduría ejemplares, Marcillán la precisó y catalogó con los materiales allegados entre los años 1734 a 1918. La tarea comprendía

---

<sup>6</sup> Me importa advertir que sólo he mencionado las obras de estos ilustres maestros compositores que más veces fueron interpretadas y por ello ganaron mayor fama. Pero en el Archivo palatino se conservan otras muchas de cada uno de ellos.



Violoncello de normales dimensiones adquirido por Carlos III. No obstante carecer de ornamentación, se puede considerar como una de las obras más sobresalientes de Stradivarius. (*Museo de Música del Palacio Real de Madrid*).



Anverso y reverso del instrumento  
construido en Sevilla por José Frías  
(1793-1795).  
(Museo de Música del Palacio Real  
de Madrid).

dos partes muy importantes: la primera, ordenación y catalogación de las obras de los maestros españoles ya mencionados; y la segunda, las obras sacras de los músicos más admirables de aquellas épocas<sup>7</sup>. De las cuales, no pocas de fama universal, ingresaron en el Archivo palatino durante aquellos años. Así, de Juan Sebastián Bach, las *Cantatas de iglesia*, el *Magnificat en re mayor*, los *Oratorios de Navidad y Pascua*, el *Orgelbüchlein* (Preludio del órgano) y las *Misas* en la mayor y sí menor. De Mozart, las *Misas* y *Motetes* y algunas *Canciones* sacras. De Schubert, las *Misas* y los *Salmos*, entre aquellas la famosa *alemana* en fa mayor. De Gounod, el Oratorio *Mors et Vita*. De Schumann, los Oratorios *El Paraíso y la Peri* y *La peregrinación de la rosa*. Del P. Antonio Soler, misas, salmos, motetes, himnos, cantatas (copias de las partituras originales que se conservan en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial). De Tomás Luis de Victoria, sus *Misas* y *Motetes*. De Ramón de Carnicer, las *Misas* y los *Himnos sacros*. De Jesús de Monasterio (que fue admirable violinista de la Real Capilla), una *Marcha fúnebre* y algunos *Motetes*. Y composiciones de menor *importancia religiosa*, pero a las que fueron muy aficionados los Borbones, de Boccherini, Cherubini, Cimarosa, Bizet, Gluk...

En la *Historia del Archivo Musical*, escrita por su laborioso organizador y catalogador Marcillán, se cuenta cómo fueron adquiridos los violines, violas y violonchelos construidos por los famosísimos Amati y Stradivarius, familias de Cremona dedicadas exclusivamente a la construcción de violines y demás instrumentos de "su familia" desde el llamado Andrea Amati (1520-1580) hasta Antonio Stradivarius (1644-1737), discípulo éste de Nicolo Amati (1596-1684), y emparentadas ambas familias. Según Marcillán fueron adquiridos por la Real Capilla, de Antonio Stradivarius un quinteto: dos violines, dos violas (una tenora) y un violonchelo, y posteriormente un violón. De Nicolo Amati, el único instrumento que de él se posee: un contrabajo construido en Cremona en 1653, y

---

<sup>7</sup> *Historia del Archivo musical y los instrumentos de música de la Real Capilla...* Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919 (en la BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL).

adquirido —1779— por S. A. el Infante Duque de Parma Don Fernando María Luis. (Sin embargo, en la Real Capilla hay un violín, obra de Antonio y Jerónimo Amati, construido en Cremona en 1612; violín que perteneció a la orquestina del Rey Carlos IV.)

Tanto en el *Reglamento de la Real Capilla* —1824— como en las *Constituciones* ya mencionadas de Isabel II se precisan los días en los que profesores y cantores tenían obligación de asistir a la Real Capilla para actuar tanto en las misas como en las restantes ceremonias palatinas (*Salves, Tedéums, Oficios* de la Cuaresma y de las Navidades). Dichos días eran los siguientes:

Todos los domingos del año (misa cantada).

En el mes de enero: *La Circuncisión* (Vigilia de Epifanía). Capilla pública para aristócratas de servicio con los Reyes e Infantes, Cuerpo Diplomático, Nobleza, Gobierno...

En el mes de febrero: Festividad de la Purificación.

En el mes de marzo: Festividad de San José. Anunciación a Nuestra Señora (con Capilla pública).

En los meses de marzo o abril: Los Oficios de la Semana Santa. Con Capilla pública el Jueves y el Viernes Santo.

En el mes de mayo: Festividad de San Isidro.

En el mes de junio: Festividad de San Pedro y San Pablo (con Vísperas).

En el mes de julio: Festividad de Santiago.

En el mes de agosto: Festividad de la Asunción de Nuestra Señora (con Vísperas).

En el mes de septiembre: Natividad de la Virgen. San Miguel.

En el mes de octubre: Nuestra Señora del Pilar (Patrona de la Real Capilla).

En el mes de noviembre: Todos los Santos (con Vísperas y Capilla pública). Y el Patrocinio de Nuestra Señora.

En el mes de diciembre: La Inmaculada (con Vísperas y Capilla pública. Las Navidades con Vísperas y Capilla pública).

Y como fiestas *movibles*:

Miércoles de Ceniza (con Capilla pública), Viernes de Dolores, Domingos de Ramos y de Resurrección (éste con Capilla pública), La Ascensión de Nuestro Señor (con Vísperas y Capilla pública), Domingo de Pentecostés (con Capilla pública), Santísima Trinidad y Corpus Christi (con Vísperas, Capilla pública y Procesión por las galerías del Palacio).

También debían asistir, no todos ellos, músicos y cantores a las *Salves* de gracias o peticiones reales en la famosa Basílica de Nuestra Señora de Atocha (ya en tiempos de la Regencia de Doña María Cristina, segunda esposa de Don Alfonso XII) o en el templo “con honores palatinos” del Buen Suceso. En las capillas públicas era obligatoria la asistencia de rigurosa etiqueta: las damas con traje negro de cola y mantilla negra de encaje, los nobles con casaca o levita y los militares de uniforme con bandas y cruces. Ya a mediados del siglo XIX parte de los músicos de la Real Capilla (los de instrumentos de viento, metal y percusión) pasaron a integrar la Real Banda de Alabarderos.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Breve de Nuestro muy S. P. Benedicto XIV a favor de la Real Capilla*, dado el 27 de junio de 1753. Madrid, Imprenta Joseph Rico (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, XIV), 1834.
- CARDENAL MENDOZA, *Papel en defensa de la parroquialidad de la Real Capilla* (Impreso muy posterior, del siglo XVIII. BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, Caj. fol. 5).
- Papeles referentes a la Real Capilla, dados por el Obispo de Laodices Don Gerónimo Spinola, por permisión del Pontífice Benedicto XIV*. Impreso (s. l., s. a.) (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, VIII, 4677).
- Ceremoniale Regiae Calellae Majestatis Catholicae...* Manuscrito. / 1802. BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, 584.
- Directorium ad Divinum Officium... in sacra Aede palatina Matritensi.* / REGALIS MONASTERII S. LAURENTI SCHURIALENSIS, MCMXXIX.
- Constituciones de la Real Capilla... dadas por Fernando VI*. 1757 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, fol. 4.º, 177).
- Reglamento de la Real Capilla...* Madrid, Imprenta de la Viuda de Darío López, 1824 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, VIII, 15.375).
- Constituciones de la Real Capilla... dadas por la Reina Doña Isabel II*. Madrid, Imprenta de Cleto Vallinas, 1912 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, fol. 4.º, 177).
- La capilla real y la Salve de Atocha*. Madrid, Guía Palaciana n.º 34. Sala VIII.
- Oficios Divinos a que asiste la Corte en la Real Capilla*. Madrid, Imp. Tello, 1892 (BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL, IV, 110).
- GARCÍA MARCILLÁN, José, *Historia del Archivo Musical y de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati, que actualmente posee la Real Capilla*. Madrid, Imprenta Bernardo Rodríguez, 1919 (BIBLIOTECA DEL REAL PALACIO).

LA MEDALLA DE GOYA CONMEMORATIVA DE SU CIENTO  
CINCUENTA ANIVERSARIO

POR

JUAN LUIS VASSALLO





Anverso y reverso de la medalla grabada por D. Juan Luis Vassallo Parodi.



**D**E una parte, la gran admiración que siento hacia la obra de Goya, y de otra, el deseo de dedicar a nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un trabajo personal, con motivo del ciento cincuenta aniversario de la muerte del genial pintor aragonés, me impulsaron a ofrecer los originales de esta medalla, queriendo agradecer en primer término, a la Corporación, el honor dispensado al aceptarla, así como el acuerdo de acuñarla en tan solemne conmemoración.

Al iniciar el anverso y considerar obligado que en él apareciese la efigie de Goya pensé en la interpretación en bajorrelieve de alguno de sus autorretratos ya que éstos se funde el personaje con su propia obra sumándole interés. De los autorretratos conocidos no dudé en decidirme por el que figura al frente de *Los Caprichos*, en que aparece representado de perfil y cubierto con chistera, pues aparte de su gran interés iconográfico, es, a mi modo de ver, el que más se presta para trasladarlo a la medalla. Al mismo tiempo, junto al homenaje a Goya, se rinde también cumplido tributo al cobre grabado al aguafuerte, que tan justa popularidad alcanzara; de ahí que al pasar incontables veces por el tórculo se encuentre tan quebrantado para la estampación que puede considerarse ya como preciada reliquia.

¿Qué mejor tema para ensalzar al genial pintor que cualquiera elegido entre su extensa obra? Sin duda así pensó también el gran escultor Mariano Benlliure cuando inició su admirable monumento a Goya, pues lo compuso en casi su totalidad sirviéndose de motivos de la obra del pintor. No me extraña nada que Benlliure, escultor dotado entre otras muchas cualidades de una rica imaginación, olvidándose de su personal invención se entregase con tan evidente deleite a esa recreación tridimensional de las pinturas y grabados de Goya haciéndolos tangibles y corpóreos en el espacio.

En el centro del reverso de esta medalla aparece el Panteón de Goya —Ermita de San Antonio de la Florida— rodeado como está, y siempre lo estuvo, de un verde tapiz de césped y arboleda. Creo que, dentro de la sencillez del tema, es motivo sugerente con relación a la vida y muerte del pintor. La modesta iglesia nos da la impresión de un cofre, en cuyo interior, con los restos de Goya, se guarda el más rico tesoro de su pintura mural y la más elocuente muestra de su genio y vitalidad, pues le llevó al feliz logro de una ambiciosa empresa, junto a un maravilloso cromatismo de dorados, ocres, blancos luminosos, aterciopelados negros y encendidos rojos; en estos frescos se pierde la idea de la superficie mural que la sustenta, sumiéndola a veces en hondas profundidades para dar amplio cobijo a sus corpóreos grupos dotados de un buen sentido escultórico. Por ello me he permitido este elogio, ya que me hubiera proporcionado gran satisfacción modelar en este reverso alguno de esos temas; por ejemplo, la escena que figura en la concavidad de la cúpula.

Pero el principal motivo que me ha hecho dedicar el dorso de esta medalla a la Ermita de San Antonio de la Florida es la gran vinculación entre dicho monumento y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Constantemente se pone de manifiesto el amor y desvelo que la Corporación siente por la perfecta conservación de tan preciado recinto.

Subrayemos de paso que gracias a Goya, cuya producción se encuentra tan entrañablemente anclada al paisaje madrileño, nos sentimos libres de la gran preocupación suscitada actualmente por los frecuentes y arriesgados viajes de muchas obras de arte.

Para cerrar estos renglones quiero señalar, como es justo, la valiosa colaboración de D. Antonio Feu, quien, siguiendo las normas de su antigua casa, no ha regateado esfuerzo ni entusiasmo para conseguir una fiel acuñación, tan acertada que bien merece la gratitud de todos los amantes del Arte.

“LA CELEBRADA CAIDA DE NUESTRO COLOSO”<sup>1</sup>  
DESTRUCCIONES ESPONTANEAS DE RETRATOS DE MANUEL  
GODOY POR EL POPULACHO

POR

ISADORA ROSE

Deseo expresar mi sincera gratitud al Profesor Don Xavier de Salas Bosch por la ayuda generosa y práctica que me brindó durante la preparación de este artículo.

“El fin de la representación es de excitar en el animo de quien la observa, ideas, imagenes, y afectos analogos á los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos...”

(ESTEVAN ARTEAGA, *Investigaciones Filosóficas sobre la Belleza Ideal considerada como Objeto de todas las Artes de Imitación*. Madrid, 1789, p. 11.)

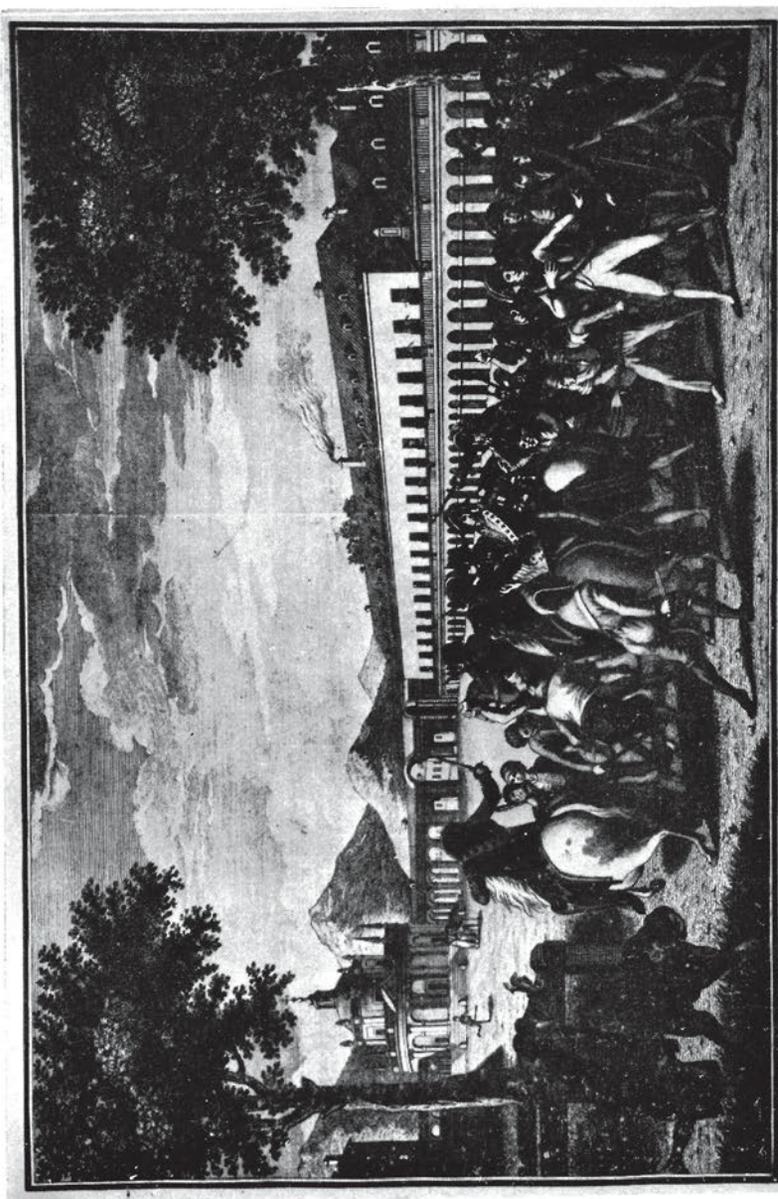
**P**UEDE afirmarse que la estimación de los cuadros basada únicamente en su calidad estética o técnica es una actitud moderna, desconocida por completo hasta el último cuarto del siglo XIX. Hasta entonces, las obras de arte comunicaban información —ya fuera religiosa, moral o política— y cumplían una función didáctica, además de servir de símbolos de poder en manos de la Iglesia, el Estado y las personas pudientes. Este uso de los cuadros como signos de autoridad y control era ciertamente evidente para la mayoría del público español del siglo XVIII y principios del XIX, y resultaba especialmente claro en el caso de los retratos oficiales de estadistas y monarcas reinantes.

El grado excepcional en que los retratos podían simbolizar la presencia física y real de la persona retratada<sup>2</sup> es demostrable mediante una fascinante serie de disturbios populares cuyo único objetivo fue precisamente la destrucción de retratos de Manuel Godoy, Favorito Real, Generalísimo, Gran Almirante y Príncipe de la Paz. Los disturbios tuvieron lugar en varias ciudades y pueblos españoles a medida que en éstas se recibieron noticias<sup>3</sup> de la caída de Godoy, ocurrida en Aranjuez el 17 de marzo de 1808. Tales hechos, al parecer espontáneos y sin relación entre

sí, hicieron para el pueblo las veces de otras tantas ejecuciones simbólicas de aquel gobernante profundamente odiado —acusado de indolencia, avaricia y despotismo<sup>4</sup>— al que habría deseado despedazar (Fig. 1)<sup>5</sup>, pero que por el momento se hallaba a salvo en una prisión<sup>6</sup>, bajo la protección del general francés Murat<sup>7</sup>.

Durante los dieciséis años que Godoy gobernó casi sin interrupción<sup>8</sup>, retratos suyos de diversa calidad, tipo y tamaño fueron colocados en ministerios, casas consistoriales e instituciones educacionales, eclesiásticas y militares<sup>9</sup>. Además de su cargo de Primer Ministro de Carlos IV, y de sus otros muchos honores y títulos, Godoy fue nombrado por el Rey regidor honorario de más de treinta municipios: Alicante, Asunción (Paraguay, 1803), Badajoz, Barcelona (1804), Burgos (1802), Cádiz, Cervera, Ciudad Rodrigo (1807), Ecija, Gerona (1803), Guadalajara, Jerez de la Frontera, Lérida (1805), Madrid, Málaga, Manresa (1803), México (1806), Murcia, Nava del Rey (1802), Peníscola (1803), Reus (1805), Ronda (1799), Salamanca (1806), San Lúcar de Barrameda (1803), Santiago de Compostela (1792), Segovia, Sevilla, Teruel (1804), Toledo (1804), Toro (1805), Valencia (1806) y Zamora (1806)<sup>10</sup>. En todas estas localidades debió haber cuando menos placas conmemorativas alusivas al título honorífico de Godoy (colocadas bien sobre la fachada de las casas consistoriales o dentro de ellas), como ocurriera en Salamanca y Santiago de Compostela. Pero lo más probable es que hubiera retratos oficiales suyos en los salones de tales ayuntamientos, como sucediera en Badajoz y Valladolid. Ciudadanos particulares tenían también retratos de Godoy en sus casas y despachos, por lo menos en Badajoz, Plasencia y Valladolid.

De hecho, el descubrimiento de un grupo de documentos en el *Archivo Histórico Nacional* de Madrid<sup>11</sup> relativos a la destrucción de gran número de retratos de Godoy en varios lugares, no sólo sirve para probar la existencia anterior muy difundida de tales obras, sino que además constituye un impresionante testimonio de la venganza indirecta tomada por el pueblo en las representaciones pictóricas del Favorito<sup>12</sup>.



**DIA 19. DE MARZO DE 1808. EN ARANJUEZ.**  
*Caída y prisión del Príncipe de la Pa.*

*El pueblo, alborotado, corre á su casa, y después de haber procurado las más firmes diligencias le halla caído en la cama entre sus esposas. Le elevan á espaldas á Carlos IV. el trago de un favorito bien conocido como al príncipe FRANCISCO, capitan de que el pueblo se comovió á su vez. Dopo el PARTIDO prisionero, y metido á sus cuartos de cuartos de campo por el rey, hizo su corte al ser requerido, más los soldados impide que el pueblo lo intercepte, y por ser epulente sus pablos, copula, y otros instrumentos que el hijo, y la inocuidad le proporciono llevada le solo la prision de PRINCEPE, de que una multitud, concurria accionera por dolo. No obstante que preso al general de guerra, á su cuerpo, sus guardas á este herido...*

FIG. 1. ZACARÍAS VELÁZQUEZ y FRANCISCO DE PAULA MARTÍ, Día 19 de Marzo de 1808. En Aranjuez, h. 1813-14, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B. N.).



FIG. 2. STEVEN y J. B. FOSSEYEUX, S. A. S. *Le Prince de la Paix*, 1807, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B. N.).



FIG. 3. LÓPEZ ENGUÍDANOS, *Serenm.º Sor. Generalísimo Príncipe de la Paz, Grande Almirante de España é Indias*, 1807, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B.N.).



FIG. 4. ACUSTÍN ESTEVE, *Godoy como Gran Almirante de España*, h. 1807, lienzo, Colección Benavides, Madrid (Foto: MAS).

## ALCALÁ DE HENARES

En un informe oficial fechado en Madrid a 22 de marzo de 1808, dirigido por Arias Mon, Decano del Consejo de Castilla, al Marqués Caballero, en Aranjuez, encontramos las siguientes noticias relativas a Alcalá de Henares:

“Por el correo de hoy he recibido dos cartas, una del Cancelario, y otra del Rector de la Universidad de Alcalá en que me notician que habiendose sabido allí las actuales ocurrencias en Madrid se reunieron en la noche del Domingo varios Estudiantes, Soldados, y gente del Pueblo y presentandose en la Academia militar pidieron el retrato que en esta tenia D.<sup>n</sup> Manuel Godoy, lo llevaron y arrastraron con algazara por las Calles, concluyendo con hacerlo pedazos, sin ninguna desgracia ni mas alboroto...”<sup>13</sup>.

Destaca especialmente en éste y en la mayoría de los informes subsiguientes el hecho de que la multitud estaba interesada única y concretamente en la destrucción de los retratos, no buscando en cambio el tumulto por sí mismo o causar daños generalizados en vidas y propiedades.

## SEVILLA

Una carta fechada en Sevilla a 23 de marzo de 1808, escrita por Vicente Hone al Marqués Caballero, informa de un incidente paralelo ocurrido en la iglesia sevillana de San Juan de Dios<sup>14</sup>:

“En la tarde del día de ayer, como a las tres de ella, se reunieron algunas gentes, que dirigiendose al Convento de S.<sup>n</sup> Juan de Dios situado en la Plaza del Salvador, una de las publicas de esta Ciudad, clamaron con vehemencia se les entregase el Retrato del S.<sup>or</sup> Principe de la Paz, que se allaba colocado a uno de los lados de la Capilla mayor; la comunidad se bio en la precision de acceder a sus instancias, y apenas lo ubieron logrado, cuando

lo rompieron con griteria y debidieron en pequeños pedazos; separandose en seguida, y retirandose a sus Casas, sin causar el menor daño en el templo, ni aberse originado alguno entre los concurrentes; luego que me dieron abiso incure de tomar las oportunas disposiciones, que no fue necesario poner en execucion, por aberse tranquilizado todo en el mismo acto...”<sup>15</sup>.

Una segunda carta alusiva a esos mismos sucesos de Sevilla, enviada por Francisco Díaz al Marqués Caballero el 23 de marzo, aporta más información:

“... exparcida en este Pueblo la voz el ‘22’ del corriente de q.<sup>e</sup> S. M. habia exhonerado de sus empleos al S.<sup>or</sup> Principe de la Paz, en la tarde del mismo varios Oficiales del Ejercito, seguidos de gente de todas clases se arrojaron al Combento Hospital de S.<sup>n</sup> Juan de Dios, solicitando con fermentacion el q.<sup>e</sup> se les abriesen las Puertas de la Iglesia con el objeto de extraer el Retrato q.<sup>e</sup> de cuerpo entero estaba de dicho S.<sup>or</sup> Principe colocado en su Capilla Mayor ... habian sacado el dicho retrato, sirviendose posteriormente q.<sup>e</sup> lo hicieron migajas y pedazos...”<sup>16</sup>.

Los datos que Díaz aporta sobre el hecho de que el retrato destruido era de cuerpo entero, lleva a especular sobre el posible aspecto de dicha obra. En la sección de grabados de la *Biblioteca Nacional* de Madrid hay numerosas y diversas representaciones de Godoy<sup>17</sup> que datan de diversos períodos de su gobierno. Una de ellas, firmada “Steven pinxit, J. B. Fosseyeux sculpsit”, es una descripción de figura entera de “S. A. S. *Le Prince de la Paix*, 1807” (Fig. 2), que luce uniforme de Gran Almirante (rango que le fue concedido el 13 de enero de 1807), y se halla de pie en lo alto de una escalera con balustrada, teniendo por fondo una marina. Aunque hoy día parece que no hay forma de conocer con exactitud el aspecto del desaparecido cuadro de Sevilla, este grabado nos proporciona al menos una idea general sobre el tipo de retratos de cuerpo entero hechos a Godoy durante el último año de su mandato.

## SALAMANCA

En Salamanca tuvieron lugar incidentes parecidos a los de Alcalá de Henares casi al mismo tiempo:

“El Rector de la Universidad de Salamanca D.<sup>n</sup> Francisco Crespo Rascon con fha. 23 del expresado Marzo dio parte al Sr. Marques Caballero, q.<sup>e</sup> el dia anterior a las 4 de la tarde le diéron noticia los Vedeles q.<sup>e</sup> en el Sitio de Escuelas Maiores, frente del Retrato del Principe de la Paz q.<sup>e</sup> de orn. de S. M. había colocado en aquella Universidad, se hallaba reunida una porción considerable de Estudiantes amotinados con el designio de arrancarlo de la Pared causando un gran alboroto: Que con este motivo se presentó en el Sitio y advirtio q.<sup>e</sup> algunos Paisanos se unían al alboroto; y q.<sup>e</sup> de la muchedumbre no se ohia otra cosa sino ‘muera, quemarlo’: que les exórtó a q.<sup>e</sup> se tranquilizasen, prometiendoles q.<sup>e</sup> el Retrato se quitaría, con lo que pudo conseguir saliesen fuera de las escuelas, a cuías puertas permanecieron en obserbacion, é inmediatamente mandó arrancar de la pared el retrato é inscripción: Que en seguida los estudiantes acompañados del paisanaje pasaron a la Plaza donde se hallaba colocada otra medalla del mismo Godoy, hicieron q.<sup>e</sup> el Gobernador mandase borrarla y q.<sup>e</sup> se tocasen todas las Campanas, y después fueron á buscar al q.<sup>e</sup> Subscribe pidiendo se diese p.<sup>r</sup> acabado el Curso, ó q.<sup>e</sup> se les diese asueto p.<sup>r</sup> una Semana, y les prometio dos dias de asueto con la condición de q.<sup>e</sup> se retirasen a sus Casas, como lo hicieron, sin haver ocurrido otra desgracia ni esceso”<sup>18</sup>.

Sobre los tumultos de Salamanca encontramos confirmación adicional en la versión que el Coronel L. Picaud da de tales disturbios en su obra *La Revolution D’Aranjuez, de Bayonne à Madrid*. Aunque Picaud no cita las fuentes de su información y su relato puede ser un poco exagerado, no obstante capta el entusiasmo popular del momento:

“La chute du prince de la Paix causa dans le royaume une ivresse difficile à peindre. Plusiers villes chantèrent des Te Deum et firent des réjouissances publiques. A Salamanque, les professeurs et les écoliers de l’Université dansèrent sur la grande place autour d’un feu de joie. Les bustes du favori furent pendus à des gibets et ses portraits jetés à la voirie”<sup>19</sup>.

#### SANTIAGO DE COMPOSTELA

También desde Santiago de Compostela se informó a Madrid sobre incidentes y actitudes en las ciudades gallegas análogos a los registrados en otras provincias:

“El cordial y universal regocijo q.<sup>e</sup> escitó en todas ptes. la deseada y Justa caída del monstruo Godoy, produjo en algunos Pueblos varios desaogos naturales é inocentes, contra sus Retratos y memorias”<sup>20</sup>.

Al parecer, en la Casa Consistorial de esta capital de provincia no había retrato alguno de Godoy, pero sí había una placa conmemorativa de gran tamaño colocada en la fachada del edificio, con la que se adoptaron las medidas de precaución adecuadas:

“Los Regidores de Santiago tuvieron la prudencia de quitar de la fachada Consistorial un gran tablon en q.<sup>e</sup> estaban pintadas sus [de Godoy] armas y blasones, con una honorifica inscripcion; p.<sup>r</sup> precaber el desorden q.<sup>e</sup> podía causar en el Pueblo un objeto de tanto odio y escandalo...”<sup>21</sup>.

#### MADRID

Otro ejemplo más espectacular de la oportuna retirada de un retrato de Godoy ocurrió en Madrid en la iglesia de *Antón Martín*, perteneciente

también a la orden de San Juan de Dios<sup>22</sup>. En un informe oficial fechado en Madrid a 19 de marzo de 1808 y firmado por Rafael Moroto y Vicente de Gravenos, se relata que los curas de la citada iglesia fueron obligados por el público a retirar este retrato para evitar mayores males:

“Rafael Moroto Escribano de S. M. del Ilustre Colegio de esta Corte ... Doy fee ... habiendo transitado por varias Calles, y Plaza mayor la mañana de este dia desde las siete nada adverti; pero pasando a la Plazuela de Anton Martin a las diez de la misma poco más ó menos vi vastantes gentes paradas, oyendo decir que a las ocho y media habia entrado en la Iglesia un hombre bastante alto con Montera Manchega el qual habia empezado à decir: *Por que no quitan à se Ajo*: [sic] y que viendo los Religiosos se aumentaba el concurso habian determinado ocultar al Retrato de D.<sup>n</sup> Manuel Godoy que habia al lado del Evangelio, entre el Santisimo Cristo, y Altar mayor, cerrando las Puertas de la Iglesia: Que oí tambien entre la gente volberian esta tarde à ver si lo habian quitado, y siendo como las quatro y media pase à dha. Iglesia, y adverti que ni el expresado Retrato ni Dosel se hallaba en dh.<sup>a</sup> Iglesia, y que las muchas gentes que entraban especialm.<sup>te</sup> por la Puerta del Claustro a la Capilla de Belen luego que veian no estaba el Retrato ni Dosel, sin hacer Reverencia se volbian à salir”<sup>23</sup>.

También Antonio Alcalá Galiano se refiere en sus *Memorias* al retrato del Príncipe de la Paz existente en la iglesia de *Antón Martín*. Galiano explica las razones de la presencia del retrato en esa iglesia y la forma en que fue retirado de la vista del público:

“... en la misma mañana medio allanaron los amotinados una iglesia. Fué ésta la de San Juan de Dios, vulgarmente llamada de Antón Martín, y situada en la plazuela de este nombre; y la causa del hecho, que agradecida la religión de San Juan de Dios al Prín-

cipe de la Paz por haberle mostrado favor respetando sus bienes al venderse otros de obras pías, en consideración a la utilidad de sus instituto, había resuelto poner en la iglesia su retrato bajo dosel, lo cual fué ejecutado. La tumultuaria plebe madrileña pidió, pues, con imperiosa y nada reverentes voces, la salida del templo de aquella pintura; y como se debe suponer, fué puntualmente obedecida”<sup>24</sup>.

Otro incidente madrileño está relacionado con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde 1794, época en la que Godoy fue Protector de la Academia, había un busto suyo colocado en la Biblioteca de la Academia. Las actas de la *Junta Ordinaria* de 7 de septiembre de 1794 informan sobre su presentación:

“En esta Junta se presentó un vaciado en yeso del Busto en marmol del Ex.<sup>o</sup> S.<sup>or</sup> Duque de Alcudia, executado por el S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Juan Adán, que el S.<sup>or</sup> Viceprotector habia pedido á S. E. se sacase de él para colocarle en la Biblioteca de la Academia como Fundador de ella, y el S.<sup>or</sup> Protector se habia dignado de condescender gustosamente á esta propuesta de S. Il<sup>ma</sup>. Todos los Señores aplaudieron esta obra tanto por lo parecido que es á S. E. este retrato como por su distinguido merito”<sup>24 a</sup>.

Este busto debió ser muy conocido y estar expuesto en un lugar destacado de la Biblioteca, ya que fue atacado rápida y eficazmente por la multitud como indican las actas de la *Junta Particular* del 28 de marzo de 1808:

“Leí los dos partes q.<sup>e</sup> me pasó el Conserge con fecha de 20 de este mes avisandome ... q.<sup>e</sup> quando en la misma mañana del 20. trataba de ocultar segun le ordené el busto de yeso num: 179 del Inventario, una crecida porcion de la Plebe con tambores y bandera de Regim.<sup>to</sup> atropelló esta R.<sup>l</sup> Casa, y abriendo por fuerza la Biblioteca hizo pedazos el busto ...”<sup>24 b</sup>.

Es interesante y pertinente señalar que entre las consignas coreadas por la multitud madrileña durante los disturbios de la noche del 19 de marzo en la calle de Alcalá, figuraba la de: "... muera Godoy p.<sup>r</sup> traidor y ladrón y que le traigan a Madrid, p.<sup>a</sup> ponerlo en un palo ..." <sup>25</sup>. Dado que estaba claro que Carlos IV y María Luisa por su lado, y Murat por el suyo, no estaban dispuestos a tolerar semejante ejecución sumaria, parece lógico suponer que el pueblo descargó su odio sobre los retratos de Godoy.

#### VALLADOLID

Sin duda la algarada más impresionante de las documentadas hasta ahora, es la que encontramos en la descripción minuciosa y extraordinariamente gráfica de los sucesos ocurridos en Valladolid el 22 y 23 de marzo de 1808. En esas fechas sucedió la destrucción de un retrato de gran tamaño en el que Godoy aparecía de cuerpo entero, y que ocupaba un lugar destacado en la Casa Consistorial. También fueron destruidos otros tres retratos suyos existentes en otros tantos domicilios de la ciudad. Dos informes muy detallados fueron enviados por José Timoteo de Monasterio, desde Valladolid, al Marqués Caballero, el 23 y el 27 de marzo. El primer comunicado relata la siguiente crónica de los hechos:

"... en el día de ayer al anochecer una crecida reunion de Estudiantes y Paisanos, que por el rumor confuso que corria de unos a otros, se creyo tenian algun objeto en aquella misma ora, y sin intermedio alguno supimos los que estabamos en el Ayuntamiento que D.<sup>n</sup> Josef Tineo en compania de un Grál. Frances subio con una vela encendida al Salon o Galeria de la Casa de Ayuntamiento cuias vidrieras dan a la Casa publica con el fin de ver el Retrato (o mas bien con malicia) del Almirante que se hallaba colocado en dho. Salon, y al descorrer la Gasa con que estaba cubierto lo vio el Pueblo por las Vidrieras que estan sin ventanas, y en el

mismo acto se lebanto un grito extraordinario pidiendo el Retrato y que en el se quemase a el traidor, asi se espresaban con estraordinario desorden; a cuios gritos se puso en Armas la Guardia francesa suponiendo se dirijia contra ellos, y la Española que estaba a la Puerta del Ayuntamiento donde tiene su pral. trataba ya de no impedir la entrada del Pueblo empeñado en subir por el retrato, en cuiia ocasion se presento el Alcalde Zapata con la maior presencia de animo y habiendose metido en medio del Vullicio les hablo ... exorto al Pueblo que se retirase a sus casas, ... y consigio separar a las gentes sin desgracia alguna ... y conluio la noche sin ocurrencia alguna, pero en el dia se han hallado varios pasquines combocando al Pueblo para las seis de la tarde a realizar la quema del retrato: La X.<sup>a</sup> vela sin llamar la atencion, pero si el Pueblo buelbe a reunir, no se que pueda contenersele ni dejar de darle el retrato: Se ha quitado del Salon porque se veia desde la Plaza, y esta en un quarto escusado con resolucion a entregarlo si se adirtiese que podria seguirse maiores males de no darlo ...”<sup>26</sup>.

Este informe del 23 de marzo nos deja en un estado de expectación que el relato siguiente, enviado cuatro días más tarde, resuelve rápidamente:

“Asi que vino la noticia de la renuncia de nro. Rey D.<sup>n</sup> Carlos 4<sup>o</sup> en su hijo D.<sup>n</sup> Fern.<sup>do</sup> 7<sup>o</sup> fue tanto el regozijo y alboroto que causo una alegria extraordinaria pues es inesplicable el gozo que todos hemos manifestado: En la noche de este dia se agabillaron varias Personas como dije en mi anterior pero al dia siguiente Jueves sucedio que a las 10 1/2 de la mañana como una turba de Gente, descendio antes que sepamos de la proclamacion de N.<sup>o</sup> Amado Principe queremos se nos entregue para quemar el retrato de D.<sup>n</sup> Man.<sup>l</sup> Godoy: y viendose sin fuerzas los Ministros para resistirlo, se lo echo por el balcon del Consistorio y caio en las



FIG. 5. J. BERATON y M. S. CARMONA, *El Exc. Sr. Duque de la Alcudia*, h. 1794, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B. N.).



FIG. 6. ANTONIO CARNICERO, *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz*, h. 1803, lienzo, Museo Romántico (Foto: MAS).

uñas de los Alborotados, unos le caparon, otros le daban nabajadas, otros le pisoteaban los pedazos, otros se limpiaban el Culo, otros le embarraban y arrastraban.

Encendieron fuego en medio de la Plaza y fueron echando los pedazos en el. Recuerda el Pueblo q.<sup>e</sup> el Marqués de Castrofuerte tenia en su casa otro retrato y con alguna resistencia lo cojieron, hicieron pedazos ... y le echaron encima del otro fuego que estaba ardiendo.

Estando en esto fueron como 300 hombres por la Carroza q.<sup>e</sup> hizo el Intendente Gardoqui p.<sup>a</sup> colocar el retrato q.<sup>e</sup> estaba en el consistorio, hallo resistencia y al instante descerrajaron las puertas y la sacaron y como no tenia retrato, en su lugar pusieron un vacin, escobas, sartenes y otras cosas: Hiban de camino por el retrato del S.<sup>r</sup> Capitan Grál. Orcasitas y hallandolos el S.<sup>r</sup> Zapata les dijo no vayan VMS. a dar que sentir a la Señora p.<sup>s</sup> me consta le ha mandado vajar a la Carbonera: Uno de a caballo de la turba dijo, Señores adelante; basta lo diga el S.<sup>r</sup> Zapata, y sobre todo yo mando pues hoy soy el Rey: Segui la ruta p.<sup>r</sup> las Calles mas publicas a la Plaza, y en sitio donde empinan la Orca pusieron la Carroza, la echaron fuego cuias llamas llegaban a las guardillas y quando estaba mas en pompa lo dieron una contrabuelta alrededor.

En esto venian otros con otro retrato boca abajo puesto en un palo alto que tenia el Juez Maior de Vizcaia de esta Chans.<sup>a</sup>, y antes que llegase donde estaba ardiendo la carroza llobian palos encima de el y después lo echaron en el fuego: Eran las 3 de la tarde y aun todavia ardian ... trayeron agua lo apagaron recojieron las cenizas maderos mas quemados y Yerro y todo lo echaron al rio” 27.

Conviene señalar que el retrato existente en la Casa Consistorial de Valladolid se describe en el primer documento como “del Almirante”.

Esta alusión nos lleva a pensar que se trataba de un retrato de Godoy vestido de Gran Almirante, y que por lo tanto había sido colocado en dicho Salón el año anterior. Más aún, el hecho de que todavía existiera la carroza utilizada para pasear triunfalmente el retrato por las calles antes de proceder a la ceremonia de su colocación en el Ayuntamiento, unido al recuerdo todavía fresco que el público tenía de todo ello, pueden considerarse pruebas de que la obra era relativamente reciente <sup>28</sup>.

Sabemos que en toda España se celebraron numerosas ceremonias oficiales con motivo del último nombramiento espectacular de Godoy. Por ejemplo, en Badajoz tuvieron lugar importantes actos triunfales y colocación de retratos suyos para celebrar el ascenso de su hijo predilecto al rango de Gran Almirante. En el *Diario de públicos regocijos...*, extractado por Barrantes, se mencionan nada menos que cuatro retratos <sup>29</sup>. Es más, documentos del *Archivo de la Catedral de Badajoz* revelan que esta última encargó en 1807 dos retratos de Godoy con el propósito de honrarle: un cuadro destinado a la Sala Capitular, y un busto esculpido que se pensaba colocar en la Capilla Bautismal donde Godoy había sido bautizado <sup>30</sup>. También celebraron actos conmemorativos la *Sociedad Económica de Soria* (8, 9 y 10 de marzo de 1807) <sup>31</sup>, el *Real Cuerpo de Caballeros de Guardias de Corps de Madrid* (fines de enero de 1807) <sup>32</sup> y las *Escuelas de Artillería de La Coruña* (6 de febrero de 1807). En este último caso, un grabado de López Enguñados documenta el aspecto del retrato de Godoy que se colocó en la fachada de la escuela con motivo de las ceremonias (Figura 3) <sup>33</sup>.

Volviendo a Valladolid, nos gustaría imaginar que el retrato del Ayuntamiento podría haberse parecido a la imagen de este grabado; a la del aguafuerte de *Le Prince de la Paix* ya mencionado (Fig. 2), o bien a la que se nos ofrece en el cuadro *Godoy de Gran Almirante*, pintado por Esteve en 1807 (Colección Benavides, Madrid, Fig. 4) <sup>34</sup>. En estas tres obras se representa a Godoy con aspecto elegante, de pie, luciendo uniforme de Gran Almirante, y apoyando la mano izquierda en un bastón. En los grabados, Godoy aparece sobre un fondo de paisaje, mientras que

en el óleo se encuentra en un ambiente indefinido, tal vez un puesto de mando provisional. Aunque es imposible afirmar con certeza que el retrato de la Casa Consistorial de Valladolid guardara un parecido exacto de cualquiera de estas imágenes, es razonable suponer que un lienzo de composición muy similar a la de estas tres obras debió ser instalado allí con gran ceremonial hacia marzo o abril de 1807.

Resulta igualmente tentador especular sobre el aspecto de los otros retratos de Godoy que según los documentos de Valladolid fueron destruidos y quemados allí. No se indica sus tamaños; no obstante, dado que al parecer estaban colgados en domicilios particulares, parece lógico suponer que se trataba de versiones más pequeñas. Estas versiones podrían haber sido: busto, medio cuerpo, figura sentada de más de medio cuerpo, o incluso figura sentada de cuerpo entero tipo "biblioteca".

Una vez más, la sección de grabados de la *Biblioteca Nacional* nos ofrece una posible imagen en la obra de J. Beraton y M. S. Carmona, *El Exc. Sr. Duque de la Alcudia*, medio cuerpo, hacia 1794 (Fig. 5)<sup>35</sup>. Posibilidades adicionales podrían hallarse en obras similares al retrato pintado por Antonio Carnicero en el que Godoy aparece sentado de más de medio cuerpo (*Museo Romántico*, Madrid, Fig. 6). Lo mismo puede decirse de la versión extremadamente parecida al anterior, aunque de figura entera, obra también de Carnicero (*Academia de San Fernando*, Madrid, Fig. 7)<sup>36</sup>. E igualmente del retrato (más de media figura) pintado por Esteve hacia 1807 (*Art Institute of Chicago*, Illinois, U. S. A., Fig. 8)<sup>37</sup>.

Puesto que tantas de estas obras guardan gran afinidad entre sí, salvo ligeras variaciones en cuanto a tipo, pose e iconografía, y dado que uno las imagina creadas prácticamente en base a una "producción en serie", no es excesivo suponer que las obras destruidas en Valladolid guardaban similitud en líneas generales con los grabados y óleos que todavía se conservan.

## VILLALCÓN

Volviendo a los alborotos, veamos que Valladolid capital no fue la única localidad de esa provincia donde tuvieron lugar incidentes en los que se quemaron retratos de Godoy. En el *Archivo del Palacio Real* hay una carta escrita por Pedro Cevallos desde Aranda de Duero y enviada a Azanza, en Madrid, en la que se documenta brevemente un suceso ocurrido en abril en la localidad de Villalcón:

“Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup>

Por el Parte que V.<sup>e</sup> me acompaña en su oficio de 10 del corr.<sup>te</sup> se ha enterado el Rey de lo ocurrido en la Villa de Villalcon Provincia de Valladolid, con motivo de haber querido el Pueblo quemar un retrato de D.<sup>n</sup> Manuel Godoy, que tenia el Administrador de Ventas en su casa ; ... Aranda de Duero 11 de Abril de 1808”<sup>38</sup>.

## SANLÚCAR DE BARRAMEDA

Un segundo documento encuadrado en el mismo volumen revela otro incidente similar, esta vez en Sanlúcar de Barrameda, lugar citado frecuentemente por los historiadores debido a la destrucción del Jardín Botánico creado allí por Godoy:

“El Ministro de hacienda p.<sup>to</sup> à L. P. de V. M. le da partido lo mas importante que ha producido el ultimo correo, y se reduce à que el vecindario de S.<sup>n</sup> Lucas [*sic*] de Barrameda commovido con alegria q.<sup>e</sup> le causo la noticia de la exaltación de S. M. al Trono, y de la prision de D.<sup>n</sup> Man.<sup>1</sup> Godoy arrastraron el busto y retratos de este y destrozaron el Jardin de adminatacion establecido en aquel Pueblo p.<sup>r</sup> haversele denominado de la Paz ... Madrid 11 de Abril 1808”<sup>39</sup>.

Merece la pena recordar que con sólo dos excepciones todos estos desórdenes tuvieron lugar de forma prácticamente simultánea durante la

semana del 19 al 25 de marzo y que literalmente abarcaron toda España. Resulta perfectamente claro que en la mente popular el Príncipe de la Paz era realmente "... objeto del odio universal de la nación"<sup>40</sup>, como expresó Pedro Cevallos en la *Gazeta de Madrid* varios meses después de terminados los disturbios, y que "... el pueblo ... respiraba venganza contra el Príncipe de la Paz ..."<sup>41</sup>, como afirmó otro contemporáneo, Juan de Escoiquez.

### PLASENCIA

El último documento aparecido hasta al fecha sobre quema de imágenes de Godoy, se refiere a desórdenes ocurridos en la ciudad de Plasencia, donde los sucesos se desarrollaron de forma parecida a lo acaecido en Valladolid. El tumulto de Plasencia sucedió la noche del 24 de marzo y la mañana del día 25. Fue registrado en un informe oficial redactado el 25 de marzo por Pedro Moreno Gamoral y José Garrido Lovero, y firmado también por el Barón de Horst, gobernador político y militar de la ciudad. El informe iba dirigido al Ministerio de Gracia y Justicia de Madrid:

"... en la noche del día de ayer, y su hora de las nueve poco más ó menos, para remediar la commocion publica y desorden que habia por efectos de alegria y regocijo segun se le dio quema; constituidos en la Plaza Mayor donde se habian congregado innumerables Gentes que con algazara decian: Viva nuestro Católico Monarca Fernando Septimo: Viva la feé; y muera Godoy, mueran los traidores y todos sus parientes; dho. Señor Corregidor con la mayor serenidad se introdujo en medio del Gentio y procurando hacerse oir el Pueblo le enteró que habia dos ó tres retratos de D.<sup>n</sup> Manuel Godoy en la Ciudad, uno en la Casa de D.<sup>n</sup> Antonio Zarzosa, Pro.<sup>t</sup> dignidad de Tesorero de esta S.<sup>ta</sup> Iglesia, otro en casa de D.<sup>n</sup> Manuel Henas, Depositario de Rentas, y otro en la Casa en que murió D.<sup>n</sup> Miguel Gatuno, Canonigo que fue de esta

misma Iglesia, que se habian juntado y resuelto para sacarlos en la Plaza publica, que a este fin habian ido ya a pedir el de D.<sup>n</sup> Antonio Zarzosa que estaba en un lienzo grande y que los habian engañado dandoles uno de papel pequeño, que le habian de quemar las puertas ... si no los entregaban; en cuyo acto dho. S.<sup>or</sup> Corr.<sup>or</sup> con la mas acertada prudencia aparentando acceder pidio el retrato, y efectivamente lo entregaron, y diciendoles su Sría. le constava no tener D.<sup>n</sup> Antonio Zarzosa otro, pues habia hecho pedazos el que pedian, clamando el Pueblo que a lo menos les habia de entregar los marcos ... y queriendo ir en tropel por ellos, dho. S.<sup>or</sup> Corregidor con la mayor oportunidad les dijo: Yo os los entregare pero nadie se ha de mover de este sitio; y mandando inmediate.<sup>te</sup> al Alcalde de Barrio D.<sup>n</sup> Miguel Serradilla fuese de orden de Su Sría. á recogerlos de poder de el dho. D.<sup>n</sup> Antonio Zarzosa, volvio con ellos y pidiendolos la Gente los entregó dho. S.<sup>or</sup> con el retrato, persuadiendoles con dignidad que todo se dejase para otro dia y que cada uno se retirase á su casa; pero creciendo la griteria ... y se ha de quemar el retrato que está en la Casa de Henas y nos vamos a traerlo: previendo dh.<sup>o</sup> S.<sup>or</sup> Corr.<sup>dor</sup> las funestas y fatales consequenz.<sup>s</sup> que se habian de originar en una noche obscura, y reunida casi toda la Plebe (pues á nuestro parecer pasaban de quinientas ó seiscientas Personas) diestram.<sup>te</sup> les dijo los retratos yo os los he de entregar pero nadie se mueba de aqui; y tomando su Sría. el camino para ... la casa de la habitac.<sup>n</sup> del referido D.<sup>n</sup> Manuel Henas y reconociendo prolijam.<sup>te</sup> no se halló el retrato; ... con lo q.<sup>e</sup> se retiró su Sría. ... a la Plaza Mayor en donde habia quedado y existia la multitud de Gentes, y habriendose paso por ella, sin mas luz que una ó dos linternas, manifestó su Sría. al Pueblo no habia el retrato de Henas, y que sabia lo habian enviado á Salamanca y aunq.<sup>e</sup> el Pueblo no se tranquilizava, dho. S.<sup>or</sup> con sus inimitables modos y politica, sin decaer jamas del caracter propio de Juez en tan criticas circunstanc.<sup>s</sup> logró apaciguarlos, y que desistiesen de sus empresas, pero à condiz.<sup>on</sup> de q.<sup>e</sup>

se había de recojer el retrato de Godoy que había sido de D.<sup>n</sup> Miguel Gatuno; y entonces su Sría. ... halló reflexiones con que disuadio al Pueblo; pero insistiendo este en que se quemasen al momento en dha. Plaza Mayor el retrato y marcos; dho. Señor siempre fecunda en ideas propias para evitar la accion, y resultas del fuego en la noche, les dijo: mañana de dia se hará la quema y vereis que se cumple ... y que en este dia por los pasos y providenz.<sup>s</sup> que dio su Sría. consiguio se redujesen las Gentes que ya tenían la leña prevenida en la Plaza Mayor a las dos de la tarde para quemar el retrato y marcos, executasen dha. quema en el matadero estramuros de esta Ciudad, sin tanto escandalo, ni comocion, mandando salir la Baca amaromada inmediatamente para distraer á el Pueblo, siendo innegable que escede á toda ponderaz.<sup>n</sup> el merito que dho. S.<sup>or</sup> Corregidor contrajo en referida noche que pudo ser la perdición de la Ciudad ...”<sup>42</sup>.

Si intentamos hacer recuento de los lugares donde se hallaban los retratos de Godoy destruidos<sup>43</sup> que se mencionan en los documentos arriba citados, descubrimos que uno se hallaba en una casa consistorial (Valladolid), uno en una academia militar (Alcalá de Henares), uno en una universidad (Salamanca) y dos en iglesias pertenecientes a la mismo orden (Sevilla y Madrid).

La mayoría de las obras documentadas se hallaban en domicilios particulares, cuyos propietarios parecen haber detentado en su mayoría algún tipo de cargo oficial, ya fuera en el gobierno, en el ejército o en la iglesia. Así vemos que en Valladolid, donde se citan tres retratos en casas particulares, uno era propiedad de un marqués, otro pertenecía a un capitán general y el tercero a un juez. En la localidad de Villalcón el retrato destruido era propiedad de un administrador de ventas. En Plasencia, donde también se especificaba que había tres retratos depositados en domicilios particulares, uno pertenecía a un tesorero de la iglesia, otro a un canónigo de la iglesia y el tercero a un depositario de rentas.

Por lo tanto, de las doce obras enumeradas en estos documentos, cinco

estaban situadas en edificios públicos y siete en domicilios particulares. En dos casos, los de Sanlúcar de Barrameda y las localidades próximas a Santiago de Compostela, no se especifica la localización exacta de los retratos destruidos. Es más, en estas últimas no se proporciona el número exacto de retratos destruidos, de forma que sólo podemos suponer que tal vez se trataba de dos o tres en cada caso, lo que nos daría un total de diecisiete cuadros mencionados.

De éstos, dos no fueron hallados por la multitud que acudió dispuesta a destruirlos (el perteneciente al Capitán General Orcasitas, en Valladolid, y el que era propiedad de Manuel Henas, en Plasencia), y uno fue rescatado a tiempo y puesto a buen recaudo (Iglesia de *Antón Martín*, Madrid). Por consiguiente, la suma de retratos de Godoy “ejecutados” por el pueblo a que aluden los documentos citados da un total aproximado de catorce.

En la mayoría de los casos no se especifica el tamaño o tipo de la obra atacada. Sólo en dos ocasiones encontramos alguna información concreta: los retratos de la iglesia de *San Juan de Dios*, en Sevilla, y de la Casa Consistorial de Valladolid, de los que se nos dice que ambos eran de cuerpo entero. El retrato situado en el domicilio de Antonio Zarzosa, en Plasencia, se describe como “en un lienzo grande”, pero no se nos dice si Godoy aparece allí de figura entera, de medio cuerpo, sentado o de pie. En cuanto a las restantes obras, sólo cabe especular sobre su escala, tipo de composición e iconografía.

Ya hemos sugerido varias posibilidades basadas en los cuadros y grabados que se conservan. Todas las obras ya indicadas corresponden fundamentalmente a descripciones directas del personaje, desprovistas de adornos alegóricos. No obstante, cabe la posibilidad de que no todos los cuadros destruidos fueran representaciones directas de Godoy luciendo uniforme y ostentando sus numerosas condecoraciones. Es probable que por lo menos uno o dos de tales cuadros fueran composiciones alegóricas más complejas y pomposas. Tres obras que se han conservado, dos grabados y un cuadro, nos ofrecen una idea de cuál pudo ser el aspecto de tales obras.



FIG. 7. A. CARNICERO, *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz*, c. 1803, lienzo, Academia de San Fernando (Foto: MAS).



FIG. 8. AGUSTÍN ESTEVE, *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, como Gran Almirante de España y las Indias*, h. 1807, lienzo, The Art Institute of Chicago (Foto: Cortesía de The Art Institute of Chicago).



FIG. 9. AN KERT y PAICHLER, *En Memoria de la Paz de M.DCC.XCV. Al Señor Príncipe de la Paz*, h. 1796, al humo, Biblioteca Nacional (Foto: B. N.).



FIG. 10. JOSÉ APARICIO, *Godoy presentando la paz a Carlos IV*, 1796, lienzo, Academia de San Fernando (Foto: MAS).

Un grabado existente en la *Biblioteca Nacional*<sup>44</sup> que lleva la inscripción “*En memoria de la Paz de M.DCC.XCV. Al Señor Príncipe de la Paz*”, pintado por An Kert y grabado por Pichler (Fig. 9)<sup>45</sup>, nos representa a Godoy sentado a un lado de una mesa y acompañado de una figura femenina alegórica que simboliza La Paz y que está a punto de entregarle un ramo de olivo. Detrás de ellos, presidiendo la escena, hay un busto esculpido de Carlos IV sobre un pedestal. Esta obra pretenciosa está fechada a mediados del decenio de 1790, como la pomposa alegoría pintada por José Aparicio y titulada *Godoy presentando la paz a Carlos IV* (Fig. 10)<sup>46</sup>, que también alude al *Tratado de Basilea* de 1795.

Estas imágenes que establecen una estrecha relación entre Godoy y Carlos IV, sin duda debieron ser del agrado del primero. Por ello no resulta extravagante sugerir que por lo menos algunos de los cuadros enviados a las provincias debieron basarse en esta forma de iconografía, consistente en lo esencial en una fórmula anticuada de simbolismo obvio y pretencioso que buscaba halagar a su protagonista.

Otra imagen alegórica se conserva en un aguafuerte dibujado por Francisco Ramos y grabado por J. F. Martínez de Castro (Fig. 11)<sup>47</sup>. Este muestra un busto de Godoy de perfil y puesto dentro de un marco ovalado sobre el que un querubín sostiene una corona de laurel. Dicha imagen de Godoy está flanqueada por dos figuras femeninas alegóricas de cuerpo entero: la Justicia, sentada a la izquierda de la composición, y la Paz, de pie al lado derecho. La inscripción dice: “*El Serenísimo Señor Príncipe de la Paz, Generalísimo de Mar y Tierra. Grande Almirante de España e Indias*”, lo que indica que el grabado probablemente data de comienzos de 1807. Esta obra ilustra la fase final de la imaginería alegórica de Godoy, en la etapa en que su omnipotencia estaba tan indiscutiblemente afirmada que ya no necesitaba reforzarla haciendo que su imagen fuera acompañada por la del Monarca, pudiendo presentarse el mismo casi literalmente deificado.

Una posibilidad final, aunque menos probable, consistiría en que entre las pinturas destruidas figurara un retrato ecuestre de Godoy. Entre las obras que se citan como exhibidas en Badajoz en 1807 figura un retrato

ecuestre expuesto por el *Gremio de Comerciantes*<sup>48</sup>, pero no poseemos información alguna sobre su aspecto.

No obstante, dos grabados de la *Biblioteca Nacional* nos ofrecen una vez más imágenes posibles. El más antiguo, dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Mariano Brandi, data de 1796 (Fig. 12)<sup>49</sup>, y muestra a Godoy montando un caballo en postura de perfil, acompañado por un querubín en pleno vuelo y a punto de coronarle con una corona de laurel. Como ocurre en el caso del grabado y el cuadro alegórico de mediados del decenio de 1790, el tipo de simbolismo utilizado para aludir al Tratado de Paz de 1795 es esencialmente anticuado y afectado. En cuanto al grabado ecuestre posterior, de 1807, dibujado por José Rivelles y grabado por Tomás López Enguídanos, nos ofrece una imagen más dramática y romántica de Godoy durante el último año de su poder político (Fig. 13)<sup>50</sup>.

Si bien sólo existe una posibilidad muy remota de que cualquiera de los retratos destruidos que se relacionan en los documentos antes citados pertenecieron al género ecuestre, la inclusión de estos dos grabados nos proporciona una visión más completa de la iconografía de los retratos de Godoy, encaminada explícitamente a comunicar un mensaje de fuerza, poder y control, y en la que se manifiesta claramente aquella “pueril y ridícula vanidad”<sup>51</sup> que los españoles de 1808 habían detectado y que despreciaban sin piedad.

Porque resulta evidente que al pueblo no le preocupaban en absoluto los méritos estéticos o intrínsecos de los cuadros que tan violentamente atacó. Ni siquiera le preocupaba su valor monetario, y mucho menos podía inquietarle la excelencia o categoría de los artistas que los habían pintado, y entre los que probablemente se contaban un Carnicero, un Maella, un Esteve e incluso el mismo Goya. Está claro que, independientemente de la forma que adoptaron tales retratos—ya fueran de cuerpo entero o medio cuerpo, sentado o de pie, alegóricos o ecuestres—, se trataba claramente de imágenes sustitutivas de un personaje profundamente odiado<sup>52</sup> y en absoluto de “obras de arte”. Por consiguiente, tenían que ser aniquiladas sin ninguna duda, de manera brutal y casi mágica.

Muchos más retratos de Godoy o cuadros en los que su imagen aparecía de una u otra forma podrían haber sido destruidos en los últimos días de marzo de 1808<sup>53</sup>. Un ejemplo muy conocido es el original supuestamente perdido (cuya autoría se atribuye generalmente a Goya) del retrato de *Godoy como protector de la instrucción* del Instituto Pestalozzi, fechado en 1806<sup>54</sup>, y conservado hoy en lo que parecen ser dos copias, obras quizás de Esteve y/o Carnicero<sup>55</sup> (Colección Particular de Nueva York y *Academia de San Fernando*, Madrid, Fig. 14)<sup>56</sup>.

Aparte de estas dos versiones de gran tamaño y que se conservan intactas, también ha sobrevivido un fragmento de la parte central de la composición, hoy en la colección del *Meadows Museum* (Dallas, Tejas)<sup>57</sup>. Este fragmento podría muy bien ser lo que queda del original de Goya, colgado probablemente en su día en el *Instituto Pestalozzi* de Madrid, que se inauguró el 4 de noviembre de 1806, bajo el patronato de Godoy, y fue clausurado el 13 de enero de 1808<sup>58</sup>, dos meses antes del motín de Aranjuez. El instituto estaba situado en la calle del Pez, n.º 6<sup>59</sup>, relativamente cerca, por tanto, de las calles del Barquillo y Alcalá, donde el 19 de marzo de 1808 tuvieron lugar varios tumultos debidamente documentados<sup>60</sup>.

Así, pues, no es inverosímil que la versión original de este cuadro fuera destruida por el pueblo durante los numerosos disturbios callejeros en los que se atacó los palacios de Godoy y las residencias de sus amigos y familiares, los cuales fueron saqueados en varios casos por la multitud<sup>61</sup>. Aunque hasta ahora no se ha descubierto documento alguno concreto relativo a la teórica destrucción de esta obra, resulta razonable presumir, a la luz de los numerosos casos expuestos en detalle más arriba, que el cuadro *Godoy como protector de la instrucción*, obra de Goya, tuvo un fin igualmente dramático.



## NOTAS

<sup>1</sup> *Carta Jocosería de un vecino de Madrid á un amigo en que le cuenta lo ocurrido desde la prision del exêcrable Manuel Godoy hasta la vergonzosa fuga del tío Copas; la entrada de nuestras tropas, y magnífica proclamación del Señor D. Fernando VII* (Madrid, 1808), p. 9.

<sup>2</sup> En la España del siglo XVIII el uso de un retrato como sustitutivo claro de la presencia física y real de una persona ausente era práctica normal y aceptada, hasta el punto que se llegaba a rendir homenaje a una persona a través de su retrato. La siguiente carta del futuro Fernando VII a sus padres, Carlos IV y María Luisa, en la que describe la ceremonia celebrada en Madrid mientras ellos se hallaban en Badajoz, en la época del tratado de paz con Portugal de 1801, ilustra claramente esta utilización del retrato:

«Ayer mañana pusieron el tablado para la publicación de paz, adornado de alfombras, como tambien las escaleras de los dos lados, y habia un retrato de Papá debaxo de un solio, que no se parecia nada. A las 5 1/2 de la tarde en punto, entraron por la Plazuela por el lado de S. Gil los timbales y trompetas de la casa real, detrás un sin fin de aguaciles, despues dos escribanos, y detras los Reyes de armas... Subieron pues al tablado los dos escribanos y los Reyes de armas, que se colocaron cada uno à su esquina. El escrivano despues de haber hecho cortesía al retrato, entregó à uno de los Reyes de Armas el decreto de la paz ... luego volvieron à hacer cortesía al retrato ... Madrid 10 de Julio de 1801 ... Fernando.» ARCHIVO DEL PALACIO REAL, *Archivo Reservado de Fernando VII*, t. 94, p. 188.

<sup>3</sup> En general, las comunicaciones sufrían un retraso de entre dos y diez días, lo que la mayoría de las veces dependía de la distancia a que las localidades se encontraran de la Corte.

MODESTO LAFUENTE, en su *Historia General de España* (Madrid, 1860), t. XXIII, p. 249, se refiere a estos tumultos y destrucciones de retratos, pero solo brevemente y en términos generales, sin citar casos concretos ni analizar su significado.

<sup>4</sup> *Cartas Jocoséria...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> Como indica este grabado dibujado por el pintor de cámara Zacarías González Velázquez, al producirse su detención en Aranjuez, Godoy fue atacado por el populacho. Según el texto que aparece debajo de la escena, recibió no menos de 47 heridas. El general francés Marbot relata en sus *Memoirs* que halló a Godoy en la cárcel gravemente herido y cubierto de sangre coagulada cinco días después de su detención (GENERAL BON DE MARBOT, *Memoirs*, 3 tomos (París, 1891), t. II, pp. 21-23).

<sup>6</sup> Godoy fue en un principio colocado bajo arresto en el cuartel de los Guardias de Corps de Aranjuez. El 23 de marzo se procedía a trasladarle a Madrid cuando Murat ordenó que se le mantuviera fuera de la capital para evitar nuevos tumultos públicos, lo que le motivó que fuera encarcelado primero en Pinto y posteriormente en el castillo de Villaviciosa de Odón hasta su puesta en libertad, debida también a una orden de Murat, la noche del 19 al 20 de abril de 1808. (Ver: JUAN DE ESCOIQUEZ, *Memorias* (Madrid, 1957), p. 59, y *Gazeta de Madrid*, n.º 120 (6 de septiembre de 1808), p. 1131, «Exposición del Exmo. Sr. D. Pedro Cevallos sobre el modo con que el gran duque de Berg sorprendió á la Junta del Gobierno para que le mandase entregar al preso D. Manuel Godoi.»)

<sup>7</sup> Murat intervino repetidamente en favor de Godoy, no sólo salvándole la vida y preocupándose de que se le pusiera en libertad y se le sacara de España, sino tratando incluso de recuperar las propiedades que le habían sido incautadas a Godoy para que le fueran devueltas. Mientras que Murat tuvo éxito en los dos primeros propósitos, en la devolución de bienes incautados a Godoy se enfrentó a la firme oposición del *Consejo de Castilla*, y nunca logró que se devolvieran a Godoy sus enormes riquezas y propiedades. (Ver: Documentos del ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, *Hacienda*, Legajo 3.825, y BARTOLOMÉ MUÑOZ, *Manifiesto de los Procedimientos del Consejo Real en los Gravísimos Sucesos Ocurridos desde Octubre del año próximo pasado* (Madrid, 1808), p. 18.)

Conviene señalar que el embajador francés en Madrid, Conde de la Forest, escribió una carta el 12 de agosto de 1808 advirtiendo que el gobierno francés no debía seguir mezclándose en el asunto de los bienes confiscados a Godoy:

«Il faut, pour gagner les esprits, que S. M. l'Empereur ne protège plus les propriétés du prince de la Paix contre l'action des tribunaux chargés de les tenir sous le séquestre et de prononcer sur les spoliations du trésor public et des propriétés de la couronne imputées à ce ministre» (COMTE DE LA FOREST, *Correspondence du ... Ambassadeur de France en Espagne 1808-1813*, 5 tomos (París, 1905), t. 1, p. 213).

<sup>8</sup> 1792-1808, a excepción de un breve período que estuvo alejado públicamente del poder en 1798.

<sup>9</sup> Estos retratos de Godoy se exhibieron de igual modo que los correspondientes al propio Monarca, incluido el honor de ser colgados bajo un dosel. Sobre la ceremonia triunfal del descubrimiento de un retrato de Carlos IV, véase: *Noticia de las Fiestas Celebradas por la Villa de Belinchon, provincia de Toledo, ... en la colocación del Retrato del Sr. Rey D. Carlos IV en las Salas Capitulares de su Ayuntamiento* (Madrid, 1791); y para el desfile triunfal y la instalación de retratos de Godoy en Badajoz en 1807, véase: VICENTE BARRANTES, *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura*, 3 tomos (Madrid, 1875-77), t. I, pp. 230-243, en el que se resume una publicación anterior: *Diario de los públicos regocijos con que la M. N. y M. L. ciudad de Badajoz, cuerpos, comunidades, gremios y personas particulares de ella han celebrado la exaltación de ... el Sermo. Sr. D. Manuel Godoy ...* (Badajoz, 1807). Quiero expresar mi sincero agradecimiento al Profesor Xavier de Salas por haberme indicado la conveniencia de revisar el libro de Barrantes.

<sup>10</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 2.557, y ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS, *Escribanía de Tomás Sancha y Prados*, años 1792-1808. Estos nombramientos acarrearán las elaboradas ceremonias del caso. En Asunción las fiestas duraron días enteros y Godoy estuvo «presente» en las mismas a través de un retrato suyo. Ver: RAFAEL HUMBERTO MORENO DURÁN, «El poder en la narrativa latinoamericana», *Camp de Parpa*, núms. 25/26/27 (Oct.-Nov.-Dic., 1975), pp. 35-41.

<sup>11</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legados 3.825, 3.826 y 3.752.

<sup>12</sup> El deseo de linchar a Godoy estaba tan extendido y arraigado que, por ejemplo la *Gazeta del Infierno*, publicada en Madrid (20 de noviembre de 1808), podía conseguir aun efectos satíricos con un artículo sobre «La noticia de la prisión y decapitación de Godoy» en Francia.

<sup>13</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825.

<sup>14</sup> Godoy fue nombrado patrón de la Orden de San Juan de Dios el 12 de julio de 1807. El honor se publicó en un folleto registrado por BARRANTES, *op. cit.*, t. I, p. 244, intitulado: «Al Serenísimo Señor Príncipe de la Paz, la religión de San Juan de Dios». Barrantes describe así la publicación: «Es copia de la escritura de patronato, que ... otorgó la orden hospitalaria de las capillas mayores de sus tres iglesias de Granada, Madrid y Sevilla, á favor del Serenísimo señor príncipe ... protector, confundador, compatrono y especial bienhechor de dicha orden».

<sup>15</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825.

<sup>16</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825.

<sup>17</sup> ELENA PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana*, 4 tomos (Madrid, 1966), t. II, pp. 413-417.

<sup>18</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.752, LICENCIADO ALONSO, «Resultado contra el D.<sup>o</sup> Man.<sup>1</sup> Godoy y sus allegados en los alborotos ocurridos en Madrid y otros pueblos del Reyno en el m.<sup>smo</sup> a.<sup>o</sup> de 808», 1838, pp. 63 dorso y 64.

<sup>19</sup> L. PICAUD, *La Révolution D'Aranjuez, de Bayonne à Madrid* (París, 1913), p. 288.

<sup>20</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.752, «Resultado...», *op. cit.*, p. 64 dorso.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 64 dorso.

<sup>22</sup> Ver más arriba, bajo el subtítulo «Sevilla» y también la nota n.<sup>o</sup> 14. En la actualidad esta iglesia es la Parroquia del Salvador y San Nicolás, situada en la calle de Atocha, n.<sup>o</sup> 58, junto a la plazuela de Antón Martín.

<sup>23</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.826. Una versión resumida puede hallarse también en A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.752, «Resultado...», *op. cit.*, p. 56 dorso.

<sup>24</sup> ANTONIO ALCALÁ GALIANO, *Memorias* (Madrid, 1955), pp. 328-329. Lamentablemente el edificio original de la iglesia de Antón Martín fue destruido por el fuego junto con todas sus pertenencias en 1936. Por lo tanto, no existen documentos ni cuadros a los que poder acudir en busca de mayor información sobre el retrato de Godoy colocado allí en 1808.

<sup>24 a</sup> BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Junta Ordinaria*, 7 de Septiembre de 1794.

<sup>24 b</sup> BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Junta Particular*, 28 de Marzo de 1808.

<sup>25</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.826.

<sup>26</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825. Estos hechos están documentados asimismo en el libro de JUAN ORTEGA Y RUBIO, *Noticia de Casas Particulares ocurridas en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes* (Valladolid, 1886), pp. 1-3, pero este relato posterior no es tan vívido como la narración misma contenida en los documentos. No obstante, Ortega y Rubio nos asegura que el retrato de la Casa Consistorial era «de cuerpo entero», p. 2. Agradezco al Profesor Xavier de Salas que me recomendara la lectura de este libro.

<sup>27</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825.

<sup>28</sup> J. ORTEGA Y RUBIO, *Noticia...*, pp. 2-3, se muestra ambiguo sobre si el retrato se había pintado y colocado en 1807, o bien la obra existía desde tiempo antes y en 1807 lo que ocurrió fue que se la exhibió en desfile por las calles para después volverla a colocar en el lugar que ya ocupaba en la Casa Consistorial. Empero, confirma el hecho de que el retrato desfiló por las calles en 1807, y parece lógico suponer que también el cuadro datara de esa fecha.

<sup>29</sup> BARRANTES, *op. cit.*, t. I, pp. 230-243. (Véase también nota n.º 9, más arriba.) Una de estas obras era un retrato ecuestre, de las otras tres se dice que estaban colgadas bajo doseles: una en la fachada de la casa del Arcediano de la Catedral, otra en el Seminario de San Antón y la tercera en la Casa Consistorial.

<sup>30</sup> Documentos del ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ, *Actas de Cabildo Pleno, 1806-1810*. Documentos del 21 de enero de 1807 hasta el 27 de noviembre de 1807. Estos documentos los extractó para mí el Canónigo Archivero de Badajoz señor Don Carmelo Solís Rodríguez, a petición de Don Xavier de Salas. Agradezco profundamente a ambos su generosa ayuda.

<sup>31</sup> *Gazeta de Madrid*, n.º 24 (13 de marzo de 1808), pp. 284-285.

<sup>32</sup> *Gazeta de Madrid*, n.º 11 (30 de enero de 1807), p. 128.

<sup>33</sup> La descripción incluida en el grabado dice: «Vista de la fachada con que se adornó la casa Escuelas de Artillería del Departamento de la Coruña el día 6 de Febrero de 1807, con motivo de la exaltación del Serenm.º Sor. Generalísimo Príncipe de la Paz a la dignidad de Grande Almirante de España e Indias.» El retrato formaba la zona central del grabado. Ver: E. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, t. II, pp. 415-416, Catálogo n.º 3806-17.

<sup>34</sup> MARTÍN S. SORIA, *Esteve y Goya* (Valencia, 1957), p. 125, Catálogo n.º 111.



FIG. 11. FRANCISCO RAMOS y J. F. MARTÍNEZ DE CASTRO, *El Serenísimo Señor Principe de la Paz, Generalísimo de Mar y Tierra. Grande Almirante de España e Indias*, h. 1807, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B. N.).



FIG. 12. ANTONIO CARNICERO y MARIANO BRANDI, *El Príncipe de la Paz*, 1796, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Foto: B.N.).



FIG. 13. JOSÉ RIVELLES y TOMÁS LÓPEZ ENGUÍDANOS, *Retrato ecuestre de Godoy llevando el uniforme de Gran Almirante*, 1807, aguafuerte, Biblioteca Nacional (Fcto: B.N.).

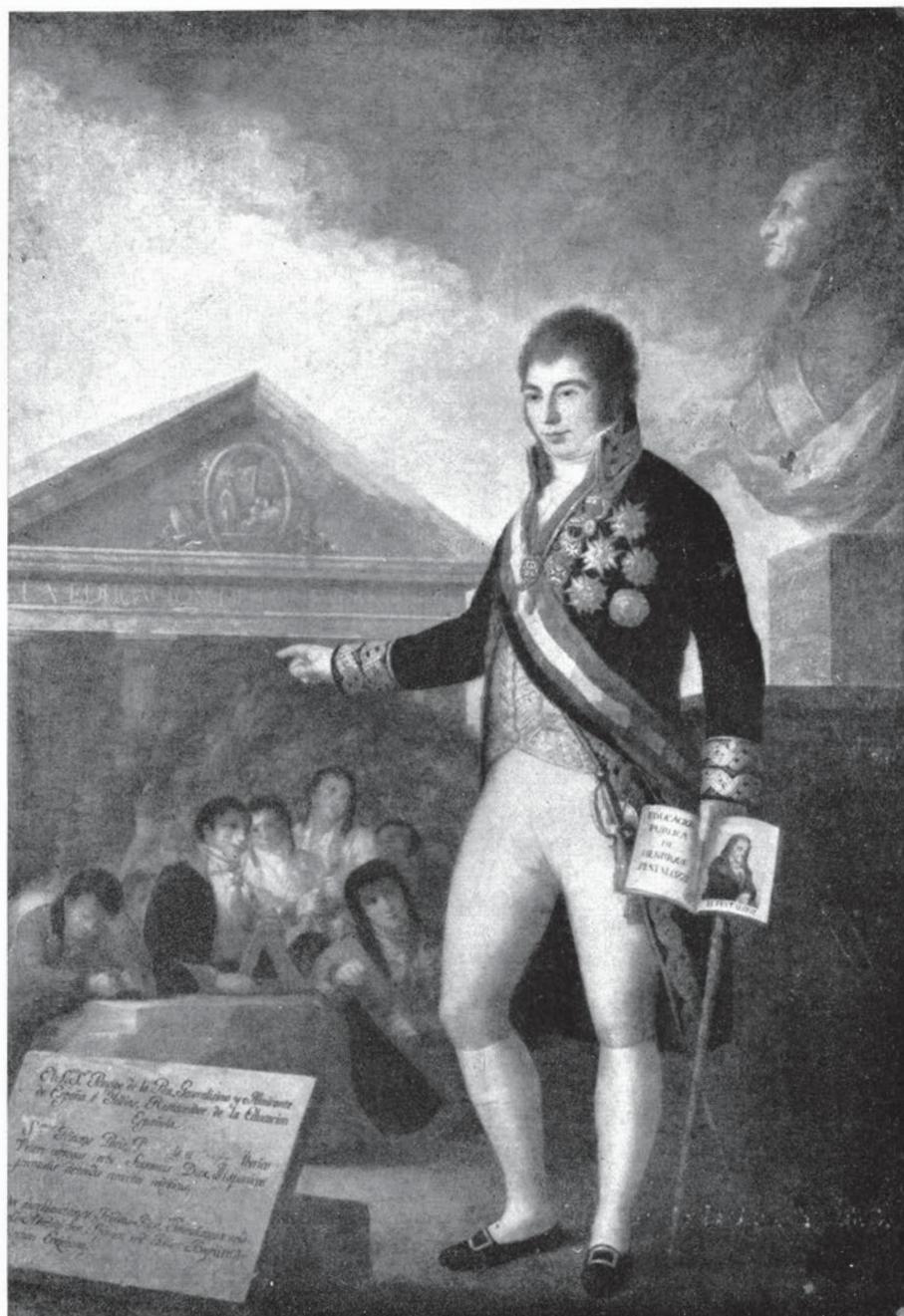


FIG. 14. A. ESTEVE o A. CARNICERO, *Gcdoj como protector de la instrucción*, 1806, lienzo, Academia de San Fernando (Foto: MAS).

<sup>35</sup> El título de *Duque de la Alcudia* fue la distinción más importante que tuvo Godoy entre 1792, cuando se le concedió dicho título, y 1795, año en que fue proclamado *Príncipe de la Paz*.

<sup>36</sup> FERNANDO LABRADA, *Catálogo de las Pinturas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, 1965), p. 22, Catálogo n.º 696. Esta obra formó parte originalmente de la colección particular de pinturas propiedad de Godoy.

<sup>37</sup> M. S. SORIA, *op. cit.*, p. 126, Catálogo n.º 113.

<sup>38</sup> ARCHIVO DEL PALACIO REAL, *Archivo Reservado de Fernando VII*, tomo 107, documento n.º 7.

<sup>39</sup> ARCHIVO DEL PALACIO REAL, *Archivo Reservado de Fernando VII*, tomo 107, documento n.º 10. Esta carta está redactada en forma de borrador provisional y no lleva firma alguna.

<sup>40</sup> *Gazeta de Madrid*, n.º 120 (6 de septiembre de 1808), p. 1131, «Exposición...», *op. cit.*

<sup>41</sup> J. DE ESCOIQUEZ, *op. cit.*, p. 59.

<sup>42</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.825. También hay una versión muy abreviada en A. H. N., *Hacienda*, Legajo 3.752, «Resultado...», *op. cit.*, pp. 60 y 60 dorso.

<sup>43</sup> En este recuento he incluido sólo las obras que, según los documentos, fueron destruidas en 1808, excluyendo por tanto aquellas que según los documentos existían (casos de Badajoz y La Coruña), pero de las que no hay pruebas sobre su destrucción violenta. Tampoco se incluyen las representaciones escultóricas de Godoy.

<sup>44</sup> Un ejemplar mucho mejor conservado del mismo grabado se vendió en subasta pública el 16 de mayo de 1977 en la galería *Saskia-Sotheby's*, de Madrid, catálogo de subasta n.º 38.

<sup>45</sup> E. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, t. II, p. 415, Catálogo n.º 3806-14.

<sup>46</sup> ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, 1964), p. 35, Catálogo n.º 321. Este cuadro pertenecía también a la colección particular de Godoy.

<sup>47</sup> E. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, t. II, pp. 413-414, Catálogo n.º 3806-10. Dos ejemplares de este grabado se conservan también en el Museo Municipal de Madrid.

<sup>48</sup> BARRANTES, *op. cit.*, t. I, p. 233.

<sup>49</sup> E. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, t. II, p. 414, Catálogo n.º 3806-4. También se conserva un ejemplar en el Museo Municipal de Madrid. Otra imagen ecuestre de Godoy hecho por Goya, hoy en el *Meadows Museum* de Dallas, Tejas. Véase: PIERRE GASSIER y JULIET WILSON, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya* (Fribourg, 1970), p. 170, Catálogo n.º 344, que fechan la obra en 1794-95. La imagen de la obra de Goya es más realista y el pintor no utiliza figuras alegóricas o símbolos. Ver tam-

bién XAVIER DE SALAS, «Sobre un Retrato Ecuestre de Godoy», *Archivo Español de Arte*, XLII:167 (1969), pp. 217-233.

<sup>50</sup> E. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, t. II, p. 415, Catálogo n.º 3806-15. Un ejemplar se conserva asimismo en el Museo Municipal de Madrid.

<sup>51</sup> J. DE ESCOIQUEZ, *op. cit.*, p. 45.

<sup>52</sup> Resulta curioso señalar que durante el período de agitación política que España conoció a comienzos del siglo XIX los retratos se siguieron utilizando como equivalentes de la presencia física real de la persona en ellos representada, aunque no necesariamente con las implicaciones negativas que ello tuvo en el caso de Godoy en 1808. En el ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID (Sección 29, Legajo 230, n.º 25) se documenta un uso más positivo del retrato como sustituto de la presencia física del retratado: en 1821 el pueblo pasó en desfile triunfal por las calles de Madrid un retrato de su héroe, el general Rafael de Riego.

<sup>53</sup> Aunque he consultado varias publicaciones de provincias correspondientes a marzo-abril de 1808 en la *Hemeroteca Municipal* de Madrid, no he hallado información adicional sobre este tipo de incidentes. También merece la pena señalar que incluso los tumultos descritos en estos documentos no se mencionan en los periódicos de la época que hoy se conservan. Sin embargo, es probable que nuevas investigaciones en los archivos de las casas consistoriales y catedrales de provincias resultarán fructíferas.

<sup>54</sup> P. GASSIER y J. WILSON, *op. cit.*, p. 200, Catálogo n.º 856. Como indica Gassier (p. 375), no se conserva documento alguno que pruebe definitivamente que la presunta versión original fuera realmente obra de Goya. No obstante, una frase de una carta escrita por María Luisa a Godoy que lleva fecha del 8 de agosto de 1806 y se conserva en el ARCHIVO DEL PALACIO REAL, *Archivo Reservado de Fernando VII*, t. 97, p. 52, hace una tentadora referencia a Goya (aunque hay que reconocer en términos vagos) que podría suponerse relativa al cuadro. La breve referencia dice: «... lo de Goya está concedido no aviendo inconveniente en ello».

<sup>55</sup> P. GASSIER y JULIET WILSON, *op. cit.*, p. 375. M. S. SORIA, *op. cit.*, pp. 122-123, Catálogo núms. 105 y 106.

<sup>56</sup> F. LABRADA, *op. cit.*, Catálogo n.º 698. Esta obra perteneció originalmente a la colección particular de cuadros de Godoy.

<sup>57</sup> P. GASSIER y J. WILSON, *op. cit.*, p. 200, Catálogo n.º 857.

<sup>58</sup> JOSÉ MILICUA, «Un cuadro perdido de Goya: el escudo del Real Instituto Militar Pestalozziano», *Goya*, 35 (Marzo-Abril 1960), p. 333.

<sup>59</sup> R. MESONERO ROMANOS, *Memorias de un Setentón* (Madrid, 1880), p. 15.

<sup>60</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajos 3.580, 3.752 y 3.826.

<sup>61</sup> A. H. N., *Hacienda*, Legajos 3.752 y 3.826. A. ALCALÁ GALIANO, *op. cit.*, pp. 326-327. R. MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, pp. 18-19. RAFAEL PÉREZ, *Madrid en 1808. Relación de cuanto ocurrió...* (Madrid, 1808), pp. 17-18 (obra en forma de manuscrito depositada en la Biblioteca del Museo Municipal de Madrid).

RECEPCION PUBLICA Y SOLEMNE DEL EXCELENTISIMO  
SEÑOR DON FRANCISCO LOZANO SANCHIS

SE celebró este acontecimiento en el salón de actos de la Real Academia de la Historia a las diecinueve horas y media del día 5 de noviembre en Junta extraordinaria y pública. El Director de nuestra Academia, Excelentísimo Sr. D. Federico Moreno Torroba, presidió el solemne acto, acompañándole en la mesa presidencial el Director de la Academia de la Historia, D. Diego Angulo; el Censor, Sr. Cervera Vera; el Tesorero, Sr. González de Amezúa, y el Secretario General, Sr. Pardo Canalís. En el estrado se colocó el lienzo *Arenal*, donado a nuestra Corporación por el Sr. Lozano. Elegido éste el 13 de mayo de 1976, siendo su antecesor D. José Aguiar García (fallecido el 15 de febrero de 1976), al abrirse esta solemne sesión acompañaron al nuevo Académico D. Alvaro Delgado Ramos y D. Genaro Lahuerta López. El discurso de ingreso desarrolló el tema "Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterráneo".

El Sr. Lozano inició la lectura expresando su gratitud "breve y sencillamente como correspondía a un pintor del campo". Elogió a su antecesor Sr. Aguiar, ensalzando su admirable labor, en cuya obra se había destacado "una infrecuente biología de pintor que habría de conducirle a la producción de grandes formatos".

Al desarrollar el tema de su discurso, de mano maestra, el Sr. Lozano presentó un esbozo de la escuela de pintura valenciana cuya partida se había iniciado en el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca, hallando tras prolongada continuidad y variadas vicisitudes una feliz continuidad

durante la generación de Sorolla y Pinazo, con grandes ampliaciones en el doble campo de la literatura y de la música. Exaltó en la producción de Sorolla su extraordinaria habilidad tratando el paisaje mediterráneo. Pinazo había surgido en Godella, pueblo sosegado con luz blanca y puertas entornadas, “con más música de Vivaldi que del maestro Serrano”. También tuvo palabras exaltadoras para el pintor Pinazo, el “enardecido” Gabriel Miró y otros artistas iluminados por la tierra y el mar valenciano. Refiriéndose a sí mismo declaró textualmente:

“Mi actitud como pintor, frente a esta locura de luz y de soledades, fue desde el primer momento una decidida reacción hacia el orden y la claridad. Un rigor cuaresmal que me llevaría, años más tarde, a una apasionada búsqueda que hiciera posible el rescate de esta bella franja del paisaje mediterráneo.

”Mi problema en todo momento ha sido la intensa y brillante luz del paisaje mediterráneo, hacer una escala rigurosa y expresiva de esa claridad y, como digo en el título de esta disertación, ordenar la presencia de esa luz en su simplicidad destellante para que las luces sean luz, integradas en el misterio de la luz única, la primera y la última de un paisaje que siempre considero de los más venustinos del Mediterráneo y al mismo tiempo admito que es un paisaje que brota cada día sin rutina ni cansancio.

”Durante cuarenta años llevo establecida una dura lucha frente a este paisaje para hacerlo pictóricamente más respirable y liberarlo definitivamente del tópico del griterío y de la mascarada. Presiento que en esta lucha quizá tenga que fundir mi propia vida en estas claridades.”

Después hizo otras sugestivas consideraciones estéticas, oídas con gran atención por la concurrencia, e ilustró con bellos grabados el discurso impreso.

No fue menor el interés que despertó la contestación a cargo del arquitecto D. Fernando Chueca Goitia. Resaltó la condición de “pintor intelectual” del recipiendario, con un intelecto cercano al concepto leonardesco de la “cosa mental” y ajeno a una pintura estrictamente general y sometida al rigor de un “pensamiento exigente”. Definitivamente se trató de

una realidad viva, por cuanto sin vida no tendría existencia. Destaquemos este párrafo de tan brillante contestación:

“Francisco Lozano que, como ha dicho Laín, es el inventor de la teoría mediterránea del paisaje mediterráneo, un paisaje por él descubierto y por él salvado para todos, tiene que ser el primero en defenderlo para que lo que él ha visto y nos ha enseñado a ver no desaparezca para siempre bajo una invasión de cemento capaz de arrasar nuestras playas y de destruir nuevas y viejas ciudades como Játiva, Olocau, Jávea, Villar del Arzobispo, tan amadas del pintor.”

Y terminado este elocuente discurso el Sr. Presidente procedió a entregarle el diploma de Académico numerario y la Medalla corporativa número 29 que había tenido su antecesor.

En la sesión ordinaria de 6 de noviembre se dio cuenta de los telegramas felicitando al Sr. Lozano, destacándose de entre ellos el enviado en nombre de Sus Majestades por el Marqués de Mondéjar.



**I N F O R M E S   Y   C O M U N I C A C I O N E S**



## LA VILLA DE BETANCURIA (FUERTEVENTURA, LAS PALMAS)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declarar Conjunto Histórico-Artístico la villa de Betancuria (Fuerteventura, Las Palmas).*

La pequeña Betancuria (576 habitantes y con nombre del fundador, Juan de Betencourht) guarda la historia y el arte de más importancia en la isla. Fue su capital hasta principios del siglo XIX y catedral su iglesia de Santa María, en la efímera Diócesis de Fuerteventura, cuando el Papa Martín V (20-XI-1424) la separó de Fray Mendo, Obispo de Rubicón, y designó para la nueva Sede a Fray Martín de las Casas, que luego pasó a la de Málaga, donde murió en 1433.

Tuvo dos castillos (Richeroque y Baltarhays) hechos en 1404 para la conquista y a su amparo levantó Betencourht la villa y la iglesia de Santa María, cuyo constructor (y probablemente de los castillos y de la villa) fue el albañil normando Jean, que por su oficio quedó en la historia del arte como Jean le Macon.

En 1416 el Papa Luna, Benedicto XIII, autorizó a los Franciscanos a levantar conventos en la isla y este de San Buenaventura —el primero de la Orden en Canarias— se hizo con siete frailes de Abrojos al mando de Fray Juan de Baeza. Nació humilde, pero luego, hacia 1460, fue ampliado y enriquecido por el conquistador Diego de Herrera (enterrado aquí en 1485) y D.<sup>a</sup> Inés Peraza.

En la década de 1440 albergó el convento sus dos más importantes personajes religiosos: San Diego de Alcalá y el venerable Fray Juan de Santorcaz, de quienes hay recuerdos indelebes; de San Diego se conserva la iglesia construida sobre la gruta donde se retiraba a rezar y donde a principios del siglo XVII hizo el señor de la isla un precioso altarcito con el escudo de los Saavedra, que inexplicablemente se ha traladado al retablo mayor de la parroquia, mostrando toda la fealdad que las cosas bonitas adquieren cuando están fuera de lugar; y del venerable Santorcaz se tienen sus restos, porque murió aquí, pero faltando muchos que se fueron llevando sus devotos, como Felipe II que quiso tener alguno en el relicario de El Escorial.

De estos mismos santos hay una leyenda que si no es creíble aumenta el Romanero, arraiga la piedad y enriquece el arte de Betancuria. Me refiero a la pequeña imagen gótica de 23 cms. tallada en alabastro que trajo Betancourt a presidir la iglesia. Hoy se venera como Patrona de Fuerteventura en la cercana ermita de la Peña, porque allí se escondió en el asalto e incendio de 1593 y allí se encontró cuando ya la habían sustituido por la magnífica talla renacentista de la Virgen con el Niño que preside el retablo actual, hecho a principios del siglo XVII.

Sabemos como era Betancuria en tiempos del asalto porque muy poco antes —quizá sólo meses— la vio Torriani y la enseña por escrito y en dibujo. En el texto dice: «Descansa en un estrecho valle que cuando llueve la parte un río pequeño. Tiene 150 casas (unos 750 habitantes) sin orden y rústicamente fabricadas»; en la panorámica alcanza la fortaleza y da su planta (no olvidemos que le envió Felipe II a ver las fortificaciones canarias) diciendo que ningún sitio podía estar mejor elegido, ya que —vecino a las casas— permite a la gente ponerse rápidamente a salvo y defender la villa y las iglesias de los corsarios.

Pero de este corsario no les libró y Felipe Miranda puntualiza: «El 16 de agosto de 1593 desembarcaron 230 berberiscos al mando de Jaban Arraez. Llegaron a Betancuria, capturaron a 60 de sus habitantes y los llevaron prisioneros a Berbería. Saquearon la villa, incendiaron gran cantidad de casas y se llevaron cuanto había de valor». También señala las tres iglesias arruinadas, y de la parroquia «quemada y saqueada en su casi totalidad», dice que todavía quedan detalles normandos, como «el actual baptisterio con techo de nervadura gótica», muy bella por cierto.

A esta «no total» destrucción de la villa se debe la pervivencia de su estilo, que al fin y al cabo es el que pone apellido de carácter a los pueblos, pues si la reconstrucción del convento se hizo con cierta premura y la ermita de Santa Inés estaba ya en 1619, la parroquia, aunque rápida en su habilitación primera (de fines del siglo XVI y regalada en 1600 por el Capitán Lorenzo, hay una custodia de plata dorada —la más antigua de las islas— que dice Hz. Perera), se estaba todavía trabajando en la visita del Obispo Cámara (1629) y sólo se acabó cuando en 1691 el maestro Paraga terminó la torre.

Todas por tanto se hicieron con pausa, en más o en menos inicial barroco, pero lentamente; todas menos el caserío, que, en cambio, se harían con urgencia en el primer momento, aprovechando lo salvable y sobre todo «el estilo», aquel estilo peculiar que tal vez sin darse cuenta se les había adentrado en el alma sin llamarle siquiera gótico, sino local o popular. ¡Cuando los hombres del arte hacía más de ochenta años que lo habían dejado y hasta les iba empezando a aburrir la severa andadura del Renacimiento y se aprestaban a recibir con gozo la explosión de lo barroco!

Por ello —y porque luego en Betancuria, ni para bien ni para mal, hubo convulsiones modificadoras— pudo Mr. Charton llamarla en 1855 «pequeña villa gótica»; y en 1897 Puerta Canseco señala que «vense aún en ella casas con varios pisos como en Normandía»; yo mismo, en reciente visita, vi en casa de la Alcaldesa un hueco de puerta que acababan de descubrir en la fachada con su dintel y sus jambas del más auténtico normando, como en otras se repiten con impresionante afirmación de pueblo fosilizado. Así puede en 1929 escribir Jiménez Sánchez: «Betancuria es un pueblo de quietismo y de estancamiento: en nada ha variado su fisonomía de pasados siglos; y tan es así que si cogiéramos el plano de la villa confeccionado por el cremonés Leonardo Torriani, veríamos que la actual distribución y emplazamiento de casas corresponde exactamente al de aquella época».

Pues bien, precisamente en ese estancamiento reside la conveniencia de acceder a la petición de declarar «Conjunto Histórico-Artístico»; y ello con urgencia, no vaya a ser que el *boom* turístico, explotando como traca final, haga más daño que el Arraez Xabán. Un informe de 1967 para Información y Turismo dice que Betancuria se va convirtiendo en «uno de los lugares más visitados de la isla» hasta el punto que «de cero visitantes en 1964 se pasó a 3.000 en el 66»; y esta crecida si no le coge preparada puede ser el fin de su fuerza atractiva. Urgen, por tanto, la declaración y además construir un parador o, lo que es mejor, convertir en parador algún edificio digno de ser salvado y al mismo tiempo tener unas firmes Ordenanzas Municipales que salven el estilo, ordenen su suelo y encaucen el aumento que se avecina.

Junto a esta razón esencial del «goticismo» hay otras como el barroco de la recién restaurada parroquia de Santa María, llena de hermosos motivos y digna de alabanza por el precioso artesonado mudéjar que remata en dorado su sacristía y donde se cierran sus cuatro paredes con una cornisa de lienzos pintados en 1730; por sus dos coros, alto y bajo, tallados en tea y decorados en 1610; por su bello púlpito con tablas al óleo de los cuatro evangelistas; por su encantador retablo colateral y su más encantadora imagen de la Inmaculada; por sus tres artesonados de las naves, y, finalmente, por su retablo Mayor, con Sagrario y Expositor de plata repujada y la admirable talla de la Virgen con el Niño que sucedió a la Virgen de la Peña.

No voy a extenderme más, pues si el perímetro marcado en el plano del expediente guarda todavía puntos de consideración, ya han sido recogidos en la documentación presentada y no es cosa de repetir. Basta a esta Real Academia hacer suyas las apreciaciones que en su día se aportaron para proponer su punto de vista absolutamente favorable a la petición del Ayuntamiento para que la villa de Betancuria sea declarada Conjunto Histórico-Artístico.

## LA ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA Y CIENCIAS DE ZARAGOZA

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 12 de diciembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor de la antigua Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza.*

Al trasladarse ambas Facultades a la nueva Ciudad Universitaria queda sin destino aparente y concreto el edificio, situado en uno de los lugares de mayor prestancia de Zaragoza y construido en un solar que, si bien resulta de pequeña superficie para los edificios, es amplísimo en su extensión y en consecuencia con gran peligro de ser demolido, por lo cual se impone analizar su posible protección.

La desaparición de su destino para la enseñanza es tan sólo aparente, sobre todo si continúa la masificación de alumnos, mas por el momento es real y cierta. Además su emplazamiento, lejos de la nueva Universidad, es un defecto indudable para un buen funcionamiento como edificio universitario.

En cuanto al edificio en sí mismo, muy característico de su fecha, obedece a las directrices anotadas a continuación:

1.<sup>a</sup> Distribución de los diversos destinos en edificios independientes, abandonando la disposición de gran patio monumental (el claustro) en el centro de un edificio único.

2.<sup>a</sup> Rigidez de todos estos edificios en un eje de simetría común.

3.<sup>a</sup> Monumentalidad del edificio principal, que oculta la visión axial de los restantes, supuestos dentro de un jardín aislado, pero con edificaciones próximas; las cuales impedirían a su vez la contemplación lateral de su conjunto por ambos lados y por el fondo.

4.<sup>a</sup> Estilo del edificio principal que, según todas las teorías entonces aceptadas como infalibles, había de obedecer a normas racionales históricas, españolas o de la región; en el caso que nos ocupa la fábrica de ladrillo y fondos de cerámica vidriada, característica de Aragón.

En la monografía del arquitecto D. Enrique M.<sup>a</sup> Repullés y Vargas, impresa en Madrid el año 1894, se anotan los datos de proyecto y construcción que nos dan cuenta de la tramitación pintoresca de casi todas las construcciones oficiales: encargo del proyecto al arquitecto D. Ricardo Magdalena y Tabuena el año 1886;

aprobación del mismo dentro del año, pero sin solar para su emplazamiento, porque debía proporcionarlo la ciudad (Ayuntamiento y Diputación) y aún no lo habían elegido. Su trazado es por ello un tanto teórico y sin cortapisas de límites fijos; subasta en 2.300.000 pesetas, sin contar unidades; adjudicación de la obra al constructor D. Juan Pruneda, que por entonces trabajaba en los dos grandes edificios madrileños del Banco de España y la Biblioteca Nacional, con el acaparamiento de las obras importantes por las grandes empresas, que tampoco era ni es nuevo; el solar queda determinado poco después, y unas dificultades de rasantes imprevistas más la protección contra las avenidas del río Huerva, contiguo (cubierto muchos años después), impusieron modificaciones intensas del proyecto, con adición de un semisótano, en el cual nadie pensó, y destinaron a Escuela de Artes y Oficios, con la secuela del presupuesto adicional correspondiente, que parece no tuvo dificultades de tramitación. De otro proyecto suplementario de instalaciones suprimieron partidas tan pintorescas como un gran reloj en la fachada, que nadie creyó necesario ni ahora echamos de menos en el gran hastial; la cúpula giratoria del observatorio astronómico, anejo a las cátedras de Astronomía; la estantería de hierro del gabinete de Historia Natural y los aparatos y material para el laboratorio de Química Orgánica, que sí debieron echar de menos, aunque no lo digan; manteniéndose las partidas de instalación de agua y gas, no incluidas en el proyecto, sin duda por la ignorancia del emplazamiento. La terminación se festejó por todo lo alto el año 1893 y el total coste ascendió a 2.850.000 pesetas, a las cuales deben agregarse 180.000 pesetas del solar.

Poco más proporciona la Memoria del Sr. Repullés, redactada en el tono diti-rámbico propio de su fecha, encomiando el edificio como uno de los mejores, dotado de los mayores adelantos pedagógicos y científicos de España y el extranjero; y, en efecto, podemos hallar las aulas en hemiciclo, tan germánicas (Friburgo, Heidelberg, Leipzig...), que alcanzan a Liverpool y a las dos magnas de la Sorbona. Igual podemos decir de la clínica, subdividida en seis pabellones y con salas para diez enfermos, más otros locales del otro lado de una galería, como aislante, destinados a laboratorios, oratorio, farmacia, comedores de convalecientes y aulas. Al fondo, separado por una reja del resto, queda lo concerniente a disección y anatomía quizá con inspiraciones de Friburgo. Debió ir todo rodeado de un gran jardín botánico; las dificultades de solar forzaron las trazas diseñadas a encerrarse como pudieron dentro de un recinto cercado por grandes rejas monumentales y a un sacrificio estético entonces quizá más patente, de separar la construcción, pensada como fondo y límite de la ciudad proyectada, del eje del gran paseo de Santa Engracia; no pudieron pensar entonces continuaría la gran aglomeración de casas sólo medio siglo después en más de cuatro kilómetros..., más los que sigan luego

en la rápida marcha del desarrollo emprendido, mal de tantas ciudades. También la gran fachada por un costado medio tapada por el enorme bloque de Capitanía General, construída por los mismos años y sin duda con análoga tramitación, que impidió una buena ordenación de la plaza.

El edificio principal, único de interés monumental por sí mismo (los demás lo deben al conjunto), está cuidadosamente compuesto en todas sus fachadas de grandes arcos de ladrillo animados por algunos fondos de cerámica vidriada (por cierto sevillanos) y está coronado en su frente principal por la típica galería de arquillos menudos y el alero volado, elementos formales de característica tradición aragonesa, únicos seleccionados por el arquitecto para destacar el estilo por él deseado.

También debemos considerar que D. Ricardo Magdalena fue quizá el arquitecto más representativo en la Zaragoza de los años de la Restauración, así como la bella unión conseguida de aquel carácter aragonés impuesto con la monumentalidad exigida para todo edificio público; lográndolo, a la manera de la Biblioteca Nacional, de Madrid, alzando la planta noble sobre una gran escalinata, enriquecida en lo alto por las cuatro estatuas sedentes y majestuosas que flaquean las grandes puertas de ingreso, lo cual nada tiene de aragonés, pero sí de consagrado en su fecha. El inmenso vestíbulo y la escalera, llenas ambas dependencias de profusa decoración, a tono con el aula magna, situada encima del vestuario, completan el aparato suntuoso anunciado por la fachada.

Como resumen: se trata de un gran edificio aislado y su conservación es aconsejable sin la menor duda, no plantea los problemas difíciles anejos a las declaraciones monumentales de casas entre las medianerías de los otros edificios de una calle, pues o bien imponen ordenanzas especiales para el resto de la misma o quedarán como pequeños fragmentos inarmónicos y extraños al conjunto.

Por tanto, esta Real Academia considera merece ser incluido en el Catálogo de Monumentos el edificio antiguo de las Facultades de Medicina y Ciencias, de Zaragoza, como Monumento Histórico-Artístico Nacional.

*C R O N I C A   D E   L A   A C A D E M I A*



### *Nuevos Académicos numerarios.*

● En la sesión de 9 de octubre se expuso que para cubrir la vacante producida por defunción del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya se presentaba una propuesta a favor de D. Juan José Martín González, firmándola los señores Camón Aznar, Hernández Díaz y Azcárate; otra a favor de D. Eugenio Montes, firmándola los señores Hidalgo, Pérez Comendador y Segura, y otra más a favor de D.<sup>a</sup> María Luisa Caturla, firmándola los señores Moya, Salas y Alvaro Delgado. Pasaron esas propuestas a la Sección de Pintura para que se clasificara el mérito de los concurrentes.

● En la sesión del día 16 quedó formulado el dictamen previo. Obtuvieron cuatro votos, *ex equo*, los dos primeros y ocupó el puesto siguiente la Sra. Caturla. Celebrada la votación definitiva el día 30 de aquel mes, quedó elegido el Sr. Montes, con la particularidad de que en la precedente sesión se retiró la tercera propuesta por expresa voluntad de aquella dama de acuerdo con los tres firmantes de la propuesta correspondiente.

● En la sesión de 18 de diciembre se informó que para cubrir la vacante producida por defunción del Excelentísimo Sr. D. César Cort Botí, miembro de la Sección de Arquitectura fallecido el 14 de julio, se presentaron también tres propuestas, a saber: una a favor

de D. Antonio Lamela Martínez, firmada por los señores D. Juan de Avalos, D. Alvaro Delgado y D. Carlos Fernández Casado; otra a favor de D. Manuel Manzano-Monís y Mancebo, firmada por los señores D. Francisco Iñiguez Almech, D. José Luis de Arrese y Magra y D. José M.<sup>a</sup> de Azcárate Ristori, y la tercera a favor de D. Fernando García Mercadal, firmada por D. Luis Moya, D. Pascual Bravo y el Conde de Yebes. Para evacuar el previo dictamen pasarán a la Sección de Arquitectura.

### *Noticias sobre la Academia Española de Roma.*

● En la sesión de 9 de octubre se leen los informes remitidos por el Director de la misma, Monseñor Sopeña, sobre lo realizado en el segundo semestre del año. Se acuerda felicitar a su Director por la fructuosa labor realizada en aquel organismo.

● En la sesión de 23 de octubre se lee un telegrama de Monseñor Sopeña resaltando la visita de Sus Majestades a la Academia de Roma con motivo de descubrirse la lápida conmemorativa de la restauración del Templo de Bramante, y anuncia un amplio informe sobre la grata visita real. Y se acuerda consigne en acta aquella comunicación. Tras ello su antecesor en el mismo cargo, D. Juan Antonio Morales, recuerda que durante la época de su mandato en

aquella Academia romana concluyó la terminación del Templete de Bramante.

● En la sesión de 31 de octubre Monseñor Sopena informó verbalmente sobre la visita de Sus Majestades a la Academia de Roma, con cuyo motivo se había acuñado una medalla conmemorativa modelada por un pensionado, de la cual ofreció un ejemplar a nuestra Corporación; refiriéndose tras esto a la elección del nuevo Pontífice, que, según él, representaba el triunfo de lo pastoral sobre lo puramente curial.

● En la sesión de 6 de noviembre Monseñor Sopena comunica que al pensionado D. Fernando Fernández Redruello le han concedido el Premio Internacional de Dibujo José Miró, por lo que se acuerda rogar a Monseñor Sopena que felicite a dicho señor.—Asimismo resume sus impresiones de París, con motivo de la Asamblea General de la Unesco, y refiere que se ha celebrado solemnemente allí el cincuentenario de la Casa Velázquez, y que sigue pendiente de entrega la Medalla de Honor concedida a esa entidad por nuestra Corporación en 1974. También se trata de varios aspectos nacionales con respecto a dicha Asamblea General.—Se lee una comunicación sobre el erotismo por si se estima oportuna su divulgación, advirtiéndose que sólo Rusia alzó la voz opuesta en dicha Asamblea internacional.

#### *Designaciones y renunciaciones.*

● En la sesión de 9 de octubre se informa que en el concurso de traslado entre funcionarios del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Ar-

quitectos había quedado destinada a la Biblioteca de la Academia D.<sup>a</sup> María de los Angeles Mazón de la Torre, doctora en Filosofía, con brillante historial por su tesis doctoral «Jusepe Leonardo y su tiempo».

En la misma sesión se presentaron dos escritos, uno demandando a la Academia ante la Magistratura de Trabajo por las señoritas Purificación Nájera y María Soledad García, y otro de D. Antonio Gallego renunciando a los cargos de Oficial Mayor y de Secretario en la Calcografía Nacional, así como de su contrato laboral. De todo ello se daría cuenta posteriormente.

● En la sesión de 16 de octubre se designa al Sr. Hidalgo de Caviedes para representar a la Academia en el Jurado de los Premios Nacionales de Literatura Infantil.

● En la sesión de 30 de octubre se da cuenta de la situación creada por el señor Gallego al presentar, y serle aceptada, la renuncia a los cargos que desempeñaba de Oficial Mayor y Secretario de la Calcografía Nacional y su renuncia a la relación laboral con la Academia.

● En la sesión de 13 de noviembre se elige a D. Ramón González de Amezúa para que represente a la Academia como miembro del Jurado calificador del «Concurso anual de investigación musical y estudios musicológicos organizados por la Sociedad Española de Musicología».

● En la sesión de 27 de noviembre se da cuenta de que el Ayuntamiento de Madrid había solicitado representantes de nuestra Academia para la concesión

de los premios «Francisco de Goya» en Pintura, «Juan de Villanueva» en Arquitectura y «Maestro Villa» en Música. Darán estas propuestas las Secciones respectivas.

● En la sesión de 4 de diciembre los señores Hidalgo de Caviedes y Salas son nombrados por unanimidad Secretarios de las Comisiones de Relaciones Internacionales y de Calcografía.

● En otra sesión de igual mes se nombra al Sr. Camón Aznar Presidente para suceder al Sr. Marqués de Lozoya y Secretario reelegible a D. Juan Antonio Morales. Esta misma acta enumera los nombramientos personales para las diversas comisiones del año próximo y la última acta de la lista completa que figurará en el Anuario del año entrante.

● La sesión extraordinaria de igual mes refiere que se había procedido a la elección reglamentaria de Tesorero. Formaban la terna D. Ramón González de Amezúa, D. José Antonio Domínguez Salazar y D. Francisco Lozano. Verificado el escrutinio tras la votación quedó elegido el Sr. González de Amezúa, el cual agradeció esta renovada prueba de confianza hacia su prolongada gestión.

#### *Felicitaciones.*

● En la sesión de 9 de octubre informa la Academia que S. M. el Rey de los belgas había concedido a los Académicos señores De Salas y Azcárate la Encomienda de la Orden de Leopoldo II. Se consignó en el acta nuestra felicitación más efusiva. — A petición del Sr. González de Amezúa se

acuerda felicitar a D. Xavier de Montsalvatge por el brillante éxito que obtuvo su *Concierto del Albaysín* al estrenarlo en el Teatro Real de Madrid.

● En la sesión de 16 de octubre, a propuesta del Sr. Vassallo, se acuerda felicitar efusivamente al Sr. Pérez Comendador por el brillante éxito que alcanzó su estatua de San Francisco de Asís, inaugurada, con asistencia de Sus Majestades y con solemnidad plena, en Guadalupe el día de la Hispanidad.

● En la sesión de 23 de octubre el Secretario subraya el gran éxito obtenido por el maestro Rodrigo al estrenar en el Festival Hall de Londres su *Concierto pastoral*, durante el Royal Festival Hall, y anuncia que el día 26 la Galería Frontera inaugurará una exposición de pintura de pequeño formato y acuarelas cuyo autor es nuestro Académico el Sr. Lahuerta.

● En la sesión del 3 de noviembre se felicita a D. José María de Azcárate por haberle concedido la Medalla de Oro el Instituto Internacional de los Castillos.—Se vuelve a tratar del Anteproyecto de Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, interviniendo los señores Hidalgo de Caviedes, el Sr. González de Amezúa y otros.

● En la sesión de 11 de diciembre se da cuenta de haber sido nombrado el Sr. Pérez Comendador miembro numerario de la Academia delle Arti del Disegno de Florencia. Se acuerda felicitar a este compañero de nuestra Corporación, así como también a su esposa D.<sup>a</sup> Magda Leroux, con motivo de la Exposición-homenaje que actualmente se celebra en Badajoz.

### Defunciones.

Dos pérdidas bien dolorosas padeció nuestra Corporación académica: la del Académico numerario que encabezaba la lista de asistencia, consignada con la elevada cifra de 1.345 en el *Anuario* impreso al comenzar el año actual, Excelentísimo Sr. D. César Cort Botí, y la del Académico honorario D. Fernando Guitarte y García de la Torre, el cual, en un rasgo de suma generosidad, legó todos sus bienes a nuestra Corporación. Al primero se le dedicó una sesión necrológica el 2 de octubre, al reanudarse la actividad tras el descanso veraniego. El Secretario General, Excmo. Sr. Don Enrique Pardo Canalís, leyó un informe sobre la Memoria del Sr. Cort y a continuación presentaron otros aspectos de este docto Académico los señores Lafuente Ferrari, Bravo, el Sr. Conde de Yebes y D. Luis Cervera Vera. Después el Secretario General leyó otro escrito referente al Sr. Guitarte, cuyo emocionado escrito reproduce el acta conmemorativa de aquella sesión necrológica. Finalmente hicieron uso de la palabra para sumarse a esos homenajes el Director, Excmo. Sr. D. Federico Moreno-Torroba, el Sr. Conde de Yebes y Don Xavier de Salas.

Había precedido a estos homenajes póstumos la Santa Misa en sufragio de aquellos dos inolvidables Académicos —el numerario y el honorario—, que celebró el sacerdote Padre Félix García.

● En la sesión de 23 de octubre el Sr. Secretario comunica que había fallecido en Barcelona nuestro Académico correspondiente D. José Ricart Matas, acordándose el sentimiento de la Corporación por tan sensible pérdida.

● En la sesión de 20 de noviembre constaba en acta el sentimiento corporativo por la defunción del Secretario General de la Institución «Príncipe de Viana» y correspondiente nuestro en Navarra D. José Esteban Urteaga.

### Donaciones.

● En la sesión de 9 de octubre el señor Hernández Díaz presenta para la Biblioteca corporativa las siguientes publicaciones: *El Monasterio de Santa Clara de Moguel*, por Juan Miguel González Gómez; *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe*, por Joaquín Montero Bardol; *Edificios de interés de la ciudad de Huelva*, editado por la Diputación Provincial y otros organismos; número VI de la segunda época del *Boletín de Bellas Artes*; Catálogo de la *Exposición homenaje al pintor moguerño Rafael Romero Barros*; *El Salón de Pintura*, Catálogo; *El corazón de la ciudad, Más pinturas sevillanas de influjos zurbaranescos y La escultura sevillana del Siglo de Oro*. El Sr. Director enaltece tan interesante conjunto de publicaciones.

● En la sesión de 17 de octubre se da cuenta de dos libros enviados por el Sr. Subirá para nuestra Biblioteca, a saber: *Alboja. Entorno folklórico*, de Mariano Barrenechea y el Padre Jorge de Riezu, que es típico instrumento musical vasco, y la nueva edición publicada por la Banca Mas Sardá de Barcelona y valiosamente ilustrada de la obra en dos tomos escrita por Subirá con el título *La ópera en los teatros de Barcelona* y estampada en 1946.

● En la sesión de 23 de octubre se da cuenta de haber ingresado en nuestra

Biblioteca las siguientes obras: *Museo de Bellas Artes, Bilbao*, por Javier de Bengoechea, de la Caja de Ahorros bilbaina; *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid; el arquitecto, Correspondiente en Sevilla, Sr. Manzano, *Muhammed IX, Sultán de Granada*, de Luis Seco de Lucena Paredes, y *Nueces de Sevilla*, edición del Patrimonio Nacional con la colaboración de varios autores, entre ellos el Sr. Manzano.

● En la sesión de 6 de noviembre se da cuenta de que D. Enrique Franco ha obsequiado a nuestra Biblioteca con la colección completa hasta hoy de las notas a los programas de la Orquesta de la Radio Nacional y Televisión, y a juicio de Monseñor Sopena esas notas constituyen un caso en la historia de la crítica musical española.—El Correspondiente en Sevilla D. Rafael Manzano entrega para nuestra Biblioteca corporativa un ejemplar del volumen *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, por Manfredo Tafuri.

● En la sesión de 13 de noviembre el Secretario informa sobre la inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes de Albacete, al cual D. Benjamín Palencia ha donado más de un centenar de cuadros, y en cuya inauguración Su Majestad la Reina le anunció la concesión de la Medalla de Oro de Bellas Artes.—También se ha concedido al artista D. Andrés Segovia la Medalla de Oro de Madrid.—Y se da cuenta de la brillante exposición en París de las esculturas de D. Juan de Avalos.

● En la sesión de 27 de noviembre el Sr. Lozano entrega para la Biblioteca las siguientes obras: *Francisco Lozano*,

por Rodrigo Rubio Puertas, y *Catálogo de la Exposición del mismo celebrada en Madrid en 1974* y la obra titulada también *Francisco Lozano* de la Colección de «Maestros del arte español contemporáneo», con numerosas láminas.

● En la sesión de 4 de diciembre el Correspondiente en Cádiz D. Fernando Sánchez García entrega para nuestra Biblioteca un volumen de la *Historia del Conservatorio de Cádiz en sus documentos*, por Diego Navarro Soto.—También se ha recibido la obra en dos tomos *Cartografía militar y marítima de Cádiz* y el folleto *Apertura de curso 1978-79 de la Universidad de Navarra*.

● En la sesión de 18 de diciembre después de haber dado cuenta de que la Sección de Arquitectura, tras los motivos expuestos por el Sr. Bravo para abandonar la presidencia, por lo cual quedó elegido D. Luis Blanco Soler, presentó un ejemplar de *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, dedicado afectuosamente a la Academia por la familia de este ilustre compañero cuya pérdida causó profunda pena en la Corporación.—En términos laudatorios el señor Chueca presentó un ejemplar de *El Códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, publicado por el Instituto de España con una considerable ampliación del discurso leído por el Sr. Cervera Vera en la Fiesta del Libro de este año.

#### *Asuntos varios.*

● En la sesión de 9 de octubre se da cuenta de dos escritos del Subdirector General de Museos: uno sobre el traslado de los yesos depositados en la Es-

cuela Superior de Bellas Artes y otro sobre la respuesta que con respecto al Museo Marés de Barcelona había formulado nuestra Corporación.—Se informa sobre los escritos remitidos por el Instituto de España referentes a aniversarios de personalidades.—Se acusa recibo del documento enviado por la Gerencia Musical de Urbanismo en Madrid.—Tanto en esta sesión como en otras posteriores se trata de la petición de dispensas de titulación en enseñanzas musicales.—Aparecido el número del Boletín ACADEMIA correspondiente al segundo semestre de 1977, el Sr. Cervera informa sobre la marcha de esta Revista, sobre cuya normalización y mejora se trabaja activamente.—Informa el Censor sobre la situación económica del Legado Forna.—El Sr. Pérez Comendador comenta la Medalla conmemorativa de Goya modelada por el señor Vassallo, y con la intervención del Sr. Tesorero se acuerda pedir presupuesto para el correspondiente juego de troqueles que costaría su fundición.

● En la sesión de 16 de octubre el Secretario General da cuenta de que se han recibido copias de actas enviadas por la Academia de Bellas Artes de La Coruña y de varias Comisiones provinciales de Monumentos Históricos y el Sr. Pérez Comendador comenta la deplorable restauración del Palacio de Godoy. Se comenta el Anteproyecto de Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.—Se lee el escrito sobre posible actividades, comentándolo a continuación varios Académicos.—El Sr. Salas expone su punto de vista sobre la adecuación del Museo a un sentido moderno de carácter educativo.—El Sr. Camón Aznar dedica un emotivo recuerdo a la memoria del Aca-

démico de la Española y gran historiador D. Luis Pericot, recientemente fallecido, acordándose consignar en acta el sentimiento de nuestra Corporación.—El Sr. Pérez Comendador informa sobre la grave enfermedad de nuestro compañero D. Joaquín Valverde.

● En la sesión de 23 de octubre el Sr. Director saluda cordialmente a nuestro Académico correspondiente en Suecia y musicólogo D. Hans Astrani, quien, después de mostrar su agradecimiento, ofreció para nuestra Biblioteca varias publicaciones, entre ellas una sobre Falla.—Para la Exposición «Florencia y la Toscana de los Médicis», patrocinada por el Consejo de Europa, se pide el dibujo de Baccio Bainsinelli y se ofrece un cuadro del pintor genovés Leopoldo Calcagne.—El Sr. Azcárate remite un ejemplar del «Anteproyecto de Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Nacional», acordándose reparar copias para su examen a nuestros Académicos.—El Secretario de la Comisión de Publicaciones, Sr. Cervera, expone que está muy avanzada la publicación del número del *Boletín Académico* correspondiente al primer semestre del año actual.

● En la sesión de 30 de octubre asiste el Académico correspondiente y famoso encuadernador de Barcelona D. Emilio Brugalla. Elogiado por el Sr. Director, expresa su gratitud y obsequia a nuestra Corporación con un importante lote de publicaciones referentes a su especialidad y de otras encuadernadas por él mismo, agradeciendo la Academia tan valioso obsequio.—Repartido el citado Anteproyecto de Prevención y Defensa del Patrimonio Nacional el señor Chueca lo comenta muy ampliamente.—

El Sr. Marés comenta su labor sobre expedientes referentes a la proyectada declaración de Monumentos Nacionales.—Se da cuenta de haber encargado a la Viuda e Hijos de Feu la fabricación de troqueles sobre Goya que modeló el Sr. Vassallo.—Se comenta la brillante exposición del Sr. Lahuerta y la conferencia que pronunció el Sr. Salas sobre las pinturas negras en el Instituto Francés al inaugurarse el nuevo curso.—El Sr. Hernández Díaz refleja con indignación el traslado de las obras de arte desde el Museo de Sevilla.—Por iniciativa del Sr. Chueca se enviará un escrito al Ayuntamiento solicitando una información precisa sobre el paradero y ulterior destino de la verja circundante del monumento a la Reina Gobernadora.

● En la sesión de 6 de noviembre la Sección de Arquitectura acuerda unánimemente el deseo y la necesidad de ocupar en el edificio de la Academia ciertas dependencias de mayor viabilidad, instalándose allí las salas de juntas, reuniones, Dirección, Secretaría y sus anejos. El Sr. Chueca trazará los planes para la más apropiada actualización, si bien se estima procedente la posible utilización de la Calcografía y de la Biblioteca en la parte del edificio.—El señor Salas refiere que hizo un discurso al celebrarse en París solemnemente la Fundación de la Casa de Velázquez de Madrid.—El Sr. Moya recuerda que en la próxima celebración del centenario de Paranesi participarán nuestra Biblioteca Nacional y el Colegio de Arquitectos de Madrid.—Se acuerda consignar en acta nuestra satisfacción por haber intervenido brillantemente D. Federico Marés en el segundo canal de TVE con motivo de una entrevista la noche

anterior.—El Correspondiente en Sevilla D. Rafael Manzano informa sobre el hallazgo de un mirador de finales de la Edad Media en el Alcázar Hispalense.

● En la sesión de 13 de noviembre el Sr. Director saluda cordialmente a nuestro Correspondiente el insigne pintor ecuatoriano D. Oswaldo Guayasamín y el Sr. Camón Aznar lo califica como artista excepcional. Aquel señor expresa su gratitud y anuncia que proyecta una exposición internacional en la cual se aumentará su resonancia por la aportación española.—Por cumplir veinticinco años de vida académica Don Luis Moya Blanco, el Sr. Censor traza un entusiasta elogio de este destacado artista, de amplio bagaje cultural, y propone que la Comisión de Publicaciones se cuide de editar un libro sobre Diego de Villanueva. Su discurso de ingreso es elogiadísimo por el Sr. Camón Aznar, calificándolo de maravilloso. Agradece todo esto el Sr. Moya y declina el homenaje que le pudiera dedicar la Academia.—El Sr. Tesorero presenta la documentación referente al estado actual, ya normalizado, del legado del Sr. Barón de Forna y se reitera la satisfacción de la Academia por la resolución de este asunto.

● En la sesión de 20 de noviembre se dirigen cordiales palabras al Académico correspondiente en Sevilla D. Antonio de la Banda y Vergara.—Se trata del escrito referente a la Medalla de Honor y de la modificación del texto del Anteproyecto de Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.—Constará en acta nuestro sentimiento por la defunción de D.<sup>a</sup> Josefina de la Serna, esposa de nuestro compañero D. Regino Sainz de la Maza.—Se

da cuenta de los solemnes actos celebrados por la Real Academia de Sevilla para celebrar la festividad de Santa Isabel Reina de Hungría, lo cual agradece el Sr. Hernández Díaz.—El Sr. Salas informa que el día 18 se había reunido el Comité organizador del Congreso de Estudios Extremeños.

● En la sesión de 27 de noviembre el Sr. Director saluda cordialmente a nuestro Correspondiente en Santiago de Compostela D. Juan Luis López.—Se informa que el Sr. Muñoz Molleda había sido nombrado Vicepresidente de la Asociación de Pintores y Artistas del homenaje al Sr. Azcárate, de la Exposición de obras del Sr. Hidalgo de Caviedes en Oviedo, en el Círculo de la Amistad y Faleri Céspedes de Córdoba, y se anuncia que el Sr. Delgado asistirá como Jurado internacional a un acto académico en Montecarlo.—El Sr. Pérez Comendador informa ampliamente sobre la IV Bienale Internacionale de Arte (Florencia) y entrega unas cuartillas para el *Boletín* semestral.

● En la sesión de 4 de diciembre el Correspondiente y Director del Conser-

vatorio gaditano «Manuel de Falla» expone la deplorable situación de este centro docente. Este señor, llamado Don Francisco Sánchez García, ofrece como recuerdo de su visita una medalla en bronce modelada por el Sr. Vassallo y un volumen sobre la historia de aquel centro docente, que se reseña en la sección Donativos.—El Sr. Chueca comenta el pavoroso incendio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (calle del Duque de Medinaceli) y el Sr. Azcárate refiere sus valiosas pérdidas, en verdad irreparables.

● A la sesión de 18 de diciembre asiste nuestro Correspondiente en México D. José Jesús Estrada Hernández. Es saludado efusivamente y agradece a la Academia su reciente elección.—En esta misma sesión se presentó la medalla de Goya hecha por el Sr. Vassallo Parodi, de la cual se distribuirán ejemplares a los señores Académicos, y, por tan inspirada creación, se felicitó a este artista, quien agradeció tan amable acogida.—Asimismo se refirió el reciente homenaje dispensado a la memoria del señor Marqués de Lozoya por la Asociación de Escritores y Artistas.

**B I B L I O G R A F I A**



## LIBROS

ABAD, JOSÉ.

———. *Homenaje al Barroco*. Palacio de Cristal. Madrid, noviembre-diciembre 1978. Madrid [Patronato Nacional de Museos], 1978. 10 hojas, lám.—25 cms.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.—MADRID.

———. *Dos homenajes filarmónicos*:  
I. *Homenaje al musicólogo D. José Subirá*.  
II. *Homenaje al compositor D. Emilio Serrano*. Madrid, Academia de Bellas Artes, 1977. 6 hojas + láms.—24,5 cms.

Es tirada aparte de ACADEMIA, 2.º semestre 1977.

ALBERTI, RAFAEL.

———. *Ritorno de lo vivo lejano*. Poemas. Gouches de Antoni Tapies. Barcelona, G. M., 1977. 75 págs., 4 hojas.—62 cms.

ALBERTI, RAFAEL.

*Variaciones sobre el entierro del Conde de Orgaz*. Con una colección de doce litografías, por A. Delgado. Texto de ————. Introducción de Javier Rubio. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1975. 15 hojas + 12 láms.—52 cms.

ALFVENS, HUCO.

———. *Hugo Alfvens Midsommarvaks*. [Al fin: Stockholm, Musikaliska Akademien, 1972]. 8 hojas + grab.—30,5 cms.

ALEGHIERI, DANTE.

———. *La Divina Comedia*. Ilustraciones de Dalí. Madrid, Velázquez, 1972. 3 V., láms. col.—43,5 cms.

ALONSO GAMO, JOSÉ MARÍA.

*Zurbarán*. Poemas. ————. Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1974. 137 págs. + hojas, il. col.—34 cms.

AZORIN, Seud. de JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ.

———. *Un hidalgo*. Con una colección de once puntasecas, por Clavo. Introducción por Rafael Pérez Delgado. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1976. 44 págs. + 11 láms. + grabados.—52 cms.

BAUDELAIRE, CHARLES.

———. *Las flores del mal*. Traducción y prólogo de Alain Kelepikis. Con diez aguafuertes originales de Daboval. Madrid, Gisa, 1976. 36 págs. + 1 hoja + 10 láms.—51 cms.

Colección Torculum, VI.

BECQUER, GUSTAVO ADOLFO.

———. *Rimas*. Con una colección de doce aguafuertes por Arnaiz. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1977, 78 pág. + 3 hojas + 12 láms. en col.—52 cms.

BECQUER, GUSTAVO ADOLFO.

———. *Rimas*. Con una colección de seis ilustraciones originales de Carlos Sainz de Tejada. Grabadas al buril por José Luis Sánchez-Toda. Madrid, Mota, 1977. 52 págs. + 2 hojas + 6 láms.—52,5 cms.

BELMONTE Y MULLER, GUILLERMO.

———. *Espuma y cieno*. Poesías de 1870 a 1886. Recopilación, biografía y notas de Vicente Ortí Belmonte. Córdoba, Diputación Provincial, 1973. 250 págs. + láms. en col. + grab.—51,5 cms.

Estudios Cordobeses, 10.

BENGOECHEA, JAVIER DE.

———. *Museo de Bellas Artes*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978. 530 páginas + 2 hojas + con láms. en col.—27,5 cms.

BERWALD, FRANZ.

———. *Stor Polonoise. Hans Majestäl konung Carl den XIV Johans 25.<sup>te</sup> Kege-ringsår* [Al fin: Stockholm, Ivar Haegge-tröm, 1968]. 12 hojas + brag.—24 cms. (apaisado).

BIBLIA. N. T. APOCALIPSIS.

———. *San Juan Evangelista. Apoca-lipsis*. Con una colección de doce aguafuer-tes por José Viera. Introducción por José Hierro. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1976. 4 hojas + 35 págs. + 12 láms.—51,5 cms.

BIENNALE INTERNAZIONALE DELLA GRAFICA D'ARTE, 6.<sup>a</sup>, 1978.—FLORENCIA.

———. *6.<sup>a</sup> Biennale Internazionale de-lla Grafica d'Arte*. Novembre-dicembre 1978. Firenze, Vallecchi, 1978.

BOCCACCIO, GIOVANNI.

———. *El Decamerón*. Aguafuertes de Eberhard Schlotter. Aliesnte, Rembrandt, 1976. 6 v. 60 láms.—46 cms.

BONASTRE BERTRAN, FRANCISCO.

*Felipe Pedrell: Acotaciones a una idea*, por ———. Tarragona, Caja de Ahorros Provincial, D. L. 1977. 160 págs. + 1 hoja, con ilustr.—20 cms.

Colección Biografías, N.º 2.

BORES, FRANCISCO.

———. *Xilografías*. Colección de vein-te grabados originales. Introducción de José María Ballester. Madrid, Arte y Biblifi-lia, 1977. 8 hojas + 20 láms.—52 cms.

BRUGALLA, EMILIO.

———. *El arte de encuadernar y su evolución*. Barcelona, Diputación Provin-cial, 1966. 10 hojas + XIII láms.—24 cms.

Es tirada aparte del *Catálogo de la Pro-ducción Editorial Barcelonesa*, 1964-65, pá-ginas 55-72.

BRUGALLA, EMILIO.

———. *El arte en el libro y en la en-cuadernación*. Barcelona, 1973. 80 págs. + XXIV láms.—30 cms.

Es tirada aparte de las *Memorias*, 3.<sup>a</sup> época, V, XLII, n.º 5, págs. 129-266.

BRUGALLA, EMILIO.

———. *El arte en el libro y en la en-cuadernación*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977. 559 págs. + 1 hoja, con lá-minas en neg. y col., grab.—34 cms.

BRUGALLA, EMILIO.

———. *La bibliofilia, la encuaderna-ción y el grabador de pequeños hierros*. Barcelona, 1977. 38 págs. + 1 hoja con lá-minas y grab.—32 cms.

Es tirada aparte da las *Memorias*, 3.<sup>a</sup> época, V-XLII, n.º 10, págs. 413-449.

BRUGALLA, EMILIO.

*La encuadernación en París, en las avan-zadas del arte moderno*, por ———. Bar-celona, Asociación de Bibliófilos, 1954. XI-91 págs. + I-L láms. en neg. y col.—27 cms.

BRUGALLA, EMILIO.

———. *La encuadernación tradicional en España y encuadernación original en el palenque europeo* (S. 1., Venecia; S. a., 1967). 10 hojas,—24 cms.

Es tirada aparte de *Atti del quinto Con-gresso Internazionale di Bibliofili*, Venecia, 1-7 octubre 1967, págs. 143-152.

- BRUGALLA, EMILIO.  
 ————. *Galleria del Bel Libro*. Aseona, dal 18 agosto al 29 settembre 1967. Zürich, Berichthaus, imp., S. a., 1967. 10 hojas con láminas.—21 cms.  
 Texto en italiano, alemán y francés.
- BRUGALLA, EMILIO.  
 ————. *Inquietudes de hoy por los libros de ayer*. Barcelona, 1968. 39 págs., con láminas.—29 cms.  
 Es tirada aparte da las *Memorias*, 3.<sup>a</sup> época, V-XXXIX, n.º 2, págs. 23-59.
- BRUGALLA, EMILIO.  
 ————. *La orfebrería, el libro y la encuadernación*. Contestación de D. Antonio Ollé Pinell. Barcelona, 1966. 38 págs.—28 cms.  
 Es tirada aparte da las *Memorias*, 3.<sup>a</sup> época, V-XXXVII, n.º 7, págs. 169-204.
- BRUGALLA, EMILIO.  
 ————. *Tres ensayos sobre al arte de la encuadernación*. Barcelona, José Porter, 1945. XVI-96 págs. + 1 hoja, con láms. en negro y col., grab.—28,5 cms. Hol.
- BRUGALLA, EMILIO.  
 ————. *Der grosse Meister der spanischen Einbandkunst*. Kunst Handwerk. Año 15, marzo 1971, 7-11.
- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO.  
 ————. *La vida es sueño*. Dieciséis aguafuertes sobre cobre de Salvador Dalí. Barcelona, Subirana, 1975. 146 págs. + 2 hojas + 16 láms.—39,5 cms.
- CANCIONES AMOROSAS DE RIPOLL.  
 Anónimo. Traducción y prólogo de Pablo G. del Barco. Con diez aguafuertes originales de Luis de Horns. Madrid, Gisa, 1976, 39 págs. + 10 láms.—51 cms.  
 Colección Turculum, V.
- CASARIEGO, JESÚS EVARISTO.  
 ————. *Los cantos del bosque*. Con una colección de quince buriles en colores por Tavy Notton. Madrid, Velázquez, 1973. 38 hojas + 15 láms. en col.—44,5 cms.
- CASARIEGO, JESÚS EVARISTO.  
 ————. *Los cantos de las soledades*. Con una colección de doce buriles en colores por Tavy Notton. Madrid, Velázquez, 1977. 28 hojas + 12 láms. en col.—44 cms.
- CELANT, GERMANO.  
 ————. *Ambiente Arte, dal Futurismo alle body art*, por ————. Venezis, Ls, Bienale, 1977. 236 págs. + ilustr. y láms.—24 x 24 centímetros.
- COLLANTES DE TERAN DELORME, FRANCISCO.  
 ————. *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media*, por ————. Sevilla, Esc. Gráfica Salesiana de Sevilla, 1977. 84 págs. + láminas I-XXXVII + 1-10.—24,5 cms. Rúst.
- COMBA, MANUEL.  
 ————. *Trajes regionales españoles*. Texto e ilustraciones de ————. Prólogo de E. Casariego. Madrid, Ediciones Velázquez, Unión Gráfica, 1977. 393 págs., con 210 láms. en colores.—33,5 cms. Piel.
- CHABRET FRAGA, ANTONIO.  
 ————. *Vías romanas de la provincia de Castellón de la Plana*, por ————. Sagunto, Caja de Ahorros y Socorros, 1978 imp. 3 hojas + 54 págs. + 1 hoja + 1 mapa plegado.—21 cms.
- EDIFICIOS.  
 ————. *Edificios de interés de la ciudad de Huelva*. Inventario. Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, etc., 1977. 262 páginas + 1 hojas, con 107 láms. y 1 plano.—21 cms.

ESPINOSA, PEDRO.

———. *La Fábula de Genil*. Con una colección de once litografías en colores por Guijarro. Introducción por Antonio M. Campoy. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1977. 20 hojas + 11 láms. en col.—51,5 cms.

EXPOSICION HOMENAJE A PEDRO PABLO RUBEN.—MADRID, 1978.

———. *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*. Exposición homenaje, Palacio de Velázquez, diciembre 1977-marzo 1978. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977. 278 págs., con ilustr. en neg. y col.—25 cms.

EXPOSICION SELECCIONADA DE LOS ARTISTAS JAPONESES EN ESPAÑA, 2.<sup>a</sup> MADRID, 1978.

———. *2.<sup>a</sup> Exposición Seleccionada de los Artistas Japoneses en España*. Centro Cultural de la Villa de Madrid, del 28 de noviembre al 11 de diciembre. Madrid, El Centro Cultural, 1978. 21 págs., con ilustr.—24 cms.

FALCON MARQUEZ, TEODORO.

———. *Documentos para la Historia de la Arquitectura de Huelva y su provincia*. Huelva-Ayamonte (Huelva), Excma. Diputación Provincial, Imp. Provincial, 1977. 362 págs., con 36 láms. + 2 hojas.—22 cms. Rústica.

FONDATION SINGER-POLIGNAC.—PARIS.

———. *Hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*. Collige de France 17 février 1978. Paris, La Fondation, 1978. 76 págs.—25 cms.

FORTUNY, MARIANO.

———. *Estampas*. Colección de treinta y cinco aguafuertes por M. Seguí y Riera. Madrid, Mota, 1975. 2 V. 35 láms.

GALLEGO MORELL, ANTONIO.

*Vida y obra de Manuel Blasco, sus cuadros y sus libros*, por ————. Galería de

Exposiciones. Banco de Granada. Marzo de 1977. Málaga, Fausto Muñoz, S. A., 1977. 35 págs. + láms. 1-21.—22 cms. Rúst.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO.

———. *Picasso*. Madrid, Aguilar, 1975. 2 V., 216 diapositivas, con grab. en neg. y en col.—34,5 cms.

GONGORA Y ARGOTE, LUIS DE.

———. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Con una colección de aguafuertes y puntasecas por Marcoida. Introducción por José María Ballester. Madrid, Arte y Bibliofilia, 1976. 44 págs. + 12 láms.—51,5 cms.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

———. *Los caprichos de Goya*. Introducción y catálogo crítico de Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 202 págs. + 1 hoja, con ilustr. y láminas.—20 cms.

Colección Punto y Línea.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

———. *Los proverbios o disparates osueños*. Madrid, Otto, 1976. 28 págs. + 32 láminas.—35 cms. apais.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

———. *Francisco de Goya: Die Radierungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett Bearbeitet von Christian Dittrich*. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1978. 134 páginas con ilustr.—27 cms.

HERNANDEZ GIL, ANTONIO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *La ciencia jurídica y el problema de su transformación*. Discurso leído el día 23 de noviembre de 1977, en la sesión inaugural del curso 1977-78, por el Excmo. Señor D. ————. Madrid, Sucs. de Rivadeneira, S. A., 1977. 46 págs., 1 hoja.—24 centímetros. Rúst.

IGLESIAS SELGAS, CARLOS.

———. *Una alternativa democrática*. Madrid, Imp. E. M. A., 1977. 14 págs. + 2 hojas.—16,5 cms. Rúst.

ILLUSTRIERTE.

———. *Illustrierte Bücher Handschriften Graphik*. Wien, Ch. M. Nebehay, 1977. 68 págs., con ilust.—24 cms.

INDICE.

———. *Índice Español de Humanidades*. Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación, 1978. 24 cms.

INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ».—MADRID, 1966.

———. *Bibliografía del Arte en España*. Artículos de revistas clasificados por materias. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, El Instituto, 1966. XXVII-1.008 páginas.—28 cms.

MONTAÑEZ MATILLA, MARÍA.

———. *Máximo Peña. Pintor Soriano*. Catálogo de las obras de Máximo Peña propiedad de su hijo José María Peña Cruz, existentes en sus casas de Salduero (Soria) y Madrid. Madrid, Gráf. «Luros», 1977. 13 págs. + 2 láms.—24 cms. Rúst.  
Dedicatoria autógrafa.

PAVON MALDONADO, BASILIO.

———. *Estudios sobre la Alhambra, II*. El Generalife. Torre de la Cautiva. El cuarto de los leones. Puertas y torres de la Alhambra (siglo XIV). Las columnas en la arquitectura nazarí. Decoración mural pintada. Conclusión. La Qubba del Islam Occidental. Apéndice. Granada, Patronato de la Alhambra, Imp. Urania, 1977. 233 págs. + láms. I-XLIV-I-XXI.—30 cms. Rúst.

RAMOS DE CASTRO, GUADALUPE.

———. *El arte románico en la provincia de Zamora*. Excma. Diputación Provincial. Valladolid, Tall. Ed. Sever Cuesta, 1977. 551 págs. + láms. 1-23 + 2 láms. pleg. I-CCXC-VII. Tela verde.—24,5 cms.—Rúst.

SERLIO, SEBASTIÁN.

———. *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura (Toledo, Iván de Ayala, 1552)*. Traducido por Villalpando. Introducción de George Kubler. Valencia, Albatros ediciones, Artes Gráficas Soler, S. A., 1977. 15 páginas + láms. I-LXXXVIII págs.—35 cms. Rústica.

Grabados intercalados. De Colección Juan de Herrera, dirigida por Luis Cervera Vera, 2.

SUBIRA, JOSÉ.

*Juicios críticos sobre la tonadilla escénica*, por ————. Madrid (S. n.), 1932. 22 págs.—24 cms.

Es tirada aparte del apéndice del libro *Tonadillas teatrales inéditas*.

SUBIRA, JOSÉ.

———. *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona, Alba, 1978, reimpresión. 92 págs. + 1 hoja, con láms. y grab.—20 cms.

TERAN, MANUEL.

*Las formas del relieve terrestre y su lenguaje*. Discurso pronunciado el 20 de noviembre de 1977, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Julián Marías. Madrid, Closas Orcoyen, S. L., imp. 1977. 66 págs.—21 cms. Rúst.

Precede al título Real Academia Española de la Lengua.



## PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949) ... ..  
CARLO MARATTI, Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por Víctor Manuel Nieto Alcalde (con 30 láminas) ... ..  
CATALOGO DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL, por Luis Alegre Núñez.  
CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ..  
CATALOGO DE LAS PINTURAS, por Fernando Labrada ... ..  
CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ..  
CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. (Carpeta con ocho láminas grabadas, por Galván y texto.) ... ..  
Lámina suelta ... ..  
CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por Diego Angulo Iniguez ... ..  
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548) ... ..  
DICCIONARIO HISTORICO de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Agustín Cean Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando. Edición facsímil de la imprenta en 1800 (6 volúmenes) ... ..  
DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Vicente Carderera ... ..  
DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).  
ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo ... ..

ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate ... ..  
GOYA. (Carpeta de cinco láminas a todo color y texto en tres idiomas.) ... ..  
Lámina suelta ... ..  
HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araújo ... ..  
INVENTARIO DE LAS PINTURAS de la Real Academia, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ..  
LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro ... ..  
LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ..  
LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ..  
MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ... ..  
NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado ... ..  
REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalerzas" de la Academia:  
Rústica ... ..  
Encuadernado ... ..  
TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.  
VEINTISEIS DIBUJOS BOLONÉSES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ..  
ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.

### MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente en CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

Abierto todo el año, de diez a una y media, excepto domingos y festivos

### MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 247 7921

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

### CALCOGRAFIA NACIONAL

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. Venta al público de grabados originales.

### TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia.  
Provisionalmente, Calvo Sotelo, 20. - Teléfono 276 2564

### BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.

