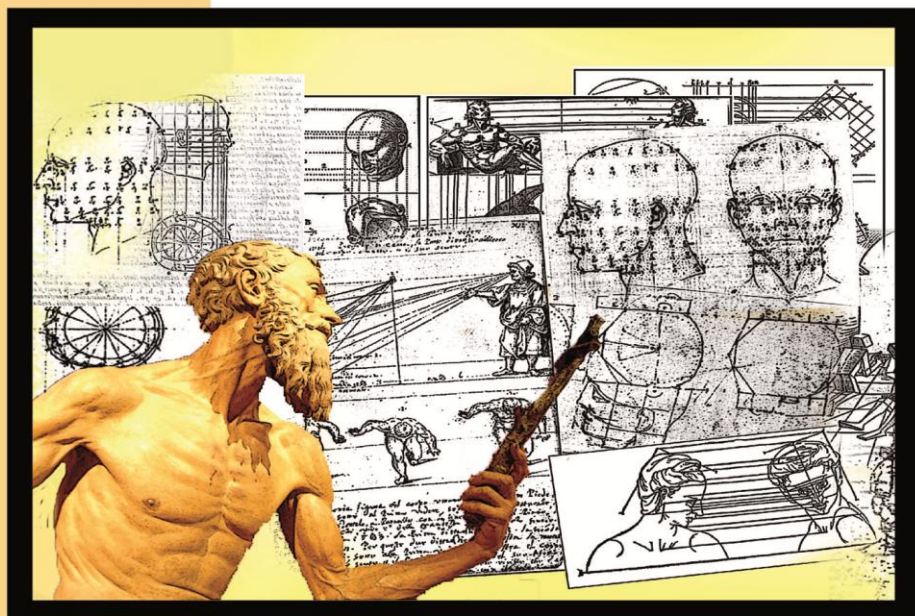


José L. Crespo Fajardo

**Fuentes teóricas sobre
la Figura humana en
la escultura**
(De la Antigüedad al Barroco)



eumed.net

**FUENTES TEÓRICAS SOBRE
LA FIGURA HUMANA EN LA
ESCULTURA
(De la Antigüedad al Barroco)**

José Luis Crespo Fajardo

2014

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO (PhD)

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (UMA) (España)

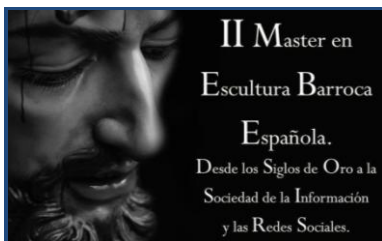
eumed.net



Colabora:

Máster en Escultura Barroca Española. Desde los Siglos de Oro a la Sociedad de la Información y las Redes Sociales.

Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) España.



Agosto de 2014

ISBN-13: 978-84-16036-65-3

Nº Registro: 201474693

INDICE

Presentación

1. Tema 1. La escultura y sus fundamentos estéticos
 - 1.1. Orígenes. Plástica
 - 1.2. Fuentes griegas.
 - 1.3. Fuentes romanas.
2. Temas 2. La fascinación medieval por la escultura.
 - 2.1. Mirabilia y fuentes gráficas
 - 2.2. Literatura artística tardomedieval. Cenninni
3. Renacimiento.
 - 3.1. De Ghiberti a Gaurico
 - 3.2. De Cellini a Vasari
 - 3.3. I paragoni
4. Barroco
 - 4.1 Materiales. Del mármol a la madera.
 - 4.2. Roma y los materiales pétreos
 - 4.3. Nápoles y la escultura en madera
5. El libro anatómico como fuente para la escultura.
 - 5.1. Vesalio.
 - 5.2. Juan Valverde de Amusco.
6. España y las fuentes nacionales de la escultura.
 - 6.1. Juan de Arfe y la *Varia Commensuracion*.
 - 6.2. Celedonio N. Arce y Cacho y las *Conversaciones sobre la escultura*.

PRESENTACIÓN

Este libro es en esencia un temario elaborado para la asignatura "El papel de las Fuentes y de la teoría artística", que durante este año tengo la suerte de impartir en el "Master Propio de Escultura Barroca Española: desde los Siglos de Oro a la Sociedad de la Información y las Redes Sociales", que se dicta en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA, España). Es, por tanto, un material didáctico, un documento para el estudio de la escultura desde sus fundamentos teóricos.

Me gustaría agradecer en estas líneas por su colaboración y elogiar al mismo tiempo la capacidad de emprendimiento de Antonio Rafael Fernández Paradas, Doctor en Hª del Arte y perito tasador en Antigüedades y obras de arte, que dirige acertadamente este interesante "Máster en Escultura Barroca Española: desde los Siglos de Oro a la Sociedad de la Información y las Redes Sociales" el cual pone en valor la imaginería desde el Renacimiento al arte actual.

José Luis Crespo Fajardo
Cuenca (Ecuador) Agosto de 2014

LA ESCULTURA Y SUS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

1. LA ESCULTURA Y SUS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

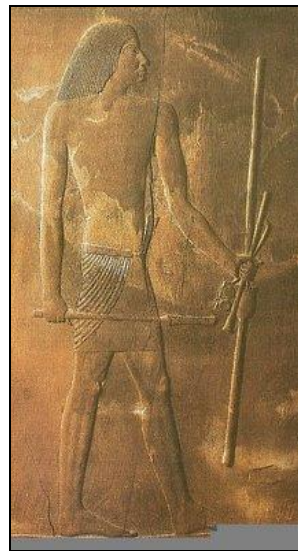
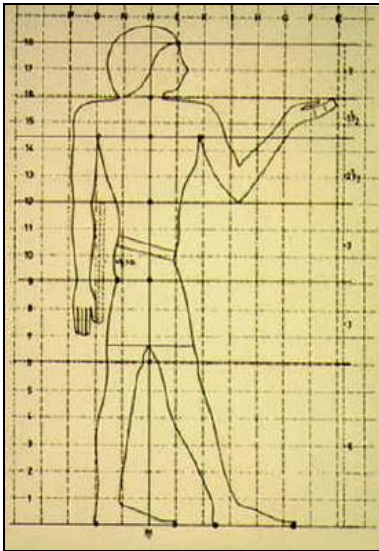
1.1. Orígenes. Plástica

El arte de la escultura se pierde en la noche de los tiempos. No obstante, ya se aprecia cierta reglamentación en aquella surgida en las civilizaciones de Mesopotamia. En el arte sumerio se pueden destacar convenciones artísticas que con el advenimiento del reino acadio, asirio y babilónico se acentuarían y se convertirían en norma ya en Egipto. Por ejemplo, la preferencia por morfologías simplificadas, geométricas, con una concepción simétrica de la figura y la predilección por el punto de vista frontal. Por otra parte, los asirios dieron más corpulencia a la figura y caracterizaron a los dioses con barbas rizadas.

Para estas primeras sociedades la escultura figurativa era una suerte de arte trascendente que pretendía sustituir al personaje representado, ya fuera una divinidad o un rey, por eso, dentro de un marco simbólico hay una pretensión de realismo, de representación individualizada. Hay que señalar que las estatuas y relieves del arte mesopotámico eran policromadas, aunque la pintura se ha perdido casi por completo. Asimismo, han perdurado algunos ejemplos de mosaico y taracea.

En general, gran parte de la escultura, en especial el relieve, tenía incorporado texto en lengua cuneiforme e

imágenes de carácter descriptivo. Los relieves monumentales servían para glorificación de los soberanos, aunque también se da gran presencia de representaciones mitológicas y esculturas con función votiva. Algunas estelas grabadas en bajorrelieve atañían a cuestiones legislativas, siendo la más destacada el Código Hammurabi, de hacia 1760 a.C. En la escena superior aparece el rey recibiendo las leyes del dios Shamash.



La escultura egipcia: el canon de 18 puños (Hesiré, relieve en madera, 2668-2589 a C.)

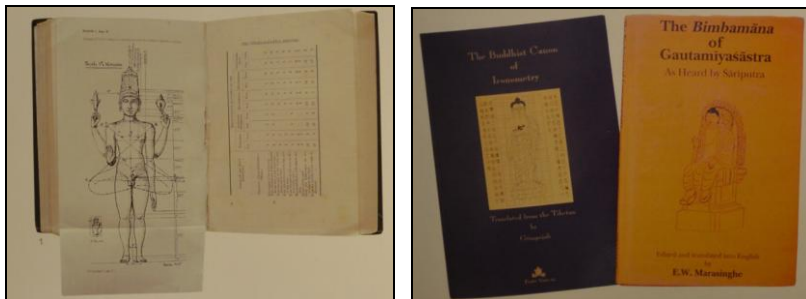
En Egipto existían convenciones figurativas y normas canónicas resultado del desarrollo de la geometría. La ley de la frontalidad y la preferencia por la simetría axial se conjugaban con otras normas de proporción seguidas de modo general durante los tres milenios que duró la civilización egipcia.

A mediados del siglo XIX, el antropólogo Lepsius se apercibió de que las figuras de una tumba de Sakkara estaban recubiertas por una retícula. Actualmente se sabe de más de cien ejemplos semejantes. Estudios posteriores han determinado que los egipcios utilizaban como módulo para la figura erguida el puño, el dedo medio y el codo. Los egipcios trazaban bocetos en tablillas de la figura humana dividida en dieciocho módulos y luego la trasladaban a figuras mayores en relieves o murales. Si la figura estaba sedente se le asignaban catorce módulos. Este sistema era de carácter constructivo, y permitía a los artistas trabajar grandes obras por separado. Así, Diodoro de Sicilia cita en su *Biblioteca Histórica* (Siglo I d.C.) una anécdota sobre cierta práctica griega aprendida de los egipcios, la cual señala que dos escultores en dos ciudades diferentes, Theodoro en Éfeso y Telecles en Samos, tallaron dos mitades por separado de una misma estatua de Apolo Pythio. Para poder hacerlo consideraron unas proporciones del cuerpo divididas en

módulos, y así trazaron una regla para la estatua. Atendamos a la cita concreta:

Entre los viejos escultores que han sido particularmente mencionados por haber pasado un tiempo entre los egipcios están Theodoro y Telecles, hijos de Roeco, que hicieron la estatua de Apolo Pythio para los samios. De esta imagen se cuenta que la mitad fue hecha por Telecles en Samos, mientras que la otra mitad fue terminada en Éfeso por su hermano Theodoro, y que cuando ambas partes fueron acopladas una a otra, correspondían tan bien que parecían haber sido hechas por una sola persona. Este sistema de trabajo no se practica en absoluto entre los griegos, pero es especialmente común entre los egipcios. Para ellos la proporción de las estatuas no se calcula de acuerdo a las apariencias que se ofrecen a los ojos, como ocurre con los griegos, sino que una vez dispuestas las piedras y cortadas, empiezan a trabajar en ellas eligiendo un módulo procedente de las partes más pequeñas que pueda aplicarse a las más grandes. A continuación, dividiendo el boceto del cuerpo en veintiuna partes, más un cuarto adicional, establecían todas las proporciones de la figura viviente.

En ocasiones, durante un reinado o una dinastía cambiaban estas normas. En la dinastía Saíta la figura pasó a tener un módulo de veinticuatro cuadrículas y un cuarto. También se alteró el sistema de representación durante el reinado de Akenatón, tendiéndose hacia un mayor naturalismo que se contraponía al acostumbrado hieratismo con que se representaba a los faraones y divinidades. Con posterioridad, durante el periodo de dominación romana las obras se tornaron más realistas, de acuerdo al modelo de arte helenístico, aunque manteniendo ciertas convenciones y actitudes graves.



El panteón hindú describe varias proporciones para sus dioses. En la tradición budista, el texto sagrado sobre iconometría , según la tradición, es el redactado por Sariputra, el discípulo favorito de Buda, y legendariamente era inspiración directa de Atreya, el arquitecto divino.

En este punto nos gustaría referir datos sobre imágenes del hinduismo y el budismo que han seguido unas normas ancestrales de proporción en sus representaciones de divinidades. En la India, textos antiguos como el llamado *Silpi Sastri*, describen un canon de origen sánscrito donde la figura se divide en cuatrocientas ochenta partes, en tanto otras nociones fijan un módulo determinado por el ancho del dedo medio. Por otro lado, el budismo atribuye a Sariputra la primera redacción de las proporciones sagradas, creadas por el dios Atreya, las cuales debían ser seguidas para la representación de Buda. El manuscrito más antiguo, llamado *Citrakarmasàstra*, data del siglo VII, pero se refiere a reglas muy anteriores.

1.2. Fuentes griegas

En Grecia el canon egipcio evolucionó en pos de una representación más orgánica, introduciéndose nociones para la variación del movimiento. En el periodo arcaico las imágenes más distintivas son los Kouros, cuerpos de líneas básicas que representaban a atletas olímpicos. Estos modelos de líneas esquemáticas y marcado hieratismo van adoptando una expresión más realista a raíz del estudio de la morfología natural y de la incorporación en la teoría del arte del concepto de simetría, que

señalaba que la belleza se originaba en la coordinación de las medidas, en la multiplicación de un módulo común. A menudo aparecen con un pie adelantado, lo que nos sirve para introducir una anécdota referida por el autor del siglo IV a. C Peléfato, en *Historias increíbles*, sobre las obras escultóricas atribuidas al mítico sabio Dédalo.

Dicen que Dédalo construyó estatuas que caminaban por sí mismas. Me parece inadmisibile que una estatua camine por sí misma.

Ved aquí la verdad: los escultores e imagineros de la época ejecutaban los pies y las manos de manera simétrica y unidos al cuerpo. Sin embargo, Dédalo fue el primero que realizó una estatua con un pie en actitud de avanzar. Por esto la gente solía decir: "Dédalo no sólo ha conseguido que la estatua se aguante de pie, sino también que camine."

Así, en el periodo clásico, surge una escultura idealizada, con precisión de detalles y formas estilizadas. El artista más destacado es Mirón, famoso por la expresión del movimiento contenido en sus figuras de atletas, por ejemplo el Discóbolo. Sin embargo, sería Fidias quien llevaría la escultura a su

esplendor, elaborando obras que, como la estatua crisoelefantina de Zeus para el Templo de Olimpia, se consideraron maravillas del mundo antiguo. Fidias también dirigió la decoración del Partenón, siendo autor de algunos de sus frisos.

Su discípulo Policleto seguiría las ideas pitagóricas sobre la simetría, la relación armónica entre las partes y el todo. Policleto realizó una estatua, el Doríforo, como ilustración de un libro escrito por él sobre simetría, titulado *Kanon* (norma en griego). Se sabe que en esta época la proporción fue un tema que generó cierta literatura, pero ninguna obra ha perdurado, exceptuando ciertos pasajes de Galeno, que indican que Policleto escribió en su libro que la belleza consistía en la armonía de los miembros, en la relación de los dedos con la mano, de estas partes con el brazo y de todos estos miembros con el conjunto de la figura. Así pues, Galeno, médico romano del Siglo II d.C. nos dejó en su obra *De temperamentis* una referencia del mítico *Kanon* de Policleto para resaltar la importancia de las proporciones en la belleza y también en la salud, que según su pensamiento dependía del correcto equilibrio y medida de los humores corporales.

La belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes, como entre un dedo y otro dedo, y entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo, en realidad entre todas las partes entre sí, como está escrito en el Kanon de Policleto. Para enseñarnos en tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua como al tratado, Kanon.

El Doríforo -portador de la lanza- que podría representar a Aquiles o a un vencedor olímpico, tiene una altura de siete cabezas. Su módulo fue el dedo medio, y se cree que para su estudio Policleto calculó una media estadística de medidas recogidas de individuos seleccionados como más hermosos.

El canon de Policleto sería posteriormente modificado por Lisipo, el escultor predilecto de Alejandro Magno, que lo alargaría a ocho cabezas. A diferencia de los escultores que partían del natural, Lisipo se sentía orgulloso de modelar a los hombres no como eran, sino como deberían ser.

Lisipo pertenece ya al periodo helenístico, donde se exploró un mayor realismo y se dio rienda suelta a la expresividad. De esta época es el célebre grupo Laocoonte y sus hijos, de la escuela de Rodas. Por contra, la escultura clásica prefería representaciones equilibradas y armónicas, de acuerdo a la tendencia filosófica de que nada debía aparecer en exceso, toda acción debía ser moderada. La contención emocional es tal que ni siquiera en escenas bélicas la expresión de los personajes parece turbarse.



Kouros, Doriforo de Policleto y Apoximeno de Lisipo.

La filosofía en el arte griego se plegó en un ideal antropocéntrico. Protágoras apuntó al hombre como la medida de todas las cosas, puesto que todo podía juzgarse a partir de la experiencia humana. Asimismo, la belleza corporal se asociaba a la virtud, a la perfección moral y a la dignidad. Los griegos creían que cultivar el cuerpo era tan importante como alcanzar la perfección de los sentimientos, y por este motivo la escultura, que representaba cuerpos ideales, tenía fines educativos para su sociedad.

En Roma esta reflexión sobre la belleza se continuó, aunque tomando un giro hacia la apreciación de una idea trascendente de perfección. Plotino, autor del siglo III d.C, escribía en las *Enéadas* sobre el valor de la idea previa a la consecución de la obra: la belleza no yace en la materia, sino el pensamiento del artista creador, el cual participa del arte, que contiene la idea de perfección.

Imagínate que dos bloques de piedra descansan uno al lado del otro, uno informe, aún no tocado por el arte, y el otro, labrado artísticamente, se ha transformado en la estatua de un dios o de un hombre; si es de un dios puede corresponder, por ejemplo, a una musa o a una gracia, y si es un hombre puede representar,

no a un individuo cualquiera, sino a uno que sólo el arte podría crear, extrayendo lo mejor de todos los hombres. Entonces el bloque de piedra, transformado por el arte en una imagen de la belleza, parecerá bello, no en cuanto que es un bloque de piedra (ya que en tal caso no se diferenciaría del otro) sino gracias a la forma que le ha dado el arte. La materia no poseía esta forma, sino que ésta existía de antemano en el pensamiento del artista, antes de penetrar en la piedra. Pero estaba en el artista, no en cuanto que este poseía ojos y manos, sino en cuanto que él participa del arte. La belleza estaba en el arte y en mucha mayor medida, ya que la belleza que ha penetrado en la piedra no es la que hay en el arte, sino que ésta permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra sólo una belleza más limitada, derivada de ella ...

1.3. Fuentes romanas

Tras su independencia de los etruscos, Roma se expandió al sur, ocupando las colonias de la Magna Grecia y en especial Siracusa, que fue saqueada. De este modo tomó contacto con la escultura griega, que fue tan estimada que paulatinamente sustituyó al estilo de arte etrusco. El arte y la cultura de la Grecia Clásica impresionaba a los romanos, y

cuando el país pasó a formar parte de su imperio, asumieron su influjo y conservaron sus tradiciones a modo de herencia.

Roma apreciaba el concepto de belleza clásica y se siguieron sus cánones. Los nobles pagaban grandes sumas por adquirir obras griegas para adornar sus villas y se ofrecía trabajo a los artífices griegos para efectuar copias de las estatuas más célebres. Algunos escultores como Pasíteles adquirieron tal prestigio que se les concedió la ciudadanía romana.

Vitrubio, arquitecto del siglo I, legó el mayor testimonio de la validez del canon griego en su obra *De Architectura libri decem*. Otras fuentes son la *Historia Natural* de Plinio el Viejo y *De Lingua Latina*, de Varrón. Vitrubio refiere una serie de ideas sobre proporción, aduciendo que la simetría de los templos proviene de las medias del cuerpo humano. Aporta una medida de ocho cabezas para la altura del cuerpo que concordaría con el canon de Lisipo.

A partir del modelo griego se gestó también un estilo particular de escultura romana clásica, destacando el género del busto y el retrato. Se trataba en muchos casos de escultura pública y monumental. La sociedad romana era

mayoritariamente analfabeta, y el arte era considerado un medio de educación visual e ideológica para el pueblo. El retrato facilitaba la identificación de mandatarios y personajes públicos, ayudando a difundir su imagen. En ocasiones la efígie era tan importante respecto al resto de la apariencia física que se modelaban cuerpos genéricos a los que luego se les incorporaba la cabeza. Hay que subrayar que para poder registrar con exactitud las facciones se utilizaba con frecuencia un vaciado de la propia cara del personaje. Plinio el Viejo nos habla en su *Historia Natural* sobre origen ancestral de este procedimiento:

El primero que hizo un retrato de hombre modelando con yeso sobre la misma cara y que, con ayuda de cera fundida en el yeso, pudo trasladar esta primera imagen, fue Lisítrato de Sición, hermano de Lisipo... El mismo artista pensó en hacer un modelo para las estatuas; esta idea tuvo tanta aceptación que, a partir de entonces, ninguna figura ni ninguna estatua fueron hechas sin un modelo en arcilla.

La escultura también tuvo una función religiosa, representando deidades del panteón romano que estaban presentes

en el lar de las viviendas privadas. Otra fue la función conmemorativa en monumentos, columnas y arcos del triunfo. En el caso paradigmático de la Columna de Trajano, se aprecia el característico estilo narrativo romano. En los relieves del friso en espiral se muestran diferentes escenas de la campaña de Trajano en Dacia.



Augusto de Prima Porta, imagen idealizada de Octavio Augusto que se basa en el Doríforo de Policleto. Arco del triunfo romano en Roma (Italia), siglo I d.C. en honor a Tito después de su muerte.

Por último, hay que señalar que así como sucedía en el arte mesopotámico, en toda la escultura griega y romana era usado el color. Hoy nos parece sorprendente porque estamos

acostumbrados a la impronta material, pero lo cierto es que siempre a cada obra se aplicaba a modo de complemento una policromía con pigmentos, y a veces se ornaban también con detalles metálicos.

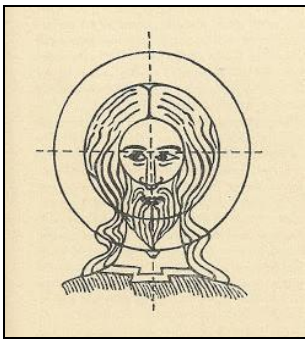
LA FASCINACIÓN MEDIEVAL POR LA ESCULTURA

2.1. LA FASCINACIÓN MEDIEVAL POR LA ESCULTURA

2.1. Mirabilia y fuentes gráficas

Tras la caída de Roma la producción artística se encontró inseparablemente ligada a la religión y a un naciente orden sociopolítico feudal. Mencionemos como exponente inmediato el arte surgido en el Imperio Bizantino. En oposición al arte pagano de la Roma clásica, caracterizado por su naturalismo, aquí se fraguó una nueva concepción basada en la mística teológica. El arte se decantó por una representación austera y de formas simples, sin remisión a una apariencia corporal realista. Si bien hubo variedad de medios de expresión (pintura, escultura, relieve, orfebrería, joyería...), la mayoría de las piezas de bulto redondo fueron destruidas durante los periodos iconoclastas. Apenas sobreviven algunos relieves de marfil y metales preciosos en paneles, sarcófagos, cátedras y trípticos. La iconoclastia surgió cuando algunos emperadores decidieron -por cuestiones religiosas, de superstición o más probablemente políticas (con el fin de restar poder a los monasterios)- acatar escrupulosamente los mandamientos de los antiguos textos bíblicos, por ejemplo el *Deuteronomio*, que indicaban que no podía crearse ni venerarse ninguna imagen que representara una

deidad. Dispusieron que se debían prohibir en todo el imperio las imágenes que encarnaran a personajes bíblicos, con lo que en los siglos VIII y IX el arte fue destruido masivamente. La querrela se resolvió en el II Concilio de Nicea, determinando que las imágenes fueran permitidas.



Aplicación del esquema de los tres círculos en los iconos bizantinos

Más que representaciones de los evangelios, las imágenes, en especial los iconos, eran considerados presencias sagradas y milagrosas. Las poses de Cristo, la Virgen y los Santos estaban estereotipados a través de su composición, colores y formas, codificando significados trascendentes. Este simbolismo estaba reglamentado en ciertos recetarios para pintores custodiados en monasterios, llamados *Hermeneia*.

Quizá el más conocido es el *Manual del pintor del Monte Athos*, atribuido al monje Dionisios de Furna, y que pese a datar del siglo XVIII, en realidad nos habla de normativas recogidas de fuentes muy anteriores. En esta obra se describe un canon fundado en el módulo del rostro, de modo que la altura total es de nueve rostros. La característica principal es que uno de los módulos se reparte entre el ápice de la cabeza, el cuello y la altura del pie hasta el tobillo. Otras reglas referidas implican un canon sustentado en la repetición de una unidad, por ejemplo el diagrama de tres círculos concéntricos con radio en el largo de la nariz que suele darse en el rostro del icono de Cristo, delimitando la medida de rostro, cabello y aura. Tras este esquema existía un concepto místico cosmológico relacionado a la unidad, la trinidad y el círculo.

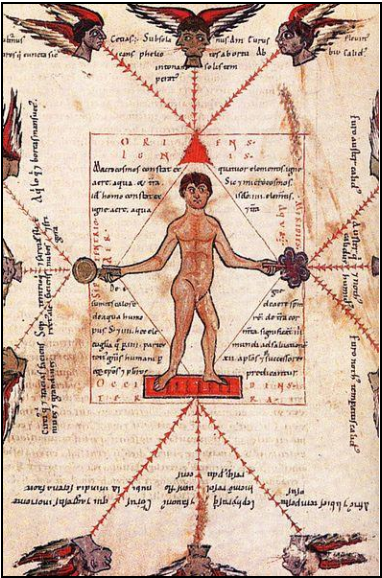
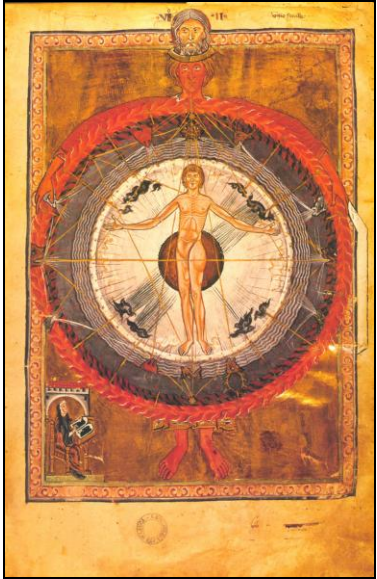
Aquí podríamos introducir otra concepción canónica que posteriormente hallamos en el arte medieval, y que tiene también implicaciones cosmológicas: el *homo ad quadratum* u *homo quadratus*.

Este símbolo refería la idea de que el cuerpo humano es un microcosmos: un pequeño mundo. Platón señalaba muchas nociones cosmológicas en el *Timeo*, e indicaba especialmente que el mundo era como un animal, de modo que podía entrar en

analogía con el cuerpo humano. Platón concebía un Dios matemático cuya presencia se revelaba en la mística de los números. El cuatro estaba implícito en la imagen del hombre con los brazos extendidos, siendo símbolo de la perfección puesto que en la naturaleza hay cuatro puntos cardinales, cuatro fases lunares, cuatro estaciones, cuatro vientos... En el tema de la crucifixión se advierte la idea de *homo ad quadratum*, y de acuerdo al romano Vitrubio, cuyo tratado de arquitectura era conocido en los *scriptorium* de la Edad Media, el cuerpo contiene en sí las medidas perfectas porque se inscribe en un cuadrado ideal si tiene los brazos extendidos, siendo la medida de la envergadura igual a la de la altura.

El arte románico se gestó en Italia bajo el ascendente de los pueblos godos en mezcolanza con vestigios romanos y por la influencia estilística de artífices bizantinos que huían de la persecución iconoclasta. A partir del siglo IX se desenvuelve como corriente hegemónica en Europa, siendo su principal manifestación la arquitectura religiosa, los frescos murales ábsides, y la estatuaria incorporada a las fachadas de los templos. En las iglesias erigidas en términos de tránsito de las peregrinaciones el arte se concibe como elemento ornamental a la vez que

catequístico, como recurso didáctico dirigido a la población analfabeta.



Hombre en el centro del universo, códice latino de Santa Hildegarda, s. XIII, Biblioteca Estatal, Italia. Representación del homo quadratus: Vientos, temperamentos. Manuscrito astronómico, Baviera, S. XII.

Los relieves y esculturas en los pórticos representaban personajes venerables en un estilo frontal, rígido y hierático. El cariz cristiano de la figuración hace que huya de una

representación realista, sin remisión al concepto de belleza corpórea. En esto también influía la concepción platónica del cuerpo como mero recipiente del alma, lo verdaderamente importante.

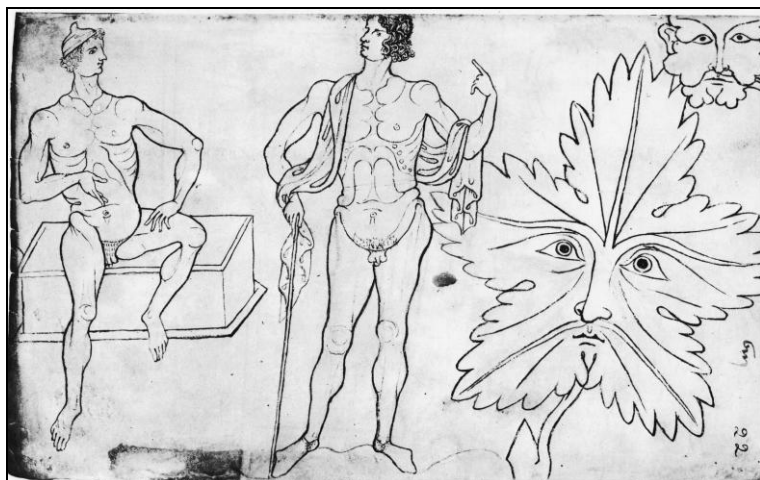
Los escultores solían ser los canteros y tallistas en piedra, que incorporaban la estatuaria como parte de sus labores. Las figuras se aglomeraban en la arquitectura, saturando el espacio en una suerte de *horror vacui* y sin noción de perspectiva. En las composiciones identificamos una constante simetría axial, pero no se aprecia seguimiento de reglas de proporción para el cuerpo humano. En ocasiones se observan figuras desproporcionadas unas de otras en una misma escena con el solo objetivo de encajarlas en el marco de un frontispicio.

En el período románico se vivió un auge en la producción monástica de libros manuscritos, y la escultura encontró una rica fuente de inspiración iconográfica en los dibujos de códices religiosos, evangeliarios, beatos y salterios litúrgicos. La relación se aprecia en el estilo caligráfico de plegamientos en ropajes, paños y otros detalles que tratan de plasmar miméticamente de la miniatura a la escultura, o el uso común de convencionalismos como la isocefalia, en el que

grupos de personajes se representan con la cabeza a una misma altura.

El románico se desarrolla así hasta mediados del siglo XII, cuando paulatinamente va dando paso al gótico primitivo. Éste, llamado por sus protagonistas *opus modernum* (obra moderna), surgió también estrechamente vinculado a la arquitectura religiosa, tanto en la edificación de las catedrales como en su decoración.

En un principio la escultura se caracterizaban por unas proporciones estilizadas, expresiones graves y un aura espiritual. Sin embargo, en estos siglos la concepción cultural del cuerpo humano se transformó. La estricta moral cristiana pugnaba con un entorno social tendente al laicismo, y algunos teóricos como Santo Tomás coligaron la virtud con la belleza de las formas corporales, tal y como se expresaba en el arte clásico. En este momento comienza la pintura profana, abordando otros temas fuera de los religiosos. Asimismo, la figuración comenzó a ser más verista y a romper con el hieratismo de los personajes, especialmente en el retrato, pasando los rostros a reflejar sentimientos y estados de ánimo.

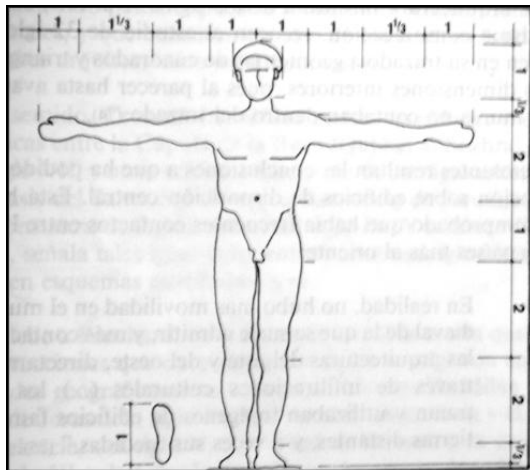


Dibujo de figuras antiguas, del *Livre de portraiture* (siglo XIII), de Villard de Honnecourt, Bibliothèque Nationale de París, copia de unos bronce galorromanos representando a Dionisos y Hermes.

En el contexto del gótico primitivo, aún regido por esquemas de base geométrica relacionados con ideas simbólicas, se inscribe el manuscrito de Villard de Honnecourt, un maestro de obras francés itinerante que se desempeñó en la primera mitad del siglo XIII. Su cuaderno, titulado *Livre de portraiture*, es testimonio de su periplo por Europa trabajando en la construcción de catedrales. Contiene numerosos diseños que registran convencionalismos geométricos para la composición de la figura humana, animal y vegetal.

2.2. Literatura artística tardomedieval. Cennini

En el interés general hacia la arqueología romana y los misterios del pasado se aprecia un síntoma del Renacimiento. Se sabe que Guiberti, Brunelleschi y Donatello fueron a Roma para estudiar y descubrir los secretos de sus monumentos, algunos de los cuales los emperadores bárbaros no sólo habían preservado sino incluso restaurado. Este género de estudios sobre la ciudad de Roma, su arquitectura y estatuaria, se fijaría posteriormente en obras de Alberti, Serlio y Palladio, con acompañamiento de grabados científicos.



El canon de Cennini recreado gráficamente. Ilustración de Ruiz de la Rosa.

No obstante, regresando al arte del último gótico, el tratadista fundamental es Cennino Cennini, pintor toscano del Trecento. El gótico tardío estaba encauzado hacia la mimesis, con figuras naturalistas y el uso de una perspectiva rudimentaria. Cimabue y Giotto habían abierto el camino hacia la tridimensionalidad y el realismo, con una mayor corrección escénica tanto en composición como en la representación de la figura humana.

En este contexto se inscribe Cennini, que redacta *El libro del arte*, el primer tratado para artistas escrito en una lengua vernácula. Se trata de un recetario sobre materiales y técnicas pictóricas que nos revela las prácticas de los talleres. Lo más interesante para nosotros son las normas de proporción que refiere en el capítulo LXX "De las medidas que debe tener el cuerpo de un hombre bien formado". Cennini divide el total del cuerpo en ocho rostros y dos tercios, repartiendo uno de los módulos en partes suplementarias. Se cree que estas proporciones provienen de teorías de Giotto en relación con nociones del canon bizantino, pues coinciden con el sistema recogido en el *Manual del pintor del Monte Athos*. Más adelante Ghiberti y Pomponio Gaurico referirán un sistema de proporciones análogo e igualmente de raíz bizantina.

RENACIMIENTO

3. RENACIMIENTO

3.1. De Ghiberti a Gaurico

En este primer periodo del Renacimiento hubo una eclosión de la producción editorial y por consiguiente la teoría del arte se pobló de nuevas contribuciones. No obstante, podemos señalar como obras principales referidas a la escultura aquellas escritas por Ghiberti, Alberti y Gaurico.

El escultor y arquitecto Lorenzo Ghiberti, famoso por la hechura de las puertas del Baptisterio de Roma, escribió durante sus últimos años de vida, hacia 1448, los tres volúmenes *de I Commentarii* (Los Comentarios). En esta obra se refiere a diversos aspectos del arte y al mundo gremial del escultor. Se incluyen semblanzas de artistas italianos y en esencia es la primera autobiografía que se posee de un artista. En este sentido, Ghiberti es también el primer creador que se inscribió a sí mismo en el panorama de la historia del arte, del modo que harían Vasari y otros biógrafos como Sandrart y Van Mander.

Ghiberti expone que, según su opinión, de todas sus obras las mejores fueron las puertas del Baptisterio, las estatuas monumentales de San Mateo para el gremio de cambistas de Orsanmichele, los relieves para la fuente bautismal de Siena, y unas puertas para el Baptisterio de San Giovanni. Estas obras

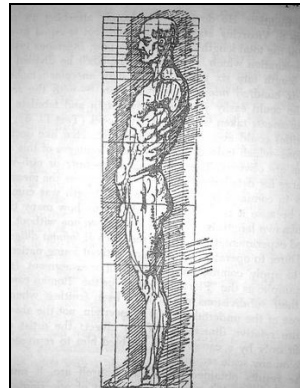
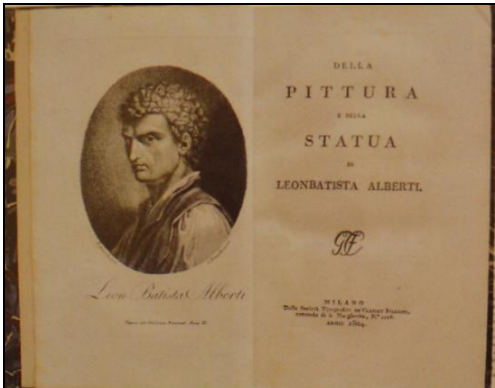
consideraba haberlas realizado con toda su habilidad y espíritu creativo.

Julius von Schlosser hizo, en 1911, la primera publicación de este manuscrito inacabado por Ghiberti, traduciendo el título de *I Commentarii* por *Memorias*. En el primer volumen el autor se refiere especialmente a los artistas antiguos, agregando su parecer personal. En el segundo libro efectúa una valoración de los artistas italianos del Trecento. El tercer comentario es el más extenso, y aquí Ghiberti se refiere a los fundamentos del arte, la perspectiva, los efectos de la óptica, la teoría de las proporciones, etc. El escultor intenta fundamentar teóricamente las artes figurativas, pues a diferencia de los artistas anteriores, concebía la escultura como un arte complejo, fruto de la integración de la técnica, la razón, el conocimiento de los materiales y la creatividad.

Mencionemos a continuación los trabajos del humanista y arquitecto Leon Battista Alberti, que ejerció una enorme influencia en la teoría artística del Renacimiento debido a sus tratados, principalmente *Della Pittura*, *De Statua* y *De re aedificatoria*.

En el pensamiento teórico de Alberti la idea y la invención ocupaban el lugar preponderante y en ello radicaba la

diferencia entre un artista y un oficial mecánico. En este sentido, el artista debía convertirse en un intelectual con saberes enciclopédicos, conocedor de todas las disciplinas.



Obras de Alberti, y dibujo de un seguidor de Leonardo da Vinci representando una figura proporcional de acuerdo a las medidas de Alberti

Alberti estaba especialmente interesado en identificar reglas artísticas, de modo que sirvieran tanto de guía operativa como un medio para la dignificación de las artes figurativas, puesto que un arte era considerado como tal en la medida que para su desempeño era necesario el conocimiento de una serie de normas positivas. Así, en *De Pictura* ofreció reglas para las artes plásticas, valorando en especial la geometría de Euclides,

además de referir una elemental teoría del color y teorizar sobre la perspectiva.

Hacia 1464, Alberti había empezado a componer *De Statua*, que vio la luz en Venecia, en 1482. El tratado, escrito en latín, refiere a lo largo de diecinueve capítulos una teoría de la escultura con la que Alberti pretendía dar a este arte dignidad intelectual, centrandó el objetivo en la imitación de la naturaleza. En la línea de la distinción que ya hacía Plinio el Viejo, diferencia tipos de escultura en relación a la adición o sustracción del material. Por ejemplo, si se quita o añade material blando, puede ser modelado en arcilla o cera, y el artista se llama modelador. El trabajo sobre materiales duros que sólo permite la sustracción se considera propiamente escultura. Finalmente reseña la obra sobre metal, donde el material se agrega.

En este tratado Alberti propuso una fórmula para ayudar a los escultores a medir convenientemente las partes del cuerpo; un método basado en la observación de una regla estatuida por Vitrubio, en virtud de la cual el pie del hombre es la sexta parte de su altura. Este sistema se denomina *exempeda*, término que se supone derivado el griego *observar*. En lugar de referirse a fracciones de la altura, como Vitrubio, Alberti dividió la altura

en seis pies (*pedes*), sesenta pulgadas (*unceolae*) y seiscientas unidades mínimas (*minuta*). Esto le permitía describir medidas muy pequeñas, pero a la vez devino en un sistema complejo y demasiado docto que casi no fue seguido por otros artistas, salvo Leonardo y Durero. Alberti compuso su canon basándose en una media estadística, pero según Chastel y Klein, la *exempeda* se relaciona además con cierta tradición de taller que usaba un canon de seis unidades, y que siguieron artistas como Ghiberti, Michelozzo o Donatello. Por otra parte, en *De Statua* se dan las instrucciones para construir *Il definator*, un instrumento con el que teóricamente se podrían calcular las variaciones del movimiento del modelo.

Pasamos ahora a introducir la obra del humanista Pomponio Gaurico, autor de un tratado titulado *De Sculptura* (1504) donde, al igual que Alberti, pronostica el advenimiento de un tipo de artista intelectual. En este sentido, se trata de un texto más próximo al ámbito teórico que al del recetario práctico. Se estructura como un diálogo donde Gaurico ejerce de iniciador al arte de la escultura a dos humanistas. En efecto, el propio autor, a pesar de ser un erudito, practicaba la escultura como actividad lúdica y al parecer tenía taller propio.

En el tratado refiere valiosa información sobre la técnica del bronce, género muy popular en el norte de Italia. Menciona a algunos artistas importantes de la época a los que conoce y admira, como Donatello o Campagnola, e incluye normas teóricas sobre la proporción, la perspectiva y la fisiognomía. Como Plinio y Alberti, establece una diferenciación entre técnicas de acuerdo al material, denominando *ductoria* al modelado en cera o arcilla y *chemiché* a la obra en bronce. *De Sculptura* no fue una obra muy divulgada y apenas contó con repercusión en la tratadística italiana, si bien es sabido que influyó en Durero y es mencionado por Juan de Arfe.

Gaurico y Ghiberti refieren en sus escritos un sistema de proporciones modular de origen bizantino, usado originariamente por monjes, que se aplicó en las *botteghe* y obradores italianos del Gótico tardío. Cennini y Filarete ya lo habían reseñado con algunas modificaciones. En España, Diego de Sagredo en *Medidas del romano* (1526), refirió un sistema de este tipo, aumentando un tercio los nueve rostros en virtud de las medidas usadas por el escultor borgoñón Felipe Bigarny, al que llama simplemente Felipe de Borgoña.

Sagredo era un clérigo y maestro de obras que falleció joven (1490-1528). Se cree que conoció Italia y sus

antigüedades, además de los avances en arquitectura de Alberti y Bramante. Tras su publicación en Toledo, *Medidas del romano* experimentó una gran difusión y ya descubrimos su influencia en *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía. Fue traducido al francés con el título *Raison d'architecture antique* (1542), y reeditado en Portugal, donde su influjo se observa en Felipe Nunes y en el tratado *Da pintura antiga* (1548) de Francisco de Holanda, que en 1562 sería vertido al español por Manuel Denis.

El tratado se estructura en forma de diálogo entre dos artistas burgaleses, llamados Picardo y Lampezo. detrás del personaje de Lampezo se enmascara Diego de Sagredo. Aparentemente se trataría de un texto de arquitectura avanzado, intentando recoger ideas provenientes del Renacimiento romano. Sin embargo, se centra en aspectos ornamentales como columnas, frisos, capiteles antropomorfos, y otras molduras de cierta inclinación plateresca. A imitación de Vitrubio refiere unas normas de proporciones humana como fundamento de las medidas arquitectónicas, fijadas en nueve rostros y un tercio , además de las pautas vitrubianas de inscripción del cuerpo en un círculo y cuadrado. En realidad el libro parece negarse a asumir los avances italianos, a pesar de estar siendo el estilo gótico

tardío paulatinamente abandonado por los artistas españoles del momento. Sagredo -que se dirigía a maestros de obras goticistas- se inclina por reflejar normas presentes en los talleres de la época, en concreto en el del escultor francés Bigarny, a quien llama Felipe de Borgoña. En este sentido, la proporción que defiende es propia del sistema de raíz bizantina presente en la Europa medieval, referido ya por Ceninni, Ghibertu, Filarete y Gaurico.

(Lampe) hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto (según Vitruvio) diez rostros y según Pomponio Gaurico nueve. Pero los modernos auténticos quieren que tenga nueve y un tercio. De la cual opinión es maestre Phelipe de Borgoña singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria; varón asimismo de mucha experiencia; y muy general en todas las artes mecánicas y liberales (...)

Pues bien, allí donde Sagredo escribe “*varón asimismo de mucha experiencia*”, el traductor francés escribió “*Varron aussi homme de grand experiece*”. El *varón* de Sagredo se transformó en un *Varrón*, que a ojos de Philander no podía ser sino el filólogo romano.

También hay que subrayar que Sagredo acompañó su propuesta proporcional con dibujos del rostro y el cuerpo entero

que quizá él mismo diseñó, y que al igual que el resto de las láminas, las hubo de tallar un oficial grabador.

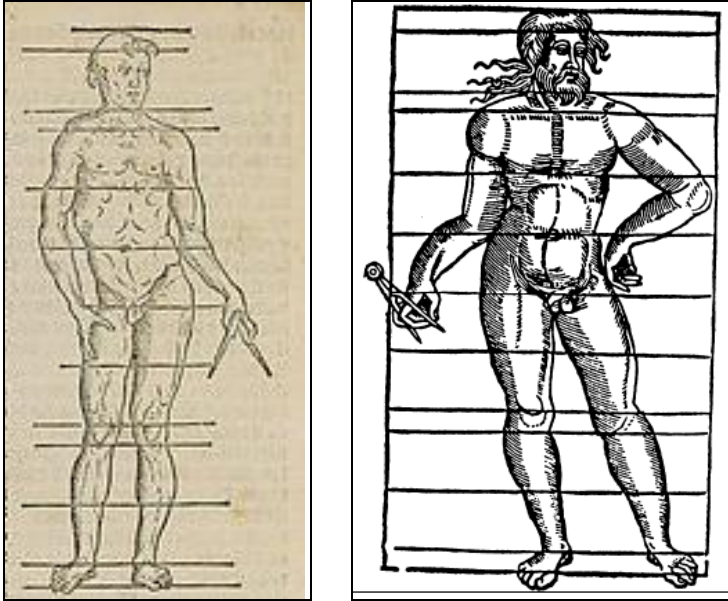


Ilustración de Medidas del Romano, de Diego de Sagredo, donde se establece un sistema de proporciones de origen bizantino. Al lado, las proporciones de hombre en *Raison d'Architecture*, traducción francesa de Medidas del Romano

3.2. De Cellini a Vasari

Entrado ya el Renacimiento la literatura artística inició una andadura más teórica, aproximándose a la descripción de los procedimientos, como en el caso de Cellini, o a la relación biográfica, como hizo Vasari.

Del gran orfebre Benvenuto Cellini citemos principalmente sus *Tratados de orfebrería y escultura*. En esta obra expone un amplio abanico de técnicas y recomendaciones, pergeñadas de notas anecdóticas de interés. Diserta sobre el engaste de piedras preciosas, bisutería, acuñación de monedas, fundición, dorado y vaciado de bronce. Además hace referencias a los principios del dibujo, y en este sentido recomienda a los aprendices utilizar para sus ejercicios maquetas y modelos tridimensionales antes que copiar dibujos, con el fin de adquirir un sentido volumétrico de las formas. Cellini redactó también una serie de rimas y una autobiografía donde relata vicisitudes y aventuras de capa y espada, la cual permaneció inédita hasta el siglo XVIII.

Hablaremos ahora del pintor y arquitecto Giorgio Vasari, famoso por su monumental trabajo como biógrafo de los artistas toscanos del Renacimiento. En las *Vite -Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue*

hasta hoy (1550)- refirió una gran cantidad de datos y anécdotas sobre pintores y escultores, por lo que se trata de un texto fundamental para el conocimiento profundo del arte italiano. En 1568 se realizó una segunda edición con adiciones.

Vasari concebía la pintura, escultura y arquitectura como "artes del diseño", y en las *Vite* esboza un interesante repertorio de técnicas y métodos artísticos, además de otras recomendaciones prácticas. También es a esta obra que se deben términos como Renacimiento o Manierismo, que fueron acuñados por Vasari para ayudarse a describir periodos. Puesto que Vasari no era un historiador científico que buceara en archivos, su documentación pasaba de libros y manuscritos antiguos, a anotaciones, recuerdos y rumores, con lo cual la lectura del texto resulta de gran interés anecdótico, aunque no siempre se ajuste a la verdad.

Vasari dedica determinados capítulos a aspectos técnicos de la escultura. Por ejemplo, en el capítulo X da instrucciones, desde el punto de vista del perito, sobre la hechura bajo y mediorrelieves. Asimismo, en el Capítulo IX ofrece indicaciones para la construcción de modelos de cera y barro, previos al trabajo en mármol a gran escala. En las siguientes líneas reproducimos un amplio fragmento del Capítulo VIII,

dedicado a la escultura, por su notable valor para ampliar la comprensión del concepto vigente en la época.

De la escultura. Capítulo VIII: Qué es la escultura, cómo se hacen buenas esculturas y qué elementos deben tener para ser consideradas perfectas.

La escultura es un arte que, quitando lo superfluo de la materia sometida, le otorga la forma que previamente ha concebido la mente del artista. Debe considerarse que todas las figuras, de cualquier clase, talladas en mármol, fundidas en bronce, de yeso o de madera, por tener volumen completo, pueden contemplarse desde cualquier punto girando alrededor de las mismas, por lo cual, para ser consideradas perfectas, deben reunir ciertas condiciones. La primera condición es que, el aspecto general debe tener semejanza con el objeto que representa, y que según la naturaleza de éste, debe ser soberbia, humilde, bizarra, alegre o melancólica. Y que esté proporcionada en todos sus miembros, es decir, que no tenga las piernas largas, la cabeza gruesa y los brazos cortos y deformes; es decir, que exista proporción y correspondencia desde la cabeza a los pies. Si se esculpe la figura de un viejo, que tenga el rostro de viejo, y que de tal sean la cara, los brazos, el cuerpo, las piernas, las manos y los pies, huesudo y con la masa muscular transparente, los

tendones y las venas en el lugar que les corresponda. Y si se trata de un joven, debe tener formas redondeadas, aspecto mórbido y dulce y líneas definidas y uniformes. Si la figura no se hace desnuda, los paños no deben trabajarse tan minuciosamente que parezcan rígidos, ni tan gruesos que semejen piedras, sino que con sus pliegues envuelvan la figura, y que insinúen el cuerpo de debajo, y con arte y gracia a veces lo descubran y a veces lo oculten, y sin ninguna crudeza que pueda ser ofensiva para el que lo ve. También los cabellos y las barbas deben ser trabajados con morbidez, peinados y rizados, distinguiéndose los mechones individuales y dándoles la mayor suavidad que pueda conseguirse con el cincel, aunque debe reconocerse que ésta es la parte más difícil para los escultores, que en poco pueden competir con la naturaleza en este aspecto. En las figuras vestidas, debe ponerse mucho esmero en las manos y en los pies, que deben estar perfectamente hechos y en relación proporcional con las demás partes del cuerpo. Toda la figura, ya se vea de perfil, de frente o de espaldas, debe tener las mismas proporciones, y estar bien dispuesta desde cualquier punto que pueda observarse. Es necesario que tenga las proporciones perfectas, y de la misma manera las actitudes, el diseño, la unión, la gracia y la diligencia de ejecución, que todo en conjunto demuestra el ingenio y el valor del artista. Tanto las figuras en relieve como las pintadas deben trabajarse más con el

juicio que con la mano, ya que se colocarán en zonas altas y distantes a la vista, y el esmero en el acabado no se ve de lejos, pero sí se reconocen las bellas formas de los brazos o de las piernas o el acierto en el trabajo de los paños, mejor si su número es pequeño porque en la simplicidad de la medida se reconoce la agudeza de ingenio. Por estas razones las figuras de mármol o de bronce que se colocan a cierta altura deben ser modeladas con mucho vigor, para que el mármol, de color blanco, y el bronce, que al contacto con el aire adquiere una coloración más oscura, vistos desde cierta distancia, den la sensación de un acabado perfecto, en tanto que de cerca se notará que están esbozadas a grandes trazos. Los antiguos tuvieron muy en cuenta estas advertencias, como lo podemos ver en las figuras de bulto redondo y en los mediorrelieves de los arcos y columnas de Roma, que todavía nos enseñan el gran juicio que tuvieron sus escultores. Y entre los modernos, especialmente Donatello observó estos preceptos. Además, cuando se colocan las figuras en sitios altos, donde no hay espacio para contemplarlas y el espectador tiene que situarse casi debajo de las mismas, las estatuas deben tener una o dos cabezas más de alto que lo acostumbrado, para que no pierdan la perspectiva y aparezcan deformes o enanas. Y si el artista no estuviese de acuerdo con este procedimiento, puede recurrir a otro y hacer los miembros muy delgados y graciosos y

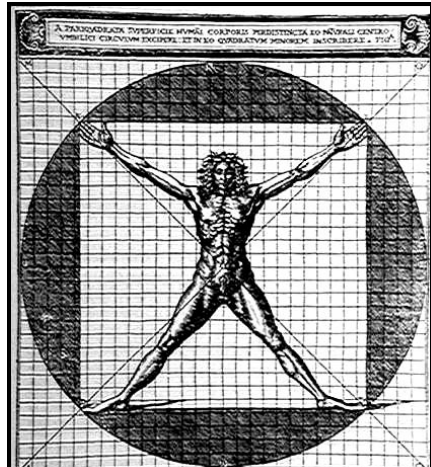
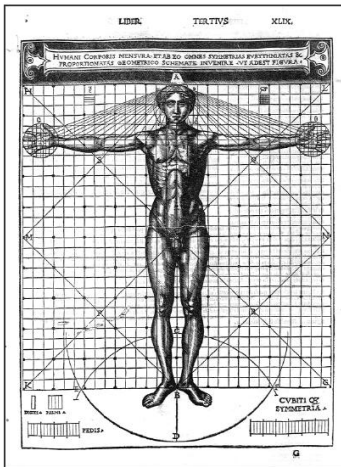
conseguirá el mismo efecto. Muchos artistas acostumbran a hacer sus figuras de nueve cabezas de altura, y que son ocho sin la garganta, el cuello y los pies, y las dividen de la siguiente manera: dos cabezas comprenden las pantorrillas, dos van desde las rodillas a los genitales, tres desde el torso hasta la base del cuello, una desde el mentón hasta la parte más alta de la frente, y la última se reparte entre el cuello y los pies, y en total son nueve. Desde la garganta hasta la unión con el hombro hay una cabeza de largo por lado; desde el hombro a la muñeca, hay nueve cabezas como la altura de la figura. Pero creo, sin embargo, que la mejor medida la proporciona el juicio de la vista, pues muy por bien medidas que estén las figuras, el ojo puede ofenderse en su apreciación. Y decimos que si bien la medida es una recta moderación en componer las figuras de tal modo que la altura y la anchura, observando el orden necesario, confieran a las obras proporción y gracia, el ojo no está menos dotado ni posee menos juicio para añadir o quitar en una obra, e igualmente la dota de proporción, gracia, diseño y perfección, y pueda ser alabada por cualquier bueno juicio. Y esa estatua o figura que posea todas estas condiciones, será perfecta en cuanto a bondad, belleza, diseño y gracia. Y estas figuras que hemos explicado se llaman “redondas” porque pueden ser vistas desde todas partes girando a su alrededor, lo mismo que una

figura humana y aquellas otras relacionadas con éstas. Pero me parece necesario referirme ahora a asuntos más particulares.

Para terminar nuestro itinerario por esta centuria, mencionaremos una obra fundamental para la literatura artística del Renacimiento: *Diez libros de arquitectura*, de Marco Vitrubio, arquitecto romano coetáneo de Augusto. Aunque ya Alberti conocía la obra por un códice de la abadía de Saint-Gall, no fue popular hasta la edición princeps es de 1486, hecha por Giovanni Sulpicio Veroli. Luego comenzaron las ediciones con grabados, como la que publicó en Venecia, en 1511, Fra Giocondo da Verona, con xilografías inspiradas en un tratado inédito de Francesco di Giorgio Martini. Después, las palabras de Vitrubio serán interpretadas hasta el étimo por varios comentaristas: Cesariano, Caporali, Durantino, Filandro, Jean Martin, Barbaro... La edición comentada en toscano, en 1521, por Cesare Cesariano, es la primera traducción en lengua vulgar.

En el libro tercero de su tratado, Vitrubio viene a explicar que la naturaleza había creado el cuerpo humano de modo matemáticamente proporcionado, y la perfección de un templo era posible si se trasladaban, en términos numéricos, las medidas del hombre perfecto a la obra arquitectónica. De tal

manera, asigna una medida de diez rostros para el *homo bene figuratus*, y ofrece otras relaciones de medidas por el método de fracciones comunes. Por ejemplo, la cabeza es la octava parte de la altura, el pie es la sexta parte, el codo y el pecho la cuarta parte de la altura... Estas medidas serían las seguidas por los escultores del clasicismo romanista.



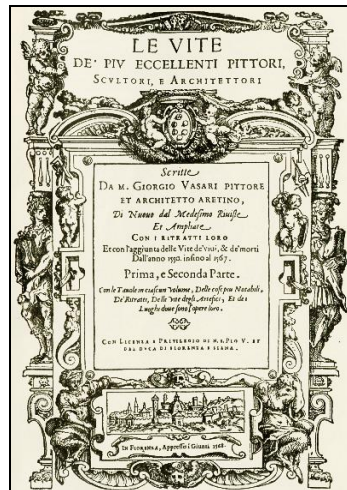
Vitrubio de Cesariano (1521)

3.3. I paragone

I paragone o parangón de la artes fue un controvertido debate intelectual que se mantuvo a lo largo del siglo XVI para

determinar qué arte era más noble e ingenua: la pintura o la escultura, aunque ocasionalmente también se incluía en la competición la arquitectura.

El origen se puede rastrear en las consideraciones de Leonardo, que principalmente aducía que la pintura es más eminente porque el escultor realiza sus obras con mayor fatiga del cuerpo, como un oficial mecánico, mientras que el pintor las lleva a cabo con mayor fatiga de la mente.



Frontispicio de las *Due lezioni* de Benedetto Varchi y de *Le Vite* de Giorgio Vasari

Leonardo, en la compilación que se hiciera de sus cuartillas, *Tratado de la pintura*, aducía con diferentes razonamientos que la pintura era un arte de mayor perfección que la poesía y a la música, y era asimismo superior a la escultura porque se trata de una disciplina más intelectual y de menor esfuerzo físico, requería de más complejos conocimientos para la correcta ilusión color, óptica y perspectiva, porque la escultura no puede representar determinados entes etéreos, ni la los cuerpos brillantes o transparentes, así como las cosas distantes y las impalpables, etc.

Para ilustrar mejor estas disquisiciones, atendamos a las propias palabras de Leonardo, recogidas en la edición de Du Fresne *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci dato in luce* (1651).

Tras ésta (la pintura) viene la escultura, arte dignísima, pero con menor excelencia e ingenio ejecutada, puesto que en dos asuntos principales, la perspectiva y las sombras y luces, en los que el pintor procede de difícilísima manera, y la escultura es ayudada por la naturaleza. No es ella por otra parte, imitadora de los colores, por medio de los cuales fatigase el pintor en descubrir que las sombras son compañeras de la luz...

Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente...

Maravilla de la pintura, en primer lugar, el que parezca sobresalir del muro o de cualesquiera superficies y engañe así a las mentes más sutiles, cuando, en realidad, no está separada de la superficie de la pared. En este respecto, las obras del escultor aparecen tal cual son.

La segunda gran ciencia que el pintor requiere entraña una sutil investigación, y es ésta situar las sombras y las luces según sus cabales cualidades y cantidades. En las obras del escultor es la naturaleza quien por sí misma se encarga de situarlas.

La tercera es la perspectiva, investigación e invención sutilísimas de los estudios matemáticos, la cual hace por medio de líneas parezca remoto lo que está próximo y grande lo que es pequeño. La escultura es auxiliada en este punto por la naturaleza, que actúa al margen de la invención del propio escritor...

Hacia 1547 Benedetto Varchi, auspiciado por la Academia Florentina, emprendió una encuesta sobre la primacía de las artes. Esto produjo que artistas y humanistas entraran en

largas discusiones infructuosas, bizantinas, puramente teóricas, dando su parecer con argumentos cada vez más imaginativos. La pintura aducía que era más valiosa porque jugaba con el engaño visual de la perspectiva y porque la pintura no solamente imita a la naturaleza, sino que la corrige y enriquece, mientras la escultura defendía ser más prominente porque, como señaló Benvenuto Cellini, en sus *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura* (1568) una sola estatua contiene como mínimo ocho vistas.

El tratado de Varchi, publicado por la Academia Florentina, se titula *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura o la Pittura, con una lettera d'esso Michelangelo, et più altri Eccellentiss. Pittori et Scultori, sopra la questione sopradetta* (1546). Posteriormente se amplió con otras "dos lecciones" a modo de introducción. Como hemos dicho, en esta obra Varchi se pregunta qué arte es de mayor perfección, para lo cual efectúa una encuesta entre los artistas del entorno de Florencia. En conclusión estipula que pintura y escultura son iguales en nobleza y coinciden en su finalidad, que es la mimesis, la imitación de las formas, definida como dibujo, o

más concretamente "disegno". Ambas son un solo arte, contienen la misma esencia y la verdadera diferencia radica en su accidentalidad. Atendamos a un fragmento inicial de *Due lezioni di M. Benedetto Varchi* :

No creo que nadie con algo de talento quede ya en lugar alguno sin estar enterado de lo intensa que siempre ha sido, y es hoy más que nunca, la contienda y desavenencia, no sólo entre los escultores y pintores, sino también entre los demás, acerca de la nobleza y prioridad entre la pintura y la escultura, creyendo muchos y afirmando que la escultura es más noble que la pintura, y muchos, al contrario, afirmando y creyendo que la pintura es más noble que la escultura, aduciendo cada cual a favor y defensa de su parte varias razones y diversas autoridades. No creo tampoco que nadie me considere tan arrogante y presuntuoso como para osar plantear esta disyuntiva y debate con ánimo de decidirlo y resolverlo, teniendo muy pocos conocimientos de una aún menos de la otra. Pero considero en cambio que como filósofo, es decir, amante de la verdad, va a serme lícito exponer brevemente aquel poco que sé, remitiéndome en todo y para todo al juicio de quien es perfecto en ambas, es decir, Miguel Ángel.

Miguel Ángel y algunos de sus seguidores como Antonfrancesco Doni, en su tratado *Disegno* (1549) seguían declarando la superioridad de la escultura después de la resolución de Varchi. No obstante, Miguel Ángel concluyó en *Due lezioni* que lo esencial finalmente era el dibujo, y es precisamente de los círculos cercanos a Miguel Ángel que surge el concepto de "disegno" como denominador común y base de la pintura, escultura y arquitectura. Atendamos ahora a la Carta a Benedetto Varchi de Miguel Ángel Buonarroti:

Al muy magnífico y honorable M. Benedetto Varchi.

Messer Benedetto. Para dejar constancia de que he recibido como así es, vuestro opúsculo, responderé algo a lo que me pedís, aunque indoctamente. Yo digo que la pintura me parece más apreciable cuanto más se acerca al relieve, y el relieve más defectuoso cuanto más se acerca a la pintura; y es que a mí solía parecerme que la escultura era la lámpara de la pintura, y que de la una a la otra mediaba la diferencia que va del sol a la luna. Ahora, una vez leído vuestro opúsculo donde afirmáis que, hablando filosóficamente, aquellas cosas que tienen un mismo fin son una misma cosa, he cambiado de opinión, y digo que, si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa,

y dado que así debe considerarse, no debería ningún pintor realizar menos escultura que pintura, e igualmente el escultor menos pintura que escultura.

Entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar; lo que se hace a base de añadir se asemeja a la pintura. Baste que, procediendo ambas de un mismo entendimiento, tanto la escultura como la pintura, se consiga que convivan en paz y se dejen ya tantas discusiones, porque se va más tiempo en ellas que en hacer las figuras. Quien escribió que la pintura era más noble que la escultura, si es que ha entendido lo mismo de bien las demás cosas que ha escrito, las habría escrito mejor mi criada. Infinitas cosas, no dichas aún, habría que decir sobre esas ciencias, pero, como he indicado, requerirían demasiado tiempo, y yo dispongo de poco, porque no sólo soy viejo sino que casi me cuento ya entre los muertos. Pero os ruego que me disculpéis y me recomiendo a vos, y os agradezco lo mejor que sé y puedo por el excesivo honor que me hacéis, y que yo no merezco.

Vuestro Miguel Ángel Buonarroti, en Roma.

Hay que matizar que, en cualquier caso, la idea del "disegno" como base del arte ya estaba presente en Vitrubio, y a través de su influencia en Alberti y Filarette. Cennini, a su vez,

señalaba que el "disegno" era el fundamento del buen arte, y comentaba que los aprendices generalmente sentían gran predisposición natural hacia el "disegno", y al dibujar, pintar o esculpir conformaban en su cabeza una imagen mental que a través de la práctica gestaba el objeto artístico.

De tal modo, en la segunda mitad del siglo XVI se iría afianzando la idea de que el fundamento de todas las artes es el "disegno", soslayando los pareceres de los diferentes artistas. Así, por ejemplo, Jacopo da Pontormo en su manuscrito *Il Libro mio* y en su *Lettera a Benedetto Varchi* de 1547, aunque inclinado ligeramente por la pintura, dilucida que la base común es el "disegno". Con Vicenzio Danti, que defendería esta opinión en su *Trattato delle perfette proporzioni* (1567), y sobre todo con Giorgio Vasari, se establecería de modo definitivo esta distinción. Vasari, en su tratado *Las vidas de los más excelentes pintores, arquitectos y escultores desde Cimabue hasta hoy* (2ª Edición, 1568), si bien dejó entrever su inclinación por la pintura y su consideración de la arquitectura como la disciplina más perfecta, discurrió que todas las artes eran hermanas en cuanto al "disegno", padre de todas ellas. Así pues, dejó escrito:

El "disegno", padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todo lo existente en la naturaleza, la cual es perfecta en sus medidas.

Para Vasari era de tan crucial importancia el concepto de "disegno" que lo preconizó en la conformación de la *Accademia del Disegno* en Florencia. Una línea distinta de su pensamiento la hallamos en la obra de Federico Zuccari, que valoró el "disegno" como la Idea que desde Dios se comunica al intelecto, de acuerdo a un concepto neoplatónico. Zuccari diferencia entre "disegno interno" y "disegno externo", siendo el primero una categoría trascendente de conocimiento, configuradora de imágenes, mientras el segundo es la concreción del dibujo, la aplicación material de contornos lineales.

Para finalizar, hay que comentar que la comparación entre las artes afectó asimismo a otras disciplinas hoy consideradas menores, como la orfebrería o la tapicería. Cellini, Wentzel Jamnitzer y Juan de Arfe hicieron el intento de dignificar teóricamente, por medio de tratados, el arte de la platería. Juan de Arfe lo hizo incluso con su propia actitud,

denominándose a sí mismo "escultor de oro y plata", y entrando en pleitos legales en defensa de la liberalidad de su disciplina. Se puede observar que al menos por un tiempo la tratadística le secundó, pues autores españoles del siglo XVII como Pacheco, Gutiérrez de los Ríos y Nicolás Antonio consideraron a la orfebrería como un arte liberal.

BARROCO

4. BARROCO

4.1 Materiales. Del mármol a la madera

El Barroco se desarrolla entre 1600 y 1780. La escultura se entremezcla en gran medida con el aderezo arquitectónico, y tiene gran presencia en monumentos y ornamento urbano. En el siglo XVIII, con el Rococó, un aliento de oposición a las normas clásicas hace que las formas se vuelven más recargadas y extravagantes.

El arte se convirtió en un exponente de la política contra-reformista de la iglesia católica, y en los tratados se ensalza el concepto de decoro cristiano en la representación de la figura humana, censurándose el desnudo. Por otro lado, la nobleza y el alto clero ya no eran los únicos clientes, pues también solicitaban esculturas el estamento de la clase media, las parroquias y cofradías.

Aunque en el Barroco se hizo gran uso del mármol, en el arte español el material preponderante fue la madera, si bien ocasionalmente encontramos pequeños barros policromados. La imaginería religiosa barroca se labraba en madera de cedro, pino o roble, para después ser policromada. Estas tallas se solían elaborar de cuerpo completo a bulto redondo.

El arte en España era de cariz profundamente religioso, de modo que las piezas escultóricas, además de aquellas figuras devocionales exentas, estaban incluidas en sillerías, custodias y pasos procesionales. Los grandes retablos para altares de iglesia eran las piezas maestras por ser las más elaboradas, conllevando la ejecución de numerosas figuras en relieve y esculturas exentas. Además contenían escenas pictóricas de las Sagradas Escrituras, todo encaminado a una función didáctica.

Sobre la técnica de la imaginería, con frecuencia era un trabajo en equipo del maestro y sus aprendices en un taller. Los entalladores o tracistas hacían el desbaste, a veces vaciando la parte posterior para que no surgieran fracturas en el secado. Se esculpía la parte frontal y se aplicaba estuco para la policromía al temple. El color era la parte más importante del trabajo, porque aportaba el realismo que suscitaba la veneración popular. Si el cliente podía costearlo, como en el caso de las catedrales y grandes monasterios, se aplicaban adornos de pan de oro, metales e incluso piedras preciosas. Con frecuencia el cabello era postizo y los ojos se elaboraban con gemas de cristal, de acuerdo a otorgarle un mayor verismo a la imagen. El vestido y los ropajes eran asimismo genuinos. Algunas imágenes estaban

pensadas para vestirse, de modo que solamente consistían en un armazón con la cabeza y las manos, cubierto por las ropas.



Frontis de las obras de Carducho, Pacheco y Ricci

Sobre la tratadística española, podemos mencionar una serie de obras que, por su carácter de interés artístico general, pudieron servir a escultores. Estas serían los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho, el *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza* (1649) de Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, y la obra de Jusepe Martínez *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c.1675). Entre los manuscritos, podemos citar el de Fray Juan Ricci, *Pintura Sabia*, con contenidos de geometría, perspectiva y anatomía.

Entre las cartillas de principios destacan la de Pedro de Villafranca, que se basó mucho en Fialetti, y la obra de José García Hidalgo *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), que se fundamenta en Durero, Cousin y Arfe, describiendo un canon de proporciones de ocho cabezas que quizá fue seguido en la zona del levante ibérico.

4.2. Roma y los materiales pétreos

Las ideas creativas que gestaron el Barroco europeo se desarrollaron principalmente en Roma. La arquitectura y escultura fueron el blasón de la espiritualidad del estado papal, que no cejó en esfuerzos para auspiciar las más efectistas y persuasivas creaciones.

El artista más importante de la época fue Gian Lorenzo Bernini, cuyo arte enlazó armónicamente con el patrón del arte clásico helenístico, la monumentalidad de la Roma imperial y el manierismo del último Miguel Ángel. Bernini trabajó siempre con materiales ricos, gracias a la posibilidad que le brindaba el papado. Su escultura habitualmente es de mármol blanco y en la arquitectura se valía de estucos para crear escenarios de gran teatralidad. Para algunas obras especiales, como el Baldaquino,

hizo uso del bronce. En sus esculturas, en especial en el desnudo, se advierte un gusto por la tensión y la composición dinámica. Bernini concebía la escultura como un elemento armónico con la arquitectura, de modo que intentó integrarla y compaginarla en sus monumentales obras arquitectónicas, concediendo gran valor a la decoración. Entre su estatuaria destaca *Apolo y Dafne*, de los grupos borghesianos, y la *Transverberación de Santa Teresa*.

La trascendencia de Bernini generó una literatura artística biográfica entre la que destacan *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scvltore, architetto, e pittore* (1682), obra de Filippo Baldinucci, quien además se convertiría en el Vasari del Settecento con sus biografías de artistas: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Asimismo, es el autor de uno de los primeros diccionarios artísticos: *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* (1681). Sobre Bernini en Francia son esenciales los datos recogidos por Paul Fréart de Chantelou en su *Journal du voyage du Cav. Bernini in France* (1665), que se publicó en París en 1885. Finalmente, la biografía más cercana es la escrita por Domenico Bernini, el onceavo hijo del maestro, titulada *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini* (1713). De estas biografías rescatemos, por su valor documental, un interesante

fragmento de *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, de Baldinucci:

Es idea común que él (Gian Lorenzo Bernini) ha sido el primero que ha intentado unir la arquitectura con la escultura, y con la pintura, y de tal modo que resulte una bella síntesis, lo que hace a partir de suprimir odiosas actitudes uniformes, de alterar sin violar las buenas reglas, y sin obligarse a cumplir reglas fijas. Por eso decía a propósito que quien no sale de la regla no la supera. Advertía también que quien no fuera a la vez pintor y escultor no debía experimentar esto sino limitarse a los preceptos del arte.

Sabía desde un principio que su fuerte era la escultura aunque se sentía muy inclinado a la pintura y no quería limitarse. Su pintura casi la podemos calificar de mero divertimento ...

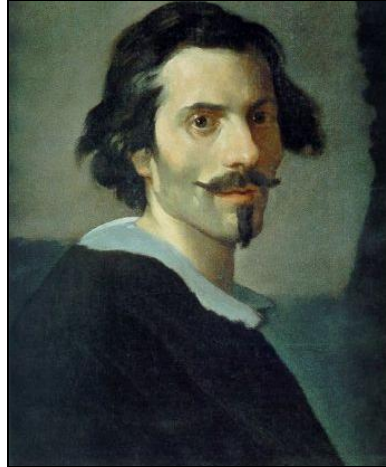
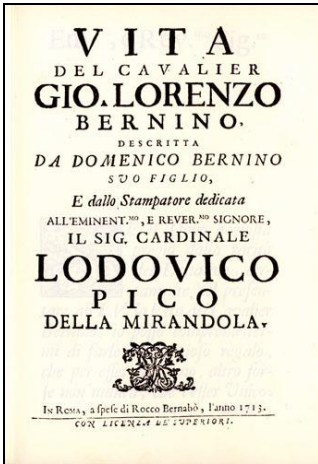
No existió en su época y en épocas anteriores nadie con más facilidad y soltura en trabajar el mármol. Dio a sus obras una maravillosa morbidez, de la que aprendieron después grandes artistas que trabajaron en Roma en su época. Algunos condenaban los ropajes de sus estatuas por sus excesivos pliegues y hendiduras. Él consideraba esto un mérito específico de su cincel, que así demostraba ser capaz de vencer la dificultad de convertir, por así decirlo, en plegable el mármol, y

de saber en cierto modo unir la pintura y la escultura. Si los otros artífices, decía, no han hecho esto se debe a que no se les ha otorgado el coraje necesario para reducir las piedras a la obediencia de la mano, como si fueran de pasta o de cera. Esto lo decía no con ánimo de jactancia y presunción sino para hacer justicia a sí y a sus obras, ya que respecto a la valoración de su propio talento tuvo siempre un bajo concepto de sí, pues decía a menudo que cuanto más trabajaba más veía que no sabía nada. De esta moderación en la estima de sí mismo nace en Bernini una gran discreción al hablar de las obras de los demás que le lleva a alabar lo bueno y a callar lo defectuoso.

Quería que sus discípulos se enamoraran de lo más hermoso de la naturaleza pues el objetivo del arte consiste en saber reconocerlo y encontrarlo. De ahí que no admitía la idea de aquellos que afirman que Miguel Ángel y los antiguos maestros griegos y romanos han dado a sus obras una cierta gracia que no se encuentra en la naturaleza. El decía en cambio que la naturaleza da a sus partes toda la belleza que necesitan, pero que la dificultad consiste en saberla descubrir en cada ocasión. A propósito de esta cuestión contaba que al estudiar la Venus de Medicis y al observar el graciosísimo gesto que hace, se había dejado llevar por la anterior opinión, pero después de hacer grandes estudios sobre el natural llegó a observar claramente en varias ocasiones la gracia en ese gesto...

Bernini decía que el Laocoonte y el Pasquino entre las estatuas antiguas tenían la máxima belleza, porque en ellas se halla imitado lo mejor de la naturaleza sin afectación artificiosa. Decía también que las más bellas estatuas de Roma son las del Belvedere, y entre esos y entre las enteras, el Laocoonte por la expresión del sentimiento y en concreto por la sabiduría que vemos en esa pierna, la cual aparece paralizada porque ya le ha llegado el veneno ...

Para finalizar, nos gustaría mencionar otros escultores de importancia en Roma, como por ejemplo Alessandro Algardi, retratista de corte clásico. Su estilo es de un naturalismo de corte sobrio y contenido. Por otro lado, Camilo Rusconi trabajó el estuco con maestría, aunque también hizo grandes obras de mármol. El estuco, un material obtenido de la mezcla de morteros y pintura, tenía un protagonismo esencial en la decoración interior arquitectónica, en especial en el periodo Rococó, en el que se desarrolló Rusconi. Respecto al mármol, la cantera principal de los artistas romanos estaba en la región de Carrara, Massa y Serravezza.



Gian Lorenzo Bernini. *Autorretrato*. Frontispicio de *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernino*, de Baldinuci.

4.3. Nápoles y la escultura en madera

Nápoles durante el siglo XVII era capital del Virreinato español y una de las ciudades más pobladas de Italia. La escultura se centró principalmente en la talla en madera y estuco para la decoración arquitectónica y piezas de orfebrería. Nápoles fue un intenso foco de exportación de obras de arte a la Península Ibérica, recibiendo especialmente encargos de esculturas en madera policromada con fines devocionales, no sólo para la Iglesia sino para uso privado de nobles y

potentados. Los talleres napolitanos ganaron fama de calidad técnica y sensibilidad formal, además de ser capaces de responder a la demanda productiva y al gusto tradicional.

Un artista representativo del periodo inicial es Cosimo Fanzago, un versátil y muy original escultor, autor de obras como el busto-relicario de plata de San Bruno en Certosa, y notables diseños de fachadas y altares de iglesia. También podemos mencionar a Giuliano Finelli, discípulo de Bernini y Naccherino. No obstante, el artista más característico de la escultura en madera napolitana fue Nicola Fumo, discípulo de Fanzago, que entremezcla el gusto clasicista con el primer Rococó. Fumo dirigió un taller que hubo de hacer frente a una gran demanda de obras para la corte de Nápoles y para Madrid, adonde envió esculturas en mármol y madera. En Madrid se conservan obras como la *Caída de Cristo camino del Calvario* de la Iglesia de San Ginés (1698).

**EL LIBRO ANATÓMICO COMO FUENTE PARA LA
ESCULTURA**

5. EL LIBRO ANATÓMICO COMO FUENTE PARA LA ESCULTURA

5.1. Vesalio

En el siglo XVI y XVII los tratados anatómicos se convirtieron en una valiosa fuente de información sobre las estructuras del cuerpo humano para artistas de diferentes disciplinas, tanto oficiales como artífices. Las imágenes de los tratados anatómicos habían llegado a un nivel de calidad considerable y se erigían como repertorios iconográficos perfectos. Asimismo se utilizaban estampas sueltas, hojas volantes, y dibujos anatómicos originales. Por poner un ejemplo, tras la muerte de Leonardo, sus bocetos pudieron consultarse en la villa de Francesco Melzi hasta que se dispersaron a fines del siglo XVI.

El tratado médico más importante fue la obra de Andrea Vesalio *De humani corporis fabrica*, impreso en 1543. Sus imágenes fueron muy consultadas, copiadas y recomendadas por artistas de toda Europa, interesados en adquirir un mayor conocimiento de osteología y miología. Los tratados de arte clásicos a menudo recomiendan revisar esta magna obra, y así lo hacen Carducho en sus *Diálogos* (1633), Pacheco en *Arte de la Pintura* (1649) y Palomino en el *Museo Pictórico* (1724).

Asimismo, en muchos inventarios de bienes se consignan ejemplares, por ejemplo en la testamentaría de Diego Velázquez, y encontramos bocetos copiados de las imágenes de la *Fabrica* en bibliotecas y archivos de museos, de mano de aprendices y artistas especulativos.

Andrea Vesalio era un médico flamenco que con esta obra protagonizó uno de los mayores avances científicos de la época. Sus postulados terminaron con el reinado de la doctrina galénica, la cual estaba totalmente errada porque Galeno se había basado en el estudio disectivo de animales, no de seres humanos. En la época en que escribió el médico de Pérgamo, el cristianismo había sido asimilado por Roma y la práctica de la disección de cadáveres fue vedada. Galeno, de acuerdo al pensamiento aristotélico, recurrió a aquellos animales que pensaba que eran anatómicamente más próximos al hombre: el simio y el cerdo.

Durante siglos se siguieron los libros de Galeno como un dogma, y los médicos no se atrevían a rebatirle porque sus observaciones eran respetadas como una norma clásica. Sin embargo, Vesalio no tuvo reparos en bajar de la cátedra y comprobar por medio de disecciones hechas por él mismo la veracidad de los postulados galénicos. En el *De humani corporis*

fabrica expuso por fin la configuración correcta de las estructuras anatómicas. Efectivamente, la *Fabrica* es la obra fundacional la anatomía moderna.



Frontis e ilustración osteológica de la Fabrica de Vesalio.

De humani corporis fabrica fue un tratado ampliamente divulgado, con numerosas reediciones, y en ocasiones plagiado. Se cree que las láminas fueron realizadas en el taller de Tiziano, aunque más concretamente se ha señalado la autoría de Jan Calcar, un pintor flamenco al que el propio Vesalio menciona en

su obra como un artista extraordinario. En efecto, en otra publicación de Vesalio, las *Tabulae sex* (1538) se indica en la dedicatoria que tres láminas están diseñadas por Calcar.

Las imágenes, antes que el texto en latín, eran un lenguaje internacional. Probablemente a los artistas les interesaban más aquellas que mostraban la musculatura exterior, puesto que la descripción de órganos interiores no resulta de tanto valor práctico.

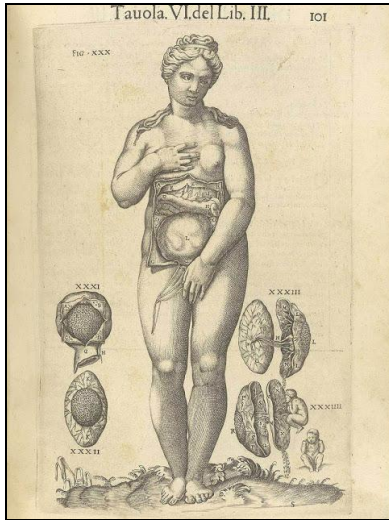
5.2. Juan Valverde de Amusco

Juan Valverde de Amusco (ca. 1525-1588), es el autor de lo que podríamos considerar la *Fabrica* en castellano, el tratado *Historia de la composición del cuerpo humano*. Su principal mérito es haber trasladado los innovadores descubrimientos de Vesalio a una lengua vernácula. Valverde quería que su obra fuera de utilidad para los anatomistas españoles, de forma que incentivara a la práctica basada en la disección y comprobación científica. Escribió en romance castellano porque era consciente de que muchos médicos no sabían latín.

Valverde era natural de Palencia, de la villa de Amusco. Se formó en letras en Valladolid, y posteriormente pasó a Italia donde recibió el magisterio de Eustaquio y Realdo Colombo. En

Padua pudo ser testigo del radical cambio que la disciplina anatómica había experimentado con la aparición de la *Fabrica* de Vesalio, y quedó muy influenciado por esta corriente. Entonces decidió elaborar su tratado, basándose en experiencia disectivas propias en el Ospedale di Santo Spirito, en Roma. En la *Historia* Valverde se basó muy cercanamente en el trabajo de Vesalio, copiando algunas de sus láminas y conceptos, pero a la vez describe numerosas observaciones, rectificaciones y datos no mencionados por Vesalio que suponen una sustancial mejora. La *Historia* se publicó en Roma en 1556, y gozó de numerosas reediciones traducidas al latín, italiano, holandés, hasta llegar a ser el tratado anatómico más difundido tras la *Fabrica*.

Las imágenes del tratado representaban la parte más valiosa para los artistas. Algunas figuras son prácticamente idénticas a las de la *Fabrica*, aunque giradas, pero hay también un buen número de estampas originales. Los grabados se hicieron mediante la novedosa técnica de la calcografías en planchas de cobre, lo que permitía un nivel de resolución, definición y detallismo inalcanzable para el tradicional sistema de la entalladura en madera.



Ilustraciones de la obra de Valverde de Amusco

Para las imágenes originales Valverde se valió de la colaboración de artistas que no han sido identificados, aunque muy probablemente serían españoles, porque así podría darles las explicaciones exactas de lo que quería que apareciese en los grabados. La creencia más aceptada es que el dibujante fue Gaspar Becerra, aunque no existen pruebas fehacientes. Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, fue quién hizo esta atribución, y tratadistas posteriores como Pacheco y Jusepe Martínez la repitieron. Palomino en el *Museo Pictórico* llegó

incluso a discernir que en el tratado de Valverde Becerra había compuesto las figuras con 10 rostros y medio. Esto es, ocho cabezas.

**ESPAÑA Y LAS FUENTES NACIONALES DE LA
ESCULTURA**

6. ESPAÑA Y LAS FUENTES NACIONALES DE LA ESCULTURA

Llegados a este punto, debemos referirnos al interés que la anatomía despertaba en los artistas españoles. Con la introducción del Renacimiento en la Península Ibérica, el desnudo y el gusto por las figuras de gran naturalismo se revalorizó, si bien la mayoría de los temas serían religiosos y no paganos. Algunos verían en ello una expresión de la perfección humana, de acuerdo con el ideal antropocéntrico. En 1546, Villalón escribía en su *Diálogo de la dignidad del hombre*:

Si bien contempláis, veréis al hombre compuesto de nobles miembros y excelentes, do nadie puede juzgar cuál cuidado tuvo más su artífice, de hacerlos convenientes para el uso o para la hermosura. Por lo cual los pintores sabios en ninguna manera se confían de pintar al hombre más hermoso que desnudo, y también naturaleza lo saca desnudo del vientre, como ambiciosa y ganosa de mostrar su obra tan excelente sin ninguna cobertura.

La difusión de grabados, que influyó en gran medida en la adopción del modelo italiano, también jugaría un papel importante en el aprendizaje del relieve superficial de las figuras

desnudas. Por los obradores circulaban composiciones de Rafael grabadas por Raimondi, las de Peruzzi, Giulio Romano, Tiziano y Parmigianino, hechas por Ugo da Carpi, y los grabados de Mantegna, Durero y otros maestros. Con estas láminas los artífices aprendían la nueva gramática de las formas. Los dibujos y bosquejos hechos por artistas italianos también tuvieron un papel aleccionador. Lázaro de Velasco, en las anotaciones a su traducción manuscrita de Vitrubio, escribió:

Ríense los italianos de nosotros que les compramos sus papeles y estampas, sus rasguños y borradores que contrahacen (copian) los plateros y aprendices porque no tenemos habilidad para contrahacer (copiar) del natural.

La anatomía, que en Italia ya figuraba entre las normas del arte, y desde mediados del siglo XVI se aprendía en academias, iba adquiriendo en España más presencia cuanto más se evolucionaba hacia el clasicismo. En la Península Ibérica, el único preceptista anterior a Juan de Arfe fue Francisco de Holanda, que en *Da Pintura Antiga* (1548) recomendaba al artista no sólo conocer la anatomía exterior “*mas aún ha de saber y conocer cómo debajo de aquella piel y sobre haz está la*

razón de las cosas interiores y secretas (como acostumbraron los antiguos)”. Tras la publicación del De humani corporis fabrica, y la Historia de la composición del cuerpo humano, el artista español pudo contar con buenos libros de texto con los que aumentar sus saberes morfológicos. La Historia penetró inmediatamente en el mundo de las artes plásticas. Como Juan de Arfe, muchos artistas la utilizaron, y se sabe, por citar un ejemplo, que los plateros Francisco Merino y Marcos Hernández copiaron en sus obras de forma literal algunas figuras de la Historia. De Valverde de Amusco proceden, asimismo, las imágenes anatómicas del libro Vivae imagines partium corporis humani aereis formis expressae, impreso en 1566, que contiene sólo las explicaciones de las láminas de la Historia. Fue una publicación idónea para los artistas.

Muchos artistas italianos vinieron a partir de 1560 atraídos por los trabajos del Escorial. Algunos dejaron modelos de su inquietud por la anatomía. Pacheco recomienda ver las *anatomías redondas* (écorchés) de Juan de Bolonia y Próspero Brejano (Giambologna y Próspero Antichi, llamado *Bresciano*). También Carducho menciona de Bresciano algunos papeles sueltos como grandes muestras de anatomía. En el Escorial trabajaron los hermanos Carducho, Luca

Cambiaso, León Leoni y su hijo Pompeyo. Al parecer, en su taller, Pompeyo Leoni poseía, entre otras rarezas, diez manuscritos de Leonardo da Vinci que dispersó al ir vendiéndolos. Curiosamente Juan de Arfe trabajó con Pompeyo en el Escorial, y no se sabe si pudo verlos.

A la vez fue determinante el papel de los españoles que viajaron y se formaron en Italia, para después regresar y divulgar sus conocimientos. Mencionemos los casos de Berruguete, Becerra y Pablo de Céspedes. Alonso Berruguete había viajado en 1508 a Florencia, y se cree que estudió con Miguel Ángel. Vasari le menciona como *Alonso Spagnolo*, y refiere que fue uno de los artistas que estudiaron las pinturas de la capilla Brancacci, en Florencia, obra de Masaccio, y entre los que copiaron la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel. En 1517 estaba de regreso a España y se asentó en Valladolid. Se sabe que Berruguete daba clases a sus discípulos. Guillermo de Sanforte, hacia 1553 decía que iba a oírle dar doctrina. Por sus declaraciones se sabe que los jóvenes, para “oír plática y tomar doctrina de él” se avenían incluso a pagar para permanecer en el taller de su sobrino Inocencio Berruguete. Hay unos dibujos en el retablo de la Mejorada que demuestran que daba instrucciones a sus discípulos sobre la marcha, en una educación directa y

viva. Estas lecciones servirían para propagar sus conocimientos del arte italiano, y posiblemente ciertos saberes anatómicos.

Por otra parte, Gaspar Becerra se formó en Italia en torno a Miguel Ángel y a los artistas romanos seguidores de Rafael, especialmente Vasari y Volterra. Al parecer, durante su periodo italiano modeló al menos dos estatuas de anatomía. A su regreso se estableció en Valladolid e introdujo en Castilla el manierismo romano miguelangelesco, caracterizado por figuras atléticas y musculosas. Antonio Palomino escribió en *El Parnaso español, pintoresco y laureado* (1724) que Becerra fue gran anatomista y afirmó poseer fragmentos anatómicos suyos:

(...) fue nuestro Becerra grandísimo anatomista y hoy permanecen como suyas unas anatomías, una grande como de a vara, y otra como de a sexta que son suyas, y otra como de un crucifijo, cosa excelente, y yo las tengo, juntamente con una pierna de anatomía de barro cocido, que es izquierda, original suya, como la mitad del natural, que admiran cuantos la ven, y en mi tiempo ha excusado de cortar algunas piernas, llevándola y sirviéndoles de luz a los cirujanos, para reconocer por la organización de sus músculos, tendones y nervios, por dónde va y viene la corrupción, y cauterizar o manifestar la parte que convenga a la circulación.

De Becerra se conservan numerosos dibujos anatómicos, si bien algunos son atribuciones que podrían cuestionarse. Por su testamento, se sabe que al morir, el pintor vallisoletano Jerónimo Vázquez tenía un gran número de apuntes y dibujos traídos de Italia por Becerra. También Esteban Jordán tenía en su taller “*un papel del Juicio de Miguel Ángel*” dibujado por Becerra, de quien fue discípulo.

Pablo de Céspedes aprendió en Italia, y en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, realiza algunas anotaciones sobre la necesidad de la anatomía. Además, Céspedes escribió *in extenso* sobre la anatomía del hombre, según unos escritos que recogió Rubio Lapaz, titulándose el Documento XXX.: “*Comentarios de Pablo de Céspedes sobre la anatomía del cuerpo humano*”.

Observamos también casos de escultores cultos como Jerónimo Hernández, que poseyó buenos conocimientos de anatomía. En su inventario de bienes tenía setenta libros grandes y pequeños de toscano y latín, trescientos cincuenta papeles de estampas, dos docenas de modelos de yeso y otras dos docenas de cera. Algunos de estos modelos de cera debían ser anatómicos, porque Pacheco señaló que Jerónimo Hernández,

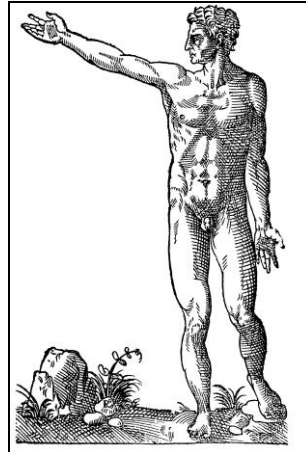
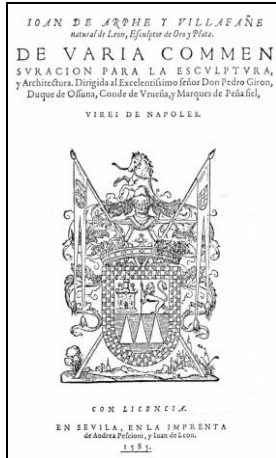
basándose en los desnudos del *Juicio* de Miguel Ángel “*hizo excelentes pedazos de anatomía, de que yo tengo algunos, a quien siguió felizmente Gaspar Núñez Delgado, su discípulo, como lo muestra un brazo y pierna de cera suyos.*” Se conoce poco de Núñez Delgado. Era un escultor de la escuela sevillana que se formó en Castilla y completó su aprendizaje en Sevilla junto a Jerónimo Hernández.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan ciertos estudios osteológicos anónimos, algunos atribuidos a Becerra. El examen de esqueletos por parte del artista interesado cara al aprendizaje representaba menor inconveniente que el de la miología, pues los huesos podía hallarlos en cementerios y osarios. En cambio, para conocer la musculatura del natural sólo existía la posibilidad de ir a ver hacer anatomías a las universidades, como hizo Juan de Arfe.

6.1. Juan de Arfe y la *Varia Commensuracion*

De los antiguos tratados españoles sobre artes figurativas nos vamos a ocupar en esta sección de dos obras paradigmáticas: *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, del orfebre renacentista Juan de Arfe, y

Conversaciones sobre la escultura, de Celedonio Nicolás Arce y Cacho, este último escrito ya a mediados del siglo XVIII.



Frontis de la *Varia* y dibujo del cuerpo masculino completo

El tratado *De Varia commensuracion* se publicó en su versión completa en Sevilla en 1587. Está compuesto por cuatro libros: el primero trata sobre geometría, cortes de chapas y gnomónica, el segundo está especialmente destinado a la escultura, y se ocupa de las proporciones humanas, la anatomía y los escorzos. El libro tercero muestra las medidas de animales cuadrúpedos y aves. Por último, el libro cuarto se dedica a la

orfebrería, pues aunque al principio se describen los órdenes tradicionales de arquitectura, Arfe se ocupa de las andas y abalorios de platería para culto divino, hasta culminar en la custodia procesional, pieza en la que los artífices de su familia habían sido los mejores orfebres del siglo XVI.

De varia commensuracion estaba destinada a la instrucción de orfebres. Ciertamente, Arfe lo ofrece “a la utilidad de todos los artífices de mi profesión.” Él era un platero, pero ambicionaba que su disciplina ascendiera socialmente, superando la condición de oficio gremial. Por este motivo solía llamarse a sí mismo “escultor de oro y plata”, y a ello se debe el equívoco título de su tratado “para la sculptura y architectura”, con el que subrepticamente quería establecer una equivalencia de rango entre la platería, y la escultura y arquitectura. En el prólogo Arfe refiere con gran elocuencia las razones por las que asimila la platería a la escultura, inspirándose en ciertos pasajes de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, donde se declara que los plateros en Grecia eran considerados como célebres escultores y sus obras sumamente estimadas.

La *Varia* centra su objetivo en las reglas que hacen que un oficio pueda llamarse arte, y para la orfebrería Arfe exporta, ciertamente, pautas propias de tratados de arquitectura, escultura

y otras disciplinas. No cabe duda que Arfe, con su miscelánea de reglas obtenidas de todo tipo de libros científicos trataba de hacer que la orfebrería alcanzara una paridad con disciplinas respetables, demostrando que la platería poseía no menos base técnica que estas.

El libro segundo de la *Varia* se inicia con una introducción histórica enfocada a la escultura. Este libro II contiene tres disciplinas: la teoría de las proporciones, la anatomía y la teoría de los escorzos. Es, por tanto, la parte dedicada a la escultura, que en las obras de platería se solía realizar a pequeña escala, en especial en los relieves.

Arfe plantea unas medidas generales de la figura humana de carácter muy cercano a Durero y Vitrubio. Utiliza una medida de diez rostros y un tercio, o 31 tercios, que corrige un tanto a Vitrubio. En la anatomía se basa en Valverde de Amusco, autor de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, que estudió con mucha pulcritud. Arfe siempre estuvo interesado en la anatomía, y él mismo declara haber asistido en la Universidad de Salamanca a disecciones hechas por el catedrático Cosme de Medina. Debido a lo ingrato de la experiencia decidió facilitar a los posibles aprendices de orfebres un texto ilustrado donde apareciera lo esencial para

configurar correctamente una figura humana. Lo hizo de un modo tan original que algunos historiadores han considerado la *Varia* el primer tratado que contiene normas de anatomía específicamente dedicadas para el artista gráfico o plástico. Es más, si analizamos la anatomía de Arfe, comprobamos que en ocasiones evita la propia configuración natural del cuerpo para crear nuevas formas anatómicas que él llama bultos, y que en la práctica artística suponen ser más sencillos de efectuar y reproducir. Por último, en lo tocante a la sección de escorzos, se basa mucho en Durero, aunque mantiene en todo momento un estilo original. Incluye unas cabezas femeninas de cariz rafaelesco y los escorzos de las extremidades flexionadas, iconografía que podría proceder de la escultura de San Jerónimo de Torrigliani.

6.2. Celedonio N. Arce y Cacho y las *Conversaciones sobre la escultura*

Nos ocupamos ahora del tratado *Conversaciones sobre la escultura*, de Celedonio Nicolás Arce y Cacho, escultor de Cámara del Príncipe Don Carlos, publicado en Pamplona en 1786. Este tratado está concebido como el diálogo entre un padre y su hijo de quince años. El joven quiere ser escultor y su

padre, que es artista profesional, le instruye. A esa edad el joven ya sabe por instrucción general gramática latina, principios filosóficos y algunas nociones de la aritmética, geometría, grafidia (dibujo), simetría y perspectiva. El maestro enseña a su hijo que para ser buen escultor debe tener además algún entusiasmo poético, y para ser buen inventor debe ser exacto copiante. Sugiere también a su hijo que se aplique a la traducción del francés e italiano, pues hay muchos autores que tratan de Bellas Artes en estos idiomas.

El libro también se erige como una defensa a la incorporación de la teoría del arte en la pedagogía de las Bellas Artes. Critica mucho a los artistas poco cultivados, con sentencias como:

Hombre ha habido que ha preguntado(...) si en estas Artes de Escultura y Pintura han escrito más que Arphe y Palomino(...);Que vaya hombre tan vano que se presente entre facultativos y respire sin rubor de que conozcan su demasiada ignorancia!" O bien: "(...) no porque algún práctico haya hecho algo con algún acierto, se debe nombrar profesor, si le falta la especulativa (...)

Otra de las causas que mueven a Arce y Cacho a publicar esta obra es el considerar que en su tiempo los artistas carecen

de reglas precisas sobre simetría para la escultura. Es decir, su mayor queja es que los autores que han escrito sobre el tema de las proporciones difieren y no coinciden en sus reglas, de modo que no garantizan una idea justa a los escultores. No cree que Durero sirva, salvo para quien quiera imitar su estilo. Considera a Vitrubio, Alberti, Audran, Pacheco y Carducho como insuficientes. El hecho de que no haya unas reglas fijas en una materia que él considera tan importante le mueve a proponer su propia simetría, que hay que decir es una de las más completas y detalladas de la literatura artística española. En la conversación VI prescribe sus normas, un tanto basadas en Juan de Arfe, que consisten en una medida de ocho cabezas, equivalente a treinta y dos tercios, alargando así la figura al estilo más usual en la época. De hecho, esta medida sería la que se establecería en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Arce y Cacho aporta también una regla o pitipié general para la figura de estatua completa, que al igual que en la obra de Arfe es de dos varas.

Este autor concede una gran importancia a la composición, la anatomía, la proporción y el conocimiento de los escorzos como garante de la perfección de la estatua. En cierta parte refiere que el escultor debe buscar la verdad y no la

apariencia, y para esto toda la atención la ha de poner en dos cosas: los músculos y las proporciones. No obstante, al referirse al desnudo, en líneas generales lo rechaza, de acuerdo a un principio excesivo de decoro cristiano. Advierte al hijo que no se sobrepase al querer ejecutar alguna inhumanidad por imitar al natural y aduce que revela más destreza dejar ocultas las partes pudendas que mostrarlas. Asimismo señala que en las Academias se permite con modestia el estudio del desnudo para la instrucción, pero no para que abusen de él los profesores, sino para ejercitarlo donde sea lícito y convenga.

Bibliografía General

ALBERTI, León Battista: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Facs.1582., Valencia, Editorial Albatros, 1977.

_____. *De statua* (escrita entre 1434-1435). Livorno: ed. de Marco Collareta, Sillabe, 1998.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. / PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *A Corpus of Spanish drawings*, (IV vols.) London, Harwey Miller publishers, Oxford University Press, 1975-1988.

ANTONIO, Nicolás: *Biblioteca Hispana Nova*. (Facsimil: Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, 1783.) Madrid, Visor, 1990.

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de la Escultura, Pintura y Arquitectura. Luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral. Su autor: Don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de cámara del Príncipe N. S. Don Carlos Antonio de Borbón*. Pamplona, Joseph Longas, 1786. Ed. facsimil, Madrid, Dirección General de BB.AA y Archivos, 1996.

ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *De Varia Commensvuracion para la Esculptvura y Architectura*. Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.

AZCÁRATE; José María: *Escultura del siglo XVI*. ARS HISPANIE, Vol. XIII. Madrid, Plus Ultra, 1958.

BARASH, Moshe: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991.

BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvvio. Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riverduti & ampliati; & hora in piu comoda forma ridott*. In Venetia.

Apresso Francesco de Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemano Compagni. MDLXVII.

BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza, 1993.

BORDES, Juan: *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid, Cátedra, 2003.

BUTRÓN, Juan de: *Discurso apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos derechos, no inferir a las siete que comúnmente se reciben...* Madrid, imprenta de Luis Sánchez, 1626.

CABRERA, Claudio Antonio de: *Juicio de Artes y Ciencias*. Madrid, imprenta de Julián de Paredes, 1655.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

CARDUCHO, Vincencio: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1633. Estudio de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Compuesto por... y publicado por la Real Academia de S. Fernando. Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800.

CELLINI, Benvenuto: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Prólogo de Fernando Checa. Madrid, Akal, 1989.

CENNINI, Cennino: *El libro del arte*. Introducción Licisco Magagnato. Comentado y anotado por Franco Brunello. Madrid, Akal, 1988.

CESARIANO, Cesare: *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare affigurati: comentati: et con mirando ordine insigniti*. Como, Gottardo da Ponte, 1521.

CÉSPEDES, Pablo de: “Apéndice. Fragmentos de obras que escribió sobre la pintura el pintor Pablo de Céspedes, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba.” En, J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Compuesto por.... y publicado por la Real Academia de S. Fernando. Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800.

CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450/1600*. Madrid, Cátedra, 1983.

DURERO, Alberto: *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. Traducción e introducción de Jesús Yhmoff Cabrera. México, Universidad Nacional, 1987.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (Ed.): *Renacimiento y Barroco en España. Fuentes y documentos para historia del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

_____ *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

GARCÍA, Simón: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría*. Mns. Salamanca, 1681. Prólogo de A. Bonet Correa y C. Chanfón Olmos. Churubusco, México, Escuela Nacional de Conservación, 1979.

GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela, y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan, y enseñan la proporción, y perfección del rostro, y ciertos perfiles del hombre, mujer, y niños*. Ed. Facsímil del ejemplar de 1693. Madrid, Instituto de España, 1965.

GARCÍA LÓPEZ, David: “De platero a escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística.” *Estudios de platería*: San Eloy, 2002.

GARCÍA MELERO, José Enrique (comp.): *Tratados de artes figurativas*. Colección Clásicos Tavera Nº 43, Serie V., Vol. 16. Temáticas para la historia del España. Madrid, Digibis, 2000.

GAURICO, Pomponio: *De Sculptura*. Comentado por André Chastel y Robert Klein. Madrid, Akal, 1989.

GHIBERTI, Lorenzo: *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, (escritos aproximadamente en 1450), ed. de J. von Schlosser, Berlín, Julius Bard, 1912; ed. a cargo de O. Morisani, Nápoles, 1947.

GIL, Gerónimo António: *Las proporciones del cuerpo humano, medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad*. Madrid, Joachim Ibarra, 1780.

GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2002.

GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura que escribió don Felipe de Guevara, gentil hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al excelentísimo señor conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes*. Madrid, Ed. Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid, Pedro Madrugal, 1600.

HELLWING, Karen: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Román: *Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporciones en la escultura*. Tesis doctoral, 1993. Servicio de publicaciones Universidad de La Laguna, 2004.

HOLANDA, Francisco de: *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura*. Tr. Manuel Denis, 1563. Prólogo Elías Tormo. Edición. y notas F. J. Sánchez Cantón. Madrid, Visor, 2003.

HONNECOURT, Villard de: *Cuaderno. S. XIII*. A partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París. Madrid, Ed. Akal, 1991.

IRALA, Matías: *Método sucinto y compendioso*. Facsímil 1739. Madrid, Turner, 1979.

ITERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.

NUNES, Felipe. *Arte poética e da pintura, e simetría, con principios de perspectiva*. Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615.

MARÍAS, Fernando / BUSTAMANTE, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco. (Comentarios a un texto inédito.)* Madrid, Cátedra, 1981.

MARTÍN, Matilde: “Miguel Ángel y los estudios anatómicos a la luz de los tratados.” *Fragmentos*, nº 7. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres. Por Jusepe Martínez, pintor de S. M. D. Felipe IV y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, a quien dedica esta obra. Publícala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la corona de Aragón. Por su individuo de número Don Valentín Carderera y Solano*. Madrid, imprenta de Manuel Tello, 1866.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas estéticas en España*. Madrid, Editorial Nacional, 1901.

MEXÍA, Pedro: *Silva de varia lección*. Madrid, Cátedra, 1989.

MOYA BLANCO, Luis: “Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín” *Academia: Boletín de la Real academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 46, 1978.

MUÑOZ Y MANZANO VIÑAZA, C. / CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889.

OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio: *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2001.

O'MALLEY, Charles / SAUNDERS, C. M.: *The illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels with annotations and translations. A discusion of the plates and their black ground, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*. New York, Dover Publications, 1950.

PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Facsímil: 1649. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Asciclo: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1724.

PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1993.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán: *Diálogo de la dignidad del hombre*. Facs. Alcalá de Henares, 1546. Barcelona, Ed. de J. L. Abellán. Cultura Popular, 1967.

PERRAULT, Claudio: *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio. Escrito en francés por Claudio Perrault de la real Academia de las Ciencias de París. Traducido al castellano por don Joseph Castañeda, teniente director de arquitectura de la real Academia de San Fernando*. Madrid, Gabriel Ramírez, 1756.

PONZ, Antonio: *Viaje de España. En que se da noticia de las cosas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1780.

PREMUDA, Loris: *Storia dell'iconografia anatomica*. Milano, Ciba Edizioni, 1993.

RAMÍREZ, Juan Antonio (Ed.): *El templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Cometarios a la profecía de Ezequiel*. Trad. José Luis Oliver Domingo. Madrid, Siruela, 1995.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Rejón de Silva*. Madrid, Imprenta Real, 1784. Edición del Dep. de Hª del Arte de la Universidad de Murcia. Murcia, 1985.

_____ *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Segovia, imprenta de Antonio Espinosa, 1786.

RICCI DE GUEVARA, Juan, A.: *Pintura Sabia*. 2 vols. 1º facsímil, 1659; 2º estudios de F. Marías y F. Pereda, Madrid, Ed. Antonio Pareja, 2002.

RICO, Francisco: *El Pequeño Mundo del Hombre: Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

RIERA PALMERO, Juan.: “Juan Valverde de Hamusco y la medicina española del Renacimiento.” Introducción a *Historia de la composición del cuerpo humano*. Facs. 1556, Madrid, Turner, 1985.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín.: “Diez Libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo”, *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, Ed. Akal, 1992.

RÖHRL, Boris: *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2000.

ROMERO TORRES, José Luis: “Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)”. *IV Congreso nacional de Historia del Arte: Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Zaragoza, 1984.

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio.: *Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medioevo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1987.

SAGREDO, Diego de: *Medidas del romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo, Juan de Ayala, 1549. Edición facsímil. Prólogo de Fernando Marías y Agustín Bustamante. Madrid, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.

SÁNCHEZ VALDÉS DE LA PLATA, Juan: *Coronica y historia general del hombre, en que se trata del hombre en común; De la división del hombre en cuerpo y alma; De las figuras monstruosas de los hombres; de las invenciones dellos; y de la concordia entre Dios, y el hombre*. Madrid, imprenta de Luis Sánchez, 1598.

SAN NICOLÁS, Fray Laurencio de: *Arte y uso de Architectura. Compuesto por... Agustino Descalzo, Maestro de obras*. Madrid, 1639.

SANZ SANZ, M^a Merced Virginia: "La teoría del arte en Juan de Jáuregui." *Príncipe de Viana. Anejo. Ejemplar dedicado a: Jornadas nacionales sobre el Renacimiento español*. Nº 12, 1991.

SANZ SERRANO, María Jesús: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2006.

SANZ SERRANO, María Jesús (Ed.) y VV. AA.: *Jornadas. Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, Fundación El Monte, 2004.

SERLIO, Sebastiano: *Tercero y cuarto libro de Architectura de Sebastián Serlio Boloñés. Traducido del toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando Architecto*. Toledo, Juan de Ayala, 1552.

SCHLOSSER, Julius.: *La Literatura Artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

SOLER I FABREGAT, Ramón: “Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía.” *LOCVS AMOENVS*, 1995.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Arte-ciencia (anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Amusco y su clasicismo” *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*. Departamento de Historia del Arte, UNED, Madrid, 1994.

SUH, H. Anna : *Leonardo da Vinci. Cuadernos*. Barcelona, Parragón Books Ltd., 2006.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Anaya, 2006.

TORREGO SALCEDO, Esperanza (Ed.): *Textos de historia del arte. Plinio*. Madrid, Visor, 1987.

VV. AA.: *Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*. Summa Artis. Historia general del Arte XXVI. Madrid. Espasa Calpe, 2001.

VV. AA.: *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*. Estudios generales del manuscrito. Sevilla, Fundación sevillana de electricidad, 1998.

VV. AA.: *Desins espagnols. Maîtres del XVI et XVII siècles*. París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991.

VV. AA.: *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Junta de castilla y León, 1989.

VV. AA.: *Dibujos de la Real Academia Española: Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida y Real Academia Española, 2002.

VALVERDE DE AMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano, escrita por Ioan Valverde de Amusco*. Impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafreerii. En Roma, Año 1556.

VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid, Tecnos, 2004.

VILLALÓN, Cristóbal de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Fács. del original de 1539. Ed. De Manuel Serrano y Sanz. Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1898.

VINCI, Leonardo de: *Tratado de Pintura*. Edición preparada por Ángel González García. Madrid, Akal, 1989.

VITRUVIO: *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polion. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*. Madrid, Imprenta Real, 1787.

WITTKOWER, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 1982.

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Doctorado (PhD) en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Ha publicado numerosas obras, entre las que destacan *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe*. (Sevilla, 2009), *Estudios sobre arte y anatomía* (Sevilla, 2010) y *Hokusai:*



dibujo, estampa y libro ilustrado (Tenerife, 2010). Ha coordinado una decena de libros colectivos y dirige desde 2011 la revista académica *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Asimismo ha sido conferenciante en una veintena de congresos internacionales, ocasionalmente como ponente invitado. Ha participado en muestras colectivas, y ha ejecutado exposiciones individuales en España, Portugal, Inglaterra y Ecuador. Profesor del Departamento de

Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, está en posesión de la Acreditación Nacional para la Evaluación y Acreditación (ANECA) que le habilita para el desempeño como profesor en todas las Universidades de España. Ha realizado estancias posdoctorales en la Universidad de Lisboa y en la Universidad de Oxford, bajo la tutoría de la Dra. Sarah Simblet. En la actualidad es docente investigador del Proyecto Prometeo en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Finis



eumed●net