

Relaciones sociales establecidas en torno a la
producción del libro sobre arte, siglos XV-XIX:
de Basilea a Basilea, pasando por otros 20 emporios
de la imprenta europea

Ramon SOLER I FABREGAT

(Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Biblioteques)

<https://orcid.org/0000-0003-2433-5078>

Resumen

Panorámica cultural de la industria europea del libro sobre arte, arquitectura y arqueología, 1485-1900, y de las redes sociales de artistas, tratadistas de arte, eruditos y editores formadas a su alrededor. Examina principalmente: Basilea, Amberes, Nuremberg, Estrasburgo, Venecia, Roma, Florencia, París, Lyon, Madrid, Londres, Amsterdam, Bolonia, Dresde, Leipzig, Zurich, Bassano, Parma, Berlín, Múnich y Viena. Termina con algunas consideraciones bibliométricas, econométricas y sobre metodología en historia del libro y la lectura, especialmente española. Direcciones de Internet en 21 agosto 2020.

Palabras-clave: Libros de arte; Libros de arquitectura; Industria y comercio del libro; Sociología de la literatura; Bibliografía histórica; Geografía artística; Europa; Siglos XV-XIX

*Social Relationships in Art-Book Production,
15th-19th Centuries:
from Basel to Basel via another 20 European Printing Centres*

Abstract

This article offers a cultural overview of the European industry of art, architecture and archaeology books 1485-1900, and of the social networks of artists, writers on art, scholars and publishers associated with that industry. It examines principally Basel, Antwerp, Nuremberg, Strasbourg, Venice, Rome, Florence, Paris, Lyon, Madrid, London, Amsterdam, Bologna, Dresden, Leipzig, Zurich, Bassano, Parma, Berlin, Munich and Vienna. It concludes with some consideration of bibliometrics, econometrics and the methodology of the history of the book and of reading, especially as regards Spain (internet addresses as of 21 August 2020).

Keywords: Art books; Architectural books; Book industry and trade; Sociology of literature; Historical bibliography; Art geography; Europe; 15th-19th centuries

Introducción

El presente es un ensayo de macrohistoria cultural de larga duración, aplicado a la materia escrita.¹ Los factores materiales, como la tecnología de la imprenta y el negocio editorial, se examinan con más detalle en otros lugares.² También es una tentativa de geografía cultural: cinco siglos de producción intelectual europea en términos de localización (centro, semiperiferia y periferia),³ una carrera de relevos que curiosamente termina en la misma ciudad donde empezó.

¹ Sobre el «giro cultural» en historiografía: Robert DARNTON, «Historia de la lectura», en Peter BURKE (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993.

² Ramon SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, <<http://ddd.uab.cat/record/212881>>; Idem., *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2000.

³ Conceptos transferidos de historia económica a historia de la cultura: Enrico CASTELNUOVO, Carlo GINZBURG, «Centro e periferia», en *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, t. I, pp. 285-353; Thomas Da Costa KAUFMANN, *Court, cloister and city*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; Idem., *Toward a geography of art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004; Idem. & Elizabeth Pilliod (eds.), *Time and place*, Aldershot, Ashgate, 2005; Emmanuel TODD, *La invención de Europa*, Barcelona, Tusquets, 1995; Peter BURKE, *El Renacimiento europeo*, Barcelona, Crítica, 2000; Robert MUCHEMBLED

Nuestro esquema es paralelo, pero no coincidente, al elaborado por la historiografía económica, que sitúa las principales plazas mundiales, a grandes rasgos: siglo XV, Venecia y Brujas; XVI, Amberes, Lisboa, Sevilla y Génova; XVII, Amsterdam; XVIII, Londres; XIX (con un fracasado intento de París), nuevamente Londres; XX (con dos fracasados intentos de Berlín y uno de Moscú), Nueva York; XXI, Shanghai(?).⁴ Brujas era en el XV la mayor ciudad al norte de París, mayor que Londres, y la más rica de los Países Bajos; en el XIX era quizá la más pobre, un lugar provinciano; en el XX se revitaliza gracias a una inesperada fuente de ingresos: el turismo.

Ninguna ciudad se mantiene permanentemente en la cima. Veremos discontinuidades, incluso en ciudades del tamaño de Londres, París, Amberes o Nuremberg; florecimiento fugaz de ciudades grandes (Lyon, Bolonia), medianas (Estrasburgo, Haarlem, Parma, Zurich) o pequeñas (Bassano); faros culturales que parecen agotar su ciclo, tanto de «primera generación» (Roma, Florencia, Venecia) como de «segunda» (Madrid, Amsterdam); maduraciones tardías (Dresde, Leipzig, Berlín, Múnich, Viena); renacimientos inesperados (Basilea). Hay períodos, principales protagonistas de nuestro relato, en que las publicaciones se acumulan y/o las redes sociales dentro del mundo del arte se hacen más tupidas.⁵ Persiguiendo relaciones interpersonales a mediados del XVII, podríamos recorrer casi todo Occidente, de Sevilla a Nuremberg, de Nápoles a Londres, con Roma bajo Urbano VIII como punto nodal: una «galaxia Barberini-Poussin». Asimismo, podríamos distinguir galaxias «Erasmo-Durero», «Farnese-Vasari», «Diderot-Winckelmann», «Goethe-Milizia», «Ruskin-Viollet-le-Duc».

En relación a su tamaño, el papel de Portugal es muy limitado, y el de la Confederación Helvética destacado. En proporción a sus poblaciones urbanas, desempeñan escaso papel las semiperiferias: meridional (Lisboa, Toledo, Córdoba, Cádiz, Granada, Palermo, Messina; Barcelona, Valencia, Sevilla y Nápoles destacan algo más), noroccidental (Dublín, Edimburgo, Norwich),

(ed.), *Cultural exchange in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge U.P., 2006. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Producción y consumo en la escultura española del siglo XVII», en José LÓPEZ CALO (ed.), *Estudios sobre historia del arte... Ramón Otero Núñez*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1993; CULTUREPLEX LAB, *Baroque.Art*, <<http://baroqueart.cultureplex.ca>>.

⁴ Samir AMIN, *El desarrollo desigual*, Barcelona, Fontanella, 1975; Immanuel WALLERSTEIN, *El modelo sistema mundial*, Madrid, Siglo XXI, 1979-1999; Fernand BRAUDEL, *Civilización material, economía y capitalismo*, Madrid, Alianza, 1984; Andre Gunder FRANK, *La acumulación mundial, 1492-1789*, Madrid, Siglo XXI, 1985; María Teresa PÉREZ PICAZO, Guy LEMEUNIER, Pedro SEGURA (eds), *Desigualdad y dependencia = Áreas*, extra 1 (1986), <<https://revistas.um.es/areas/issue/view/10821>>; Giovanni ARRIGHI, *El largo siglo XX*, Tres Cantos, Akal, 1999; Peter HALL, *Cities in civilization*, London, Phoenix, 1999.

⁵ Elish KELLY, John O'HAGAN, «Geographic clustering of economic activity», *Journal of cultural economics*, 31:2 (2007), pp. 109-128; John O'HAGAN, Christiane HELLMANZIK, «Clustering and migration of important visual artists», *Historical methods*, 41:3 (2008), pp. 121-136.

escandinava (Copenhague, Estocolmo), centro-oriental (Praga, Breslau, Cracovia, Varsovia, Danzig, Vilna, Budapest). Incluso en la zona nuclear de la imprenta europea se notan ciertas ausencias (Ruán, Tours, Burdeos, Toulouse, Aviñón, Bruselas, Rotterdam, Utrecht, Colonia, Lübeck, Magdeburgo, Maguncia, Ulm, Salzburgo, Verona). El papel de varias ciudades universitarias fue escaso (Lovaina, Orleans, Lausana, Coimbra, Valladolid, Alcalá de Henares, Königsberg, Padua, Pisa; algo más Leiden y Pavía) o nulo (Oxford, Cambridge, Montpellier, Salamanca, Heidelberg, Lund, Uppsala). Augsburgo, Frankfurt del Main⁶ y Milán, de considerable importancia editorial, en arte no llegan a un período estelar. La demografía no es suficiente: hasta 1789, es culturalmente más importante la pequeña Aix-en-Provence (arzobispado, parlamento, universidad) que el cercano y gran puerto de Marsella.

La interacción social produce textos artísticos en ambientes urbanos, no rurales. Esto vale tanto para la más precoz de las «colonias de artistas» (Frankenthal, Palatinado, refugio a fines del XVI de pintores de los Países Bajos), como para las más conocidas del XIX (Barbizon, etc.).

Durante el período colonial, y bastante después, las posesiones americanas dependen documentalmente de sus metrópolis. Las obras sobre construcción fueron las más solicitadas, como era lógico en un continente de pioneros y donde los artistas figurativos solían ser más humildes que los metropolitanos.⁷ Hispanoamérica importaba tratados no metropolitanos, principalmente italianos, en mayor medida que las Américas británica y francesa, más dependientes de las imprentas de Londres y París, respectivamente. Con la Independencia, publicaciones francesas y anglosajonas invaden América Latina.

⁶ Esta ciudad, como la emiliana Módena, ha sido históricamente más capaz de producir ingenios que de retenerlos o atraerlos. Lugares y fechas de nacimiento, actividad y muerte de personajes del mundo del arte: GETTY RESEARCH INSTITUTE, *Union list of artist names online*, <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan>>.

⁷ Ramón GUTIÉRREZ, *Arquitectura colonial*, Resistencia, Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, 1980; Pedro José RUEDA RAMÍREZ, *Negocio e intercambio cultural*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005; Claudia Neves LOPES, «Édition et colonisation», en Jacques MICHON, Jean-Yves MOLLIÉ (eds.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde*, Sainte-Foy: Université Laval, 2001; François MELANÇON, «La circulation du livre au Canada sous la domination française», *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, 37:2 (1999), pp. 35-58, <<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/bsc/article/view/18122/15054>>; Jacques MICHON, «Pour une histoire comparée du livre et de l'édition dans la société postcoloniale», en Pedro M. CÁTEDRA, María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO (dirs.), *La memoria de los libros*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2004, t. II; Helen PARK, «A list of architectural books available in America before the Revolution», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 20:3 (1961), pp. 115-130; *Winterthur portfolio*, 19:2/3 (1984); Dell UPTON, «Pattern books and professionalism, 1800-1860», pp. 107-150; Janice G. SCHIMMELMAN, «Books on drawing and painting techniques available in eighteenth-century American libraries and bookstores», pp. 193-205.

El pionero en nuestro tema es Schlosser.⁸ Después de él, se ha optado por la especialización. Existen pocos estudios de conjunto, salvo en lo relativo al libro de arquitectura.⁹ Sobre el resto de la *Kunstliteratur* clásica,¹⁰ y en particular la ibérica (castellana, y en mucho menor grado hispano-italiana, hispano-latina, portuguesa,¹¹ catalana¹² y sefardí;¹³ no gallega,¹⁴ vasca ni en otro idioma), no faltan monografías.

⁸ Julius von SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976. Complemento casi exhaustivo, en muchas ocasiones a texto completo, a partir de Ramon SOLER I FABREGAT, «Bibliotecas y colecciones digitales», <<http://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/cas/enlaces.php>>, en *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*.

⁹ Jean GUILLAUME (ed.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988; Dora WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1988; Jean-Michel LENIAUD, Béatrice BOUVIER (eds.), *Le livre d'architecture, XVIe-XXe siècle*, Paris, Ecole nationale des chartes, 2002, <<http://books.openedition.org/enc/1111>>; Mario CARPO, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Cátedra, 2003; Diego SUÁREZ QUEVEDO, Concepción LOPEZOSA APARICIO, Félix DÍAZ MORENO (eds.), *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 2009, <<https://eprints.ucm.es/12266>>; Jean-Philippe GARRIC, Frédérique LEMERLE, Yves PAUWELS (dir.), *Architecture et théorie*, Paris, INHA, 2012, <<https://books.openedition.org/inha/3312>>; BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA, *La biblioteca dell'architetto del Rinascimento*, <<https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento>>; CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE, *ARCHITECTURA*, <<http://architecture.cesr.univ-tours.fr>>. Antonio BONET CORREA (ed.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España*, Madrid, Turner, 1980.

¹⁰ «Literatura artística», «bibliografía artística» o «artigrafía» durante la imprenta manual (ca. 1450-1830). Incluimos la arquitectura, y no la ingeniería civil ni militar, pero, a diferencia de Schlosser, incluimos la arqueología precientífica (anterior a la formación de la arqueología prehistórica en el siglo XIX), en la práctica: arqueología clásica.

¹¹ Su principal representante, Francisco de Holanda, permaneció inédito hasta el siglo XIX. Única publicación: Philippe Nunes, *Arte poética, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva* (Lisboa, 1615 y 1767). Traducción de los *Cinque ordini* de Vignola publicada en Coimbra, 1787.

¹² Sólo un folleto: Damià Bolló, *Trassa per reedificar la iglesia catedral de la ciutat de Vich sens mourer los claustros ni campanar* (Barcelona, 1632). Manuscritos: Josep Ribas, *Llibre de trasses de viaix y muntea* (Barcelona); Josep Gelabert, *Vertaderes traces de l'art del picapedrer* (Mallorca); Pasqual Calbó i Caldés, *Obras didacticas* (Menorca). Otros autores procedentes del dominio lingüístico catalán (Vicente Salvador Gómez, Tomás Vicente Tosca, Gregorio Mayans, Marcos Antonio Orellana, Benito Bails) escribieron en castellano.

¹³ Una sola, pero exitosa: Jacob Juda Aryeh Leon, alias «Templo», *Retrato del Templo de Selomo*, Middelburg, 1642. Traducción francesa: Amsterdam, 1643; neerlandesa: Amsterdam, 1644; latina: Amsterdam, 1650, Helmstedt, 1665; ladina: Salónica, 1876.

¹⁴ En Galicia sólo un folleto, en castellano: Domingo de Andrade, *Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura* (Santiago de Compostela, 1695).

La introducción de la imprenta mecánica en el segundo tercio del XIX inaugura un «Nuevo Régimen Tipográfico»,¹⁵ al tiempo que los nuevos medios de comunicación provocan una «globalización» de los intercambios culturales.¹⁶ Aquí, para percibir mejor la evolución espacial, nos alargaremos hasta comienzos del XX.

Los autores son sujetos de expectativas y estrategias de ascenso social, y como tales actúan: escriben y, en ocasiones (si se lo proponen y cuando las relaciones de poder lo consienten), publican. Lo hacen en un «campo de juego» sociocultural preexistente, al que en principio han de adaptarse, pero que a veces logran reconfigurar, lo que significa «cambiar las reglas del juego» e, incidentalmente y como «efecto colateral», poner a la competencia «fuera de juego».¹⁷ En sociología de la comunicación se habla de «enmarcamiento» y «establecimiento de agenda»;¹⁸ una ecología de las ideas,¹⁹ con resultados frecuentemente inesperados.²⁰

La anatomía del libro antiguo puede revelar sus relaciones socioculturales.²¹ Los paratextos (filiación del autor, dedicatorias, prólogos, censuras, loas, listas de suscriptores, etc.) ayudan a reconstruir la prosopografía de las redes sociales establecidas alrededor del libro;²² en el *Quijote* se habla de «prologomanía». Michel de Marolles, quien también escribió dos libros sobre arte, en apéndice a una traducción de Ovidio (París, 1678),

¹⁵ Roger CHARTIER, «L'ancien régime typographique», *Annales E.S.C.*, 36:2 (1981), pp. 191-209, <https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1981_num_36_2_282728>.

¹⁶ David W. GALENSON, Robert JENSEN, *Careers and canvases*, Cambridge (Mass.), NBER, 2002 <<https://www.nber.org/papers/w9123.pdf>>; Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays?*, Paris, Chaudun & Musée d'Orsay, 2009.

¹⁷ Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995; Idem., *La Distinción*, Madrid, Taurus, 2012.

¹⁸ Manuel CASTELLS, *Comunicación y poder*, Madrid, Alianza, 2009.

¹⁹ Thomas S. KUHN, *La Estructura de las revoluciones científicas*, México, F.C.E., 1971; Itamar EVEN-ZOHAR, *Polysystem studies = Poetics today*, 11:1 (1990); Henri-Jean MARTIN, *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón, Trea, 1999; Jacques BARZUN, *Del amanecer a la decadencia*, Madrid, Taurus, 2002; Peter BURKE, *Historia social del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2002-2012; Randall COLLINS, *Sociología de las filosofías*, Barcelona, Hacer, 2005. José María LÓPEZ PIÑERO, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979.

²⁰ «Un jardín de senderos que se bifurcan» (Jorge Luis Borges).

²¹ José SIMÓN DÍAZ, *El libro español antiguo*, Kassel, Reichenberger, 1983; Manuel José PEDRAZA GRACIA, Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN, Fermín de los REYES GÓMEZ, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003; Silvia GONZÁLEZ SARASA, *Tipología editorial del impreso antiguo español*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, <<http://www.bne.es/webdocs/LaBNE/Publicaciones/tipologia-editorial-libro-impreso-antiguo-espanol.pdf>>.

²² P.J. WALLIS «Book subscription lists», *The library*, 29:3 (1974), pp. 255-286; David PEARSON, *Books as history*, London, British Library, 2008; Helena CARVAJAL GONZÁLEZ (ed.), *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, Zaragoza, Prentas Universitarias, 2016; David M. BROWN, Adriana SOTO-COROMINAS, Juan Luis SUÁREZ, «The preliminaries project», *Digital scholarship in the Humanities*, 32:4 (2017), pp. 709-732.

incluyó una lista de más de 400 individuos que le habían suministrado libros u otras atenciones.

Un índice de integración social es el alto número de artífices y anticuarios que ejercieron como bibliotecarios. En Roma, Fulvio Orsini, de los cardenales Ranuccio, Alessandro y Odoardo Farnese; Cassiano dal Pozzo, del cardenal Francesco Barberini; Johann Joachim Winckelmann, del conde Heinrich von Bünau en Dresde, y en Roma de los cardenales Passionei, Archinto y Alessandro Albani; en Florencia, Carlo Dati y Filippo Baldinucci del cardenal Leopoldo de' Medici, y el segundo conservador de la colección gráfica de los duques de Toscana en los Uffizi; en París, Charles-Nicolas Cochin II conservador de la colección gráfica real; Raphaël Trichet du Fresne y Giovanni Pietro Bellori, de la reina Cristina I de Suecia en su exilio romano; Franciscus Junius II, del XIV conde de Arundel en Londres; Charles Perrault, de la Academia Real de Ciencias de París; Giovanni Gaetano Bottari, de la Biblioteca Vaticana; Ludovico Muratori, de la Ambrosiana de Milán y luego del duque de Módena; Gerolamo Tiraboschi, de la Palatina de Parma; Gotthold Ephraim Lessing, del duque de Brunswick en Wolfenbüttel; Carl Ludwig Fernow, de la duquesa Amalia de Sajonia-Weimar; Gregorio Mayans y Siscar y José Ortiz y Sanz, de la Real de Madrid; José Nicolás de Azara, de la Universidad de Salamanca; Esteban de Arteaga, de Azara en Roma.

La ilustración del libro sobre arte merecería tratamiento aparte.²³ Prescindimos de la circulación de manuscritos, que fue considerable (*Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci antes de 1651) y de las anotaciones marginales, algunas de manos ilustres (Leonardo, Federico Zuccaro, el Greco, Agostino y Annibale Carracci, Inigo Jones, William Blake).²⁴ Sí hablaremos de algunas redes epistolares.²⁵

²³ David BLAND, *A history of book illustration*, London, Faber & Faber, 1969; James P.R. LYELL, *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997. Véanse notas 38-39 y 142-144.

²⁴ SCHLOSSER, *Literatura artística*, trata asimismo de manuscritos, perdidos o no, y de apostillas. Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, *Corre manuscrito*, Madrid, Marcial Pons, 2001; H.J. JACKSON, *Marginalia*, New Haven, Yale U.P., 2001; Diego NAVARRO BONILLA, «Las huellas de la lectura», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003. Recursos en línea: Ramon SOLER I FABREGAT, «Catàlegs i inventaris antics. Provenance research», <<https://www.bib.uab.cat/human/bibliologia/bibcat.htm>>, en *Bibliologia i cultura escrita*.

²⁵ Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ (ed.), *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna*, Madrid, Universidad Complutense, 2006; Francisco BETHENCOURT, Florike EGMOND (eds.), *Correspondence and cultural exchange in Europe*, Cambridge, Cambridge U.P., 2006; José María IMÍZCOZ BEUNZA, Lara ARROYO RUIZ, «Redes sociales y correspondencia epistolar», *Redes*, 21 (2011), pp. 98-138, <<https://ddd.uab.cat/record/86086>>.

Orígenes del libro sobre arte (siglos XV-XVI)

La época incunable y postincunable²⁶ corresponde cronológicamente en historia del arte con el *Quattrocento* y el Renacimiento pleno. Se suele adoptar el año 1527 (Saco de Roma, la mayor dispersión de artistas conocida)²⁷ como inicio de la fase post-clásica, o Manierismo, que coincide aproximadamente con la hegemonía de los modelos artísticos italianos más allá de los Alpes, desplazando los franco-flamencos, hasta entonces predominantes en el resto de Occidente. Esta victoria de la civilización mediterránea sobre la nórdica, y el desquite del Norte con el Romanticismo (al que pertenece, pese a las apariencias, el Neoclasicismo, o «clasicismo romántico»), constituye un tema común en sociología y geografía del arte.²⁸

Salvo algún precedente desde 1485 (Vitruvio, Francesco Maria Grapaldo, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Francesco Albertini; no por casualidad, los tres últimos eclesiásticos),²⁹ las primeras impresas, en latín o vernáculo, corresponden al segundo tercio del XVI, cuando ya se ha puesto de moda entre gente cultivada entender de arte, como recomienda *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (Venecia, 1527). Pomponio Gaurico, graduado por la Universidad de Padua (*De sculptura*, Florencia, 1504), es un ejemplo temprano. Se trata de una manifestación de la «sociedad cortesana»,³⁰ que Shakespeare caricaturizará como «modas corrientes en la soberbia Italia, cuyos métodos imita groseramente, con atraso simiesco, nuestro país» (*Richard II*, II, 1).

Por los mismos años aparece un «proletariado intelectual», no siempre con estudios superiores, que intenta hacerse un hueco en el negocio editorial, lo que pretende lograr ensayando nuevos géneros literarios: los italianos

²⁶ Lucien FEBVRE, Henri-Jean MARTIN, *La aparición del libro*, México, U.T.E.H.A., 1962; Rudolf HIRSCH, *Printing, selling and reading, 1450-1550*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1967; Elizabeth L. EISENSTEIN, *The printing press as an agent of change*, Cambridge, Cambridge U.P., 1991; Idem., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1994; Sandra HINDMAN (ed.), *Printing the written word*, Ithaca, Cornell U.P., 1991; Colin CLAIR, *Historia de la imprenta en Europa*, Madrid, Ollero & Ramos, 1998; Lotte HELLINGA, *Impresores, editores, correctores y cajistas*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2006.

²⁷ André CHASTEL, *El Saco de Roma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

²⁸ Historiografía comparativista (competencia/transición/sustitución de modelos): Erwin PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975; Robert ROSENBLUM, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986; George KUBLER, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988; Kenneth CLARK, *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza, 1990; Serge GRUZINSKI, *La guerra de las imágenes*, México, F.C.E., 1994. Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989; Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos*, Madrid, Nerea, 1993. El triunfo aludido no fue total: Svetlana ALPERS, *El arte de describir*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

²⁹ Richard KRAUTHEIMER, «The beginnings of art historical writing in Italy», en *Studies in early Christian, medieval, and Renaissance art*, London, University of London Press, 1971.

³⁰ Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana*, Madrid, F.C.E., 1982.

Anton Francesco Doni, Cosimo Bartoli, Lodovico Domenichi, Egnazio Danti y Francesco Sansovino (hijo del escultor y arquitecto Jacopo), el francés Jean Martin, el alemán Walter Ryff o el español Rodrigo Zamorano.

Durante el período, el repertorio exhumado de la Antigüedad era en todo Occidente, menos Italia, poco familiar a unos artesanos educados aún bajo un sistema gremial que transmitía modelos tardogóticos. Cuando llegue a la estampa, se publicará en gran medida por unos personajes que no trabajan principalmente como artistas ejecutantes, sino como proyectistas, asesores y compiladores de repertorios grabados, y por consiguiente no cohibidos por secretismos corporativos: Giocondo da Verona, Cesare Cesariano, Sebastiano Serlio, Paolo Giovio y Vincenzo Borghini en Italia; Ryff, Jacopo Strada y Wendel Dietterlin en Alemania; Jean Pélerin «Viator», otra vez Serlio, Guillaume Philandrier y Jacques Androuet du Cerceau en Francia; Diego de Sagredo en España; Pieter Coecke van Aelst y Hans Vredeman de Vries, en los Países Bajos. En arquitectura, más fácil será que publique un artista-arquitecto, como el escultor francés Jean Goujon (París, 1547) o el pintor inglés John Shute (Londres, 1563), que un maestro de obras, como el suizo Hans Blum (Zurich, 1550).

Durante esta generación, un artígrafo a la vez artista, como Alberto Durero, ha de contarse entre las excepciones, pero incluso él se ganaba la vida tanto o más con un medio de gran difusión, el grabado, que con la pintura. Artistas que lleguen a ver publicados sus escritos se harán frecuentes sólo en el último tercio del XVI: Philibert de l'Orme (*Le premier tome de l'architecture*, París, 1567), Andrea Palladio (*I quattro libri dell'architettura*, Venecia, 1570), Juan de Arfe (*De varia commensuración para la sculptura y architectura*, Sevilla, 1585-1587); el anónimo autor de *A very proper treatise... of limning* (Londres, 1573); Vredeman de Vries (*Architectura*, Amberes, 1565); Dietterlin (*Architectura*, Stuttgart, 1593 - Estrasburgo, 1594).

Las tercera y cuarta décadas del XVI serán decisivas en consagrar la relación entre edición y arte, casi a la vez en Basilea, Amberes, Nuremberg y Estrasburgo, cuatro ciudades germánicas.³¹ Una o dos décadas más, y será el turno de las ciudades latinas: Venecia, Roma, Florencia, París y Lyon.

Si los reinos de la Península Ibérica no hubieran sido países de edición débil (una semiperiferia europea),³² quizá se hubieran podido añadir Toledo (1526, Sagredo, *Medidas del romano*, primer tratado de arquitectura renacentista en lengua vulgar), Lisboa (1541, reedición de Sagredo en castellano, no en portugués), Valladolid (1572, Juan de Arfe, *Quilatador de la plata, oro y piedras*),

³¹ Walter CHRISTALLER, *Le località centrali della Germania meridionale*, Milano, Franco Angeli, 1980.

³² Jaime MOLL, «Valoración de la industria editorial española del siglo XVI», en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, ADPF, 1981; *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1986; *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne*, Toulouse, CNRS, 1987; Benito RIAL COSTAS (ed.), *Print culture and peripheries in early modern Europe*, Leiden, Brill, 2013.

Alcalá de Henares (1582, Vitruvio traducido por Miguel de Urrea), Sevilla (1585-1587, Arfe, *De varia commensuración*) y Valencia (1631: S. Carlos Borromeo, *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*). Todavía no Madrid (1582, Leon Battista Alberti, *Los diez libros de arquitectura*), capital definitiva sólo a partir de 1606.

La transición se produce entre dos lapsos. El primero va de la edición vitruviana de Giocondo (Venecia, 1511), cuyas ilustraciones parecen pensadas para humanistas y arqueólogos, a la de Cesare Cesariano (Como, 1521), que pueden servir también a arquitectos.³³ El segundo lapso va de la última edición sin ilustraciones de Alberti, *De re aedificatoria* (Venecia, 1546) a la primera ilustrada (Florencia, 1550).

No resultaba fácil introducir las artes mecánicas en el sistema del Humanismo, pues la estética de éste era básicamente idealista y neoplatónica, máxime cuando la posición social del artista era inferior a la del humanista.³⁴ Por lo tanto, la asimilación presuponía un cierto ascenso en la consideración del artista, que no había ya de ser considerado «mecánico» sino «liberal». Ciertamente que esto constituía un deseo más que una realidad, pero el proceso ha de entenderse dialécticamente: por el simple hecho de formularse, se estaba algo más cerca de cumplirse.³⁵

En esta remodelación de las relaciones sociales, tuvo un papel crucial la segmentación del trabajo artístico entre fase de proyecto y fase de ejecución, donde sólo los responsables de la primera toman parte en la cultura del libro y del diseño. Por su misma naturaleza, la arquitectura es el primer arte donde se consume el proceso.³⁶ Fuera de Italia, donde eran numerosos los pintores, escultores y orfebres que ejercían como arquitectos, presenta interés sociológico la cantidad de entendidos en arquitectura ajenos al mundo de la construcción y aun de cualquier arte plástica; limitándonos a los que aparecen aquí: notarios: Grapaldo; médicos: Ryff, Charles Perrault; matemáticos:

³³ Luis CERVERA VERA, «La edición vitruviana de Cesare Cesariano», *Academia*, 47 (1978), pp. 29-181, <[http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/ NUM-047%20%281978%29.pdf](http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-047%20%281978%29.pdf)>; Felipe PEREDA, «Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525», *Annali di architettura*, 7 (1995), pp. 125-140.

³⁴ Sylvie DESWARTE-ROSA, *Ideias e imagens em Portugal no época dos descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992, pp. 184, 191.

³⁵ Ernst KRIS, Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982; Rudolf & Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982; Martin WARNKE, *L'artiste à la Cour*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989. Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

³⁶ Luigi VAGNETTI, *L'architetto nella storia di Occidente*, Firenze, Teorema, 1973; Spiro KOSTOF (ed.), *El arquitecto*, Madrid, Cátedra, 1984. Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, Fernando MARIAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986; Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, El Arquero, 1990; M^a Victoria GARCÍA MORALES, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, UNED, 1991.

Zamorano, François Blondel, Tomás Vicente Tosca, Benito Bails; abogados: Colen Campbell; biblistas: Juan Bautista Villalpando. Parece lógico que obtuvieran su formación básicamente mediante libros.

La diferenciación se dio también en arquitectura militar. Dos hombres de armas casi contemporáneos, el Yago de Shakespeare (*Othello*, 1603/4, I, 1) y el Alonso Quijano de Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, 1615, capítulo 1º) se lamentan de que se valore más la teoría (libresca) que la práctica (el campo de batalla). Cosa paradójica, porque el veneciano es un suboficial manipulador de la conducta ajena, y el manchego, un hidalgo bibliómano que hincha la cabeza de un labriego analfabeto con delirios de grandeza.

Resulta significativo que tres artistas, cuyos descendientes llegaron a ministro, fueran arquitectos: el toledano Alonso de Covarrubias, el parisino François Mansart y el sueco Nicodemus Tessin I. Ninguno publicó, pero sí lo hicieron, ilustrando sus propios proyectos, otros tres arquitectos que, partiendo de orígenes humildes, supieron establecer los contactos adecuados y ascender socialmente: el vicentino Palladio (Venecia, 1570), el cántabro Juan de Herrera (Madrid, 1589) y el ticinés Francesco Borromini (Roma, 1720 y 1725, póstumos). Entre los arqueólogos, se recuerda la fortuna de Winckelmann, hijo de un zapatero.

Más difícil lo tenían los pintores, quienes en su labor sí ejercen un cierto esfuerzo físico, aunque no tanto como los escultores, y venden objetos concretos. El personaje clave en la evolución fue Giorgio Vasari. Pintaba enormes superficies mediante una legión de subordinados, ejercía como arquitecto, decorador y organizador de solemnidades, fundó la primera academia oficial de bellas artes (Accademia del Disegno, Florencia, 1563) y publicó la mayor compilación de biografías desde Plutarco (*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florencia, 1550; edición ampliada, 1568),³⁷ en el fondo una apología del arte toscano y, por implicación, de sus patronos, los Médicis.

Otra razón por la que los artíficos se acomodaron a las relaciones sociales al uso, era que la posición del intelectual libre, en una época donde prácticamente los únicos medios de masas eran el sermón, el teatro, el grabado xilográfico y el pliego suelto (el grabado calcográfico y el libro encuadernado eran productos todavía fuera del alcance de la mayoría),³⁸ era arriesgada. Erasmo de Rotterdam y Pietro Aretino destacan como excepciones en el seno de la alta cultura del XVI. A nivel popular, algunos autores de imágenes

³⁷ SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA, *Giorgio Vasari, Le Vite*, <[http:// vasari.sns.it](http://vasari.sns.it)>.

³⁸ Juan CARRETE PARRONDO, «La ilustración de los libros», en Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993-1996, vol. 2, p. 304, cifra la *ratio* del precio medio xilografía/calcografía en 1/6. En ciertos libros profusamente ilustrados al cobre, el coste de los grabados podía ascender a la mitad del coste de fabricación, papel incluido (Philip GASKELL, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, 1999, p. 194). Sobre el precio de los libros, véanse nuestras consideraciones finales.

polémicas no tuvieron inconveniente en trabajar para ambos bandos en pugna, o no les quedó más remedio que hacerlo.³⁹

Numerosos agitadores culturales de los siglos XV al XVII sufrieron cárcel, muerte violenta o tuvieron que exiliarse.⁴⁰ No así muchos escritores sobre arte, sin duda género menos polémico que política, religión, hermetismo, cosmología o pedagogía: Hans Sebald Beham, por su protestantismo radical exiliado de Nuremberg a Frankfurt (1525); los italianos escapados de Roma en 1527 (Benvenuto Cellini a Mantua, Pietro Aretino y Sebastiano Serlio a Venecia, Paolo Giovio a Ischia); Carel van Mander, emigrado de Flandes a Holanda en 1583 a causa de la guerra contra España; el frisón Hans Vredeman de Vries, cuando la ocupación española de Amberes (1585) emigrado a Frankfurt y luego a Wolfenbüttel; el franco-holandés Franciscus Junius II, emigrado a Inglaterra en 1620 (polémica del arminismo en el seno de la Iglesia Reformada), y de retorno a Holanda en 1642 (Guerra Civil inglesa); el francés Salomon de Caus, quien con el estallido de la Guerra de los Treinta Años abandona Heidelberg por París (1621); su pariente Isaac de Caus, también emigrado a París por los 1640s, probablemente por la misma razón que Junius; el alemán Athanasius Kircher, emigrado de Würzburg a Aviñón (1632) por la misma causa que Salomon de Caus.

En el XVIII, antes de las conmociones de su última década, las persecuciones por motivos ideológicos se hacen raras. La mayoría de artífices emigrados lo hacen en busca de mejores oportunidades y no por fuerza mayor. Excepciones: los jesuitas expulsados en 1767 de las posesiones españolas a Italia, Antonio Conca, Esteban de Arteaga, Vicente Requeno Vives y el mejicano Pedro José Márquez, que pese a todo fueron protegidos por Azara;⁴¹ la retratista Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun abandona París por Roma con la Revolución de 1789 (escribe sus memorias durante su vejez, tras regresar a Francia); Gaspar Melchor de Jovellanos, por orden de Manuel Godoy confinado en Mallorca (1801-1808), aprovecha para estudiar el patrimonio arquitectónico medieval de la ciudad de Palma; durante la Revolución Francesa se marcha el dibujante Auguste-Charles Pugin de París a Londres, donde le nace su hijo Augustus, quien hará su carrera en Inglaterra, y cuyo foco de atención será también la arquitectura medieval.

³⁹ Cristina FONTCUBERTA I FAMADAS, *Imatges d'atac*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

⁴⁰ Peter BURKE, *Pérdidas y ganancias*, Tres Cantos, Akal, 2018. Eduardo SUBIRATS, *La recuperación de la memoria*, Vilassar de Dalt, Montesinos, 2016.

⁴¹ Miquel BATLLORI, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966; Francisco José LEÓN TELLO, María M. Virginia SANZ SANZ, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; Antonio ASTORGANO ABAJO, «Ideología e imprentas en el jesuitismo expulso», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24 (2018), pp. 269-301, <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/4320/5223>>; Niccolò GUASTI, «Los jesuitas expulsos literatos en la Italia del Setecientos», en Rosa María Alabrús Iglesias (ed.), *Pasados y presente*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, <<https://ddd.uab.cat/record/230697>>.

Esbozado el *status* de los primeros escritores sobre arte, examinaremos la evolución de su mundo social: en qué medida se fueron relacionando con eruditos, artistas «ágrafos» pero influyentes, y patrones de la industria tipográfica (editores/libreros/impresores, actividades menos diferenciadas en el Antiguo Régimen que posteriormente).⁴² Estudiaremos los principales centros europeos de edición artística, a lo largo de cuatro siglos. Citaremos sólo los personajes y escritos más influyentes.

Siglos XVI y XVII: Basilea, Amberes, Nuremberg, Estrasburgo, Venecia, Roma, Florencia, París, Lyon, Madrid, Londres, Amsterdam, Bolonia, etc.

BASILEA. Comprende las estancias del pintor y grabador Hans Holbein II (y de su hermano Ambrosius, +1519), de 1515 a 1526 y de 1528 a 1532, con un probable viaje a Italia en 1518 y uno seguro a Inglaterra en 1526-1528. En 1532 parte definitivamente para Londres. Hans se relaciona con el humanista Erasmo, el jurista Bonifacius Amerbach y el impresor Johannes Froben. Sin embargo, Holbein no produjo textos, sólo xilografías, que generalmente tallaba Hans Lützelburger; también aparecieron en Lyon, 1538. Por los mismos años trabajan en la ciudad el también pintor y grabador Urs Graf, el médico y filósofo Paracelso y los reformadores religiosos Johannes Oecolampadius y Juan Calvino, quien en 1536 parte para Ginebra. Se reeditan obras arqueológicas italianas: Francesco Albertini (1519), Flavio Biondo (1531). Todavía en 1540 se publica la primera edición latina de *De pictura* de Alberti, pero en lo sucesivo la ciudad ya no destaca.

Muestra de las relaciones entre arte y cultura escrita, de Hans, Ambrosius, o ambos, existe una muestra publicitaria de maestro de escuela (1516, Kunstmuseum Basel).⁴³ En Italia, un artista de su categoría difícilmente hubiera aceptado semejante encargo.

AMBERES. S. Tomás Moro la visita en 1516, hospedado por Pieter Gillis, impresor y secretario municipal, éste retratado el año siguiente por un destacado introductor del modo italianizante en Flandes: Quentin Massys. Por recomendación de Erasmo (también retratado por Massys) y mediación de Gillis, en 1526 conoce Hans Holbein II a dicho pintor. Siempre recomendado por Erasmo, Holbein sigue viaje a Londres, donde retrata a Moro.

Por estos años, el otro gran foco artístico de los Países Bajos es Malinas, gracias al mecenazgo de la gobernadora Margarita de Austria, tía del emperador Carlos V, pero no se da en esta aristocrática ciudad la misma

⁴² Manuel José PEDRAZA GRACIA, «La función del editor en el libro del siglo XVIII», *Titivillus*, 1 (2015), pp. 211-226, <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/titivillus/article/view/3103/2770>>.

⁴³ En *Web Gallery of Art*: recto: <http://www.wga.hu/art/h/holbein/hans_y/1518/1signboa.jpg>, verso: <<http://www.wga.hu/art/h/holbein/ambrosiu/signboar.jpg>>.

interacción entre intelectuales y artistas que en la portuaria y burguesa Amberes.

Una segunda fase se extiende de 1539, cuando Pieter Coecke van Aelst publica sus traducciones neerlandesas de Serlio y Vitruvio, a 1563, cuando su yerno Pieter Bruegel I deja el gran centro comercial del Escalda para establecerse en la aristocrática Bruselas, sede de la gobernación española. Los grandes conflictos político-religiosos estallan en 1566. Las relaciones más significativas de la familia Coecke-Bruegel son el grabador y editor de grabados Hieronymus Cock, el grabador y arqueólogo Hubert Goltzius, el impresor Christophe Plantin, el geógrafo Abraham Ortelius y el humanista y secretario municipal Cornelis Grapheus. El mismo taller de Coecke lanza versiones alemana (1542), francesa (1545) y latina (1553) de Serlio, esta última a cargo de su viuda y suegra de Brueghel, la pintora Mayeken Verhulst Bessemers.

En 1558 se va Goltzius a ejercer como impresor a Brujas, ciudad que ya había sido sustituida por Amberes como primer centro comercial del norte de Europa, quizá porque en el gran puerto del Escalda había demasiada competencia entre grabadores. En Brujas fallece tres años más tarde Simon Bening, el último gran iluminador de manuscritos del norte de Europa. Goltzius puede haber pensado en llenar el hueco mediante la técnica calcográfica. Publica la primera monografía de artista del norte europeo, la del pintor italianizante Lambert Lombard, por Dominicus Lampsonius (1565).

Las principales publicaciones de la segunda mitad del siglo son la descripción de los Países Bajos (1567) por Lodovico Guicciardini (nieto del historiador Francesco), y las biografías de pintores de la misma zona (1572), por Lampsonius. Se estampan varios repertorios de modelos arquitectónicos, como el de Vredeman de Vries (1601).

Rubens vuelve de Italia en 1608, desplazando como primer pintor docto de la ciudad a su maestro, el pintor, grabador y emblemista Otto van Veen.⁴⁴ Hasta su muerte (1640) encabeza un extenso taller de pintores, grabadores y escultores. Se relaciona con eruditos: su hermano Philip, el impresor Balthasar Moretus I, el jesuita François Aguilon, el burgomaestre Nicolaas Rockox, Johannes Woverius y Jan Caspar Gevaerts. El único escrito de Rubens publicado en vida es *Palazzi di Genova* (1622, grabados de Nicolaes Ryckmans). Publicaciones con diseños de Rubens son dos relaciones de entradas del cardenal-infante Fernando: en Gante, escrita por Willem Beke y grabada por Cornelis Galle (1636), y en Amberes, escrita por Gevaerts y grabada por

⁴⁴ Entorno cultural: Wolfgang STECHOW, *Rubens and the classical tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard U.P., 1968; Michael JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Oxford, Phaidon, 1977; Simon A. VOSTERS, *Rubens y España*, Madrid, Cátedra, 1990; Svetlana ALPERS, *La creación de Rubens*, Madrid, Antonio Machado, 2001; RUBENIANUM, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Online* <<http://www.rubenianum.be/en/page/corpus-rubenianum-ludwig-burchard-online>>.

Theodoor van Thulden (1641).⁴⁵ En este año, el último de su vida, Anton van Dyck vuelve brevemente de Londres a Amberes, publicando la *Iconographia*, álbum de retratos según sus diseños.

Amberes era artísticamente superior a las sedes de la gobernación, Bruselas, de la principal universidad, Lovaina, y del arzobispado y el Tribunal Supremo, Malinas. Igualmente con respecto a las antiguas metrópolis flamencas, ahora decaídas: Brujas y Gante. Pero tras Rubens y Van Dyck no recupera su categoría, aunque aún aparecerán: la monografía sobre Quentin Massys, por Alexander van Fornenbergh (1658), la colección bruselesa del archiduque Leopoldo Guillermo, por David Teniers II (1660), y las biografías de artistas, por Cornelis de Bie (1661). Extrañamente, no se publicó ninguna biografía de Rubens hasta que Roger de Piles (primer autor en escribir sólo de arte sin ser artista) la incluyó como apéndice a sus *Conversations sur la connoissance de la peinture* (París, 1677).

Corresponsal de Rubens en Aix-en-Provence es el erudito y coleccionista Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, a su vez relacionado con los Barberini, Dal Pozzo y Poussin en Roma, y con Galileo y Dati en Florencia.⁴⁶ A Peiresc se debe la llamada de Kircher no a Viena, como matemático sucesor de Johannes Kepler, sino a Roma.

NUREMBERG. Fase final (1505-1528) de la vida de Durero,⁴⁷ quien, desde su segundo viaje a Italia, gozaba de fama europea; como antes su maestro putativo, el pintor, y sobre todo grabador, Martin Schongauer, pero éste trabajaba en Colmar, una ciudad alsaciana más pequeña y sin la potencia impresora de la cercana Estrasburgo ni de Nuremberg.

La «era de Durero» abarca la publicación de: el tratado de perspectiva de Pélerin, traducido por Jörg Glockendon (1505); los tres libros de Durero (geometría y perspectiva 1525, fortificación 1527, proporción humana 1528); la traducción latina de este último (1528); la oración fúnebre pronunciada a la muerte del artista por Eobanus Hesse (1528, 36 años anterior a la de Benedetto Varchi en los funerales florentinos de Miguel Angel);⁴⁸ el dibujo del caballo, por un exiliado discípulo de Durero, Hans Sebald Beham (1528). Entre las relaciones de Durero en Nuremberg destacan el impresor Anton Koberger y el erudito Willibald Pirckheimer. También grabó un retrato de Erasmo.

⁴⁵ John Rupert MARTIN, *The decoration for the Pompa introitus Ferdinandi*, London, Phaidon, 1972, <http://museum.antwerpen.be/Rubelianum/CRLB_16_links.pdf>.

⁴⁶ Erwin PANOFKY, *Galileo as a critic of the arts*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1954.

⁴⁷ Entorno cultural: Erwin PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982; ídem., «Alberto Durero y la Antigüedad clásica», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

⁴⁸ Los discursos pronunciados durante las exequias de artistas son raros fuera de Italia. Otro género italiano, de circulación reducida pero útil en historiografía local, es el «libro de bodas». Existe un género similar en España: los *llibrets de festes* valencianos.

Durero fue, antes que ningún italiano, el primer artista en ver impresos sus escritos: no en vano ejercía como impresor de sus propios grabados. En su estela, el artista luterano (el calvinismo es iconoclasta) Lucas Cranach I (retratista de Martín Lutero y Philipp Melanchton), también invirtió en el negocio de la imprenta en la «Roma protestante»: Wittenberg.⁴⁹

En el Imperio, el Humanismo poseyó desde el principio una base social más democrática que en Italia, donde era más cortesano y universitario, lo que contribuye a explicar que fuera allí donde triunfara la Reforma.⁵⁰ Pero Durero fue una excepción. El mismo protestantismo truncó el desarrollo de la especulación y la práctica artísticas. Erasmo había vaticinado: «dondequiera reine el luteranismo, allí perece la literatura». No apareció otro gran teórico alemán hasta Joachim von Sandrart (1675-1679). Walter Ryff (1547), es un centón de Durero y autores italianos. El más famoso grabador de la segunda mitad del siglo en Nuremberg es el zuriqués Jost Amman; sin embargo, publica su *Enchiridion artis* en Frankfurt (1578).

Tras un eclipse de la edición nuremburguesa, la época de reconstrucción tras la Guerra de los Treinta Años contempla las publicaciones del arquitecto e ingeniero Georg Andreas Böckler: arquitectura civil (1648), traducción del tratado sobre grabado de Bosse (1652), fortificación (1659), ingeniería hidráulica (1664), traducción alemana de los libros I y II de Palladio (póstuma, 1698). En 1669, el humanista Johann Scheffer publica su libro sobre pintura. En 1672, el cosmopolita pintor Joachim Sandrart se establece en la ciudad, publicando en 1675-1679 *L'Academia Todesca oder Teutsche Akademie*,⁵¹ seguida en 1683 por la versión latina. Es el único tratado extranjero del siglo en incluir una biografía de artista español, el pintor sevillano Murillo.⁵² En 1678 aparece la arquitectura de Vincenzo Scamozzi, traducida por Joachim Schaum (antes en Amsterdam, 1664).

ESTRASBURGO. De la muerte de Durero a mediados de siglo. Su principal pintor y grabador, Hans Baldung Grien, podría haber sido discípulo del nurembergés. El representante de la Reforma es Martin Bucer. Se imprimen: *De re aedificatoria* de Alberti (1511, 1541); primera edición alemana de Vitruvio, por Ryff (1543); comentario a Vitruvio de Guillaume Philandrier (1543). La especialidad local son los *Kunstbüchlein* («librito de arte»), manuales elementales de aprendizaje artístico en lengua vernácula,⁵³ por entonces sin

⁴⁹ John L. FLOOD, «Le livre dans le monde germanique à l'époque de la Réforme», en Jean-François GILMONT (ed.), *La Réforme et le livre*, Paris, Editions du Cerf, 1990.

⁵⁰ Alfred von MARTIN, *Sociología del Renacimiento*, México, F.C.E., 1974; Peter BURKE, *El Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1993.

⁵¹ Anna SCHREURS, Carsten BLUM, Thorsten WUBBENA (dir.), *Sandrart.net*, <<http://www.sandrart.net>>.

⁵² Jusepe de Ribera era generalmente considerado napolitano y no valenciano, pese a su apodo de *Spagnoletto*.

⁵³ Miriam Usher CHRISMAN, *Lay culture, learned culture*, New Haven, Yale U.P., 1982, pp. 186-187; E.H. GOMBRICH, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, cap. V.

equivalente en el resto de Europa. Otra muestra de que, en algún aspecto, los septentrionales llevaban ventaja sobre los italianos.

También se imprimían en otras ciudades del sur y centro del Imperio: Augsburgo (solar de los Holbein, antes de su traslado a Basilea), Basilea, Nuremberg y Frankfurt. Estos opúsculos pasan insensiblemente de los modelos góticos a los renacentistas. Continúan publicándose hasta comienzos del XVIII, cuando quedan arrinconados por los grandes tratados italianos y sus imitaciones europeas. Cuando se traducían un tratado de arquitectura italiano en varios libros (Serlio, Palladio, Scamozzi), en ocasiones se publicaba sólo la teoría de los órdenes clásicos, la parte más vendible, pues servía también a canteros, plateros y ebanistas. En alemán se llamaban *Säulenbüchlein*, «librito de columnas».

El impreso artístico más antiguo al norte de los Alpes es un *Kunstbüchlein* del maestro de obras Matthäus Roritzer (Ratisbona, 1486). El de Heinrich Vogtherr (Estrasburgo, 1537) se tradujo al castellano (1541) en Amberes, el mayor centro editor de la monarquía hispánica. Lo más parecido a estos impresos es el *livre de pourtraicture* francés, a partir de Jean Cousin II (París, 1571), y la *cartilla de dibujo* española, a partir de Pedro de Villafranca, en apéndice a la traducción de Vignola (Madrid, 1651).⁵⁴

La importancia de Estrasburgo pasa pronto. Dos residentes en la ciudad optan por publicar en Nuremberg: Ryff, su traducción alemana de Vitruvio (1548); Dietterlin, *Architectura* (edición definitiva, 1598).

VENECIA.⁵⁵ Como principal centro de la imprenta incunable, fue demasiado temprano para que se formara una red social densa en torno del libro de arte, pese a que los principales artistas de este período trabajaron para una clientela sofisticada y entendida en literatura clásica; los historiadores debaten el tema (la fuente literaria) de ciertas pinturas.⁵⁶ Los artistas venecianos, por lo general, se mantendrán menos especulativos y burocráticos que sus colegas florentinos, romanos o boloñeses. Como los neerlandeses, parecen atenerse al epigrama de Goethe: «¡Artista! ¡Plasma! ¡No hables!».

La obra maestra tipográfica incunable, la anónima (¿Francesco Colonna?) *Hypnerotomachia Poliphili* (imprenta de Aldo Manuzio, 1499),⁵⁷ fue la primera en incluir xilografías inspiradas en la arquitectura romana, al estilo del pintor

⁵⁴ Antonio BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993; María Luisa CUENCA, Ana Louise HERNÁNDEZ PUCH, José Manuel MATILLA (eds.), *El maestro de papel*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

⁵⁵ Sergio ORTOLANI, «Le origini della critica d'arte a Venezia», *L'arte*, 26:1 (1923), pp. 1-17, <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1923/0023>>; Claudia DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere*, Roma, Bulzoni, 1988; Martin LOWRY, *Le monde d'Alde Manuce*, Paris, Promodis, 1989.

⁵⁶ Galienne FRANCASTEL, «De Giorgione au Titien», *Annales E.S.C.*, 15:6 (1960), pp. 1060-1075, <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1960_num_15_6_420682>; Salvatore SETTIS, *La "Tempesta" interpretada*, Madrid, Akal, 1990.

⁵⁷ Liane LEFAIVRE, *Hypnerotomachia Poliphili*, <<http://mitpress2.mit.edu/e-books/HP>>.

Andrea Mantegna, quien en la no lejana Mantua producía grabados sueltos, aunque no libros ilustrados; pero fue un fracaso comercial. La reedición veneciana de 1545 y la traducción parisina de 1546 se producirán cuando ya se ha añadido al público una nueva generación de artistas, dispuestos a servirse más de las ilustraciones «a lo romano» que al relato.⁵⁸

Una innovación veneciana tendrá grandes consecuencias: el privilegio, o exclusiva de edición por un período determinado dentro de una jurisdicción determinada. Uno de los primeros en obtenerlo del Senado veneciano fue el pintor y grabador Jacopo de'Barbari para su gigantesca vista de la ciudad (1500).⁵⁹ La primera ley de *copyright* propiamente dicha (no privilegio temporal, sino protección íntegra de la propiedad intelectual) la promulgará el Parlamento británico en 1735, a instancias de una campaña orquestada por William Hogarth.

Las primeras ediciones italianas de Serlio datan de 1537 y 1540; el arquitecto emigra a Francia en 1541. Poco después, se acumulan las publicaciones: Alberti, primera traducción italiana de *De re aedificatoria* (1546), y primera traducción italiana de *De pictura* (1547); Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (1548); Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura* (1549); Anton Francesco Doni, *Disegno* (1549); Doni, *Le Medaglie* (1550); las antigüedades de Roma, por Pirro Ligorio (1553), Lucio Mauro & Ulisse Aldrovandi (1556), y Bernardo Gamucci (1565); arquitectura de Pietro Cataneo (1554); guía de Venecia por Francesco Sansovino (1556); Daniele Barbaro, traducción y comentario de Vitruvio (1556, ilustraciones de Palladio); Lodovico Dolce, *L'Aretino* (1557); Alberti, primera traducción italiana de *De statua* y segunda de *De pictura* (1568); perspectiva de Barbaro (1569); primera traducción latina de Serlio en Italia (1569); arquitectura de Palladio (1570). Los grandes impresores de estos años son Paolo Manutio, Aldo Manutio el Joven y Gabriele Giolito; los principales entendidos, Pietro Aretino y Giangiorgio Trissino («descubridor» de Palladio).

Posteriormente, Venecia continúa siendo el primer centro editor italiano, aunque se enfrentará a mayor competencia europea; de la decaída Alemania, sólo de Nuremberg. Principales productos: elaboración vitruviana de Giovanni Antonio Rusconi (1590); perspectiva de Lorenzo Sirigatti (1596); último gran tratado arquitectónico del Renacimiento, Scamozzi (1615); descripción de la colección de Giovanni Battista Marino (1619), uno de los dos tratadistas europeos del siglo en mencionar al Greco (el otro, Mancini, permaneció inédito); el principal biógrafo de los pintores venetos, Carlo Ridolfi (1648); las dos guías de Marco Boschini, 1660 (única obra seiscentista no española en mencionar a Velázquez; dedicada al archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador y coleccionista en la lejana Bruselas) y 1664.

ROMA. En 1543, cuando se han atenuado los efectos del Saco de 1527, en el círculo del cardenal Alessandro Farnese se forma la Accademia della

⁵⁸ E.P. GOLDSCHMIDT, *The printed book of the Renaissance*, Amsterdam, Van Heusden, 1966, pp. 37, 50, 78.

⁵⁹ Piero FALCHETTA, *Jacopo de Barbari e le vedute di Venezia*, <<http://www.tridente.it/venetie>>.

Virtù.⁶⁰ Bajo la dirección del humanista Claudio Tolomei, se propone estudiar y editar a Vitruvio. Entre los miembros: los cardenales Ippolito de Medici, Bernardino Maffei y Marcello Cervini (futuro papa Marcelo II); los artistas Miguel Ángel, Vasari, Vignola, Francesco Paccioto y Giulio Clovio; los eruditos Paolo Giovio, Annibal Caro, Pietro Bembo, Egnazio Danti y Guillaume Philandrier. El arquitecto Antonio da Sangallo II, promotor de la rival Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (1542), es la ausencia más notoria. Sólo Philandrier publica prontamente: *Annotationes* a Vitruvio (Estrasburgo 1543, Roma 1544, etc.). El médico Luis de Lucena, el futuro jesuita y arquitecto Bartolomé de Bustamante y los arquitectos y pintores italianos contratados para la obra del Escorial suministran el puente con el centro cortesano español: Madrid y, todavía, Valladolid y Toledo.⁶¹

La estrella del mundo artístico romano es Miguel Ángel, y entre sus pocos confidentes están el pintor portugués Francisco de Holanda, que permaneció inédito, y Ascanio Condivi, quien publica la biografía de Buonarroti (1553), la primera de un artista en vida. De 1552 es la arquitectura de Antonio Labacco. En 1554 publica Palladio (normalmente reside en Vicenza) la más popular guía arqueológica de Roma. La publicación arquitectónica más difundida será el manual de órdenes clásicos de Vignola (1562).

Desde finales del XVI hasta la gran colección de biografías por Bellori (1672), destacan: el álbum de antigüedades de Étienne Du Pérac (1575), el tratado sobre artes de la Antigüedad por otro francés, Louis de Montjosieu (1585), la moral artística de Antonio Possevino (1593), el mencionado Villalpando (1604), la arquitectura de Giovanni Battista Montano (1608), las biografías de artistas romanos por Giovanni Baglione (1642). Florece la literatura de guías y vistas: itinerarios devocionales, arqueología, monumentos modernos y colecciones. En ella se especializa una familia de impresores de los siglos XVII y XVIII, Giovanni Giacomo de' Rossi y su heredero Domenico.⁶² Ya en el XVI lo habían hecho dos extranjeros establecidos en Roma: Antonio Martínez de Salamanca y Antoine Lafréry.⁶³

Varios romanos publican fuera: Romano Alberti en la universitaria Pavía (1604); el fundador de la Accademia di San Luca, Federico Zuccaro, en Mantua, ducado de los Farnese (1605), Turín (1607), emergente capital de la dinastía Saboya, y Bolonia (1608); Cortona en Florencia (1652). Son varias las

⁶⁰ Bernd KULAWIK, *Accademia de lo Studio della Architettura, Accademia dello Sdegno, Accademia della Virtù, Accademia Vitruviana, Accademia Romana*, <<http://www.accademia-vitruviana.net>>.

⁶¹ Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum, 1967; María CALLI, *De Miguel Ángel a El Escorial*, Madrid, Akal, 1994.

⁶² Francis HASKELL, *El laborioso nacimiento del libro de arte*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1991; Aloisio ANTINORI (ed.), *Studio d'architettura civile*, Roma, Quasar, 2013.

⁶³ Sylvie DESWARTE-ROSA, «Les gravures des monuments antiques d'Antonio Salamanca à l'origine du Speculum romanae magnificentiae», *Annali di architettura*, 1 (1989), pp. 47-62.

obras frustradas, inéditas o perdidas: Giovanni Battista Agucchi con Domenichino, Giulio Mancini, Giovanni Battista Passeri, Andrea Sacchi, Pietro Testa, Borromini con Virgilio Spada, Lione Pascoli. Las opiniones artísticas del franco-romano Nicolas Poussin sobreviven en su correspondencia con Chantelou, más un fragmento salvado por Bellori en sus *Vite*.

La explicación puede estribar en que Roma, al convertirse en el foco de la Contrarreforma, prescinde de la Idea (Platón, Plotino), a la eran aficionados los tratadistas del manierismo,⁶⁴ por la Retórica (Aristóteles, Horacio, Quintiliano), más propia del barroco:⁶⁵ un arte que pretende persuadir a las masas por medio de los sentidos, no un arte críptico para entendidos, como aquél. De las otras dos tendencias artísticas del Seiscientos, la realista, asociada a Caravaggio y los *Bamboccianti*, no produce literatura; la clasicista se mantiene latente durante el apogeo del barroco (en vida de Rubens [+1640] y Bernini [+1680]), para resurgir con fuerza durante el barroco tardío.

La rivalidad profesional entre Bernini y Borromini transcurre paralela a la existente entre sus respectivos patronos, los linajes aristocráticos y papales Barberini y Pamphili. Bernini no escribió sobre arte, mientras que las monografías arquitectónicas de su rival son póstumas (1720, 1725). Mientras que la pintura de Rubens conoce una revaloración en el París de finales de siglo, la teoría clasicista, incluso en Roma, se muestra desfavorable a la escultura de Bernini y a la arquitectura de Borromini.

A partir de 1630, Poussin se convierte en polo del grupo clasicista:⁶⁶ la colonia francesa (Gaspar Dughet, Claude Lorrain, Jacques Stella, Charles Errard, Charles Le Brun, Paul Fréart de Chantelou, Roland Fréart de Chambray, Raphaël Trichet Du Fresne, André Félibien des Avaux, Pierre Monier);⁶⁷ los pintores Andrea Sacchi, Giovanni Battista Passeri, Pietro Testa, Joachim von Sandrart; los escultores François Duquesnoy, Alessandro Algardi; el arqueólogo Bellori; el coleccionista Cassiano dal Pozzo, secretario del cardenal Francesco Barberini y patrón de los álbumes arqueológicos que forman el *Museo Cartaceo*, en el que dibujan los mejores artistas del círculo.⁶⁸ Parte del mismo grupo participa en el catálogo de una colección: *Galleria Giustiniani* (1631?). Corresponsal en Florencia es el arqueólogo Carlo Dati (pintores de la Antigüedad, 1667). A partir de 1655, Cristina I protege a

⁶⁴ Erwin PANOFKY, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1976; Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1979; Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis*, Madrid, Cátedra, 1982.

⁶⁵ Enrico CASTELLI (ed.), *Retorica e Barocco*, Roma, Fratelli Bocca, 1955.

⁶⁶ Anthony BLUNT, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977; Idem., *Nicolas Poussin*, London, Pallas Athene, 1995.

⁶⁷ Monier, ganador de la primera promoción del Premio de Roma concedido por la Academia, conoció a Poussin el último año de la vida de éste (1665).

⁶⁸ Francis HASKELL, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, 1984; WARBURG INSTITUTE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, <<http://warburg.sas.ac.uk/research/research-projects/paper-museum-cassiano-dal-pozzo>>.

diversos escritores y artistas, y patrocina la biografía de Bernini por Baldinucci (Florencia, 1682).

Poussin y Dal Pozzo también se relacionan con Pietro da Cortona, destacado representante del barroco pictórico, quien sin embargo compartía con el francés los ideales académicos. Como practicantes del Gran Arte, ambos pertenecían una categoría distinta a los pintores de géneros bajos (paisaje, bodegón, vida cotidiana), los *Bamboccianti* (la mayoría procedentes de los Países Bajos) de la Roma contemporánea.⁶⁹

En vida de Poussin se publican: Chambray, tratado de arquitectura (París, 1650), primera traducción francesa completa de Palladio (París 1650),⁷⁰ traducción francesa de Leonardo (París, 1651, ilustraciones de Errard), tratado de pintura (Le Mans, 1662); Du Fresne, edición príncipe de Leonardo (París, 1651, ilustraciones de Poussin); tratados de pintura por Cortona junto al jesuita Ottonelli (*Trattato della pittura*, Florencia, 1652), y Félibien (París, 1660). Ninguno en Roma, lo que señala el traspaso de la primacía intelectual y artística de la «Ciudad Eterna» a la «Ciudad Luz». El principal ensayista romano es el jesuita Kircher, también del círculo Barberini, aunque sus intereses intelectuales lo mantienen aparte;⁷¹ y publica habitualmente en Amsterdam.

FLORENCIA. En 1546, el tratadista Anton Francesco Doni se establece como impresor, con poco éxito, y Paolo Giovio publica la descripción de su Museo de Como (Lombardía). Durante los años siguientes, trabajan los impresores Lorenzo Torrentino y Bernardo Giunta e Hijos;⁷² los traductores Cosimo Bartoli (arquitectura de Alberti, 1550), Hippolito Orio (*Museo* de Giovio en italiano, 1552) y Lodovico Domenichi; los autores Benedetto Varchi («parangón», 1549; oración fúnebre a Miguel Ángel, 1564), Vasari (*Vite*, 1550), Giulio Camillo, *L'idea del teatro* (1550), Vincenzo Danti (proporciones, 1567) y Cellini (orfebrería y escultura, 1568); los eruditos Vincenzo Borghini y Giovan Battista Adriani. La época se cierra con la segunda edición, ampliada,

⁶⁹ Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 38-39, 263-265, 367-368.

⁷⁰ Ambos libros impresos por Edme Martin, yerno de Claude Cramoisy, a su vez hermano de Sébastien, director de la Imprimerie royale. Chambray se retiró a Le Mans a raíz de la caída (1643) de su protector, el superintendente de edificios François Sublet de Noyers. Con éste, su hermano Chantelou y Trichet du Fresne, había fundado (1640) en París la Imprimerie royale. Dominique VARY, «Les frères Chambray», *Gryphe*, 15 (2006). <<https://collections.bm-lyon.fr/PER0044ae180b0a63a1>>.

⁷¹ Su red epistolar: Michael John GORMAN, *The Athanasius Kircher Project*, <<http://web.stanford.edu/group/kircher/>>. Emilio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Athanasius Kircher y la ciencia del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 2001, <<https://eprints.ucm.es/58744>>.

⁷² Claudia DI FILIPPO BAREGGI, «Giunta, Doni, Torrentino», *Nuova rivista storica*, 1974, pp. 318-348.

de las *Vite* (1568). El hito más señalado es la fundación de la Accademia del Disegno (1563).

Con la Academia aparece un nuevo género: el libro de texto para el alumnado artístico. Los primeros en dirigirse a tal público son dos hermanos florentinos, el escultor Vincenzo Danti y el matemático Egnazio (libro de perspectiva, Florencia, 1573; edición póstuma de la perspectiva de Vignola (Roma, 1583). Más adelante, las academias regias de París y Madrid destacarán en promover tales publicaciones.⁷³

Con el Manierismo termina la época dorada de Florencia. Tras Raffaele Borghini (*Il Riposo*, 1584) y el tratado sobre perspectiva de Pietro Accolti (1625), el último autor notable será Filippo Baldinucci. A él recurre Cristina I cuando patrocina la biografía de Bernini. Su obra más importante, las biografías de artistas (Florencia, 1681-1728), es en parte póstuma; su hijo Francesco Saverio deja inédita la continuación. Baldinucci es también autor del segundo diccionario de terminología artística (1681; el primero se debe a André Félibien, París, 1676) y primer historiador del grabado (1686). En el XVIII, la capital toscana se convierte en una ciudad-museo, como Pisa en el XV, Brujas y Siena en el XVI, Toledo y Úbeda en el XVII, Malinas, Sevilla y Granada en el mismo XVIII, Salzburgo, Salamanca, Santiago de Compostela y Venecia en el XIX.

PARÍS. Cuando Francisco I decide fijar allí su corte (1526), empieza el ocaso de dos regiones que previamente iban por delante: el Valle del Loira y Normandía. El escultor y arquitecto Jean Goujon deja Ruán por París hacia 1544. Las principales publicaciones son:⁷⁴ comentario a Vitruvio de Guillaume Philandrier (1545); traducciones francesas de Jean Martin: libros I-II de Serlio (1545), *Hypnerotomachia Poliphili* (1546), libro V de Serlio (1547), Vitruvio con ilustraciones y apéndice de Goujon (1547), arquitectura de Alberti (1553); 1557, proporciones de Durero en latín y francés (ésta por Louis Meigret). Jacques Androuet du Cerceau, cuyos primeros álbumes de arquitectura salen en Orleans (1549-1551), en 1559-1584 publica en París. El pintor Jean Cousin I publica su tratado de perspectiva en 1560, Philibert de l'Orme sus tratados de arquitectura en 1561 y 1567, y Jean Bullant el suyo en 1564. *Medidas del romano*, de Sagredo, se traduce como *Raison d'architecture antique* (de 1536 a 1608). El «impresor real» Geoffroy Tory publica en 1529 el *Champfleury*, tratado de tipografía con destacable ilustración.

La relativa tolerancia imperante bajo Francisco I desaparece con sus sucesores y con las intrigas de la reina-madre Catalina de Médicis. En 1546, el impresor lionés Étienne Dolet es quemado en París. En 1552, el impresor Robert Estienne abandona París por la calvinista Ginebra. En 1562 estallan las

⁷³ Nikolaus PEVSNER, *Academias de arte*, Madrid, Cátedra, 1982; Anton W.A. BOSCHLOO (ed.), *Academies of art = Leiden kunsthistorisch jaarboek*, 5-6 (1986-1987); Frances A. YATES, *The French academies of the Sixteenth Century*, London, Routledge, 1988.

⁷⁴ Yves PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, Paris, Garnier, 2013; UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY, *Architectural treatises of the French Renaissance*, <<http://explore.lib.virginia.edu/exhibits/show/renaissance-in-print/architecture>>.

Guerras de Religión. El ceramista hugonote Bernard Palissy publica su *Recepte véritable* en la principal plaza protestante, La Rochela (1564). Los sangrientos años que duran hasta 1598 se muestran poco propicios para la especulación artística. París necesitará cerca de medio siglo para recuperarse.

Ya hemos hablado de esta ciudad a propósito de la Roma seiscentista. A partir de 1648, con la fundación de la Académie royale de peinture et sculpture bajo el gobierno del cardenal Mazarino y por iniciativa del pintor Le Brun, reforzada por su reorganización jerárquica (1663), la Académie de France à Rome (1666), la Académie royale d'architecture (1671) y la École royale des ponts et chaussées (1747), París se convierte en la capital de la *Kunstliteratur*. Una fecha simbólica sería 1650-1651: publicaciones arquitectónicas de Chambray y edición príncipe de Leonardo. La crítica a esta última que emitió el grabador Abraham Bosse le granjeó la expulsión de la Academia; también pudo influir su calvinismo. Las reservas de Poussin sobre la misma edición, pronunciadas desde Roma, en nada le perjudicaron.

El fracaso de Bernini en su visita parisina (1665), narrada por Chantelou, marca el traslado de la hegemonía de Roma a París.⁷⁵ Significativamente, las obras empiezan a ir dedicadas a Luis XIV (Carlo Dati, Florencia, 1667; Malvasia, Bolonia, 1678), a su superintendente de edificios Jean-Baptiste Colbert (Bellori, Roma, 1672) o al «primer pintor» Le Brun (Malvasia, Bolonia, 1686). Félibien, como historiador del rey y secretario de la academia de arquitectura, fue el primero en detentar un cargo oficial en historiografía del arte.

A finales del XVII, los dos principales debates que, en el mundo artístico de la capital, se traducen en publicaciones⁷⁶ son la «Querella de antiguos y modernos», iniciada por el cuentista Charles Perrault y su hermano, el arquitecto Claude, quienes encuentran un detractor en el ingeniero François Blondel; el conflicto entre el color y el dibujo («rubenistas y poussinistas», barrocos y clasicistas), monitorizada por el secretario de la Academia, Roger de Piles, cuyo principal oponente era el presidente de la misma, Le Brun. Del programa de publicaciones oficiales destacan las conferencias de la Academia compiladas por Félibien (1669), la arquitectura de Blondel (1675-1683), y *Les édifices antiques de Rome* (1682) por Antoine Desgodets, émulo en versión lujosa de guías como la de Palladio.

LYON. En 1549, un Serlio carente de encargos en París ni Fontainebleau se traslada a este gran centro editorial, donde en 1550 vende los manuscritos de sus sexto, séptimo y octavo libros al anticuario Jacopo Strada y en 1551 publica su *Extraordinario libro* (por Jean de Tournes), reimpresso en 1558 y 1560

⁷⁵ Victor-Lucien TAPIÉ, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, II, III.

⁷⁶ Bernard TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957; André FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1989; Marc FUMAROLI, *Las Abejas y las arañas*, Barcelona, Acantilado, 2008.

por Guillaume Rouillé.⁷⁷ En 1552 se imprime una nueva edición del comentario a Vitruvio de Guillaume Philandrier, y al año siguiente *Epitome thesauri antiquitatum* de Strada. Los principales impresores por estos años son Étienne Dolet y Sébastien Gryphe, y los principales grabadores Jean de Gourmont y Bernard Salomon. En ésta, la segunda ciudad francesa por tamaño, el mundo de las artes gráficas sufre fuertes agitaciones laborales y religiosas.⁷⁸ El arquitecto De l'Orme, nacido en Lyon, emprende una singladura opuesta a la de Serlio: después de una estancia romana, en 1540 se radica en París, donde publica sus dos tratados. Dos siglos después le imitará otro arquitecto lionés, Soufflot. Lyon no recuperará su papel editor de arte, aunque durante los siglos XVII-XVIII seguirá siendo una importante distribuidora de impresos hacia el sur de Europa.⁷⁹ Podemos recordar la obra arqueológica de Jules-César Boulenger (1627).

MADRID. El entorno del arquitecto Juan de Herrera y su Academia de Matemáticas⁸⁰ incluye: los dos traductores Miguel de Urrea (Vitruvio de 1582, impreso en la cercana sede universitaria de Alcalá de Henares) y Rodrigo Zamorano (arquitectura de Alberti, 1582); el propio Herrera (*Sumario y estampas del Escorial*, 1589); Patricio Cajés, traductor de Vignola (1593); el ingeniero militar Cristóbal de Rojas (1598); el jesuita Juan Bautista Villalpando, que marcha a Roma en 1592, donde el impresor español Ildefonso Chacón le publica *Apparatus urbis ac Templi Hierosolymitani* en 1604. En el mismo círculo se mueven los científicos Pedro Juan de Lastanosa, Pedro Ambrosio Ondériz y Juan Bautista Lobaña. El humanista Benito Arias Montano se retira a Sevilla en 1586, entre otros motivos por disconformidad con las ideas arqueológicas de Villalpando: su reconstrucción fantástica del Templo de Jerusalén.⁸¹

Bajo los Austrias menores y el primer Borbón, no se establece en Madrid una relación tan institucionalizada entre artistas, científicos, eruditos, artíficos

⁷⁷ Christoph THOENES (ed.), *Sebastiano Serlio*, Milano, Electa, 1989; Sylvie DESWARTE-ROSA (ed.), *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, Lyon, Mémoire Active, 2004; AVERY ARCHITECTURAL & FINE ARTS LIBRARY, *Digital Serlio Project*, <<https://library.columbia.edu/libraries/avery/digitalserlio.html>>.

⁷⁸ Natalie Zemon DAVIS, «La imprenta y el pueblo», en *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993.

⁷⁹ Roger CHARTIER, «Livres et espace», *Revue française d'histoire du livre*, 1:1-2 (1971), pp. 77-108.

⁸⁰ José Ramón SORALUCE BLOND, «Ciencia y arquitectura en el ocaso del Renacimiento español», *Academia*, 65 (1987), pp. 67-107 <<http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-065%20-%281987%29.pdf>>; Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, «El mecenazgo real y el libro», en *Congreso internacional las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, vol. 2; Nicolás GARCÍA TAPIA, Jesús CARRILLO CASTILLO, *Tecnología e Imperio*, Tres Cantos, Nivola, 2002; M.I. VICENTE MAROTO, M. ESTEBAN PIÑEIRO, *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*, Valladolid, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 2006.

⁸¹ Juan Antonio RAMÍREZ (ed.), *Dios arquitecto*, Madrid, Siruela, 1991.

y Gobierno como bajo Felipe II y los tres siguientes Borbones. Del fracaso en fundar una academia real de bellas artes se lamentará la primera publicación que divulga la teoría artística italiana en España: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633). Pero el número de publicaciones madrileñas es considerable, aunque su crecimiento se haga a expensas de la decadencia de las imprentas de ambas Mesetas (Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares, Toledo). Además de Carducho, recordaremos: los alegatos en favor de la «liberalidad» de las artes por Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600) y Juan Alonso de Butrón (1636); Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura* (dos volúmenes, 1639 y 1664, y reediciones);⁸² la descripción del Escorial por Francisco de los Santos (1657 y reediciones); el tratado de abovedamiento por Juan de Torija (1661).⁸³

La decadencia económica más general se manifiesta en la contracción de ediciones durante el último tercio del siglo. La más importante es valenciana: el tratado de pintura de José García Hidalgo (1693).

La principal publicación no capitalina del siglo es Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (1649, póstuma), impresa en Sevilla, urbe que, pese a monopolizar la navegación y el comercio con Indias, iniciaba su declive. Incluye una queja soterrada contra Carducho por haberse adelantado, valga decir: por haberle arrebatado parte del mercado. Otro libro hispalense es Diego López de Arenas, *Breve compendio de carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (1633, 1727), probablemente pensado para el mercado americano, donde las estructuras lignarias tuvieron más desarrollo que en Europa occidental: se armaban artesonados mudéjares todavía en el XVIII.

El primo de Felipe II, el emperador Rodolfo II, durante su sede en Viena (1576-1583) retira la subvención a Jacopo Strada, dejando inéditos sus proyectos editoriales. En la subsiguiente y brillante Corte de Rodolfo en Praga (1583-1612)⁸⁴ apenas se publica sobre arte, lo que quizá se explique por el carácter introspectivo y las aficiones esotéricas del monarca. Ni siquiera escribe el visitante Vredeman de Vries. La excepción es Gabriel Krammer, *Architectura* (1600).

Otro centro artístico de la segunda mitad del siglo es Múnich (mecenasgo de Alberto V), pero su asesor Strada publica el libro VII de Serlio en un centro editor consagrado, Frankfurt (1575). En esta misma ciudad publica (1620) su obra sobre jardinería Salomon de Caus, quien trabaja en Heidelberg para Federico V del Palatinado.

LONDRES. «Era de Thomas Howard», XIV conde de Arundel. Con el primer Estuardo, Jaime I, se produce un «deshielo» con respecto a los últimos

⁸² El tratado de arquitectura más completo que se publicara jamás (George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1957). Hasta comienzos del XIX, documentado en 37 bibliotecas de artistas españoles, y citado por 18 artífices españoles.

⁸³ De Gregorio Tapia y Salcedo, *De los errores que se cometen en las pinturas sagradas* (1661), hemos sido incapaces de localizar ningún ejemplar.

⁸⁴ Robert John Weston EVANS, *Rudolf and his world*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

y represivos años de Isabel I. En 1604 se firma la paz con España y se rehabilita a Arundel, quien se convertirá en el polo cultural del período, con el duque de Buckingham en segundo puesto.⁸⁵ En 1611, se traduce a Serlio. En 1612, el ingeniero francés Salomon de Caus publica su tratado de perspectiva; en 1614 parte para Heidelberg. En 1613 (año de la última pieza de Shakespeare escrita para la Corte, *Henry VIII*), Arundel y el arquitecto Inigo Jones regresan de un viaje de estudios a Italia. En 1620, Arundel trae al arqueólogo Franciscus Junius II. En 1620-1621, Van Dyck y Rubens efectúan unas primeras visitas, a instancias de Arundel. En 1622, Henry Peacham publica *The compleat gentleman*, donde (como Castiglione) incluye la pintura como práctica del perfecto caballero. En 1624, Henry Wotton publica *The elements of architecture*. En 1632, con recomendación de Arundel, Van Dyck se establece en la capital. En 1637, Junius publica en Amsterdam *De pictura veterum*, enviando copias para comentario a Rubens (en Amberes) y Van Dyck; el año siguiente aparece la traducción inglesa. Corresponsal holandés de Junius es Gerardus Joannes Vossius, cuya *De quatuor artibus popularibus* (Amsterdam, 1601) incluye un apartado sobre pintura, que no dejó de influir sobre Junius. En 1637, Arundel importa al grabador bohemio Wenceslaus Hollar. Jones no publica en vida (póstumo [1655] es un estudio sobre los megalitos de Stonehenge), pero proyecta escenografías en colaboración con el último dramaturgo de la época jacobina, Ben Jonson. Arundel patrocina excavaciones en el Mediterráneo oriental y se relaciona con el arzobispo James Ussher (cronología bíblica), el médico William Harvey (hematología), el político y filósofo Francis Bacon y el jurista y arqueólogo John Selden, quien elabora el catálogo de sus esculturas.

En 1642 estalla la Guerra Civil. Arundel y Junius emigran a Amberes, como Hollar en 1645. Van Dyck había tanteado entrar a trabajar para la Corona francesa, pero probablemente le disuadió la presencia en París de Poussin, cuya brevedad (1640-1642) nadie sospechaba en aquel momento.

La *Kunstliteratur* inglesa, que tras Arundel se eclipsa bajo la Guerra Civil y la dictadura de Cromwell, se recupera con la Restauración de Carlos II en 1660. John Evelyn escribe una monografía sobre el grabado (1662) y traduce las arquitectura (1664) y pintura (1668) de Chambrey. La primera incluye también la escultura de Alberti, con lo que la lengua inglesa consigue una enciclopedia facticia de las cuatro artes. La influencia italiana y neerlandesa predominante bajo Carlos I deja paso a la francesa. Para despegar en cantidad y originalidad, la producción inglesa ha de esperar a la segunda década del siglo siguiente, en las condiciones de libertad de expresión que concede la monarquía parlamentaria.

La ciudad holandesa de Haarlem destaca entre 1583, fecha de llegada del pintor, poeta y tratadista Carel van Mander, y 1590, partida de Hendrick Goltzius hacia Roma. Van Mander agrupa al pintor Cornelis van Haarlem y al grabador y pintor Goltzius en una no bien identificada academia. En este

⁸⁵ David HOWART, *Lord Arundel and his circle*, New Haven, Yale U.P., 1985; Ernest B. GILMAN, *Recollecting the Arundel Circle*, New York, Peter Lang, 2002.

ambiente aparece *Het Schilderboek* (Alkmaar, 1604; Haarlem, 1618) del primero, también afiliado a una típica sociedad de los Países Bajos, la cámara de retórica De Witte Angieren. Pronto será Haarlem desplazada, como centro artístico holandés, no por la universitaria Leiden ni la más aristocrática La Haya, residencia de los estatúderes Orange, sino por la burguesa

AMSTERDAM. El apogeo del Siglo de Oro holandés coincide con la «era de Rembrandt», comprendida entre su establecimiento en la ciudad, procedente de Leiden (1631/1632), y su bancarrota (1656), más que su muerte (1669).⁸⁶ Los Países Bajos del norte descuellan durante el XVII tanto en pintura como en industria editorial. Kircher, residente en el jesuítico Colegio Romano de Roma, publica habitualmente en el bastión protestante (aunque relativamente tolerante, como testimonia la obra de Baruch Spinoza) de Amsterdam, como también Franciscus Junius II desde Londres. El danés Ole Worm publica la descripción de su gabinete de curiosidades (en alemán: *Wunderkammer*) de Copenhague, en la universitaria Leiden (1655). Se reimprimen y traducen obras extranjeras, pero la teoría artística neerlandesa es escasa, siendo la principal el citado Van Mander y Samuel Hoogstraten (Middelburg, 1641).

En 1633 se publica: Vredeman de Vries, refundido por Samuel Marolois, *Perspectiva*; en 1637: Franciscus Junius II, *De pictura veterum*. Ya hemos mencionado las traducciones del *Retrato del Templo de Selomo*. En 1646 el arquitecto francés Pierre Le Muet traduce al francés del Libro I de Palladio, y éste al neerlandés, junto con la traducción de *L'art de bien bastir*, de Le Muet. En 1648 sale la primera edición de los proyectos arquitectónicos de Philips Vingboons. 1649 contempla la edición de Vitruvio por Jan de Laet, junto con otros textos sobre escultura (Gaurico), pintura (Alberti), etc., formando una pequeña enciclopedia de arte en latín. Compárese con la política redaccional de Evelyn en Londres, dos décadas más tarde.

Entre las relaciones de Rembrandt están: el coleccionista y agente artístico Alfonso López; Constantín Huyghens, secretario del príncipe de Orange; el burgomaestre Jan Six; el predicador menonita Cornelis Anso; el rabino sefardí Menasseh ben Israel, cuyo retrato grabó, suministrándole también ilustraciones para su libro *Piedra gloriosa* (1655). Rembrandt fue celebrado por los poetas Joost van den Vondel y Jan Vos. No parece haberse relacionado con los grandes impresores de Leiden, los Elzevir, cuya filial en Amsterdam publica en 1649 la obra mencionada.

Ningún pintor holandés tocó tantos géneros ni tuvo tantos discípulos como Rembrandt, mientras que su tratamiento de los temas le distingue tanto de la línea principal de la pintura holandesa, orientada más a lo visto que a lo

⁸⁶ Entorno cultural: Kenneth CLARK, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, New York U.P., 1966; Guillermo DIAZ PLAJA, *Rembrandt y la sinagoga española*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1982; Jakob ROSENBERG, *Rembrandt*, Madrid, Alianza, 1987; Svetlana ALPERS, *El taller de Rembrandt*, Madrid, Mondadori, 1992; Simon SCHAMA, *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

imaginado, como de un grupo minoritario pero influyente, los pintores italianizantes, que trabajaban en la línea de lo que hacían Rubens y su escuela en Amberes (ciudad con la que los artistas holandeses mantenían una relación de admiración/rivalidad), y en consecuencia orientados más al ideal que a la cotidianeidad. El lugar de Rembrandt en la pintura holandesa recuerda a la de su contemporáneo Velázquez en la española, pero lo más probable es que se desconociesen mutuamente.⁸⁷

La originalidad de Rembrandt fue percibida por la crítica contemporánea. Imbuida de prejuicios clasicistas, estableció con él una relación de amor-odio como la establecida, poco antes, con Caravaggio.⁸⁸ Quizá en esto estribe una de las causas de que el arte hispánico (formación de la leyenda de su realismo descarnado, o de su piedad noña) sea el gran ausente de la historiografía artística europea hasta fines del XVIII, cuando Francesco Milizia (arquitectos) y Johann Dominik Fiorillo (pintores) lo incluyan en sus escritos.

Una fuente clave para conocer la cultura literaria de Rembrandt sería el inventario de su biblioteca, levantado en ocasión de su insolvencia,⁸⁹ pero, como tantos documentos del género, resulta decepcionante. Cosa frecuente en inventarios de pintores, abundan los álbumes de dibujos y grabados, propios y ajenos, pero no libros propiamente dichos. Entradas en cuestión:

273: El libro de la proporción de Albrecht Dürer, con xilografías [probablemente en traducción holandesa (Arnhem, 1622)].

281: Quince libros de diversos tamaños [¡Cuántas veces la incuria del escribano depara un desesperante asiento como éste!].

282: libro en alemán, de tema militar [por la fecha no puede ser el de Böckler, citado más arriba].

⁸⁷ No hay pruebas de que Velázquez conociese grabados de Rembrandt, ni en 1660 había en su biblioteca (Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, «La librería de Velázquez», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. 3; Pedro RUIZ PÉREZ [comisario], *La Biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1999) ningún libro que incluyese información sobre su colega holandés. Del arte nórdico podía saber algo de los siglos XV y XVI a través de dos de sus libros: *Vite* de Vasari y *Arte de la pintura* de su maestro y suegro Francisco Pacheco. Éste dependía como fuente del *Schilderboek* de Van Mander, que probablemente se hiciera traducir por algún miembro de la colonia flamenca de Sevilla (Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, edición del *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990). Lo que Velázquez haya podido saber por Rubens cuando este pintor y diplomático visitó Madrid en 1628 (por entonces Rembrandt contaba tres años de práctica independiente; Rubens visitó Holanda en 1627), es pura especulación. Vicente LLEÓ CANAL, *Nueva Roma*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979; Luis MÉNDEZ RODRÍGUEZ, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005; Tanya J. TIFFANY, *Diego Velázquez's early paintings and the culture of seventeenth-century Seville*, University Park, Pennsylvania State U.P., 2012.

⁸⁸ Seymour SLIVE, *Rembrandt and his critics*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1953; Denis MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, Westport, Greenwood Press, 1971; Francisco CALVO SERRALLER, «La crisis de la doctrina artística del Renacimiento y su influencia en el Barroco», *Cuadernos hispanoamericanos*, 372 (1981), pp. 575-597.

⁸⁹ Paolo LECALDANO, *La obra pictórica completa de Rembrandt*, Barcelona, Noguer, 1971, pp. 89-90.

283: Otro, con xilografías.

284: Un Flavio Josefo en alemán, con figuras de Tobías Stimmer [*Antiquitates Iudaicae*].

285: Una vieja Biblia [¿qué edición?].

Después de la fecha simbólica de 1656, Amsterdam y otras ciudades neerlandesas continúan siendo importantes centros editores. Pero su importancia estriba más bien en preparar, gracias a su relativa tolerancia (acogida de hugonotes expulsados de Francia en 1685) el movimiento de ideas del siglo siguiente.⁹⁰

En comparación con el resto de Europa, los italianos descuellan en historiografía local y regional. Además de los tres faros (Floencia, Roma, Venecia), cuentan dos centros artísticos del Seiscentos y Setecientos. Uno es la hipertrófica Nápoles. Su mayor gloria literaria, el poeta Marino, prefiere publicar en Turín (1614) y Venecia (1619). Uno de los principales pintores del Seiscientos napolitano, Salvatore Rosa (trabaja también en Floencia y Roma), se ceba en sus colegas mediante unas *Satire* con pie de imprenta falso (¿Nápoles, 1664?). Todavía dentro del espíritu del XVII (a diferencia de su paisano y contemporáneo, el filósofo de la historia Giambattista Vico), el principal biógrafo local es Bernardo De'Dominici *Il Falsario* (1742-1743). Recordaremos la autobiografía póstuma (1728) del florentino Cellini.

El otro centro es la universitaria

BOLONIA. A partir de la academia de los Carracci, el prestigio de la escuela pictórica local va en aumento. En 1678, el biógrafo Carlo Cesare Malvasia la reivindica frente a la romana, lo que provoca una réplica del eclesiástico español Vicente Vitoria (Roma, 1703), seguida de una contrarréplica por Giampietro Zanotti (1705). Importante recopilación de biografías italianas es la de Pellegrino Antonio Orlandi (1704). Otras publicaciones son la perspectiva de Giulio Troili (1672), la descripción del museo Cospi-Aldrovandi por Lorenzo Legati (1677) y la guía artística de Bologna por Malvasia (1686).

La importancia boloñesa pasa pronto. El pintor, arquitecto y escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena se va a Parma ya en 1685; en un intermedio entre sus estancias barcelonesa y vienesa, allí publica (1711) su tratado de arquitectura y perspectiva, competidor del de otro cosmopolita, Andrea Pozzo; va dedicado al archiduque Carlos, como pretendiente de la Corona española durante la Guerra de Sucesión. El biógrafo Luigi Crespi (hijo del pintor Giuseppe Maria) publica su continuación de Malvasia en Roma (1769).

La rival comercial y naval de Venecia, Génova, a diferencia de aquélla, basaba su vida artística en forasteros. Rubens aprovecha su estancia para recopilar información sobre los palacios genoveses, luego publicados en Amberes. Sólo en el XVII florece una escuela artística autóctona, al tiempo que el principal biógrafo local, Raffaele Soprani (1674).

⁹⁰ Paul HAZARD, *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Pegaso, 1975; Jonathan I. ISRAEL, *La Ilustración radical*, México, F.C.E., 2012.

Milán tiene un prestigioso teórico en el Quinientos, Giampaolo Lomazzo (tratados de pintura, 1584 y 1590), y dos paladines de la Contrarreforma, el cardenal san Carlos Borromeo (1577) y su sobrino Federico (1625). A partir de entonces sufre una decadencia en arte y en teoría artística de siglo y medio, que el dominio español y luego austriaco (que empezó antes y terminó después del eclipse) no alcanza a explicar. Luigi Scaramuccia publica su guía artística de Italia en la cercana Pavía (1674). Será en el XIX (industrialización y *Risorgimento*) cuando se convierta, más que la Turín de la unificadora dinastía Saboya, más que la Roma papal, en la «capital moral» de Italia.

En Turín escribe Guarino Guarini su *Architettura civile*, primera obra italiana en tratar el abovedamiento, aunque se publica póstuma el siglo siguiente (1737). Hasta entonces, el tema era especialidad francesa y española, generalmente manuscrita.⁹¹ Tal secretismo era una estrategia de constructores formados a pie de obra, frente a arquitectos de formación libresca y clasicista.

Siglos XVIII-XIX: Londres, Amsterdam, Dresde, Leipzig, Zurich, Madrid, Roma, Venecia, Bassano, Parma, París, Berlín, Múnich, Viena, Basilea, etc.

Aceleradamente, a medida que avanza el XVIII, se ofrecen mayores oportunidades a autores y editores, a causa de la ampliación del público lector y la aparición de medios destinados a satisfacer su demanda: el cuento filosófico, el opúsculo de divulgación científica, la novela sentimental y de misterio, la enciclopedia y la prensa (de diarios hasta actas de *sociétés savantes*);⁹² y de géneros no leídos sino escuchados: el melodrama *larmoyant* y la *opera buffa*. En grado variable según los países, los medios materiales y los canales de sociabilidad⁹³ estaban dados desde comienzos de siglo, eran las ideas las que tenían que madurar, como veremos.

⁹¹ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française*, Paris, Picard, 1982; José Carlos PALACIOS, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990; Antonio Luis AMPLIATO BRIONES, *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002; Enrique RABASA DÍAZ, *Forma y construcción en piedra*, Tres Cantos, Akal, 2000.

⁹² Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, vol. 2, cap. VIII 1-4; Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; Raymond WILLIAMS, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003; Robert DARNTON, *El negocio de la Ilustración*, México, F.C.E., 2006; Marc FUMAROLI, *La República de las Letras*, Barcelona, Acantilado, 2013. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, François LOPEZ, Inmaculada URZAINQUI, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995.

⁹³ Daniel MORNET, *Los orígenes intelectuales de la Revolución Francesa*, Buenos Aires, Paidós, 1969; Peter GAY, *The Enlightenment*, New York, Norton, 1969; Jürgen HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; Roger CHARTIER, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1995; James van Horn MELTON, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge U.P., 2001; Reinhart

LONDRES. A partir de la Paz de Utrecht (1713), París ha de compartir con Londres la primacía tanto política como literaria. En 1715 se publican tres influyentes obras: Colen Campbell en arquitectura, Jonathan Richardson Sr. en pintura, y la traducción de Palladio por Giacomo Leoni. A partir de entonces, los británicos enriquecen la literatura artística con nuevos géneros: experticia (Jonathan Richardson Sr. 1719, Thomas Martyn 1766), jardinería (Batty Langley 1728), arqueología medieval (Browne Willis 1727-1730, Batty Langley 1741-1742, 1747) arte chino (William Chambers 1753), estética filosófica (Anthony Shaftesbury 1711, Francis Hutcheson 1727, Edmund Burke 1757), catálogos antiguos de colecciones (George Vertue 1757, Horace Walpole 1758-1760). La anatomía artística del caballo, por George Stubbs (1766), es la más importante desde Beham (1528).

En arqueología clásica se publican monumentos poco conocidos hasta entonces y se redescubre el arte griego, en paralelo a lo que escribe Winckelmann en el Continente (Thomas Major 1753, 1757, 1768; James Stuart y Nicholas Revett 1762; Robert Adam 1764; John Berkenhout 1767). El pintor y grabador Hogarth (1753) reivindica su independencia de las paradigmáticas escuelas pictóricas italiana y francesa.

Walpole⁹⁴ es memorable por edificar su quinta de Strawberry Hill (Twickenham) en estilo neomedieval, a diferencia del neopaladiano dominante, y montar allí una imprenta privada, institución típicamente anglosajona;⁹⁵ la más célebre será, en el siglo siguiente, la de William Morris. Asimismo, por la primera novela de terror (1764), cuyo subtítulo (*a Gothic story*) dará nombre al género.

La edición de arte sigue creciendo tras la fundación de la Royal Academy (1768), en la que tuvo parte la Society of Dilettanti, fundada en 1734 y formada por *gentlemen* (desde pintores hasta duques) que habían hecho el *Grand Tour*.⁹⁶ Seguirán publicaciones sobre arqueología clásica (Richard Chandler, Nicholas Revett y William Pars 1769, la primera patrocinada por los Dilettanti) y medieval (James Benthham 1798), pintoresquismo en arquitectura, jardinería y pintura (William Gilpin 1768 y 1792, William Mason 1772, Walpole 1774, Alexander Cozens 1785, Uvedale Price 1794, Richard Payne Knight 1794), arquitectura indomusulmana (Thomas Daniell 1795-1808), caricatura (Francis Grose 1788). El angloirlandés James Barry se atreverá a polemizar con Winckelmann (1775) y a pronunciar en la Royal Academy (hasta su expulsión) conferencias de tono más subido que las de su primer presidente, Joshua Reynolds.

KOSELLECK, *Crítica y crisis*, Madrid, Trotta, 2007; Antonio CASTILLO GÓMEZ, James S. AMELANG, (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2010.

⁹⁴ YALE UNIVERSITY LIBRARY, *Lewis Walpole Library Digital Collection*, <<http://web.library.yale.edu/digital-collections/lewis-walpole-library-digital-images-collection>>.

⁹⁵ Roderick CAVE, *The private press*, London, Faber & Faber, 1971.

⁹⁶ Lionel CUST, *History of the Society of Dilettanti*, London, Macmillan, 1914; Bruce REDFORD, *The Dilettanti*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008.

Edimburgo, que durante la segunda mitad del XVIII destaca en determinadas ramas, en arte es un satélite de Londres, como las capitales provinciales francesas respecto de París.⁹⁷ La réplica al *Vitruvius Britannicus* de Campbell aparece sólo en 1812: *Vitruvius Scoticus*, de William Adam (póstuma), a causa de la escasez de suscriptores logrados 70 años antes (150, frente a los 700 de aquél).

AMSTERDAM. Durante el XVIII, agotada su creatividad artística, los Países Bajos del norte continúan siendo uno de los mayores centros editores,⁹⁸ y aumenta algo su contribución a la *Kunstliteratur*. El monumental Ayuntamiento de la capital holandesa espera un siglo a que aparezcan sus guías (1738, 1758). A no mucha distancia de la supremacía parisina y londinense, en Amsterdam destacan, como producto nacional, los dos tratados teóricos de Gérard de Lairesse (1701 y 1707, el primero traducido al francés ya en 1719) y las biografías de artistas holandeses por Arnold Houbraken (1718-1720). Más influyentes fueron las obras de autores extranjeros, generalmente en francés original o traducidos a dicha lengua: ensayos del escultor Etienne-Maurice Falconet (1761, 1772), publicados mientras el artista trabajaba en el otro extremo de Europa, San Petersburgo (sus obras completas aparecen en Lausana, 1781); *Histoire de l'art chez les anciens* (1766) y *Lettres familières* (1781) de Winckelmann; edición aumentada de la guía pictórica de Jean-Baptiste Descamps (1772); obras de Anton Raphael Mengs (1781). Otra obra importante es la continuación de Houbraken, por Jan Van Gool (La Haya, 1750-1751).

En la otra gran plaza reeditora de obras extranjeras, Leipzig, se prefiere la traducción al alemán, lo que limita su difusión, pero testimonia la vitalidad intelectual del Imperio.

Se estableció una empresa conjunta entre los librerías Arkstée & Merkus, con sedes en Amsterdam y Leipzig, y el principal editor francés sobre arte y arquitectura, el parisino Charles-Antoine Jombert,⁹⁹ a propósito de las *Oeuvres diverses* del ingeniero Bernard Forest de Belidor (1764), y de las *Oeuvres diverses* de Roger de Piles (1767). Jombert era librero oficial de los ingenieros de la Corona. Solía figurar en sus portadas como autor, pero es probable que tuviera a sus órdenes redactores en la sombra.

En el tercer cuarto del siglo se produce un corte en la tradición del libro de arte. Nuevos canales de expresión serán el opúsculo crítico dirigido al público en general, el artículo en la prensa y las publicaciones periódicas especializadas en arte, arquitectura y arqueología. Éstas aparecen en París,

⁹⁷ Catherine LABIO, «Art and aesthetic theory», en Alexander BROADIE, Craig SMITH (eds.), *The Cambridge companion to the Scottish Enlightenment*, Cambridge, Cambridge U.P., 2019; Daniel ROCHE, *Le Siècle des Lumières en province*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1989.

⁹⁸ Christiane BERKVEN-STEVELINCK (ed.), *Le Magasin de l'Univers*, Leiden, E.J. Brill, 1992; Andrew PETTEGREE, Arthur der WEDUWEN, *The bookshop of the world*, New Haven, Yale U.P., 2019.

⁹⁹ HASKELL, *Laborioso nacimiento del libro de arte*.

Londres, Roma, Nuremberg, Hamburgo, Leipzig y Weimar.¹⁰⁰ En España, las primeras y efímeras habrán de aguardar al reinado de Isabel II, cuando se introduce un tibio Romanticismo.¹⁰¹

Otro factor se halla en las mutaciones producidas en el mundo de las ideas, con la escisión del pensamiento universalista del Antiguo Régimen. Entre las artes, se percibe especialmente la tensión en dos ámbitos: las academias y la teoría arquitectónica. Un fenómeno común en Europa occidental es el apartamiento, a finales del siglo, de los artistas más creativos respecto de las estructuras artísticas oficiales. Esto ocurre en París (Greuze, Fragonard, Clodion, David), Madrid (Goya, Paret), Londres (Ramsay, Gainsborough, Barry) y Berlín (Carstens). La excepción sería el país donde dichas estructuras eran más antiguas y consolidadas, Italia, pero incluso allí, el más audaz de los «maestros de toque», Francesco Guardi, no ingresó en la Academia de arte veneciana hasta sus 72 años.

En teoría arquitectónica aparecen problemáticas como el neogriego, el neomedieval, el racionalismo (reacción antibarroca: Jean-Louis de Cordemoy, Marc-Antoine Laugier, Carlo Lodoli, Andrea Memmo, Francesco Algarotti, Francesco Milizia, Friedrich August Krubsacius, Diego de Villanueva, Ortiz y Sanz, etc.), lo pintoresco, la construcción de teatros, cárceles y hospitales, la ubicación de cementerios, etc., en las que también participa España, autóctonamente, mediante residentes en el extranjero, o mediante traducciones.¹⁰² La recíproca (obras hispánicas traducidas a lenguas extranjeras) se da raramente, y de ahí las perdurables polémicas sobre la Ciencia Española, o la Leyenda Negra. En cuanto a filosofía del arte, los estetas españoles trabajan en Italia: los jesuitas expulsos Arteaga y Márquez, y el diplomático Azara como editor literario de Mengs.

El paradigma estético clásico (romano imperial, en la práctica) irá siendo erosionado por el estudio arqueológico (positivista o romántico, en diversos grados) del arte de otros pueblos y épocas. Se divulgan monumentos antiguos poco (Paestum, Split, Baalbeck, Palmira) o nada (Herculano, Pompeya) conocidos hasta entonces; en el XIX llegará el turno de Petra. Una de las grandes empresas del siglo es la lujosa publicación de los Borbones napolitanos, *Antichità di Ercolano* (1757-1796), que pusieron fuera de comercio

¹⁰⁰ Jean-Michel LENIAUD, Béatrice BOUVIER, (eds.), *Les Périodiques d'architecture, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, École nationale des chartes, 2001, <<http://books.openedition.org/enc/1429>>.

¹⁰¹ Maria Dolors BOSCH CARRERAS, «Los inicios de las revistas especializadas en España», *Hispania*, 180, 52 (1992), pp. 263-277.

¹⁰² Emil KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974; Joseph RYKWERT, *Los primeros modernos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Anthony VIDLER, *El espacio de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1997. Carlos SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, 1986, <<http://oa.upm.es/9942>>; Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *Ensayos sobre historia de la arquitectura del siglo XVIII en España*, Madrid, Ediciones Complutense, 2019.

y regalaban a personajes y organismos distinguidos.¹⁰³ Siendo la historiografía moderna del arte una cuasi-invencción toscana, los monumentos etruscos (pueblo que dio su nombre a la región) no habían sido preteridos del todo. El siguiente arte en revalorizarse será el griego:¹⁰⁴ a Winckelmann (Dresde, 1755) le seguirán diversos autores franceses (Julien-David Leroy, 1758; Jacques-Germain Soufflot, 1764), alemanes (el *Viaje a Italia* de Goethe) y sobre todo británicos.

Los británicos son también los adelantados en medievalística,¹⁰⁵ que suscita todavía poco interés en los países latinos: Félibien (París, 1699), Bernard de Montfaucon (París, 1719-1733), Jacques-Germain Soufflot (París, 1745; quedó inédito), el milanés Paolo Frisi (Livorno, 1766), Isidoro Bosarte (Madrid, 1789). Constituía una excepción la arqueología paleocristiana, en Roma: Antonio Bosio (1632), Paolo Aringhi (1651), Giovanni Gaetano Bottari (1737-1754).

En el Reino Unido, el arte medieval interesaba por razones arqueológicas, o a lo sumo estéticas o nacionalistas, y en ese tono se habían mantenido Lessing, al escribir sobre pintura y vidrieras (Brunswick, 1773, 1774), y el joven Goethe, al escribir sobre la arquitectura gótica en la prensa de Hamburgo (1773). Pero en el clima generado en reacción a la Revolución Francesa se llegará al entusiasmo por razones morales y religiosas: William Heinrich Wackenroder («Efluvios cordiales de un monje amante del arte», Berlín, 1797), Friedrich Schlegel («Fundamentos de la arquitectura gótica», Viena, 1803). Por contra, el maduro Goethe, reconvertido al helenismo, publica una monografía sobre Winckelmann en la universitaria Tubinga (1805).

Se da un contraste significativo entre Francia y Alemania en el modo de entender la «pintura moral». Al oeste del Rin se escriben sobre todo monografías sobre el «apolíneo» Poussin: en París, Nicolas Guibal (1768) y Jacques Cambry (1783). Al este prefieren el «apocalíptico» Durero: Heinrich Conrad Arend (Goslar, 1728); en Leipzig, David Gottfried Schöber (1769) y Johann Ferdinand Roth (1791); Heinrich Sebastian Hüsgen (Frankfurt, 1778); Wackenroder (Nuremberg, 1797).

Como durante los dos siglos anteriores, los principales centros de la *Kunstliteratur* germánica siguen siendo ciudades sin Corte. Centros consagrados son Nuremberg, Augsburgo, Frankfurt (primera monografía alemana sobre filosofía del arte: Alexander Gottlieb Baumgarten, 1750-1758) y Zurich. Estrasburgo, anexada a Francia en 1681, pierde importancia; sólo cabe

¹⁰³ Juan Antonio CALATRAVA ESCOBAR, «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada», *Fragmentos*, 12-14 (1988), pp. 81-93.

¹⁰⁴ Dora WIEBENSON, *Sources of Greek revival architecture*, London, Zwemmer, 1969.

¹⁰⁵ Paul FRANKL, *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, Princeton U.P., 1960; Kenneth CLARK, *The Gothic revival*, Trowbridge, John Murray, 1962; PANOFSKY, «La primera página del “Libro” de Giorgio Vasari», en *Significado en las artes visuales*; Lionello VENTURI, *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza, 1991.

recordar la estereotomía de Amédée-François Frézier (1737-1739). Otros centros (Hamburgo, Halle) son nuevos.

Berlín, en plena expansión bajo Federico II, no se pone en el mundo del espíritu a la altura de sus éxitos en Administración, ejército y arquitectura. El soberano sólo logra atraer a pintores y escultores franceses de segunda fila, y no retener a Voltaire, Francesco Algarotti (pese a hacerle conde) ni Johann Sebastian Bach. Los estetas residentes son Moses Mendelssohn (abuelo del músico Felix; 1761) y Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* (1766, escrito en Breslau). La capital alemana que cuenta es

DRESDE. Florece bajo el mecenazgo de Federico Augusto II, también rey de Polonia, y probablemente hubiera destacado más si Mengs (en 1752) y Winckelmann¹⁰⁶ (en 1755) no hubieran emigrado a Roma. Mengs pasa los años 1761-1769 y 1774-1776 en Madrid, como pintor de Corte y académico de San Fernando. Georg Konrad Walther, editor de la Corte de Dresde, le publica a Winckelmann las cuatro obras (1755, 1763, 1764, 1766) que cimentan su fama. En 1781 se traducen al alemán las vidas de pintores y escultores españoles, de Palomino, y los primeros discursos académicos de Reynolds. Michael Huber, traductor de Winckelmann al francés, publica una historia del grabado y la pintura (1787). Pero en el mismo Electorado de Sajonia, se alza como primer centro editor de Alemania

LEIPZIG. Ya durante el siglo anterior, y en parte a causa de las devastaciones de la Guerra de los Treinta Años, había suplantado a Frankfurt como principal feria del libro de Europa. En Leipzig, no Dresde, se imprime el tratado de arquitectura del arquitecto electoral Friedrich August Krubsacius (1759) y el catálogo de la pinacoteca electoral por Johann Anton Riedel (1771). Diversas editoriales convierten la ciudad en la capital de la estética, disciplina que quedará como especialidad de la filosofía alemana, pese a los precedentes británicos, franceses (Jean-Baptiste Dubos, París, 1719), italianos como Ludovico Muratori (Venecia, 1708) y Milizia (Venecia, 1781), y a las reservas que más tarde emitió Goethe. En 1751 aparece la traducción de la estética de Charles Batteux (original: París, 1746). Siguen la colección de Friedrich Nicolai y Moses Mendelssohn (1757-1765), y las monografías de Christian Ludwig von Hagedorn (1762), el suizo Johann Georg Sulzer (1771-1774), Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1793) y Johann Gottfried von Herder (1800). Sobre grabados se publican los repertorios de Karl Heinrich Heineken (1771 y 1778-1790), paralelamente a lo que se hace en Zurich.

Herder trabaja en Weimar e Immanuel Kant en Königsberg (Prusia Oriental), donde en 1760 aparece la estética del inclasificable filósofo Johann Georg Hamann. Las publicaciones de Herder y Kant sobre estética aparecen más lejos aún, en Riga (Livonia, Imperio Ruso), ciudad que albergaba una

¹⁰⁶ Edouard POMMIER (dir.), *Winckelmann*, París, Documentation française, 1991; STAATLICHES MUSEUM ÄGYPTISCHER KUNST, *Winckelmann und Aegypten*, <<http://www.specials.smaek.de/winckelmann>>; WINCKELMANN-GESELLSCHAFT *Corpus Winckelmann*, <<http://www.census.de/census/start2/corpus-winckelmann-1>>.

influyente colonia alemana: respectivamente, *Plastik* (1778) y «Crítica del juicio» (1788).

Además de Dresde, las principales Cortes, Berlín, Múnich y Viena, más la pequeña Weimar (Goethe, Herder, Schiller: artículo «Sobre la educación estética de la Humanidad», Tubinga, 1795) aumentan su importancia a finales del XVIII, cuando han de enfrentarse con la Francia revolucionaria y napoleónica, e inmediatamente después de Waterloo (período *Biedermeier*). La más reputada escuela de arte del norte de Europa se establece en la posesión prusiana de Düsseldorf (1819). Las estéticas del grupo que coincide como profesores en la Universidad de Jena a principios del XIX, en particular Friedrich Wilhelm Joseph Schelling y Georg Wilhelm Friedrich Hegel, se pronuncian como conferencias universitarias y las publican sus alumnos años más tarde (Schelling, también en Tubinga, 1800).

Retrocediendo en el tiempo: en 1764 provisionalmente (traducción de las reflexiones sobre la pintura y escultura griegas de Winckelmann, 1765), y en 1779 definitivamente, Londres adopta al pintor suizo Johann Heinrich Füssli, quien en Italia había cambiado su nombre por Henry Fuseli. El contacto con el embajador británico cerca del gobierno prusiano lo facilita un compatriota establecido en Berlín, Sulzer. Integrado en la Royal Academy como conferenciante sucesor de Reynolds, Fuseli publica *Lectures on painting* (1801-1820). Con todo ello, se sustrae a su familia, artistas, escritores e impresores de

ZURICH. El fundador de la empresa es el padre de Henry, Johann Caspar Füssli, quien mantiene relaciones con ilustres autores alemanes: Goethe, Herder, Klopstock, Sulzer, Winckelmann y el pintor-filósofo Mengs; de éste publica la única obra en vida (1762) y su biografía, por Giovanni Lodovico Bianconi (1781). Además de las obras del erudito local Johann Jacob Bodmer, publican: el tratado sobre fisiognomía de Johann Kaspar Lavater (1775-1778); la carta sobre la pintura de paisaje del poeta Salomon Gessner (cuya familia se asoció al negocio editorial de los Füssli), contenida en sus populares *Idyllen* (1787); las obras de la propia familia: primera historia de la pintura (1755-1757) y del arte (1769-1779) en Suiza por Johann Caspar, ensayos sobre el grabado de Johann Caspar (1771) y Hans Rudolf (1798-1806), primer diccionario de artistas en alemán de Rudolf (1763-1777). Asimismo sobre el grabado publica el traductor de Winckelmann, Michael Huber (1797-1804). El programa termina con Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien* (1806-1808). En 1759, Hans Rudolf deja Zurich por Viena, donde publica la primera historia del arte austriaco (1801-1802).

Volvamos ahora al mundo latino:

MADRID. La primera mitad del XVIII es, culturalmente, más una prolongación del siglo anterior que un anuncio de lo que vendría. El epíteto de barroco castizo (tan diferente del arte propiciado por la nueva dinastía, al principio por manos de franceses e italianos) le cuadra a la pintura y a los escritos del principal autor, Antonio Palomino, cuyo *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724 y reediciones) incluye como tercer libro las biografías de pintores y escultores españoles. Parecido espíritu mantiene Juan Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus* (1730). En moral artística, este mercedario fue

quien tuvo mayor éxito en el mundo hispánico, como Possevino en el resto del orbe católico. El integrismo de Interián le valió ser reeditado todavía en 1883 (Barcelona).

La fundación de la Academia de San Fernando (1752) confiere a Madrid, hasta la invasión francesa de 1808, una posición destacada en la política de publicaciones.¹⁰⁷ Su efecto se demora unos veinte años: la primera obra importante y la más voluminosa son los 18 volúmenes del *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz. Una red secundaria se constituye alrededor de la Real Academia de San Carlos de Valencia,¹⁰⁸ con proyecciones en Barcelona y Ciudad de México. La confección se confía en Madrid a los representantes (en buena medida gracias a este incentivo) de la mejor época de la imprenta española: Imprenta Real, Antonio de Sancha, Joaquín de Ibarra y sucesores de éste;¹⁰⁹ en Valencia, a Benito Monfort.

En el seno o en la órbita de la Academia trabajaron escritores españoles sobre arte que publicaron o tradujeron más de una obra, cosa excepcional anteriormente; el escultor y platero Arfe había sido el caso más notable. Entre 1772 y 1806 nos encontramos con Antonio Ponz, Gaspar Melchor de Jovellanos, Benito Bails, Diego Antonio Rejón de Silva, José Ortiz y Sanz (el más prolífico traductor de arte desde el cinquecentista Jean Martin), Isidoro Bosarte, Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1804 fue un año excepcional, con cuatro publicaciones nuevas de autor español en Madrid, dos en Valencia, una en Sevilla, una en Roma y una en París.

Los miembros de estas instituciones no eran muy eminentes, a excepción de Goya y del arquitecto Juan de Villanueva. Pero se logró formar un competente plantel de grabadores-ilustradores, que faltaba desde la pérdida de las posesiones italianas y belgas (de donde acostumbraban a proceder) durante la Guerra de Sucesión.¹¹⁰

Un artífice de provincias es Tomás Vicente Tosca, representante del grupo de introductores de la ciencia moderna en España, los *novatores*

¹⁰⁷ Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Xarait, 1983; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Universidad Complutense, 1988; Idem., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

¹⁰⁸ Francisco José LEÓN TELLO, María M. Virginia SANZ SANZ, *La estética académica española en el siglo XVIII*, Valencia, Diputación de Valencia, 1979; Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987; Romà de la CALLE (ed.), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Universitat de València, 2009.

¹⁰⁹ Alba de la CRUZ REDONDO, *Las prensas del rey*, Madrid, Universidad Complutense, 2014, <<https://eprints.ucm.es/24624>>.

¹¹⁰ Javier BLAS BENITO, María Cruz de CARLOS VARONA, José Manuel MATILLA, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.

levantinos. Su *Compendio matemático* incluye como tomo V un tratado de arquitectura (Valencia, 1712 y reediciones). En contacto con Tosca estuvo en su juventud Gregorio Mayans, el cual aprovecha su estancia en Madrid (1733-1739) para establecer contactos en España y en el extranjero, que continua ampliando cuando se retira a las posesiones familiares de Oliva (Valencia), y conocemos por su correspondencia.¹¹¹ Aunque las bellas artes no fueron su principal foco de atención, y su *Arte de pintar*, conferencia pronunciada con poco éxito ante la Academia de San Carlos (1776), quedó inédita, el elenco de sus corresponsales es notable. Incluye a diversos editores y libreros suizos y a Voltaire, quien había tomado la precaución de residir no en París, sino en las cercanías de Ginebra.

ROMA y VENEZIA,¹¹² gracias en buena medida al *Grand Tour*,¹¹³ y en el caso de Roma, de la presencia de los amigos Mengs y Winckelmann, conservan durante el XVIII su importancia. Winckelmann remata su obra con *Monumenti antichi inediti* (Roma, 1767). Pero Giambattista Piranesi (Roma, 1761, 1765), Paolo Frisi (Livorno, 1766) y Marco Martinelli (Venecia, 1783) se sienten obligados a defender las glorias patrias contra extranjeros, respectivamente contra neogriegos y Pierre-Jean Mariette, contra neogóticos británicos, contra Reynolds, cuando en cualquier siglo anterior probablemente los hubieran ignorado. Y Algarotti dedica su *Saggio sopra la pittura* (Bologna, 1762) a la Royal Academy.

Dejando aparte al biógrafo de arquitectos y escultores locales, Tommaso Temanza (1778), otros dos venecianos, Algarotti¹¹⁴ y Francesco Milizia, serán los últimos artífices italianos en ejercer influencia europea, en parte como divulgadores de autores franceses, y en menor medida alemanes. Milizia conservó popularidad aún durante la primera mitad del XIX.¹¹⁵ Fue traducido al francés, inglés, alemán y castellano: *Arte de (saber) ver en las bellas artes del diseño* aparece en Barcelona (1823) y Madrid (1827). Sus primeras ediciones salieron en centros de impresión consagrados, Roma y Venecia, o en pequeñas ciudades: Finale Ligure, cerca de Génova (1781), y

BASSANO DEL GRAPPA, cerca de Vicenza. Es Azara quien pone en relación a Milizia y al impresor Giuseppe Remondini (+1811), quien disponía

¹¹¹ Vicent PESET, *Gregori Mayans i la cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Curial, 1975.

¹¹² Mario INFELISE, *L'editoria veneziana nel'700*, Milano, Franco Angeli, 1999.

¹¹³ BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE, *Il viaggio in Toscana*, <<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it>>; BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Voyages en Italie*, <[http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/VoyagesEn Italie](http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/VoyagesEn%20Italie)>; STANFORD UNIVERSITY, *Travelers on the Grand Tour*, <<http://republicofletters.stanford.edu/casestudies/grandtour.html>>.

¹¹⁴ Su red epistolar: STANFORD UNIVERSITY, *Francesco Algarotti*, <<http://republicofletters.stanford.edu/casestudies/algarotti.html>>.

¹¹⁵ Falta un estudio académico de la teoría arquitectónica producida por la Masonería (a la que pertenecieron Federico II, Milizia, Giuseppe Remondini, Langley, Algarotti, Fiorillo, Voltaire, Goethe, David, Laborde, etc.). Niall FERGUSON, *La plaza y la torre*, Barcelona: Debate, 2018.

de una filial en Venecia y una red internacional de distribución.¹¹⁶ Las obras de Milizia tratan de arquitectura (1787, primera parte de un proyecto no llevado a cabo), grabado (1796), artes en general (1797) y de sí mismo (1803). Remondini también edita: reedición de las *Opere* de Mengs (1783); traducción de los *Discourses* de Reynolds (1787); el biógrafo Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia* (1789 y reediciones; la obra cinquecentista de Marcantonio Michiel (1800), inconclusa e inédita, probablemente a causa de la aparición del Vasari; biografías de los artistas de Bassano, muertos y vivos, por Bartolommeo Gamba (ambas 1807).

Paralelo a Lanzi es el canto del cisne de la imprenta veneciana, la *Storia della scultura* (1813-1818), del conde Leopoldo Cicognara, donde, contra Winckelmann, se reivindica el Medievo. Es el bibliófilo autor del imprescindible *Catalogo ragionato dei libri d'arte* (Pisa, 1821).¹¹⁷

Sus biografías de arquitectos las publica Milizia en una ciudad de larga tradición artística, pero hasta entonces no destacada en edición:

PARMA, gracias al innovador tipógrafo Giambattista Bodoni (+1813), impresor de la Corte ducal.¹¹⁸ Principales ediciones: Mengs (pintor que hemos visto en relación con Dresde, Zurich, Roma y Madrid), *Opere* (1780), edición póstuma a cargo de Azara y edición simultánea en la Imprenta Real de Madrid, *Obras*; Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781); el jesuita expulso Vicente Requeno Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani pittori* (1787, 2ª edición); otro jesuita español, Antonio Conca y Alcaraz, refundición (1797) del *Viage de España* de Ponz; Pietro Zani, *Enciclopedia metodica delle belle arti* (1794); Giovanni Gherardo De Rossi, monografía sobre Correggio (1800); traducción de Daniel Webb, *Ricerche su le bellezze della pittura* (1804); Giuseppe De Lama, *Le più insigni pitture parmensi* (1809).

Durante la fase formativa del Neoclasicismo, Roma estuvo cerca de convertirse, por última vez, en la capital artística de Occidente. Pareció incluso como si, a fuer de recibir emigrados, se aprovechara de las conmociones revolucionarias que durante 1789-1799 afectaron a tantos lugares,¹¹⁹ especialmente a

¹¹⁶ Mario INFELISE, *I Remondini di Bassano*, Bassano, Tassotti, 1980; MUSEO DELLA STAMPA REMONDINI, <<http://www.museibassano.it/collezione/museo-remondini>>.

¹¹⁷ BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, *The Digital Cicognara Library*, <<http://cicognara.org>>.

¹¹⁸ COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA, *Il Museo Bodoniano*, <<http://complessopilotta.it/museo-bodoniano>>; MUSEO BODONIANO, <<https://museobodoniano.it>>; *Biblioteca Bodoni*, <<http://bibliotecabodoni.net>>.

¹¹⁹ Sobre el convulso período 1789-1849: HAUSER, *Historia social*, vol. 2, cap. VIII 5-6; Nikolaus PEVSNER, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983; Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, (eds.), *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990; Robert ROSENBLUM, H.W. JANSON, *El arte del siglo XIX*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1992; Albert BOIME, *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1994-1996; *Ibid.*, *Art in an age of counterrevolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

PARÍS. Como capital cultural del siglo,¹²⁰ ya ha aparecido anteriormente. Las principales empresas colectivas de la primera mitad del Setecientos son las retrospectivas grabadas del pintor Antoine Watteau, a cargo de dos coleccionistas, Pierre Crozat y Jean de Julienne, y el repertorio de antigüedades grabadas que patrocina el conde Anne-Claude de Caylus. Ambas reúnen una pléyade de dibujantes y grabadores semejante a las costeadas por Giustiniani y Dal Pozzo el siglo anterior. Las más ambiciosas publicaciones individuales son las del benedictino de la congregación de Saint-Maur, Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719) y *Monumens de la monarchie française* (1719-1733).

A partir de 1737, fecha en que las exposiciones parisinas (*Salons*) empiezan a celebrarse regularmente, entramos en el mundo de la crítica de arte moderna.¹²¹ Inaugura el género Étienne La Font de Saint-Yenne (La Haya, 1747). Las críticas más ácidas fueron las de Charles-Nicolas Cochin II («Amsterdam», *i.e* París, 1763), y las más brillantes las de Denis Diderot (Salones de 1759 a 1781), en su momento difundidas en una publicación periódica de circulación europea, pero tirada reducida: la *Correspondance littéraire* del barón Melchior de Grimm. En Valencia las conocía Mayans. Estas publicaciones suelen presentar el interés añadido de replicarse unas a otras.

Durante la segunda mitad del siglo, el principal tratamiento colectivo de las bellas artes lo constituyen artículos y láminas de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert. El colaborador a la larga más influyente, Rousseau, contribuyó sólo en música.

Con la Revolución, la industria editorial queda sobredeterminada por los asuntos políticos, y la Académie royale de peinture et sculpture es suprimida al tiempo que su valedora, la monarquía (1792). Pero la situación será pasajera. En el clímax de la Revolución, Henri Grégoire propone a la Convención subvencionar publicaciones como la reciente (1793/94) *Histoire de l'art chez les anciens* de Winckelmann (existían otras traducciones francesas: Amsterdam 1766, París 1766 y 1789, Leipzig 1781), las cuales inculcarían la virtud a los ciudadanos, pero a causa de la situación política no tendrían el éxito merecido.¹²² Las instituciones oficiales, tradicionalmente tan decisivas en la artigrafía francesa, son pronto restauradas: en el mismo 1794, la Convención funda la École polytechnique, y en 1795, el Institut de France, encargado de reorganizar los «Grandes Establecimientos» del Antiguo Régimen.

¹²⁰ Louis RÉAU, *La Europa francesa en el siglo de las Luces*, México, U.T.E.H.A., 1961; Françoise WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante*, Rome, Ecole française, 1989.

¹²¹ Gita MAY, *Diderot et Bandelaire critiques d'art*, Genève, Droz, 1967; Hélène ZMIJESWSKA, «La critique des salons en France avant Diderot», *Gazette des beaux-arts*, 1218-1219 (1970), pp. 1-144; Thomas E. CROW, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989; Bernadette Fort, «An academician in the underground», *Studies in the eighteenth-century culture*, 23 (1994), pp. 3-27; Albert DRESNER, *La genèse de la critique d'art*, Paris, École supérieure des beaux-arts, 2005.

¹²² Carla HESSE, *Publishing and cultural politics in revolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 141-142, 191-192.

A partir de 1795 (Directorio), la marea revolucionaria refluye. Por fin se publican el *Essai sur la peinture* (1796) y los *Salons* (1798), de Diderot. *Architecture, essai sur l'art* de Etienne-Louis Boullée, escrita en 1796-1797, queda inédita, no tanto por las conmociones políticas (Boullée ocupaba un destacado puesto docente en la École polytechnique), como por el carácter verdaderamente revolucionario (impracticable) de sus proyectos. Para conmemorar que el gobierno permite el retorno de los emigrados contrarrevolucionarios, Jacques-Louis David, recientemente excarcelado, pinta *Las Sabinas interponiéndose entre romanos y sabinos* (alegoría de la reconciliación) y publica una monografía sobre el cuadro en 1799, año del golpe de Estado del general B(u)onaparte.

Por sus consulados en Roma y París, Azara se encuentra en el epicentro de los acontecimientos y queda como testigo de los cambios irreversibles producidos por los sucesos de 1789-1799. En 1802, cuando el Primer Cónsul era ya soberano de Francia en todo, menos en el título, escribía Azara a Bodoni:

Aquí [París] no se habla de bellas letras ni de autores clásicos, y si acaso se habla de ello es para decir despropósitos y para despreciarlos, porque no han nacido franceses ni hablan su lengua [...] Si después queremos hablar de Pintura, Arquitectura, etc., es preciso que uno se olvide de cuanto hace y ha visto, y callarse. Las ciencias naturales, sin embargo, se cultivan de una manera sorprendente.¹²³

El más importante arquitecto bajo Luis XVI, Claude-Nicolas Ledoux, eclipsado desde 1789, publica en 1804 su tratado de arquitectura, dedicado al entonces aliado de Napoleón, el zar Alejandro I. En el París napoleónico y de la Restauración se editan obras influyentes: el repertorio de piezas salvadas de la Revolución, por Alexandre Lenoir (1800-1803; las lecciones de arquitectura de Jean-Nicolas-Louis Durand (1802-1805); el fruto de la expedición levantina de Bonaparte y obra fundadora de la egiptología (1809-1822); los álbumes de arquitectura y decoración por los arquitectos del Emperador, Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine; las descripciones ilustradas de España por el conde Alexandre de Laborde (1807-1818 y 1809), de limitada difusión por coincidir con la Guerra de la Independencia; Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments* (1810-1823); Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny y Auguste-Pierre Famin, *L'architecture toscane* (1815). En 1816, la Restauración borbónica restablece la Académie des beaux-arts.

Durante la Monarquía de Julio, hay que mencionar al menos: Paul Letarouilly, *Édifices de Rome moderne* (1840); un aficionado italianófilo, Stendhal; el más original de los relatos de artista, *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831), de Honoré de Balzac. Este género lo inventó el alemán Wilhelm Heinse: *Ardinghello* (Lemgo, 1787).

¹²³ Gabriel SÁNCHEZ ESPINOSA, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, Calcografía Nacional, 1997, p. 41; Jean DHOMBRES, «Books: reshaping science», en Robert DARTON, Daniel ROCHE (eds.), *Revolution in print*, Berkeley, University of California Press, 1989.

París seguirá siendo capital de la *Kunstliteratur* durante el Segundo Imperio:¹²⁴ el arquitecto, teórico de la arquitectura y medievalista Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc; Théophile Gautier, abanderado de «el arte por el arte»; Charles Baudelaire, el más destacado sucesor de Diderot como crítico; Champfleury, redescubridor de áreas poco conocidas del arte francés; primeras publicaciones de Émile Zola y los hermanos Edmond y Jules de Goncourt.

La expansión militar francesa pone fin a la potencia editorial de Roma, Venecia, Bassano, Parma y Madrid; Amberes y Florencia ya se habían eclipsado antes. Amsterdam y Frankfurt continúan siendo durante el XIX importantes centros editores, pero no en arte. Leipzig lo sigue siendo (ahí publica sus principales libros el frankfurtés Johann David Passavant), pero ha de competir con Berlín, Múnich, Viena y Basilea. La ocupación francesa tuvo un efecto estimulante sobre Alemania, Austria, Suiza y noroeste de Italia, sobre todo en

BERLÍN. Bajo Federico Guillermo III, Wilhelm von Humboldt reorganiza la Universidad, su hermano Alexander las ciencias naturales, y Karl Friedrich Schinkel la arquitectura, paralelamente al arquitecto Leo von Klenze en Múnich. Los principales historiadores serán Gustav Friedrich Waagen, Carl Friedrich von Rumohr, Herman Grimm (hijo y sobrino de los folkloristas) y los más abajo citados Kugler y Schnaase.

En el mundo germánico de principios del XIX, grandes empresas son los 21 volúmenes de grabados compilados por Adam Bartsch, *Le peintre-graveur* (Viena, 1803-1821, texto en francés), y las obras completas de Winckelmann (Dresde y Berlín, 1808-1825, en alemán; en 1780, Mengs salió en italiano y castellano). Calibremos la escisión espiritual de la época: junto a dicha reedición del más clasicista de los teóricos, en Dresde reside el más romántico de los paisajistas, Caspar David Friedrich. Muere solitario, como Goya o el inglés Joseph M.W. Turner.

La literatura artístico-pietista surgida a fines del siglo anterior influye sobre el grupo de pintores Nazarenos, formado en Viena en un momento (1809) en que la capital austriaca reagrupa la intelectualidad germana frente a la intrusión francesa: los poetas Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck (editor literario de Wackenroder), los hermanos Humboldt, los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, los músicos Franz Joseph Haydn, Beethoven, Schubert; sólo en artes plásticas no acoge Viena a personalidades de primera fila. Después de la batalla de Wagram (también 1809), aparente triunfo definitivo de Napoleón, el grupo de pintores se traslada a Roma, en un momento en que la energía creadora de esta ciudad había pasado ya. Disfrutarán luego de carreras diversas en Roma, Alemania y Austria, pero no producirán teorizaciones dignas de nota. Era casi previsible que Goethe y Hegel los criticaran, y que Friedrich Schlegel los defendiera. Tampoco aportan nada relevante a la literatura movimientos similares, que

¹²⁴ Christophe CHARLE, *Paris fin de siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1998; Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

aparecen incluso en los países donde las artes estaban más institucionalizadas: los «primitivos» franceses y los «puristas» italianos. Algo diferente es la situación de Londres, donde hasta cierto punto podríamos incluir en esta onda a Fuseli y William Blake.

En arquitectura, el desconcierto ideológico y estilístico (es el siglo del eclecticismo) se refleja en el arquitecto Heinrich Hubsch, «¿En qué estilo debemos construir?» (Karlsruhe, 1828). Inicia en Alemania una polémica que recuerda la setecentista sobre racionalismo arquitectónico.

En el XIX, los autores italianos cuentan menos que durante los cuatro siglos anteriores. Los de más renombre son unos entendidos, significativamente emigrados: Giovanni Battista Calvalcaselle, quien en colaboración con Joseph Archer Crowe publica en Londres, en inglés; Giovanni Morelli, quien publica en Leipzig, en alemán, aplicando al arte el «paradigma indicial»,¹²⁵ que define un género literario inventado por el norteamericano Edgar Allan Poe: el relato policíaco.

España a principios de siglo cuenta con el más prolífico de sus artífices, Ceán Bermúdez, cuyas publicaciones se escalonan de 1800 a 1832, principalmente en Madrid y Sevilla. Deja inédita su obra más ambiciosa, *Historia del arte de la pintura*. Durante el Trienio Liberal aparece una traducción que no hubiera obtenido autorización inmediatamente antes o después: la arquitectura carcelaria de Jeremy Bentham, *El panóptico* (Madrid, 1822). Lo posterior desmerece a nivel europeo. La primera gran monografía sobre Velázquez se debe a Carl Justi (Bonn, 1888), por supuesto en alemán. Constituyen honrosas excepciones los 12 volúmenes litografiados por Francesc Xavier Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona y Madrid, 1839-1865), y la erudita *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid, 1883).

Durante el siglo asciende el único centro editor español capaz de competir con Madrid, Barcelona, cuyo papel frente a la capital fue similar al de Edimburgo frente a Londres, Leipzig y Múnich frente a Dresde o Berlín, Turín y Milán frente a Roma, Amberes y Gante frente a Bruselas, Ginebra, Basilea y Zurich frente a Berna, Praga y Budapest frente a Viena, Cracovia frente a Varsovia, Moscú y Helsinki frente a San Petersburgo. Lyon y Estrasburgo (alemana de 1871 a 1918) nunca recobran su papel frente a París, ni lo adquiere Burdeos, punto de reagrupamiento de exiliados españoles, entre ellos Goya. Tampoco Milán, Turín y Bolonia permiten la competencia de Parma, Bassano ni Venecia. El XIX contempla una concentración de centros creadores, tanto en artes plásticas como en publicaciones sobre las mismas.

En materia de arte, durante el siglo, Barcelona publica en castellano, a pesar de la *Renaixença*: se trataba de explotar el mercado peninsular e

¹²⁵ Carlo GINZBURG, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994, <http://www.academia.edu/28061559/Carlo_Ginzburg_-_Mitos_Emblemas_Indicios_Morfologia_e_historia.pdf>.

hispanoamericano.¹²⁶ De los principales arquitectos del *Modernisme*, Lluís Domènech i Montaner publica dentro del XIX en castellano; Josep Puig i Cadafalch, durante el XX en catalán y francés; Antoni Gaudí, a caballo de ambos siglos, no escribe ningún libro.

Semejantemente a la superioridad de los hispanistas extranjeros sobre los autóctonos, los más sensibles escritos sobre la pintura de los Países Bajos no se deben a belgas ni holandeses, sino parisinos: el crítico Thoré-Bürger, redescubridor de Vermeer en la *Gazette des beaux-arts* (1866), y el pintor y novelista Eugène Fromentin (*Les maîtres d'autrefois*, 1876). Los más memorables textos neerlandeses del siglo salen de un artista emigrado a Francia e incomprendido en vida: las cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo.¹²⁷

LONDRES mantiene su posición junto a París, y en un aspecto destaca sobre ella. Con Augustus W.N. Pugin, John Ruskin y la Cambridge Camden Society (después Ecclesiological Society), aparece el crítico de arquitectura, casi un siglo más tarde que, en París, el crítico de arte figurativo. Tal escritor no trata de dirigir la práctica arquitectónica mediante el gusto del mecenas individual, sino de la formación de una opinión pública que abarque a todos los lectores cultos.

Ruskin «danzó» a los pintores Prerafaelitas ingleses mediante unos artículos en el *Times*, testimonio del poder adquirido por la prensa. Lo mismo hará Zola algo después en París con los impresionistas. Los términos *Impresioniste* y *Fauve* surgirán de crónicas debidas a periodistas hoy olvidados, excepto por esta circunstancia. Antes que los Prerafaelitas, los Nazarenos ya habían retrocedido desde el «pagano» Renacimiento pleno, pero unos y otros imitaron el *Quattrocento* toscano, casi tan refinado y secular como el *Cinquecento*. Confusión parecida a la de tantos alemanes que hacían de Dürero, su más italianizante compatriota, el máximo artista medieval alemán. En contraste con la desorientación alemana e inglesa, o con el mimetismo italiano, parisino y düsseldorfiano del resto de Europa y sus colonias, de América Norte y Sur, del mundo islámico incluso, la pintura francesa del XIX parece seguir una evolución orgánica.¹²⁸

Ruskin anuncia el esteticismo británico de la segunda mitad de siglo. En comparación, los franceses postrománticos como Hyppolite Taine (*Philosophie de l'art*, París, 1865) apenas disimulan la herencia racionalista de la Ilustración. Con el neopagano Walter Pater (1873) el frente de interés retorna de la Edad Media, preferida tanto por románticos (Pugin, Ruskin, Walter Scott, Victor Hugo) como por racionalistas (Viollet-le-Duc), al período canónico de los

¹²⁶ Jean-François BOTREL, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

¹²⁷ Leo JANSEN, Hans LUIJTEN, Nienke BAKKER (eds.), *Vincent van Gogh, The Letters*, <<http://vangoghletters.org>>.

¹²⁸ Esto le ha atraído, retrospectivamente, los favores de unos historiadores poco inclinados a desentrañar situaciones complejas: una manifestación del «efecto san Mateo».

estudios sobre arte, la Italia renacentista. Igual ocurre con Passavant, Grimm y Burckhardt.

William Morris es el nombre más destacado del movimiento *Arts & Crafts*. Monta la Kelmscott Press, especializada, paradójicamente para un laborista, en libros de bibliófilo.¹²⁹ Es autor de la utopía *News from Nowhere* (1890; mismo año en Boston): no un tratado de arte, sino descripción de una sociedad artísticamente organizada. Con eso estamos cerca del dandismo de Oscar Wilde y sus *Intentions* (Leipzig, 1891).¹³⁰

Para acabar con el panorama finisecular, el esteticismo es denunciado como «degeneración» por el judeoalemán Max Nordau (Berlín, 1896; en inglés, Nueva York, mismo año) y por el más prestigioso literato y pedagogo de la Rusia intelectualmente emergente, el conde Lev Tolstói (*¿Qué es el arte?*, Moscú, 1898).

La generación posterior al Segundo Imperio francés (período victoriano tardío), contempla el traslado de la hegemonía al alemán, no circunscrita a ninguna ciudad.¹³¹ Un factor es la organización del sistema universitario germanoparlante. A partir de la docencia de Fiorillo en la Universidad de Gotinga (1781), se introduce en la enseñanza superior la historia del arte, que antes sólo estudiaban, y de pasada, seminaristas (en cuanto liturgistas) y futuros arquitectos. También cuentan el orgullo derivado de la victoria sobre Francia, la unificación imperial y la subsiguiente expansión científica, económica y colonial.

Pero la época más creativa de Alemania desde tiempos de Lutero, la «Era de Goethe», había pasado ya, y las fuerzas intelectuales y artísticas germanas, y en buena medida, eslavas del sur, magiares y judías ashkenazis, se concentraban en la Viena de la *Belle Époque*.¹³² Como la agrupación de talentos en pequeñas ciudades como Weimar y Jena, o que, a pesar de su anglomanía, París mantenga de 1713 a 1914 su posición frente a la victoriosa y expansiva Londres, ello nos recuerda que el determinismo materialista (son los años en que Marx gasta largas horas en la biblioteca del British Museum) no siempre posee poder explicativo.

¹²⁹ UNIVERSITY OF IOWA LIBRARIES, *William Morris Archive*, <<http://morrisedition.lib.uiowa.edu>>.

¹³⁰ H.A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1926; HAUSER, *Historia social*, vol. 3, cap.IX 3-4; Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.

¹³¹ Arnold HAUSER, *Teorías del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975; Udo KULTERMANN, *Historia de la historia del arte*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1996; Michael PODRO, *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Antonio Machado, 2001; DUKE UNIVERSITY, *Dictionary of art historians*, <<https://arthistorians.info>>. El nazismo causará la traslación al inglés.

¹³² Carl E. SCHORSKE, *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; Jean CLAIR (dir.), *Vienne 1880-1938*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986; William M. JOHNSTON, *El genio austrohúngaro*, Oviedo, KRK, 2009.

Los primeros artíficos en superar el italo-centrismo, adoptando una perspectiva paneuropea, fueron Monier (París, 1698) y Fiorillo (Gotinga, 1798-1808). Sin remontarnos al enciclopédico Kircher, ya interesado por Egipto, Mesopotamia y China (la pintura china, también por Sandrart), las culturas extraeuropeas¹³³ habían entrado en la historia de la arquitectura con Johann Bernhard Fischer von Erlach (Viena, 1721) y Séroux d'Agincourt.

La primera monografía sobre arte precolombino se debe a Pedro José Márquez (Roma, 1804). Anteriormente, el único autor que dejó constancia de su admiración por obras de dicha procedencia fue Dürero (diario de su viaje a los Países Bajos). El escaso eco que despertaron en Francisco de Holanda, Felipe de Guevara y Baltasar de Vitoria, se debería a un conocimiento de segunda mano gracias a crónicas de Indias.¹³⁴

Se considera primera historia «académica» del arte universal la del amigo de Schinkel y del pintor Adolf Menzel, Franz Theodor Kugler (Stuttgart, 1842). Con más información arqueológica que sus precedentes, representa la erudita *Kunstwissenschaft* («ciencia del arte»), que se quiere distinta de la estética, juzgada demasiado filosófica. Los artíficos-museólogos considerarán incluso demasiado teóricos los escritos de los artíficos-profesores, y ambos tomarán distancias frente a los *connoisseurs*, generalmente intelectuales libres.¹³⁵ La siguiente historia mundial se debe a Karl Schnaase (Düsseldorf, 1843-1879), quien lamenta el adelantamiento de Kugler, como Pacheco lamentó el de Carducho; la tercera, a Anton Springer (Leipzig, 1855, muy reeditada).

Pero los principales frutos no se recogerán en la misma Alemania. El más destacado arquitecto alemán de la segunda mitad del siglo, el hamburgués Gottfried Semper, trabaja en Dresde durante dos estancias, interrumpidas por un viaje a Inglaterra a consecuencia de la Revolución de 1848-1849 (también escaparon Richard Wagner y Mijaíl Bakunin), y una docencia y práctica constructora en Zurich, cuya Escuela Politécnica alcanza una proyección cultural como ninguna institución suiza desde la imprenta Füssli.

Algo antes, en otra ciudad suiza, la francófona Ginebra, se inventa un género gráfico que Goethe alcanzó a admirar, la historieta ilustrada: Rodolphe Toepffer, *Histoire de M. Jabot* (1833). El segundo precursor es el pintor alemán Wilhelm Busch (*Max und Moritz*, Múnich, 1865). Ambos publican todavía en forma de libro. La consagración social llegará cuando la prensa norteamericana empiece a incluir *cartoons* (páginas) o *strips* (tiras). El primer clásico es Richard F. Outcalt, *The Yellow Kid* (Nueva York, 1895-), el segundo Winsor McKay, *Little Nemo in Slumberland* (Nueva York, 1905-). El rápido desarrollo de la semiótica del *comic* entre esos años es paralelo al que experimenta el otro medio de masas inventado en ese mismo 1895, por los hermanos Lumière en Lyon: el cinematógrafo.

¹³³ Christopher S. WOOD, *A history of art history*, Princeton, Princeton U.P., 2013.

¹³⁴ Sylvie DESWARTE-ROSA, «Antiquité et nouveaux mondes», *Revue de l'art*, 68 (1985), pp. 55-72, <https://www-persee-fr.are.uab.cat/doc/rvart_0035-1326_1985_num_68_1_347513>

¹³⁵ Germain BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986.

Volviendo a Semper: publica la segunda parte de su influyente *Der Stil* (1860-1863) en

MÚNICH, pronto sede de Luis II (rey 1864-1886). Que la capital bávara ofrezca lugar tanto para un libro que proclama el determinismo tecnológico sobre las artes, como para el esteta y wagneriano monarca, es un testimonio más de este desconcertante siglo. Múnich se eleva a «capital secreta» de Alemania. Todavía en 1908, el Kaiser obliga al innovador museólogo Hugo von Tschudi a dejar Berlín por Múnich. Berlín no conocerá su época más excitante hasta la República de Weimar.

Tras su segunda estancia sajona, Semper pasa sus últimos años en

VIENA, como principal proyectista de esa antología urbanística y arquitectónica, la avenida del Ring, con la que Francisco José I consigue lo que no los emperadores de Berlín. A partir de Rudolf Eitelberger (aunque son más conocidos Franz Wickhoff y, sobre todo, Alois Riegl, en la estela de Semper, y Max Dvorák, en la estela de Burckhardt), la Escuela Vienesa de *Kunstwissenschaft* será, a fines del siglo, la más innovadora del mundo. Con un representante posterior hemos comenzado estas líneas: Schlosser.¹³⁶ Pero antes, el nombre crucial de la historia de la cultura se localiza en la (con Zurich) mayor urbe germanosuíza:

BASILEA. Se trata de un discípulo de Kugler: Jacob Burckhardt.¹³⁷ Con este profesor italianista (*Der Cicerone*, 1855; *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 1860), y su compatriota, discípulo y sucesor en la cátedra Heinrich Wölfflin,¹³⁸ se cierra el círculo en torno de la Universidad de la ciudad donde hemos empezado nuestro relato, con Erasmo y Holbein. Wölfflin publicará sus principales obras en Múnich: *Renaissance und Barock* (1888), *Die klassische Kunst* (1898), «Principios fundamentales en la historia del arte» (1915), y será el principal enseñante, en Múnich, Berlín y Zurich, de la siguiente generación germana.

Más coincidencias. El *Cristo muerto* de Holbein en el Kunstmuseum de Basilea inspira a Fiódor Dostoyevski (*El Idiota*). En sanatorios alpinos suizos alcanza su destino a dos alemanes de las Tierras Bajas: Hans Castorp (Thomas Mann, *La montaña mágica*) y Friedrich Nietzsche, antes colega de Burckhardt en la Universidad de Basilea. Durante la I Guerra Mundial, en la misma calle de la neutral Zurich donde se reúnen los dadaístas (Cabaret Voltaire), reside el exiliado Lenin; quizá ello contribuyó a su aversión por las vanguardias culturales.

También de Basilea procede Arnold Böcklin, típico pintor fin de siglo y último artista germano célebre en efectuar el tradicional viaje a Italia, inaugurado cuatro siglos antes por Durero, e ilustrado por una larga saga, de Goethe para abajo. Böcklin viajó con Burckhardt a Roma. En Florencia

¹³⁶ Julius von SCHLOSSER, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Milano, Marinotti, 2014.

¹³⁷ Su red epistolar: Maurizio Ghelardi, *J. Burckhardt*, <<https://burckhardtsource.org>>.

¹³⁸ Wölfflin nació en Winterthur, como el dieciochesco Sulzer. Semper también trabajó allí.

coincidió durante los 1870s con los pintores Anselm Feuerbach (sobrino del filósofo Ludwig) y Hans von Marées, el teórico Conrad Fiedler y el escultor y teórico Adolf von Hildebrand. Estos dos publican sus obras principales respectivamente en Leipzig (1876) y Estrasburgo (1893). Fue la última acumulación de talento artístico y de artígrafos (formada, significativamente, por extranjeros) en la cuna del Renacimiento. La penúltima había tenido lugar por los años 1860s: los pintores *Macchiaioli*, reunidos en el Caffè Michelangelo.¹³⁹

Para acabar con la tercera ciudad de la Suiza alemana, en 1886 se firma el instrumento internacional que regula hasta hoy la producción intelectual y artística: la Convención de Berna.

Consideraciones estadísticas y metodológicas

En cuanto antecede nos hemos centrado en los agentes involucrados en la producción del libro. Carecemos de espacio para desarrollar las categorías que se hallan al final de la cadena documental: vendedores, compradores y lectores (éstas dos no coinciden necesariamente).¹⁴⁰ A modo de ilustración, ofreceremos algunos datos, principal pero no exclusivamente españoles. Añádanse Rembrandt y Velázquez, examinados más arriba.

Apenas existen estudios cuantitativos sobre el libro de arte, semejantes a los elaborados sobre la producción artística.¹⁴¹ El material que conocemos relativo a Europa occidental y sus colonias americanas nos lleva a concluir que, a partir de la publicación de *Medidas del romano* (1526), y más aún desde la estabilización del foco artístico cortesano con la vuelta de Felipe II desde Inglaterra y Países Bajos (1559), y hasta la fatídica fecha de 1808, la producción y el conocimiento de la literatura artística no desmerecieron en España con respecto al resto de Occidente, con la excepción casi obvia de Italia, aunque se diera la macrocefalia de Madrid.

Sobre el éxito de las publicaciones disponemos de datos bibliográficos: número de reediciones, refundiciones y traducciones. Los superventas de la Edad Moderna serían (por orden de edición y lengua príncipe): el romano Vitruvio (Roma, 1486?, latín), del cual la edición más prestigiosa fue la de Barbaro (Venecia, 1556, italiano), y el resumen más difundido el de Perrault (París, 1674, francés); las arquitecturas de Alberti (Florencia, 1485, latín),

¹³⁹ Establecimientos de bebidas como focos de sociabilidad: los citados en Zurich y Florencia, varios en Londres y París (John ONIANS [ed.], *Atlas mundial del arte*, Barcelona, Blume, 2005, pp. 227, 233), los *Quatre Gats* en Barcelona; como tema pictórico: de Manet a Picasso; como tema literario: Zola.

¹⁴⁰ François LOPEZ, «Lisants' et lecteurs en Espagne au XVIII^e siècle», en *Libre et lecture*, pp. 139-148.

¹⁴¹ Pitirim A. SOROKIN, *Dinámica social y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1962; Béatrice JOYEUX-PRUNEL, Luc SIGALO SANTOS (dirs.), *L'art et la mesure*, Paris, Rue d'Ulm, 2010.

Serlio (de Venecia 1537 a Lyon 1551, italiano), Blum (Zurich, 1550, latín), Vignola (Roma, 1562, italiano), Vredeman de Vries (Amberes, 1565, latín), Palladio (Venecia, 1570, italiano), Scamozzi (Venecia, 1615, italiano); la proporción de Durero (Nuremberg, 1528, alemán, difundida principalmente en latín desde Nuremberg y París); las biografías de artistas de Vasari (Florenca, 1550, italiano) y Palomino (*El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1724, castellano); el grabado de Bosse (París, 1645, francés); las pinturas de Leonardo (París, 1651, italiano, edición simultánea en francés) y Charles-Alphonse Dufresnoy (París, 1667, latín); *Traité de mignature* de Claude Boutet (París, 1672, francés); la perspectiva de Andrea Pozzo (Roma, 1693-1700, latín e italiano).

La lista anterior incluye textos casi sólo en latín o lenguas romances, aunque eso no tenía mucha importancia en las obras que no funcionaban como libros de lectura, sino como repertorios gráficos. Su uso como modelos, así como el de grabados sueltos,¹⁴² libros de apuntes (*taccuini*)¹⁴³ y frontispicios de libros¹⁴⁴ (el mismo término «portada» resulta etimológicamente revelador) es un tema favorito en historiografía del arte.

A propósito de la obsolescencia de los escritos, su presencia en bibliotecas es engañosa, porque puede ser «inercial». Menéndez y Pelayo aseguraba que en su tiempo (1883) todavía abundaba Lorenzo de San Nicolás, y que Arfe continuaba en uso entre los artistas. Ambas cosas afirmaba

¹⁴² Henri ZERNER (ed.), *Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Bologna, CLUEB, 1983. Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, <<http://eprints.ucm.es/2474>>.

¹⁴³ Phyllis Pray BOBER, Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, London, Harvey Miller, 1986; Salvatore SETTIS (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1986; Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990; DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT, UNIVERSITÄT KÖLN, *Arachne*, <<http://arachne.dainst.org>>; INSTITUT FÜR KUNST- UND BILDGESCHICHTE, *Census of antique works of art and architecture known in the Renaissance*, <<http://www.census.de>>. Ana ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, Barcelona, Anthropos, 1993; José Manuel MATILLA (ed.), *Roma en el bolsillo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013; Ángel MELIÁN GARCÍA (ed.), *El Dibujo de viaje de los arquitectos*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 2014.

¹⁴⁴ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, «Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Santa Helena i l'arquitectura del gravat», *D'art*, 15 (1989), pp. 123-134, <<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100257>>; Juan BORDES, «Arquitectura del libro de arquitectura», *Fragmentos*, 17/19 (1991), pp. 93-109; Rosa Margarita CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2006, <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/9510>>; Mónica MORATO JIMÉNEZ, *La portada en el libro impreso español*, Madrid, Universidad Complutense, 2014, <<http://eprints.ucm.es/24482>>.

también de Mengs. Señalaba (como ya Azara un siglo antes) que la parte teórica de Palomino despertaba poco interés.¹⁴⁵

Del siglo XV a principios del XVIII, los libros de arte en vernáculo que aspirasen a difusión internacional habían de publicarse en edición bilingüe, o simultánea, o pronta traducción, al latín o al italiano (Leonardo, Sandrart). Las primeras señales del predominio francés en la República de las Letras las dan: la traducción de Palladio por Leoni (Londres, 1715), en italiano, inglés y francés; Fischer von Erlach (Viena, 1721), en alemán y francés.

Primeras ediciones en España de obras extranjeras (Vitruvio y Plinio el Viejo aparte): de Italia, la arquitectura de Serlio (Toledo 1552), a partir de Venecia, 1537-1540; de Inglaterra, la arquitectura de Henry Wotton (sin pie de imprenta, 1698²), no a partir del original inglés (Londres, 1624), sino del latín (Amsterdam, 1649); de Francia, la miniatura de Boutet (Valencia, 1755), a partir de París, 1673 o ediciones posteriores; de Austria, la arquitectura de Christian Rieger (Madrid, 1763), a partir del original latino (Viena, 1756); del resto del mundo, ninguna antes del XIX avanzado.

Sobre cifras de tirada y ritmos de venta,¹⁴⁶ pocas veces disponemos de datos comerciales: contratos de edición, contabilidad de imprenta, remanentes en almacén del distribuidor, etc. Las empresas de las que se conservan archivos (Plantin-Moretus de Amberes, Societé typographique de Neuchâtel, Benito Boyer de Medina del Campo, Piferrer de Barcelona) no estaban especializadas en arte, mientras que de las que en parte lo estaban:

- XVI. Lyon: Tournes; Florencia: Torrentino
- XVII- XVIII. Roma: Rossi
- XVIII. París: Jombert, Mariette; Londres y Strawberry Hill: Walpole/Bathoe
- XVIII- XIX. Bassano y Venecia: Remondini; Parma: Bodoni; Zurich: Orell/Gessner/Füssli; Dresde: Walther; Madrid: Ibarra, Sancha, Imprenta Real; Valencia: Monfort
- XIX. Leipzig: Weigel.

conservamos poco o nada de sus archivos, aunque a veces sí documentación en los archivos públicos.

En España, las principales, aunque fragmentarias, series documentales sobre circulación de impresos no corresponden a empresas comerciales, sino a organismos de control: Administración civil (listas de embarque de Sevilla a

¹⁴⁵ *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 856, 860, 1.122, <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100001>>.

¹⁴⁶ Henri-Jean MARTIN, «Comment mesurer un succès littéraire», en Jacques Petit (ed.), *La bibliographie matérielle*, Paris, CNRS, 1983; Leon VOET, «L'offre: diversification de la production, tirages, prix des livres», en Simonetta Cavaciocchi (ed.), *Produzione e commercio della carta e del libro*, Firenze, Le Monnier, 1992, pp. 566-582. Keith WHINNOM, «The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic studies*, 57 (1988), pp. 189-198.

América,¹⁴⁷ policía de aduanas) e Inquisición (inspecciones de librerías, confiscaciones de bibliotecas, interrogatorios sobre libros poseídos o leídos). Durante el siglo XVI y comienzos del XVII, cuando España recibía mucha inmigración francesa, dos «clases peligrosas» sospechosas de herejía se localizaban precisamente entre impresores y empleados de la construcción, profesiones en gran medida itinerantes.

Poseemos registros de instituciones que promovían la edición artística (libros de texto) y subsistentes: Academias de Madrid y París, Society of Dilettanti. De los *Salons* de la Académie royale conocemos la tirada de los catálogos, que superaba la de cualquier otra publicación sobre arte: hasta 17.550 ejemplares en 1781.¹⁴⁸

Podemos computar la presencia en bibliotecas (análisis de catálogos e inventarios) y en «bibliotecas ideales» (índices de citas).¹⁴⁹ Existen estudios por categorías de lectores: libros por artistas madrileños,¹⁵⁰ libros de arte por artistas y artíficos españoles,¹⁵¹ libros de arquitectura por artíficos españoles,¹⁵² libros de arquitectura por profesionales de la construcción españoles,¹⁵³ bibliotecas de estetas,¹⁵⁴ bibliotecas de arquitectos,¹⁵⁵ otros repertorios en línea.¹⁵⁶

¹⁴⁷ Pedro José RUEDA RAMÍREZ, «Libros venales», *Estudios humanísticos. Historia*, 11 (2012), pp. 195-222, <<http://ww.academia.edu/2515690>>.

¹⁴⁸ Udolpho van de SANDT, «Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781», en *Diderot & l'art de Boucher à David*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984; Ruth LEGRAND, «Livrets des Salons», *Gazette des beaux-arts*, avril 1995, pp. 237-248.

¹⁴⁹ MUSEO GALILEO, *La biblioteca di Leonardo*, <<http://bibliotecadileonardo.museogalileo.it>>.

¹⁵⁰ María Carmen GARCÍA RODRÍGUEZ, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*, tesis inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

¹⁵¹ SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación y uso*; Idem., *Libro de arte en España*.

¹⁵² Francisco José LEÓN TELLO, María M. Virginia SANZ SANZ, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1994.

¹⁵³ Horacio CAPEL, Juan Eugenio SÁNCHEZ, Omar Moncada, *De Palas a Minerva*, Barcelona: Serbal, 1988; Jorge Alberto GALINDO DÍAZ, *El conocimiento constructivo de los ingenieros militares del siglo XVIII*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1996, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/6105>>; Martine GALLAND SEGUELA, *Les ingénieurs militaires espagnols de 1700 à 1803*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, con sus bibliotecas: <http://casadevelazquez.org/fileadmin/fichiers/publicaciones/biblio_ing_militai_res.pdf>; Josep Maria MONTANER I MARTORELL, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

¹⁵⁴ SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI, *Biblioteche dei filosofi*, <<http://picus.unica.it>>.

¹⁵⁵ D.J. WATKIN (ed.), *Sale catalogues of libraries of eminent persons. 4, Architects*, London, Mansell, 1972; Olga MEDVEDKOVA (ed.), *Bibliothèques d'architecture*, Paris, INHA, 2009.

¹⁵⁶ SOLER I FABREGAT, «Catàlegs i inventaris antics».

Sospechamos que en arte, como en general en literatura profesional (salvo quizá Teología y Derecho), el papel del mercado de novedades fue inferior al del mercado de ocasión y al de las transmisiones privadas.¹⁵⁷ En Cádiz, a finales del XVIII principal puerto español y centro del comercio con América, los viajeros abastecían a los libreros, antes que al contrario.¹⁵⁸ Compárese con una biblioteca particular de la misma ciudad y época: la del «ilustrado» Sebastián Martínez, amigo de Goya.¹⁵⁹

Sobre la traducción de precios en términos de poder adquisitivo, las fuentes son parcas acerca del precio de venta.¹⁶⁰ Disponemos, por contra, de bastantes inventarios tasados y remates de almonedas. Los tratados de arte no necesariamente adoptaban formato folio, ni incluían costosas ilustraciones, pero su precio acostumbraba a estar por encima de la media. Basta comparar dichos precios (y se trataba de libros usados) con los índices de salarios contemporáneos para obtener un cuadro más bien pesimista.

Las series españolas más continuas de salarios corresponden a canteros, albañiles y carpinteros empleados en la construcción del Palacio de Oriente de Madrid (1737-1800): entre 9 y 13 reales diarios, con ligera tendencia al alza.¹⁶¹ Compararlos con los precios en que se tasan los libros (algunos, en centenares de reales) en el inventario *post mortem* (Madrid, 1798) del arquitecto Francisco Sabatini¹⁶² (director de las obras del Palacio, acaparador de encargos oficiales bajo Carlos III y IV, jefe del Cuerpo de Ingenieros Militares, y otras prebendas), excusa casi todo comentario.

Sabemos qué costaban los libros despachados por la Academia de San Fernando a finales del XVIII.¹⁶³ El Vitruvio traducido por Ortiz y Sanz e

¹⁵⁷ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1992 <<http://eprints.ucm.es/8700>>, y comunicación personal; Trevor J. DADSON, «El mercado del libro en Madrid durante el primer tercio del siglo XVII», en Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012.

¹⁵⁸ Manuel RAVINA MARTÍN, «El mundo del libro en el Cádiz de la Ilustración», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9 (2001), pp. 89-102. <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/336/303>>.

¹⁵⁹ Antonio GARCÍA-BAQUERO, *Libro y cultura burguesa en Cádiz*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1988.

¹⁶⁰ SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación y uso*, cap. 9 y 11; Nicola PALLECCHI, «La costruzione del mercato del libro a Siena», *Bibliothecae.it*, 1:1-2 (2012), pp. 121-156, <<https://bibliothecae.unibo.it/article/view/5692/5412>>; Carlos CLAVERÍA, *¡Cuánto cuesta leer!*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2017.

¹⁶¹ Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975; Earl J. HAMILTON, *Guerra y precios en España*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 321-324.

¹⁶² Antonio RUIZ HERNANDO, «La testamentaría de Francisco Sabatini», en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993. 643 títulos, más 85 volúmenes no especificados.

¹⁶³ BÉDAT, *Real Academia de Bellas Artes*, pp. 131-132, 167-169; Daniel CRESPO DELGADO, «Lectura y lectores en la España de la Ilustración», *Cuadernos de historia moderna*, 32 (2007),

impreso en 1.200 ejemplares (1787) valía 180 reales, pero en su momento llenaba un hueco editorial, y logró venderse. Otras novedades fracasaron, como la traducción de Palladio por el mismo Ortiz (1797): 340 reales por los libros I-II de los cuatro del original. Si los profesores de la Academia cobraban 3.000 reales anuales, el Vitruvio equivalía a su sueldo de tres semanas (seis semanas, para un teniente profesor), y el medio-Palladio, de más de un mes (tenientes: más de dos meses). Se vendieron 27 ejemplares durante los tres años siguientes. En consecuencia, se decidió no imprimir los libros III-IV.¹⁶⁴

Estas cifras, y otras que podríamos aducir, sugieren que, en una «cesta de la compra», los libros impresos y encuadernados adquirirían mayor presencia con el paso del tiempo, aunque no dejarían de ser artículos de lujo. Eso concuerda con la evolución del volumen de las bibliotecas. En términos de promedio (no de individuos concretos), los pudientes (artistas de éxito incluidos) pasaron a tener más libros, pero los humildes mejoraron poco entre los siglos XVI y XVIII, como poco habían mejorado con la introducción de la imprenta. En algún período se percibe incluso una regresión, quizá cuando las ciudades en expansión atraen mano de obra poco cualificada.¹⁶⁵ En materia libraria (que no agota la cultura escrita, ni tiene por qué ir de consuno con la oral ni la visual),¹⁶⁶ la brecha cultural se ensanchó durante la Edad Moderna occidental. Y en España, quizá también durante los caóticos años 1808-1874, cuando el problema fundamental no fueron guerras, revoluciones ni represiones, comunes con la mayor parte de Europa, sino unas desamortizaciones que privaron a Iglesia y municipios de unos recursos que sostenían la enseñanza primaria, sin que la Administración central acertara a edificar una red alternativa.

El cociente «precio del libro/renta del comprador» no es una variable independiente. Debería considerarse en relación con el desarrollo del sistema educativo, que, por comparación con la mayoría de los países occidentales,

pp. 31-60, <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0707110031A>>.

¹⁶⁴ Silvia CUBILES, «El tratado de Palladio», *Cuadernos de bibliofilia*, 13 (1985), pp. 21-28.

¹⁶⁵ Jean QUÉNIART, *Culture et société urbaine dans la France de l'ouest au XVIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 109. Sobre esta evolución secular: SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación y uso*, cap. 19.4. Se puede comparar la misma localidad y categoría social, como los oficios de la construcción en Barcelona: Marià CARBONELL I BUADES, *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1991; Manuel ARRANZ HERRERO, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, tesis inédita, Universitat de Barcelona, 1979.

¹⁶⁶ Henri-Jean MARTIN, «Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime», *Journal des savants*, 1975, no 3-4, pp. 225-282, <http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1975_num_3_1_1329>. Ricardo GARCÍA CÁRCEL, *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1989; José Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS, *El arte de mirar*, Madrid, Istmo, 1997; Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, *Palabra e imagen en la Corte*, Madrid, Abada, 2003; Antonio CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared*, Tres Cantos, Akal, 2006.

dejó en España que desear, salvo quizá en el XVI, y aún limitado a los sectores de la Iglesia, la Administración pública y el Ejército. En caso contrario, seguramente no tendríamos documentados como analfabetos dos pregoneros segovianos, dos libreros sevillanos, un librero madrileño, un impresor franco-granadino, ni una librera e impresora barcelonesa que ni siquiera sabía firmar.¹⁶⁷ Esto no obsta para que, entre artistas de Corte, la cultura libresca fuera requisito casi indispensable para el medro social.

Por limitarnos a un reinado: la política de Carlos III (abolición de la tasa libraria en 1762, prohibición de importar libros en castellano, retirada al Monasterio del Escorial de su privilegio sobre los libros litúrgicos) fue benéfica para el sector. Mas la expulsión de los jesuitas (1767) desmanteló la enseñanza media y parte de la superior, sus confiscadas bibliotecas estuvieron clausuradas durante años, y si llegaron a reabrirse, ya no se actualizaron al ritmo de antes, y mucho menos con novedades extranjeras, que hasta entonces había producido y difundido la más intelectual y cosmopolita de las órdenes de la Iglesia Católica.¹⁶⁸

Rememoremos los hijos de san Ignacio que han aparecido aquí: Bustamante y Villalpando entre España y Roma, Possevino en Roma, Kircher entre Würzburg, Aviñón y Roma, Márquez entre México y Roma, Aguilon en Amberes, Ottonelli en Florencia, Conca en Ferrara, Requeno en Venecia, Arteaga en Bolonia, Venecia y Roma, Rieger entre Viena y Madrid. Podrían añadirse el iconógrafo Jerónimo Nadal (Amberes, 1594), el filólogo y biógrafo Girolamo Tiraboschi (Módona, 1786), varios emblemistas, etc. Al más famoso artista jesuita, el pintor y arquitecto Andrea Pozzo, se deben obras monumentales en Roma, Venecia y Viena, más su *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1700), que, pese a su lujo (o quizá por ello mismo), fue un éxito del XVIII, con ediciones en alemán e inglés, traducciones inéditas

¹⁶⁷ Serafín de TAPIA, «La alfabetización de la población urbana castellana en el Siglo de Oro», *Historia de la educación*, 12-13 (1993-1994), pp. 275-307; Clive GRIFFIN, *Los Cromberger*, Madrid, Cultura Hispánica, 1991, p. 120; Natalia MAILLARD ÁLVAREZ, «El mercado del libro en Sevilla durante el reinado de Felipe II», en CÁTEDRA & LÓPEZ-VIDRIERO, *Memoria de los libros*, t. II; Jaime MOLL, «Libro y sociedad en la España moderna», *Bulletin hispanique*, 99:1 (1997), pp. 7-17. <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1997_num_99_1_4923>; Juan MARTÍNEZ RUIZ, «Visita a las imprentas granadinas de Antonio de Nebrija, Hugo de Mena y René Rabut en el año 1573», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 24:1 (1968), pp. 75-110; Concepción RODRÍGUEZ-PARADA, «María Ángela Martí», en Pedro J. RUEDA RAMÍREZ, Lluís AGUSTÍ (eds.), *La publicidad del libro en el mundo hispánico*, Madrid, Calambur, 2016.

¹⁶⁸ Bernabé BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, «Las librerías e imprentas de los jesuitas», *Hispania sacra*, 40 (1988), pp. 315-388; Natale VACALEBRE, «The bibliographic acquisition method within the Clerics Regular Order», *Bibliothecae.it*, 3:2 (2014), pp. 187-202, <<https://bibliothecae.unibo.it/article/view/5767/5490>>; María Dolores GARCÍA GÓMEZ, *Testigos de la memoria*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2010.

en castellano, griego y chino, presencia en bibliotecas de artistas relativamente modestos,¹⁶⁹ e influencia rastreable por Europa y América.

Recordemos también las imprentas y bibliotecas jesuitas, desde las reducciones guaraníes hasta las misiones de Pekín, pasando por obras maestras de arquitectura y decoración barrocas en Europa central.¹⁷⁰ Y el manual arquitectónico más difundido de los siglos XVI- XIX era el de Vignola, arquitecto de la casa matriz, el *Gesù* de Roma.

La *Societas Iesu* era en su momento insustituible, como Federico II intentaba hacerle comprender a un discípulo pródigo de la Orden, Voltaire. Pero ésa ya es otra historia.

¹⁶⁹ Hasta comienzos del XIX, documentado en poder de 20 artistas españoles y citado por 9 artíficos españoles.

¹⁷⁰ Recursos en línea: SOLER I FABREGAT, «Arquitectura i història de les biblioteques», <<https://www.bib.uab.es/human/bibliologia/bibarq.htm>>, en *Bibliologia i cultura escrita*.