

EL LIBRO DE ARTE EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA

Ramon Soler i Fabregat

EDICIONES TREA, S. L.

ÍNDICE

Presentación	7
Introducción	13
PRIMERA PARTE: La producción del libro de arte	17
Desarrollo histórico en Occidente	19
Orígenes	19
Función de las ilustraciones	26
Institucionalización	31
Factores adversos	36
Arquitectura militar	39
Disolución	42
Caracterización de los tratadistas españoles	45
El entorno geográfico	45
Clasificación estamental y profesional	49
Relaciones personales expresas en el libro	52
La impresión	57
SEGUNDA PARTE: La circulación del libro de arte	65
La distribución	67
La distribución internacional	67
La distribución interior	74
La venta al público	79
Los precios	85
Examen de las fuentes	85
Repercusión de las ilustraciones	93

La censura	99
El papel de la enseñanza artística y de la lectura pública	103
Gremios y obradores	103
Centros eclesiásticos	104
Academias y escuelas especializadas	107
Distribución geográfica e idiomática de los impresos	113
Distribución cronológica de los impresos	119
TERCERA PARTE: El uso del libro de arte	123
El público potencial: la alfabetización del artesanado	125
Examen de las fuentes	131
Tipología de las fuentes	131
Limitaciones extrínsecas	134
Limitaciones intrínsecas	137
Sobre la iconografía del libro	141
Cultura artística y cultura literaria	147
Consideración social del libro	147
Motivaciones de los artistas	153
Ubicación de las bibliotecas	163
Volumen de las bibliotecas	165
Composición de las bibliotecas	171
Comparaciones entre estamentos	173
Cultura literaria de los tratadistas	176
Conclusión	183
Bibliografía	185
Índice de personas	197
Índice analítico y de instituciones	209

PRESENTACIÓN

La experiencia artística o estética no es comunicable. La emoción íntima y personal que nos procura una obra de arte antigua o moderna difícilmente puede verbalizarse. Es un sentimiento y no un discurso. De ahí las numerosas paradojas en las que vive la historia del arte como disciplina científica y humanística, de ahí las vacilaciones y las incertidumbres de las diversas tradiciones literarias y textuales que la han precedido durante la edad moderna. Una de estas tradiciones, la biografía del artista, arranca de la legítima curiosidad sobre la vida de los creadores, y es apreciada como un medio alternativo y útil para aproximarse de algún modo a las «misteriosas» obras de arte. Los turbios líos de Apeles, Alejandro y Campaspe, que nos explica Plinio, junto con otras historias semejantes, no son más que simples anécdotas que poco nos dicen acerca del arte excepcional de los pintores griegos, pero el caso es que siempre han sido leídas y citadas con gran entusiasmo. Parece como si una cierta dosis de curiosidad, casi de cotilleo, pudiera o debiera estar en el origen mismo del discurso acerca de las artes. Las mejores *Vite* de Vasari son aquellas que ofrecen el testimonio de un conocimiento directo del autor sobre el artista biografiado y su entorno social y familiar. Esa ilusión de vivencia directa es la que explica la fascinación que nos produce, por ejemplo, la breve semblanza de Velázquez que nos trazó Pacheco en su famoso *Arte de la pintura*. Cuando, por razones cronológicas o geográficas, no nos es posible obtener un testimonio directo de la vida de un artífice utilizamos otra suerte de materiales, como son sus escritos públicos o privados. Es un hecho conocido que las cartas de los artistas célebres siempre han sido objeto de curiosidad y de colección.

Una de las vías más seguras y frecuentadas para acercarnos a los artistas del pasado es el estudio de la documentación notarial y judicial relativa a dichos personajes. En ella destacan con luz propia los inventarios de bienes realizados más

frecuentemente *post mortem* por razones de herencia, pero a veces también levantados por otros motivos, como los derivados de un matrimonio o de una quiebra financiera. Un buen inventario es como una radiografía pues retrata más allá de la apariencia externa, muestra el verdadero nivel económico del personaje, el utillaje material de su entorno doméstico, y también, gracias al inventario de sus libros, que hoy apenas llamaríamos biblioteca, podemos imaginar un cierto nivel de cultura, un imaginario ideal de lo que podría saber ese artista, en el caso de que hubiera leído y entendido esos libros. La historiografía artística española lleva ya muchos años dando a conocer mediante su edición y comentario estos fascinantes documentos: los inventarios de bienes de nuestros artistas de la época moderna. Este lento goteo documental, siempre abierto a nuevos hallazgos, exigía, dada su ya crecida importancia, una reflexión de conjunto, de algún modo nueva. En primer lugar era necesario recopilar y cuantificar lo ya publicado. Esta tarea fue presentada por Ramon Soler Fabregat en un magnífico artículo de 1995 aparecido en el primer número de la revista del departamento de arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, *Locus Amoenus*, de imprescindible consulta para el tema. Pero cabía todavía un segundo nivel de perfeccionamiento y de análisis. Los libros de arte que aparecen en los inventarios nos documentan sobre el artista y sus conocimientos técnicos, pero también nos dicen mucho acerca de sí mismos, es decir, sobre el uso y la difusión del libro por parte de un colectivo profesional relativamente homogéneo como son los artífices. Un contexto más amplio, la historia del libro y de las bibliotecas, resultaba pues irrenunciable para la correcta interpretación histórica de los prolijos asientos bibliográficos tomados de los inventarios. No se podían ignorar las numerosas aportaciones de los últimos tiempos en este fecundo campo de la historia cultural. Gracias al trabajo del autor durante unos años más, gracias a su maduración y ponderación del tema, ahora disponemos de un nuevo y sugestivo capítulo de la historia del libro antiguo en España, el uso y difusión del libro de arte.

Esta investigación combina de forma óptima los mecanismos intelectuales de dos tradiciones de estudio, la historia del arte en su faceta de comentario y localización de sus fuentes literarias, de su tratadística, y la historia del libro, atenta a los factores de producción y consumo librarios. El autor se ha beneficiado de su doble condición de historiador del arte y de bibliotecario y de estudioso del libro antiguo, obteniendo en ambas disciplinas un excelente resultado. Nada se podía hacer sin una mínima proximidad con la dispersa bibliografía artística en donde los historiadores del arte publican sus hallazgos documentales, nada se avanzaba

sin una paciente identificación de los *items* de los inventarios, para lo cual se precisa de gran familiaridad con el libro antiguo de tema artístico, y nada, en fin, sería posible sin una cierta comodidad intelectual en el campo de la historia del libro y de la edición en la época moderna. Estos saberes combinados explican el singular producto que ahora nos presenta Ramon Soler de la mano de la editorial Trea, un ejemplo más y destacado de la madurez de la Historia del Arte en nuestro país. Una disciplina humanística que obtiene a menudo sus más brillantes resultados gracias a su vocación de permeabilidad, a su capacidad para el cruce de informaciones y de métodos con otros ámbitos paralelos de las ciencias sociales y de las humanidades. Todos los múltiples caminos para llegar al hecho artístico son necesarios y ninguno nos garantiza en realidad la certeza de la meta. Ya Vitruvio en época de Augusto exigía al arquitecto saberes casi universales; pronto habrá que reclamarlos también a los modernos estudiosos de sus antiguos lectores.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universidad Autónoma de Barcelona