

LA BIBLIOTECA DE DOMINGO MARTÍNEZ. EL SABER DE UN PINTOR SEVILLANO DEL XVIII

Ana María ARANDA BERNAL

El día once de enero de 1751, doña Mariana de Espinosa, viuda de Domingo Martínez¹, se presentó, con los testigos correspondientes, ante un escribano público de Sevilla para realizar el inventario de todos los bienes dejados por su marido, al morir, dos años antes². Los bienes no eran pocos y demuestran la muy holgada posición económica que el maestro consiguió con los años, el trabajo y el haberse convertido en el principal pintor sevillano de la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, y a pesar del interés que desde el punto de vista de la sociología del arte pueda tener el inventario completo, una parte de él, la elaborada los días veintitrés, veinticuatro, veinticinco y veintisiete de dicho mes, ofrece una valiosísima información sobre un aspecto fundamental para comprender las condiciones que rodean el arte de la época: la cultura y el saber del artista. En esos días se inventaría la biblioteca y la colección de estampas que Domingo Martínez debió recopilar a lo largo de su vida, y que utilizó para estudiar y trabajar.

La importancia de esta biblioteca se acentúa al ser escasas las que se conocen de pintores sevillanos del barroco, y al estar muy especializada en temas artísticos como más adelante se verá. Al interrogante sobre qué sucedió con esta colección tras realizarse el inventario y, supuestamente, deshacerse el taller, nos da respuesta Ceán Bermúdez³ al asegurar que fue heredada por el discípulo y yerno del maestro, Juan de Espinal, que a su vez ocupa el lugar más destacado de la escuela en la segunda mitad del siglo; a la muerte de Espinal es cuando se pierde, definitivamente, la pista de los libros y estampas.

Los oficiales realizaron la mayor parte del inventario, no coincide, por desgracia, con el listado que nos interesa, seguramente por lo ajenos y desconocidos que les pudieron resultar estos títulos, o bien por la prisa que les llevó a omitir en algunos casos los autores y en otros los títulos, e incluso a confundirlos hasta resultar irreconocibles. De esta manera, no siempre he podido identificar las obras, así como tampoco las ediciones⁴ inventariadas, y en otras ocasiones, al tener dudas, he optado por sugerir varios títulos que se acercan a la descripción de los escribientes.

EL ARTISTA.

En medio de la oscuridad que cubre buena parte del arte sevillano del XVIII, es quizás la figura de Domingo Martínez la que más claramente resalta en los primeros cincuenta años, y no sólo por la calidad o relevancia de su arte, sino también por la información que sobre su vida nos ha llegado desde poco después de su muerte. Es por esto que no me propongo rehacer una biografía del artista, al que ya han dedicado numerosas páginas Enrique Valdivieso o Salud Soro, sino destacar aquellos aspectos de su existencia que arrojan nuevas luces sobre el tema central de este trabajo: la cultura del artista y la utilización de los libros y las imágenes impresas como método de aprendizaje y de apoyo para la realización de la obra.

A lo largo de su vida artística Martínez repartió su actividad entre la pintura de ballete, en la tendencia que podríamos definir, simplificando, como murillesca; y la pin-

tura mural, siguiendo la tradición esceno-gráfica que en Sevilla había implantado Valdés Leal.

Domingo Martínez llevó a cabo su aprendizaje con el pintor sevillano Juan Antonio Ossorio⁵, a quien el Conde del Aguila⁶ califica de “mediano”; sin embargo no es sólo la existencia del contrato y, en general, las enseñanzas probablemente muy limitadas de sus primeros años lo que sabemos, el Conde aporta un dato más sobre otro artista con el que continúa aprendiendo, a saber, Lucas Valdés. Si con el primero adquirió la maestría, con el segundo debió interesarse por la “quadratura”. Realmente es difícil delimitar cuándo y dónde se produciría el contacto entre ambos y no hay datos documentales que acrediten el hecho, aunque algunas coincidencias puedan justificar esta idea⁷. Desde luego, aparte de cuanto Martínez pudo aprender a través de la observación y el estudio de las numerosas obras murales realizadas por Lucas Valdés en Sevilla⁸, hubo un lugar en el que este encuentro con la obra de don Lucas se preparó especialmente, me refiero a la decoración de la iglesia de San Luis. Al margen de esto hay un hecho incuestionable, la única tradición en Sevilla de decoradores de grandes espacios arquitectónicos con efectos fingidos de perspectivas, procede del taller de Valdés Leal retomada por su hijo Lucas. Por lo que se sabe ningún otro artista en la ciudad podía haber preparado a Martínez para llevar a cabo las grandes pinturas murales que en su período de madurez realizaría, y del mismo modo, es difícil que en ningún otro lugar, lejos de Lucas Valdés, hubiera podido conocer materialmente o por referencias la mayoría de los libros técnicos contenidos en la biblioteca y que sin duda facilitarían su aprendizaje. De esta forma, la relación

maestro-discípulo se podría estrechar aún más, no sólo por entender el género mural de manera parecida, concediendo especial importancia a las perspectivas y arquitecturas fingidas, sino porque además el “saber” de Domingo Martínez sobre esta materia, plasmado en los numerosos textos que poseyó, pudo haberle llegado según las indicaciones y consejos de Lucas Valdés. No existen noticias de que Martínez viajara a la corte ni a ningún otro centro artístico importante, lo que restringe otras posibilidades de aprendizaje.

Una vez que Martínez se establece como pintor comienzan a surgirle numerosos encargos, cuyos beneficios económicos bien administrados e invertidos en otros negocios, en ocasiones ajenos al arte, le convertirán en un hombre que goza de una posición económica desahogada. En el testamento de su mujer, ésta declara que el día de su matrimonio, en 1710, “no traxo el susodicho caudal ni lo lleve dote”, situación bastante distinta a la que se produce en 1748 cuando al casarse sus hijas Manuela y Rosalía las dota con cantidades nada despreciables⁹, o con los bienes que en el testamento se enumeran.

La importancia de referir su caudal radica en el alto precio de los libros durante el siglo XVIII, debido a lo caro del papel y de los grabados que suelen incluir; hasta tal punto que la cultura queda reservada a los sectores más pudientes de la sociedad y a ciertas élites, donde, de alguna manera no sería disparatado incluir a nuestro artista.

Paralelo a la posición económica suele ir el prestigio social, en este caso fomentado por el carácter abierto de Martínez y puesto especialmente de relieve durante el lustro real. Nuestro pintor se destacó en aquellos

días precisamente por su imagen de hombre culto, buen entendido en su magisterio hasta el punto de llegar a ser un gran coleccionista de obras de arte y muy hábil en sus relaciones mundanas. Todo esto concuerda con la consideración que de los libros se tenía en esta época como medio de ascenso social y cuya posesión, por parte de ciertos profesionales, indicaba además un trasfondo culto, refinado e intelectual que sustentaba, con su vocación erudita, la práctica del arte y alejaba al artista de sospechosas relaciones artesanales.

LOS LIBROS

Antes de entrar en un pormenorizado análisis de la biblioteca, creo importante destacar lo minoritarias que resultan las colecciones importantes de libros no sólo entre los artistas sevillanos del XVIII¹⁰, sino entre la población en general; en gran parte debido al alto costo de éstos, que los hacía asequibles sólo a las clases acomodadas y a un reducido sector culto. A pesar de ello, la relación de algunas bibliotecas ha llegado hasta nosotros a través de documentos notariales¹¹ y al repasarlas podemos deducir, pasando por encima de la mentalidad general de la época con su carga de religiosidad, la profesión o afición del propietario, ya que, sin duda, su personalidad queda reflejada en la elección de los libros que compra (recordemos que a un alto precio y por tanto de manera selectiva) y lee¹². La colección de Domingo Martínez no escapa a este talante y lo primero que llama la atención de ella es lo especializado de los títulos¹³, aunque desde luego haya que tener en cuenta que no necesariamente tuvo que leer todos los li-

bros que poseyó, y tampoco que sus lecturas se limitaran a éstos.

La primera clasificación que es necesario hacer consiste en la división entre libros en los que el texto es lo más importante, en la mayoría de los casos ilustrados con estampas, y colecciones de éstas, encuadradas por tomos o no. El escribano establece un vago ordenamiento y de ello parece desprenderse que con ese mismo criterio de colocación los encontraría en los anaqueles del pintor. Es decir, la única anotación temática que aparece al margen del listado sirve de comienzo a la relación: "libros de arquitectura", a continuación menciona las obras del Padre Pozzo (29) y de Samuel Marolois (30), para seguir con catorce tomos de estampas con los temas más variados que en pocos casos tienen que ver con la arquitectura. Sin embargo, a pesar de esta primera confusión y de que la lista realizada durante los días 23 y 24 mezcla constantemente las estampas con los libros, podemos observar que el tema de éstos últimos está siempre relacionado con la práctica del arte (a los que he llamado *Libros técnicos*) o bien obras caracterizadas, principalmente, por la abundancia de estampas que contienen. Al día siguiente, el 25, la norma no cambia, siguen apareciendo estampas con las que ejercitarse y libros "utilizables" durante el trabajo (para resolver problemas, consultar recetas, copiar modelos, etc.); pero hacia la mitad de la lista, de pronto, el escribano se olvida de los libros y anota al margen: "colores" y va enumerando, junto con sus cantidades, todos los que se almacenan en el taller. Este orden me parece significativo, por cuanto el último día casi todos los libros que aparecen son religiosos, a excepción de las obras de Gutiérrez de los Ríos (27), Zamorano (20) y un tratado en italiano

(33); ello me hace pensar que hemos abandonado ya el inventario del taller para adentrarnos en alguna especie de gabinete o despacho, puesto que el inventario continúa con los libros de cuentas.

Ahora bien, a pesar de esta primera clasificación que el artista debió realizar por motivos prácticos, las obras que necesitaba tener a mano durante el trabajo y las que no, podemos, para ahondar más en su conocimiento, efectuar otras divisiones.

En primer lugar señalaré que la gran mayoría de los libros están escritos en castellano, aunque ello no resulta extraño bien entrado ya el siglo XVIII y en un ambiente que, reconozcámoslo, no debía ser demasiado erudito. Es cierto que aparece algún libro en italiano (un *tratado de la pintura y escultura* (33) y un *libro en italiano con varias laminas* (39) de los que no se especifica más) pero también lo es que el escribano no debía ser muy versado en idiomas o no le dio demasiada importancia al tema pues nos confunde al referirse al *libro de perspectivas de Samuel Marolois* (30) como “del italiano”, cuando sabemos que es francés¹⁴.

Aparte de estos dos casos, que no resultan demasiado significativos, son destacables las obras francesas, cuyo texto en este idioma sería mínimo pues se trata de colecciones de estampas: las de Callot (78-79 y 80), Perelle (80), Le Pautre (81-82) y “franceses” (82). Su existencia en la biblioteca está plenamente justificada, pues además de su interés como repertorio de diversos temas, que comentaré en el apartado correspondiente, su posesión no se debería sólo a lo divulgados de estos autores durante el XVIII, sino también al conocimiento y gusto por ellos que Domingo Martínez debió adquirir du-

rante la estancia de la Corte en Sevilla¹⁵.

De las 39 obras a las que podemos llamar propiamente libros, que contenía la biblioteca, 22 de ellas fueron escritas durante el siglo XVII, 7 son del XVI y sólo 3 pertenecen al mismo siglo XVIII (dos libros de tema religioso-moralizante (6 y 9) y el *Tra-tado* de Palomino (31). Esta situación no parece corresponderse con el panorama cultural de la Sevilla de la época, en donde, según Aguilar Piñal, la calle Génova, con sus trece librerías era un permanente mercado de las “novedades” literarias¹⁶; y en el mismo año 1751 en que está realizado este inventario (dos años después de la muerte del maestro), se funda la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, a cuyos miembros, el mismo Aguilar Piñal, llama “ilustrados e innovadores amigos de la verdad”¹⁷.

Esta contradicción parece tener una explicación en cuanto a los *Libros técnicos*, que por otro lado, representan el mayor “corpus” de la biblioteca, y es que la gran mayoría de los títulos que componen la literatura artística utilizada en España, fueron publicados en los dos siglos anteriores, a excepción de la obra de Palomino¹⁸. En cuanto a las demás obras, pudiera haberlas adquirido durante su juventud (cosa poco probable, debido al alto precio de los libros y a que el maestro consigue una posición económica desahogada con los años y el trabajo) o en almonedas¹⁹ de personas que a su vez las compraran durante el siglo XVII. Lo que más destacable me parece es la consecuencia de esta situación, el que en pleno Siglo de las Luces, en Sevilla, el artista más significativo haya adquirido sus conocimientos en obras que tuvieron vigencia un siglo antes y que irremediamente mol-

dearon su mentalidad y su arte.

Desde luego, hablar sobre cual debió ser el origen y proceso de formación de esta biblioteca no pasa de la pura especulación. El maestro, como era habitual, asistiría a las almonedas de otros artistas y compraría a los libreros de la ciudad, incluso pudo haber adquirido libros en Madrid a través de su amigo y socio Alonso Miguel de Tovar. Lo que sí parece estar más claro es la idea que guió la selección de las obras:

- **libros religiosos**

Es el tema más habitual en cualquier biblioteca de una época en la que la religión lo impregna todo, por otro lado tenemos noticias de la piedad del maestro²⁰ que seguramente convertiría estas obras en una lectura cotidiana. A pesar de lo dicho, no hay que dejar de lado que un artista que vive, principalmente, de los encargos religiosos, procuraría impresionar favorablemente a la clientela haciendo cierto alarde de este tipo de lecturas e incluso mostrando, en su gabinete, un anaquel repleto de libros piadosos.

- **libros científicos**

Al margen de las obras religiosas y los libros relacionados con el arte, este tema parece ser el único al que el maestro es aficionado, de todas formas no se trata de un grupo muy nutrido, confundiéndose, en las obras de Chaves y Castrillo (16-17) la ciencia con un cierto esoterismo. En cuanto a la *Historia natural* (18), además del interés por el tema, sería especialmente valiosa por su repertorio de estampas.

- **libros técnicos**

Se podría decir que una cuidada selec-

ción preside los libros técnicos de la biblioteca (de esta manera denomino todos aquellos que fundamentan la práctica del arte), estando agrupados los títulos en cuatro temas básicos, a saber:

Arquitectura: compuesto por las obras de Alberti, Vignola y Juan de Torija (19, 22, 23 y 26).

Geometría y perspectiva: pertenecen a este grupo las dos obras de Euclides, la de Samuel Marolois así como la del Padre Pozo (20, 21, 29 y 30).

Conocimientos generales: además de los tratados de Carducho y Palomino se puede incluir el recetario de barnices y charoles (24, 25, 31 y 32).

Defensa del arte de la pintura: Gutiérrez de los Ríos y Butrón (27 y 28).

- **libros con estampas**

Algunos de ellos constituyen clásicos insustituibles en la biblioteca de un artista como la *Descripción del Escorial* (40) y más siendo sevillano como *Las fiestas de San Fernando* (35). Pero otros más que por el texto, serían elegidos por sus ilustraciones (de ahí que los haya ordenado aparte) que tendrían para el maestro la misma utilidad que su colección de estampas (34, 36, 37, 38 y 39).

- **ausencias**

Para conocer la cultura de un artista, tan importante es saber los libros que posee como aquellos que no le interesaron, al menos no tanto como para coleccionarlos; y en este caso más aún, porque no es que falten algunos títulos que podríamos considerar de mucha importancia, sino que hay temas de los que no aparece ni un solo ejemplar. Es el caso de los libros de literatura e historia,

habituales en la mayoría de las bibliotecas conocidas de la época. De ello se puede deducir que Martínez no tuvo realmente vocación de erudito sino que utilizó los libros como medio para aprender aquello que le interesaba y mantener cierto "status".

Tampoco contaba a su muerte con libros de emblemática tan clásicos como las obras de Ripa, Covarrubias o Alciato (que sí aparecen en inventarios de pintores como Vasco Pereira, Velázquez o Rizzi); sólo aparece una cuartilla con emblemas (véase la referencia nº 57), pero desde luego debió conocer el tema por estar desarrollado en otros libros que, aunque no especializados, se incluyen en la biblioteca; es el caso de *Las Fiestas de San Fernando* (35)

También se echan en falta algunos autores de la significación de Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, aunque también es cierto que la lectura de la obra de Palomino conseguiría que estos autores no le fueran en absoluto desconocidos.

En cuanto al tema del Lustró (1729-1734), es de observar que resulta extraño que el pintor no cuente con ninguna de las obras que se editaron durante esos años por este motivo, y más teniendo en cuenta que él no quedó, en absoluto, ajeno al ajetreo que se produjo en la ciudad, siendo el momento en el que mayor brillo social y reconocimiento profesional obtuvo²¹.

LAS ESTAMPAS

Dado el número considerable de estampas que se inventarían a la muerte de Domingo Martínez, y las reiteradas alusiones al uso que de ellas hicieron tanto nuestro artista como los demás miembros de su ta-

ller, se hace necesario realizar un breve repaso al papel que el grabado ha jugado, tradicionalmente, en la práctica del arte.

No voy a tratar las estampas desde el punto de vista de una manifestación estética autónoma, y casi pasaré por alto a los importantes artistas que han llevado esta técnica a niveles de extremada calidad; para centrar el tema me limitaré a definir el uso y la función que debieron cumplir en el taller de Martínez.

Por lo general, la colección de estampas atesorada en un taller o estudio va a servir, por una parte, para perfeccionar el aprendizaje, de tal forma que los jóvenes repetirán una y otra vez los modelos grabados hasta alcanzar la madurez necesaria en esta práctica; en este sentido no faltan los consejos de un tratadista tan difundido como Jusepe Martínez²². Como contrapartida al aprendizaje se le inculcaba hasta tal punto la idea de que tenía que copiar estampas para perfeccionarse, que en algunos casos parece más conveniente hablar de buenos artesanos que saben copiar que de artistas, siendo éste uno de los reproches que se ha venido haciendo a Martínez y sus discípulos.

Una vez que el pintor considera que domina la técnica del dibujo, para lo que habrá tenido que practicar no sólo con estampas, sino también copiando dibujos y modelos del natural, la colección de imágenes grabadas con que cuente su maestro en el taller va a servirle para aprender a componer²³. Sin embargo, a pesar de los consejos que animan al uso de las estampas, los tratadistas no olvidan advertir de los peligros en que se puede caer, y Palomino insiste en que son "medios para el estudio, no fines para el descanso", siendo

necesario aprender a sustituir dos cosas: el colorido y los toques de luz²⁴.

No paran aquí las utilidades de las estampas, pues incluso cuando ya el pintor es maestro, el repertorio que guarda le servirá de inspiración en diferentes ocasiones; a veces como imposición del propio cliente que exige al artista que realice la obra encargada con idéntico tema y composición, y otras como recurso, hasta cierto punto cómodo, que facilita el trabajo; este hecho se acentúa cuando el artista no es especialmente brillante o cuando se aprecia una actividad demasiado intensa en el taller. De esta manera, es en los fondos de los cuadros, ya sean paisajes o temas arquitectónicos, donde se descubre con más frecuencia la imitación de las estampas "para lo cual necesita el pintor de algunos libros especialmente para Historia Sagrada" según Palomino²⁵. Es constatable que los pintores del siglo XVII se inspiraron en arquitecturas manieristas, pues se aprecia a Vignola en los fondos de Zurbarán y a Palladio en los de Murillo²⁶; igualmente algunos paisajes de Valdés Leal deben estar recogidos de estampas flamencas originales de Brill, Momper, Artois, etc., e incluso los tipos físicos que representa aparecen en estampas manieristas holandesas (Goltzius, Wtewael o van Haarlem)²⁷.

Sin embargo, sería incompleto reducir el papel de las estampas a modelos para practicar y copiar, porque desde luego, se convirtieron en divulgadoras de las obras de importantes artistas que conscientes de sus posibilidades de difusión no dudaron en hacer grabar su producción pictórica (Dürero²⁸ y Rubens), y con ello contribuyeron a la propagación de nuevas formas artísticas y estilos.

En cuanto a las opiniones que su utilización ha suscitado, han sido diversas, ciñén-

donos a la obra de Domingo Martínez, Ceán Bermúdez no pierde ocasión de reprochárselo, e insiste en que "se enseñaba más bien a componer y pintar un cuadro por estampas, que a dibujar e inventar con corrección"²⁹, e incluso haciendo referencia a las pinturas de la Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla considera que "aunque están pintados con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellos cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlos"³⁰. Sin embargo para Angulo "el inspirarse en composiciones ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en deshonra de quien, apoyándose en ellas, sabe crear, a pesar de todo, una obra llena de novedad"³¹. Lo cierto es que la mayoría de los pintores recurrieron a las estampas, el mismo Rafael, según Pacheco, no se avergonzaba de tener las estampas de Alberto Dürero en su estudio³². Ya en 1587 Mateo Pérez de Alesio compra un libro de grabados de Dürero³³; Murillo se inspira en grabados flamencos de Sadeler y Bloemaert³⁴; y en los inventarios de numerosos artistas la lista de estampas que poseyeron es amplísima³⁵.

La producción española de estampas es casi inexistente, seguramente los beneficios económicos serían escasos y ello hace que no aparezcan editores³⁶. A pesar de esto, no cabe duda de que Sevilla venía siendo desde el siglo XVI un activo mercado artístico, en donde las obras provenían básicamente del norte de Europa e Italia; de esta manera los pintores sevillanos manejaron, desde antiguo, estampas flamencas, italianas y alemanas³⁷. Durante el XVII el interés por ellas no decreció, convirtiéndose en un negocio incluso más floreciente que el de los libros de arte y alcanzando el máximo protagonismo

las de procedencia flamenca. Sin embargo, una ojeada a la colección que tratamos muestra que al grupo de las italianas y flamencas, se une el de las francesas, y ello tiene una clara explicación después de la influencia que el arte borbónico dejó en Sevilla tras la estancia de la corte en la ciudad desde 1729 a 1733; seguramente fruto de la relación de nuestro maestro con los pintores cortesanos (Van Loo, Ranc, Houasse o Leconte, etc.) sería el regalo, préstamo o intercambio de libros y estampas, lo que justificaría el contar con obras de Callot, Le Pautre o Perelle en la colección; una anécdota sobre Bernardo Germán Lorente contada, una vez más, por Ceán, ilustra sobre el valor concedido a las estampas; según parece al realizar el pintor el *Retrato del Infante Don Felipe* lo hizo con tal acierto, que la Reina Doña Isabel de Farnesio le regaló las estampas de las batallas de Alejandro, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran, que acababan de venir de Francia³⁸.

El propio Ceán, al informar acerca de su colección particular, comprada en Sevilla, explica el procedimiento que el mismo Domingo Martínez debió utilizar en más de una ocasión: "no perdí jueves alguno sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que morían"³⁹.

Al igual que ocurre con los libros, las estampas pueden ser organizadas temáticamente, y al hacer esto nos damos cuenta que no es arbitrario el criterio de selección con que Martínez las reunió. Los dos grupos más numerosos aparecen ordenados al comienzo de la relación, el primero corresponde a los tomos de estampas de sentido religioso (40 a 54), justificado por ser el tema dominante en la obra de este artista, y compuesto por

las representaciones alusivas a las vidas de Cristo y la Virgen y, sobre todo, historias y martirios de santos y ermitaños⁴⁰.

Mayor es el grupo de las que componen el segundo apartado (55 a 77), aunque también es cierto que se trata de un tema poco concreto, siendo el denominador común el uso de tales motivos como fondos o temas secundarios de las pinturas; en estas estampas se encontraría el origen de los animales, paisajes, fondos arquitectónicos, pequeñas figurillas, etc., a los que acude el pintor cuando necesita aderezar sus historias.

Del resto del inventario de estampas he separado aquellas de las que el escribano cita el autor (Callot, Le Pautre, Perelle y Rubens), en donde se aprecia la influencia que debieron ejercer las imágenes francesas en el arte sevillano del momento; el cuarto grupo (84 a 89) resulta imprescindible en un taller que sirvió de escuela a un gran número de aprendices, me refiero a todas esas cartillas y principios de dibujar con las que ejercitarse hasta alcanzar las destrezas apropiadas.

Por último, he agrupado todas aquellas estampas tan parcamente descritas que es casi imposible reconocerlas.

LA ACADEMIA

Han sido muchos los historiadores que al repasar el panorama pictórico de la Sevilla del XVIII, se han detenido, o casi lo han reducido, ineludiblemente, a la "academia" de Domingo Martínez. Lo cierto es que este término se utiliza con frecuencia de una forma ambigua, echando mano de él cuando nos queremos referir bien a la institución, a una reunión de artistas con carácter informal, a un taller-escuela, etc. Y en este caso,

dada la importancia que debió tener en la labor profesional de Martínez, y por la manera en que determinaría la configuración de la biblioteca que estoy estudiando, creo que merece la pena el intento de desentrañar en qué consistió la “academia” del maestro.

Fue Céan Bermúdez en su *Diccionario*⁴¹ el primero que se refirió a ella, emitiendo, a la vez, una serie de juicios un tanto severos, que siguen pesando como una losa sobre el artista. Según Céan: “Su casa *parecía* una academia, a la que concurrían muchos discípulos. Unos estudiaban principios (efectivamente veremos cómo para ello contaban con cartillas y libros especializados), otros copiaban estampas⁴², aquellos dibuxaban modelos de yeso⁴³ y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez a sus expensas”.

Evidentemente Céan había conocido la Academia en Madrid, y es más que probable que al oír contar la actividad que discípulos y maestro desarrollaban en la casa de Martínez, con numerosos aprendices, cada uno practicando un ejercicio, o quizás trabajando en pequeños grupos, dando o recibiendo instrucciones y, en definitiva, lejos de la idea del artista que trabaja ensimismado sólo con algún ayudante, o de un ambiente de pequeño taller casi artesanal; la comparación con las aulas de la Academia se le haría inevitable. Y lo escribe bien claro: “parecía una academia”.

Creo necesario desechar, en este caso, la idea de una institución impulsada por espíritus renovadores que pretendiera sustituir la labor de las asociaciones gremiales en un ansia de promoción social. Sin embargo, sí existiría alguna coincidencia en la modificación de los principios de la pedagogía artística: sesiones periódicas, papel de alumnos y no de sirvientes, etc. Por otro lado, tam-

co existen indicios de que fueran varios los profesores que asistieran a esta “academia” de forma regular, reduciéndose a una “empresa” particular de Martínez; aunque es cierto que algunos pintores la visitaron, es el caso de Jean Ranc que durante su estancia en Sevilla asistió a causa de su relación personal con nuestro artista, e incitado a contemplar su colección de obras de arte.

Ni siquiera puede establecerse una vinculación certera, a modo de precursora, con la Academia que en la segunda mitad del XVIII los artistas sevillanos pusieron en funcionamiento, a no ser que algunos de ellos habían sido discípulos de Domingo Martínez⁴⁴.

EL TALLER

Puede que la diferencia entre taller y “academia” sea en este caso demasiado sutil como para pretender dos definiciones distintas. Hasta el momento no conocemos ningún contrato de aprendizaje realizado entre Domingo Martínez y alguno de sus discípulos, pero es de suponer que el contenido sería similar a tantos otros de la época⁴⁵, y por consiguiente la tarea del discípulo en la casa de su maestro no se limitaría sólo a aquellos ejercicios que redundaran en su aprendizaje, sino que además de todas las tareas propias de un gran taller con numerosos encargos, los más avezados probablemente ayudarían al pintor en la realización de ciertas obras⁴⁶. En ambos casos es interesante comprobar que algunas de las obras contenidas en la biblioteca serían de gran utilidad, de cualquier forma, no hay que llamarse a engaño, y el intuir las enormes posibilidades de estudio y aprendizaje que podían tener para maestro y discípulos estas obras, no debe llevarnos a pen-

sar, y ya lo advirtió Ceán, que el resultado fuera muy provechoso.

* * * *

A. LIBROS RELIGIOSOS

1. Molina de oración.

Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho, y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina y meditaciones, del Padre Antonio de Molina, monje de la cartuja de Miraflores de Burgos. En Valladolid, 1612, se suceden varias ediciones en diferentes ciudades hasta el siglo XVIII. "Se trata de un compendio de los libros existentes sobre la doctrina necesaria para la oración, su provecho y necesidad." en cuarto.

2. Obras y días de Eusebio (en cuarto).

Obras y días. Manual de Señores y Principes. En que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas virtudes, compuesto por el Padre Juan Eusebio Nieremberg. Existen dos ed. en cuarto, una impresa en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1629 (Bib. Nal.) y otra "Revisto y añadido con una centuria de Dictámenes prudentes del mismo autor", Madrid, Quiñones en 1641.

3. El tomo primero del padre Eusebio (folio).

Obras Christianas del Padre Ivan Evsebio Nieremberg... que contienen lo que deve el hombre hazer para viuir, y morir Christianamente, temiendo á Dios, despre-

ciando al mundo, estimando la gracia, entendiendo la Doctrina Christiana, y preparandose para la muerte. Tomo primero de sus obras en romance.... Madrid, Domingo García y Morras, 1651. gran folio.

4. Vender, modo de llorar los pecados.

El pecador arrepentido y retirado a bien vivir; a llorar sus culpas; a hacer penitencia de ellas; y a cuidar de su salvación con diversos y eficaces medios, y diferentes, y prodigiosos exemplos, que le exciten a solicitarle con todas veras por d. Ildefonso Vereterra y Labayru. Madrid, Antonio Pérez de Soto (sin fecha)

5. Cualquier tiene el hombre razón, de Riquelme.

¿Para qué tiene el hombre razón? de fray Juan Riquelme, guardián del Colegio de San Buenaventura de Sevilla. A través de una serie de preguntas el autor demuestra cómo Dios le dió la razón al hombre para, a través de ella, seguir su camino y el de la iglesia romana. La primera edición es de 1687, en cuarto.

6. La familia regulada, de Arbiol.

La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura para Santos Padres de la Iglesia Católica, para todos los que regularmente componen una casa seglar, a fin de que cada uno en su estado, y en su grado sirva a Dios Ntro Sr. con toda perfección y salve su Alma, de fray Antonio Arbiol, franciscano, calificador de la Inquisición y famoso director de almas. en cuarto, la 1ª edición es de 1713 y 1714, volviendo a imprimirse varias veces a lo largo de todo el siglo. Se compone de cinco libros, I y II sobre el matrimonio, III y IV sobre las virtudes y

los vicios y la crianza de los hijos, y el V del trato con los criados. También Jerónimo Balbás lo tuvo.

7. Reformación cristiana, de Castro.

Cristiana reformación así del pecador como del virtuoso de Francisco de Castro, natural de Granada y perteneciente a la Compañía de Jesús. La edición impresa por la viuda de N. Rodríguez en Sevilla, en 1674 y contiene un grabado de Matías de Arteaga. Los temas que en el libro se tratan son la contrición, la satisfacción obligatoria (los pecados capitales), la satisfacción voluntaria, la limosna, la oración mental y el Santísimo Sacramento.

8. De la Madre Agreda (tres tomos de a folio).

"Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, reyna, y señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva, y Medianera de la Gracia: Manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su Esclava Sor María de Jesús, Abadesa del convento de la Inmaculada Concepción, de la villa de Agreda. En Amberes, a costa de los hermanos de Tournes de Leon de Francia. Año MDCCLV. Con estampas. Fue editado por primera vez en Madrid en 4 volúmenes en 1670. Su contenido es una vida de la Virgen inspirada fundamentalmente en el texto de los Evangelios apócrifos⁴⁷.

El tema de sor María de Agreda fue representado en dos ocasiones por Domingo Martínez, en 1738 para uno de los cuadros que decoran la Capilla de la Antigua de la Catedral, encargado por el arzobispo don Luis de Salcedo, y en donde aparece junto a

Duns Scoto como defensores del dogma de la Inmaculada; y de nuevo, con el mismo sentido, se muestra en la *Apoteosis de la Inmaculada*, de 1740, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁸.

Por otra parte Carrillo y Aguilar y Sánchez Moguel describen el cuadro de los *Arcángeles San Miguel, San Rafael y San Gabriel*, también de la capilla de la Antigua, perdido en el incendio de 1889, y señalan que esta pintura toma su asunto del libro místico *Ciudad de Dios* de Sor María de Agueda donde se narra cómo los Arcángeles del cielo se hacían presentes ante la Virgen saludándola con el Ave María⁴⁹.

9. Patrimonio seráfico (folio).

Patrimonio seráfico de Tierra Santa de Francisco Jesús María de San Juan del Puerto. Madrid, 1724. En 1729, Juan Bernabé Palomino (1692-1777), sobrino del tratadista, dibuja y graba "El triunfo de la Fe" para esta obra⁵⁰.

10. Historia de la provincia de los Angeles (folio).

Historia de la Santa Provincia de los Angeles de la observancia de San Francisco por fray Andrés de Guadalupe, Madrid, 1662. En este libro aparecen varias láminas de Pedro de Villafranca, destacando un gran paisaje con la vista de un convento y diversas escenas, entre ellas a Felipe II y los Reyes Católicos visitando el edificio (640x480 mm.) y el retrato de Don Juan de la Puebla, Conde de Belalcázar.

11. Crónicas de San Francisco (dos tomos sueltos).

Parte primera de la Chronica de nuestro seráfico padre San Francisco y su apostóli-

ca orden de Fray Luis de Rebolledo. Sevilla, convento de San Fco., por Fco. Pérez, 1598, en folio.

Parte segunda de la Chronica de nuestro seráfico padre San Francisco y su apostólica orden de Fray Luis de Rebolledo. Sevilla, convento de San Fco., por C. Hidalgo, 1603, en folio.

Chronica seráfica. Vida del glorioso San Francisco y de sus primeros discípulos. por Damián Cornejo, Madrid en 1682. Según las ediciones consta de cinco u ocho volúmenes.

Creo que la referencia del escribano podría ajustarse tanto a la primera obra citada por constar de dos partes, como a la segunda por estar editada en varios volúmenes de los que Martínez podría poseer sólo dos.

12. Máximas del Padre Garán (tomo primero).

El sabio instruido de la gracia en varias máximas o ideas evangélicas, políticas y morales del Padre Francisco Garán de la Compañía de Jesús, calificador del Sto Oficio y rector del colegio de Monte-Sión de Mallorca. En el tomo primero aparecen reflexiones sobre lo que debe saber un hombre culto. En el segundo "las tablas de la escritura y el arte de valerse de ellas". La edición más antigua que he encontrado está impresa por Armendáriz en Olite, 1693, sin embargo, siguió publicándose a lo largo del siglo XVIII en Madrid y Barcelona.

13. Espejo de la perfecta casada de Herrera (en cuarto).

Espejo de la perfecta casada de fray Alonso Herrera, perteneciente a la orden tercera de San Francisco. La edición consultada está impresa en Granada por Palomino en 1638. En el subtítulo del libro explica

que se contienen las condiciones que han de tener los buenos casados para que se conserven en paz, y cómo han de criar sus hijos y gobernar su familia en amor y temor de Dios.

14. Destierro de ignorancia.

Destierro de ignorancia de Orazio Riminaldo Boloñés; traducido de lengua italiana en castellana. Valencia, en Casa de Pedro Patricio Mey, 1601⁵¹.

Destierros de ignorancias y aviso de penitentes, por Alonso de Vascones (guardián del convento franciscano de la Hoz de Rute, en Granada) de 1614; en 1619 se editó en Sevilla en la imp. de Matías Clavijo, otras ed. en 1622-26-85 y 1720⁵².

15. Biblia estampada (folio).

Es muy natural, dado el carácter de la colección y la época, la existencia de este libro en la biblioteca que se estudia. En España no aparecen Biblias ilustradas al estilo de las que durante el siglo XV se imprimen en Centroeuropa, por lo que Arnao Guillén de Brocar logrará la fama al imprimir en Alcalá de Henares la famosa *Biblia políglota* entre 1514-21⁵³.

B. LIBROS CIENTIFICOS

16. Repertorio de los tiempos de Chaves (en cuarto).

Chronografía o Repertorio de los tiempos de Jerónimo Chaves, astrólogo y cosmógrafo, 1554. En varias ediciones aparecen grabados (toscas imágenes de signos zodiacales, imágenes de manos para contar las

fiestas del año, los eclipses solares y representaciones mitológicas de los planetas)⁵⁴, en otras, sobre el título del libro y enmarcado en una orla renacentista, aparece el retrato del autor⁵⁵. En general es un libro ligado al ambiente de la Casa de Contratación sevillana, y sus ilustraciones denotan un carácter científico y también esotérico. No es raro que Martínez lo posea, el mismo Velázquez contaba con un ejemplar en su colección junto con otros libros del mismo tema⁵⁶.

17. Magia natural de Castrillo.

Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, nuevas noticias de los más profundos misterios y secretos del universo visible, en que se trata de animales, peces, plantas, yerbas, metales, piedras, aguas, semillas, paraíso, montes y valles. Donde trata los secretos que pertenecen a las partes de la Tierra. del Padre Hernando Castrillo, perteneciente a la Compañía de Jesús. La primera edición es de 1649, en Trigueros por Diego Pérez Estupiñán, en cuarto.

18. Historia de los animales.

Historia natural de Plinio, existió una edición sevillana (Alonso Escribano, 1573) con la versión de Solino el Polyhistor titulado *Julio Solino de las cosas maravillosas del mundo* traducido por Cristóbal de las Casas, en cuarto. Otra edición de los libros VII y VIII es *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo, de la Historia Natural de los Animales. Hecha por el Licenciado Geronimo de Huerta, Medico, y Filosofo. Y anotada por el mesmo con anotaciones curiosas; en las cuales pone los nombres, la forma, la naturaleza, templança, las costumbres y propiedades de todos los Animales, Pescados, Aues, y Insectos, y el prouecho o daño que*

pueden causar á los hombres: y los Geroglificos que tuvieron ellos los antiguos: con otras muchas cosas curiosas. Madrid, Luis Sánchez en 1599, en cuarto. En 1603 en la imprenta de Pedro Madrigal de Madrid, se editó el libro IX. En 1629 se editó de nuevo con estampas de Juan González⁵⁷.

C. TRATADOS

19. Arquitectura de León Baptista Alberto (comprende diez tomos).

De re aedificatoria, diez tomos. El original latino aparece en Florencia en 1485. La edición española, traducida por Fco. Lozano, fue impresa en 1582 por Alfonso Gómez, Madrid (en cuarto)⁵⁸. Aunque cuenta con portadas al comienzo de cada libro, no tiene otras ilustraciones.

20. Zamorano, elementos de Euclides.

Los seis libros primeros de la Geometria de Euclides. Traducidos por Rodrigo Zamorano, astrólogo y matemático. En Sevilla, impreso por Alonso de la Barrera en 1576, en cuarto.

En el mismo prólogo a la obra, Zamorano defiende la importancia de la geometría como auxiliar, entre otras artes, de la pintura, sentencia corroborada por Gutiérrez de los Ríos al hablar de la geometría y la aritmética como "artes de ingenio... principios para conseguirse perfectamente el fin destas artes del dibujo"⁵⁹; en definitiva hay que decir que prácticamente todos los artistas españoles aprendieron esta materia a través de la obra de Euclides, que no faltó en ninguna buena

biblioteca⁶⁰ (aparece en la de Monegro, Juan Ribero del Rada, José Arroyo, Gómez de Mora, etc.)

21. **Perspectivas de Euclides** (cuartilla).

La Perspectiva y Especularia de Euclides, traducida por Pedro Ambrosio de Ondériz e impresa en 1585 en Madrid (Viuda de Alonso Gómez), con unas 60 figuras xilografiadas.

Este texto fue traducido a instancias de Juan de Herrera para ser utilizado en la Real Academia de Matemáticas de Madrid, fundada bajo el patrocinio de Felipe II. Según Llaguno, los tratados traducidos por Ondériz no son propiamente de Euclides, sino que fueron los adulterados por algún griego posterior⁶¹.

22. **Arquitectura de Vignola**.

Regla de los cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola, traducido por Patricio Caxés, Madrid, 1593.

Esta obra es considerada básica hasta el punto de encontrarse en casi todas las bibliotecas de artistas españoles que se conocen; el mismo Jusepe Martínez la tenía por imprescindible⁶². Según Ramón Gutiérrez su éxito radica en la capacidad de síntesis, que le hace capaz de llegar no sólo al erudito y al profesional, sino también al aprendiz, por lo cual, pocos tratadistas del renacimiento alcanzaron una difusión de su pensamiento tan extensa⁶³. La ilustración más interesante que contiene el libro es el frontispicio manierista, diseñado por el mismo Caxés⁶⁴.

23. **Arquitectura de Vignola y al fin principios de dibujos** (folio).

Aunque se trata de la obra ya comentada: *Regla de los cinco órdenes de Architectura*, es muy interesante que el es-

cribano añada “y al fin principios de dibujos”, porque ello indica que no se trata de la misma edición que el volumen anterior, sino que debe ser alguna de las que se imprimió a partir de 1651, cuando el librero Domingo Palacios incluyó al final del texto la *Cartilla con principios de dibujos* comprada a Pedro de Villafranca, y que éste debió grabar entre 1637-38⁶⁵ (véase, en el apartado de estampas, la referencia nº 84).

En el inventario de la biblioteca de la Academia de San Fernando aparece un volumen de la edición de 1702 con el comentario: “adjunto una cartilla de Pedro de Villafranca en 13 estampas”⁶⁶.

24. **Vicensio Carducho** (a quartilla, sin cartón).

Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, por Vicente Carducho, impreso por Francisco Martínez en 1633.

Este libro responde a la voluntad de Carducho de dignificar cultural y críticamente el ejercicio de la pintura, convirtiéndose en uno de los principales tratados barrocos españoles donde el lector podía aprender todo aquello que debe conocerse en torno a la pintura y tener acceso a una amplia relación de los tratados de arte publicados⁶⁷. En cuanto a las ilustraciones, el propio Carducho debió ser el programador de todas las estampas, obra de los grabadores Fco Fernández y Fco López, ya que son un resumen gráfico de la doctrina expuesta (están inspiradas en las que diera Ripa en su *Iconología*)⁶⁸.

25. **Vicensio Carducho** (un tomo de a quartilla).

Martínez debió poseer dos ejemplares de la obra, no creo que se trate de una confu-

sión del escribano puesto que en uno específica que le falta el cartón.

26. Arquitectura de Juan de Torija (de folio).

Breve Tratado de todo Género de bóvedas así Regulares como yrrregulares ejecución de Obrarlas y Medirlas con Singularidad y Modo Moderno obseruando los preceptos canteriles de los Maestros de Arquitectura. Por Juan de Torixa Maestro Architecto y aparexador de las Obras Reales Marcus de Orozco. Madrid, Pablo de Val, 1661.

También esta obra cuenta con estampas (ilustraciones a toda plana y la portada), realizadas por el grabador y presbítero Marcos Orozco, colaborador de Pedro de Villafranca⁶⁹.

27. Noticias de las artes, de Gutiérrez.

Noticias de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles, de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Madrid, por Pedro Madrigal, 1600.

A lo largo del libro Gutiérrez de los Ríos recoge una tesis que debía planear sobre todos los pintores (y artistas) españoles de la época, deseosos de superar el "status" artesanal en el que se desarrollaba su oficio; es como si esta obra se constituyera en un marco en el que se fueran apoyando, más tarde, los sucesivos tratados españoles que completarán su argumentación de liberalidad y especulación intelectual del arte; los tratadistas que le suceden en la tarea se van a encargar de aportar los conocimientos, e incluso la erudición, que pueden permitir, por fin, ir abandonando, aunque muy lentamente, el sistema de aprendizaje gremial y casi mecánico en donde el saber se transmite directa y exclusivamente del maestro a

los aprendices⁷⁰ y que culminará con la creación de las academias. No ha sido reeditado aunque, en parte, inspiró años después (1626) el de Juan de Butrón, y sus ecos llegan hasta Palomino en el siglo XVIII. Según Calvo Serraller la falta de ediciones se debe al desinterés de la historiografía artística española por el tema de los tratados⁷¹; en cualquier caso hay que decir que este título se encuentra citado en la mayoría de los inventarios de libros que he consultado.

28. El arte de la pintura de don Juan Butrón (cuartilla).

Discursos apologeticos en que se defiende de la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos de don Juan de Butrón, profesor de ambos derechos, en Madrid, por Luis Sánchez, 1626.

El tema central del libro es el estatuto de las artes plásticas y su identidad con respecto a las artes liberales tradicionales, aunque la argumentación se hace como un alegato jurídico, es muy importante el planteamiento de la finalidad de la pintura (llega a adentrarse en el sentido moral de la pintura contrarreformista). En definitiva, el lector puede encontrar en esta obra cuestiones de estética, sociología, moral e historia⁷².

29. Arquitectura en perspectiva del Padre Pozo (dos tomos, casi el duplo de a folio).

Perspectiva Pictorum et Architectorum. Andrea Pozzo, 1693.

No poco influjo hubo de tener esta obra en nuestro maestro y en sus seguidores, recordemos cómo entre ellos se encontraban algunos buenos técnicos en policromía mural, que habían sido los autores de las mejores realizaciones del momento. De sus ma-

nos salieron obras en las que desarrollaron perspectivas y arquitecturas fingidas en cuya génesis podría advertirse las enseñanzas del romano. En Martínez podemos notar ciertas reminiscencias de los dibujos de este tratado. Al margen de detalles concretos perceptibles en diversas obras suyas —he ahí los lienzos de la vida de Jesús de la iglesia de San Telmo— puede apreciarse una gran incidencia, por asimilación de las formulaciones matemáticas, en sus cuadraturas —como la exedra de San Luis de los Franceses—.

30. Perspectivas del italiano Samuel Morolo el matemático (dos tomos de a folio).

Opera Mathematica ou Oeuvres Mathematiques, tractans de Geometrie, perspective, architecture, et fortification, par Samuel Marolois, revue, augmentée et corrigée par Albert Girard mathematicien. Amsterdam, chez Ian Iansen, 1651. (Colección Fondo Biblioteca Antigua Academia de San Carlos U.N.A.M., México)

Architectura et perspectiva ac practica opus notis illustratum per Samuelem Marolois Amsterdam, 1568, libro de Joannis Vredemanni Frissi. Con 98 estampas, conoce sucesivas ediciones durante el siglo XVII⁷³.

Mathematicorum sui seculi facile principis, opticae sive perspectivae, ... opus non solum mathematicis, sed picotoribus, architectis, lapicidis ac fabris perutile necessarium, Samuelis Marolois, Amstelodami, Ioannis Ianssonii, 1633 (folio). En esta interesante obra, después de unos 50 folios en los que el autor expone la teoría de diferentes tipos de escenografías, aparecen otros tantos (80 estampas) en los que se resuelven diferentes problemas de perspectivas en estampas de una gran calidad, son signifi-

cativas las demostraciones que aparecen ejemplificadas en ilustraciones de ruinas romanas (Templo de Diana, Coliseo, Termas antoniana y diocleciana, etc.)⁷⁴.

La vaguedad con que el escribano ha anotado los datos del libro hace difícil identificar la obra de Marolois a la que se refiere, por esto he recogido varias posibilidades. La influencia de la obra de Marolois en el arte español es significativa, es muy posible que Murillo la poseyera⁷⁵ y que lo utilizara al trazar la escenografía del retablo de San Fernando levantado en el Sagrario con motivo de las fiestas de la coronación del santo⁷⁶; más tarde Palomino copia parte de una lámina para su libro⁷⁷, y lo cita como uno de los autores que escribe sobre perspectiva⁷⁸.

Las ediciones de *Perspectiva* de Jan Vredeman de Vries y Samuel Marolois suelen también encontrarse con reiteración en bibliotecas americanas del siglo XVIII, supliendo de esta manera la carencia de textos castellanos en la materia⁷⁹.

31. Teórica y práctica de la pintura de don Juan Palomino (dos tomos de a folio).

El Museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Teórica de la pintura..., de d. Antonio Palomino de Castro, y Velasco, en Madrid por Lucas Antonio de Bedmar, impresor del reino. 1715.

El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura..., en Madrid por la viuda de Juan García Infançon, 1724.

Indudablemente es el tratado de pintura más completo y relevante de la época, e imprescindible en una biblioteca de las características de la que se está estudiando, según Bonet Correa: “fue obra útil tanto para el lector (simple aficionado al tema) como para el artista, ya que además de fórmulas y rece-

tas de taller proporcionaba modelos, noticias y erudiciones imprescindibles⁷⁸⁰.

Además del interés del texto, éste se encuentra enriquecido por una serie de estampas que debieron serle también de gran utilidad al artista, las portadas fueron diseñadas por el autor, pero el resto de las ilustraciones, sin embargo, están copiadas de diseños de diferentes autores, aunque para ello elige estampas con un alto valor ejemplar y, en muchos casos, desconocidas hasta entonces en España⁸¹; Hipólito de Rovira es el encargado de grabar las estampas del primer tomo, y Juan Bernabé, sobrino del autor, las del segundo, todas ellas magníficamente ejecutadas.

La confusión del escribano al copiar "don Juan Palomino" pudo deberse a haber leído este nombre, el del grabador, bajo las estampas.

32. Un tomo que trata de barnices y charoles.

Tratado de Barnices y Charoles, en que se da el modo de componer uno perfectamente, parecido al de la China, y muchos otros que sirven a la Pintura, al Dorar, y al Abrir, con otras curiosidades, Valencia 1735, se trata de la traducción hecha por el pintor Genaro Cantelli de un texto italiano (*Trattato sopra la Vernice detta comunmente Cinese*) obra del Padre Bonnani, que ya se encontraba traducido al francés en 1723⁸².

33. Tratado de la pintura y escultura italiano.

Realmente es poco precisa la descripción que el escribano proporciona del libro, en primer lugar porque he podido comprobar cómo a lo largo del inventario confunde, en ocasiones, el italiano, latín y francés: en segundo lugar porque, aunque verdadera-

mente fuese un tratado italiano, son muy numerosos los editados en este país. Me he limitado a apuntar algunos de ellos:

Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura. Gia. Paolo Lomazzo. Milano, per Gottardo, 1585, (en cuarto, a la holandesa).

Trattato della Pintura e della Statua de León Bautista Alberti. Con estas obras Alberti quiere dar a sus contemporáneos la regla y el sistema de las artes figurativas; el tratado sobre la pintura se puede fechar en 1436, por tanto es la más antigua expresión teórica del siglo XV, mientras que el segundo debió ser compuesto después de 1464⁸³.

L'Idée de'pittori, scultori et architetti de Federico Zuccaro, Turín en 1607; de entre las obras dedicadas a la teoría del arte durante los siglos XVI y XVII, ésta es la de más denso contenido filosófico.

Trattato della Pittura e Scoltura, uso, y abuso loro, composto da un theologo, e da un pittore, por Ottonelli (de la Compañía de Jesús) y el pintor Pietro Berrettini da Cortona, Florencia, año de 1652 (en cuarto).

D. LIBROS DE TEMAS VARIADOS CON ESTAMPAS

34. Latris (dos tomos de a folio).

Lauretanische Litanei, de Franz Xavier Dornn, Augsburg en 1732.

La publicación de esta obra se corresponde con la gran difusión que tuvieron las letanías lauretanas durante el XVIII; aunque existe una edición de 1758 en latín, hasta 1768 no apareció la traducción castellana en

una imprenta valenciana, a esto pudo deberse la mala transcripción del título, si hubo de ser leído por el escribiente de la primera edición alemana⁸⁴. El interés del libro se centra no sólo en el texto sino también en el elevado número de estampas (57) con que se encuentra ilustrado.

Para confirmar la identificación de la obra me he servido del estudio de una pintura de Juan de Espinal (heredero de los libros y estampas de Domingo Martínez, su suegro y maestro) hecho por Santiago Sebastián: se trata de la *Mater Inviolata* del Museo Lázaro Galdiano, cuya iconografía está inspirada en una estampa de Klauber que aparece precisamente en el libro citado⁸⁵.

Por otra parte, el tema no fue, en absoluto, ajeno al propio maestro, puesto que fueron escogidas las letanías lauretanas como hilo conductor de las pinturas murales con que decoró la capilla doméstica de la iglesia de S. Luis de los franceses de Sevilla.

35. Fiestas de San Fernando (folio).

Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León concedido a todas las iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatísimo Padre Clemente X ofrecele a la Agustísima Magestad de Carlos II Nuestro Señor Rey de las Españas por Don Fernando de la Torre Farfán. En Sevilla, en casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, año de 1671.

En este libro, a través de los grabados, se relata la fiesta sevillana por la celebración de la canonización de San Fernando, recogiendo numerosos emblemas⁸⁶ y los monumentos que se erigieron en la catedral, en los que intervinieron artistas de gran categoría e influencia, como Bernardo Simón

de Pineda, Pedro Roldán y Valdés Leal⁸⁷.

36. Retrato de los emperadores (folio).

Seguramente éste es uno de los temas que con más frecuencia se trata durante los siglos XVI y XVII en toda Europa, ello dificulta la tarea de precisar el libro que posea Domingo Martínez; tal y como he hecho en otros casos, voy a enumerar algunos de los más significativos, sin que intente agotar todas las obras sobre el tema:

De Caesarum XII Vitis de Cayo Suetonio Tranquilo. A partir de 1470 fueron numerosas las ediciones de esta obra latina, llegando éstas hasta el XVIII. Resulta especialmente interesante la que contiene las estampas que probablemente grabó Crispijn van de Passe en Amberes hacia el año 1590, sobre dibujos realizados por Giovanni Stradano (Jan van der Straat). Este modelo tuvo más tarde gran interés porque sirvió para varios pintores como composición de temas ecuestres y fue continuada con la actividad de otros artistas que crearon otras series de caballos, como Tempesta, discípulo de Stradano, o Callot. Estas series tienen importancia en la pintura española pues fueron utilizadas después por grandes artistas para varios de sus retratos ecuestres, como Velázquez que se inspira en Stradano, o como Zurbarán que prefiere a Tempesta⁸⁸.

En este caso es significativo el enorme parecido de los modelos comentados con los caballistas que aparecen en las *Máscaras de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*, pintados por Domingo Martínez en 1748-49.

Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Julio César hasta el emperador Carlos V y d. Fernando, su hermano: sacados de las más antiguas monedas..., Por Huberto Goltzius, impreso en Anvers, por

Egidio Coperino, 1560 (folio mayor). Se trata de 135 retratos tirados en bistro que llevan encima una máxima o adagio⁸⁹.

Historia imperial y cesárea, en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los cesares emperadores de Roma: desde Julio Cesar hasta el emperador Maximiliano... de Pedro Mexia, en Sevilla impreso por Dominico de Robertis, 1547; existe otra edición de 1655. Se incluye una galería de gobernantes del imperio romano, en busto y perfil (Julio César, Augusto, Tiberio y Calígula, Conrado III, Enrique III de Alemania, etc.)⁹⁰.

Imperatorum romanurom... numismata aurea de Pedro y Juan Bellerio, en Amberes, 1627.

Regnum et imperatorum Romanorum numismata a Romulo et C. Julio Caesare usque ad Justinianum Augustum congesta accessere Antonii Augustini in numis veterum dialogi latine redditi, por Duce Croyo et Arschotano Carolo. Antuerpiae, apud Henricum Aertssens, 1654, folio, con estampas.

L'histoire augusta da Giulio Cesare a Constantino il magno illustrata secunda impressiones con l'emendatione postume del medesimo autore, è col supplimento de Rovesci descritti da Gio., Pietro Bellori. Roma, per Gio. Battista Bussotti, 1685, folio, con estampas.

37. Honras de Felipe IV.

Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magestad de don Phelipe quarto en el real convento de la Encarnación de Madrid. escrito por Pedro Rodríguez en 1666, y con grabados de Pedro de Villafranca. Entre las láminas reproducidas aparecen el frontispicio, emblemas y el re-

trato del rey: busto con armadura mirando hacia la derecha y muy parecido a los que Velázquez ejecutó entre 1655 y 1660 conservados en el Prado y en la National Gallery de Londres. Es de destacar que en el catálogo de la Exposición de Velázquez realizada por el Museo del Prado en 1990⁹¹ ya se pone en relación, como fuente de inspiración, con el retrato en estampa que el mismo Villafranca realiza para la *Descripción del Escorial...* de 1657, libro contenido también en este inventario. A su vez, pienso que Domingo Martínez al verse en la necesidad de representar a este rey en la *Apoteosis de la Inmaculada* conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, debió utilizar, en base a su parecido, alguna de estas dos estampas existentes en su colección, aunque en cierta forma caracterizado al modo de la iconografía clásica de San Fernando.

38. Teatro de la gloria (folio).

Teatro de la Gloria, consagrado a la Excma. Sra. D^a Felice de Sandoval Enríquez, Duquesa de Uceda difunta. Por el Excmo. Sr. D. Gaspar Téllez Girón, Duque de Osuna...En sus solemnes "Esequias" celebradas en Milán. Milán 1671, gran folio.

39. Un libro en italiano con varias láminas.

La poca precisión de la referencia hace imposible la identificación de la obra.

40. Descripción del Escorial (folio).

Descripcion breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial Unica maravilla del Mundo: Fábrica del Prudentissimo Rey Philippo II. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capi-

Ila insigne del Pantheon, del padre Francisco de los Santos. Imprenta Real, Madrid, 1657. En 1654 Pedro de Villafranca realiza una de las láminas del panteón que más tarde, en 1657, se publica junto a otras 11 en esta obra, entre ellas aparece un retrato de Felipe IV⁹².

E. ESTAMPAS

Antes de comenzar la relación de las “estampas” debo advertir que no se trata de un grupo homogéneo, aunque su finalidad en el taller sí pudiera ser similar, me refiero a que vamos a encontrar mezclados libros compuestos mayoritariamente por ilustraciones, colecciones de estampas encuadradas en un tomo, carpetas con estampas sueltas, cartillas, etc... El criterio que he seguido para su ordenación ha sido el temático, sin atender a la forma en que las estampas aparecen y que no siempre está bien descrita por el escribano.

ESTAMPAS RELIGIOSAS

41. De la vida de Santa Teresa (de más de a folio).

Son tantas las obras dedicadas a la vida de esta Santa que resulta difícil identificar la que poseería el maestro, las citadas a continuación podrían ser algunas posibilidades:

La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de los Descalzos y Descalzas Carmelitas, del padre Francisco de Ribera, Salamanca, 1590.

Vida de Santa Teresa, de Julián de Avila, 1604.

Vida, Virtudes y milagros de la bienaventurada Virgen Teresa de Jesus, de Fray Diego de Yepes, Zaragoza, 1606.

42. Martirios de santos y juguetes (cuartilla echado)

Annotaciones in martirologium romanum, del Cardenal César Baronio, Amberes, 1598.

43. Martirios de santos (folio).

44. Un tomo de santos y santas (folio).

45. La vida de Cristo, martirio de santos apóstoles y juguetes (folio).

Al no hacer referencia a un tomo o cuaderno, podría tratarse de una carpeta en donde se guarden estampas sueltas de los temas que el escribano describe; aunque es aventurado afirmarlo, algunas podrían pertenecer a los libros siguientes:

Vita Christi, de la imprenta de Lope de la Roca, Valencia en 1497.

Retablo de la Vida de Cristo de Juan Padilla, impreso por Jacobo Cromberger en Sevilla, 1518

Vida de Nuestro Señor Jesucristo, de Pedro de la Vega, impreso en Zaragoza, en 1521 y 1544, por el alemán Jorge Coci. La mayor parte de sus xilografías son copias de diversos libros, algunos de la época incunable⁹³. En 1569 se edita en Sevilla con el título *Flos Sanctorum sevillano. La vida de nuestro Señor Iesu Christo, y su santissima madre y otros sanctos*.

Vita Christi cartuxano, impreso por Cromberger, Sevilla en 1531.

Historia infantiae Christi, serie de de seis

estampas grabadas en 1591 por Perret, copiando dibujos de H. Wthouck⁹⁴.

Evangelicae Historiae Imagines del P. Jerónimo Nadal, Amberes en 1593. Recoge estampas del nacimiento, circuncisión, adoración, presentación en el templo, Jesús entre los doctores, tentaciones de Cristo, resurrección, aparición de Cristo resucitado a su Madre, etc.

La Vida de Christo Nuestro Señor, de Fray Cristóbal de Fonseca, son cuatro libros publicados en Toledo y Madrid entre 1596 y 1611.

Histoire de la vie et passion de nostre sauveur Jesus Christ, à Paris chez Jean Baptiste Loison, 1663.

Martyrum Apostolorum, Callot, 1637. Cuenta con 16 estampas con los nombres de los apóstoles debajo, la primera, en la que aparece el título, es una crucifixión⁹⁵.

46. Un tomo con distintas estampas y al principio la vida de Cristo (folio).

47. Un tomo con 62 estampas de distintos autores clásicos y la primer estampa de la presentación del Niño al templo (de más de a folio).

Es difícil interpretar qué debía entender el escribano por autores clásicos, y sin embargo, es una denominación que repite en la descripción de varios tomos, a modo de sugerencia señalaré que en el inventario que en el siglo XVIII se hace de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando aparece una gran cantidad de estampas de los más afamados pintores del renacimiento que también podría haber coleccionado Domingo Martínez⁹⁶.

Domingo Martínez reproduce este tema para la capilla del Seminario de San Telmo.

48. De las festividades de la Virgen (octavo).

Vida, pasión de nuestro señor Jesuchisto, las historias de las festividades de su santissima Madre, con las de los santos apóstoles, martires, confesores y virgenes Zaragoza, Jorge Coci, 1522?

49. Un tomo de distintos autores clásicos con 98 estampas y la primera la Asunción de la Virgen (duplo de a folio).

Aunque resulta muy difícil identificar una estampa de un tema tan ampliamente representado como la Asunción, conviene apuntar que Domingo Martínez utilizó dicho asunto para una pintura perteneciente a la iglesia del Buen Suceso⁹⁷.

50. Un tomo, todo de anacoretas de buenos autores con 76 estampas (más de a folio).

Sylvae Sacrae. Joh. et Raph. Sadelerii Fs., *Oracvlvm Anachoreticvm*. Sanctissimo Patri Nostro, D. Clementi VIII, Pontci. Maxmo. Anº D, MDC.- Parisiis, apud Johannem Le Clerc.

Bajo este título se reúnen varios libros de grabados publicados por los hermanos Sadeler entre 1598 y 1606⁹⁸.

Es muy destacable en la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa* de Domingo Martínez, conservado en la igl. de conv. de Sta Isabel, la posible inspiración de la composición de la cueva y la roca o tronco donde reposa el libro en la estampa nº 22, titulada "Mundanum fugiens strepitum Macharivs...", el paisaje de una ciudad y rocas del fondo de la nº 19 "Henricvs...", los conejos situados a la derecha del cuadro de la nº 16 "Rex erat Hungariae Salomon...", y en general de todas ellas los pliegues del hábito,

la postura arrodillada y la posición del pie.

Posible inspiración para *San Juan Bautista* en lienzo, de la iglesia parroquial de Umbrete (inaccesible)⁹⁹.

51. Un tomo de figuras a lo antiguo y en la vuelta anacoretas (más de a cuartilla).

El tema de los anacoretas no es nada extraño en la pintura de la época¹⁰⁰.

Figures antiques dessinées à Rome, por François Perier, en París.

52. Un cuaderno de anacoretas sin cartón (cuartilla).

53. Un tomo con ermitaños y ermitañas con su relación de vida a la vuelta (menos de a folio).

Compendio historial de los Hermitaños de Ntro Padre San Agustín del principado de Cataluña, 1699. Barcelona, por F. José Massot, el grabador es Juan Jolis.

Origen de los Hermitaños de San Agustín, Márquez¹⁰¹.

54. Con diversidad de figuras divinas y humanas (cuartilla).

ESTAMPAS DE TEMAS VARIADOS Y MOTIVOS PARA LOS FONDOS PICTORICOS: RETRATOS, FABULAS, PAISES, ARQUITECTURAS Y OTROS.

55. Pájaros, animales, peces y otros juguetes (folio echado).

Al no estar inventariado como tomo, podría tratarse de una estampa suelta de la *Historia Natural* de Plinio (véase la referencia nº17).

56. Un tomo de monterías, aves y animales (folio echado).

Arte de ballestería y montería de Alonso Martínez Espinar, Madrid, Imprenta Real, 1644, con grabados de Juan Noort; además de la portada con su frontis barroco y el retrato del autor, contiene numerosas láminas de caza¹⁰².

Libro de la montería de Argote de Molina, en la imprenta de A. Pescioni, Sevilla en 1582.

57. Con meditas [sic] en cada hoja de distintos emblemas (cuartilla).

Aunque el enunciado es confuso, probablemente ese “meditas” deba ser leído como medallas, tema éste relativamente común en las bibliotecas de artistas consultadas¹⁰³. Por otro lado la alusión a los “distintos emblemas”, a pesar de lo parca, cubre un campo que se echaba de menos en la biblioteca de un artista que utilizó este tema en sus pinturas y que, sin embargo, no cuenta con las obras más características sobre el tema.

Histoire des medailles por Charles Patin, impreso en París por la Viuda Mabre Cramosi en 1695

58. Figuras militares antiguas manejando las armas (más de a folio).

Discurso del asiento de campo y disciplina militar de los antiguos romanos y griegos, de Guillermo de Choul, traducidos al castellano por Baltazar Pérez del Castillo. León de Francia, por Guillermo Rovillio, 1579, 4º, con estampas en madera.

Exercices militaires fait par Noble J. Callot, 12 estampas con figurillas manejando las armas. 1635.

En otros inventarios de la época aparecen obras francesas con estampas tituladas:

*Destreza de las Armas y Reglas militares.*¹⁰⁴

59. Un tomo de distintas estampas de varios autores que comienza con unas Sibilas (más de a folio).

El siglo XVIII no es, desde luego, la edad de oro de las sibilas en las artes, que había tenido su apogeo a finales del siglo XV y principios del XVI, para más tarde perder o modificar su sentido y acabar siendo asimiladas a la representación de las virtudes¹⁰⁵. De cualquier forma, el tema, por su iconografía especializada y erudita tiene poco arraigo en la pintura española, sus antecedentes están en el repertorio internacional de estampas. Hacia finales de la década de 1640 ya debían estar en Sevilla dos series de estampas que inspiraron a Zurbarán en la producción industrializada de su taller con miras al comercio con América, la de Claude Vignon, grabada por Rousselet y publicada en París por Mariette, y la de Pieter de Jode publicada en Amberes, ambas en el XVII¹⁰⁶.

Puede ser significativo señalar que en el inventario de las pinturas del taller del mismo Domingo Martínez, aparece un cuadro descrito como con “dos sibilas o virtudes”, que bien pudiera estar inspirado en alguna de las estampas de este tomo.

Oráculos de las doce Sibilas, profetisas de Cristo Nuestro Señor entre los gentiles, por Baltasar Porreño, Cuenca en 1621. Las estampas, que representan a las sibilas en busto dentro de tondos, están copiadas toscamente por Domingo de la Iglesia de las que hiciera Crispin van der Passe el Viejo en 1601¹⁰⁷.

60. Un tomo encartonado en badana colorada con 74 estampas de distintos autores clásicos, en la primera estampa la fábula de Pomona (más de a folio).

61. Un tomo encartonado de blanco, con 132 estampas de retratos de todos los pintores célebres (más de a folio).

Vitte de Pittori antichi, scrite, & illustrate da Carolo Dati, en Florencia, año de 1667, en cuarto.

Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae inferiores effigies, album de D. Lampsonius-E. Hondius, La Haya, 1610¹⁰⁸.

Felsina pittrice, ovvero vite de pittori bolognesi. Carlo Cesare Malvasia. Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, 4°, 2 tomos con retratos.

62. Un tomo de retratos y juguetes dorados (más de a cuartilla).

63. Un tomo con unas cabañas de verjel, países y otras historias (de más de a folio echado).

Este tipo de estampas constituirían una inagotable fuente de motivos para barajar en los fondos de las pinturas; la “cabaña” es incluso un término acuñado que Palomino recoge como pintura de pastores, donde hay variedad de animales domésticos¹⁰⁹. Del mismo modo, los países hacen referencia a los paisajes formados por árboles, montañas y celajes¹¹⁰. La importancia de estos repertorios justifica el número de estampas que a continuación se citan con el mismo tema.

64. Un tomo con estampas de varias disposiciones de fábulas, juguetes y países, y al principio tiene pegada una estampa de una matrona (más de a folio).

65. Un tomo con países de distintos autores y algunos dibujos de manos (más de a folio echado).

66. **Un cuaderno de trece países.**

67. **Un tomo todo de países** (de medio pliego).

68. **Un tomo con diferentes países de juguetes de distintos autores** (folio echado).

69. **Un tomo de diferentes países y juguetes** (más de a cuartilla echado).

70. **Un tomo de países y tarjetas y otros juguetes** (folio echado).

71. **Un tomo con diferentes adornos de arquitectura y otros juguetes** (folio).

Debieron ser numerosas las estampas de este tipo que circularon por Europa y que, indudablemente, facilitarían el conocimiento de famosas obras de arquitectura, especialmente italianas, a la vez que proyectos o diseños de artistas de los que, por su reconocido valor ya en la época, resultaría fácil vender las estampas. Un ejemplo de lo comentado lo proporciona Jusepe Martínez en sus *Discursos* al referirse a la obra de Miguel Angel en San Pedro del Vaticano: "fue lástima que no dejara escritos de preceptos, sólo sus obras los dan en estampa¹¹. Es de suponer que Domingo Martínez coleccionaría, tanto este tomo como los siguientes, para inspirarse o copiar los fondos arquitectónicos de algunas de sus pinturas.

72. **De adornos de arquitectura y cuatro fábulas** (folio).

73. **Un tomo con 57 estampas que la primera es una estampa y después distintas fábricas interiores y exteriores de ar-**

quitecturas y adornos para distintas especies de juguetes (más de a folio).

Es probable que la distinción que el escribano establece entre la primera estampa y el resto, más que a la técnica de reproducción se refiera al tema, pudiendo tratarse de algún motivo figurativo distinto de las demás arquitecturas que podrían componer el tomo. Como es habitual propongo algunas obras que podrían ajustarse a la descripción:

Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles de Fray Matías de Irala Yuso, grabado entre 1730 y 1739 aproximadamente. Constituye una colección de estampas, 42, de carácter pedagógico para aprender a dibujar y seguramente están grabadas de una manera no sistemática y sin intención editorial. Según él mismo, su recopilación está basada en obras de Arfe, Pautre y Ribera (del segundo autor aparecen otras obras en la biblioteca). Para Bonet Correa, la elección de tales modelos es muy significativa de las tendencias dominantes en el barroco hispánico de la primera mitad del XVIII, pues coincide con el momento en que el barroco cosmopolita y académico, a través de la corte, comenzaba a dejar sentir su influencia (incluso del padre Andrea del Pozzo); aparecen órdenes de arquitectura, perspectivas, batallas y motivos ornamentales, como erudito, Irala se había preocupado de ir recojiéndolos para enseñarlos a sus discípulos, su importancia radica en haber sido el vehículo transmisor y divulgador del repertorio ornamental y contenido iconológico del Barroco en la primera mitad del XVIII¹².

Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte è finestre tratte de alcune fabbriche insigni di Firenze. Per Ferdinando

Ruggieri. Firenze, nella stamperia reale, 1722, folio de marca, 2 tomos, con 237 estampas¹¹³.

Studio d'Architettura Civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti di alcune fabbriche insigni di Roma, Roma, 1702-11, folio grande, 2 tomos, con 204 estampas¹¹⁴. Esta obra, estampada por G.G. Rossi y continuada por Domenico de Rossi, contiene más de 80 láminas de gran formato y preciso dibujo consagradas a reproducir plantas, alzados, secciones, perfiles y molduras de casi todas las obras realizadas en Roma por Borromini, láminas de las que una buena parte fueron dibujadas y grabadas por el arquitecto Alessandro Specchi¹¹⁵.

74. Un tomo de los mismos autores, para los mismos efectos que comienza por una torre y al pie fuentes (más de a folio).

Véase la obra anterior.

G. G. de Rossi: *Le fontane di Roma nelle piazze è luoghi pubblici della citta, disegnate et intagliate da Gio. Battista Falda è Francesco Venturini*. Roma, folio apaisado, con 107 estampas¹¹⁶.

75. Un tomo de obras de arquitecturas y adornos (folio).

76. Un tomo de arquitecturas con láminas bastas (folio).

77. Un tomo con seis papeles de enlaces plateriles y otros seis de juegos de chiquillos (folio echado).

Debió haber una gran variedad de modelos en este tema, un ejemplo de ello puede ser:

Grafica per orafi. Modelli del cinque e seicento. Instituto universitario olandese di

storia dell'arte. Firenze IV. 1975. (Catalogo a cura di Anna Omodeo; la redazione si deve a Anton W.A. Boschloo.)

ESTAMPAS EN LAS QUE SE CITA AL AUTOR

78. Obras de Callot y la vida de un santo al fin (cuartilla).

En general, casi todas las estampas utilizadas por los pintores españoles son de autores extranjeros, y entre ellos, aunque no con tanta profusión como Durero o los grabadores italianos y flamencos del XVI, se encuentra Callot.

Es probable que las estampas francesas llegaran a manos de Domingo Martínez, como a las de otros artistas¹¹⁷, durante la estancia de los reyes en Sevilla.

79. Un tomo con estatuas romanas y obras de Callot (folio).

80. Un tomo de obras de Callot y países de Pedrell y otros autores. (cuartilla echado).

Délices de Paris y Délices de Versailles, colección que reúne los más interesantes grabados de Gabriel Perelle, dibujante y grabador francés del siglo XVII que produjo cerca de 800 obras en las que cultiva sólo el paisaje.

81. Un tomo de obras del Pautre (menor de a folio).

Esta cita puede hacer referencia a cualquiera de los dos hermanos Le Pautre, Jean y Antoine, que trabajaron en Francia durante el siglo XVII.

Jean Le Pautre (1618-1682) fue un gra-

bador prolijo (dejó más de 2.200 piezas, entre ellas 1.125 de ornamentos), que fijó todo un repertorio de motivos decorativos que constituyen una fiel imagen de las tendencias artísticas de finales del siglo XVII y que han contribuido a hacer conocer en Europa el estilo Luis XIV. Las más de las veces, el artista recoge los ornamentos decorativos o las arquitecturas de las iglesias, de los palacios y de los jardines. Es a la vez ornamentista e ilustrador de costumbres. Graba tanto a partir de sus propios dibujos como de otros de sus contemporáneos. Su hermano Antoine, dedicado principalmente a la arquitectura, fue también grabador.

82. Un tomo de obras del Pautre y frances[...] (folio).

La palabra incompleta podría ser “franceses”, cosa nada extraña, pues ya se ha visto cómo posee otras estampas de esta nacionalidad.

83. Un tomo, la mayor parte de él originales de Rubens y de otros autores semejantes en su tamaño, con 47 estampas (del tamaño del papel imperial).

Al margen de la habitual inexactitud y cierta premura, por parte del escribano, en la descripción de los libros o carpetas que tiene entre las manos, y que le lleva a detenerse sólo en la identificación de las estampas de Rubens, considero importante la existencia de éstas en la biblioteca de Martínez porque nos indica la pervivencia del gusto por los modelos y composiciones rubenianos en Sevilla y en su “academia”, siendo parte importante en la educación pictórica de la época¹¹⁸ y que además, nuestro artista conocería por las alusiones en los libros de *El Escorial del padre Santos* y en los *Principios para es-*

tudiar el Arte de la Pintura de José García Hidalgo (suponiendo que sea acertado atribuirle su *Cartilla*) así como en las obras de Palomino y Carducho. Por otro lado el que Domingo Martínez las posea e incluso sean utilizadas por sus discípulos, que no eran pocos, para estudiar e inspirarse, justifica la visión artístico-comercial del propio Rubens al crear él mismo un taller de grabado para reproducir su obra y cumplir así una de las funciones principales de la estampa durante el siglo XVII: la reproducción de la pintura.

CARTILLAS Y PRINCIPIOS PARA DIBUJAR

84. Un tomo de perfiles de cabeza y demás principios para dibujar (cuartilla).

Los principales tratadistas coinciden en el dominio del dibujo como base para el aprendizaje de la pintura, y en que la forma de adquirirlo pasaba por ejercitarse copiando las “cartillas y principios” que para tal fin existen desde el siglo XVI. Según Jusepe Martínez “para esta empresa convedrá se valgan de unos libros de estampas, llamados **principios de dibujar**, que los hay impresos de hombres muy grandes, y con esta guía harán sus dibujos con mas facilidad y sin cansancio del maestro”¹¹⁹. De igual forma Palomino nos habla de que Ribera “Dexó entre otros papeles de su mano una celebre Escuela de principios de la Pintura, tan superior cosa que la siguen, no solo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogmas infalibles de Arte”. Efectivamente, Ribera grabó en 1622 un manual de dibujo para artistas principiantes que no llegó a acabar, constando de varias láminas de estudios de ojos, orejas, boca y nariz¹²⁰. La abundancia de estos

ejercicios impresos dificulta la identificación de los existentes en el taller que estudiamos, aún más cuando el escribano describe de manera muy similar los seis tomos que tiene entre sus manos; por esta razón me he limitado a mencionar aquí sólo los más representativos de los publicados en España.

La *Cartilla para enseñar los principios del diseño* de Pedro de Villafranca es una de las más antiguas que se conocen (1637-38), son trece estampas sin título y con una introducción, cuyo único ejemplar conocido conservaba Antonio Rodríguez-Moñino. Son estudios del cuerpo humano: cabezas, torsos, piernas, manos, nariz, orejas, ojos y bocas, con la finalidad de servir para el aprendizaje del dibujo. Villafranca vendió las planchas al librero Domingo de Palacio, quien las incluye como apéndice en su edición de las *Reglas de las cinco órdenes de Architectura* de Vignola, en 1651, con reimpressiones en 1702 y 1722¹²¹.

Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela y Simetria, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfeccion del rostro y ciertos perfiles del hombre mujer y niños de José García Hidalgo, en Madrid, 1693. Contiene 135 estampas¹²². Empieza por establecer el canon de simetría para los cuerpos del varón, mujer y niño, e inmediatamente apunta que ha de ocuparse de “algunas novedades de la Matemática, con la Geometría, de los quince libros de Euclides (es interesante que también este libro exista en el inventario porque pudo ser utilizado por Martínez para el estudio de las proporciones y perspectivas) y la innota materia de la extensión de la línea, del círculo y su cuadratura tan ligada y la regla de

proporciones y la simetría, con las que romper cuadrados y circunferencias ..., y las reglas de perspectiva necesarias.”

85. Un tomo de principios de varios autores para dibujar (folio).

86. Un tomo con muchas estampas de distintos autores clásicos y algunos dibujos de manos (más de a folio echado).

87. Un tomo, como el antecedente, de distintas estampas de autores clásicos.

88. Un tomo, como el antecedente, de autores clásicos.

89. Un tomo de dibujos de manos de autores clásicos (folio).

OTRAS ESTAMPAS

90. Un tomo con 52 estampas de distintos autores con la marca de carton encarnado y juguetes dorados. (duplo de a folio).

91. Un tomo, con carton de badana negra, con 137 hojas y en ellas estampas de los autores más clásicos de distintas especies (duplo de a folio).

92. Un tomo con variedad de estampas y adornos (folio).

93. Un tomo de dibujos, con más de 100 hojas de distintos autores clásicos (más de a folio).

De nuevo la referencia del escribano provoca confusión, por primera vez aparece la

palabra "dibujo", si de verdad lo fueran, esas hojas completarían admirablemente la colección que acabamos de estudiar, sin em-

bargo el adjudicarlos a esos "autores clásicos" por enésima vez, lleva a pensar que pudieran tratarse de más estampas.

NOTAS

NOTA: *El título de cada libro, tal y como se lee en el documento original, aparece en letra negrita, e inmediatamente debajo, subrayado, se encuentran los verdaderos títulos de las obras seguidos de un comentario según el caso.*

- (1) Es la figura más destacada de la pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVIII. Nacido en 1688, aprendió con Juan Antonio Osorio; su producción es amplia, abarcando desde la pintura de caballete a la mural. En ella deja ver un estilo influido por Murillo, aunque tras sus contactos con los pintores de Corte adquiere matices más europeos. Muere en 1749.
- (2) A.P.N.S., of. 9, 1751; fols. 57-80.
- (3) J. Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II (Madrid, 1800), p. 230.
- (4) Preferentemente he citado el lugar y fecha de la primera edición.
- (5) María del Carmen Heredia: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, p. 124.
- (6) Juan de Mata Carriazo: "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. V (Madrid, 1929).
- (7) Ambos pintaron, aunque en diferentes fechas, para el convento de San Francisco y para San Luis de los franceses de Sevilla. Cfr. Antonio de la Banda: *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses* (Sevilla, 1977); M^a del Carmen Heredia: "Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII". *Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), t. I, p. 442; Fernando Quiles: *Noticias de pintura (1700-1720)*, t. I de las "Fuentes para la historia del arte andaluz", (Sevilla, 1990), p. 228-229.
- (8) Hospital de los Venerables Sacerdotes, iglesia del ex-convento de San Pablo, iglesia de San Luis de los franceses.
- (9) A su hija Rosalía, casada con Miguel de Escacena, la dota con bienes por valor de 13.135 reales y tres cuartillos de vellón. A Manuela, casada con Vicente Álvarez (profesor farmacéutico) con 14.686 reales. (APNS: of. 9, 1748, fols. 249-252 / of. 9, 1748, fols. 223-225).
- (10) "salvo unas cuantas excepciones, entre las que se encuentran Pacheco, Velázquez o Carducho, abundan los pintores iletrados del tipo Zurbarán o Pereda". Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2ª ed.), p. 262.
- (11) Véanse los estudios de Sanz, M. J. y Dabrio, M. T.: "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas." *Archivo Hispalense*, nº 176. Sevilla, 1974, p. 89-148; "Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio". *Archivo Hispalense*, nº 175 (1974), p. 113-125.

- (12) "Los libros en esta época fueron un medio de ascenso social para una élite "técnica" de profesionales, que cuanto más cultos fueran mejor estarían considerados social y económicamente. La posesión de libros, necesarios para su profesión, se convirtió en parte de la "imagen" del gran arquitecto..." V. Alicia Cámara: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro* (Madrid, 1990), p. 62.
- (13) Martínez debió conocer las palabras de Palomino (*Museo...*, pág. 648) referente a la cultura del artista: "Sería importantísimo, que el pintor, ya que no fuese docto, fuera hombre de medianas letras, para que por lo menos con la observancia de algunas instrucciones, y la práctica de ver notar, y leer diferentes ideas en las vidas de los hombres peritos de esta facultad, sea bastante para discurrir en sus obras las ideas, que se le pueden ofrecer".
- (14) Esto ofrece multitud de posibilidades: que el libro estuviera en francés y él no supiera distinguirlo del italiano, o bien que fuese editado en este último idioma y ello le hiciera confundirse sobre la nacionalidad de su autor; claro que también podía tratarse de una edición en latín o que pusiera, simplemente, lo primero que se le ocurrió.
- (15) Es de señalar que Domingo Martínez sería uno de los asesores artísticos de la reina, junto a Ranc y Tovar, durante las "visitas murillescás" de aquella. Sobre este asunto léase: Aurora León: *Iconografía y fiesta durante el lustro real (1729-1733)* (Sevilla, 1990), p. 49.
- (16) Francisco Aguilar Piñal: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII* (Sevilla, 1982), p. 244.
- (17) *Ibidem*, p. 243.
- (18) "...del aluvión de libros impresos en esos años la mayor parte de ellos abunda en el género religioso-hagiográfico...". Aurora León: *Op. cit.*, p. 69.
- (19) Recordemos el caso de José de Arce cuyos bienes fueron subastados en almoneda el mismo año de su muerte, en 1666, a la que acudieron artistas, como Valdés Leal y Meneses Osorio, interesados en adquirir sus estampas. Vid. Heliodoro Sancho Corbacho: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, tomo III de los "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", (Sevilla, 1931, p. 83-85).
- (20) Fue alcalde de la Sacramental de San Lorenzo (A.P.N.S., of. 15, 1742, fol. 400), mayordomo de fábricas de la parroquia de San Gil (A.P.N.S., of. 9, 1745, fol. 199-209) y patrono de una capellanía fundada en la misma (A.P.N.S., of. 9, 1745, fol. 348).
- (21) Aunque como señala Aurora León (*Ibidem*, pág. 63) también fue el período más improductivo de su carrera, debido a tanta actividad social.
- (22) En sus *Discursos* (p. 71) considera que "conviene dibujar dos o tres figuras... que bien imitadas será suficiente carga para el principiante... débese advertir también que sean las de figuras grandes, y comprenderá mejor sus partes, y con menos errores. Acabado este ejercicio de las estampas, que se vea ya dueño de la imitación bien ajustada, acudirá a valerse de dibujos de hombres diestros..."
- (23) Pacheco (*El arte de la pintura*, p. 269) reconoce que "llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado... y teniendo muchas cosas juntas así de estampas como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, deste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que respecto de ser tantos los traba-

- jos agenos y tan innumerables las cosas inventadas se recibe por suyo propio".
- (24) Antonio Palomino: *Museo...*, o. c., p. 522-523.
- (25) *Ibidem*, p. 650.
- (26) Aurora León: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana* (Sevilla, 1984), p. 31.
- (27) Cfr. Enrique Valdivieso: *Valdés Leal* (Sevilla, 1988), p. 35.
- (28) "...el gran Durero es el maestro que más se ha adelantado en esta materia de veneración y respeto, a quien siguió con notable propiedad Luca de Holanda y el de Grevedes, ambos discípulos suyos e imitadores..." Jusepe Martínez: *Discursos...*, o. c., p. 104.
- (29) *Diccionario...*, III, p. 74.
- (30) Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (reed. Sevilla, 1981), p. 87.
- (31) Vid. Ana Ávila Padrón: "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas". *Archivo Español de Arte*, t. LVII, n° 225 (1984), p. 58-88.
- (32) Francisco Pacheco: *El arte...*, o. c., p. 295.
- (33) Véase José Hernández Díaz: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, tomo IX de "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1937.
- (34) A. Moreno Garrido y M. A. Gamonal: "Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo", *Goya*, ns. 181-182 (1984), p. 30).
- (35) "Nicolás Granelo (1603), deja a su muerte «300 estampas para el arte de pintar», otras 315 el pintor Juan Bautista García (1615), y no menos tenían otros pintores más destacados: Francisco Rizi, Bergamasco, Luis de Carvajal, que poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot; entre los bienes de Carducho están el *Apocalipsis* y la *Pasión*, de Durero, 106 de Tempesta y las que reproducían el *Juicio Final* de Miguel Angel. El pintor Valentín Díaz llegó a ser uno de los mayores coleccionistas, pues quedaron a su muerte 150 libros de estampas". Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado en España. (Siglos XV al XVIII)*, t. XXXI del "Summa Artis" (Madrid, 1987), p. 337-8.
- (36) Juan Carrete y Antonio Correa: "El grabado y el arte de la pintura. Del barroco a la ilustración". *Goya*, n° 181-182 (1984), p. 40.
- (37) Son conocidos los casos de Pacheco y Vasco Pereira, poseedores de estampas de Durero y Lucas de Leyden; cuenta Pacheco, además, con representaciones de paisajes del Veronés, Miguel Ángel, Rafael, etc. Juan Miguel Serrera: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, p. 65.
- (38) Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario...*, tomo II, p. 181-182.
- (39) Juan A. Ceán Bermúdez: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (reed. Sevilla, 1981), p. 16 del Estudio preliminar de Vicente Lleó.
- (40) Valgan como ejemplos: los lienzos de los retablos menores del Buen Suceso, las pinturas de la capilla del Palacio de San Telmo, las de los altares de San Luis de los Franceses y las del desaparecido convento de San Francisco.
- (41) Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario...*, tomo III, p. 74-77.

- (42) En el inventario aparecen más de 50 tomos de éstas.
- (43) Anteriormente se ha citado que el día 25 de enero, el escribano concluye la relación de los libros guardados en el taller para continuar con el inventario de los colores, tras lo cual anota al margen "modelos" y sigue así:
ytem siete figuras de yeso de mas de media vara modelos para estudio.
yten quatro medias figuras de los quatro tiempos con sus peanitas.
yten quatro nillos (sic) de lo mismo sentados de mas de media vara.
yten seis cabezas de distintas especies con sus peanitas.
yten un Cripto Crucificado de yeso de mas de media vara con su cruz de madera.
yten otras dos cabezas de lo mismo con sus peanitas redondas.
yten una ymagen del Rosario con su niño de mas de a terzia de lo mismo.
yten dos Criptos Cruzificados de lo mismo de a terzia sin cruz.
yten un juguete de dos chiquillos con un pajaro de a terzia de lo mismo.
yten quatro medallas de mas de a terzias de quatro cabezas de evangelistas.
yten un medio cuerpo de un hombre a modo de un satiro desnudo de lo mismo.
yten otro medio cuerpo como el antezedente de una venus.
yten una medalla de mas de a terzia de lo mismo de la Virgen Joseph y el niño.
yten un San Geronimo desnudo de una terzia de lo mismo.
yten un San Sebastian desnudo de lo mismo ligado a el harbol del mismo tamaño.
yten dos niños en una peanita ligados uno con otro con su peana de una quarta.
yten una cabeza de una muger sin peana de mas de a terzia.
yten una media figura sin piernas ni brazos desnuda de a quarta.
yten otra semejante de un hombre con barbas.
yten una figura de a terzia de un santo obispo

hincado de rodillas y bestido de lienzo y dado de blanco.

yten una media figura desnuda anotomizada (sic).

yten un pedazo de cuerpo sin cabeza brazos ni piernas de yeso.

yten un niño sobre un delfin y su peana con un brazo o mano de yeso.

yten siete niños pequeños de distintas especies de lo mismo.

yten un San Antonio de a quarta de lo mismo.

yten una mascarilla de un santo del natural.

yten una cabeza de barro que parese de San Joseph con ojos de criptal.

yten dos pies basidados y del natural.

yten un cripto sin brazos ni piernas de a quarta.

yten una cabeza y hombros de un niño Jesús de sera con ojos de criptal.

yten doze cabezas unas de barro y otras de yeso de distintos especies y tamaños.

yten ocho piernas de distintas especies.

yten quinse brazos de distintas especies.

yten unas manos cruzadas de mujer a lo natural.

yten veinte medallitas de distintos juguetes.

yten quatro manos del natural de madera.

yten nueve manitas chiquitas de madera.

yten un Cripto de a quarta sin brazos de yeso.

yten nueve niños de distintas especies el maior de a quarta.

yten un pie del natural de yeso.

yten dies y seis piezas de niños de distintas especies con algunos pedazos menos de yeso.

yten quarenta y quatro cabezas de distintas especies y tamaños y entre ellas algunas de barro.

yten dies piezas de brazos y piernas sueltas de yeso."

- (44) Desde 1759 comenzaron las reuniones en diversos lugares, impartiendo enseñanzas de modo gratuito; hasta que en 1770 se les concedió un local en el Alcázar de Sevilla, pasando a llamarse Real Escuela de las Tres Nobles Artes.

- (45) El maestro suele comprometerse a enseñar al aprendiz todo cuanto sea necesario para la realización del oficio, así como a su mantenimiento y hospedaje, en tanto que el muchacho realizará para el maestro todas las tareas que éste le encomiende.
- (46) El conde del Águila cuenta cómo en las pinturas para la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral, fue ayudado por Andrés de Rubira. Vid. Juan de Mata Carriazo: "Correspondencia...", o. c., pág. 168.
- (47) Enrique Valdivieso: "Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de arte*, 3, 1990, pp. 109-122.
- (48) Enrique Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, p. 319-320.
- (49) Vid. Enrique Valdivieso: "Pinturas de Domingo Martínez...", o. c., p. 112.
- (50) Elena Páez Ríos: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1983), II, nº 1591; Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, t. XXXI del "Summa Artis" (Madrid, 1987), p. 398.
- (51) En diversas ediciones, a partir de 1598, va añadido a *Galateo español*, compuesto por Lucas Gracián de Antisico.
- (52) Sus numerosas ediciones indican que fue muy leído, pero además es interesante que haya quedado recogido como uno de los libros a través de los cuales conseguir la salvación del alma, al ser representado por Valdés Leal en la Alegoría de la Salvación, cuadro pintado en 1660, por otra parte esto me hace suponer que también formaría parte de la colección de este maestro.
- (53) Vid. Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid, 1990), pp. 45, 46 y 77.
- (54) Vid. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 138.
- (55) Antonio Gallego: *Historia del grabado...*, o. c., p. 114.
- (56) Vid. Francisco J. Sánchez Cantón: "La librería de Velázquez". *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1925.
- (57) Arzienaga: *Historia de los animales*. En la biblioteca de Domingo de Urbizu, alguacil mayor de la casa de la contratación, 1701, en el artículo de M^a Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas..." op. cit.
- (58) No volvió a editarse en castellano hasta 1797, en Madrid por José Franganillo. Vid. Julius Schlosser: *La literatura artística* (Madrid, 1981, 2^a ed.), pp. 121-125.
- (59) Gaspar Gutiérrez de los Ríos: *Noticia general para la estimación de las artes...*, lib. III, c. XIII, p. 184; en Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2^a ed.), p. 81.
- (60) Cfr. Alicia Cámara Muñoz: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio* (Madrid, 1990), p. 57.
- (61) Vid. José R. Soraluce: "Ciencia y arquitectura en el ocaso del Renacimiento", *Academia*, 65 (Madrid, 1987).
- (62) "Daremos noticia de algunos libros cuya práctica dé al pintor lo necesario. Hay un libro de perspectiva y arquitectura del estudiosísimo Giacomo Vinola; éste es el que más ha facilitado esta profesión, con menos pérdida de tiempo." Jusepe Martínez: *Discursos...*, p. 79.
- (63) Ramón Gutiérrez: "La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito"

- to de Carduchi". *Academia*, 58 (Madrid, 1984), p. 181.
- (64) En palabras de Virginia Tovar: "Patricio Caxés, pintor y arquitecto venido de Bolonia al servicio de Felipe II, trajo consigo el libro y animado por Juan de Herrera y otros lo publicó traducido en 1593, haciéndose una nueva edición en 1619 en casa de Carducho" (*Arquitectura madrileña del XVII*, Madrid, 1983, p. 169-184).
- (65) "Esta cartilla debió estamparse más de una vez suelta. La tirada en 1651 es todavía perfecta, pero no sucede lo mismo con las siguientes, de manera que en las reimpresiones de 1702, 1722, 1736 y 1760 los cobres ya cansados son casi irreconocibles, pues fueron totalmente retallados" (Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 325).
- (66) Vid. Claude Bédart: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, n° 26 (Madrid, 1968), p. 72.
- (67) Vid. Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2ª ed.), p. 261-366.
- (68) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 212 y 379.
- (69) Vid. Antonio Gallego: *Historia...*, o. c., p. 177.
- (70) Esto es algo que en Italia se venía produciendo desde más de un siglo antes, pudiendo corroborarlo por las fechas de los tratados italianos; e incluso el retraso en la mentalidad española se deduce de la tardanza en sentir el interés por traducirlos al castellano.
- (71) *Teoría...*, o. c., p. 63.
- (72) Vid. Francisco Calvo Serraller: *Op. cit.*, p. 195-198.
- (73) En el inventario de 1793 de la biblioteca de la Academia de San Fernando, está recogida esta obra. ("La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, n° 26, 1968, p. 75).
- (74) Todas aparecen firmadas: *Petrus Stephanus inv.* y *Henricus Hondius sculp.*, en 1614.
- (75) Se encuentra en la biblioteca de su hijo Gaspar, el canónigo, heredero de los libros del pintor. Posee también el *Artis Mimendi* del mismo Marolois.
- (76) Cfr. Diego Angulo: *Murillo. Su vida, su arte, su obra* (Madrid, 1981), tomo I, p. 125-127.
- (77) Antonio Bonet Correa: "Láminas del Museo Pictórico... de Antonio Palomino". *Archivo Español de Arte*, XLVI, 182 (1973), pág. 131.
- (78) Antonio Palomino: *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1947, ed. Aguilar), tomo I, libro II, cap. X, p. 258.
- (79) Ramón Gutiérrez: "La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi". *Academia*, n° 58 (1984), p. 186.
- (80) Antonio Bonet Correa: "Láminas...", o. c., p. 131.
- (81) Según Antonio Gallego: "Como el mismo Palomino afirma de Alonso Cano «no era melindroso en valerse de estampas porque quitando y añadiendo tomaba allí ocasión para formar conceptos maravillosos, y esto no era hurtar, sino tomar ocasión». Utiliza a Arfe y a Vesalio en la anatomía y las figuras, y copia directamente del P. Pozzo en las de arquitectura y perspectiva, entre otros" (*Historia...*, o. c., p. 232-234).
- (82) Cfr. Salvador Muñoz Viñas: "Fuentes escritas para el estudio de las técnicas y materiales del

arte: El «Tratado de Barnices y Charoles» en la traducción española del siglo XVIII" VIII *Congrés de conservació de béns culturals* (Valencia, 1990), p. 99-112.

(83) Julius Schlosser: *La literatura artística*, Madrid, 1976, p. 125.

(84) Ha sido reeditada en edición facsimilar por ediciones Rialp, Madrid, 1978.

(85) Vid. Santiago Sebastián: "La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, ns. 169-171 (1982), p. 29-32.

(86) Realizados por Luisa de Morales, Lucas Valdés.

(87) Este libro es casi un caso único, pues los pintores rara vez intervinieron en ellos, lo habitual fue que los patrocinadores de las obras se tuvieran que valer de grabadores que se limitaban a reproducir de forma escueta e impersonal los altares y carrozas que habían figurado en las fiestas, sin ser capaces de presentar el espíritu y ambiente de las mismas. Vid. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 274. Más datos en: Antonio Bonet Correa: "El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671". Introducción a la edición facsímil del texto, impreso en Sevilla en 1984.

(88) Salvador Andrés Ordax: "Los frescos de las salas romana y mejicana del palacio Moctezuma de Cáceres". *Norba-Arte*, V (1984), p. 105.

(89) Existe otra edición de 1563 con 139 estampas y que posee la Biblioteca de la Academia de San Fernando. Cfr. Claude Bédart: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, nº 25 (1967), p. 5-52.

(90) Munáriz, Lorenzo y Moro: "Catálogo de la

biblioteca de la Real Academia de B.A. de San Fernando". *Academia*, nº 71, 1990.

(91) Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego: *Velázquez* (Madrid, 1990), p. 446.

(92) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 271.

(93) Vid. Antonio Gallego: *op. cit.*, p. 83.

(94) *Ibidem*, p. 124.

(95) *Jacques Callot. Das gesamte Werk in zwei Bänden*. München, s/f, p. 1.363.

(96) • estampas grabadas la mayor parte por Antonio Salamanca de cuadros de Michel Ángel, Rafael y otros. Folio, con 36 estampas.

• estampas de pinturas de Rafael en el Vaticano grabadas por Pedro de Santo Bartoli. Folio, con 54 e.

• estampas de pinturas de los más acreditados profesores de Toscana grabadas por Juan Bautista Cechi y Benito Eredi. Folio, con 19 e.

• estampas de Durero, etc., folio grande.

Cfr. Claude Bédart: *La Biblioteca...*, 1968, p. 75.

(97) Hoy en día se encuentra en el convento de los Padres Carmelitas de Jerez de la Frontera. Enrique Valdivieso "Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira", *Archivo hispalense* (Sevilla, 1989), p. 148.

(98) A propósito de este tema advierte Luis Alonso Fernández: "Algunas siguen dibujos de Martín de Vos: Oracvlvm Anachoreticvm, Tropheum Vitae Solitariae, Venetiis, 1598; Solitvdo sive vitae patrvm eremicolarvm; Solitvdo sive vitae foeminarvm anachoreticarvm, 1606, Parisiis, apud Ioanne le Clerc (copia de otro con idéntico título, de Adriano Collaert)" ("El ermitaño, sus fuentes

- y otros aspectos de la pintura de Solana". *Goya*, nº 167-168 (1982), p. 295-300.
- (99) Señala Salud Soro que "se representa a San Juan en el desierto, el cual, apoyando una rodilla sobre una piedra, se dispone a tomar en la concha que utilizaba para bautizar, un poco de agua de un chorro que sale de las rocas" (En *Domingo Martínez* (Sevilla, 1982), p. 84).
- (100) Felipe IV encargó una larga serie de "anacoretas" a diversos autores para la decoración de los salones del Palacio del Buen Retiro. Juan J. Luna: "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". *Goya*, ns. 161-162 (1981), p. 292.
- (101) En la biblioteca de Domingo de Urbizu, alguacil mayor de la Casa de la Contratación, 1701, contenida en el artículo de M^a Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas..." op. cit., p. 124.
- (102) La importancia de Juan Noort radica en ser el artista que enlaza la primera generación de flamencos en Madrid con la segunda. Antonio Gallego: *Op. cit.*, p. 164.
- (103) En la biblioteca de Monegro figuran las siguientes:
Ylustracion de epitafios y medallas en ytaliano, Pontuario de medallas en ytaliano y Sebastiano oricio de medallas en ytaliano. Véase el estudio de Fernando Marías: "Juan Bautista Monegro, su biblioteca y «De Divina Proportione». *Academia*, nº 53 (1981), p. 91.
- (104) La primera consta en el inventario de la biblioteca de Carlos II: *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II (1700-1703)*, ed. a cargo de Gloria Fernández Bayton (Madrid, 1985), p. 383. Y la segunda, en el del alguacil mayor de la Casa de la Contratación, Domingo de Urbizu: M^a Jesús Sanz y M^a Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio". *Archivo Hispalense*, nº (197), p. 113-155.
- (105) Refiere Carlo de Clercq: "Según *De Universo*, tratado enciclopédico escrito por Rban Maur en el siglo IX: todas las mujeres profetisas se llaman en griego sibilas... y son como el espíritu de Dios... son llamadas según su lugar de origen: Persia, Libia, Delfos, Cimmérie (¿Crimea?), Eritrea, Samos, Cumes, Helesponto, Frigia y Tibur; sus oráculos son aplicados a Jesucristo desde el siglo XII" ("Contribution à l'iconographie des Sibylles I", *Jaarboek Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten-Antwerpen*, Amberes, 1979, p. 7).
- (106) Paul Guinard: "España, Flandes y Francia en el XVII", *Archivo español de arte*, nº 169 (1970), p. 105-116.
- (107) Blanca García de la Vega: *El grabado del libro español de los siglos XV, XVI y XVII* (Valladolid, 1984), p. 279; Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 218-19.
- (108) Citado por Pacheco en su *Arte de la pintura*. Consúltese la edición preparada por Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990, p. 508.
- (109) *Museo pictórico...*, t. II, p. 1146.
- (110) *Ibidem*, t. I, p. 507-509.
- (111) Jusepe Martínez: *Discursos practicables...*, p. 84.
- (112) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 409.
- (113) Claude Bédard: "La biblioteca...", o. c., 1968, p. 62.

- (114) *Ibidem*, p. 60.
- (115) Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "Francisco Borromini y España". Prólogo a *Borromini* de Giulio Carlo Argan, Madrid, 1980, p. 20.
- (116) Claude Bédat: "La biblioteca..." o. c., 1968, p. 61.
- (117) Es conocido el relato de Ceán Bermúdez, sobre las estampas francesas que la reina regaló a Benardo Germán Lorente en agradecimiento por el retrato que éste pintó del Infante don Felipe, J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario...* op. cit., tomo II, p. 181.
- (118) "El examen de la obra de Rubens llegó a formar parte importante de la educación pictórica. En algún caso aislado como el de Juan de Sevilla esto podía hacerse en su casa en Granada, habiendo adquirido unos borroncillos de Rubens (...) También Murillo usó material sacado de su obra, ya por medio de grabados, ya por observación personal. En "La Última cena" (1650) de Santa María la Blanca de Sevilla, Murillo sigue la composición de un grabado de B. à Bolswert, hecha de acuerdo con un cuadro rubeniano sobre este tema (...); la "Conversión de San Pablo" del mismo grabador, fue copiada por Murillo (1670-80, Prado) invirtiendo la composición, recurso muy fácil con la estampa, pues basta darle la vuelta sobre un vidrio". Simón A. Vosters: *Rubens y España* (Madrid, 1990).
- (119) Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición a cargo de Julián Gállego (Madrid, 1988), p. 68.
- (120) Jonathan Brown sostiene que "existen diferencias innegables entre los grabados anatómicos de Ribera y prácticamente todos los demás producidos en el siglo XVII. Todos los libros de dibujo salvo el suyo son ni más ni menos que ejercicios académicos: claros, directos, pero, en última instancia y acaso inevitablemente, banales, como es habitual en la enseñanza básica." ("Jusepe de Ribera, grabador" en *Ribera 1591-1652* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1992), p. 134-135.
- (121) Antonio Gallego: *Op. cit.*, p. 171.
- (122) En opinión de Francisco Calvo Serraller (*Teoría...*, o. c., pág. 590): "A la vista de los pocos ejemplares conservados, Rodríguez Moñino saca la conclusión de que no debieron editarse jamás como libro y que sin formar una obra de conjunto, circulara por los talleres entre los aprendices. El texto introductorio, no excesivamente amplio, nos da cuenta de la amplia información que maneja y de sus lecturas seleccionadas".