

**EL COMENTARIO DE LA PINTURA Y PINTORES ANTIGUOS
DE FELIPE DE GUEVARA.
ESTUDIO PARA LA DATACIÓN DEL MANUSCRITO¹**

**COMMENTARY ON PAINTING AND ANCIENT PAINTERS
BY FELIPE DE GUEVARA.
A STUDY FOR DATING THE MANUSCRIPT**

ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS
Universidad Complutense de Madrid

JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ
Universidad Complutense de Madrid

MARÍA DEL CARMEN HIDALGO BRINQUIS
Instituto del Patrimonio Cultural de España

Resumen: Cuando en 2006 el Museo del Prado adquirió buena parte del fondo de la biblioteca Daza-Madrado se descubrió un manuscrito del que hasta entonces no se tenía noticia: el *Comentario de la pintura y pintores antiguos* de Felipe Guevara (c.1500-1563). Se trata del ejemplar que en 1787 enviara el Deán de Plasencia, José Alfonso de Roa, a Antonio Ponz para su correspondiente publicación (1788). En el presente artículo se analiza el manuscrito con el fin de determinar si estamos ante el original que escribiera Guevara hacia 1560 o, si por el contrario, se trata de una copia posterior.

Palabras clave: Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, manuscrito, Museo del Prado, paleografía, codicología.

Abstract: When in 2006 Prado's Museum acquired part of the splendid library coming from Daza-Madrado's Collection, a manuscript, unknown until now, appeared among the books under the title: *Comentario de la pintura y pintores antiguos* by Felipe de Guevara (c.1500-1563). It was the manuscript send in 1787 by the Dean of Plasencia's Cathedral, José Alfonso de Roa, to Antonio Ponz for its publication (1788). In the present article this manuscript is analysed in order to establish if it is the original one written by Guevara around 1560 or, by contrast, it is a posterior copy.

Keywords: Felipe de Guevara, *Commentaries on Painting*, manuscript, Prado's Museum, palaeography, codicology.

¹ Agradecemos la ayuda prestada por Fernando Checa, Javier Docampo y José Manuel Matilla.

Cuando en 2006 el Museo del Prado adquirió buena parte de la biblioteca Daza-Madrado, entre sus libros se descubrió un manuscrito del que hasta entonces no se tenía noticia: el *Comentario de la pintura y pintores antiguos* de Felipe de Guevara. Escrito originariamente hacia 1560, su autor, Felipe de Guevara (c.1500-1563)², fue cortesano de Carlos V y Felipe II, pero además un gran anticuario, numismático, coleccionista de pinturas y monedas antiguas sin olvidar, claro está, la faceta que nos ocupa: la de tratadista de arte. No debemos olvidar tampoco su ilustre procedencia, ya que su familia de origen español pero asentada en Flandes, contaba con una larga trayectoria al servicio de la Corte. Su propio padre era nada menos que Diego de Guevara (c.1450-1520), embajador y gran mecenas artístico, que sirvió en la Corte de Carlos el Temerario, María de Borgoña, el Emperador Maximiliano, Felipe el Hermoso y Carlos I. Y a cuya colección llegaron a pertenecer obras como *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck.

Pero a pesar de todo lo cierto es que la obra de Felipe de Guevara pasó desapercibida y no tuvo repercusión alguna en el panorama artístico. No obstante, hubo quien se interesó por ella como lo demuestra el hecho de que figurara entre los bienes del arquitecto escurialense Juan de Herrera (1530-1597) tal y como consta en el inventario realizado a su muerte en 1597³. Pero tendríamos que esperar al siglo XVIII para verla publicada. Después de varios siglos en paradero desconocido, en 1787 un ejemplar manuscrito de la obra fue hallado por el deán de la Catedral de Plasencia, José Alfonso de Roa, en una tienda de librerías de aquella ciudad⁴. Se lo envió entonces a su amigo Antonio Ponz (1725-1792) por conside-

² Vid J. ALLENDE-SALAZAR, “Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 184-192; J. M. COLLANTES TERÁN, “Felipe de Guevara: ostentador de sonados títulos para ocupar un lugar de privilegio en la cultura hispana del s.XVI”, *Anales de Historia del Arte*, 10 (2000), pp. 55-70; E. VÁZQUEZ DUEÑAS, “El testamento de Felipe de Guevara”, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, Madrid, XLV (2005), pp. 469-485, y “Felipe de Guevara. Algunas aportaciones biográficas”, *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 95-110.

³ El 15 de enero de 1597 falleció el arquitecto escurialense Juan de Herrera, siendo los encargados de hacer el inventario de sus bienes Antonio Voto, guardajoyas de su majestad, y Guillermo Bodenam, aposentador mayor de su majestad. El inventario fue concluido el jueves 27 de febrero de ese mismo año. Entre sus bienes se incluían muebles, alfombras, tapicerías, pinturas, mapas, pequeñas tallas religiosas. Pero lo que nos interesa, en particular, es su librería y la existencia en ella del manuscrito de Guevara. L. CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, 1977, p. 166. Vid también F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941.

⁴ En el prólogo de su edición (1788) Antonio Ponz señala: “No será desagradable a los lectores, saber en qué forma haya podido llegar a mi mano el manuscrito de Don Felipe de Guevara, después de casi dos siglos y medio que han corrido desde que, creo, que se escribió. El caso ha sido que el actual Señor Dean de Plasencia, Don Josef Alfonso de Roa, persona sumamente estimable por su literatura, exquisito gusto, amor a las bellas artes, y conocimiento de los monumentos

rar que podría ser de su interés y éste lo publicó en 1788 con un discurso preliminar en el que esbozaba algunos datos biográficos de su autor⁵ y añadía algunos cambios, como el de su propio título *Comentarios de la pintura*, nombre con el que hasta ahora se ha conocido. Pero tras ello se perdía de nuevo el rastro del manuscrito. De manera que cuando en 1948 se llevó a cabo la segunda edición de la obra, a cargo de Rafael Benet (1889-1979), ésta se basó únicamente en la edición de Ponz sin mencionar cualquier texto manuscrito. Añadía únicamente algunas notas propias y un pórtico⁶.

De ahí que nos hallemos ante un gran hallazgo. En primer lugar, porque se trata del descubrimiento del manuscrito de una obra, hasta entonces conocida únicamente de forma impresa. Como ha señalado F. Bouza, se supone que a partir de él se podrá establecer una edición más fidedigna de un texto que ha acabado por circular impreso⁷. No obstante, una vez realizado el correspondiente estudio comparativo entre los tres ejemplares existentes (las ediciones de Ponz (1788), R. Benet (1948) y este manuscrito)⁸, y anotadas las diferencias entre unos y otros el siguiente interrogante que se plantea es el de su datación precisa. Es éste precisamente el objetivo del presente artículo.

La nota al margen que presenta la primera página del manuscrito del Prado nos proporciona la primera pista indicando que se trata de aquel ejemplar que encontrara el deán en Plasencia en 1787. Sin embargo el interrogante principal sigue sin resolverse. De este modo, con el fin de determinar si lo que halló el deán fue el original o si por el contrario estamos ante una copia posterior se realiza un análisis exhaustivo del manuscrito, teniendo en cuenta no sólo su contenido sino aspectos

antiguos, de quien se ha hecho mencion alguna vez en el Viage de España, encontró este manuscrito en una tienda de librero de aquella ciudad. Desde luego concibió que podría ser obra provechosa, y determinó enviármela, añadiendo este favor a otros muchos, con que me tiene sumamente obligado". F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura* (ed. Ponz), Madrid, 1788, p. II.

⁵ F. DE GUEVARA, *Comentarios de la Pintura, que escribió Don Felipe de Guevara, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, rey de España*. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, protector de las nobles Artes (ed. A. Ponz) por Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía, Madrid, 1788.

⁶ R. Benet aclara al comienzo de su edición que "de esta obra se desconoce todo manuscrito no existiendo otro texto que el que sacó a la luz en 1788 el benemérito abate Ponz (...). Por ello hemos creído conveniente respetar en la edición presente de los Comentarios tanto el Prólogo como las notas que para ellos escribió don Antonio Ponz". F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, 2ªed. (ed. R. Benet), Barcelona, 1948, pp. 9-10.

⁷ F. BOUZA, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, 2001, p. 20.

⁸ Vid E. VÁZQUEZ DUEÑAS, "El Comentario de la pintura y pintores antiguos de Felipe de Guevara en el Prado", *Boletín del Museo del Prado*, XXVII (2009), pp. 33-43.

técnicos del mismo como el tipo de paleografía empleada o su propia constitución (papel, encuadernación, filigranas...).

1. CONTENIDO DEL MANUSCRITO.

El *Comentario de la Pintura y Pintores antiguos* puede considerarse el primer tratado escrito en España sobre esta materia durante el Renacimiento. Su principal finalidad era la de ofrecer una reconstrucción de la pintura antigua para que se recuperasen los grandes valores de la Antigüedad Clásica. Unos ideales de armonía y proporción, que una vez alcanzados su culmen de perfección en el Alto Renacimiento, se estaban viendo amenazados ante el avance del manierismo.

La obra de Guevara, dedicada a Felipe II, se presentaba, por lo tanto, como un manual de guía que buscaba contribuir en la formación clásica de los artistas españoles. El discurso incluía, por lo tanto, no sólo una descripción detallada de las técnicas antiguas sino también un listado de los pintores antiguos más destacados, señalando sus características principales y sus obras más significativas. Todo ello siguiendo principalmente la *Historia Natural* de Plinio el Viejo y el *De architectura* de Vitruvio, pero también otros autores clásicos como Marcial o Luciano, y contemporáneos como Giorgio Vasari o Guillaume Budé. Junto a todo ello aparecían también intercalados ciertos comentarios de Guevara acerca del arte de su tiempo, entre los cuales destacan, sobre todo, sus consideraciones acerca de la obra de El Bosco. Su intención quedaba claramente de manifiesto al final del tratado:

No quiero que piensen los pintores modernos, que a competencia suya he sacado a luz los antiguos, pero querría que creyessen que se los he puesto delante, por la grande afición que a ellos y al arte tengo, para que incitados los buenos ingenios y habilidades, no se duerman ni contenten hasta llegar a yguarse con los antiguos, y para que los que en el arte estan muy aentajados, se glorien, teniendo tan excelentes exemplos, como los que les hauemos puesto delante, con que conpararse⁹.

Pero también ciertos maestros contemporáneos, tanto flamencos como italianos, eran considerados dignos de ser tomados como referencia y modelo a seguir. Guevara destaca la obra de Miguel Ángel, Rafael, Jan Van Eyck y Patinir.

Sin embargo, como hemos señalado anteriormente la obra no tuvo la difusión esperada y pasó casi desapercibida. Pero no es momento de indagar en las

⁹ F. DE GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8, fol. 100.

razones que expliquen su escasa repercusión¹⁰. Ante el descubrimiento de un manuscrito de la obra se hace inevitable la siguiente cuestión: ¿estamos ante el original o ante una copia? Y de tratarse de una copia ¿cuál sería su datación?

2. ESTIMACIONES INICIALES.

De forma inevitable al entrar por primera vez en contacto con el manuscrito elaboramos ya un primer juicio, aunque sólo sea visual. En este caso, nos percatamos de que la encuadernación de papel pintado se corresponde al mismo tipo que la que encontramos en algún ejemplar de la edición de Ponz de 1788 (fig.2). Pensamos entonces que el manuscrito no debió ser encuadernado hasta el s.XVIII.



Fig. 1. F. de Guevara, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8.



Fig. 2. Encuadernación de la edición de A. Ponz (1788), Biblioteca del Museo del Prado, 21/450.

¹⁰ Vid para ello E. VÁZQUEZ DUEÑAS, *Felipe de Guevara (c.1500-1563). Biografía y análisis crítico de su Comentario de la pintura y pintores antiguos*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Pendiente de publicación en la Editorial Akal.

Una vez abierto el manuscrito, observamos que el tipo de letra no se corresponde con la que encontramos en el tratado numismático de Guevara (fig. 3). Nos decantamos entonces por la hipótesis de que debe tratarse de una copia posterior del manuscrito del tratado. Pero aún no está nada decidido.

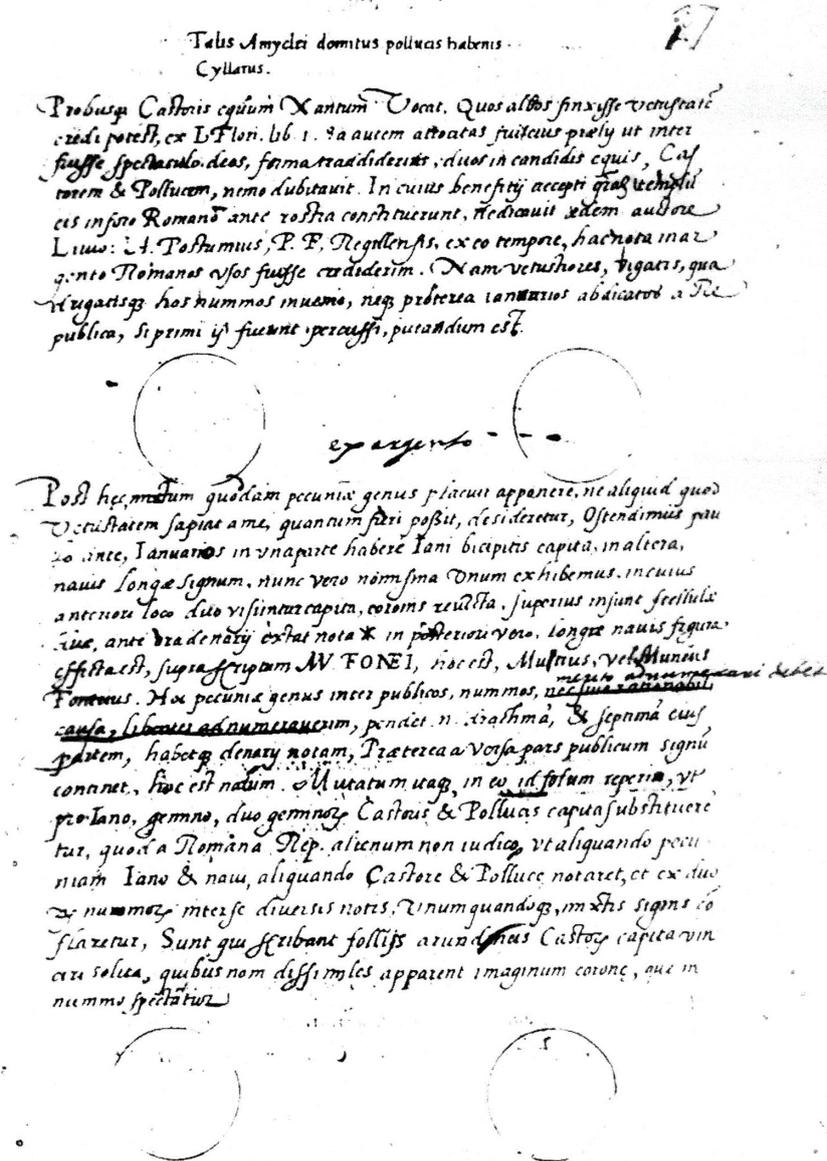


Fig. 3. Tratado numismático de Felipe de Guevara, AM 373, Papel, 31,7 x 22,1cm, Colección Arne-Magnussen, Biblioteca de la Universidad de Copenhague.

El mismo contenido nos puede ofrecer también alguna pista adicional para comprobar su autenticidad. En este sentido, nos centramos en una de las erratas encontradas (fig.4). Escribiendo acerca de Apeles dice Guevara: “Piensan ser de

la mano de Appelles en el templo de Antonia en Roma un Hercules buelta la cara (...)”¹¹. Según Plinio, sin embargo, se trata del templo de Diana¹².

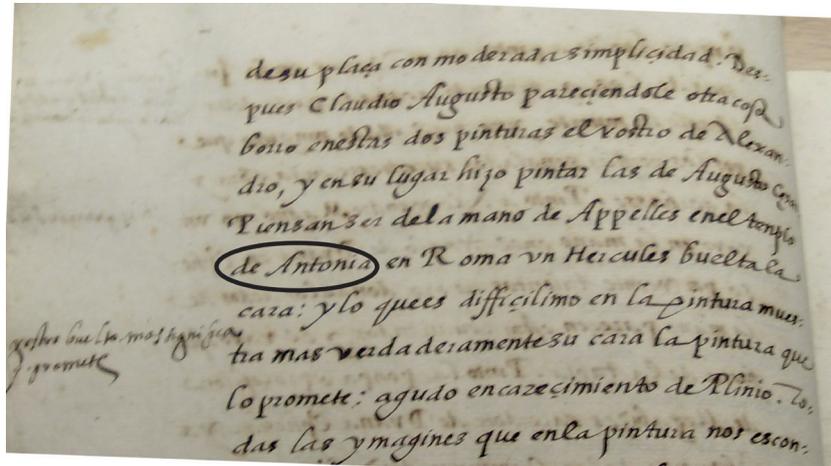


Fig. 4. Manuscrito, fol. 58v.

Este error figura tanto en las ediciones de Ponz (1788) y Benet (1948) como en el manuscrito. Por lo tanto, de tratarse del original, habría que atribuirle este error al propio Felipe de Guevara. Pero ¿podría ser eso posible? Hemos de tener en cuenta que aunque de formación autodidacta, Guevara llegó a tener un gran conocimiento de los textos antiguos. El hecho de que su hijo Diego comenzara a recibir clases en la Universidad de Alcalá de Henares le permitió entrar en contacto con eruditos de la talla de Ambrosio de Morales, Álvar Gómez de Castro o Juan de Vergara, con los cuales con frecuencia mantendría correspondencia en relación con el estudio de las monedas antiguas. Estas cartas, conservadas en la Real Academia de la Historia en Madrid, revelan el gran manejo que poseía Guevara de los textos clásicos. En alguna ocasión se atreve incluso a rebatir alguna de las teorías de estos eruditos basándose en su propia cultura clásica¹³. Lo cierto es que Felipe de Guevara, a pesar de su tardía vocación llegó a convertirse en un verdadero es-

¹¹ F. DE GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8, fol. 58v.

¹² PLINIO EL VIEJO, *Naturalis Historia*, XXXV, 92-96, Londres, Loeb Classical Library, 1968, vol. IX, pp. 328-333.

¹³ En una de estas cartas Felipe de Guevara llega incluso a aportar una serie de críticas y correcciones al texto pliniano. A ello el doctor Vergara le responde diciendo: “Con todo esto digo que no es mi intencion defender en todo y por todo a este autor [Plinio] ni a otro ninguno de los que humanamente escribieron ni me maravillo que tenga Vuestra Merced como dice otra media docena de tales lugares notados contra él, ni aunque fuesen tres docenas porque quien tanto y de tan varias materias escribió no puede (f.287v): sino alucinar en muchas (...)”. Real Academia de la Historia, 9/6002, fols. 287-287v.

tudioso y erudito digno de elogio, capaz de plantear toda una serie de hipótesis con cierta autoridad.

El interés por Plinio que muestra Felipe de Guevara no es, por lo tanto, casual ni debe entenderse como un fenómeno aislado. Ya su amigo Álvarez Gómez manifestó su interés por la *Historia Natural*. De hecho, en sus apuntes varios, conservados en la Biblioteca de El Escorial¹⁴, hallamos algunas referencias plinianas. En sus cartas, Alvar alude asimismo a la existencia de un grupo de eruditos, a los que califica como *gens pliniana*, que se reunían con el único objetivo del estudio de la *Historia Natural* de Plinio. En una carta escrita a su amigo Ambrosio de Morales con fecha de 18 de enero de 1552 dice:

...Pues a los óptimos varones y al mismo tiempo doctísimos médicos, compañeros míos en el estudio de Plinio, les he prometido el oro y el moro y, según pienso, no nos engaña la esperanza. Sobre nuestros trabajos te escribiré en otra ocasión...¹⁵

Aunque Alvar Gómez manifiesta que sus miembros eran en su mayoría médicos, Felipe de Guevara, tan cercano a su amigo Álvarez, no debió ser indiferente a los debates generados por dicho grupo.

En todo este contexto resulta difícil pensar que Guevara hubiera podido cometer una errata semejante, precisamente con una obra que manejaba con frecuencia y cuyo contenido era a menudo tema de debate en sus círculos más próximos.

Pensemos entonces en una nueva hipótesis: Guevara pudo escribir el nombre de Diana abreviado, tal y como era costumbre en los escritos de la época, y éste fue malinterpretado al realizar una copia posterior por un escribano que no debía ser tan conocedor de las fuentes clásicas.

3. ANOTACIONES AL MARGEN.

Observamos además como el manuscrito presenta una serie de anotaciones al margen, que poseen una grafía diferente, más evolucionada y quizá por lo tanto posterior a la del cuerpo del texto. Las mismas anotaciones parecen incluso proceder de distintas personas, concretamente reconocemos dos o incluso tres tipos

¹⁴ Biblioteca de El Escorial, K-III-31.

¹⁵ M. C. VAQUERO SERRANO, *El Maestro Álvarez Gómez: biografía y prosa inédita*, Toledo, 1993, p. 129.

diferentes. El manuscrito parece haber ido de mano en mano, dejando sus impresiones en él distintos propietarios¹⁶.

Algunas anotaciones referidas a particularidades extremeñas, en concreto de Plasencia, podrían deberse, al propio Deán.

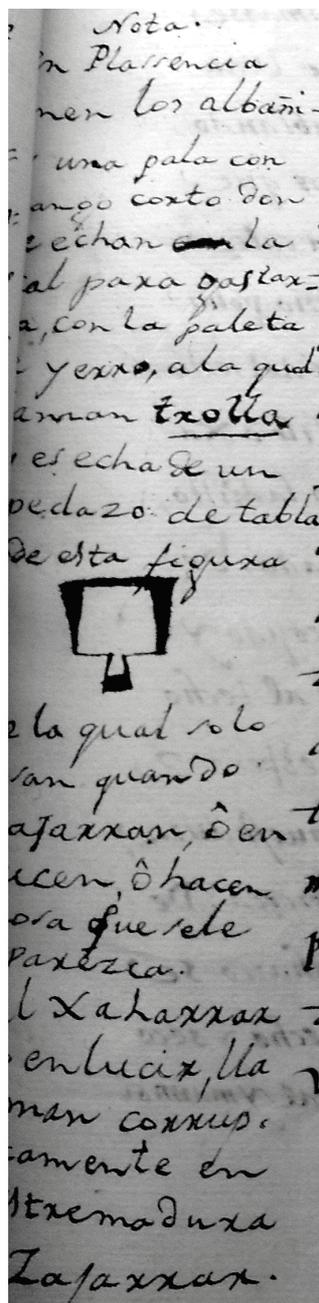


Fig. 5. Manuscrito, fol. 25.

¹⁶ Vid F. BOUZA, *Corre manuscrito...*

De la misma mano parece ser la anotación que encontramos en el folio 32 y que fue incorporada por Ponz a sus propias notas en su edición del tratado¹⁷.

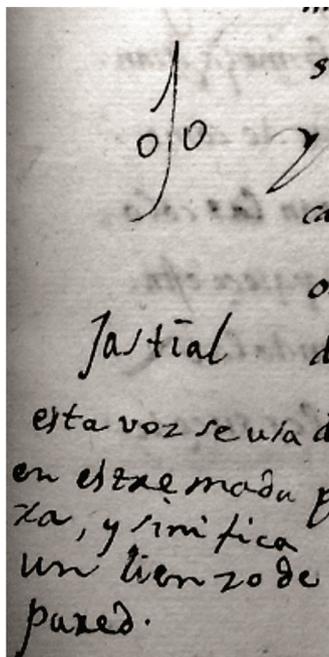


Fig. 6. Manuscrito, fol. 32.

(1) Jastial es voz que se usa en Extremadura, y significa un lienzo de pared.

Fig. 7. Edición Ponz (1788), p. 96.

Pero quizá ¿algunas de ellas se deban al propio Ponz? En la búsqueda de notas manuscritas escritas por su puño y letra acudimos a la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de donde consta que fue miembro (1773) y secretario (1776-1790)¹⁸ respectivamente¹⁹. En el segundo caso hallamos una carta manuscrita, que parece estar todavía en su forma de borrador, por lo que no aparece firmada, dirigida al conde de Floridablanca y con fecha del 26 de julio de 1780²⁰. Pero es su expediente de la Real Academia de la Historia el que nos proporciona además su correspondiente firma. Tras comparar tales notas con las distintas anotaciones del manuscrito encontramos únicamente similitud con la que se encuentra en la primera página. Ello nos lleva a

¹⁷ F. DE GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Manuscrito, Biblioteca del Museo del Prado, Ms/8, fol. 32. Cfr F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura* (ed. Ponz), 1788, p. 96: "Jastial es voz que se usa en Extremadura y significa lienzo de pared".

¹⁸ Cuando finalizó su cargo de secretario fue además nombrado consiliario el 28 de diciembre de 1790.

¹⁹ Antonio Ponz fue además miembro de la Real Sociedad Económica de Madrid y de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

²⁰ Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2-35-3. Citada en C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, p. 211.

plantear la hipótesis de que Antonio Ponz tras recibir por parte del Deán el manuscrito pudo añadir en la primera página como signo de posesión y con el fin de que se conservara memoria de ello: “Se lo regalo el señor Dean de Plasencia Don Josef Alfonso de Roa a Don Antonio Ponz. Año de 1787”.

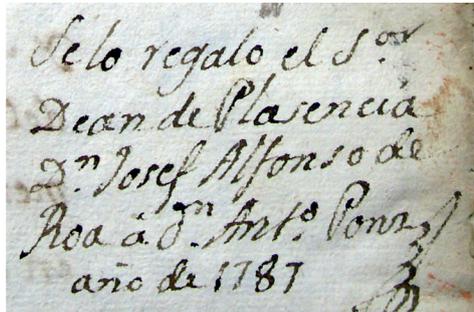


Fig. 8. Manuscrito, fol. 1.

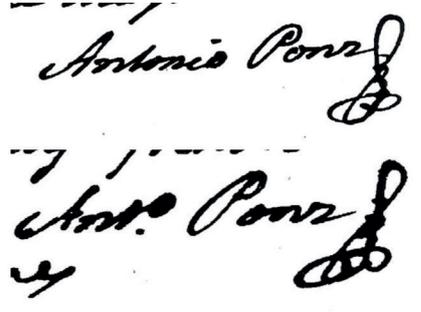


Fig. 9. Firmas procedentes del expediente de Antonio Ponz, Real Academia de la Historia en Madrid.

Lo mismo debió hacer Agustín Daza Osorio del Águila en una época posterior, añadiendo probablemente además el índice que se encuentra en la última página, tal y como lo indica la similitud de las letras. En ambos casos, por ejemplo, la “i” presenta acento diacrítico.

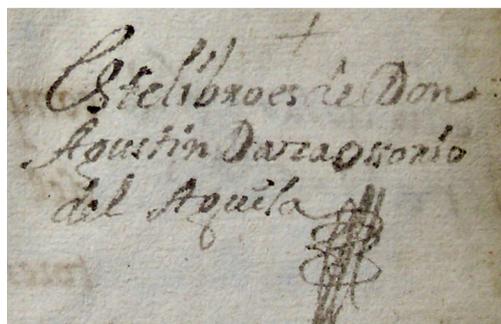


Fig. 10. Manuscrito, fol. 1

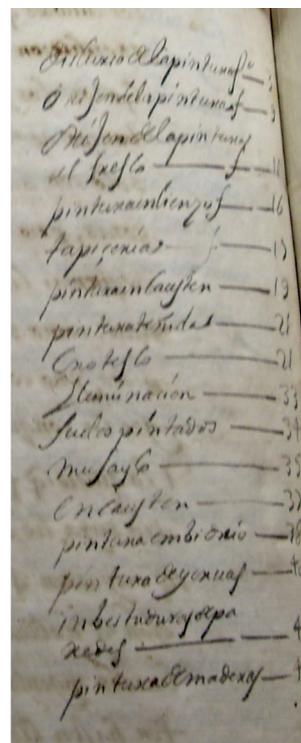
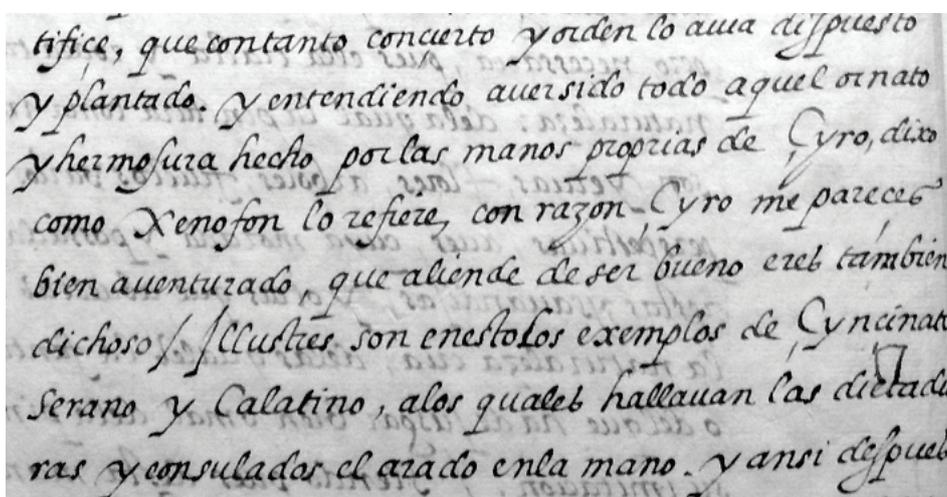


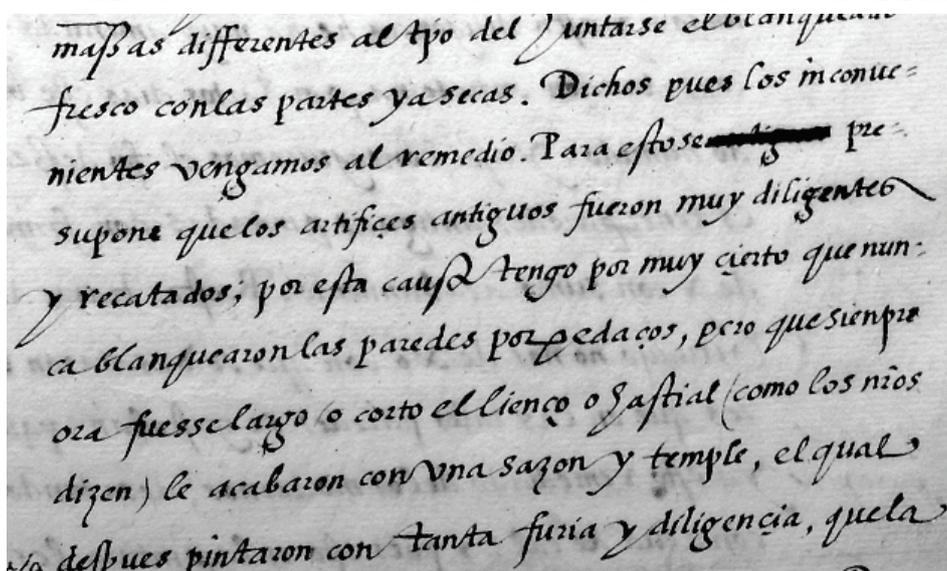
Fig. 11. Manuscrito, fol. 100v.

redacción del *Manuscrito*, propiamente dicho. La primera alcanza los veinte folios iniciales y la segunda hasta el final.

Ambas presentan una letra dextrógira, regular, ágil y fina; trazada con esmero —más la primera—, lo que determina que su lectura sea sencilla. Las letras descansan en la caja del renglón, siendo los astiles y, sobre todo, los caídos, relativamente prolongados y soliendo terminar en un remate o apoyo final —peculiaridad ésta última que prácticamente desaparece en el segundo modelo, prefiriendo adoptar a menudo un trazo curvo de enlace con el siguiente carácter—.



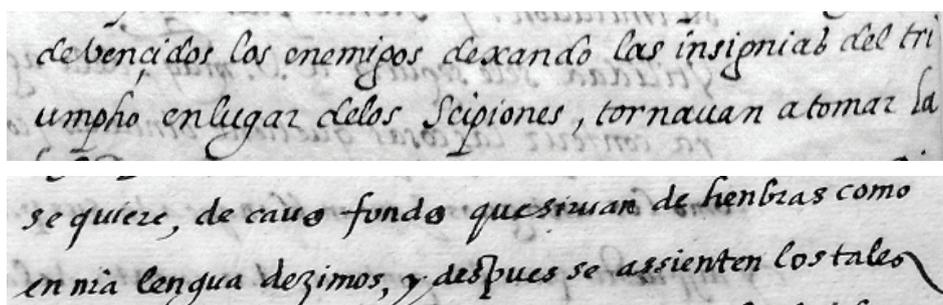
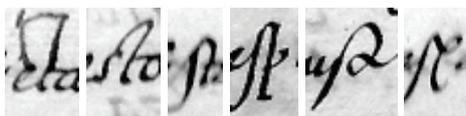
tificá, que con tanto concierto y orden lo avia dispuesto
y plantado. y entendiendo auersido todo aquel ornato
y hermosura hecho por las manos propias de Cyro, dixo
como Xenofon lo refiere, con razon. Cyro me parece
bien aventurado, que aliende de ser bueno era también
dichoso. / *Ilustres* son en estos exemplos de Cyncinato
Serano y Calatino, a los quales hallauan las dictadu
ras y consullador el arado en la mano. y ansi despues



masas diferentes al tyo del Juntarse el blanqueamiento
fresco con las partes ya secas. Dichos pues los inconue
nientes vengamos al remedio. Para esto se ~~debe~~ pre
supone que los artifices antiguos fueron muy diligentes
y recatados; por esta causa tengo por muy cierto que nun
ca blanquearon las paredes por pedacós, pero que siempre
ora fuess elargo o corto el lienço o Jastial (como los niños
dizen) le acabaron con vna sazon y temple, el qual
despues pintaron con tanta furia y diligencia, que la

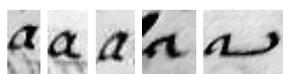
Asimismo, se puede apreciar que ya están plenamente formadas, con las características propias que se consolidan desde la segunda mitad de la centuria de-

cimosexta. De este modo, apenas se localizan nexos, siendo constantes los enlaces o uniones naturales de las letras entre sí. Entre los primeros, caben destacar el “ct”, el “st”, el “sp”, el “sa” y el “sc” —estos últimos más específicos del segundo tipo gráfico—:

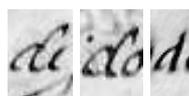


Respecto a las peculiaridades gráficas de alguna de las letras que componen los alfabetos utilizados en la composición del texto, se pueden destacar las siguientes:

– La vocal “a” se presenta cerrada en la primera mano, mientras que en la segunda, en ocasiones, no se clausura por su base:



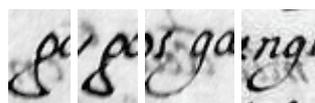
– La consonante “d” tiene el astil simple, sin lazo, terminando en una pequeña curva hacia la derecha, sobre todo en el primer modelo:



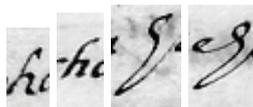
– La “e” se conforma en su tipo uncial:



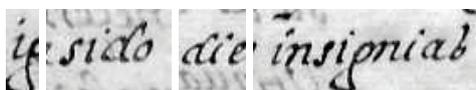
– La letra “g” consta de una cabeza cerrada y un cuerpo bajo que, algunas veces, puede quedar abierto:



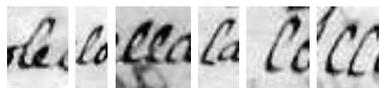
– La consonante “h” se traza de dos golpes de pluma, descansando ambos astiles sobre la caja de la escritura; no obstante, en la segunda muestra escrituraria, su trazado puede ser más cursivo, de un solo trazo, y con el último caído subiéndolo por su derecha en busca de la grafía siguiente:



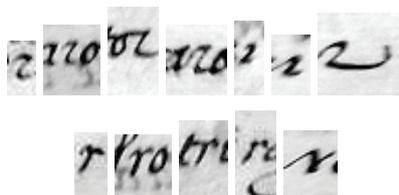
– La grafía “i” presenta el punto encima, aunque a veces un poco desplazado del elemento vertical:



– La “l”, a diferencia de la “d”, puede tener el astil en forma de lazo o sencillo, en cuyo caso también presenta en su parte superior un giro hacia la derecha:



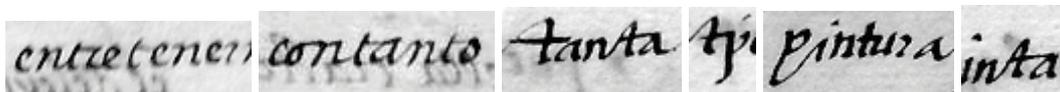
– El carácter “r” bien puede tener una hechura redonda, bien cuadrada, conforme a la letra precedente (se advierte una mayor cursividad en el segundo modelo escriturario):



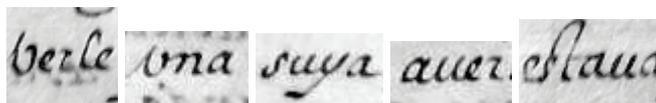
– La “s” que suele emplearse es la de “doble curva”, tanto media como larga, pero si es final de palabra también se utiliza la “s en espiral” o en forma de “sigma”, aunque bien es verdad que ésta última no se emplea tanto en la segunda mano; más excepcional es la “s” denominada “alta”, bien simple bien con el último elemento adoptando una forma peculiar, la cual aparece en el segundo tipo de escritura:



– La letra “t”, en el primer modelo, es de tamaño medio, sin sobresalir de la caja del renglón, mientras que en el segundo suele desarrollarse el astil a menudo:



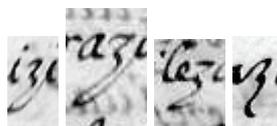
– La silueta de la vocal “u” y de la consonante “v” se utilizan indistintamente, sin atender a su fonema. Cuando esta forma gráfica es principio de palabra se opta por el contorno de “v”, mientras que si es medial se emplea el de “u”:



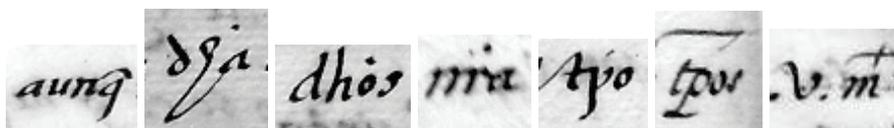
– La “x” tiene el peculiar perfil de aspa:



– La grafía “z” adquiere la forma baja, cayendo de la caja del renglón:



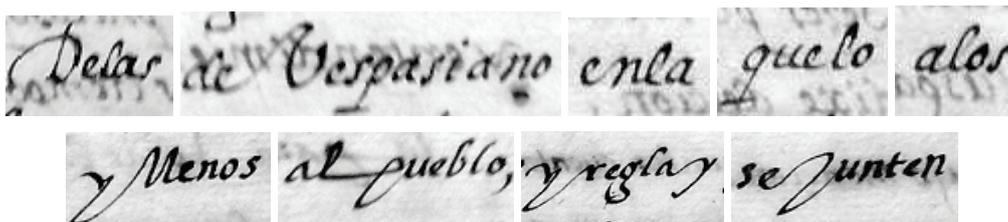
En cuanto al sistema braquigráfico empleado por el autor debe mencionarse que apenas hay abreviaturas, apareciendo por lo general en aquellos términos que son muy comunes o estereotipados (*aunq*= aunque; *dha*= dicha; *dhos*= dichos; *nra*= nuestra; *tpo*= tiempo; *tpos*= tiempos; *v. m.*= vuestra majestad; *v. mag.*= vuestra majestad; *q*= que; *S. C. R. M.*= Sacra Católica Real Majestad), a la vez que el signo abreviativo puede ser algo tan simple como un punto o una raya horizontal colocada encima del vocablo afectado, o bien tener una hechura más caprichosa, en forma de cruz o espiral²³:



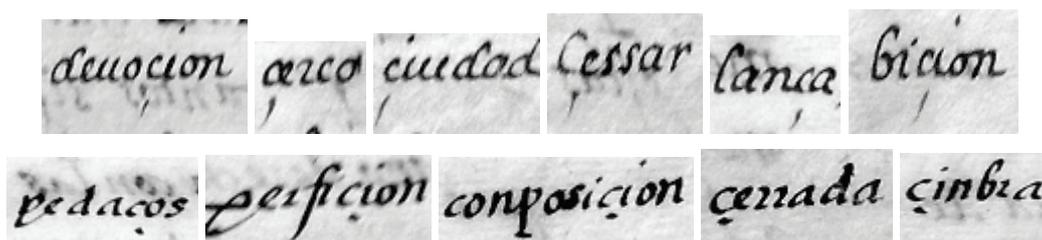
²³ Excepcional es la conformación de la abreviatura mediante letras sobrepuestas: *q^al*, *publicam^{te}*.



Las palabras suelen ir correctamente separadas unas de otras, aunque en ocasiones se pueden encontrar concatenaciones irregulares:



Por último, puede advertirse igualmente el empleo bastante habitual de la “ç” para la formación de las sílabas “ca”, “çe”, “çi” y “ço”, si bien en la primera mano la “cedilla” tiene forma de coma colocada debajo de la consonante, mientras que en la segunda se limita a un rasgo corto:



En función de las características que presenta el *Manuscrito*, desde un punto de vista paleográfico, se puede establecer que su redacción tuvo que ser en una fecha relativamente cercana al año 1600, probablemente a comienzos de la centuria decimoséptima.

4.2. Características materiales del volumen en la actualidad.

A través del análisis de las características materiales del manuscrito podemos aportar una serie de datos que, sumados a los de índole paleográfico, nos ayudarán a un mejor conocimiento del volumen y de las diferentes vicisitudes por las que ha pasado esta obra hasta llegar a nuestros días y establecer una datación lo mas aproximada posible.

Estos datos los podemos clasificar en tres grandes apartados: los que están claramente aportados por las diferentes manos por las que ha pasado la obra, los relativos a las características materiales y su estado de conservación y, finalmente,

los que permanecen ocultos como son las filigranas y la formación de cuadernillos.

Con respecto al primer apartado es habitual encontrar, en este tipo de obras, algunas notas, realizadas en diferentes momentos de la historia del libro, que nos ayudan a conocer su procedencia institucional, sus diversos propietarios así como anotaciones sobre la fecha de su adquisición o cualquier otro dato de interés. Estas informaciones suelen estar, como es nuestro caso, en la portada o en las hojas de guarda y de respeto. Así, en la primera hoja del manuscrito primitivo (ya que la actual portadilla le fue añadida a raíz de su encuadernación actual) encontramos en ángulo superior derecho la siguiente nota:

+ *Este libro es de D. Agustín Daza Ossorio del Aguila (Rúbrica). Se lo regaló el Sr. Deán de Plasencia D. José Alfonso de la Roa a D. Antonio Ponz. Año 1787.*

Otro dato posterior nos lo aporta el tejuelo impreso situado en el ángulo superior izquierdo de la guarda: *Junta delegada del tesoro artístico. Libros depositados en la Biblioteca Nacional* y con tinta de tampón se indica la procedencia: *F. Madrazo*. Este tejuelo nos indica que, en los primeros años de la guerra civil española, fue incautado para su protección por la Junta Delegada del Tesoro Artístico Bibliográfico y Documental y depositado en la Biblioteca Nacional, donde esta institución tenía su sede, y, una vez finalizada la contienda, le fue devuelto a sus propietarios.

Además de estas anotaciones sobre la historia material del libro hallamos otras en los márgenes en las que se aportan las ideas, reflexiones y comentarios que la atenta lectura del texto iban sugiriendo a sus diversos lectores, como la que aparece en la hoja nº 25 donde nos explica algunos términos de albañilería propios de Extremadura: “En Plasencia llaman los albañiles una pala con mango corto donde echan la cal para gastarla con la paleta de yeso a la que llaman trolla y es hecha de un pedazo de tabla de esta figura...”.

Con respecto al segundo apartado, quizá el que nos proporcione más datos para la historia material del libro es su encuadernación.

No sabemos si el manuscrito tuvo una encuadernación primitiva, dato que sólo podríamos observar en el caso que para su restauración se desmontase el libro. La actual es de tipo holandesa con lomo y ángulos de piel color natural. El plano de las cubiertas son de papel teñidas a mano, con decoración formando aguas hecha con varios retazos sobre tapas de cartón

El lomo es de piel color natral y tiene un tejuelo de piel roja con la leyenda:

DIALOG
DE LA
PINTUR

y decorado con cinco pequeños florones intercalados entre unos filetes dorados a modo de falsos nervios. El título dado al volumen nos aporta un dato más a la evolución que ha tenido su denominación de la obra desde su concepción hasta su primera publicación ya que en la primera hoja, probablemente añadida a raíz de esta encuadernación aparece el nombre de la obra dentro de un gran corazón dibujado a plumilla: “Comentario de la pintura y pintores antiguos” y sobre él una pequeña cruz de Malta lo que le da al diseño unas connotaciones de tipo religioso, no sabemos si debidos al gusto del deán o porque la persona que lo diseñó sólo tenía este tipo de modelos a su alcance.

El texto esta formado por 100 hojas tamaño folio con unas medidas de 29cm x 21,5 cm., siendo el tamaño exterior del volumen de 29,5cm. x 22,2 cm.

La encuadernación es de ejecución bastante rústica, probablemente realizada por un artesano de Plasencia a fines del siglo XVIII, pero con cierto regusto ilustrado como el tipo de decoración del lomo, contar con una cinta rosa de seda, a modo de señalador de hojas y cabezadas hechas a mano de color ocre y verde.

Al encuadernar el manuscrito le fue guillotinado el corte superior e inferior, no así el delantero. En la parte superior, el papel ha perdido casi un cm. como se puede comprobar en el folio 16, donde, por haber quedado doblada la hoja, podemos ver su tamaño original y en el 56 se ha perdido parte de la numeración. En cambio, la hoja nº 100 no fue guillotizada sino que se dobló para no perder las anotaciones sobre el índice del libro ya que en ella la escritura se inicia en el mismo borde superior. Estos cortes están decorados con punteado de tinta color rojizo siendo menos visible en el corte delantero por su irregularidad al no haber sido guillotinado y pudiéndose apreciar las barbas del papel.

La fecha en que fue realizada nos viene dada por el papel de las guardas de la tapa delantera y de la portadilla añadida en ese momento de la ejecución que debió ser realizada en los años muy próximos a la donación hecha por el deán de Plasencia a Ponz ya que encontramos una filigrana muy similar de este mismo papelerero en la guarda de un libro impreso en Madrid en 1791²⁴.

Esta filigrana pertenece al papelerero de Alcoy: Gerónimo Silvestre y en parte de la guarda adherida a la tapa del libro se puede, ver con luz rasante, la silueta del castillo, emblema típico de este papelerero.

²⁴ G. GAYOSO, *Historia del papel en España*, t. III, Lugo, 1994, fil. 101 p. 131.

Esta filigrana la encontramos en:

I-Guarda adherida: Castillo de Alcoy.

II-Guarda suelta: Sylvestre (Alcoy).

III-Hoja con el título: Sylvestre (Alcoy).

(La guarda posterior es de papel más rústico y no tiene filigrana).

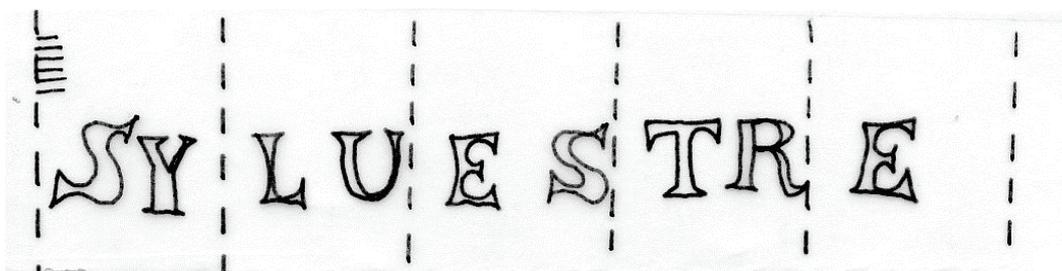


Fig. 12. Filigrana de la hoja de guarda y hoja con título.



Fig. 13. Filigrana recogida por Gonzalo Gayoso, año 1791.

Sobre este papelerero, Don Francisco Mariano Nipho²⁵ en 1771, dice: *Alcoy contaba con dos fábricas de papel, una de Francisco Albors en la que trabajaban 18 personas y otra de Gerónimo Sylvestre, en la que se ocupaban 88 personas, incluidas las que continuamente conducen el papel para su venta y recogen el paño necesario para las dos fábricas.*

El estado de conservación del volumen también nos puede aportar algunos datos sobre las vicisitudes por las que ha pasado la obra aunque, debemos señalar que estos comentarios son deducciones obtenidas por la simple observación ya que el volumen necesita una urgente restauración y a partir de los análisis realizados para llevarla a cabo podríamos tener resultados mas fidedignos.

El texto sufre las habituales alteraciones que encontramos en los manuscritos de ésta época como son la suciedad general y, sobre todo, el alto grado de acidez provocado por las tintas metaloácidas y que están provocando, sobre todo en las iniciales de trazo grueso y en las tachaduras, pérdidas del soporte. Además, el libro parece haber sufrido una mojadura sobre todo en la zona del corte delantero donde quedan vestigios de una mancha con la característica aureola. Esta mancha es mas patente entre los folios 48 a 91. Además, presenta una restauración muy tosca en la primera hoja formada un trozo de papel adherido para evitar un pequeño desgarro.

Pero, la alteración mas llamativa, ya que no ha sido provocada por el paso del tiempo, es la presencia, en las primeras hojas del libro, de una gran mancha de aceite oxidado que ocupa gran parte de la zona superior izquierda. Esta alteración va desapareciendo paulatinamente hasta hacerse prácticamente imperceptible en la hoja 30 y vuelve a aparecer, aunque de menor tamaño entre las hojas 42 a 46. Nosotros podemos aventurar, a modo de hipótesis, que esta mancha pudo ser provocada por algún tipo de aceite derramado en los preparativos de la impresión del volumen realizado por Ponz.

Finalmente, vamos a abordar el tercer apartado estudiando el tipo de papel sobre el que está escrito el manuscrito y la formación de cuadernillos para su encuadernación.

Es un papel de buena calidad, verjurado con puntizones y corondeles, aunque presentan algunos pequeños defectos de elaboración como la caída de alguna gota de agua.

²⁵ F. M. NIPHO, *Descripción, natural, político y económica de todos los pueblos de España. Continuación del "Correo General"...*, t. III, Madrid 1771.

Encontramos tres tipos de filigranas pertenecientes a una misma familia: una cruz latina dentro de un corazón o escudo con las iniciales del papelerero a los pies del corazón o dentro de él. La mayor parte de estas filigranas son de procedencia genovesa y muy abundantes en la documentación española de la segunda mitad del XVI y la primera del XVII. Las letras están formadas por un trazo simple (según Briquet²⁶ las de trazo doble pueden ser de origen francés). Las recogidas por Briquet ocupan un espacio de tiempo que va desde 1496 a 1595²⁷ aunque este tipo de filigranas las continuamos encontrando en la primera mitad del XVII pero no aparecen en este libro ya que sólo recoge las encontradas en documentación anterior al siglo XVII.

La filigrana nº 1 tiene las letras inscritas dentro del corazón a ambos lados del palo inferior, y en la nº 2 y 3 se encuentran a los pies de la silueta. Estas letras indicaban el molino y el papelerero que habían realizado el papel pero su identificación es muy difícil ya que el número de variantes es inmenso y además algunos papeleros, cuando fabrican para su comercio con España pueden haber traducido su nombre al castellano.

A pesar de ello hemos hecho un estudio comparativo con las diversas filigranas recogidas en los corpus españoles²⁸ y creemos que el papel pudo estar realizado en los primeros años del siglo XVII o quizá la filigrana nº 1 puede corresponder a un papel de finales del siglo XVI.

En este periodo en España el papel genovés era sinónimo de buena calidad y todos los fabricantes españoles intentaban copiar sus características. Además, su comercio se vio favorecido por la presencia en Castilla de numerosos banqueros genoveses que prestaban su ayuda económica a la Corona recibiendo, a cambio, privilegios y monopolios comerciales y la preferencia en el abastecimiento de algunas manufacturas entre las que se encontraba el papel²⁹.

²⁶ M. BRIQUET, *Les filigranes* (X ed.), t. II, New York, 1996, p. 42.

²⁷ M. BRIQUET, *Les filigranes*, t. II, fil. nº 5680 a 5690.

²⁸ J. C. BALMACEDA, *La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española*, Málaga, 2005, fil. 277-303; J. L. BASANTA CAMPOS, t. III, pp. 252-253, 358-360, t. IV, pp. 109-112, 159, 189-190, 238, 273-274, 330 MCH.

²⁹ J. C. BALMACEDA, *La contribución genovesa...*, fil. 277-303.

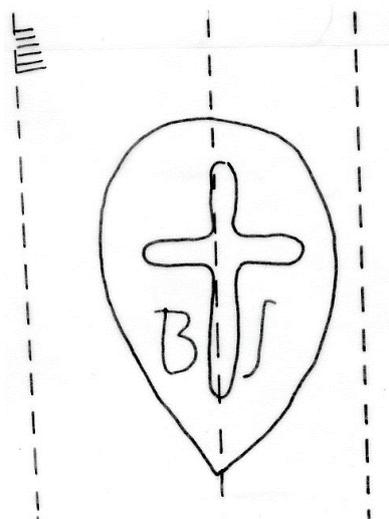


Fig. 14. Filigrana nº 1.

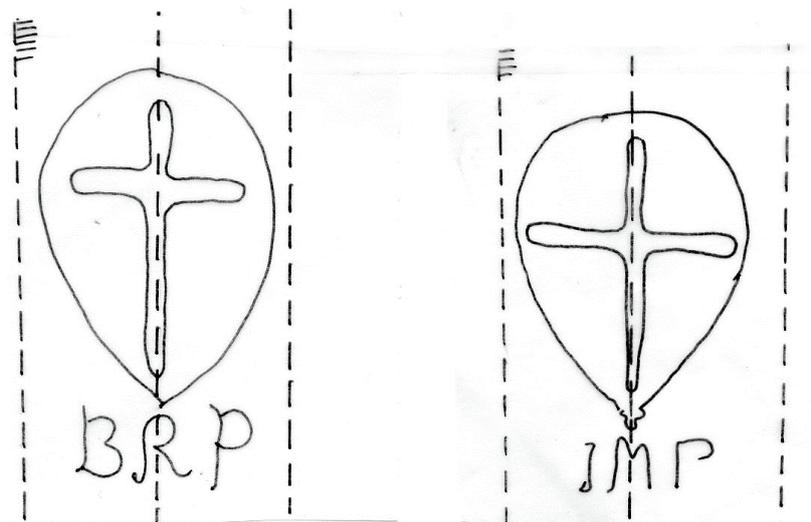
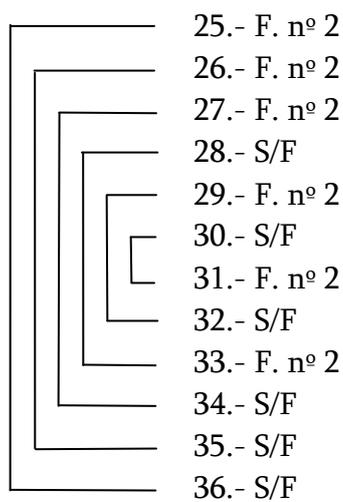
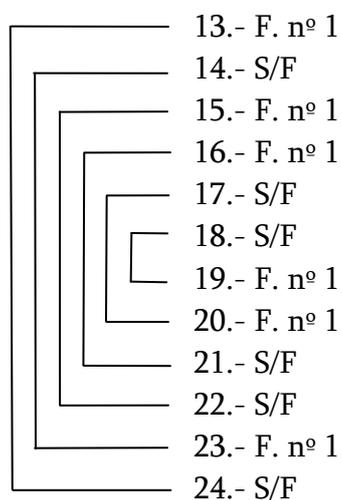
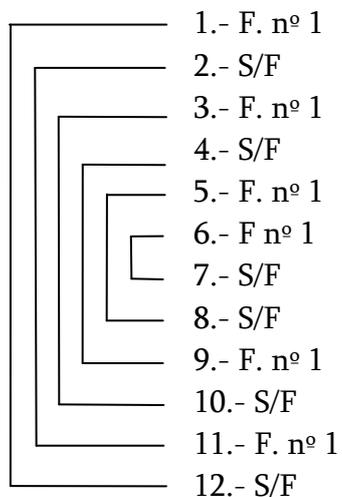


Fig. 15. Filigranas nº 2 y 3.

A través de las filigranas hemos reconstruido la formación de cuadernillos (aunque el libro no se ha desmontado y al estar muy fuertemente cosido es muy difícil comprobarlo). Son nueve cuadernillos formados los ocho primeros por 6 dobles folios siendo el último mucho menor y constituido por dos dobles folios. Los dos primeros cuadernillos tienen la filigrana nº 1 que coincide según los datos aportados por J. C. Galende con la primera mano del manuscrito, le siguen cinco cuadernillos con la filigrana nº 2 y el séptimo y los cuatro folios restantes tienen la filigrana nº 3. En los dos primeros cuadernillos, en sus primeras hojas (del 1 al 6 y del 13 al 18 respectivamente) aparecen una numeración en sus márgenes inferiores izquierdos que nos confirman el número de dobles folios de estos cuadernillos.



—	37.- S/F
—	38.- S/F
—	39.- F. nº 2
—	40.- F. nº 2
—	41.- F. nº 2
—	42.- S/F
—	43.- F. nº 2
—	44.- S/F
—	45.- S/F
—	46.- S/F
—	47.- F. nº 2
—	48.- F. nº 2

—	49.- S/F
—	50.- F. nº 2
—	51.- S/F
—	52.- F. nº 2
—	53.- S/F
—	54.- F. nº 2
—	55.- S/F
—	56.- F. nº 2
—	57.- S/F
—	58.- F. nº 2
—	59.- S/F
—	60.- F. nº 2

—	61.- F. nº 2
—	62.- S/F
—	63.- F. nº 2
—	64.- S/F
—	65.- S/F
—	66.- F. nº 2
—	67.- S/F
—	68.- F. nº 2
—	69.- F. nº 2
—	70.- S/F
—	71.- F. nº 2
—	72.- S/F

—	73.- F. nº 2
—	74.- S/F
—	75.- S/F
—	76.- F. nº 2
—	77.- S/F
—	78.- F. nº 2
—	79.- S/F
—	80.- F. nº 2
—	81.- S/F
—	82.- F. nº 2
—	83.- F. nº 2
—	84.- S/F

—	85.- S/F
—	86.- F. nº 3
—	87.- S/F
—	88.- S/F
—	89.- F. nº 3
—	90.- F. nº 3
—	91.- S/F
—	92.- S/F
—	93.- F. nº 3
—	94.- F. nº 3
—	95.- S/F
—	96.- F. nº 3

—	97.- F. nº 3
—	98.- S/F
—	99.- F. nº 3
—	100.- S/F

S/F (sin filigrana)

CONCLUSIONES.

El análisis técnico y paleográfico realizado en el manuscrito indica, por lo tanto, que estamos ante una copia manuscrita de los primeros años del siglo XVII. La última noticia que tenemos del original de 1560 se remonta, por lo tanto, a

1597, fecha en que constaba entre los bienes de Juan de Herrera. Señalando su localización en El Escorial, quizá podríamos lanzar una nueva hipótesis, y afirmar que el original pudo perderse en el incendio que sufrió la biblioteca en 1671, perviviendo a partir de entonces sólo esta copia manuscrita realizada a comienzos de la centuria decimoséptima. O quizá el original se conserva aún en un paradero que por ahora desconocemos.

Pero además podemos añadir que estamos ante un ejemplar que fue realizado por dos manos diferentes, tal y como lo indica los dos tipos de grafías existentes en el texto. Por otra parte, las diferentes anotaciones existentes al margen, con una escritura más evolucionada a la del cuerpo del texto y diferentes unas de otras, nos muestran que debió pasar posteriormente por distintos propietarios, que dejaron constancia de sus impresiones y comentarios al margen. Uno de los autores de estas notas debió ser el Deán de la Catedral de Plasencia, José Alfonso de Roa. De él hasta ahora sabíamos que había encontrado un ejemplar manuscrito del tratado en una tienda de librerías de Plasencia. Hoy podemos afirmar que el manuscrito que encontró el Deán entonces es el que nos ocupa, y que no se trataba del original sino de una copia posterior. Fue entonces en el siglo XVIII, probablemente una vez que ya estuviera en manos de Ponz, cuando el manuscrito fue encuadernado y se le añadió una portada. Antonio Ponz se valió, por lo tanto, para su edición no del original sino de una copia manuscrita del tratado.