

Los tratados de geometría y perspectiva de Antonio de Torreblanca The geometry and perspective treatises of Antonio de Torreblanca

Javier Navarro Zuvillaga
Professor Universidad Politécnica de Madrid
javier.ndez@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4598-5360>

Recebido em: 06/07/2021 – Aceito em 28/08/2021

Resumen: La investigación tiene como objetivo indagar en el campo de la perspectiva, principalmente a través del estudio de los tratados, con especial interés en los tratados escritos en lengua española. En este contexto, el estudio se refiere al tratado de geometría y perspectiva, cuyo manuscrito es del siglo XVII. siglo del autor Antonio de Torreblanca, ensamblador y vecino de la ciudad de Villena.

Palabra clave: Tratados; Geometría; perspectiva; Antonio de Torreblanca; siglo XVII

Abstract: The research aims to investigate the field of perspective, mainly through the study of treatises, with special interest in treatises written in the Spanish language. In this context, the study refers to the treatise on geometry and perspective, whose manuscript is by 17th century by the author Antonio de Torreblanca, assembler and neighbor of the city of Villena.

Keyword: Treatises; Geometry; perspective; Antonio de Torreblanca; 17th century;

Introducción

En mis investigaciones como miembro del Seminaire d'Histoire, Theorie et Pratique de la Perspective et des Modes de Representation (copatrocinado y cofinanciado por el Centre National de la Recherche Scientifique de París, y por el Consiglio Nazionale delle Ricerche de Roma) inicié una investigación a fondo sobre la perspectiva, principalmente en el campo de la tratadística, con especial interés en la española.

En este contexto descubrí en 1989, olvidado en los anaqueles del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, un manuscrito encuadernado en pergamino titulado *Los dos libros de geometría y perspectiva*, cuyo autor es Antonio de Torreblanca, ensamblador y vecino de la ciudad de Villena, según reza la portada del manuscrito que está fechado en 1616 (fig. 1).

¹Navarro de Zuvillaga, Javier, Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Segundo Semestre, n° 69, págs. 449-488.

Dossiê:
“A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”



Figura. 1-Portada del manuscrito.

Como hasta donde yo sabía no se había dado noticia del manuscrito ni de Torreblanca como su autor, escribo un artículo sobre el mismo en el Boletín de la Academia, artículo en el que pongo de manifiesto la enorme importancia de dicho escrito¹.

A partir de entonces comienzo una búsqueda de editor para realizar una edición crítica del manuscrito que culmina con mi feliz encuentro con el profesor y editor Inocencio Galindo, a quien no tengo que convencer de nada, pues él mismo está interesado en hacer esta edición. Nos ponemos a trabajar en ello en 2006 cuando tenemos noticia, a través de la correspondiente ficha catalográfica, de la existencia de un segundo manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Nacional Argentina en Buenos Aires. Así que, después de conseguir una copia de este último y tras un análisis minucioso del mismo decidimos hacer una edición de ambos manuscritos, trabajo al que nos pusimos de inmediato. Nos llevó mucho tiempo y dedicación, pero finalmente, gracias a la valiosísima colaboración del profesor Inocencio Galindo y su equipo de investigación y a la financiación de la Universidad Politécnica de Valencia, en 2012 salió a la luz el primer tomo que contiene la edición facsímil del manuscrito de Madrid y que constituye el volumen tercero del plan editorial trazado por el profesor Galindo y yo mismo que constaría de cuatro volúmenes. El plan editorial aparece en la contrasolapa del tomo editado y sería como sigue. El primero contendría “Estudios sobre la obra de Antonio de Torreblanca”, realizados por Inocencio Galindo, yo mismo, Francisco R. Marsilla & alt., Georgina Olivetto, Carmen Hidalgo y Elena González & alt.; estos estudios, ya realizados, son historiográficos, editoriales y paleográficos. El segundo volumen contendría la “Transcripción y edición de los dos manuscritos, introducción y notas”, siendo la transcripción de Sergio Galindo y Esmeralda Torres y la introducción y las notas, que constituyen un estudio comparado de ambos manuscritos, son obra realizada por mí. El volumen tercero ya se ha dicho que es el publicado como edición facsímil del manuscrito de Madrid, titulado *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y el cuarto y último sería la edición facsímil del manuscrito de Buenos Aires, titulado *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría*.

Desgraciadamente Galindo falleció de muerte súbita al poco tiempo de salir el primer tomo y la edición quedó en suspenso pues la Universidad Politécnica de Valencia, habiendo cambiado el equipo rector, se desentendió del asunto.

¹Estoy revisando el texto para su publicación a finales de 2020 y todo sigue igual.

²Es el primer diccionario publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739.

³Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo III, Madrid 1715-1724.

⁴Esto en el caso de que este colegio colaborase con la extensión en provincias de la Academia Real de Matemáticas de Madrid, cosa aún por probar.

⁵Inocencio Galindo aporta este dato en el citado estudio, tomado del Archivo Parroquial de Novelda (APN) Libres de Visitas Pastoral.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Yo sigo intentándolo, pero hasta la fecha sólo he obtenido elogios y vagos horizontes. Por supuesto, tanto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como la Biblioteca Nacional Argentina siguen apoyando la continuación de la edición, pero falta la financiación².

Pasamos ahora a entrar en la vida y la obra de Antonio de Torreblanca.

Vida y obra

Hasta la fecha poco sabemos sobre Antonio de Torreblanca. Para empezar lo que él mismo nos dice en la portada de sus dos manuscritos: que era ensamblador es decir, carpintero de armar, o sea de obra, y que era natural y vecino de la ciudad de Villena. En el *Diccionario de Autoridades*³ se define ensamblador como "Carpintero de obra prima, que hace obras de talla y molduras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y ángulos de las maniobras de carpintería". Palomino, en sus biografías de los pintores dice: "Como entonces trazaban los Pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es madera"⁴. Obviamente es un comentario de un pintor incómodo con lo que hacen los ensambladores hacia 1725, pero que resulta muy oportuno para nuestro autor. Si bien lo más probable es que en la época de Torreblanca, casi un siglo atrás, no hubiese tanta madera en los retablos.

En el archivo parroquial de la iglesia de Santa María de Villena hay unas partidas de bautismo que podrían ser las de sus hijos, ya que citan como padre a un tal Antonio de Torreblanca que vivió en Villena a principios del siglo XVII. Según esto la fecha de nacimiento de Torreblanca estaría en torno a la décadas de los 70-80 del siglo XVI y su muerte pudo haber sido el 22 de junio de 1638. Esto encajaría bien con el hecho de que al inicio de su primer manuscrito en 1616 tendría ya un hijo de 15 años que podría ser su aprendiz y al que yo creo que retrató junto a sí mismo en una imagen que veremos más adelante.

Según el estudio realizado por el profesor Galindo, que figurará en el volumen I del plan editorial, Torreblanca podría haber adquirido la formación teórica que demuestra tener en sus escritos en el colegio jesuita de San Esteban en Murcia⁵.

Sobre la trayectoria profesional de Torreblanca lo único que sabemos de momento, aparte de sus manuscritos, es que trabajó para la iglesia parroquial de San Pedro de Novelda⁶ para la que realizó el retablo del Altar Mayor empezado en 1621 y concluido en 1627. Puesto que se ha apuntado que el fallecimiento de Torreblanca se produjo en 1638 él mismo trabajaría en la construcción de su retablo.

Contexto histórico y artístico

En el empeño renacentista por recuperar la antigüedad clásica, fundamentalmente la cultura romana, que es lo que tenían más a la mano, los artistas italianos del Renacimiento idearon la perspectiva como una doble mirada: a través del espacio y a través del tiempo. Así, Alberti, el primer tratadista de la perspectiva, habla de la *historia* en la pintura en un sentido doble.

Por una parte se trata de la historia que representa el cuadro, es decir, del tema, del argumento y en ese sentido, como herencia del drama antiguo a través de la *Poética* de Aristóteles, la acción representada ha de tener una significación eterna, más precisamente, *histórica*. Pero por otra parte es la historia en el sentido de echar la vista atrás y de recuperación del pasado⁷. Naturalmente cuando Alberti habla del pasado se refiere fundamentalmente a lo mitológico, tanto en la cultura clásica

²Argan, G. C. y Wittkower, R., *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Les éditions de la passion, 1990, págs. 49-52.

³Sobre este tema véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal, 2000, pág. 116.

⁴Véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, pp. 131-132.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

como en la cristiana, porque uno de los empeños del Renacimiento fue tratar de conciliar ambas. Ahí puede estar el origen de los dos géneros de pintura más ejercitados durante siglos: la pintura mitológica y la pintura religiosa, teniendo en cuenta que el imaginario cristiano es también una mitología que en parte pasa a ser dogma para los creyentes.

Sin duda la perspectiva lineal ha sido de gran importancia para la civilización occidental, de raíces cristianas, debido a que desde un principio se sustentó en una geometría en la que el concepto de infinito estaba presente, tan presente que se podía representar en el cuadro. Ahora bien, el infinito se entendía como atributo divino, por lo que los pintores sintieron un cierto pudor de hacer visible dicho punto en su cuadro, así que solían ocultarlo tras algún elemento de su composición⁸. Quizá no fuese una coincidencia el hecho de que la primera pintura monumental que se trazó de acuerdo con las leyes de la perspectiva planteadas por Brunelleschi tuviese como tema *La Santísima Trinidad* (figs. 2a y 2b).

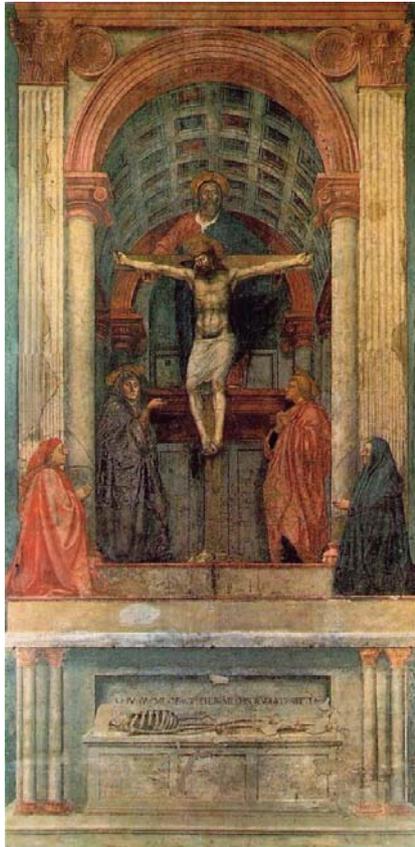


Figura. 2a. Masaccio-trinidad

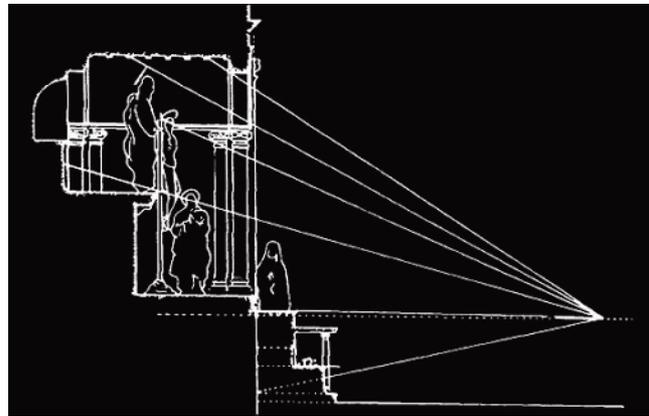


Figura. 2b. MassacioSantisima Trinidad 1425

Un gran fresco que representa figuras casi de tamaño natural en la pared de la nave de la iglesia de Santa Maria Novella, pintado hacia 1425 por Masaccio (1401–1428), amigo de Brunelleschi. Éste es quien sentó las bases de la perspectiva como trazado geométrico exacto en sus dos famosas tablas en las que representó hacia 1424-1425 el Baptisterio y el Palacio de la Señoría de Florencia. La pintura de Masaccio bien pudo haber tenido como finalidad manifestar ante los ojos de los fieles cristianos que habían de contemplarla el misterio representado en ella, quizá el más inaprensible de la teología cristiana. Es de notar que en este caso el punto de fuga queda por debajo de donde la cruz entra en el suelo, lo que da a su vista un carácter celestial y, en consecuencia, la hace más imponente.

¹⁰Frank Zöllner. *L'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci*, Rudolf Wittkower e *l'Angelus Novus* di Walter Benjamin. Estratto da «Raccolta Vinciana», Fascicolo XXVI, p. 333

¹¹«The Trattato in Seventeenth and Eighteenth-Century Spanish Perspective and Art Theory», in Claire Farago (ed.), *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe 1500-1900*, Ashgate 2008, pp. 327-348.

¹²De mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, p. 55.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Esta pintura es un formidable *trompe l'oeil* fundamentalmente arquitectónico, pues realmente en su parte inferior hace que el altar sobresalga de la pared mientras que lo que sería su retablo visualmente traspasa dicha pared adentrándonos en una arquitectura romana con bóveda acasetonada de medio cañón apoyada sobre columnas de orden jónico, todo ello enmarcado en dos pilastras adosadas y acanaladas que sujetan un entablamento de estilo corintio. Masaccio sitúa en este escenario arquitectónico de la antigüedad el misterio de la Trinidad, aunando, por tanto, el cristianismo con aquélla.

Otra cosa digna de mención en este fresco es que se ha utilizado intencionadamente una duplicidad en el punto de vista. Las figuras de los donantes, de la Virgen y de san Juan están vistas desde el mismo punto que la arquitectura figurada, es decir, desde abajo, más o menos a la altura del escalón sobre el que están arrodillados los donantes; pero las figuras de Dios Padre y de Cristo crucificado están vistas de frente. Sin duda se trata no sólo de diferenciar el nivel de unas y otras, sino también de lo impropio que sería ver escorzadas y tanto a dos personas de la Trinidad⁹. La paloma del Espíritu Santo, situada entre las cabezas del Padre y del Hijo, no sería en esto un problema.

No directamente relacionado con la perspectiva, pero sí con la proporción, tema fundamental de aquélla, quiero referirme ahora al famoso "hombre vitruviano" de Leonardo (c. 1490) (fig. 3).

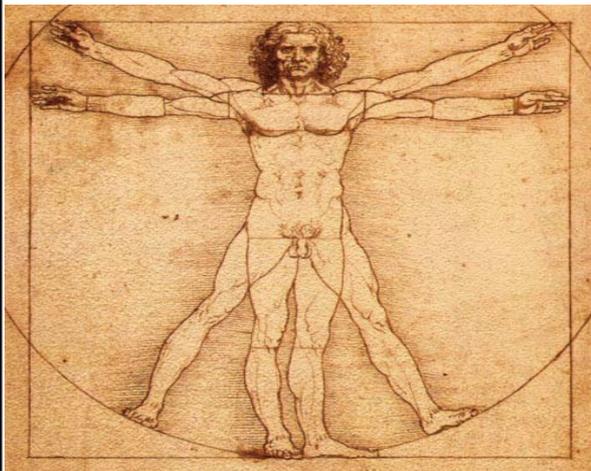


Figura. 3. Hombre-Vitruvio

De acuerdo con Zollner, en la interpretación renacentista de Dios y del mundo, de base matemática, el Hombre de Vitruvio es una figura simbólica, el hombre como microcosmos que, como creación e imagen divina, es un reflejo de la perfección y la armonía del universo. La figura del hombre inscrita en un círculo y un cuadrado simboliza la correspondencia matemática entre micro y macrocosmos. Y para Wittkower es también símbolo de la arquitectura, pues un edificio puede ser entendido metafóricamente como un cuerpo humano¹⁰.

Yendo más allá en esta interpretación en la conferencia que impartí sobre el tratado de la pintura de Leonardo en septiembre de 2001 en el Warburg Institute de Londres planteé una hipótesis según la cual de las distintas posiciones que Leonardo plantea en su dibujo del hombre vitruviano hay una que se corresponde con el crucificado (fig. 4).

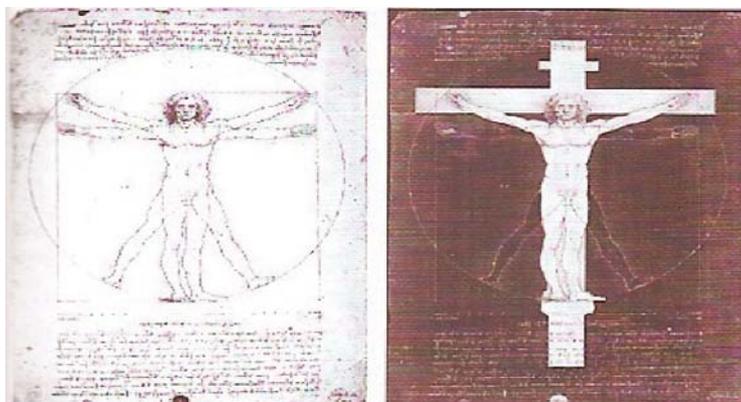


Figura 4. El hombre vitruviano crucificado Captura de pantalla 2020-11-14

¹³Damisch, H., *L'Origine de la Perspective*, Paris, Flammarion, 1993, págs. 75 a 77, 140 y 352.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Parece que Leonardo intentaba unificar la antigüedad clásica –simbolizada en el “hombre vitruviano”- con el cristianismo, representado por el Cristo crucificado. En realidad es lo mismo que había hecho Piero Della Francesca en su *La Flagelación de Cristo* (1460) (fig. 5).



Figura. 5. Piero_della_Francesca_Flagelacion

En este cuadro la estatua dorada sobre la columna, la arquitectura y la misma historia que cuenta el cuadro –la flagelación de Cristo- representan la antigüedad clásica; pero al mismo tiempo la figura de Cristo, junto con los personajes en primer término y la arquitectura que les rodea, representan la nueva cultura del Renacimiento basada en la Cristiandad. Piero combinaba pasado y presente, antigüedad clásica y Cristiandad en este cuadro y todo ello lo expresaba por medio de la perspectiva. Y eso hacía Leonardo: Cristo era el hombre perfecto y el círculo la figura geométrica perfecta, así relacionando uno con otra habría unificado también la antigüedad clásica con la Cristiandad, así como había unificado el *homo ad circulus* con el *homo ad quadratum* en un mismo dibujo.

No es de extrañar, por tanto, teniendo en cuenta la influencia que el tratado de Leonardo tuvo en España, que tanto el *Cristo crucificado* de Velázquez (Prado, Madrid, c. 1632) como el de Goya (Prado, Madrid, 1780) (fig. 6), se correspondan, salvo la posición de la cabeza, con el “hombre vitruviano crucificado” de Leonardo¹¹.

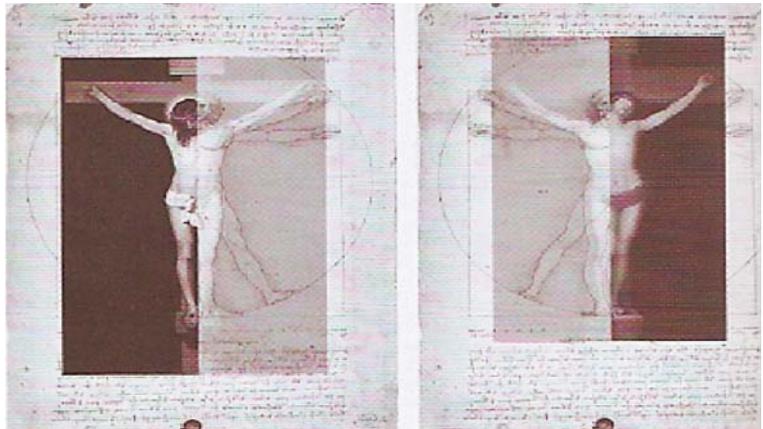


Figura 6. Cristos de Velázquez y Goya como hombre vitruviano

En este contexto religioso, artístico, arquitectónico y arqueológico la ciencia jugó también un importante papel; la astronomía, la cosmografía, la geografía y la cartografía dieron pie a replantearse muchas cuestiones. Así la traducción al latín de la *Geografía* de Ptolomeo a principios del siglo XV sentó las bases del concepto de proyección que está en la base de la perspectiva. También la filosofía, rescatando nuevamente a Platón por obra de Marsilio Ficino y Picco de la Mirandola, recuperó el concepto del antropocentrismo. Todo se unió para crear el nuevo espíritu renacentista que hemos visto en los cuadros y el dibujo referidos y que queda tan bien expresado en el fresco que Rafael pintó en el Vaticano, titulado *La Escuela de Atenas* (1510-1511) (fig. 7).

¹⁴Collar de Cáceres, Fernando, La versión castellana inédita del segundo libro de Serlio, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXXVIII (1999), pp. 5 - 52.

¹⁵Véase mi libro *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid 1996.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"



Figura 7-Rafael-La escuela de Atenas

En este fresco el pintor crea un escenario arquitectónico a medio camino entre la basílica romana y la cristiana y pone en él a relevantes personajes de la actualidad representando a personajes relevantes de la antigüedad clásica. Así, Leonardo es Platón, Bramante es Euclides y Miguel Ángel es Heráclito. En esta pintura "Rafael hace arqueología arquitectónica y también, por así decirlo, arqueología antropológica,

pues intenta reconstruir los edificios y los personajes del pasado clásico. Es un homenaje a un pasado en el que su tiempo quiere reconocerse y, por tanto, lo es cara al presente, pero también cara al futuro, con vocación de posteridad. Rafael hace así historia hacia atrás y hacia adelante"¹². No pasemos por alto que este fresco se sitúa en las Estancias Vaticanas enfrente del denominado *La Disputa del Sacramento*, que tiene el mismo formato, pero cuyo contenido es totalmente contradictorio con el de *La Escuela de Atenas*.

Como decía antes en todas estas pinturas el punto del infinito (punto de fuga) queda oculto: en el Masaccio por la base de la cruz, en el Piero se pierde en la oscuridad a la derecha del muslo derecho del sayón que porta el azote y en Rafael está detrás de la mano izquierda de Platón.

Hubert Damisch relaciona el experimento de Brunelleschi antes referido, que dio origen a la Perspectiva, con el nacimiento de la Geometría, atribuido a Thales de Mileto¹³. Realmente fueron dos de los grandes hitos de la historia de la Geometría, pero con una gran diferencia: este último, el primero cronológicamente, lo realizaron los geómetras y el otro los artistas. Lo que realmente hicieron los artistas del Renacimiento fue elevar a la categoría de ciencia la práctica artesanal de la pintura, haciendo de paso arqueología arquitectónica, como hemos visto. Lo hicieron no sólo pintando, sino también escribiendo y dibujando tratados que difundieron la perspectiva y la hicieron evolucionar.

Los artistas del Renacimiento hubieron de conjugar también dos clases de perspectiva que en algunos aspectos eran, si no contrapuestas, sí divergentes. Por una parte la *perspectiva naturalis*, herencia de la Antigüedad, considerada teórica o especulativa, basada en la óptica clásica (principalmente Euclides y Ptolomeo con sus libros sobre esta materia), que desarrollaba los aspectos geométricos de la luz y de la visión binocular y cuyo trazado depende del ángulo subtendido por el objeto contemplado. Por otra parte la *perspectiva artificialis* o perspectiva práctica, fundamentada en la "construcción legítima" de Brunelleschi a partir de la planta y el alzado del objeto representado, el cual se proyecta desde un punto, el llamado punto de vista, siendo su perspectiva la sección de dicha proyección por el plano de representación.

Los tratados de la perspectiva anteriores a los de Torreblanca Los primeros tratados de perspectiva se escribieron en Italia.

Alberti recoge en su libro *De Pictura* (h. 1435, no publicado hasta 1540) (fig. 8)

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

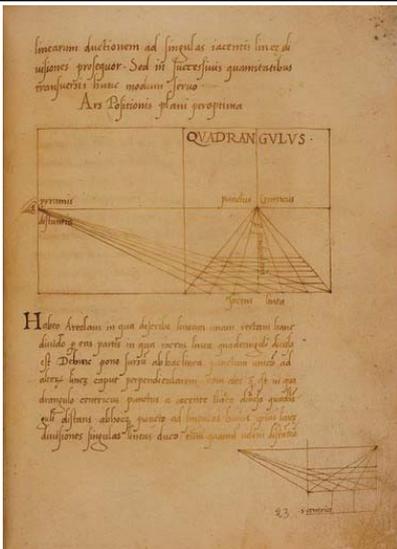


Figura 8-Alberti-Construc. legit.



Figura 9-Hernan Ruiz-Pptiva. angular-2-1560

la definición y la sistematización de la perspectiva de acuerdo con los trazados que su amigo Brunelleschi había empleado en sus representaciones del Baptisterio y del Palacio de la Señoría de Florencia. Luego vinieron los tratados de Piero della Francesca (1480), Barbaro (1565), Vignola-Danti (1583), Sirigati (1596), Guidobaldo del Monte (1600) y Cardi Cigoli (1612).

También en Alemania Dürero (1525), Hieronymus Rodler (1531) y Johannes Lencker (1571). En Francia Jean Pelerin Viator (1505), Jean Cousin (1560), Androuet du Cerceau (1576) y Salomon de Caus (1611). En Holanda Hans Vredeman de Vries, (1604-1605), las reimpresiones de su libro por Samuel Marolois (1614-1616) y Simon Stevin (1605-1608).

En España sólo contamos con dos tratadistas anteriores a Torreblanca. Uno es el *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (fig. 9), escrito en la segunda mitad del siglo XVI e inédito hasta 1974 en que fue publicado por Pedro Navascués.

El otro es *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos* conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de Geometría, escrito por Simón García (manuscrito de 1681 en que recoge las nociones de perspectiva angular que dejó escritas y dibujadas Rodrigo Gil de Hontañón a su muerte en 1577).

Tanto Hernán Ruiz como Gil de Hontañón y Simón García eran arquitectos.

En ambos escritos se plantea la perspectiva angular, que luego veremos de mano de Leonardo, aunque también hacen referencia a la *perspectiva artificialis* basada en la "construcción legítima" de Brunelleschi, a partir de la planta y el alzado del objeto a representar.

Es obvio que estos manuscritos españoles no pudieron ser conocidos por Torreblanca porque si los hubiese conocido es lo más probable que hubiese hecho cuando meno una referencia a la perspectiva angular y a algunos autores españoles que la desarrollaron, aunque no citara sus nombres.

Finalmente existe una traducción anónima al castellano del libro segundo de Serlio, datada entre 1585 y 1615, pero sólo abarca las 27 primeras demostraciones, faltando la 19 y la introducción¹⁴.

Temas fundamentales de los tratados

Los temas fundamentales desarrollados en los tratados anteriormente citados son: máquinas de dibujar; cuerpos geométricos; figura humana y animal; arquitectura; pintura; perspectiva teatral; vistas inusuales y anamorfosis; catóptrica y dióptrica; sombras y gnomónica. A ellos habrá que añadir las propias portadas, que en muchos casos suponen un tema en sí mismas¹⁵.

No todos los autores han tocado todos los temas. Así, por ejemplo, Serlio trata mucho la arquitectura y Barbaro abunda en los cuerpos geométricos. Torreblanca sólo toca, de los temas enunciados, hasta la perspectiva teatral, incluidas las portadas.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

La mayoría de los tratadistas de la perspectiva, tanto los italianos, como los franceses y los españoles fueron arquitectos. Esto hace aún más meritorio que un humilde ensamblador acometiese la ingente labor de escribir un tratado de estas características. Lo curioso es que a lo largo de sus páginas no hay muchos indicios de su profesión, salvo en algunos dibujos, como el del fol. 92r (fig. 10)



Figura10-ATm-092r

(obsérvense los personajes en alto denotando la labor del ensamblador), y en la descripción que hace de algunos instrumentos, como el telarejo en el fol. 45v, que es propia de un carpintero. Luego veremos una imagen de este instrumento.

Antes de que yo publicase mi artículo sobre el manuscrito madrileño de Torreblanca sólo una cosa se sabía acerca del mismo y es que estuvo presente en la "Exposición Histórico-Europea" de 1892-93, según reza una etiqueta pegada en la encuadernación. Pero mucho me temo que sería más por razones bibliográficas –el hecho de ser un manuscrito, su antigüedad y rareza– que por su importante contenido.

Antes de entrar a analizar el contenido de los manuscritos de Torreblanca he de decir que son de una gran relevancia histórica y científica, ya que por una parte constituyen el primer tratado de perspectiva que como tal se ha escrito en España, pues los españoles anteriormente citados no son exactamente tratados de perspectiva, sino libros de arquitectura que contienen algunas páginas dedicadas a la perspectiva, como por otra parte resulta muy lógico. Después de los escritos de Torreblanca hay que esperar hasta el siglo XIX para encontrar un libro español dedicado exclusivamente a la perspectiva, ya que los de Tosca, Palomino, Bails y Casanova¹⁶ son libros dedicados a la arquitectura, la pintura o las matemáticas que contienen unos capítulos sobre la perspectiva. Pero además los manuscritos de Torreblanca constituyen el mejor tratado de perspectiva español escrito antes del siglo XVIII, por su contenido y su fundamentación y por las aportaciones de su autor que luego comentaremos. Antes de los tratados españoles citados posteriores a los de Torreblanca el arquitecto y escultor español Salvador Muñoz hizo en 1642 una traducción parcial al castellano del Vignola y un año después Felipe Lázaro de Goiti tradujo al castellano varios capítulos de las tratados de Barbaro y Vignola-Danti.

De los dos manuscritos de Torreblanca el que ofrece mayor interés es el de Madrid, no sólo por ser el primero, cronológicamente hablando como luego probaremos, sino porque es también el más completo. No deja de ser curioso que el manuscrito de Buenos Aires, que se supone es el que su autor preparó para la edición del libro, sea el que menos interés tiene tanto por su contenido científico, mucho menos extenso, así como por las ilustraciones que posee que son menos interesantes.

Por lo tanto, mi análisis se va a centrar fundamentalmente en el manuscrito de Madrid, si bien haré también algunos comentarios sobre el de Buenos Aires.

El manuscrito de Madrid

Consta de dos libros, el primero dedicado a la geometría necesaria para comprender la perspectiva que desarrolla en el segundo, el cual consta de cinco trata-

¹⁶Véase la bibliografía.

¹⁷Juan Pérez de Moya, Principios de geometría, de que se pod[r]an aprovechar los estudiosos de artes liberales, y todo hombre que su officio le necessitare a tomar la regla y co[m]pas en la mano. Con el medir, y dividir tierras (Madrid, 1584); Christophorus Clavius, Geometria practica, Roma, 1604.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano ou Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

dos. Cada tratado está a su vez dividido en Figuras, que no son exactamente dibujos o ilustraciones, ya que cada una de ellas, salvo excepciones, consta de varias páginas escritas, algunas de ellas con dibujos. Esta forma de hacer es común a los dos manuscritos.

Torreblanca toma la estructura, los motivos, las figuras y los razonamientos de los tratados de Serlio, Barbaro, Vignola-Danti y Sirigati antes citados y que él cita, más frecuentemente a Serlio y a Vignola-Danti. Otros autores de perspectiva que cita, como Piero della Francesca y Durero, lo hace por medio de los ahora mencionados. Eso sí, Torreblanca reordena los temas y los argumentos como le parece y, como veremos, hace aportaciones personales de gran valor. En cuanto a los autores de Geometría parece obvio que se valió de la traducción que Rodrigo Zamorano hizo de los *Elementos* de Euclides (1576), así como la de Nicolás Tartaglia (1543), que menciona expresamente. También cita al español Juan Pérez de Moya, al italiano Bombelli y al alemán padre Clavio¹⁷. Muy posiblemente manejase también *La perspectiva y especularia de Euclides*, traducida al castellano por Pedro Ambrosio Ondériz y publicada en 1585 y la traducción que hizo al italiano Egnatio Danti con el título *La prospettiva di Euclide* (1573). Por último es bastante probable que tuviera a la vista *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo (1526), libro muy utilizado por arquitectos y artistas durante el siglo XVI y aún en el XVII. Asimismo pudo haber consultado *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura* de Juan de Arfe (1585-1587), como parece indicar la similitud entre algunas figuras de este libro y otras del manuscrito de Torreblanca.

Curiosamente Torreblanca también cita a Marco Fabio Quintiliano (folio 64r), posiblemente a través de Nebrija, en relación con el aprendizaje¹⁸.

El libro de Geometría.

Su portada (véase la fig. 1) lleva el título de los dos libros, pero sirve también al primero, al decir en el texto: "El primero, que es éste trata de los principios de la Geometría..." Esta portada, como quedó dicho, lleva fecha de 1616 y es el único dibujo coloreado de ambos manuscritos. Un dibujo casi igual, sin colorear y sustituyendo la alegoría de la Caridad por una carátula figura como portada del Tratado Séptimo de Perspectiva del manuscrito de Buenos Aires (fig. 11).



Figura 11-portada Trat. VII-Bs. As.

En ambos casos se trata de una típica cartela barroca que encierra dos óvalos que se aprovechan para los títulos. El óvalo principal está flanqueado por dos figuras femeninas que portan en sus manos diversos instrumentos y útiles geométricos. Se trata de las alegorías de la Geometría y de la Perspectiva.

A continuación incluye un "Prólogo al lector" del que me interesa poner aquí unos fragmentos.

Después de haberse referido a "todos aquellos que della tan sabiamente han escrito como por ser tan notorios los callaremos" continúa diciendo:

"...me ha parecido echar mano de algunas migajitas caídas de la mesa de los tales doctos en semejante arte que siquiera por venir de tan buen origen harán provecho a quien las recogiere y se aprovecharé dellas. Destas son las que yo pretendo escribir por pedírmelo así la principal causa que es la prespectiva práctica

que en el sigundo libro pienso tratar tan conviniente y necesaria al pintura y architectura, (...) porque siempre se hallarán algunas reglas en este pequeño volumen que merezcan estimarse y porque mi intención es agradar a Dios

¹⁸Para las obras de todos los autores citados véase la Bibliografía.

Dossiê:
“A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

“...el arquitecto que para hacer demostración de su obra la ha menester, la cual demostración no es el fin de su obra, mas la misma obra”. Esta portada tiene mucho que ver con las de los libros primero y segundo de Serlio (fig. 15) en quien se inspiró. Sin embargo, las figuras alegóricas que aparecen en la de Torreblanca tienen que ver mucho más con las que pone Antonio Labacco en su libro de arquitectura¹⁹. (fig. 16) Por lo que es muy probable que Torreblanca conociese esta publicación.

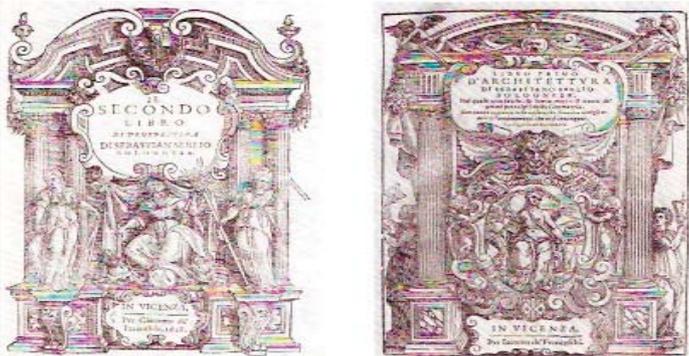


Figura. 15-Portadas Serlio



Figura 16-Portada de Antonio_Labacco_Libro_appartenente_a_l'architettura

Después de la portada viene un poema de autoría de Torreblanca con la misma fecha enmarcado en una cartela barroca que dice:

La perspectiva es arte delicado
Difícil de enseñarlo por escrito
Si quien la pretendiese no es usado
En Geometría donde le remito.
Porque ella es la puerta y el dechado
Para que en arte tal seas perito,
Que cuanto más supiere le prometo
Que en lo difícil hallará el secreto.
Porque el tal arte siempre va fundido
En la razón geométrica, lo afirmo.
Y todo lo que en él se haya enseñado,
Desde la fácil cosa hasta el abismo,
Es todo a fuer de línea demostrado
Sin que ningún papel juegue el guarismo.
El que en este arte bien saber quisiere
La geometría sepa si pudiere.

¹⁹Labacco, Antonio, Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma, Roma, 1559.

A continuación incluye un “Prólogo al lector” del que, aparte lo ya dicho, cita a los autores en los que se inspira (Serlio, Barbaro, Vignola-Danti y Sirigati) y, habiendo considerado el proceder de cada uno de ellos, concluye: “me he venido a resolver en las reglas mejores y más fáciles y menos confusas y embarazosas que me ha sido posible”.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Este prólogo está inspirado en el de Serlio.

Antes he hablado de las dos clases de perspectiva que se consideraban en el Renacimiento: la *perspectiva naturalis* (teórica y especulativa) y la *perspectiva artificialis* (práctica). La primera, que viene de Euclides en su *Óptica*, va a lastrar a la segunda. Quizá la "paradoja de Leonardo" sea el ejemplo más claro de esta contradicción²⁰. Todavía en el tratado de Vignola y, como consecuencia, en el de Torreblanca, hay algunas cuestiones basadas en la Óptica que contradicen los trazados de la perspectiva artificial. Pero ya Danti y en consecuencia el propio Torreblanca ponen en cuestión semejante contradicción.

Torreblanca reordena en sus dos libros los contenidos en relación con lo que hacen los italianos en quienes se basa, elimina lo que le parece más enojoso y trata de aclarar al máximo los contenidos, cosa que no siempre consigue. Pero una muestra de su buena intención, lograda en muchas ocasiones la vemos en este fragmento del fol. 10v del primer tratado del libro segundo:

"Porque mi intención es las reglas más compendiosas y más fáciles de operar echar mano dellas dejaré el demás proceder del Barocio en sus reglas porque me parecen muy embarazosas y desabridas y no tan copiosas como las que aquí se escribirán".

Es decir, enmienda la plana a Vignola en cuanto a la manera de explicar las reglas y también en cuanto a su número.

Como ya dije Torreblanca hace algunas aportaciones originales a los trazados de la perspectiva. Así, por ejemplo, en los fols. 56v y 57r dibuja y explica el trazado de una bóveda baída (fig. 17)

y nos dice con toda claridad que esta doctrina, es decir, esta construcción perspectiva, es de su propia cosecha y que se ha esforzado en hacerla lo más fácil e inteligible que ha podido. Parece que Torreblanca tiene razón, pues ni Serlio (1545), ni Vignola (1583), ni Sirigati (1595), que son los tratadistas en que se inspira, exponen este método para trazar la crucería ni tampoco lo hace (Barbaro (1568). Por lo tanto, felicitemos a Torreblanca por este hallazgo.

Pero no es éste el único hallazgo de nuestro autor.

En la figura del fol. 59v representa una cruz situada por encima de la línea del horizonte con una doble oblicuidad respecto al suelo y al plano del cuadro (fig. 18). Pero esta figura presenta una peculiaridad muy importante y es que está resuelta mediante un trazado que como el propio Torreblanca dice es:

"Regla, por cierto, digna de grande estimación por la excelencia suya y de pocos sabida y no osaré decir que de ninguno, porque será atrevimiento, pero digo que no ha venido a mi noticia que de nadie haya sido escrita ni sabida. Dudo la sepan de la misma manera aunque diferentemente podrá ser se encuentren los pensamientos, porque es puro trabajo mío".

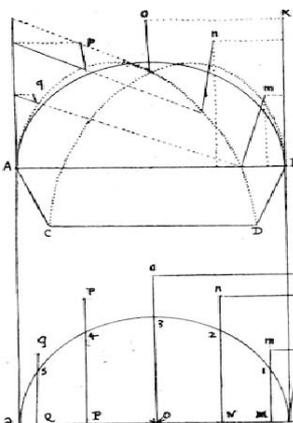


Figura 17-Boveda

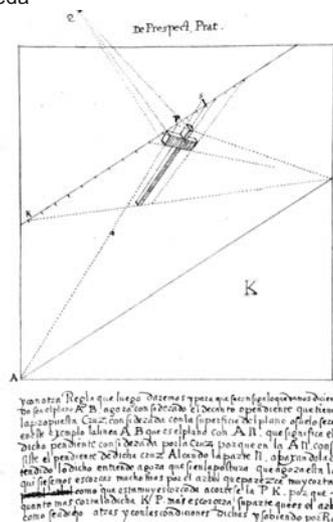


Figura 18-Optiva. cruz-fol. 59v

²⁰Sobre este tema véase mi libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona 2000, páginas 31-32.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano ou Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Torreblanca está en lo cierto: ni Serlio (1545), ni Barbaro (1568), ni Vignola (1583), ni Sirigati (1595), que son sus fuentes fundamentales plantean nada parecido en sus tratados. Podemos, pues, estar de acuerdo con Torreblanca y felicitarle nuevamente, en este caso por haber planteado un método nuevo de trazado en perspectiva que consiste en realizar un cambio del plano geométrico²¹ hasta colocarlo paralelo a las caras del objeto (la cruz), con lo que el trazado se simplifica muchísimo. Este tipo de operación geométrica es similar al que planteará Gaspard Monge en su *Geometría Descriptiva* (1799). Por lo tanto podemos considerar a Torreblanca pionero en este tipo de operación geométrica.

En el fol. 45v presenta Torreblanca una derivación del portillo de Durero (fig. 19), instrumento al que ya aludimos antes y al que denomina "telarejo". En este dibujo aparecen, como apunté antes, el propio Torreblanca y su hijo de unos quince o dieciséis años.

En la figura del fol. 46v (fig. 20) expone dos aplicaciones de dicho "telarejo", siendo una de ellas precisamente una cruz. En el fol. 60r (fig. 21) plantea otra manera de realizar la perspectiva de un objeto. En el telarejo el objeto está interpuesto entre el punto de vista –la anilla en la pared de la que salen los hilos– y el objeto a representar, mientras que en la figura del fol. 60r es el objeto el que se interpone entre el punto de vista –el clavito al que ata los hilos– y la tabla o pared sobre la que representa aquél. Esta figura del fol. 60r es también singular, pues no aparece nada semejante en ninguno de los tratados en que se inspira Torreblanca, citados más arriba.

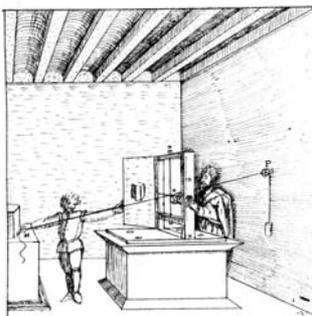
Otra contribución importante de nuestro autor es su escorzo de un caballo (fol. 84r) (fig. 22). El dibujo de animales es más bien raro en los tratados de perspectiva, pero un animal en escorzo es algo insólito. Pues bien, Torreblanca lo hizo.

Finalmente en los fols. 85r y 85v nos habla de la perspectiva de relieve y dice:

"...esta perspectiva es la en que fundan las de las escenas que los antiguos han hecho para sus representaciones y comedias, como las trae el

De Prospect. Plat.
pues del cuerpo que forma en qual que sea el plano de la pared que se ve, se ha de traer el punto de vista como en esta obra.

Fig. 17. .K.



Sobre todo lo que en la figura se ha dicho ver
tambien bien traer el punto de vista que sea el punto de vista que se ve, se ha de traer el punto de vista como en esta obra.

Figura 19-fol. 45v-telarejo

De Prospect. Plat.

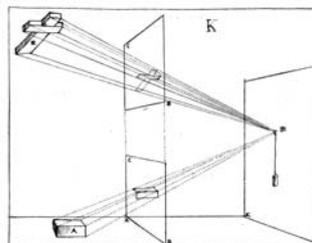


Figura 20-Aplicaciones telarejo-fol. 46v

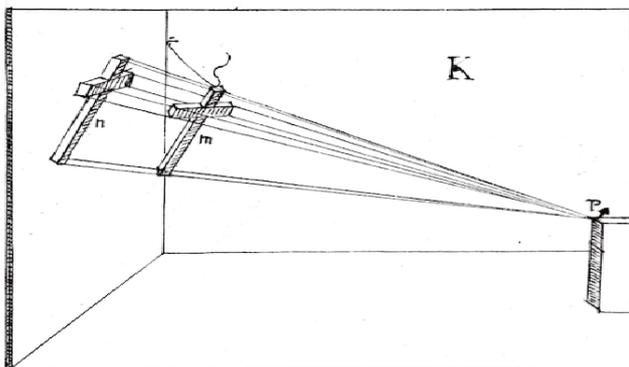


Figura 21.-fol. 60r

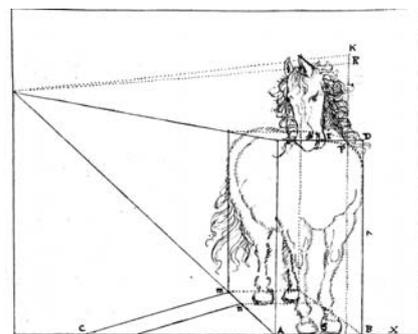


Figura 22-escorzo caballo-fol. 84r

Figura 22-escorzo caballo-fol. 84r

²¹El plano geométrico es como se denomina al suelo o terreno de referencia.

Dossiê:
 “A arquitetura do Engano ou Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

Barocio o en su comentario por decir mejor el M. Dante y el patriarcha Daniel Bárbaro y el Serlio y otros. Pero por quanto tratan della confusamente y por camino que no se puede operar con sus preceptos en un tablón para hacer demonstración de un templo o otra cosa de relieve por eso hemos dicho a los principios desta fig. que ningún autor que yo sepa la ha escripto pues ninguno hace mención della para este fin ni para este se puede operar con sus reglas, como lo puede cada qual probar. Así la escribiré con la mayor claridad y facilidad que me fuere pusible fundándome en reglas geométricas y verdaderas para el dicho efecto”.

Torreblanca está acertado al criticar el modo en que presentan y explican las escenas teatrales los maestros en que se inspiró, ya que ninguno de ellos ofrece un método completo que sirva para realizar el trazado de cualquier escena. Sin embargo Torreblanca da un método exacto y válido para cualquier caso basado en un trazado geométrico intachable del que se pueden deducir todas las medidas necesarias para realizar la perspectiva de una escena teatral (fig. 23).

Guidobaldo del Monte en su *Perspectiva Libri sex* (1600) es el único autor anterior a Torreblanca que hizo algo parecido, aunque con un trazado diferente, pero Torreblanca no tuvo noticia del trabajo del italiano.

Del resto de los temas muestro ahora algunas imágenes significativas. Algunas de ellas están inspiradas en, cuando no directamente copiadas, de los tratadistas italianos. En mi artículo del 89 hice una relación de estas figuras y ahora mostraré algunas junto con aquéllas de las que fueron tomadas.

Pirámide visual: Torreblanca-V-D (figs. 24 a y b)

Arquitectura: Pilastra con basa y cornisa (T. y Serlio) (figs. 25 a y b);

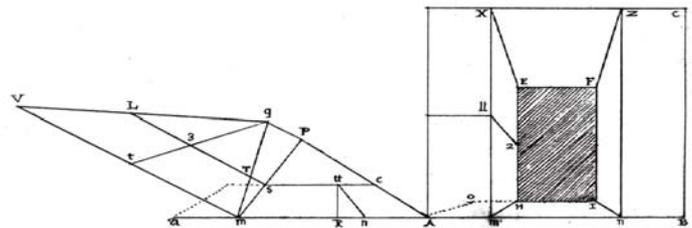


Figura 23-pptiva. escena-fol. 86r

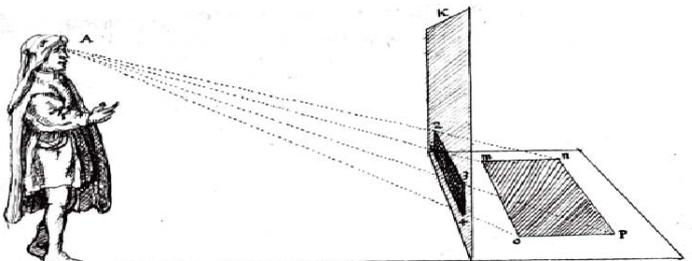


Figura 24a- Piram. visual T

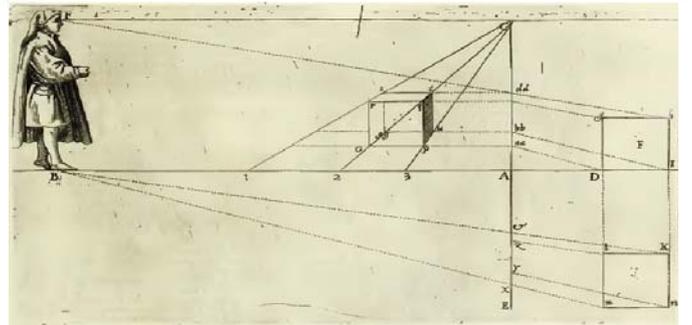


Figura 24b-Piram. visual V_D

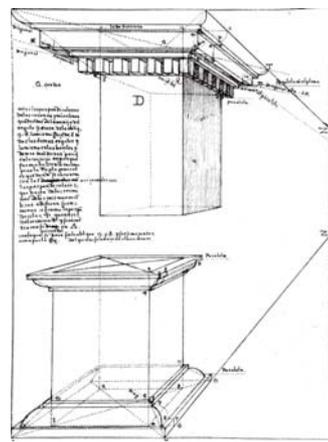


Figura 25a-Pilastra con peana

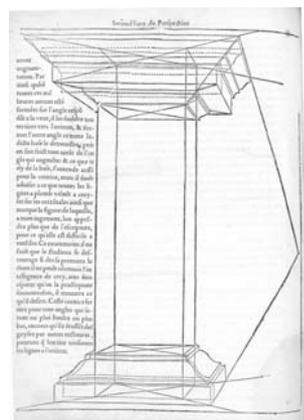


Figura 25b

Dossiê:
 “A arquitetura do Engano ou Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

Edifício de planta cuadrada con arcos (T. y Serlio) (figs. 26 a y b); edificios y personas (T. y Serlio) (figs. 27 a y b) edificios y figuras humanas (T. y jaula

Fig 20.



Figura 27a



Figura 27b

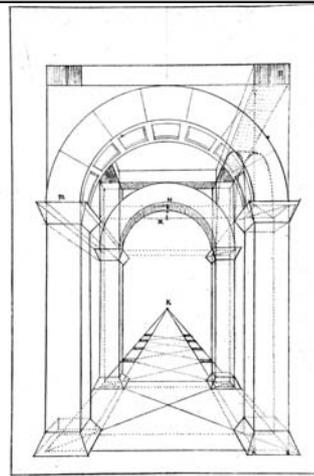


Figura 26a-fol. 32r

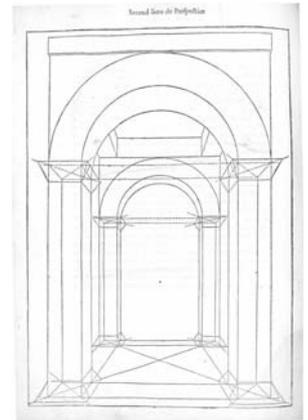


Figura 26b-Serlio

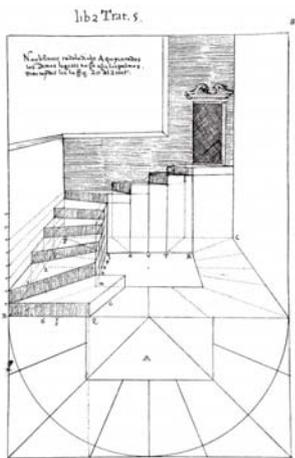


Figura 29 a-Torreblanca-Escalera caracol cuadrada

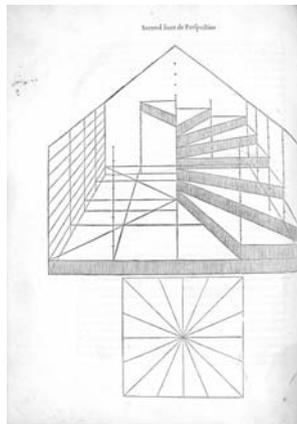


Figura 29b-Serlio-Escalera caracol



Figura 28a- T

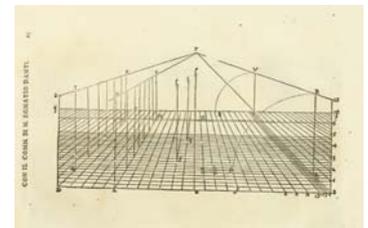


Figura 28b.V-D

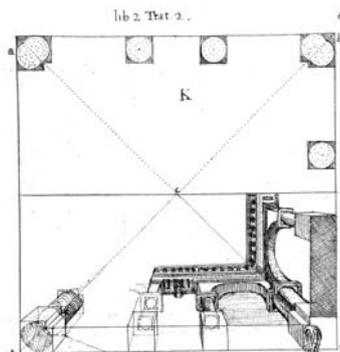


Figura 30a-Pintura de techos T.

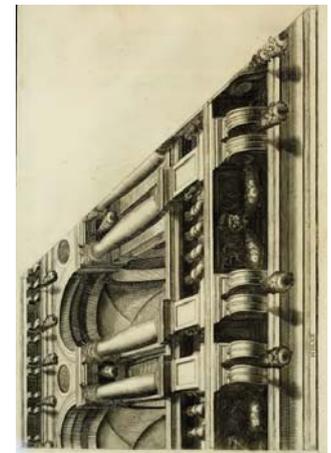


Figura 30b-Pintura de techos-V-D

ptiva. de V-D.) (figs. 28 a y b); escalera de caracol con hueco cuadrado (T. y Serlio) (fig. 29 a y b).

Perspectiva de techos (T. y V.-D.) (fig. 30 a y b). Torreblanca sigue a Danti bastante fielmente en lo que éste cuenta en relación con la perspectiva de techos desarrollada por Vignola²², pero presume de explicarlo con mayor claridad, como así lo hace, y pone como ejemplo la representación de “un gran claustro con muchos corredores y gran columnaje”. Tradicionalmente la perspectiva de techos se ha denominado con la palabra italiana *quadratura* debido a la forma cuadrada de las salas. Téngase en cuenta que en los siglos XVI y XVII se denominaba cuadrado a cualquier rectángulo y “cuadrado equilátero” a lo que nosotros llamamos cuadrado. Así utiliza Torreblanca estos términos y para su explicación utiliza un techo cuadrado, es decir, de lados iguales. En el grabado de Vignola aparece sólo la mitad de la cuarta parte de lo que se representaría en el techo de la sala. Torreblanca añade a esto casi otra cuarta parte, aunque con una arquitectura menos elaborada.

²² Vignola-Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583, p. 86.

Dossiê:
 “A arquitetura do Engano ou Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

Perspectiva en cúpulas (T. y V-D) Torreblanca dibuja en pequeño la sección de la cúpula con el trazado perspectivo, como aparece en el Vignola-Danti, con la diferencia de que el punto de vista se ve en el dibujo, mientras que en el libro italiano queda fuera. (fig. 31 a y b).

Termina el tratado segundo del libro de perspectiva con el método para representar una perspectiva arquitectónica en una bóveda (en realidad una cúpula). Danti dice que este trazado es “la operación más difícil que puede hacer el perspectivo”. Torreblanca añade que para este trazado “necesita el perspectivo ser más profundo en la geometría que en la otra” (se refiere a la perspectiva de techos). Torreblanca dibuja sobre un muro curvo la bóveda de cuya clave pende el hilo aplomado que describe Danti y que sirve para trazar las rectas verticales. Especifica que se ha de hacer previamente un dibujo de lo que se quiere representar, dividiendo en partes el círculo, tantas como sea necesario. Sabemos que la superficie curva de la cúpula es como el plano del cuadro, que la clave es el punto principal de la perspectiva y que el hilo aplomado es el rayo límite de las rectas perpendiculares al cuadro. Este hilo y el punto de arranque en la imposta de las supuestas rectas verticales definen el plano proyectante de las mismas que nos permite trazar su perspectiva sobre la bóveda, ya sea a ojo, o, como dice Torreblanca. “ajustando un cartón al triángulo N-M-O por su misma concavidad y quitado puesto en llano y operando en él como en plano y punchándolo y por modo de estarcido servirá para todos los seis triángulos de la dicha bóveda”²³. Supongo que, aunque en ninguno de los dos tratados se alude a ello, también se utilizaría el método de proyectar la sombra del hilo sobre la cúpula, como se ve posteriormente en el tratado de Abraham Bosse²⁴. (fig. 32)



Figura 31a-Pintura de cúpulas (T. y V-D)

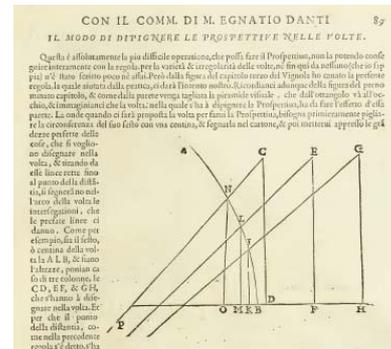


Figura 31b-PPtiva. nelle volte. V-D

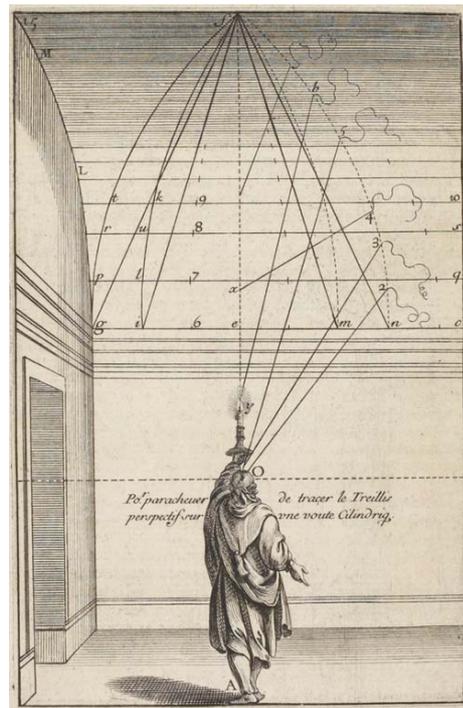


Figura 32- A. Bosse

El manuscrito de Bs Aires

Los siete tratados de la perespectiva pratica pertenece a la Colección Foulché-Delbosc, célèbre hispanista francés, ubicada en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina. Francisco Marcos Marín ha sido el director del equipo encargado de realizar la catalogación informática de la espléndida colección.

Se desconoce el paradero del manuscrito antes de ser adquirido por el citado hispanista.

La Biblioteca Nacional Argentina posee uno de los catálogos de la subasta en que adquirió el manuscrito de Torreblanca, que data erróneamente en 1594 y del que hace la siguiente descripción:

²³Esto será lo que hoy denominamos el desarrollo plano de la esfera.
²⁴Moyen universelle de pratiquer la perspective, Paris 1653.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Beau manuscrit du XVIe siècle renfermant la traité de perspective pratique et de géométrie de A. de Torreblanca. Le texte est illustré de nombreux diagrammes géométriques et de vues perspectives ; et le titre est placé dans un très bel encadrement serôa architectural dessiné à la plume. (fig. 33)

Ce manuscrit représente un curieux spécimen de manuscrit mis en pages et préparé avec précisions pour une impression qui paraît n'avoir jamais été faite.

La única fecha que posee este manuscrito es la que estaba en el frontispicio y digo estaba porque ha sido borrada, como se ve en la cartela inferior. Nuestra hipótesis –me refiero a Inocencio Galindo y sus colaboradores y a mí mismo- fue desde el principio que dicha fecha sería posterior a 1619, muy posiblemente en la primera mitad de la década de los veinte. Hay que tener en cuenta que una cosa es la fecha que se pone en la portada y otra la de terminación del manuscrito. Así ocurre con el manuscrito de Madrid, que en la portada figura 1616 y en la última página dice: “Acabóse en la muy insigne ciudad de Villena a 22 de Diciembre, año de MDCVIII”. Es decir, el primer tratado, el de Madrid, le llevó más de tres años. Por tanto era de suponer que el manuscrito de Buenos Aires lo terminase también algún tiempo después de la fecha que ha sido borrada en la portada.

Eso sí, el manuscrito de Buenos Aires no le debió llevar tanto tiempo como el de Madrid, ya que éste consta de un total de 256 páginas y está profusamente ilustrado, siendo algunas de las ilustraciones de una costosa elaboración, mientras que el manuscrito de Buenos Aires consta sólo de 176 páginas que contienen unas ilustraciones mucho menos elaboradas que las del primer manuscrito.

No olvidemos que el manuscrito de Madrid le llevó más de tres años.

Las fuentes utilizadas por Torreblanca para este manuscrito son obviamente las mismas que utilizó en el de Madrid, si bien en el de Argentina menciona además a Juan de Arfe, autor de *De varia conmensuración para la escultura y architectura*²⁵, libro muy utilizado en España desde su aparición en 1585. Esta cita corrobora nuestra hipótesis de que también hubiera consultado este libro para la confección de su primer manuscrito.

La portada está claramente inspirada, como la del libro segundo del manuscrito de Madrid, en la del libro de Labacco sobre los edificios de la antigüedad romana (véase la fig. 16). La arquitectura es más próxima a la de este libro que en el primer manuscrito, ya que pone el frontón curvo, aunque la del italiano es de proporciones más esbeltas. En este caso suprime las figuras alegóricas y modifica el medallón con el título, aparte de sustituir el arco que en el libro de Labacco se abre a las ruinas romanas por un simple muro con una lápida explicativa. El título del medallón dice así:

Los siete Tratados de la perspectiva Práctica con el primero de los principios de la geometría y otras Reglas así curiosas como necesarias y provechosas.

La explicación de la lápida dice:

Útil a la Arquitectura y escultura y en particular muy necesaria a la Pintura

Luego pone su nombre, oficio y ciudad natal y termina con la dedicatoria al santo patrono de su oficio: San José.



Figura 33-Portada ms. BNA

²⁵Juan de Arfe, autor de *De varia conmensuración para la escultura y architectura*, Sevilla 1585.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

En el prólogo que abre la obra nos ofrece en lenguaje poético el hecho de que la perspectiva es conatural a la visión del hombre:

“Es el arte de la perespectiva amado lector tan apacible y natural al hombre en las cosas que le son antepuestas a su vista que apenas y muy raras veces sse hallará una en la qual dexé de descubrir en ella algún escorço por donde el ojo con suavidad dexé de ser engañado dulcemente con la apariencia engañosa nacida de la verdadera ymagen del cuerpo que está mirando...”

Tras referirse genéricamente a sus fuentes, sin nombrarlas, nos dice su intención de ofrecernos lo más fácil e inteligible de todo ese saber, cosa que ya tiene recogida en borradores anteriores sin intención de publicarlos:

“con el ayuda de muchos autores así antiguos como más modernos que tan sabiamente an escrito della y considerado con mucha atención el proceder que cada uno a llevado me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffaciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible y teniendolas recopiladas en borradores ssin intencion ninguna de sacarlas en publico...”

Pero habiendo observado la carencia de textos de esta índole en nuestro país y con un sentimiento de solidaridad hacia sus compatriotas, se decide a publicarlo:

“el amor que a los de mi naçion española tengo no mereçiendolo ellos menos que las demas naciones el tener escriptas los artes y otras muchas cossas en su lengua assi como ellos las tienen en la ssuya y tambien con la obligación que tan justamente nos pone el Divino Plátón donde dize que la ley...”²⁶.

El tratado séptimo y último es el único que lleva una portada propia que, como ya vimos, es muy similar a la que puso a su primer libro de Geometría en el ms. de Madrid (véanse figs. 1 y 11). Este tratado séptimo es como un resumen en reglas de todo lo que se ha dicho en los seis tratados anteriores y añade otras nuevas “muy necesarias, curiosas y profundas en el arte”, como Torreblanca dice en esta portada.

Consta, pues, el manuscrito de Buenos Aires de siete tratados, encabezado cada uno por un preámbulo, cosa que no ocurría en el de Madrid. La causa de esta estructura nos la da el propio autor en el preámbulo al tratado tercero, donde dice:

“Pareciome para maior claridad y ffundamento deste discurso de perespectiva pratica seguir el proceder de Vitrubio (...) en sus libros de arquitectura en los quales da a cada uno un prologo y este mismo proçeder a llevado Andrea paladio y otros graves autores que han tratado de diferentes cosas...”

El tratado primero está dedicado a la Geometría, pero al faltarle el folio de encabezamiento desconocemos su título exacto y también nos falta su preámbulo. El segundo trata de los principios de la perspectiva práctica, el tercero enseña a poner en escorzo figuras en el plano del suelo, el cuarto a levantar cuerpos sobre escorzos de cuadrados, el quinto a levantar cuerpos sobre escorzos obtusiángulos, el sexto a levantar cuerpos redondos y el séptimo ya dijimos que es un resumen de todo lo anterior con algunas novedades.

Comparando la caligrafía y las figuras de este manuscrito de la BNA, con las del anterior se puede ver claramente que no fueron hechas por la misma mano. Mi tesis al respecto es que fue el hijo de Torreblanca quien, siguiendo las instruccio-

²⁶Aquí se interrumpe el discurso ya que, desgraciadamente, la segunda página de este prólogo y las tres primeras del primer tratado se han perdido

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

nes de su padre, que posiblemente estuviera algo torpe de vista y quizá de mano, redactó el manuscrito de Buenos Aires.

Esta última figura (fig. 34) –la he dejado a propósito para el final– nos remite a la profesión de Torreblanca, que dice de ella: "...un banquetón a modo de bufete el cual participa de variedad de líneas derechas o perpendiculares y decantadas, cosas al fin más dispuestas para dar luz al estudiante que otros cuerpos que se levantan perpendicularmente sobre el plano..."

Este comentario dice mucho de la sagacidad de Torreblanca al elegir los ejemplos que pone en sus libros con ánimo especialmente pedagógico.

Como hemos visto los dos manuscritos son muy diferentes en cuanto a su estructura, su extensión, el número de sus figuras y también la calidad de éstas. Aquí es obligado decir que en este manuscrito no plantea la perspectiva en techos ni en bóvedas o cúpulas, como sí hacía en el manuscrito de Madrid.

El hecho de que la fecha de la portada del ms. de Bs. Aires (véase la fig. 33) hubiera sido borrada nos incitaba a hacernos la inevitable pregunta ¿por qué la borraron y quién lo hizo? Pero no podíamos contestar a esta pregunta, ya que las posibles repuestas pertenecerían al mundo de la especulación mientras no se encontrasen más datos. Pero este hecho nos llevaba también a plantearnos si esa fecha ignota era anterior o posterior al manuscrito de Madrid.

Hay varias cosas que avalan sin lugar a dudas la anterioridad cronológica del manuscrito de Madrid. Aquí voy a citar solamente dos de ellas. Primero el colofón que pone Torreblanca en la última página del ms. de Madrid, que dice: *Advierta el curioso que este libro no es otra cosa que una recopilación de borradores para sacar de ellos el original. Vale ec.*

Se denominaba entonces "el original" al manuscrito definitivo para la imprenta.

En segundo lugar repito aquí algunas palabras del prólogo al ms. de Bs. Aires, ya citadas antes:
...me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffaciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible y teniendolas recopiladas en borradores ssin intencion ninguna de sacarlas en publico...

Ahora tenemos ya la certeza de que el manuscrito de Buenos Aires es posterior al de Madrid, pues el estudio cronográfico nos ha permitido conocer la fecha que había sido borrada de la portada de aquél manuscrito. En efecto, la fotografía completa de la cartela obtenida por espectrometría ultravioleta-visible que Daniel Saulino y Alejandra Gómez de la Universidad Nacional General San Martín de Buenos Aires nos han aportado revelan la fecha borrada: 1624. Es decir, cinco años después de que se hubiera terminado el manuscrito de Madrid.

Torreblanca nunca llegó a ver su libro impreso y nosotros tampoco, ya que ha quedado claro que lo que preparó para la imprenta es el manuscrito de Buenos Aires. Tenemos al menos publicados los "borradores" que conforman el manuscrito de Madrid y vamos a seguir trabajando para sacar también a la luz el manuscrito de Buenos Aires, así como el tomo con el estudio comparativo entre ambos que he realizado y los estudios del editor y de los paleógrafos y cronógrafos.

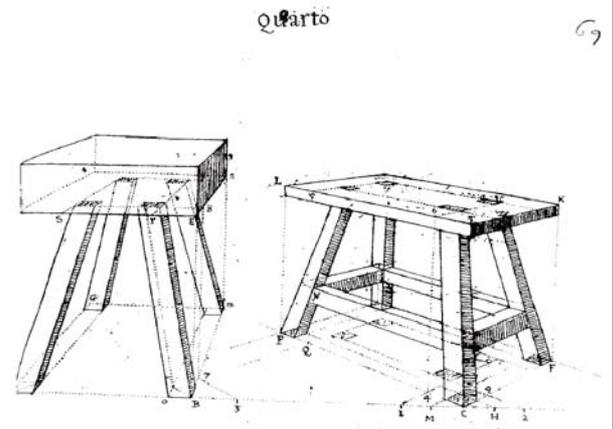


Figura 34-fol. 69r del Cuarto Tratado-ms. BNA

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

ARFE, Juan de. De varia commensuración para la escultura y architectura, Sevilla 1585.

ARGAN, G. C. y WITTKOWER, R.. Perspective et Histoire au Quattrocento, Paris, Les éditions de la passion, 1990, págs. 49-52.

CLAVIUS, Christophorus. Geometria practica, Roma, 1604.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando. La versión castellana inédita del segundo libro de Serlio, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXXVIII (1999), pp. 5 -52.

DAMISCH, H.. L'Origine de la Perspective, Paris, Flammarion, 1993, págs. 75 a 77, 140 y 352.

FARAGO, Claire (ed.). Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe 1500-1900, Ashgate 2008, pp. 327-348.

LABACCO, Antonio. Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma, Roma, 1559.

MOYA, Juan Pérez de . Principios de geometria, de que se pod[r]an aprovechar los estudiosos de artes liberales, y todo hombre que su officio le necessitare a tomar la regla y co[m]pas en la mano. Con el medir, y dividir tierras (Madrid, 1584).

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Segundo Semestre, nº 69, págs. 449-488.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. Imágenes de la perspectiva, Siruela, Madrid 1996.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. La perspectiva en las artes, Barcelona, Serbal, 2000, pág. 116.

PALOMINO, Antonio. El Museo Pictórico y Escala Óptica, tomo III, Madrid 1715-1724.

VIGNOLA-Danti, Le due regole della prospettiva pratica, Roma 1583, p. 86.

ZOLLNER, Frank. L'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci, Rudolf Wittkower e l'Angelus Novus di Walter Benjamin.

Estratto da «Raccolta Vinciana», Fascículo XXVI, p. 333