

su estancia tenía un esqueleto, pues «en abscondida parte miré gran tiempo la presencia de un cuerpo embalsamado de los gruesos, largos y formas vi de todos los huesos». También nos informa que para conocer empíricamente la totalidad del cuerpo humano pensó que «era razonable cosa ver hacer Anatomía a algunos cuerpos; y así nos fuimos a Salamanca, donde a la sazón se hacía por un catedrático de aquella Universidad que le llamaban el Doctor Cosme de Medina, y vimos desollar por las partes del cuerpo algunos hombres y mujeres, justiciados y pobres, y demás por ser cosa horrenda, y cruel, vimos no ser mui decente para el fin que pretendíamos». Indudablemente su necesidad de conocimiento estaba así satisfecha, pues en arte le interesaban más los músculos vivos, pues se ven de distinta forma que los muertos, que están lacos y carecen de movimiento. Ahora bien, si se metió tan a fondo fue para no dejar, en hombre ya moderno, nada sin escudriñar. Con un espíritu crítico y empírico a la vez que de síntesis el cual no nos asombra hoy, concluye: «vi hacer general Anatomía: quanto escribo me fue patente, y llano y mucho más que aquí podría decir; pero solo diré lo conveniente».

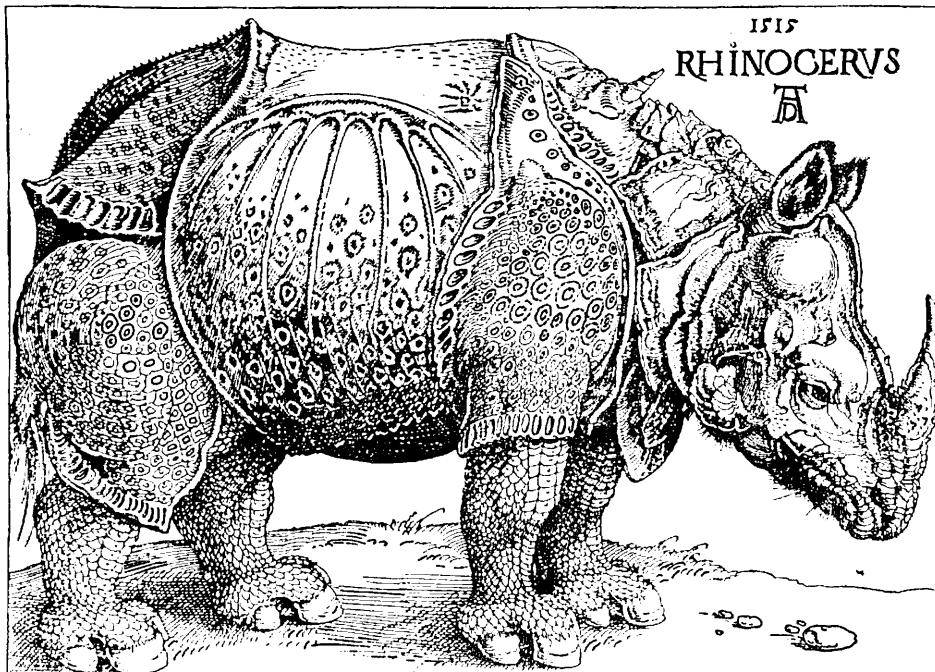
FORMAS Y ALTURAS DE LOS ANIMALES Y LAS AVES

Todo el libro III está dedicado a los animales y las aves. En él describe y da la imagen de los principales quadrúpedos salvajes y domésticos, de los que tienen cuernos, de los perros, de los animales pequeños, de las aves de rapiña, de las silvestres y de las de corral. Como tiene la precaución de avisarnos, no trata de «pescados, sierpes (reptiles) y moscas» (insectos), pues éstos no tienen medidas determinadas para el fin que se propone, que no es el científico de estudiar sus especies, sino el de proporcionar las alturas y formas de los que tienen relación con el hombre³⁶. Como considera que si se conocen

³⁶ Según Cennino Cennini, *Tratado de la Pintura*, cap. LXX (edición de Barcelona, 1950, pág. 61), «de los animales irracionales nada te diré, porque no necesitas de ellos ninguna medida. Copialos del natural cuanto más puedas y llegarás a adquirir buena práctica». Según Pacheco (*Arte de la Pintura*, ed. S. C., t. I, lib. II, cap. VII, pág. 417), «las cuatro proporciones de los animales más usadas de los pintores, tomé de Juan de Arfe, donde las escribe brevemente por mayor; si bien es cosa ya acertada valerse del natural o tenerlos estudiados para las ocasiones que se ofrecen». Más adelante (pág. 423) dice «que los demás animales, perros, corderos y otros que se ofrecen, podrá ver quien quisiese en el autor de quien nos hemos valido y cuando no hallare el natural para imitarlos se aprovechará de los de Baçan, que los pintó excellentísimamente, que yo con estos cuatro (león, águila, toro y caballo) me desembarazo, y paso a cosas mayores». En el libro III, capítulo VIII (pág. 134), vuelve a repetir lo del Basano, que en su opinión era más seguro su modelo que el natural, aconsejando, sin embargo, al pintor «el tenerlos estudiados del natural en pedazos de lienzo, para las ocasiones que se le puedan presentar; porque por pintar un cordero no pinte, como algunos, un gato o un perro». Acerca de las medidas de los animales en relación con las del hombre hay que recordar que Aristóteles en su libro de *Anatomía de los Animales* (ed. Nueva Biblioteca Filosófica, t. X, Madrid, 1932, pág. 183) que «todos los animales son enanos en cuanto a forma, excepto el hombre». Sus reflexiones sobre los quadrúpedos, las aves y los peces fueron esenciales hasta la aparición de la zoología moderna en el siglo XVIII.

las medidas de los animales resulta después fácil estudiar sus movimientos, se limita a reproducirlos con sus medidas en la escala de *Varas*, haciendo constar de antemano que cuando el hombre es de «razonable disposición» mide dos.

Curiosa por lo literaria es la descripción que hace de cada uno de los animales. Al igual que sus dibujos son éstas precisas y de un carácter que podemos calificar de científico. En ninguna se permite las fantasías y deformaciones imaginarias de los Bestiarios medievales. Muy significativa es la frase



Alberto Durero, rinoceronte (1515).

a propósito del rinoceronte, para cuya imagen reproduce el famoso grabado de Alberto Durero: «otros animales de cuernos ai, pero por no los haber visto vivos no trataremos de ellos, que la noticia de los escritores antiguos no es bastante para saber la forma, y grandeza suya, que es el fin nuestro». Arfe, que dice otro tanto de las aves, podría parecernos pedante y poco fiel a la verdad al colocar tras la reproducción de tal grabado semejante frase. Lo que ocurre es que él con sus propios ojos había visto un rinoceronte, animal de extraño aspecto, que dos siglos más tarde, exhibido en Venecia en 1751, también sirvió de modelo al pintor del rococó Pietro Longhi. Por el *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias (1611) sabemos que por mucho tiempo, en vida de Juan de Arfe, estuvo en Madrid un rinoceronte que le

habían traído a Felipe II³⁷. Arfe, tan curioso y de espíritu que necesitaba palpar las cosas directamente, no debió dejar de ver tal curiosidad zoológica. Si utilizó en su *Varia* el grabado de Durero fue, sin duda, porque probablemente pensó que él no sería capaz de hacer uno de mayor calidad y exactitud³⁸.

Con respecto a la representación de los demás animales, Arfe parece utilizar dibujos propios, aunque inspirándose en los libros de zoología de los científicos de su época, los cuales habían cambiado totalmente la representación de los animales, ateniéndose a una reproducción más verídica de su anatomía observándolos directamente de la naturaleza. Así sus animales se relacionan con los que ilustran las obras de Michel Heir, Pierre Belon y sobre todo Con-

³⁷ Figura también en los libros sobre animales de Conrad Gessner. De lo que no queda duda es que Arfe copió el grabado de Durero, artista del que se inspiró abundantemente para gran parte de su *Varia*.

Muy interesante es señalar que el grabado del rinoceronte de Arfe proporcionó un modelo de representación de ilustración de libros de emblemas. Como nos informó Covarrubias, el rinoceronte, del que todos los autores cuentan su lucha con el elefante, era el jeroglífico de la Fortaleza. Como tal lo encontramos en distintas obras literarias, algunas ilustradas con grabados que reproducen el de Arfe con mayor o menos habilidad. Así aparece en el importantísimo libro *Empresas Espirituales y Morales*, de Juan Francisco de Villava (Baeza, 1613), y en el *Gobierno General, Moral y Político, hallado en las fieras y animales sylvestres, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, de Andrés Ferrer de Valdecebro (Barcelona, 1696).

En Hispanoamérica y con un sentido simbólico, propio de un programa humanístico y culto, lo encontramos en las pinturas murales de los techos del salón principal de la casa de don Juan Vargas o del escribano y en el de una de las salas altas de la casa de don Gonzalo Suárez Rendón o del Fundador en Tunja (Colombia). Estas pinturas, de hacia 1590 las primeras y de la primera mitad del siglo XVII las segundas, pese a su torpeza artística, son reveladoras de un estado de espíritu en el que los programas iconológicos sirven de apoyo al afianzamiento de la clase dominante entonces en el Nuevo Mundo, pasada la primera etapa de la conquista. Por otra parte, muestran lo quebradizo que fue tanto en Hispanoamérica como en España el brote del culteralismo. En Colombia la figura clave fue el poeta Juan de Castellanos, al que se han ligado estas pinturas murales. Sobre el resumen de la cuestión de lo que han escrito Soria y Palm véase el libro de Santiago Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Tunja, 1966, págs. 79-103.

³⁸ Que Arfe vio el rinoceronte no queda duda. Para evitar aquí referencias eruditass tal Mesonero Romanos, solamente citamos un párrafo del libro de Peñasco y Cambronero, *Las calles de Madrid: noticias, tradiciones y curiosidades* (Madrid, 1889). «En el reinado de Felipe II, año de 1581, vino una abada a Madrid con un elefante que envió de regalo el gobernador de Java y dejó perpetuada su memoria comunicando su nombre a la calle en que estuvo, que hoy llamamos de la Abada. Y esta misma, sin duda, es la que se halla dibujada en la obra de Juan de Arfe, de *Varia commensuración* (libro tercero, capítulo III, pág. 8), pues advierte que no dibujó otros animales que los que vió vivos». Todos los sucesos acaecidos con la «abada» o rinoceronte hembra que mató a un panadero que le echó al gaznate del animal un panecillo recién cocido y todo el alboroto consiguiente con su posterior fuga, a la que según cuenta Fernández de los Ríos (*Guía de Madrid*, Madrid, 1876, pág. 56) se logró capturar en las eras de Vicálvaro, dejaron memoria en lo popular. Arfe vivió y murió muy cerca de la calle de la Abada, en la que hoy se encuentra el Anejo de Galerías Preciados. Molina Campuzano, *Plazas de Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1960, pág. 523), relaciona la calle de la Abada con la calle del Abad. Según Angulo Iñíguez (*Catálogo de las Alhajas del Delfín*, 2.ª edición, Madrid, 1955, págs. 139-140) quizás la abada de Felipe II se pueda relacionar con un vaso en forma de barco «con su pie... hecho de cuerno de abada» que figura en una partida por Jacometrezzo.

rad Gessner, cuyas *Historiae Animalium* (1550) e *Icones animalium* (1560) proporcionaron a la ciencia de la época el mejor y más completo repertorio de los animales entonces conocidos, incluidos incluso los fantásticos, reconstruidos a través de leyendas e imaginaciones de navegantes y viajeros. Arfe, que probablemente copió del libro de Gessner el rinoceronte de Durero, se valió poco, sin embargo, del resto, ya que de él sólo tomó los modelos del asno,

Del Leon, y los Animales.



El Leon hecho Rey de todas fieras,
Promete de no hacer mal a ninguna,
Y en vnas Cortes que hizo las primeras,
Las pone en torno todas de vna en vna,
Y anda de las primeras a posteriores,
Dando a oler el aliento a cada vna,
Ya quien dice: Mal hueles, a esse mata,
Ya quien bien, o le hicie, o le maltrata.

Página de las *Fábulas* de Esopo por Antonio de Arfe.

el dromedario, el puerco espín, algún conejo y liebre. En algunos, como el lobo, se ve cómo Gessner pudo servirle de punto de partida. Pero lo que más parece es que Arfe trató de ser original y que pese a lo convencional del lenguaje empleado intentó representar el animal de acuerdo con su observación personal.

El éxito que Arfe logró en esta parte de su *Varia* fue igual que el del resto del libro. Hasta que no se editó la edición de Assensio, en la cual se renovaron y aumentaron considerablemente las láminas y los textos de los animales y

aves, los artistas españoles no disponían de otra Historia Natural que la succincta y elemental de Arfe ³⁹. Como las enciclopedias escolares de nuestra infancia, tenía el mérito de ser un manual no muy extenso y fácilmente manejable.

LOS ÓRDENES DE ARQUITECTURA Y LAS PIEZAS DE LA IGLESIA

El cuarto y último libro de la *Varia* está dedicado a la arquitectura y piezas de iglesia. Arfe en él supo proporcionar un breve tratado valioso e insustituible, pues en muy pocas páginas supo resumir lo esencial de los órdenes clásicos y poner al alcance de los orfebres los modelos más usados de entonces en el culto. Tanto en España como en América fue entonces cuando se llevaron a cabo las mejores piezas de plata y oro. Históricamente el gran momento y estilo de la orfebrería española, después del de finales del gótico, fue el clasicista, que propugnaba en su libro Juan de Arfe. De ahí que no fuese ocasional el que dedicase la parte final de su obra a su consecución. Con el siglo XIX se acabó un gran arte que, sin embargo, hoy en España tiene todavía talleres tan importantes como los muy conocidos de Granda.

No hay que olvidar que cuando Arfe, en 1585, sacó a la luz sus órdenes clásicos en castellano, sólo se habían publicado, en 1526, los muy poco canónicos de Diego de Sagredo y, en 1552, los de Serlio, en la traducción de Villalpando ⁴⁰. A pesar de sus cinco repetidas ediciones, las de Sagredo ya no contaban como tales, pues, en 1585, sólo algún maestro de obras provincial o ultramarino era capaz de seguir los modelos fantásticos del plateresco que figuraban en su libro. No sucedía lo mismo con los de progenie arqueológica de Serlio, cuyo libro reimpresó en España en 1563 y 1573; además de su circulación, en las numerosas ediciones italianas o francesas, conoció en el mundo hispánico un éxito pocas veces igualado por otro libro de arquitectura, a no ser el Vignola, cuyo carácter de passe-par-tout y su gran facilidad de comprensión lo convirtió en una obra sin rival. Salvo el Vitruvio de Urrea, de 1582, más de humanistas que de alarifes, el Arfe, al igual que el Serlio y el Vignola, sirvió de modelo establecido e indiscutible. Lo mismo que el Vignola, que era una especie de cartilla, el Arfe, que era una verdadera miscelánea, fue obra que no faltó en ningún taller u obrador de los maestros de obras. Fray Lorenzo de San Nicolás se dio cuenta de ello cuando

³⁹ No vamos a discutir o insistir aquí sobre el problema del atraso que padeció España en orden a las Ciencias Naturales y cuál fue el estado de ellas durante el siglo XVI. Lo que es indudable es que entonces los españoles aportaron innumerables e inapreciables noticias en cuanto flores y fauna americana. Según Menéndez y Pelayo (*Ciencia Española*, edición de 1953, t. II, pág. 428), en el siglo XVI «los libros generales de Historia Natural tienen poca importancia, exceptuando el *Plinio* de Huerta, y algún otro». No se equivocaba el polígrafo santanderino al afirmar tal cosa. Con posterioridad a Arfe, por ejemplo, un libro como el de Francisco Marcuello, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves* (Zaragoza, 1617), de deliciosa lectura, ni por su texto ni por sus ilustraciones presentó un marcado carácter científico.

⁴⁰ Florentino Zamora Lucas y Eduardo Ponce de León y Freyre, *Bibliografía Española de Arquitectura (1526-1850)*, Madrid, 1947.