

El ornamento ligatorio y la teoría de las artes en el renacimiento

(La encuadernación del libro
Sententiae receptae de Julio
Claro conservado en la
Biblioteca del Monasterio
de El Escorial)*

José Luis Checa Cremades

Encuadernaciones renacentistas en la Laurentina

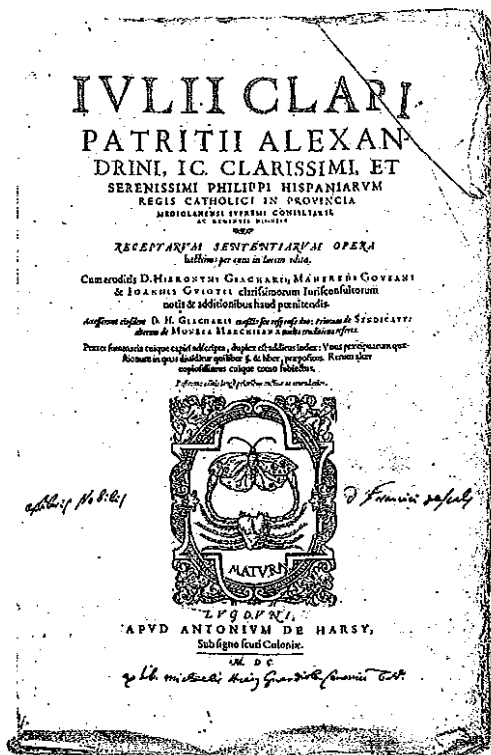
La llegada a la Biblioteca del Monasterio de El Escorial en su periodo fundacional de bibliotecas y colecciones privadas de libros procedentes de los reinos peninsulares y provincias de Europa es un hecho sobradamente conocido que explica la riqueza y variedad del fondo ligatorio laurentino. Libros venidos de ciudades tipográficamente tan activas en el siglo XVI como Amberes, Milán, Lyon, París o Venecia, donde existía una fuerte tradición encuadernadora, pasaron a engrosar el fondo de la Laurentina, integrándose como una *preciosidad* más en el sistema de objetos artísticos de la *biblioteca-museo* escurialense. Dado que el cuerpo del libro y la encuadernación conforman una unidad inescindible, en la Librería Real

Ficha técnica

Clarus, Lulius (ca. 1525-1575). Lulii Clari Alsexandrini Luriscon... *Sententiarum receptarum liber quintus: in quo diuersorum criminum materia xx, diligenter explicantur; item Practica criminalis, totius criminalis iudicij ordinem [et] delictorum poenas complectens, ab eodem auctore postremo supradicti libri adita; una cum singularum quaestionum summaris & indice rerum memorabilium locupletissimo...* - Venetiis: apud Ioannem Gryphium, 1586. [636] p., [4] en bl.; Fol. (32 cm). Colofón. Marca tip. en últ. pág. A<6, A-C<6, A-K<6, L<8, M-Z<6, Aa-Bb<6, 3<6, 3B<8. Pág. sin numerar. Algunas iniciales ornadas. Gryphius, Ioannes, im. 75-VI-12 (1). Enc. artística, con il. archit. coloreadas en ambas tapas y las leyendas: "Philippo Austrio Regi Regum Maximo", en tapa anterior, y, "Iulius Clarus Luriscon. D.D.", en tapa posterior.

entró de forma natural una representación equilibrada de los principales estilos ligatorios del Renacimiento. Encuadernaciones antuerpienses de Plantino¹, heráldicas procedentes de Inglaterra, venecianas de la biblioteca privada de Hurtado de Mendoza² se alinean en los plúteos herrerianos de la Sala de Aparato junto a tipologías mudéjares toledanas y napolitanas³ y platerescas de Madrid, Salamanca, Alcalá de Henares y Medina del Campo⁴. La creación dentro del palacio-monasterio en el año 1575 de un obrador para encuadernar -o reencuadernar- los libros llegados sin tapas, con encuadernación deteriorada o con cubiertas de simple pergamino no menoscabo esta riqueza de la Biblioteca, pues las encuadernaciones bien conservadas se dejaron intactas⁵. Esto permitió a historiadores como Thomas⁶ o Hueso⁷ individualizar grupos ligatorios típicos, paso previo para lograr una ansiada clasificación exhaustiva de las encuadernaciones laurentinas⁸. Con todo, este establecimiento de grupos ligatorios fuertemente característicos no debe hacer olvidar la existencia de *casos singulares* que permiten conjeturar la intervención de un artesano aislado o el aliento de un mecenas deseoso de dejar una obra individual impercedera⁹. Pero la consideración de estas encuadernaciones como *singulares* deriva a menudo de una aproximación "aislacionista" al estudio de la encuadernación, que muchos vienen considerando como objeto exclusivo de estudio bibliotecario, y que no ha tenido en cuenta su integración en el sistema de las artes renacentistas entendidas como unidad significante total¹⁰. Este artículo analiza una de

Clarus, Lulius (ca. 1525-1575). Lulii Clari Alsexandrini Luriscon... *Tractatus quator, ex suis VII libris sententiarum receptarum: Quorum I est De Testamentis, II De Donationibus, III De iure Emphyteotico, IIII De Feudis; nunc demum ab ipso auctore emendati, & singularum quaestionum summaris, & indice copiosissimo locupletati...* - Mediolani: apud Valerium & Hieronymum Metios, fratres, 1565. [332] p.; Fol. (32 cm), *<6, **<4, A-H<8, A-B<8, A-C<8, C<6, D<4, A-D<8, E<10. Pág. sin numerar. Cada tratado con portadilla propia. Meda, Valerio e Girolamo, imp. * 75-VI-12 (2). Enc. artística, con il. archit. coloreadas en ambas tapas y las leyendas: "Philippo Austrio Regi Regum Maximo", en tapa anterior, y, "Iulius Clarus Luriscon. D.D.", en tapa posterior.



[Fig. 1] Portada de *Sententiae receptae* de Julio Claro (I. Gryphium, Venecia, 1568).

estas encuadernaciones supuestamente *singulares* desde una perspectiva que tiende a obviar la tradicional consideración del *ars ligatoria* como actividad cerrada sobre sí misma y casi secreta¹¹ para preferir situarla en el centro de varios de los debates más palpitantes en torno a la teoría de las artes del Renacimiento. Se analizará en concreto la ornamentación de las cubiertas pintadas del libro del juriconsulto milanés Julio Claro, titulado *Sententiae receptae* (Venecia, Io. Gryphium, 1568) que está en la Laurentina (S. 75-VI-12) desde que su autor lo donara, junto con toda su biblioteca privada, a la Librería Real el mismo año de su muerte (1575) [Fig 1].

La encuadernación como *compositio*

En el Libro II de *De Pictura*, L. B. Alberti define el concepto de *compositio* diciendo que es el modo como el pintor coloca los elementos en un cuadro para que cada uno de ellos desempeñe una función determinada, orientada a crear un efecto de conjunto. Esto equivale a afirmar

que la forma individual sólo adquiere significado (o su significado) en relación a otras que la acompañan y que todas ellas, como conjunto, se proponen alumbrar una belleza entendida como "consentimiento y acuerdo de las partes en un todo"¹². En la teoría humanista esta idea gozaba de cierto prestigio¹³ y, probablemente, informó la labor de los artistas y artesanos del libro. La noción de *compositio* se revela, efectivamente, bastante útil para el investigador que pretenda desentrañar las claves de actuación de los *librarii*¹⁴, enfrentados al problema de elegir y organizar una diversidad de posibles elementos decorativos exhaustivamente repertoriados sobre la superficie exenta de la cubierta de un libro.

Como *compositio*, ciertamente, puede considerarse la disposición de los ornamentos que campean sobre la cubierta de la obra de Julio Claro titulado *Sententiae receptae* conservado en la Laurentina; a primer golpe de vista vemos, en efecto, que varias formas ornamentales se disponen en bella ordenación dotada de armónica geometría y jerárquica disposición: una de ellas, que llamaremos en este artículo *forma global*, enmarca o contiene a varias *formas individuales*. Analizaremos estos elementos y sus funciones por separado.

La forma global: el cartucho ornamental

La forma englobante, visualmente más evidente y unificante de toda la *compositio* es un *cartucho* de color amarillo netamente delineado sobre un fondo azul que está encuadrado por un filete dorado cuyas dimensiones determina el tamaño del *in-folio*; su naturaleza englobante deriva de su carácter autónomo, pues el contenido del cartucho no guarda relación con las formas que le sirven de orla.

El cartucho, como modelo ornamental tipificado, es una invención de los tratadistas renacentistas¹⁵: Benedetto Battini, Jacob Floris, H. Liefrinck, Vredeman de Vries¹⁶ y Androuet du Cerceau¹⁷, entre otros. Lo difunden en los grabados de ornamentos de los llamados *libros de modelos*¹⁸, donde suele presentarse como un fingido trozo de papel o cuero doblado o enroscado en cuyo centro se

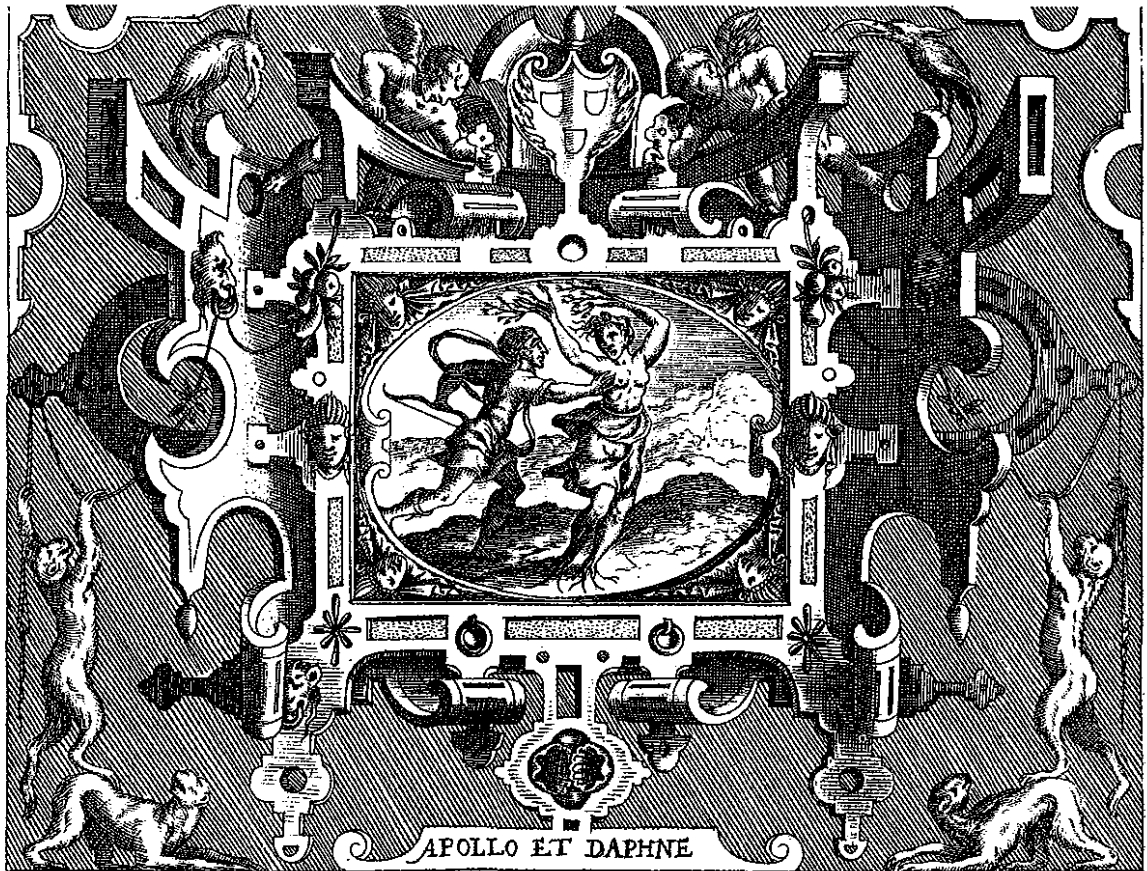
recorta, habitualmente de modo regular, una apertura u óculo [fig. 2]; es un campo vacío, un *compartimentum* autónomo¹⁹ cuya superficie está enmarcada por una orla llamativa y que normalmente sirve de base al sistema ornamental del roleo. Estos rasgos generales del cartucho son apreciables en la cubierta estudiada.

La naturaleza ornamental anticlásica²⁰ del cartucho no es óbice para que las formas secundarias que abarca sean decididamente grecolatinas y para que conviva, como soporte estructural de la *compositio*, con motivos tan típicamente clásicos como son los grotescos, los trofeos, los vasos, los termes, las cariátides o los medallones con inscripciones epigráficas. Como veremos, el libro de Claro ilustra paradigmáticamente la coexistencia del cartucho con estas dos últimas formas. En los dos siguientes apartados se analizará

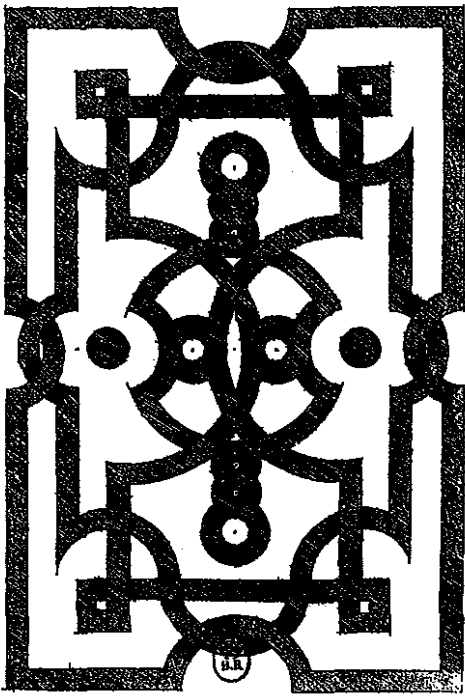
cómo las diferentes artes se relacionan, en esta utilización ligatoria, con el sistema ornamental del cartucho.

Cartucho y artes decorativas

Aunque la relación entre el grabado ornamental y su aplicación al objeto decorable es compleja, no cabe duda que los *libros de modelos* con grabados de ornamentos -casi siempre buriles y aguafuertes- eran utilizados por los artesanos en todos los campos de las artes decorativas renacentistas.²¹ El cartucho, *leitmotiv* en los grabados ornamentales, ornó toda suerte de objetos. Pormenorizar estos usos no es el propósito de este artículo: nos ceñiremos a señalar algunas de sus aplicaciones relacionadas con la utilización concreta que de él se hace en las dos cubiertas del *in-folio* de Julio Claro.



[Fig. 2] Apertura u óculo del cartucho de un encuadramiento ornamental (Aguafuerte, Mignon, 1544).



[Fig. 3] Este aguafuerte de Jacques Androuet du Cerceau ilustra la idea renacentista de *imitatio* entre las artes: el proyecto fue pensado originalmente para un trabajo de marquetería, pero puede utilizarse indistintamente en pintura decorativa, esmalte, mosaico o para un diseño de encuadernación. Los golierescos repliegues de las bandas entrelazadas, la concepción general de adorno de superficie de la composición y la forma rectangular la aproximan en efecto a un diseño ligatorio.

Empezaremos indicando la analogía de esta utilización del cartucho con trabajos ejecutados sobre madera, como paneles de *intarsia*, puertas, *boiseries*, muebles, pavimentos, etc., donde, acompañado de otros diseños geométricos y figurativos, produce una falsa impresión de relieve (*trompe l'oeil*). Como ocurre en el *lavoro di intarsio*²², las formas de la cubierta del libro de Julio Claro semejan estar compuestas por maderas coloreadas por barnices que delinear sus contornos con la nitidez de las piezas de un puzzle. La pintura amarilla del cartucho, como una decoración de pequeñas piezas de incrustada "madera curvada" cuidadosamente recortadas con sierras por los ebanistas, crea un efecto tridimensional de relieve, siguiendo un estilo llamado *alla certosina* inspirado en trabajos del

Próximo Oriente. No debe sorprender que un libro editado en Venecia, puerto privilegiado en los siglos XV y XVI para la entrada de influencias orientales, fuera sensible a tales incitaciones²³. Por otra parte, el bicromatismo amarillo-azul, que imita un ilusorio barnizado sobre madera, aproxima la superficie de la cubierta del libro a un imaginario taraceado de maderas incrustadas. Las bandas replegadas visibles en el cartucho, tan próximas a los cueros de Benedetto Battini, también crean, remedando la marquetería, una oposición ficticia de volúmenes, confirmada por la presencia de volutas en los bordes; estos efectos de incrustación pictórica tienen en cuenta las investigaciones perspectivas de Piero della Francesca, cuyas pinturas inspiraron los trabajos de maestros *intarsiadori* como Lorenzo y Cristoforo Canozzi. Negando su naturaleza de adorno de superficie gracias a la ficción del *intarsio*, el cartucho rompe fingidamente, en esta aplicación, la bidimensionalidad, creando falsas profundidades y resaltos.

La aparición de cartuchos ornamentales en pavimentos de piedra, mármoles, paneles de cueros, medallas, bordados, trabajos de orfebrería, parterres de jardines, pinturas decorativas aplicadas a objetos y, por supuesto, en las artes gráficas del libro confirman que esta forma ornamental inventada por los tratadistas fue muy bien aceptada y, gracias a la *imitatio*, se difundió rápidamente en las artes decorativas del Renacimiento [fig. 3]. Pero sus aplicaciones no se agotan aquí.

Cartucho, arquitectura y encuadernación

En el Renacimiento el ornamento era considerado como parte integrante del objeto, no como mero aditamento que serviría para decorarlo en tanto que "valor añadido"; su utilización dependía únicamente del estatuto del objeto y la situación social del comanditario. Debe descartarse, pues, el sentido moderno de adorno como algo "aplicado" o "decorativo" cuando hablamos de los ornamentos y artes decorativas de los siglos XV y XVI.²⁴

Esta confusión entre ornamento y objeto encuentra en el cartucho una aplicación ejem-

plar cuando es utilizado como elemento sustancial, esto es, como *proyecto* o *diseño*, de una arquitectura²⁵. El cartucho es entonces, utilizado así, como en la pintura o la escultura cuando también aparecen en un contexto arquitectónico, una forma narrativa más, pues suprime la engañosa separación entre elementos discursivos esenciales en el edificio y elementos decorativos accesorios. Incluso, cuando se utiliza como ornamento no integrado en el diseño, no deja de ser elemento esencial de la construcción.

Es este carácter funcionalmente arquitectónico, dado el postulado vasariano del primado de este arte²⁶, el que determina su utilización ornamental recurrente en todas las artes y, por supuesto, en las del libro, donde aparece a menudo en frontispicios, viñetas, colofones e iniciales historiadadas. De aquí pasa, por contaminación, a las cubiertas de las encuadernaciones²⁷. Pero este traslado del cartucho a la encuadernación altera su significado original dentro del sistema ornamental, pues, entonces, alcanza la categoría de diseño autónomo, de proyecto casi único, de soporte y marco de referencia para las otras formas individuales (en la encuadernación del libro de Claro: figuras humanas, híbridas, animales y vegetales) a las que nos referiremos en los apartados siguientes.

La superficie rectangular de la cubierta del libro potencia indudablemente el impacto ornamental del cartucho: convertido en su elemento organizante primordial, analiza racionalmente el espacio vacío que debe decorar (*horrer vacuū*), activando un conjunto de procedimientos arquitectónicos de ordenación de su superficie. Entre ellos destacaremos, en la encuadernación estudiada, los siguientes: compartimentación de la cubierta mediante módulos geométricos según las leyes de la perspectiva, utilización recurrente de curvas plásticas (sobre todo en las bases), enlazamiento de volutas, creación ilusoria de volúmenes, alternancia plástica de entrantes y salientes regulados rítmicamente, oposición forma-vacío. Este último procedimiento de análisis de la superficie pone paradigmáticamente en duda el carácter de simple adorno superfluo del cartucho: en el medallón oval, la oposición

forma-vacío tiene una finalidad instrumental muy acorde con el objeto-libro. Se ha señalado que en el Renacimiento la elección de un ornamento no admitía más limitaciones que el decoro, la idea de las formas y la función social que desempeñaba ese objeto²⁸.

Tratándose en la encuadernación estudiada de la decoración de una obra de jurisprudencia criminal, la función primordial del libro es utilitaria y social: sus páginas transmiten conocimientos jurídicos; su cubierta identifica a su autor (el nombre de Julio Claro aparece sobre una de las cubiertas); su contracubierta rinde homenaje al mecenas que inspira la empresa consignando su nombre (Felipe II). El espacio oval que "rompe" el centro del cartucho, y que el recargado aparato "arquitectónico" de la *compositio* tiende a realzar, crea un punto de fuga que *sirve* para "abrir" el libro al lector, para proyectarle hacia él; éste, gracias al bicromatismo amarillo-azul, lee enseguida las letras inscritas.

El espacio circunscrito por el marco de la elipse del óvalo alberga los únicos signos escritos claramente legibles; es un ámbito ópticamente privilegiado dentro de la *compositio* que asegura al receptor un dominio intelectual completo de la realidad sensible, un espacio matemático, geométrico que, afirmando una centralidad científicamente legitimada por el número, racionaliza la representación epigráfica aludiendo a las leyes de la perspectiva²⁹. Los arcos de círculo, dispuestos simétricamente, son el contorno racional idóneo para delimitar este bello ámbito celeste que sostiene la visión inmanente de las letras doradas de la inscripción en un espacio sideral. "La belleza —había dicho Alberti— es acuerdo de las partes en un todo, en el que se encuentran como número, *finito* y *collocatio* de modo congruente (*concinntas*), es decir, lo que la ley principal de la naturaleza requiere"³⁰. El círculo, y derivaciones geométricas suyas "irregulares", como la elipse, era, para el artista del Renacimiento, la expresión más alta, en términos matemáticos, de la relación entre el Hombre, Dios y la Naturaleza³¹.

El concepto albertiano de *concinntas* resume esta simbiosis natural, o más bien esta coinci-

dencia, entre la belleza matemática del ornamento y su utilización práctica. En la aplicación ligatoria estudiada, el óvalo es un espacio simultáneamente bello e idóneamente útil para presentar al lector una información considerada relevante: el nombre del autor, el nombre del dedicatario (en otros libros, un nombre, un título, un monograma, inscripciones...)³². Analizaremos por separado estas dos inscripciones y sus posibles interpretaciones:

a) La inscripción en letras doradas de la leyenda PHILIPPO AUSTRIO REGIREGUM MAXIMO es una dedicatoria explícita del libro al rey Felipe II³³. El jurisconsulto Julio Claro dispensa así un homenaje al monarca como mecenas, monarca y bibliófilo fundador de la Librería de El Escorial. Frente a la frialdad de “las encuadernaciones llanas en becerro colorado” (Sigüenza) ornadas con la parrilla de San Lorenzo, que eran una afirmación institucional y pública de la Biblioteca, o de su impronta ideológica contrarreformista, la utilización del nombre de Felipe II introduce un factor personal, una “marca de encuadernación filipina”³⁴. El monarca acepta el libro y éste pasa a engrosar la Librería Real, donde probablemente alimenta las lecturas del rey y de la comunidad jerónima y adquiere un estatuto que le hermana con otros objetos de la *biblioteca-museo* escurialense. Para el autor, la dedicatoria de un libro al príncipe es un acto de liberalidad del que puede depender su reconocimiento intelectual: aceptando o rechazando la dedicatoria, el soberano legitima o descalifica una obra, es decir, refrenda o no la autoridad intelectual de un autor; la dedicatoria es una práctica habitual en la economía de las relaciones del mecenazgo renacentista: a cambio del libro dedicado, ofrecido y aceptado, el dedicatario se obliga a conceder su protección, empleo o retribución; mediante la dedicatoria el autor honra y elogia al monarca y éste, como contrapartida a este libre acto de sumisión del hombre de letras, le concede algún favor.

La vinculación del rey con el autor está probada: el jurisconsulto milanés Julio Claro (1525-1575) es gran comisionado de Felipe II

en los Estados de Italia³⁵, donde resuelve conflictos de competencia jurídica entre la administración española y la milanesa. Entre 1565 y 1575 reside en la corte de España, donde Felipe II y el Duque de Saboya recaban sus informes sobre asuntos de interés político y jurídico tan relevantes como la controversia suscitada sobre la posibilidad de perseguir jurídicamente a los hijos de Guillermo de Orange o los derechos dinásticos de Juan de Austria. No cabe duda que esta encuadernación, con su nombre en la cubierta, refleja esta relación entre el monarca y uno de sus súbditos, lo que confirmó póstumamente el hecho de que Claro legara su biblioteca, junto con sus cartas inéditas, a la Librería Real en el año 1575.

b) En el otro medallón se han inscrito la leyenda JULIUS CLARIS IURISCON D. D. La anotación del nombre del autor sobre la cubierta de la encuadernación constituye una afirmación del “factor personal” o “función autor” (Foucault); pero simultáneamente es un signo inserto en un más amplio sistema de signos personales típicos del libro renacentista. En este sentido, desempeña una función análoga a la de elementos iconográficos como el retrato del autor, o a la de los elementos literarios de los preliminares (prólogos, proemios, epístolas, dedicatorias y poesías); frente a la ausencia de marcas personales en paleotipos e incunables, supone un avance hacia la clarificación de los elementos personales típicos de las portadas de los libros del siglo XVI.

Por otra parte, la anotación de la profesión del autor (“jurisconsulto”) subraya la relevancia del personaje como autor de una obra jurídica: *Sententiae receptae* es, efectivamente, un libro influyente en la jurisprudencia criminal del Antiguo Régimen (como prueban sus numerosas reediciones con comentarios durante el siglo XVII) en el que Claro afirma la función científica, jurisdiccional y política de los tribunales y donde, sin renunciar a la ciencia jurídica de la antigüedad latina y medieval, sitúa en un nuevo contexto las relaciones entre el intelectual y el poder, consolidando una incipiente jurisprudencia humanista.

Las formas individuales

Antes de analizar las formas individuales, debe definirse la relación que éstas guardan con la forma global dentro de la *compositio*; como se ha visto, se trata, *prima facie*, de una relación entre un elemento abarcante y otro abarcado, organizante y organizado, primario y secundario: el cartucho contiene, sostiene, alberga y organiza los motivos individuales y así, de algún modo, les da un significado. Pero esta distinción que, jerarquizando los morfemas ornamentales, les confiere valores semánticos autónomos, no es útil para definirlos en su relación con las ideas normativas desarrolladas con extensión en la tratadística renacentista sobre la ornamentación. Uno de estos tratadistas, Sebastiano Serlio, recupera las nociones aristotélicas de sustancia y accidente para asignarles respectivamente, en relación al ornamento, los valores de norma y licencia³⁶. Según esta hipótesis, la forma englobante del cartucho (sustancia de la *compositio*) es clásica y ortodoxa por cuanto respeta la norma de los repertorios ornamentales establecidos y las leyes de esta representación (decoro, gracia...); por el contrario, las formas individuales (accidentes en la *compositio*) propician una cierta licencia, cuando no la herejía. Veremos ahora, analizándolos, los diferentes grados de libertad que se toman tales motivos individuales respecto de la norma establecida.

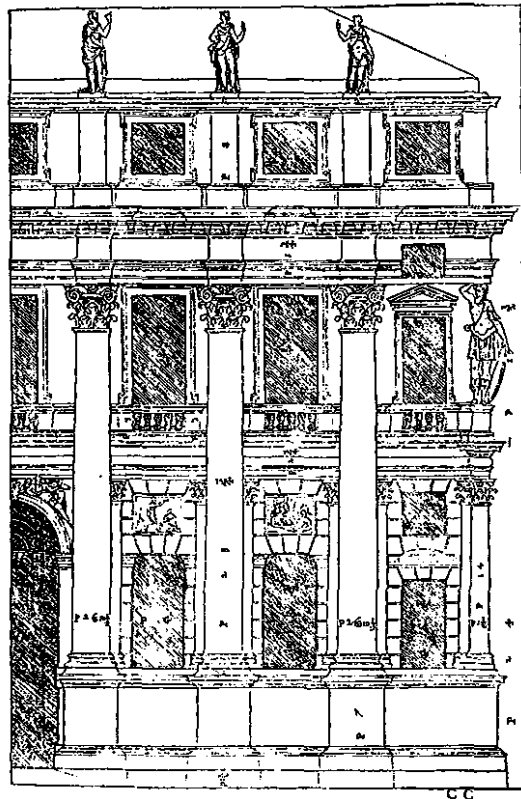
A) Las formas humanas

Paliar la aparente falta de significado o de definición de las imágenes simbólicas de esta *compositio* induce a interpretarlas como metáforas plásticas. En el Renacimiento las formas se definen a menudo como ilustración de cualidades —esenciales o accidentales— de un concepto. Según la tradición de la iconología aristotélica representada por Caro y Ripa³⁷, la metáfora propone una interpretación, un método de definición visual, mediante el cual el lenguaje de la imagen se convierte en signo descifrable (según cuatro tipos de derivación causal en Aristóteles: material, eficiente, formal y final). Los símbolos que Ripa utiliza como atributos son metáforas ilustradas. Por el contrario, según una interpretación neoplatónica o místi-

ca del simbolismo, cuyo origen está en la exégesis bíblica y que se explicita a menudo con el lenguaje del mistagogo, el simbolismo es el idioma que expresa el misterio de la divinidad, lo oculto y se opone a la idea de lenguaje-signo.

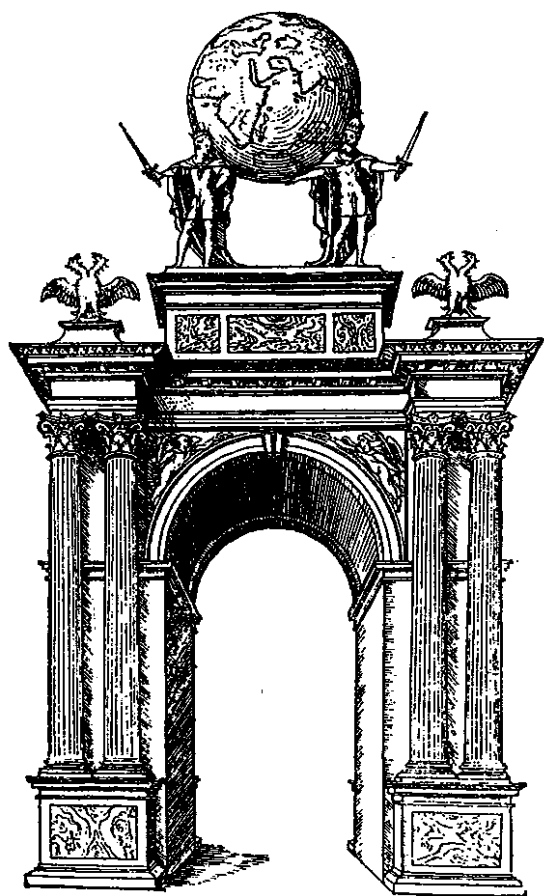
La lectura de formas tan ambiguas como las que pueden verse sobre la cubierta del libro de Julio Claro remite necesariamente a una utilización alternativa, a veces concurrente, de ambas metodologías. Así, el lenguaje de la metáfora, unívoca o biunívoca, convendrá mejor, en principio, a las figuras humanas y a las formas animales y vegetales naturalistas, mientras que las figuras híbridas y los seres inventados de la naturaleza, más próximos a lo místico, reclaman la erudición y el ingenio de las técnicas de la exégesis.

Veamos las formas humanas de la *compositio*: Sobre la cubierta con la dedicatoria a Felipe II, sendas figuras alegóricas rematan una cornisa



[Fig. 4] Diseño arquitectónico del Palacio Valmarana de Andrea Palladio.

que se extiende a izquierda y derecha del cartucho. Es una solución ornamental habitual en algunos edificios renacentistas italianos del Renacimiento (Palacio Chericati, Palacio Valmarana), donde no es raro ver estatuas sobre las cornisas [fig. 4]. La utilización del lenguaje clasicista y la complicación alegórica de las dos figuras tienden a subrayar la virtud de la justicia (la figura que sostiene la balanza) y la idea de triunfo, referidas ambas al monarca Felipe II, cuyo nombre aparece inscrito en el medallón oval del cartucho. Apunta hacia la misma idea el carácter mayestático y solemne de las imágenes que, ausente la alusión lúdica, se asocian con las formas humanas que coronaban los arcos triunfales erigidos en las ciudades para celebrar la entrada del rey, esto es, con la arquitectura efímera de los festejos en la que las



[Fig. 5] Ejemplo de arquitectura efímera con figuras humanas en la cornisa (Entrada de Felipe II en Amberes, 1549).

figuras humanas se conciben como una especie de ornamento de segundo grado, un remate que reúne en sí las virtudes de la "gracia", el refinamiento y, sobre todo, un valor añadido a la arquitectura [fig. 5]. La rigidez de un lenguaje incipientemente manierista no impide dar énfasis a lo sencillo y majestuoso, pues las figuras humanas, junto a los festones, también triunfales y "romanos", son perfectamente legibles e identificables. Puede concluirse por ello que estas formas humanas incorporan a la *compositio* una iconografía plenamente normativa y clasicista.

B) Las formas híbridas

Una segunda categoría de motivos ornamentales visibles en la cubierta de este libro son las formas mitad icónicas y mitad abstractas: a ambos lados del cartucho, a la altura del medallón central, dos cariátides perfiladas apoyan sus cabezas sobre sendas ménsulas y, sin aparente esfuerzo, sostienen un arquitrabe; en esta figuración conservan la cualidad agraciada y esbelta de las *cariatidis* romanas codificada por la tradición clásica romana³⁸, como si sobre sus cabezas no reposara el peso de una estructura constructiva, ni tampoco el de las figuras humanas que, en una de las dos cubiertas, culminan la composición.

Estas figuras han sido representadas en el momento de su metamorfosis, que tanto podría ser de forma humana a ornamento abstracto, como de ornamento abstracto a figura humana. Tal inquietante transformación nos remite al mito de la petrificación del ser humano³⁹ o al de su transformación en ser inanimado: mientras que las cabezas perfiladas de las doncellas presentan una figuración humana, el busto y la zona correspondiente a las piernas son parahumanas: una voluta angular remeda el pecho femenino; los espirales enrollados inferiores que desarrollan tres cuartos de circunferencia, los pies. Es una utilización que recuerda tanto a las figuras de las chimeneas venecianas contemporáneas [fig. 6] como a las que aparecen en algunos trabajos sobre esmalte o metal. Esta fuerte tensión entre la forma icónica y la forma abstracta, entre un universo naturalista y otro

convencional, determina el alejamiento de estas formas híbridas de la claridad conceptual que caracteriza la norma clásica según la ortodoxia vitruviana.

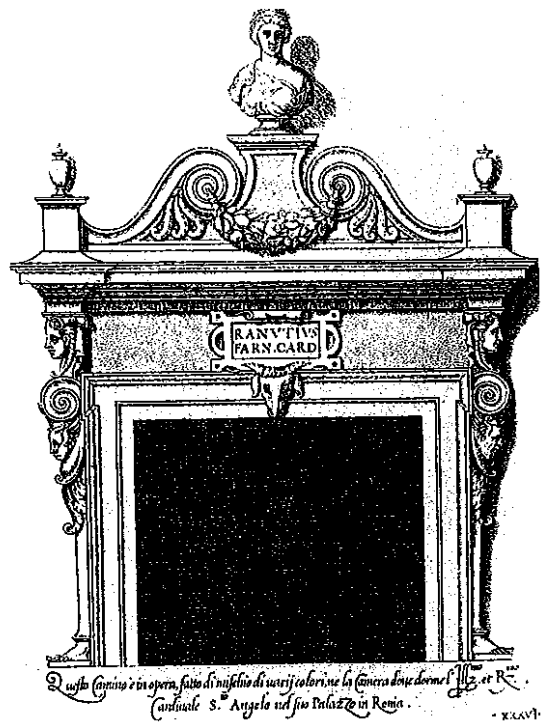
C) Las formas del mundo vegetal

Pueden ser descompuestas en tres grupos:

1) A la altura del perímetro superior del óvalo arrancan sendas guirnaldas dispuestas simétricamente a cada lado: flores y frutas, entretrejidadas y unidas por cintas, forman una ancha banda cilíndrica más abultada en el centro que en sus extremos. De origen griego, las guirnalnas y festones son motivos ornamentales típicos del arte imperial romano, donde solían aparecer, colgados sobre los frisos de los templos, junto a coronas de frutas naturales y cráneos de animales sacrificados, candelabros, trípodas y otros utensilios de culto que se disponían en los compartimientos de las metopas; de la arquitectura sagrada pasaron rápidamente a la profana, y en el Renacimiento las vemos, como decoración esculpida, en arquitrabes y cornisas⁴⁰. Célebres fueron, por ejemplo, las guirnaldas que Jacobo Sansovino utilizó en la fachada de la Biblioteca de la Plaza de San Marcos de Venecia o las de la palladiana *Loggia* de Capitaniato de Vicenza (1565). El hecho de que el libro de Julio Claro *Sententiae receptae* se imprimiera (y muy probablemente se encuadernara) en Venecia en 1568, permite conjeturar que la ornamentación de sus cubiertas incorporara, con análoga connotación triunfal⁴¹, motivos de la arquitectura véneta local y que tampoco fuera indiferente a las incitaciones de la arquitectura palladiana, a la sazón ampliamente difundida en la región véneto-paduana.

2) La segunda forma vegetal relevante en la *compositio* son las flores y frutos que rebosan de dos cornucopias⁴² dispuestas también simétricamente y que parecen emerger misteriosamente, como extraña excrecencia, del ser marino que analizaremos en el apartado dedicado a las formas animales.

Las formas coincidentemente cilíndricas de estos dos cuernos de la abundancia confirman



[Fig 6] Chimenea veneciana a *padiglione* con guirnalda y figuras parahumanas separadas por volutas (1680-1690).

el dominio en la composición de la línea curva, la consolidación de un efecto de blandura y flexibilidad acorde con los suaves repliegues del cartucho y con los grolierescos entrelazos que dominan toda la composición. Todo ello crea un conjunto de correspondencias bastante explícitas entre el mundo animado de la naturaleza (vegetal y animal) y el artificio "arquitectónico" del armazón abstracto del cartucho.

3) Este mismo equilibrio preside la simétrica disposición, a cada lado del óvalo, de las dos ramas del arbusto, quizá un mirto, sin duda la figuración fitomorfa más naturalista de toda la cubierta.

Esta *compositio* botánica tan artificiosa, y paradójicamente tan respetuosa para con la norma y las leyes del decoro, es bastante congruente con la representación normativa del mundo vegetal tipificada por los herbarios renacentistas: es, en efecto, un figuración naturalista que no se



[Fig. 7] Pedacio Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos* (1555). Representación del mirto (Libro I, cap. CXXVIII).

permite ningún tipo de *licentia* y que, como casi toda la iconografía botánica europea del Renacimiento, alcanza un alto grado de exactitud científica y calidad artística⁴³. Parece seguir de cerca las ilustraciones botánicas de la *Materia Medica* de Dioscórides⁴⁴ [fig. 7], autoridad indiscutida sobre plantas medicinales durante el Renacimiento, y las del *Comentarii* de esta obra realizada por Piero Andrea Mattioli (Lyon, 1544); tampoco parece lejana de las xilografías naturalistas del herbario de Leonhard Fuchs *De Historia stirpium* (Basilea, 1542), cuya iconografía marcó pautas sobre los trabajos xilográficos y ligatorios de los maestros ornamentistas. También parece guardar relación con la imaginería botánica de las obras de Acosta⁴⁵, Monardes⁴⁶ y Hernández⁴⁷, que facilitó un conocimiento más exacto sobre la vida natural en el Nuevo Mundo.

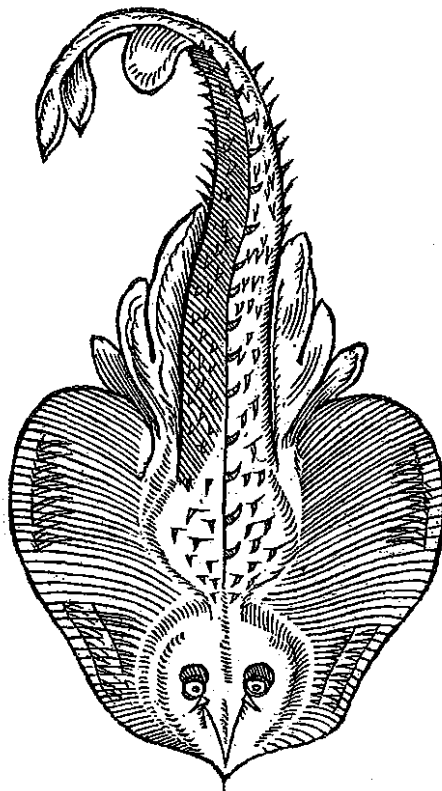
D) Las formas del mundo animal

Pueden descomponerse en dos grupos:

a) En la zona inferior del cartucho, a la altura del eje central de la apertura oval u óculo, una forma animal, probablemente un ser marino, está incrustado entre las dos terminaciones de sendos cuernos de la abundancia. Aunque esta figuración transgrede aparentemente las leyes del decoro, se inserta como un elemento decorativo más dentro de la *compositio* y es formalmente coherente con ella: de hecho, respeta las líneas de los ejes simétricos y constituye el *pendant* zoológico, de las formas botánicas visibles en la otra cubierta de la encuadernación, creando así una armónica correspondencia naturalista entre el mundo animal y el vegetal.

En el Renacimiento la representación de animales dispone de un acervo bastante estereotipado de imágenes en las que la imaginería científica convive indistinta con la tradición fantástica. Enciclopedias naturalistas de la etapa incunable tales como *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (Estrasburgo, 1480) o *Buch de Natur* de Conrad von Megenberg (1475) representa aún seres metamórficos típicamente románicos y bajomedievales, o mantienen incólumes las criaturas aberrantes de las Apocalipsis normandas o los Bestiarios⁴⁸, o bien trasladan al grabado xilográfico las *drôleries* y rarezas de los márgenes de los manuscritos miniados⁴⁹. Los grabados de las enciclopedias zoológicas *Historia animalium*, de Konrad Gesner (Zúrich, 1551-1558) y *Ornithologiae* (Bolonia, 1559), de Ulisse Aldrovandi, sistematizan y codifican esta imaginería animal y, pese a las limitaciones técnicas de la balbuciente xilografía, fijan un repertorio iconográfico naturalista del mundo animal bastante estable. Naturalistas son también los grabados zoológicos de las obras que los médicos Pierre Belon⁵⁰ e Hipolito Salviani⁵¹ dedicaron monográficamente al estudio de los peces, un campo de la zoología renacentista donde la observación verista estaba aún bastante contaminada por lo legendario e incluso por lo teratológico. La obra de Guillaume Rondelet *De Piscibus marinis* (1554-1555), otra monografía sobre la vida en el mundo marino, tampoco

pretendió ofrecer ilustraciones artísticas, sino una imaginaria de referencia con pretensiones científicas⁵²; de hecho, las figuraciones animales de este libro corresponden a una etapa en que la representación animal busca nuevos derroteros que conducen a un período dominado por el deseo de obtener el conocimiento exacto mediante la observación; en este sentido, el libro de Rondelet, que supera a las imágenes indudablemente más completas de Salviani desde el punto de vista de la representación de hábitat, apunta certeramente hacia el cientifismo puro de los animales pintados por Pisanello y sobre todo por Leonardo y Durero. Vemos, por ejemplo, que cuando el naturalista francés representa la figura del llamado pez raya, realiza una descomposición bastante respetuosa para con la realidad de la anatomía de esta especie marina (cabeza, cuerpo, cola), que sin duda el



[Fig. 8] Representación del pez raya en *De Piscibus Marinis* de Guillaume Rondelet.

diseñador de la cubierta de libro de Julio Claro, apoyándose en la gran difusión que alcanzaron estos grabados de *De Piscibus marinis*, incorporó como ornamento integrante de la *compositio* que estamos analizando. El lector puede, en efecto, constatar estas analogías comparando el grabado que se reproduce aquí de la obra de Rondelet [fig. 8] con la imagen de la cubierta del libro.

b) La segunda forma animal relevante en la *compositio* es un gallo que, en la otra cubierta del libro de Julio Claro, campea representado de perfil sobre el lado izquierdo de la cornisa del cartucho. Es una figura plenamente naturalista procedente de fuentes clásicas y que, por ser sobradamente conocida, los naturalistas del Renacimiento olvidan representar en sus compendios zoológicos, pero que, en cambio, llama la atención de una literatura emblemática más atenta a las resonancias simbólicas y enseñanzas didácticas del mundo animal que a la taxo-



[Fig. 9] Grabado francés del siglo XVI con gallo de perfil.



[Fig. 10] Alegoría de la Justicia (Vicenzo Cartari, *Las imágenes de los dioses de los antiguos*, Venecia, 1571).

nomía y a la descripción científica de los zoólogos⁵³ [fig. 9]. Por ello se hará un ensayo de interpretación simbólica de esta segunda forma animal de la *compositio*, poniéndola en relación con la primera y con el contenido general del libro *Sententiae receptae*.

Gallo y pez aparecen, en efecto, como los dos extremos en un sistema de correspondencias, como dos expresiones cósmicas dotadas de simbolismos contradictorios: el gallo, por cuanto ave, está asociado al aire y por eso campea, majestuoso, en la cornisa superior del cartucho; en la Edad Media, como símbolo cristiano, también aparece a menudo en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales y como tal se le considera símbolo solar de vigilancia y resurrección⁵⁴; inversamente, el pez, en la zona inferior del cartucho, se asocia con la vida irracional, lo abisal, lo no sometido al imperio de la voluntad. La contraposición simbólica y espacial de los dos animales denota una

aspiración al equilibrio entre dos fuerzas contrapuestas, es decir, el deseo de alcanzar un orden que conduce a la justicia entendida como equilibrado contrabalanceo de dos opciones. En tal sentido, este simbolismo es coherente con la balanza justiciera que sostiene la figura humana superior de la izquierda y, por supuesto, con el contenido de un libro de jurisprudencia civil y criminal [fig. 10].

Conclusión

La interpretación como herejía, o al menos como *licentia*, de un conjunto de ornamentos tan disímiles como los que acabamos de analizar en este artículo, y que, en principio, violan las leyes del decoro, es una tentación fácil que puede tener una firme apoyatura en un análisis sumariamente formal de la *compositio*. Sin embargo, en el Renacimiento las formas del arte tienen un significado y no se sostienen por el deseo abstracto de crear belleza o únicamente por el formalismo de la geometría. La simbología, propiciada por la cábala, el influyente neoplatonismo, la emblemática, aporta innovadoras fuentes interpretativas complementarias que permiten establecer esclarecedoras correspondencias temáticas entre las artes (*parangoni*) y descubrir así significaciones no evidentes que condenan al fracaso las tentativas de aislar la comprensión de un ornamento ligatorio de un conjunto referencial englobante. El libro es el resultado de la suma de una pluralidad de otros libros y por ello mismo su "lectura" es tan abierta como cada uno de ellos. Esto permite abrir el estudio de la encuadernación renacentista, el objeto-libro, a otras artes y a sus específicos códigos intelectuales. Hemos visto que algunas correspondencias entre formas ornamentales autónomas alumbran nuevos significados; correspondencias, por ejemplo, entre las diferentes formas animales, entre las diversas formas vegetales, entre animales y vegetales, entre el mundo de la naturaleza y las abstracciones geométricas de la arquitectura, entre la figura humana y las formas híbridas⁵⁵. La carga semántica del ornamento ligatorio se inserta de pleno derecho en la gramática comunicativa del libro renacentista entendido como centro de una galaxia de factores heterogéneos culturalmente muy relevantes. Ornamento y contenido

ideológico, soporte material del ornamento e idea, conforman una unidad inescindible, una tercera realidad podríamos llamarla, en la que la encuadernación juega un papel esencial como factor visual en la definición iconográfica del libro impreso en un momento en el que, con la invención de la imprenta, ya nadie discute su estatuto de fuente primordial de conocimiento del universo.

* Este artículo desarrolla conceptos del libro *La encuadernación renacentista en la Biblioteca de El Escorial* José Luis Checa Cremades (Madrid, Ollero & Ramos, Editores, 1998).

¹ Vid. Colin y Nixon: "Une ode à Philippe II, écrite, imprimée et reliée par Plantin", *De Gulden Passer* 43, 1965 y Colin y Nixon, H.M.: "La question des reliures de Plantin", *Studia bibliographica in honorem Herman de Fontaine Vewey*, Amsterdam, 1969, pp. 56-87, n. 25.

² Vid. Anthony Hobson, *Humanists and bookbinders: the origins and diffusion of the humanistic bookbinding 1439-1559 with a census of the historiated plaque and medallion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

³ Para la encuadernación mudéjar, ver R. Miquel y Planas: *El arte hispano-árabe en la encuadernación: restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros* (Barcelona, 1913). Ver también de Julia Méndez Aparicio: "La encuadernación mudéjar" en *Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional* Biblioteca Nacional, Julio Ollero editor. (Madrid, 1992). Para las tipologías complotenses y salmantinas, ver Francisco Hueso Rolland: *Exposición de encuadernaciones españolas* (Madrid, 1934).

⁴ Entre ellas figuran los libros comprados por Calvete de Estrella para la biblioteca pedagógica del joven Felipe II, que fueron encuadernados por el artesano salmantino Juan Vázquez, A.G.S., G.S.R., Leg. 36, Fol. 8 (fols. 171a-172v). Libranza a Calvete de Estrella (Madrid, 14 de noviembre de 1541).

⁵ Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial*, P. Hs, 1880.

⁶ Henry Thomas, *Early Spanish bookbindings, XI-XV centuries*, London, printed for the Bibliographical Society at the University Press, Oxford, 1938.

⁷ Hueso Rolland, *op. cit.*

⁸ El trabajo de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *La "Librería rica" de Felipe II. Estudio histórico y catalogación* (Colección del Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 10, Ediciones escorialenses (EDES), 1998) ha abierto un esperanzador camino en esta clasificación de las encuadernaciones escorialenses: no sólo se individualizan nueve grupos de encuadernaciones en la Librería rica de Felipe II atendiendo a su origen geográfico, nombre de artesanos, talleres, sino que además se incluye en la ficha de los libros catalogados una descripción pormenorizada de cada volumen con un inventario gráfico de hierros y ruedas.

⁹ Casos bien conocidos de mecenazgo por parte de Felipe II son el de la encuadernación mosaica que adornaba la obra del Protomédico general de las Indias en la Nueva España, Francisco Hernández, *Nova Plantarum, animalium et mineralium Mexicanorum historia* (1570-1577), que pereció en el incendio de El Escorial de 1671 o el de la encuadernación de la *Materia Médica* de Dioscórides.

¹⁰ Las comparaciones entre las artes (*parangoni*) era tema recurrente en la literatura crítica del Renacimiento. Así, es célebre el parangón que Leonardo establece en su *Trattato de la pittura* entre la pintura y las artes de la música, la poesía o la escultura. Vuelve sobre el mismo tema el proemio de Giorgio Vasari en *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (Proemio), Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550.

¹¹ Esta visión teñida de romanticismo que concibe la encuadernación como una actividad casi secreta y aislada está presente en los tratadistas franceses de los siglos XVIII y XIX, sobre todo en el *Traité de la reliure des livres* de Capperonier de Gaufeourt (Lyon, 1763) y en la obra histórica de Dibdin, *The Bibliographical Decameron* (1817). Sorprendentemente, aún subsiste en el siglo XX en el libro de Fernand Cuvelier *Histoire du livre, voie royale de l'esprit humain* (Paris, Edition de Rocher, 1987).

¹² Leon Battista Alberti, "Della pittura", en *Leon Battista Alberti klinere kunsttheoretische Schriften*. Traducción española de Diego Rejón de Silva, 1784.

¹³ Venía avalada por la tradición clásica: Cicerón la había formulado en *De officiis* (I, XXVIII, 98), donde la aplicó al cuerpo humano y Vitruvio en relación a los edificios (*De Architectura*, III, I).

¹⁴ *Librarii* en el sentido albertiano de ilustrador o artista del libro, frente a *pictores*, que eran quienes pintaban frescos o retablos.

¹⁵ Vitruvio no lo menciona en *De architectura*, texto reconocido en el Renacimiento como autoridad indiscutida en la materia.

¹⁶ Jan Vredeman de Vries, *Architectura*, Amberes, Jode, 1581.

¹⁷ Jacques Androuet du Cerceau, *Leçons de perspective positive*, Paris, Mamert Patissoi, 1676.

¹⁸ Las series de las estampas que componían un libro de modelos solían llevar un número que indicaba los diversos oficios a los cuales podría aplicarse el impreso.

¹⁹ H. Liefrink lo define como "Varii generis partitionum seu (ut Italici placet) compartimentorum formae" y Jakob de Floris se refiere en 1566 al cartucho como "compartimentorum quod vocant multiplex genus lepidissimis historiis poetarumque fabellis ornatum".

²⁰ Vid. sobre todo Androuet du Cerceau.

²¹ Pero debe señalarse que estos libros de modelos, aunque se dirigían a todo tipo de artesanos, estaban orientados primariamente para servir de un modo casi exclusivo a las artes textiles: cuando, por ejemplo, se titulaba uno de estos libros como *patrons de broderie* se estaba aludiendo genéricamente a bocetos ornamentales.

²² Los historiadores del mueble no italianos utilizan desde hace tiempo el término *intarsia* para designar la madera incrustada en la Italia del Renacimiento. Sin embargo, los italianos no empleaban este vocablo, sino que preferían hablar de *lavoro de intarsio* o de *tarsia* (plural *tarsie*). Se llama *intarsiato* a un objeto incrustado. *Intarsio* es, pues, la técnica que permite realizar *tarsie*; el objeto es *intarsiato*.

²³ Los nombres de los grandes *intarsiatori* que trabajaron en Venecia en este periodo son citados por Franco Brunello, en *Arti e Mestiere a Venezia...* (Vicenza, 1981).

²⁴ Albert Brinckmann, *Die praktische Bedeutung de Ornamentstiche für die deutscher Frürenaissance*, Estrasburgo, J. H. Heitz, 1907.

²⁵ La aplicación más monumental del cartucho ornamental a la arquitectura se hizo en la Galería Francisco I de Fontainebleau, donde se utilizó para encuadrar con estucos las pinturas siguiendo los grabados de modelos ejecutados por Antonio Fantuzzi.

²⁶ Vid. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (Proemio), Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550.

²⁷ Es indudable que los motivos ornamentales aparecen indistintamente en diversas partes del libro que, como se ha dicho, proporciona, a través de la estampa, la fuente primaria de los repertorios.

²⁸ Irmischer, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornament*, pp. 16-17.

²⁹ Panofsky, "El padre tiempo" en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

³⁰ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII (Florencia, 1485).

³¹ La relación con la arquitectura también resulta aquí evidente: circulares eran edificios tan prestigiosos como el Panteón y Santo Stefano Rotondo de Roma, o el Baptisterio de Florencia; oval era la romana Plaza del Capitolio diseñada por Miguel Angel, una de las creaciones más imaginativas del Renacimiento, pues hasta entonces el óvalo era una forma casi desconocida en arquitectura, aunque Miguel Angel ya la había propuesto para el interior de la tumba de Julio II; aparece también en bocetos de iglesias y villas de Baldassare Peruzzi. Para un estudio del uso de la forma oval en arquitectura, ver W. Lotz, "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", *Rom. Jbb.*, VII, 1955, pp. 9 y ss.

³² Debe señalarse que el libro es un medio especialmente apto para consumir tal simbiosis: su finalidad primaria es práctica (transmitir conocimiento), pero nada impide que en su encuadernación o en sus grabados se desarrollen programas iconográficos tan bellos como los de un lienzo.

³³ El acto de dedicar un libro al rey a través de la encuadernación reviste varias formas: unas veces se graba la efigie del monarca sobre la superficie de la cubierta; en otras ocasiones se refiere el lenguaje alusivo de la heráldica; hay encuadernaciones, como la estudiada, en las que se inscribe

el nombre del monarca utilizando una dedicatoria escrita. De todos estos casos hay ejemplos en la Laurentina.

34 No es sencillo determinar la naturaleza de la encuadernación por esta marca: para Colin, es un rasgo que permite encuadrarla como una "encuadernación de librero" para diferenciarla de una "encuadernación de edición". Esto implica que estas encuadernaciones con marcas habrían sido encargadas por el librero para que los ejemplares expuestos en su establecimiento pudieran ser examinados por los clientes. Es una hipótesis que se inscribe en una visión general de la venta de libros durante los siglos XV y XVI.

35 Sobre Julio Claro, *vid.*: E. von Moeller, *Julius Clarus aus Alessandria, der Kriminalist des 16. Jahrhunderts des Rat Philipps II, 1525-1575*, Breslau, 1911.

36 Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura, IV libro, sopra le cinque maniere degli edifici* (Venecia, 1537).

37 *Vid.* Cesare Ripa, *Icones symbolicae* (Roma, 1593).

38 *Vid.* Vitruvio, *De Architectura*, VI, VII, 6.

39 Esta metamorfosis es, según Ovidio, un castigo: el gigante Atlante fue transformado en piedra o montaña.

40 Davy, M., *Essai sur la symbolique romaine* (París, 1955).

41 Pertenecen, pues, a la categoría de los ornamentos que (junto con otros también netamente arquitectónicos tales como órdenes, roleos, entrelazos y elementos autónomos como trofeos, termes, cariátides y vasos) utiliza el Renacimiento como cita literal de la antigüedad clásica.

42 Sin embargo, los ornamentos triunfales de la fachada de la *loggia* del Capitaniato que da a la calle lateral no pudieron inspirar la ornamentación de la encuadernación del libro de Claro, pues conmemoran la victoria de los venecianos sobre los turcos en Lepanto, que se produjo en 1571. Debe tenerse en cuenta sin embargo que el resto del edificio empezó a construirse en 1565, esto es, tres años antes de la impresión de *Sententiae receptae* en Venecia.

43 El cuerno de la abundancia es también un motivo netamente clásico. Según la mitología, es el cuerno de la cabra Amaltea que amamantó a Júpiter, aunque otra tradición cree que es el cuerno arrancado por Hércules al río Aquileos y que las ninfas llenaron de flores y frutos. Aparece en las joyas etruscas; en los capiteles de la antigüedad clásica sustituye a volutas.

44 Sobre todo en relación a la ilustración zoológica, siempre más contaminada por factores emocionales deformantes. Este mayor realismo de las imágenes botánicas se explica en parte por el hecho de que el estudio de las plantas está muy determinado por necesidades eminentemente prácticas derivadas de sus usos en jardinería, agricultura y farmacia.

45 El texto griego de Pedacio Discórides Anazarbeo se difundió en España con el título de *Materia medicinal y de los venenos mortíferos* gracias a una celeberrima traducción de Andrés Laguna. Este texto se convirtió en seguida en la fuente más común de la botánica médica del siglo XVI.

46 Cristóbal de Acosta (1525-1592) fue autor de un *Tratado de las drogas y medicinas en la Indias orientales* (1578).

47 Nicolás Monardes, *De libros, el uno que trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de la medicina, y el otro que trata de la piedra Bezaar, y de la yerba Escuerçonera* (Sevilla, Hernando Diaz, 1569).

48 Francisco Hernández, sin duda el naturalista español más relevante en la España de Felipe II, es autor de una monumental *Historia Plantarum Novae Hispaniae* (1570-1577), el principal vector de conocimiento de la vegetación americana en Europa.

49 *Vid.* Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.

50 *Vid.* Lillian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, California Studies of the History of Art, Vol. IV, Berkeley y Los Angeles, 1966.

51 Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularités et choses trouvées en Grèce, Asie, Indem Égypte, Arabie...* (París, 1555).

52 Hipólito Salviani, *Aquatilium Animalium* (Bolonía, 1554-1557).

53 Cosa que no siempre consiguió, pues Rondelet incluyó en su monografía descripciones e imágenes de criaturas extrañas que tomó de fuentes apócrifas o poco contrastadas; algunas provenían de los libros de Gesner, Belon o Aldrovandi. Es el caso, por ejemplo, del "pez obispo", uno de los inventos más conocidos en los anales de la zoología fantástica, o del que llamó "pez monje, muy semejante al que publicó Belon en 1553. Pero, curiosamente, Rondellet era consciente del carácter poco verídico de estas criaturas: "El pintor ha añadido algunos detalles que superan la verdad para hacerle parecer (al pez monje) más maravilloso".

54 El libro del médico y botánico de Nuremberg, Joachim Camerario (1534-1598), *Symbolorum et emblematum ex animalibus* (Nuremberg, 1590), proporciona un ejemplo de este tipo de literatura emblemática en la que el mensaje didáctico y moralista predomina sobre la observación basada en la experiencia.

55 Davy, M., *Essai sur la symbolique romaine*, París, 1955. París, Mircea Eliade, *Images et symboles*, 1952.

56 El tratadista español Juan de Arfe y Villafañe estudia en *De varia comensuración para la escultura y la arquitectura* (Sevilla, 1585), las proporciones de las formas animales (tigre y león), según los tratados de Heir y Belon y su propia observación, en relación a las proporciones de la figura humana y la arquitectura.