

# UNA BIBLIOTECA MODÉLICA. LA FORMACIÓN LIBRESCA DE TEODORO ARDEMANS (II)\*

BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

Profesora Titular de Historia del Arte Moderno  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid

## III. 2. Tratados de geometría, perspectiva y óptica. Su fundamento matemático y sus implicaciones científicas en ingeniería, fortificación, astronomía y astrología, geografía, cosmografía y navegación

LA definición de las matemáticas no puede ser, desde luego, más sencilla: ciencia que trata de la cantidad; pero, dada la conmensurabilidad del mundo físico, esta disciplina asume una primacía incuestionable sobre cualquier otra y se convierte en fundamento del conocimiento universal. Vitruvio había recomendado al arquitecto que tuviera conocimientos matemáticos, así abstractos como aplicados, es decir, que entendiera de aritmética, geometría, perspectiva y astrología, porque la “geometría favorece mucho a la arquitectura, y principalmente la geometría demuestra el uso del compasar y trazar: por donde más fácilmente las descripciones y trazas de los edificios se demuestran en sus áreas. También las esquadras, y derechos de las líneas por la óptica, que es la perspectiva, se toman derechamente las luces de ciertas partes del cielo. Por la aritmética se entienden perfectamente los gastos que se hacen en la obra y edificio, y se da razón de las trazas y medidas, y se hallan las razones dificultosas de las medidas... Demás de esto ha de ser astrólogo, porque por la astrología se conoce el Oriente y Occidente, Medio Día y Septentrión, y la razón y movimiento del cielo, y el Equinoccio, y el Solsticio, y los cursos de las estrellas, la noticia de las cuales si el arquitecto no tuviere, no podrá saber por entero la razón, y cuenta de los relojes...”<sup>1</sup>

La objetividad científica que se persiguió en el Renacimiento italiano pasaba necesariamente por la construcción de un espacio sistemático y exacto —así pictórico como arquitectónico— basado en la aplicación de principios matemáticos que permitieran reducir ciertos fenómenos físicos a términos exclusivamente geométricos. El Arte se elevó a la categoría de Ciencia y buscó en aquella disciplina su fundamento, imponiéndose

la Arquitectura el objetivo prioritario de “llegar a definir, ordenar y controlar el universo visible... mediante las representaciones gráficas”.<sup>2</sup> El estudio de las matemáticas, como ciencia que comprendía la geometría y la aritmética y era a su vez fundamento de la perspectiva, posibilitó al hombre moderno la representación rigurosa del espacio tridimensional y su aplicación técnica se puso enseguida al servicio de las Artes, siendo especialmente útil su desarrollo para pintores y arquitectos, que compartían una misma preocupación por la organización espacial.

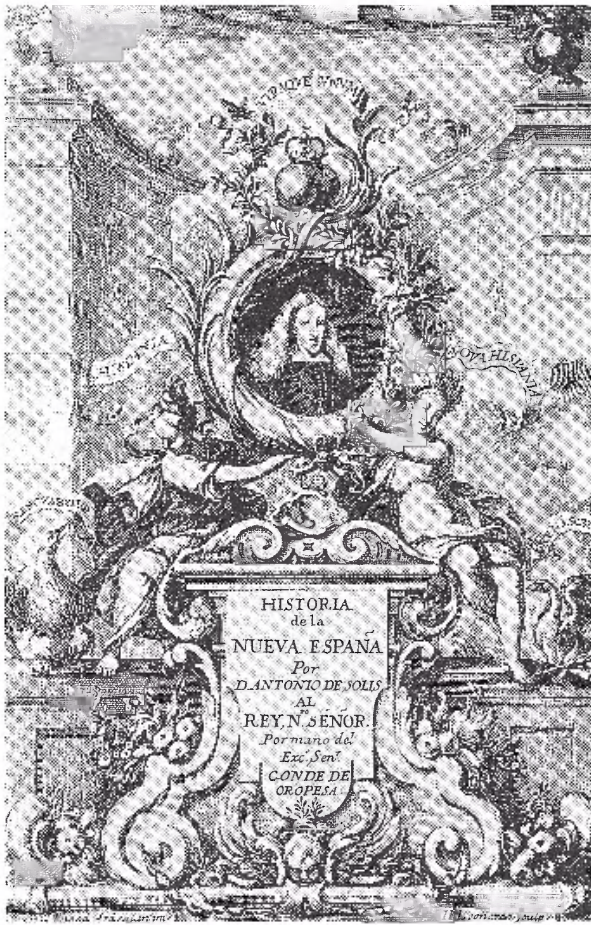
No es extraño, por ello, que unos y otros ahondaran en el conocimiento de estas materias ni que algunos de los más importantes arquitectos del siglo XVI, con Serlio a la cabeza, incluyeran en sus tratados nociones más o menos extensas de geometría aplicada a la edificatoria, esto es, de geometría descriptiva. Luego surgirían también los textos sobre perspectiva, interesados igualmente en desentrañar las dificultades de representación del espacio arquitectónico, según las modernas teorías de la pirámide visual con uno o con más puntos de fuga. Estas circunstancias favorecieron el desarrollo de las técnicas de medición, la revisión de los teoremas euclidianos y la búsqueda de nuevos aparatos de precisión que permitieran controlar el universo visible, sistematizarlo y reducirlo a las modernas leyes de percepción espacial.

La nueva orientación científica se evidencia por el auge que tomaron los estudios matemáticos en su partición elemental (aritmética, álgebra y geometría) y en su relación con otras disciplinas, como la misma perspectiva, la astronomía, la cosmografía, la navegación, la cartografía y la geografía, que tenían una estrecha vinculación con aquellos. El Arte estaba llamado a ser uno de los principales beneficiarios de la nueva investigación científica, sobre todo desde que J. Pèlerin “Viator” publicara, en 1505, el primer tratado sobre “*perspectiva artificialis*”, en el que los principios de la teoría de la visión, la óptica y la pura disciplina matemática se ponían al servicio de la moderna representación

\* Debido a su extensión, la primera parte de este artículo apareció en el número 5, año 1994, de esta misma revista, págs. 73-97.

<sup>1</sup> Vitruvio, Libro primero, fols. 6-8 de la edición de Miguel Urrea, 1582.

<sup>2</sup> D. Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, Madrid Hermann Blume, 1988, pág. 27 [J. M. Pérouse de Montclos].



1. T. Ardemans: Retrato alegórico de Carlos II. Incluido en el libro de A. Solís, *Historia de la Nueva España*, Madrid, 1684 (Madrid, Biblioteca Nacional).

figurativa surgida en el ámbito humanista del *Quattrocento* italiano y que había dado lugar a las formulaciones científicas de Brunelleschi, Alberti o Piero de la Francesca. En el Norte de Europa será Durero quien continuará investigando en el campo de la representación figurativa, y sus tratados sobre la medida, la perspectiva, la simetría y las proporciones del cuerpo humano conseguirán traspasar la frontera natural de los Alpes, donde la continuidad de los estudios fue mucho mayor.<sup>3</sup>

Aquí, Serlio dedicó todo un libro, el primero de su tratado, editado en 1545, al estudio de la geometría descriptiva como punto de partida hacia la definición de la figura perfecta.<sup>4</sup> Con ello sentaba las bases para el ulterior desarrollo de los sistemas de construcción en perspectiva y abría un nuevo camino de investigación para los teóricos de la arquitectura, que entendieron de

inmediato sus posibilidades de aplicación escenográfica. El primero que indagaría y sistematizaría esta técnica de delineación perfecta de los objetos fue Vignola, en su obra póstuma sobre la *Prospettiva pratica*, aparecida en Roma en 1583 con los comentarios y anotaciones del matemático Egnazio Danti: En ella se exponía por vez primera el desarrollo de la construcción de perspectivas de uno o dos puntos de fuga, susceptible de aplicarse a la pintura y al diseño de marquería.<sup>5</sup> El empeño de Vignola se completaría en 1568 con la edición de *La practica della prospettiva* de Daniele Barbaro, que alcanzó una fama extraordinaria por la sencillez expositiva de sus lecciones sobre geometría proyectiva, donde se subrayaba ya la importancia de la escenografía y se abordaba con afán crítico y metódico la formulación de unas leyes que codificaran y completaran los preceptos de Durero y de Serlio.<sup>6</sup> Igualmente, se completaría con las *Leçons de perspective positive* de Du Cerceau –que, en 1576, se sirvió de los diseños de su *Livre d'architecture* para ilustrar los principios de la proyección tridimensional– y con el manual eminentemente práctico de Lorenzo Sirigatti, que puso un broche de oro a la centuria decimosexta. Todos declararon la utilidad de sus propuestas y la importancia que tenía para las Artes la materia abordada, asegurándose con sus ilustraciones una fama que todavía hoy perdura y que confirió a sus tratados una cualidad intrínsecamente artística, paralela a su sentido práctico.

Quizá el caso que mejor ilustra esto que decimos sea la *Perspective* de Vredeman de Vrie, que inaugura la lista de tratados sobre este tema en el siglo XVII. Obviamente, los principios que recoge este arquitecto, pintor y grabador norteyuropeo habían sido formulados con anterioridad por los italianos y por Durero, pero ello no resta importancia a la espléndida serie de láminas que realizó el autor para transmitir sus ideas y para dotar a los profesionales de la arquitectura, la pintura, la escultura, el grabado, la carpintería y otras materias afines de un instrumento imprescindible para delinear y proyectar los objetos de su interés.<sup>7</sup>

El carácter escenográfico y el ilusionismo espacial de algunas estampas (la 37, 38 y 39 nos servirán de ejemplo) parecen preludear la obra del también gran pintor, arquitecto y escenógrafo que fue el jesuita Andrea Pozzo. Su *Perspectiva pictorum et architectorum*, aparecida en Roma en 1693 y 1700, siguió la estela de otros varios tratados seiscentistas que proliferaron en toda Europa, aunque su formación autodidacta, su procedencia del mundo de la pintura y el ambiente cultural del barroco romano tardío dotaron a su obra de una cualidad especial, permitiéndole desplegar una extraordinaria libertad compositiva y concebir sus propuestas en un tono a la vez escenográfico, monumental e ilusionista, que desbordaba y confundía los límites del espacio real, constituyendo una de las razones de su ful-

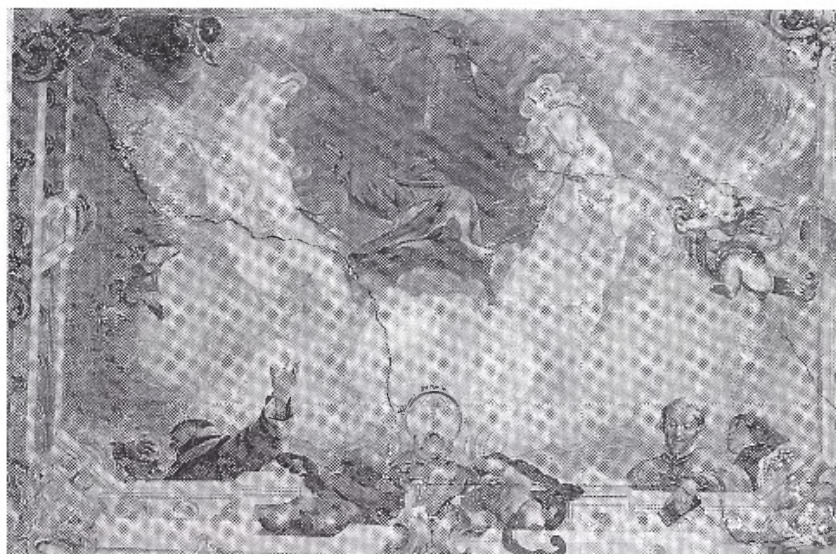
<sup>3</sup> E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 253-292.

<sup>4</sup> C. Sambricio [introducción], *Todas las obras de Arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986.

<sup>5</sup> Julius von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pág. 354, y Wiebenson [R. J. Tuttle], op. cit., pág. 204.

<sup>6</sup> Wiebenson [D. Rosand], ibidem, pág. 207.

<sup>7</sup> A. K. Placzek (ed.), *Jan Vredeman de Vries, Perspective*, Columbia University, 1967, Introducción. El entusiasmo que despertaron las estampas de Vredeman entre ciertos arquitectos no es apreciado por H. E. Ter Kuile, que reprocha al tratadista la fantasía de sus composiciones y le acusa de haberse limitado a vulgarizar el estilo de Floris sin disponer de su talento y su creatividad (cfr. J. Rosenberg, *Arte y arquitectura en Holanda (1600-1800)*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 387).



2. T. Ardemans: *Apotheosis de San Francisco de Asís*. Pintura mural en la sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores de la V.O.T. de Madrid, 1686.

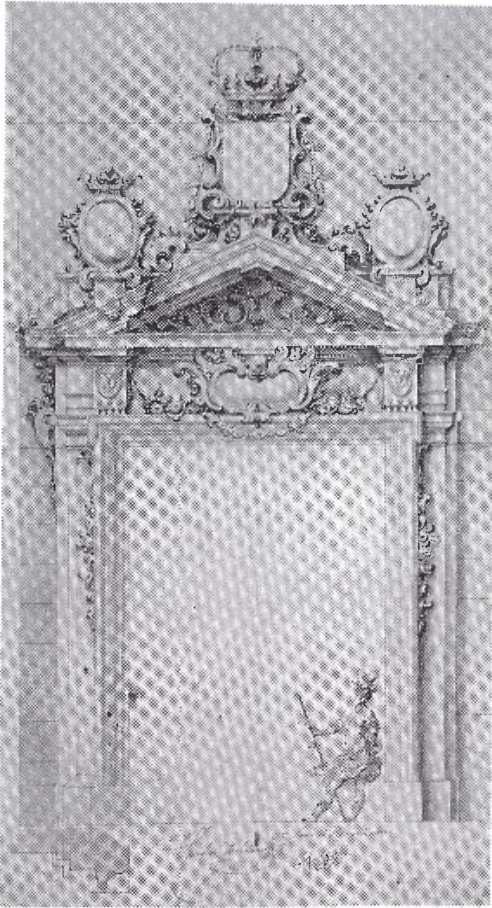
gurante éxito, hasta que Milizia proscribió su heterodoxia y su fantasía barroca.<sup>8</sup>

La obra del Padre Pozzo cerró la centuria decimoséptima con inigualable esplendor y abrió la puerta por la que entraría triunfante, en 1711, el escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena con *L'architettura civile preparata sulla Geometria, e ridotta alle prospettive*. Bibiena elaboró también una obra de intención eminentemente práctica y de concepción monumental —quizá más convencional en su organización y contenido teórico que la de Pozzo— donde se buscaba el aval de antiguos y modernos para exponer los rudimentos de la geometría descriptiva, de la perspectiva y de la escenografía, con particular desarrollo de la “*perspectiva per angolo*” o de dos puntos (cuya invención se atribuía el autor), que se adecuaba perfectamente a las necesidades de la arquitectura teatral. En su obra, las nociones teóricas son sólo un pretexto para dar rienda suelta a la fantasía decorativa y escenográfica de sus estampas, que constituyen sin duda el aporte más interesante y espectacular de todo el tratado. No es extraño que Ardemans se dejara seducir por la fuerza de estas imágenes, ni que sucumbiera al encanto barroco y naturalista de los elementos arquitectónicos que representan, profusamente decorados, a pesar de que en la Corte madrileña de los Borbones soplaban ya otros vientos y de que la vinculación de los Bibiena con los Austrias —recuérdese la estancia de Ferdinando en la efímera Corte del Archiduque Carlos en Barcelona y el título de rey de España que le otorgó en la dedicatoria de esta obra— no haría muy recomendable el libro a los ojos de Felipe V y de los seguidores de su causa, entre los que se contaba el propio Ardemans. En cualquier caso, debió resultarle muy fácil vencer un supuesto escrúpulo patriótico para gozar de la exaltada belleza de estas páginas, incluso para acariciar la posibilidad de reimplantar en la Corte madrileña un gusto naturalista que comenzaba a enfriarse. Es probable, por último, que también tuviera un carácter escenográfico, en relación con las represen-

taciones teatrales, el libro señalado en el inventario de bienes de Ardemans como “Otro de Mutaciones de Comedias francesas, también forrado en tafilete”, y tasado en 200 reales. Sin embargo, no hemos podido identificarlo y sólo podemos advertir que debía estar profusamente ilustrado, a tenor de la valoración que merece.

Al elaborar la sucinta autobiografía que incluyó en su tratado sobre ordenanzas municipales, Teodoro Ardemans dejó constancia de la importancia que había tenido en su formación intelectual el estudio de las matemáticas. Según su propio testimonio, los conocimientos que adquirió de esta materia fundamental le permitieron proseguir en el análisis de la arquitectura, la perspectiva y la óptica hasta completar su aprendizaje y su primera formación artística como pintor. En virtud de este proceso, Ardemans pudo conjugar dos modelos tradicionalmente contrapuestos de arquitecto y solventar el debate que durante años se había mantenido en la Corte española a este respecto. Los conocimientos matemáticos, ingenieriles y técnicos, así como la continuada experiencia que confesaba poseer en la práctica constructiva, le situaban en la línea del arquitecto puro que personificaron entre nosotros Juan de Herrera y sus sucesores y le permitían dominar también la especulativa y la práctica arquitectónica de una manera científica y rigurosa. Al mismo tiempo, se había formado como pintor y había profundizado en el estudio de materias tales como la perspectiva y la óptica, que se interesaban por la representación total y perfecta de los objetos, por su delineación y proyección tridimensional y por la figuración convencional del espacio, de acuerdo con las leyes de la pirámide visual enunciadas por los teóricos del Renacimiento italiano en beneficio de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura. Entonces se proclamó la identidad fundamental de las Artes y se configuró la idea del artista universal, facultado para el *disegno* y para el ejercicio indistinto de cualquiera de ellas gracias a sus conocimientos teóricos y a su forma-

<sup>8</sup> A. Bonet Correa, “El Padre Pozzo y la arquitectura argentina”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 23, Buenos Aires, 1970, págs. 28-35, y “El frontón invertido”, en *Braccara Augusta*, XXVII, 63, Braga, 1973, págs. 63-87. También, V. de Feo, *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*, Roma, Oficina, págs. 79-109.



3. T. Ardemans: Proyecto no ejecutado para las portadas del Ayuntamiento de Madrid, ca. 1690 (Amsterdam, Colección Lodewijk Houthakker).

ción científica. Mucho tiempo después, los arquitectos pintores impulsores del Barroco madrileño ornamental y naturalista continuaban identificándose con tales planteamientos para defender sus intereses y para prevenir cualquier acusación de intromisión profesional que pudiera formularse contra ellos desde otros sectores con una vocación artística más concreta y limitada. Los estudios de matemáticas y perspectiva capacitaban al individuo para el ejercicio indistinto de la Arquitectura y la Pintura, que no debían concebirse como Artes disociadas e independientes, sino como hijas de una misma formación especulativa, de tal manera que se pudiera establecer una participación recíproca entre ambas, un fluido constante que enriqueciera sus respectivas propuestas. Sólo la puesta en práctica de estos presupuestos exigiría conocimientos técnicos específicos a cada materia, pero no justificaba la exclusión teórica de la Pintura con respecto a la Arquitectura, o viceversa, ni legitimaba su disociación, por cuanto el proceso material era un aspecto secundario de las Artes, que podía ponerse en manos de personas peritas o subsanarse con un aprendizaje adecuado y una práctica profesional continuada.

Ardemans aprovechó su escrito técnico sobre ordenanzas municipales para proclamar el común fundamento científico y matemático de la Pintura y de la Arquitectura y para subrayar, de paso, sus conocimientos especulativos y prácticos en cada una de estas Artes. Sin duda, pretendía dignificar así la naturaleza de su libro —bien distinta de la de los tratados italianos que tanto admiró—, pero también aspiraba a conciliar las posturas antagónicas que habían enfrentado en Madrid, desde hacía tiempo, a los arquitectos puros y a los arquitectos provenientes del mundo de la pintura y a salvar los recelos que podía generar su propia presencia entre los profesionales de los sectores implicados en la vieja polémica. Echando mano de los medios que tenía a su alcance, Teodoro reivindicó al mismo tiempo su formación pluridisciplinar y la memoria de los artistas que habían impulsado la renovación del Barroco madrileño durante la segunda mitad del siglo XVII, preocupándose, además, de fomentar el estudio entre los arquitectos y los maestros de obras, a quienes iba dirigido su tratado sobre ordenanzas.<sup>9</sup>

Si no contáramos con el inventario de su biblioteca, podríamos pensar que sus palabras fueron tan sólo una toma de postura adecuada para justificar ante sus colegas arquitectos una primera formación pictórica y una trayectoria posterior que le había permitido encumbrarse hasta los empleos oficiales más importantes a los que podían aspirar un arquitecto y un pintor en ese momento: las Maestrías Mayores de Obras de la Villa y de la Corte, por un lado, y el cargo de Pintor de Cámara del Rey, por otro. Sus palabras no sólo legitimarían su figura ante los ojos de los demás, sino que también justificarían la redacción de un tratado eminentemente técnico, cuyo principal objetivo era acabar con las irregularidades que se padecían en Madrid en cuanto al ejercicio profesional de la arquitectura y liberar a los maestros de obras y a los alarifes municipales de la pesada carga de tener que luchar, constatemente y en detrimento de su propia estimación, contra el vacío legal existente en materia ordenancista. Para que no hubiera dudas sobre la entidad del autor y sobre su cualificación teórica y práctica, él mismo perfilaba su biografía artística y daba cuenta de su formación intelectual, que no estaba reñida con las servidumbres técnicas consustanciales al desempeño público y privado de su profesión.

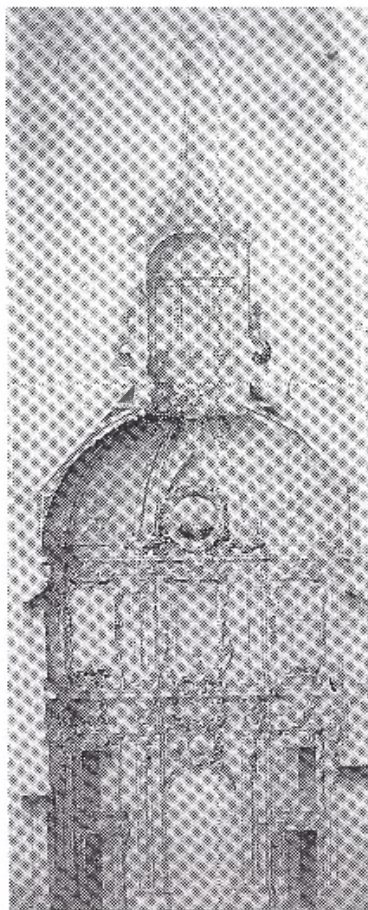
La descripción de su librería viene a confirmar su semblanza biográfica y la preocupación que manifestó tener por el conocimiento de las matemáticas —en su sentido más amplio— como fundamento científico de las Artes. Una de las fuentes teóricas más importantes para el aprendizaje de esta materia eran los *Elementos* de Euclides, compendio de trece libros sobre la ciencia matemática de la Grecia clásica donde se enunciaron algunas definiciones y postulados esenciales, que constituyeron la base de la ciencia moderna y permanecieron irrefutados durante siglos. A partir de ellos, Euclides desarrolló el estudio de la geometría, configurando una obra maestra de deducción que fue punto de referencia obligado para los estudiosos modernos y también, lógicamente, para los artistas. Así lo entendió

<sup>9</sup> B. Blasco Esquivias, *El tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid (1719)*, Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992, t. I, Dedicatoria a la Muy Noble, Leal y Coronada Villa de Madrid, s. pág., y t. II, Introducción y cap. I.

Teodoro, que —además de nutrir su biblioteca con todos los tratados sobre aritmética, geometría y perspectiva comentados páginas atrás— quiso profundizar en el conocimiento de las matemáticas y de la geometría euclidianas. Para ello adquirió la obra del jesuita Cristóbal Clavi y, tal vez, la traducción de los *Elementos de Euclides* (Bruselas, 1689) realizada por otro jesuita, profesor de matemáticas en el Colegio Imperial de Madrid y maestro de Antonio Palomino: el padre Jacobo Kresa, en caso de que pudiera identificarse como suyo alguno de los libros sobre geometría registrados en el inventario de bienes de forma genérica (cfr. reg.º 217). Igualmente, poseyó la traducción en lengua vulgar de los teoremas euclidianos de Pedro Ambrosio de Ondériz, criado de Felipe II y encargado por él de esta tarea para que pudiera leerse la obra del megarenses en la Academia de Matemáticas de Madrid, instituida en 1582 en el Alcázar Real por iniciativa del monarca y de su arquitecto Juan de Herrera.

También contó Ardemans con los tratados de asunto matemático del bachiller Juan Pérez de Moya, incluida la *Aritmética práctica y especulativa*, que puede considerarse como la obra más importante sobre este tema editada en España en el siglo XVI.<sup>10</sup> Más moderno en cuanto a planteamiento pedagógico, pero dentro de la tradicional aceptación de las teorías euclidianas, fueron dos tratados del jesuita y catedrático de matemáticas José de Zaragoza: El *Euclides Nuevo Antiguo* y la *Geometría especulativa y práctica*, ambos también en la biblioteca de Ardemans, que poseyó las obras completas de este autor, incluyendo, sobre el tema que ahora nos ocupa, la *Aritmética Universal*, compendio elemental de aritmética y álgebra; la *Trigonometría española*, que contenía “las primeras tablas de logaritmos publicadas en España y consiste en una síntesis de diferentes obras anteriores, entre las que se encuentran las de Caramuel”, y la *Geometría magna in minimis*, “primer texto español que incluye teoremas geométricos distintos a los de Euclides, y que incluso tiene algunos rasgos aislados de originalidad, si bien desconectados de la evolución europea”.<sup>11</sup> Contaba, por último, con la *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos* del mismo Zaragoza, donde se trataba acerca de la construcción de diversos instrumentos científicos de aplicación en geometría, astronomía, topografía y música.<sup>12</sup>

Su colección de libros sobre matemáticas se completaba todavía con los nueve tomos del *Compendio matemático* del jesuita Tomás Vicente Tosca, aparecido ya en pleno siglo XVIII, que constituyó una admirable síntesis del conocimiento especulativo sobre esta materia y de sus posibilidades de aplicación técnica, con incursiones en el campo de la astronomía, la física, la mecánica y la óptica.<sup>13</sup> Antes de adquirir esta voluminosa obra, Ardemans reunió otros textos afines, a saber: El *Teatro de instrumentos y figuras matemáticas* del especialista francés Jacob Besson, que incluía comentarios



4. T. Ardemans: Proyecto no ejecutado para la capilla de Santa Teresa en la iglesia madrileña del Espíritu Santo, 1694 (Madrid, MuseoMunicipal).

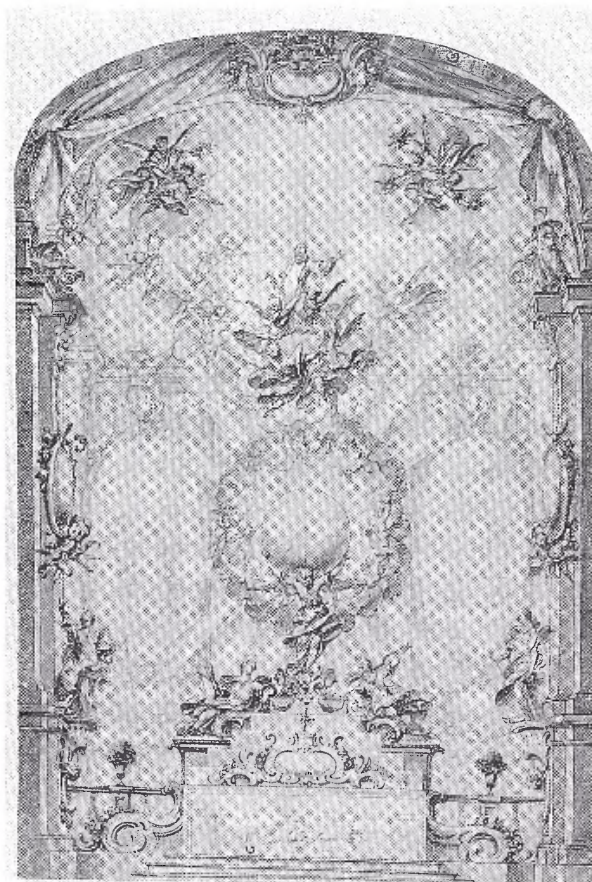
individualizados de cada figura a cargo de Francesco Beroaldo y se configuraba como un texto práctico y didáctico para presentar los utensilios mecánicos útiles a esta ciencia y al ejercicio de la arquitectura, la ingeniería y la construcción, así como otros varios de interés colateral; el *Tercer tomo del general tratatto di numeri e misure* de Niccolò Tartaglia, traductor al italiano de la obra de Euclides; la *Geometria pratica* sobre los elementos euclidianos de Giovanne Scala; las obras sobre filosofía matemática y geometría descriptiva de Mario Bettino, también fundamentada en los teoremas euclidianos; *Los seis primeros libros, onze y doze de los Elementos geométricos del famoso filósofo Euclides Megarenses*, ampliados y comentados por el académico militar Sebastián Fernández de Medrano; el *Libro de instrumentos nuevos de Geometría* del cosmógrafo y navegante Andrés García de Céspedes, intere-

<sup>10</sup> “Su interés no reside en la originalidad, sino en que reúne una información claramente sistematizada y expuesta de forma muy precisa y atractiva. Ello explica que... alcanzara difusión en otros países y que Simón Stevin —el mejor aritmético de la época— la aconsejara para el estudio de la regla de tres y la citara al exponer la raíz cúbica” (J. M. López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, Labor, 1979, págs. 176-177).

<sup>11</sup> López Piñero, op. cit., págs. 440-441.

<sup>12</sup> H. Capel, “La geografía como ciencia matemática mixta. La aportación del círculo jesuítico madrileño en el siglo XVII”, en *Geo-crítica*, 30, 1980, pág. 8.

<sup>13</sup> López Piñero, op. cit., 1979, págs. 446-449, y J. Bérchez, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1987.



5. T. Ardemans: Proyecto para un telón escenográfico con la exaltación de San Francisco, ca. 1694-1695 (Londres, Museo Británico).

sado fundamentalmente en la medición; el *Libro de Geometría, Práctica y Traça* de Juan de Alcega, aparecido algunos años antes y que incorporaba los saberes matemáticos a la práctica artesanal de la sastrería; el tratado elemental sobre aritmética del “maestro de escribir y contar” Juan de Iciar, y, por último, la *Geometría militar* de Pedro Antonio Folch de Cardona, que aplicaba los conocimientos de la ciencia matemática a las fortificaciones regulares e irregulares. Disponía, además, de otro tratado sobre geometría de imposible identificación y de un manuscrito sobre la fábrica y uso del pantómetras –o compás de proporción– cuyo manejo era obligado para los geómetras.

Todas estas obras fundamentaron los conocimientos matemáticos de Teodoro Ardemans (así de aritmética como de álgebra y geometría) y constituyeron, a su vez, un punto de partida común para el desarrollo ulterior de diversas ciencias específicas y de las Artes, que, sobre esta base especulativa, elaboraban su propio y particular cuerpo teórico.

El sustento matemático elemental de la arquitectura y de las Artes en general era, en primer lugar, la geometría descriptiva y, en una segunda fase de conoci-

miento, la perspectiva, “la más intelectual de las disciplinas relacionadas con la arquitectura”.<sup>14</sup> El interés de Ardemans por aquella, patente ya en la posesión de los textos mencionados, le llevó también a adquirir el libro primero de Serlio y los escritos de Durero sobre elementos geométricos y simetría.

El estudio de la perspectiva y su aplicación práctica a la delineación objetual y a la proyección arquitectónica ocupó asimismo un lugar destacado en su biblioteca, que contaba con todos los tratados sobre el tema referidos al inicio de estas páginas, con excepción del *De artificiali perspectiva* de Jean Pèlerin “Viator”. Haciendo un breve recuento, Ardemans reunió los tratados de Vignola/Danti, Cosimo Bartoli, Barbaro, Du Cerceau, Sirigatti, Vredeman, Andrea Pozzo y Galli Bibiena, así como un trabajo sobre óptica del jesuita F. d’Aguilon y el escrito teórico y práctico sobre perspectiva de Samuel Marolois, matemático y tardío anotador de la obra de Vredeman, que no alcanzó la popularidad y la difusión de aquellos otros.<sup>15</sup>

Otro apartado importante en la biblioteca de nuestro personaje lo constituyeron las obras relativas a ingeniería y arte militar, disciplinas que tenían también un sólido fundamento matemático.

López Piñero señaló la dificultad de definir la figura del ingeniero durante la Edad Moderna y ensayó una agrupación esquemática, en tres grandes tipos, de las personas de procedencia y formación diversa cuya “actividad estaba centrada en los ‘ingenios’, es decir, en las máquinas y artificios mecánicos destinados a muy diversos usos. Especial relieve tenían en sus trabajos los problemas de conducción del agua para el riego o para fuentes mediante cañerías y acequias, el diseño y construcción de diques, pantanos y canales, los artificios para elevar las aguas y el aprovechamiento de su energía con toda clase de molinos hidráulicos. Les concernía, por otra parte, la construcción de relojes mecánicos y de máquinas recreativas, de ‘ingenios’ de aplicación industrial, de puentes y de puertos, de medición de tierras, distancias y alturas y la fabricación de cualquier clase de instrumentos. Sin límites precisos con los arquitectos y los artilleros, se enfrentaban asimismo con los problemas de la construcción, de las fortificaciones y de los ‘ingenios’ militares”.<sup>16</sup>

Esta indefinición disciplinar permite que englobemos aquí otro buen número de textos reunidos en la librería de Ardemans, empezando por algunos ya citados como la *Geometría militar* de Folch de Cardona, el *Teatro de instrumentos matemáticos* de Jacob Besson (que incluía un amplio repertorio de poleas y artefactos para mover pesos, cortar árboles, extraer y transportar materiales, limpiar los fondos de los puertos, estacar, construir puentes, sacar agua de los pozos, arar el campo y un largo etcétera) o la *Fábrica y uso de instrumentos matemáticos* del Padre Zaragoza, que sin tanta variedad ofrecía un repertorio de instrumentos de precisión bastante amplio.

Dentro de esta misma línea se pueden considerar también los siguientes: En primer lugar, los veintiún li-

<sup>14</sup> Wiebenson [Pérouse de Montclos], op. cit., pág. 28.

<sup>15</sup> A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell’Architettura Civile ed arti subalterne*, vol. IV, Roma, Appreso il Salvioni, 1792, págs. 25-27. Marolois escribió también una *Opera Mathematica*, que incluía un tratado de geometría con fundamentos euclidianos y tenía ciertas concommitancias con la obra de Luca Paccioli.

<sup>16</sup> Op. cit., págs. 52-53.

bros manuscritos en cinco volúmenes del Pseudo-Juanelo Turriano sobre ingeniería hidráulica,<sup>17</sup> anotados por el propio Ardemans; el *Spiritualium liber* de Herón de Alejandría sobre sifones hidráulicos y otros ingenios mecánicos relacionados con la fluencia de los líquidos; el tratado de Domenico Fontana sobre la *Trasportazione dell'obelisco vaticano*, obra insigne por su contenido técnico, por las noticias que aporta sobre la arquitectura y el urbanismo romano de la época de Sixto V y por la belleza de sus imágenes;<sup>18</sup> las *Quesiti et inventioni diverse* de Niccolò Tartaglia, que trataban acerca de la artillería, cálculos de tiro, balística, estrategia militar, fortificación de ciudades, pesos y medidas, geometría aplicada, almucábalas y otras materias afines; las *Machina Novae* de Fausto Veranzio, con noticias sobre la construcción y funcionamiento de diversos ingenios de relojería, muelas de molino, utensilios agrícolas, puentes, cañones, máquinas para volar y para limpiar los fondos de los mares, sierras o carros de tracción animal, entre otros; la *Architettura Nova Curiosa* del alemán A. Böckler, que escondía tras el título un tratado sobre hidrología, fuentes y organización de jardines, ricamente ilustrado con estampas de estirpe manierista; el libro sobre *Le machine* de Giovane Branca, que seguía la línea de los anteriores, y un tratado sin identificar “de máquinas bélicas de Francisco Berroquo”, correspondiente en nuestra opinión al “zhuquo [obuquo, quizá] de máquinas” que poseyó José de Arroyo.

Esta última noticia nos da pie para relacionar a continuación los tratados que tuvo Ardemans sobre fortificación y arte militar, materias de las que gustaría también por su peculiar vocación soldadesca.

De nuevo contamos con un nutrido y representativo (modélico, en cierto sentido) grupo de libros afines, muy relacionado —en cuanto que arte de construir, fortificar, urbanizar y trazar emplazamientos— con la arquitectura civil. Ambas disciplinas se habían disociado desde la publicación del tratado de Cataneo, siendo el que acabamos de citar el último tratado renacentista que las abordaba conjuntamente,<sup>19</sup> aunque algunos tratadistas de principios del XVII siguieron considerando “la ingeniería de fortificación como parte de la ciencia

arquitectónica”.<sup>20</sup> En cualquier caso, la afinidad era evidente y su presencia en las librerías de arquitectos estaba justificada por el fundamento científico que compartían y porque aún no se había definido la división entre ambas disciplinas.

Uno de los más importantes libros españoles que tuvo Ardemans fue la *Plática manual de artillería* de Luis Collado, interesante compendio de técnicas militares, artillería, ingenios bélicos y, sobre todo, balística, apartado que constituye su máxima aportación al tema.<sup>21</sup> Contó también con el tratado de Rojas sobre *Teoría y práctica de fortificación* —obra asimismo de primera entidad donde se estudiaban los últimos avances en la materia y se hacían interesantes propuestas sobre sistemas defensivos, recogiendo las lecciones que el propio Rojas había impartido en la Academia de Matemáticas de Madrid—;<sup>22</sup> con el *Breve compendio di fortificazione moderna* de G. Barca; con los *Avvertimenti* de P. A. della Barca (que, además de ocuparse de los órdenes arquitectónicos, de escultura y de pintura, añadía una cartilla breve, concisa y muy útil para conocer los puntos sustanciales de la fortificación)<sup>23</sup> y con la *Escuela Militar* de J. Cassani. También adquirió el *Tratado de fortificación militar* de Santans y Tapia, de contenido eminentemente técnico y donde se disociaba ya esta profesión de la del arquitecto, así como la *Arquitectura militar* de Vicente Mut y *El Arquitecto Perfecto en el Arte Militar* de Sebastián Fernández de Medrano —ambos continuadores de la línea de Santans— que abordaban el tema con absoluta especificidad, abundando en un contenido técnico de interés muy especializado.<sup>24</sup>

Los libros sobre arquitectura militar y fortificación se completaban todavía con algunas otras obras prestigiosas, tales como la *Nuova inventione* de G. B. Bellucci, que daba cuenta del desarrollo de esta técnica constructiva de ofensa y defensa en el Norte de Italia a finales del XVI, por lo que el autor mereció las alabanzas de Vasari;<sup>25</sup> el tratado *Della fortificatione delle città*, de Maggi y Castriotto, y los cinco libros de fortificación de Buonaiuto Lorini, que compendiaban una serie de consideraciones teóricas y prácticas sobre el tema

<sup>17</sup> Véase la primera parte de este artículo, en *Ars Longa*, 5, 1994, nota 21. El voluminoso manuscrito, que trataba sobre la construcción de un ingenio para elevar las aguas del río Tajo hasta la ciudad de Toledo, se formó a instancias de Felipe II y pasó a engrosar los fondos de la Biblioteca Real, donde —más tarde— fue consultado y clasificado por Juan Gómez de Mora en su calidad de Maestro Mayor de Obras Reales (López Piñero, op. cit., págs. 240-244). También gracias a este empleo, Ardemans tuvo acceso al documento, que amplió con anotaciones al margen sobre ingeniería hidráulica y retuvo en su domicilio, para su consulta, hasta el momento de su muerte. Por esta razón no se tasaron los libros tras el óbito, sino que sólo se inventariaron para garantizar su permanencia en la casa del difunto hasta que fueran devueltos a su dueño. Éste y otros avatares complicaron, hasta hace poco tiempo, la identificación del verdadero autor del manuscrito, que se ha ido atribuyendo a diferentes personas. Para abundar en esta controversia, véase J. A. García-Diego, *Pseudo-Juanelo Turriano. Los veintidós libros de los ingenios y de las máquinas*, Madrid, 1983, donde se demuestra que Juanelo no escribió la obra, y los siguientes trabajos de N. García Tapia, “Los 21 libros de los ingenios y de las máquinas. Su atribución”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, L, Valladolid, 1984, págs. 434-439, y “Pedro Juan de Lastanosa y el abastecimiento de aguas a Nápoles”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, LIII, Valladolid, 1987, págs. 317-327, donde se ofrecen argumentos para solventar el problema de la autoría en favor de Lastanosa.

<sup>18</sup> P. Portoghesi, *El Ángel de la Historia*, Madrid, H. Blume, 1985, págs. 67-93. Sobre la instalación y el significado de éste y otros obeliscos sixtinos, así como sobre las reformas urbanas llevadas a cabo por Felice Peretti Montalto durante su pontificado (1585-1590) resultan interesantes los estudios incluidos en M. P. Sette, *Sisto V. Architettura per la città*, Roma, Multigrafica, 1992.

<sup>19</sup> Wiebenson [N. Adams], op. cit., págs. 71-73, y H-W. Kruff, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, t. I, págs. 141-152.

<sup>20</sup> A. Cámara Muñoz, *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: Arquitectura y sociedad en el reinado de Felipe III*, Madrid, Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, 1987, t. I, pág. 217.

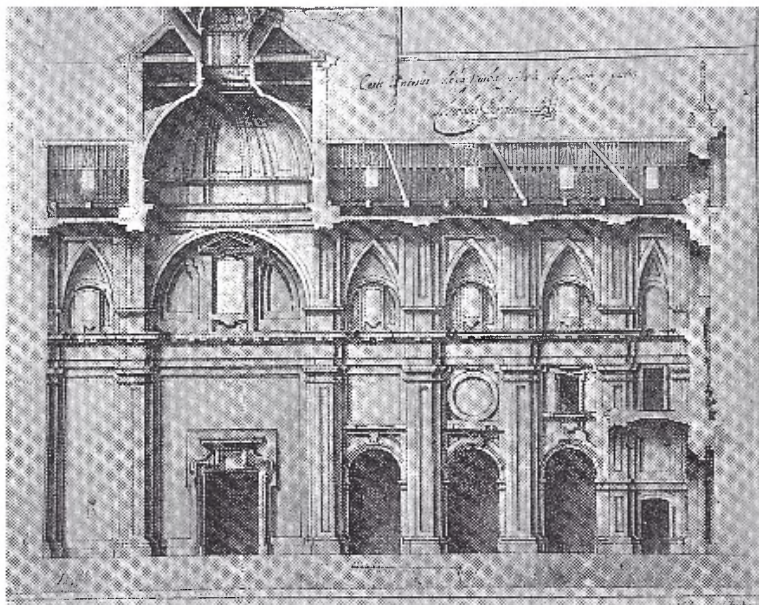
<sup>21</sup> López Piñero, op. cit., págs. 255-256.

<sup>22</sup> J. L. Barrea Ferrer, “La figura del ‘ingeniero’ en el siglo XVI. Sus orígenes y su contribución a la defensa de la costa granadina”, en *Cuadernos de Arte*, XVII, Granada, 1985-1986, págs. 27-40, y A. Cámara, op. cit., t. I, pág. 433.

<sup>23</sup> Cámara, ibidem, t. I, págs. 440-441.

<sup>24</sup> Cámara, ibid., t. I, pág. 441, y López Piñero, op. cit., pág. 439.

<sup>25</sup> Schlosser, op. cit., pág. 358.



6. T. Ardeman: Proyecto para la iglesia madrileña de los Santos Justo y Pastor, 1689 (Madrid, Museo Municipal).

enunciado y pertenecían también a la órbita de estudios sobre desarrollo y planificación de ciudades que tuvo una gran vigencia en la región italiana del Véneto durante el siglo XVI.

Otro grupo importante de libros, asimismo relacionados con el conocimiento fisicomatemático, lo constituían aquellos relativos a la descripción astronómica del mundo o cosmografía, tanto los que se ocupaban del estudio científico de los astros y de las leyes que rigen sus movimientos —es decir, de astronomía— como los interesados en la descripción de la tierra o geografía.<sup>26</sup>

El conocimiento de los cuerpos celestes y su aplicación al pronóstico de los sucesos tuvo una larga tradición en España y con frecuencia encontramos obras de estas características en las librerías de los artistas. El mismo Vitruvio había destacado la conveniencia de estos saberes para los arquitectos, pues les servía a la localización de terrenos, a la orientación de inmuebles y al conocimiento de ciertos fenómenos físicos y de los relojes. Ardeman contó con la *Specularia de Euclides*, traducida por Ondériz en 1585; con el *Epítome* de Müller Regiomontano al *Almagesto* de Ptolomeo, que planteaba todavía el estudio del sistema geocéntrico ptolemaico desde el punto de vista astronómico, antes de la aparición de Copérnico; con la *Chronografía* de Tornamira, moderno compendio astrológico donde se abordaba el tema de la reforma del calendario juliano; con el *Elucidatio* de Stöeffler, que trataba sobre la fábrica y uso del astrolabio; con las *Ephemerides* de Magini Patavini, que analizaban el movimiento de los astros y su incidencia en la predicción de los sucesos —así como el nuevo calendario gregoriano— a la luz de las modernas teorías heliocéntricas de Copérnico, y con la *Summa Astrológica* de Nájera, extemporánea defensa del sistema ptolemaico aplicado a la pronosticación y a

la astrología práctica, es decir, a la relación de los movimientos celestes con los fenómenos físicos.

Además, contaba con un tratado de imprecisa identificación sobre “figuras y máquinas del mundo conforme su Sitio y Cielo de Astrología”, y, por fin, con la *Sphera en común, celeste y terráquea* del jesuita José de Zaragoza, que suponía la ruptura con los esquemas tradicionales y la asimilación sistemática de la ciencia moderna. La importancia de la obra de Zaragoza en la astronomía española del siglo XVII fue puesta de manifiesto por Cotarelo en su amplio estudio sobre “El P. Zaragoza y la astronomía de su tiempo”, donde se señala y analiza la influencia que ejerció este tratado hasta el siglo XIX.<sup>27</sup> Su presencia en la librería de Ardeman conjura los recelos que pudiera haber despertado la existencia en ella de otros textos (como los de Monte Regio o Nájera, que mantenían una actitud regresiva en el tratamiento de este tema) y confirma de nuevo la curiosidad del personaje por la ciencia moderna, así como su intención de abarcar, de manera sistemática y selectiva, el mayor número de textos concernientes a una misma disciplina, con el propósito de reunir un conjunto modélico y completo de obras interesantes a las Artes que él mismo practicaba; una forma concienzuda, en definitiva, de suplir una enseñanza normalizada o académica a la que no había tenido acceso.<sup>28</sup>

El tratado de Zaragoza, que se ocupaba de geometría de la esfera, de astronomía y de geografía, avalaba sus teorías con la autoridad de clásicos y modernos y las exponía a la luz soterrada de las leyes de Copérnico, cuyas reticencias teológicas habían podido salvarse en el ámbito español gracias a la prudencia de algunos enunciados y al cuidado que se puso en evitar un enfrentamiento abierto con los postulados tradicionales. El propio autor impartió sus enseñanzas sobre la *Sphera* en la cátedra de matemáticas que ocupó desde 1670

<sup>26</sup> Capel, op. cit., pág. 3.

<sup>27</sup> En *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, Madrid, 1935, págs. 65-223.

<sup>28</sup> Sobre la formación de Ardeman y su posterior trayectoria profesional, véase B. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardeman y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, 1991, 2 tomos.

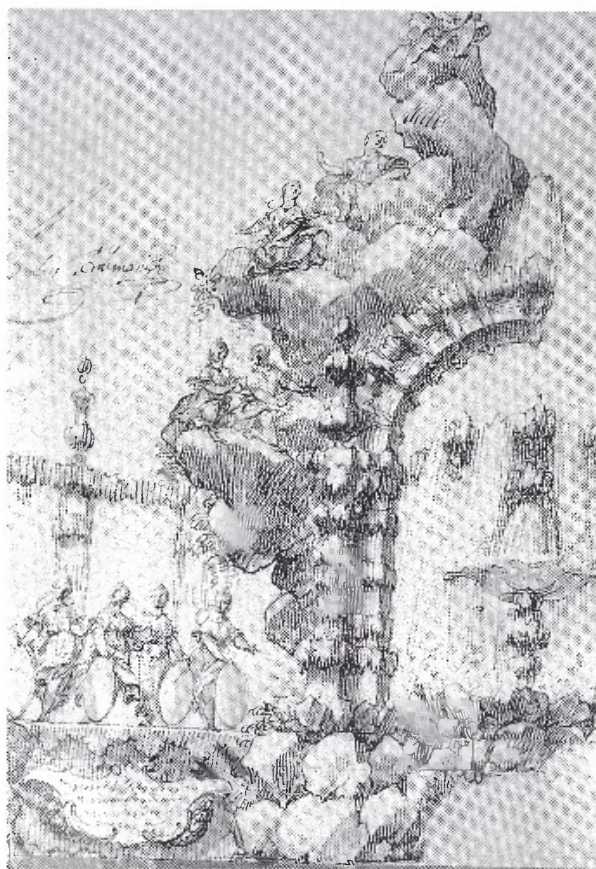


hasta el momento de su muerte –en 1679– en el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid y concibió el libro como un instrumento teórico y práctico al servicio de su actividad docente.<sup>29</sup>

Una lectura paralela, reafirmada por la existencia de otras muchas obras de autoría jesuítica en la biblioteca de Ardemans, sirve para ilustrar no sólo la influencia que ejerció la Orden en el desarrollo científico español desde la institución del Colegio Imperial, sino también el particular interés que mostró Teodoro por los saberes explicados desde las dos cátedras de matemáticas, que comprendían, según los estatutos, “la Esfera, Astrología, Astrolabio, Perspectiva y Pronósticos” y la “Geometría, Geografía, Hydrografía y Reloxes”, respectivamente.<sup>30</sup> En nuestra opinión, esta reveladora circunstancia no basta tampoco para justificar su paso por el citado Colegio, sino más bien para terminar de desmentirlo y para rechazar definitivamente la hipótesis de Ceán Bermúdez, pues, de haber asistido a estas aulas en calidad de alumno –cosa que habría anhelado, a tenor del interés con que acopió muchas obras escritas por jesuitas– Ardemans lo habría manifestado con orgullo en más de una ocasión, para evidenciar su formación especulativa y como rasgo diferenciador del común de los profesionales de su sector. Al margen de todo ello, sus inclinaciones librescas nos sirven para conocer la línea de pensamiento que abrazó, muy próxima a la ideología de los *novatores*, y para comprender la importancia que otorgó a la ciencia matemática en su formación intelectual y artística. De ahí que, al esbozar su autobiografía, la destacara como fundamento de los conocimientos específicos que poseyó sobre Pintura y Arquitectura, elaborando un perfil intelectual similar al que había configurado para sí mismo Francisco de Herrera “El Mozo” en su memorial sobre la instalación de una nueva Academia de Matemáticas en la Corte y al que trazaría más tarde Antonio Palomino en el segundo tomo de su *Museo Pictórico*, donde explicaba su paso por el Colegio Imperial y su relación docente con el Padre Jacobo Kresa.<sup>31</sup>

A través de estas lecturas, Ardemans pretendió subsanar la carencia de una formación colegiada como la que tuvo, en cambio, el tratadista cordobés, adquiriendo por su cuenta los conocimientos que se impartían desde las cátedras colegiales. Es a esto a lo que nos referimos cuando calificamos su biblioteca de ejemplar y de modélica, pues mediante el estudio metódico de ciertas disciplinas no sólo accedió al saber de las materias específicas de su interés profesional, sino que también pudo alcanzar un nivel intelectual semejante al que le hubiera proporcionado la enseñanza institucional.

Admitiendo esta hipótesis, no podían faltar entre sus libros los referidos al estudio de la geografía y la descripción del orbe. El Padre Zaragoza se ocupó en la *Sphera* de la geografía matemática y física, aunque des-



7. T. Ardemans: Proyecto de Monte Parnaso para las fiestas celebradas con motivo de la entrada en Madrid de Felipe V, en 1701 (Madrid, Biblioteca Nacional).

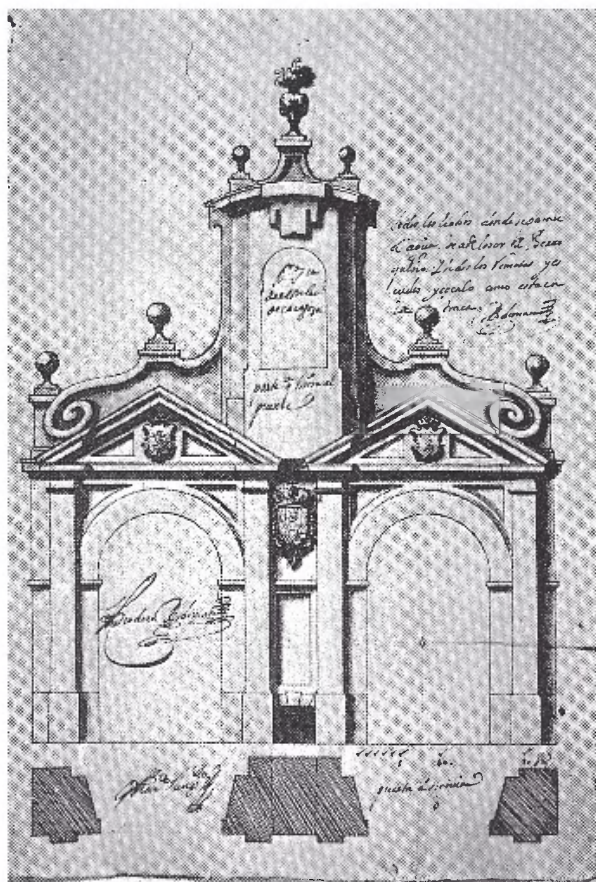
atendió la descriptiva, que también interesó a Ardemans. Así lo confirma la posesión de los dos ejemplares del *Theatro* de Abraham Ortelio o la presencia entre sus libros de “seis tomos de las Arlas”, que no debían ser otra cosa que Atlas geográficos profusamente ilustrados, a tenor de la alta tasación que merecieron. Contó, además, con el libro de mapas de Brasil de Gaspar Baerley y con la *Breve descripción del mundo o guía geográfica* de Sebastián Fernández Medrano.

Mucha relación con las matemáticas, la astronomía práctica y la geografía, tenían también los libros sobre navegación, de los que Ardemans adquirió el *Breve compendio de la Sphera y de la arte de navegar* de Martín Cortés, de trascendental importancia en el desarrollo europeo de la náutica y donde se abordaba el estudio de la composición del mundo, de la astrología y de los instrumentos de precisión necesarios para la na-

<sup>29</sup> Sobre la trascendencia de esta obra y, en general, sobre la valoración intelectual de este científico, astrónomo y matemático valenciano, véanse también los estudios de López Piñero, op. cit., págs. 440-443, y de Capel, op. cit., págs. 3-34.

<sup>30</sup> Capel, op. cit., pág. 6.

<sup>31</sup> Sobre las ideas artísticas de Ardemans y su identificación con el modelo de arquitecto-artista que encarnaron Herrera Barnuevo, Herrera “El Mozo”, Jiménez Donoso y tantos otros, véase B. Blasco Esquivias, “En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 6, Madrid, 1990, págs. 65-76, y “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 4, Madrid, UNED, 1991, págs. 231-251.



8. T. Ardemans: Proyecto para la Puerta de Segovia en Madrid, 1703. Fachada hacia el puente del mismo nombre (Madrid, Museo Municipal).

vegación;<sup>32</sup> el *Regimiento de Navegación* de García de Céspedes, piloto de la Casa de Contratación de Sevilla y Cosmógrafo del Consejo de Indias, que, al decir de López Piñero, “cierra la serie de tratados de náutica de esta época [la del reinado de Felipe II, aunque se publicara ya en tiempos de su sucesor] relacionados con América”,<sup>33</sup> y la *Imagen del Mundo sobre la esfera, Cosmografía, Geografía y arte de navegar* del Capitán Ferrer Maldonado, cuyo título basta por sí solo para darnos idea de su contenido, que se mantenía dentro de los límites del saber académico de la época.

### III. 3. Las ciencias naturales y otras materias afines: Tratados sobre las propiedades de las cosas, agricultura, mineralogía y ensayo de metales. Las ciencias médicas y la farmacopea

Las ciencias naturales tampoco escaparon al interés de Ardemans, que poseyó suficientes tratados sobre las leyes y propiedades de los cuerpos. Quizá uno de los que mejor se ajustaba a este postulado era el bajome-

dieval de Bartolomeo Anglicus titulado *Liber de proprietatibus rerum*, en la versión castellana de Vicente Burgos, que dedicaba particular interés a la naturaleza del agua y no olvidaba incluir una ortodoxa y obligada reflexión sobre las propiedades de la divinidad.<sup>34</sup> Remontándonos un poco más, no podía faltar la *Historia Natural* de Cayo Plinio Segundo, cuyo libro noveno, relativo a la *Historia natural de los pescados del mar*, traducido por el doctor Jerónimo de la Huerta, también se localizaba en su librería, así como el raro ejemplar de Isabela Cortés sobre alquimia o el tratado de Castriello sobre *Magia Natural*. La historia natural se hallaba presente también en otros dos manuales divulgativos de carácter descriptivo: El libro de *Varios secretos de naturaleza* de Jerónimo Cortés y las *Maravillas de naturaleza* de Ramírez de Carrión, así como, probablemente, en un texto sin identificar, que se registra en el inventario como “otro de secretos de Juan Jacobo Ubequero”. Más interés tenía, sin duda, el tratado de Alonso de Herrera sobre *Agricultura general*, estudio agronómico que se ocupaba de la labranza del campo, la crianza de animales y las particularidades de las plantas y que constituyó la principal aportación de la literatura científica española a este tema en los albores del siglo XVI. La razón de su éxito —que hizo que se tradujera al francés, al latín y al italiano— radicó tanto en la erudición libresca de que hizo gala su autor como en los conocimientos prácticos que demostró tener sobre la materia abordada y sobre las aportaciones del mundo islámico y de algunos especialistas europeos en este campo. La edición que adquirió Ardemans tenía un interés añadido, pues contenía la *Agricultura de Jardines* de Gregorio de los Ríos, interesante y pionero tratado de floricultura donde se ofrecían numerosos consejos prácticos sobre jardinería, obtención de semillas y cultivo de plantas y flores.<sup>35</sup> En relación con la botánica, también puede considerarse la obra de Ferrari *Hesperides sive de Malorum aureorum Cultura et Usu*, que, a propósito de aquel jardín maravilloso cuyos árboles producían manzanas de oro, estudiaba la naturaleza de algunas plantas, fundamentalmente cítricos, ilustrando el texto con bellas estampas, tanto de interés botánico como de asunto mitológico, doblemente apreciables por Teodoro.

Por último, citaremos en este apartado los estudios sobre mineralogía o, por mejor decir, sobre los procedimientos técnicos empleados para la obtención, ensayo y beneficio de minerales, así como sobre su conocimiento y descripción, de los que Ardemans poseía el *Re metálica* de Giorgio Agrícola y los nueve libros acerca de lo mismo de Pérez de Vargas. En el caso concreto de nuestro arquitecto, el interés por los libros de este asunto podría ir más allá de su preocupación por las ciencias naturales y estar relacionado con el encargo que recibió de Felipe V, en 1718, para inspeccionar las minas de Almadén y Almadenejos y elaborar un informe sobre su rendimiento. Las únicas noticias que poseemos al respecto son las que proporcionaron Maffei y Rúa Figueroa en su ensayo bibliográfico, pues

<sup>32</sup> López Piñero, op. cit., págs. 202-203.

<sup>33</sup> Ibidem, pág. 204.

<sup>34</sup> M. Colmeiro, *La botánica y los botánicos*, Madrid, 1858, pág. 1 y M. Reguera, *Bibliografía hidrológico-médica*, Madrid, s.a., pág. 32.

<sup>35</sup> Cfr. VV.AA., *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Tabapress, 1991, con reproducción facsímil del tratado.

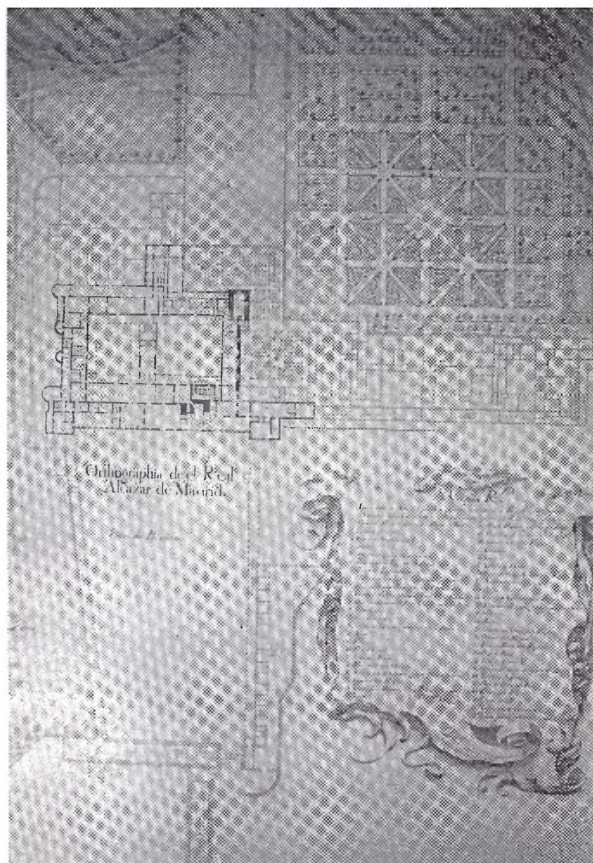
hasta ahora no ha podido localizarse el manuscrito resultante de dicho empeño. En cualquier caso, el dato nos proporciona una nueva dimensión profesional de Teodoro Ardemans y nos sirve para completar su imagen y para valorar la acreditación que gozó en el círculo cortesano del primer Borbón español. El manuscrito, que constaba de 22 folios y 6 láminas trazadas e iluminadas por el autor, llevaba por título “DESCRIPCIÓN de las minas de Almadén, de la del Pozo y Castillo, Grageras y Almadenejos, y sus Buitrones, donde se benefician las piedras minerales que se sacan de las minas; previniendo que el humo que de dichas piedras minerales que se cuecen en los hornos resulta, es el que se coagula en el medio mineral del azogue; cuyas diligencias, vistas de ojos y demostraciones las ejecutó... Arquitecto mayor y Pintor de Cámara de ... Felipe Quinto... el mes de enero de este año de 1718”. Su contenido fue extractado por sus divulgadores, que alabaron la precisión gráfica y descriptiva del autor mediante estas palabras: “es tan exacta la opinión que formó Ardemans de las minas de Almadén y Almadenejos, que no podemos menos de trasladar algún párrafo respecto de este punto...”.<sup>36</sup>

Finalmente, deben incluirse en este apartado los escritos sobre ensayo de metales preciosos y monedas y sobre las técnicas aplicadas para determinar la ley de éstas, entre los que contó Ardemans con el *Quilatador* de Arfe y con el *Tratado de ensayadores* de Juan Fernández del Castillo.

Cerraremos este epígrafe analizando los libros que reunió Ardemans sobre farmacopea y medicina, que formaban también un nutrido grupo.

En este apartado no podían faltar los *Aphorismi* de Hipócrates, padre de la medicina que supo dar una dimensión ética y científica al ejercicio de esta disciplina. En su pequeño tratado, dividido en siete libros, enunciaba con claridad una serie de problemas médicos de los que ofrecía su etiología y diagnóstico, así como sus posibles remedios, su historia y diferentes observaciones prácticas aplicadas a cada caso. Casi la misma trascendencia tuvo el *Tratado de materia médica* de Pedacio Dioscórides —también en la librería de Ardemans— si bien éste fue sólo un compendio de los conocimientos farmacológicos de su tiempo, que gozó de gran aceptación durante la Edad Media. Durante el reinado de Felipe II, el doctor Laguna se encargó con éxito de traducirlo a la lengua castellana y de comentarlo, elaborando una larga nota introductoria sobre la vida, la obra y la fortuna crítica de este otro autor griego, así como una comprobación práctica y muy minuciosa de la fiabilidad y certeza de las descripciones botánicas que hizo, tomando como punto de referencia la anterior traducción de la obra de Dioscórides a cargo del italiano P. A. Mattioli.<sup>37</sup> Esta circunstancia no resta importancia a la obra de Laguna, verdadero “monumento de la terapéutica española” del siglo XVI, al decir de López Piñero.<sup>38</sup>

Sorprende, no obstante, que entre los libros de Ardemans no se hallen los dedicados con especificidad a la anatomía humana, cuyas ilustraciones y su misma teo-



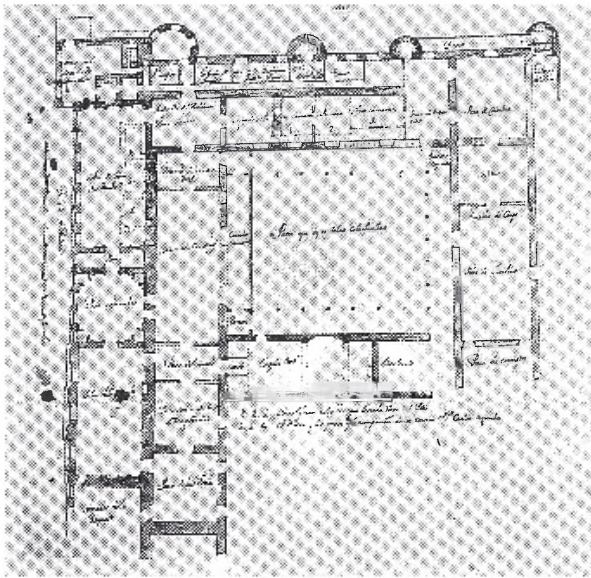
9. T. Ardemans: “Ortografía de el Real Alcázar de Madrid”, 1705. Dibujo enviado a Luis XIV antes de comenzar las reformas efectuadas por el propio Ardemans (París, Biblioteca Nacional).

ría podían tener un claro interés para los artistas pintores, y que prefiriera más bien los de medicina práctica y cirugía. Partiendo de esta premisa, puede decirse que el análisis de las obras sobre ciencia médica contenidos en su biblioteca apenas resiste otra valoración que la derivada de la propia curiosidad del dueño, sin los afanes sistematizadores que advertimos en el acopio de otros textos. Puede que el interés de Ardemans estuviera determinado, en este caso, por su quebradiza salud, achacada desde muy temprano por agudos ataques de gota que le impedían el normal desarrollo de su actividad profesional. Avala, además, esta idea el hecho de que la mayor parte de estos libros fueron publicados en el siglo XVIII, es decir, que su adquisición no implicó un interés bibliófilo propio de especialistas o de iniciados en la materia, sino más bien una normal curiosidad por aliviar una dolencia cuyo padecimiento le habría llevado a interesarse por los aspectos más divulgativos de dicha ciencia. Así se explica que los textos más relevantes de su librería médica se ocupen de la terapéutica o curación de las enfermedades, como ocurre —por ejemplo— con el tratado de Laguna ya citado o con el

<sup>36</sup> E. Maffei y R. Rúa Figueroa, *Apuntes para una Biblioteca española de libros, folletos y artículos, impresos y manuscritos, relativos al conocimiento y explotación de las riquezas minerales y a las ciencias auxiliares*, vol. I, Madrid, 1871, págs. 36-37.

<sup>37</sup> López Piñero, op. cit., pág. 299.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 485.



10. T. Ardemans: Planta del piso principal del Alcázar Real de Madrid, según las reformas proyectadas por él mismo, ca. 1707-1710 (Madrid, Archivo General del Palacio Real).

*Espejo cristalino de las aguas* de Alonso Limón Montero, fundador de la hidrología médica en España y autor del “primer cuerpo de doctrina sobre aguas minerales escrito en nuestro país, con actividad y desprendimiento extraordinarios”.<sup>39</sup> El libro de Limón era, en realidad, un catálogo de las fuentes y baños medicinales existentes en nuestra península, completado con el análisis químico de sus aguas y realizado con el afán de incorporar “a la medicina española otra de las más importantes novedades de la terapéutica europea del siglo XVII”.<sup>40</sup>

Aparte de estos libros, encontramos los *Consilia secundum viam Avicenne* de G. M. Ferrari da Grado, que conjugaba los saberes medicinales con nociones alquímicas de progenie luliana; la *Cirugía Universal* de Fragoso, que se ocupaba de la curación y tratamiento de diferentes heridas internas y externas, así como de los medicamentos; los dos tomos de *Medicina y Cirugía racional y Espagórica* de Vidos y Miró, que bajo este prometedor título escondía un burdo compendio de curanderismo; la *Medicina y Cirugía doméstica* de Felipe de Borbón, también con noticias sobre la preparación y uso de varios medicamentos y con la descripción, patología y tratamiento de diversas enfermedades; la *Medicina Lusitana* de Fonseca Henríquez, que ponía especial cuidado en los temas relacionados con la obstetricia, ginecología y pediatría; la *Llave de oro medicinal* de Trapiella, compendio divulgativo acerca de los saberes médicos y de cómo aplicarlos para evitar errores perjudiciales en la diagnosis y tratamiento de las enfermedades, que incorporaba además noticias útiles para

mejorar la salud humana y la calidad de vida; el *Espejo de la Philosophía y Compendio de toda la medicina theórica y práctica* de Torre y Balcárcel, con el consabido antidotario de pócimas y bebidas curativas; la *Polyanthea medicinal* de Curvo Semmedo, que, entre otras numerosísimas dolencias, se ocupaba específicamente de la gota e incluía un memorial de varios elementos curativos provenientes de América; la *Pharmacopea Triunfante* de Palacios, cuyo título es de por sí bastante significativo, y la *Cirugía Natural* de Massonneau, que, como la anterior, seguía los fundamentos hipocráticos y la línea de los otros libros reseñados. La relación se completa, por último, con el *Cours de Chymie* de N. Lémery, de aplicación práctica en medicina.

Ardemans pudo servirse de estos escritos —algunos de los cuales quedaron en manos de su médico particular después de su muerte— para intentar aliviar una dolencia fastidiosa y para satisfacer su curiosidad en el campo de la medicina práctica. Sin embargo, también supo encontrar en algunos de ellos (Laguna, Semmedo, Limón y Henríquez) aportaciones interesantes para componer su tratado sobre *Fluencias de la tierra y curso subterráneo de las aguas* (Madrid, Francisco del Hierro, 1724), obra menor —a no ser por la inclusión de un importante y revolucionario plan de saneamiento integral para Madrid, redactado en 1717—<sup>41</sup> plagada de citas eruditas, donde se entremezclan las de los autores citados más arriba con otras de Plinio, Flavio Josefo, Galeno, Vitruvio, Alberti, Juanelo, Barbaro, Rojas, Columela y muchos más, restando frescura a un texto eminentemente técnico, que comenzaba por explicar la soberanía del agua sobre los demás elementos, se ocupaba luego de las aguas marinas y se centraba, por fin, en la extracción, canalización, definición, uso, calidad y conservación de las aguas dulces, con especial dedicación a las de Madrid, como correspondía a la persona que detentaba también el cargo de Fontanero Mayor de la Villa.

#### III. 4. La seducción de Roma: Libros y guías de la ciudad. La historia próxima y lejana. Literatura simbólica, emblemática y trascendente. Repertorios de imágenes, dibujos y estampas

El análisis de los libros sobre ciencias exactas y naturales nos ha conducido hasta la medicina, desviándonos poco a poco de las disciplinas más relacionadas directamente con las artes plásticas y la arquitectura. Conviene, pues, que retomemos el hilo de nuestro argumento, comenzando por constatar el interés de Ardemans por la arquitectura antigua y moderna de la ciudad de Roma, que todavía detentaba un papel hegemónico en la cultura europea.

Esta actitud filoromana no era, desde luego, novedosa en el panorama artístico español coetáneo, que abundaba en influencias del arte y de la tratadística italiana. Tampoco dibuja un perfil de Ardemans fuera de lo co-

<sup>39</sup> Así describe el *Espejo* M. Reguera, op. cit., págs. 140-141, que comenta detalladamente el contenido del tratado en las págs. 136-144.

<sup>40</sup> López Piñero, op. cit., págs. 514-515, nota 83.

<sup>41</sup> Sobre el proyecto higiénico de Ardemans y, en general, sobre la evolución del saneamiento urbano en Madrid desde la llegada de la Corte hasta la instalación de los “pozos de Sabatini”, véase B. Blasco Esquivias, (*Agua va! Evolución de la higiene urbana en Madrid (1561-1761)*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1997.

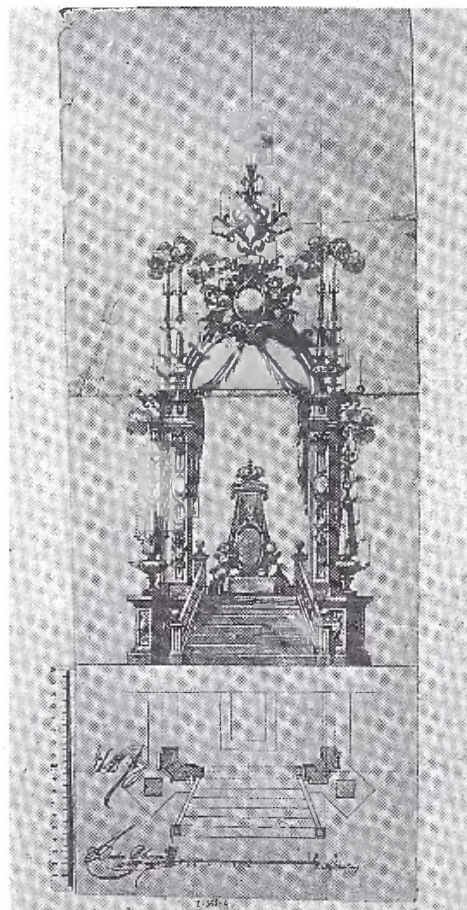
mún, aunque podemos interpretarla —además— como sustituto de un ansiado viaje a Italia que nunca realizó y como indicativo también de la admiración que dispensó a los arquitectos artistas de las generaciones anteriores a la suya.

Velázquez, Herrera “El Mozo” o José Jiménez Donoso habían viajado a Italia con notable aprovechamiento, culminando así uno de los anhelos más firmes que tuvieron, sin excepción, todos los artistas de la época, por cuanto permitía contrastar de primera mano las noticias vertidas por Vitruvio y ampliadas por sus muchos seguidores y comentaristas, gozando asimismo la oportunidad de disfrutar del ambiente intelectual transalpino y de impregnarse de las nuevas ideas que se debatían en las Academias.

Ya conocemos los libros sobre teoría y práctica arquitectónica que engrosaron la biblioteca de Ardemans, en los cuales se contenían numerosas noticias y abundante material gráfico sobre la edificatoria antigua y moderna de la Ciudad Eterna, así como otras relacionadas con las provincias del Norte de Italia, en especial del Véneto. Sin menospreciar estas últimas, Ardemans se sintió fuertemente atraído por los edificios de la Vieja y la Nueva Roma y por la cultura y la historia de aquella civilización que había fundamentado la superación de los preceptos constructivos y arquitectónicos del mundo medieval y había hecho posible el nacimiento del nuevo Humanismo. Seguía así el camino, trazado mucho tiempo atrás, de considerar la Antigüedad romana como paradigma de la perfección artística, anteponiendo su conocimiento al de cualquier otro lugar. Alicia Cámara nos informa con precisión de la génesis y desarrollo de este proceso, fomentado desde la propia ciudad con el fin de difundir en Europa la imagen de la *Roma Triunfans* y del renovado esplendor —espiritual y material— que le habían conferido los Papas, en especial desde el pontificado de Sixto V.<sup>42</sup>

A este fin divulgativo, cuyo interés iba más allá del público especializado y erudito, sirvieron notablemente las *Guías* de la ciudad (deudas de los *Mirabiliae* medievales y de la moderna reseña sobre *L'Antichità di Roma* elaborada por Palladio en 1554), con noticias ilustradas sobre las construcciones más relevantes de la Antigüedad, sobre las iglesias de Roma, sus estaciones e indulgencias, sobre los edificios modernos sobresalientes por su arquitectura y sus obras de arte y algunas más sobre las siete maravillas del mundo antiguo, completándose generalmente con un práctico recorrido en tres jornadas por los lugares más importantes de la urbe.<sup>43</sup>

La relevancia que adquirieron estos libritos de fácil y cómodo manejo favoreció su difusión entre iniciados y profanos e hizo que pronto se tradujeran a otros idiomas. En España, la versión que alcanzó más resonancia fue la que hizo, en 1600, Francisco de Cabrera Morales a partir de las guías de G. Franzini, titulada *Las Iglesias de Roma* y uno de cuyos ejemplares encontramos entre los libros de Ardemans. A pesar de que en el título



11. T. Ardemans: Túmulo para las honras fúnebres del Gran Delfín de Francia en la Villa de Madrid, 1711 (Madrid, Museo Municipal).

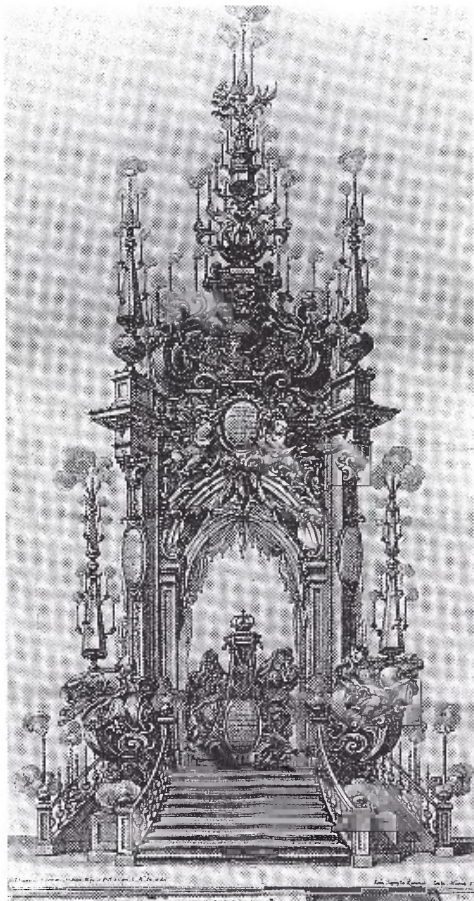
lo se anunciaban por dos veces una serie de adiciones y comentarios novedosos a cargo del traductor, así como la incorporación de *La guía de los forasteros* extraída de la *Cronología Universal* de Jerónimo Bardi, Cabrera se limitó a ampliar el texto de Palladio sobre las Antigüedades de Roma, valiéndose de dicha obra para componer una visita guiada de tres días de duración por las ruinas de la ciudad y, en general, para formular todos sus juicios y comentarios sobre el tema.<sup>44</sup> El libro debió interesar sin duda a nuestro arquitecto, aunque más por las noticias que aportaba (entre las que escasean los comentarios artísticos y el aporte crítico) que por las imágenes, xilografías de escasa calidad y reducido tamaño. En cualquier caso, el conjunto le proporcionaba un conocimiento elemental y bastante completo de toda la ciudad.

Lafreya también prescindió de los aportes teóricos y de los comentarios en su obra sobre las magnificencias

<sup>42</sup> A. Cámara, *Elementos manieristas*, op. cit., t. II, págs. 514-568, y *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, El Arquero, 1990, cap. VII. Asimismo, en el catálogo de la Exposición *Roma 1300-1875. La città degli Anni Santi*, dirigido por M. Fagiolo y M. L. Madonna, se pueden seguir puntualmente las intervenciones urbanas, arquitectónicas y artísticas en general, que dieron forma y esplendor a Roma durante el periodo y con las ocasiones mencionadas, dándonos cuenta de las Guías que se fueron editando para estas conmemoraciones y ofreciéndonos una imagen precisa de la evolución de la ciudad, de sus transformaciones y de la lógica y estudiada seducción que ejerció sobre el mundo católico.

<sup>43</sup> A. Cámara, op. cit., 1987, t. II, págs. 521-525.

<sup>44</sup> *Ibidem*, t. II, págs. 535-536.



12. T. Ardemans: Catafalco para las exequias del Gran Delfin de Francia en la Corte de Madrid, 1711 (Madrid, Biblioteca Nacional).

arquitectónicas de la antigua Roma (*Speculum Romanae magnificentiae*, editada el año jubilar de 1575), pero formó un libro monumental cuya importancia viene dictada por la calidad de sus estampas, que abordan el tema de las ruinas de una manera intimista y entrañable, sin ceder un ápice a la grandiosidad. Estas circunstancias aseguraron su éxito durante siglos e hicieron que se reeditara en numerosas ocasiones.<sup>45</sup> El mismo año de 1575 J. B. Pitton publicaba su *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta* que, a pesar de compartir con Lafrery el interés por las ruinas romanas y de confiar su éxito divulgativo al soporte de las imágenes, no alcanzó la calidad de éste —tampoco su peculiaridad en la captación de las ruinas— y se valió incluso de algunas imágenes del álbum de H. Cock para formar las suyas propias.

La información de Ardemans sobre la Roma Antigua se completaba todavía con el *Ritratto* de Rossi, pequeña guía de aparición tardía que, en algunos aspectos, seguía la línea de las primitivas de Franzini, como, por ejemplo, en la profusión de comentarios descriptivos o en la proliferación de imágenes planas y de pequeño

formato, sin otra pretensión que la meramente informativa. Rossi, sin embargo, prescindía del contenido devocional y religioso de aquellas otras guías para centrarse en los edificios y en las noticias históricas de la Antigüedad, enriqueciendo su obra con las explicaciones del erudito anticuario B. Marliani, autor él mismo de una *Urbis Romae topographia* (aparecida en 1534), gran conocedor de la ciudad y promotor de unos tempranos recorridos organizados por ella, que sazonaba con unos jugosos comentarios históricos, ahora recogidos por Rossi. También abundan en el conocimiento arquitectónico de la Antigüedad romana otros libros de la biblioteca de Ardemans concebidos con intención disciplinar, como el tercero de Serlio, el de Labacco o el más raro de Desgodets,<sup>46</sup> mientras otros varios dedicaban su atención a las fábricas modernas.

De entre éstos hay que destacar el de Doménico Fontana sobre la Trasportación del Obelisco Vaticano, habitual en muchas librerías de artistas, donde el autor “perche si giudica cosa notabilissima, e degna di molta meraviglia, cha Nostro Signore [Sixto V] nel breve spatio di quattro anni, ch’è stato promosso al Pontificato, e poco prima habbi finito tante fabriche famose, & edifici maravigliossii, e tante incominciatene, che ascendono al numero di trentacinque, le principali: m’è parso cosa conveniente con l’occasione del manifestare l’arte del trasportar la fuglia, descrivere ancora le fabriche fatte, e che farà Nostro Signore alla giornata,... e rappresenterò in disegno quelle, ch’a me parranno, che possono essere di piú utilità, e sodisfazione...”. Tal y como advierte en la página 4 de su libro, Fontana proporcionaba ilustraciones sobre algunos edificios contemporáneos, como el palacio de Viña del Campo, y varios detalles de las iglesias de San Juan de Letrán, Santa María la Mayor y otras.

Precisamente, esta última iglesia despertó un interés especial en Ardemans, que le llevó a adquirir el monumental libro de P. Angelis *Basilicae Sancta Mariae Maioris*, dedicado monográficamente a ella y donde se realizaba un recorrido histórico y gráfico por el inmueble. Asimismo, se sintió atraído el madrileño por la arquitectura civil monumental de la Roma moderna, bien representada en sus plantas y alzados en la obra de P. Ferreiro *Palazzi di Roma*, ilustrada con estampas de gran calidad. Por último, contó también con otro librito sobre la *Nueva Roma* de difícil identificación. La baja tasación que mereció en el inventario (sólo cuatro reales) y el hecho de que en la librería de Arroyo se tasara en diez reales un libro de idéntico título puede ayudarnos a reducir las posibilidades, pues debía tratarse del mismo ejemplar, editado antes de la muerte de Arroyo en 1695. Esta circunstancia deja fuera la obra de F. Desseine *Rome moderne avec toutes ses magnificences et ses delices* (Leyde, 1713), que hubiera merecido además una valoración más alta. El volumen de Ardemans sería de pequeño formato, con carácter descriptivo y predominio del texto sobre las imágenes, seguramente xilografías de poca calidad y escaso valor artístico, en caso de existir. Todo ello nos conduce hasta una nueva guía de Roma, que bien pudiera ser la de Ph. De Rossi

<sup>45</sup> *Ibid.*, t. II, págs. 539-540.

<sup>46</sup> Sobre este tratadista, véase C. Nocentini, “Il *Tratatto degli Ordini* di Antoine Desgodets, un manuale inedito”, en *Quasar. Quaderni di Storia dell’Architettura e Restauro*, julio-diciembre, 2, Florencia, 1989, págs. 13-18.

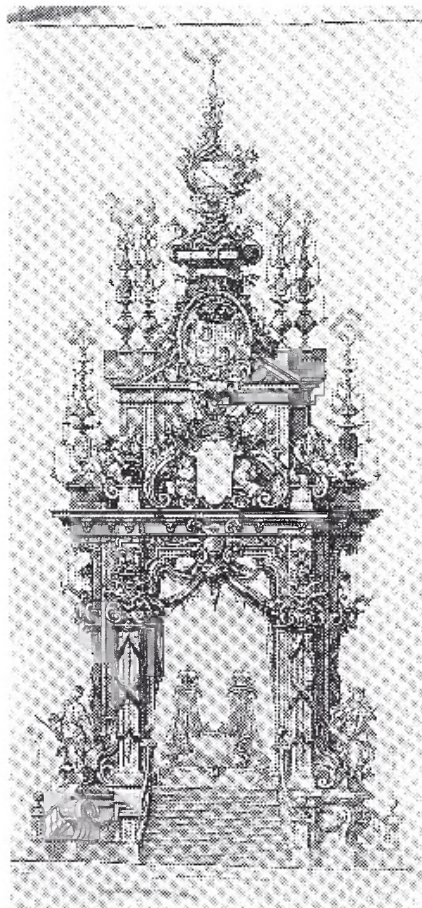
*Ritratto di Roma moderna*, hermana, en cuanto a su planteamiento divulgativo y a su aceptación popular, de su Retrato de la Roma Antigua.<sup>47</sup>

Ardemans completó este conocimiento con algunas lecturas de carácter más o menos histórico (no faltaban los acentos moralistas) sobre la época imperial romana, entre las que se cuentan el Valerio Máximo *De las historias romanas y carthaginenses*; el *Libro aureo de Marco Aurelio* y las *Vidas de los Diez Emperadores Romanos*, ambos escritos por Fr. Antonio de Guevara, y la *Apoloxia de Quinto Septimo*. De la almoneda de Arroyo obtuvo además el diccionario toscano-español de Casas y lo conservó siempre para ayudarse en la lectura de los muchos libros que poseyó en esta lengua.

La Historia próxima y lejana fue un género literario del que gustó mucho el arquitecto madrileño, así como de los libros devocionales. En las estampas de todos ellos —en su texto, incluso— su sensibilidad artística sabría encontrar nuevas fuentes de inspiración. Ardemans se interesó especialmente por la Historia de la formación del Estado Moderno y del Imperio español —acaso para paliar el desencanto de los últimos tiempos— relatada por el Padre Mariana, cuya obra, no exenta de fabulación, partía de los tiempos remotos para dar a conocer la grandeza de nuestro pasado. También adquirió, con este propósito, la *Historia general del Mundo* de Fray A. de Herrera y la *Historia Imperial* de Pedro Mejía. Su interés particular por conocer las vicisitudes de los reinados de Carlos V y de Felipe II le llevó a adquirir el panegírico *Eptome* que dedicó a aquel Vera y Zúñiga; los *Dichos y hechos de Felipe II* de Porreño —escritos en el mismo tono laudatorio y donde se incluían varias noticias sobre Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora por razón de su parentesco con el autor—, y la *Descripción del Escorial* del Padre Santos que, siguiendo los pasos de Sigüenza, abundaba en noticias sobre su fundación y en otras muchas relativas a la colección real de pinturas y a la reciente construcción del Panteón Real. Tuvo además las *Relaciones* de Antonio Pérez, de signo muy distinto a los libros citados y donde el intigrante secretario de Felipe II narraba sus andanzas después del encarcelamiento y del proceso seguido contra él por la muerte de Escobedo.

Menos encendidos y más rigurosos eran los *Anales de Aragón*, escritos por Zurita, o las crónicas locales de Vicente Mut sobre el reino de Mallorca; la de Pedro de Rojas sobre Toledo, con noticias de los personajes y hechos históricos más memorables de esta Corte desbancada; la de Fray Felipe de la Gándara sobre la nobleza de Galicia; la de Ocáriz sobre la Historia de Granada tras la Reconquista; la de Salazar y Castro sobre la Casa y Villa de Fernannúñez o la de Quintana sobre la Villa de Madrid, su antigüedad y grandezas, todas con el mismo tono laudatorio y abundantes noticias sobre los hechos notables y los hijos ilustres de cada ciudad. A este mismo género pertenecían también las obras de Foresti, Piamonte, Botero, Vera Figueroa, Piña y el *Mercurio Histórico* de V. Siri, todas ellas reseñadas en el inventario.

La Historia del Imperio ultramarino ocupó asimismo



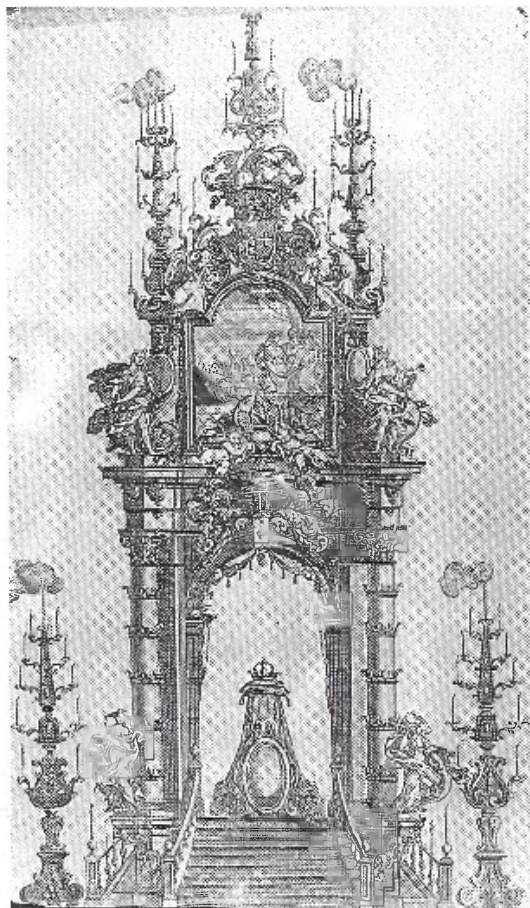
13. T. Ardemans: Túmulo para las exequias de los Delfines de Francia celebradas en la Corte de Madrid, 1712 (Madrid, Biblioteca Nacional).

un lugar en su biblioteca y estuvo representada por la epopeya de Ercilla, que narraba la guerra contra los araucanos durante el gobierno de Valdivia ensalzando el heroísmo de los indios; por la *Historia de la Conquista de Itza*, de Villagutierre, y por la obra de Fray Antonio Ruiz sobre la expansión y fundaciones de los jesuitas en la América española.

Estas noticias completan nuestro conocimiento de Ardemans, que también fue un hombre de lecturas piadosas y moralistas. En este apartado no sólo se engloban textos de carácter doctrinal, teológico o filosófico, sino también de mera devoción. Entre los primeros se cuentan —según el orden del inventario— los escritos de Fray Luis de Granada, Pérez de Valdivia, el Padre Rojas, Jiménez Samaniego, Fray J. B. Fernández, el Padre Nieremberg, Santa Teresa, Sor María de Ágreda, Pinamonti, Flavio Josefo, Palafox y Mendoza y Ortiz Lucio,<sup>48</sup> aunque asimismo podríamos incluir, por su contenido filosófico, el *Opúsculo moral* de Alberti; el ensayo novelado de Baltasar Gracián sobre la naturaleza y la vida humana (*El Criticón*); el de Calvi sobre el

<sup>47</sup> Las posibilidades, de todas formas, son innumerables. Para hacernos una idea aproximada, basta consultar la reseña bibliográfica de Schlosser, op. cit., págs. 508-513, y, sobre todo, el estudio monográfico de L. Shudt, *Le guide di Roma*, Augsburg-Viena, 1930.

<sup>48</sup> Cfr. M. Menéndez Pelayo, *La mística española*, Madrid, Austral, 1956.



14. T. Ardemans: Túmulo erigido en la Corte de Madrid para celebrar las honras funerales de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, 1714 (Madrid, Biblioteca Nacional).

Amor y la Hermosura o el panegírico del Padre Martineau sobre las virtudes del Delfín de Francia, cuyas reflexiones tenían un objetivo mucho más concreto y oportunista.

Los otros textos de carácter religioso fueron menos abundantes en su librería, que contó con varias hagiografías; con las obras enciclopédicas de Fray Gregorio Argai, Juan de Pineda, Gonzalo de Illescas y Francisco Padilla sobre historia eclesiástica y pontificia; con algunos textos epistolares y homilías, y con otros escritos sobre religión, entre los que señalaremos únicamente el *Devoto Peregrino* del Padre Antonio del Castillo por la información que contiene sobre los Santos Lugares y Jerusalén.

Muchos de los libros que hemos recorrido hasta ahora, desde que empezáramos por analizar los relativos específicamente a la edificatoria, sirvieron no sólo para formar al Ardemans arquitecto, sino al artista en su sentido más amplio, que incluía también al pintor. Ya sabemos que apenas desarrolló esta faceta en su vida profesional —a no ser en los inicios— aunque se empe-

ñara en conseguir el título de Pintor de Cámara de Felipe V. A nuestro entender, más por las implicaciones ideológicas y de prestigio social que conllevaba simultanear las Maestrías Mayores de la Villa y de la Corte de Madrid (sobre todo ésta) con el título de Pintor del Rey, que por la importancia propiamente artística que implicaba entonces [1704] el ejercicio de tal empleo. Ciertamente, no es mucho lo que dicen los archivos sobre su actividad como Pintor de Cámara, que mantuvo siempre en segundo plano respecto a su condición de arquitecto, pero gracias a este nombramiento Ardemans se hermanaba con alguno de los más grandes artistas del Barroco madrileño y español (sirva Velázquez de ejemplo, incluso en lo relativo a la obtención de la llave de la furriera); emulaba la trayectoria de otros ilustres y admirados antecesores suyos que gozaron ambas mercedes en las Obras Reales (como Herrera Barnuevo, Arquitecto Mayor de Felipe IV y de Carlos II y su Pintor de Cámara, o el mismo Francisco de Herrera “El Mozo”, que fue pintor de Carlos II y su Maestro Mayor al desbancar en el cargo a José del Olmo);<sup>49</sup> culminaba su primitiva vocación artística y, lo que es más importante, conjuraba con su *hazaña* la vieja disputa planteada entre arquitectos puros y arquitectos pintores, aleccionando al respecto a algunos recelosos artífices madrileños —que todavía calificaban de intrusista esta actitud— y rubricando su triunfo con el beneplácito del monarca.

El cargo de Pintor de Cámara le permitió también tutearse con Antonio Palomino, de quien llegó a ser gran amigo, según él mismo declara en las breves y acertadas palabras que le dedicó en el segundo tomo del *Museo Pictórico*.<sup>50</sup> Sin embargo, Ardemans sólo ejerció ocasionalmente como pintor y los mismos libros de su biblioteca nos devuelven más la imagen de un arquitecto interesado en la pintura en tanto que preocupado por el fundamento científico de las artes en general, que la de un pintor cuyos conocimientos teóricos (de matemáticas, geometría y perspectiva, fundamentalmente), así como el desarrollo continuado de su profesión (y la consiguiente formación de una librería especializada), le hubieran permitido acceder al mundo de la proyectación arquitectónica. El debate que plantearon algunos profesionales de la edificatoria contra el pretendido intrusismo de los pintores sólo podía superarse mediante un dominio similar de ambas artes, así especulativo como práctico, pues cada campo de actividad presentaba unos problemas específicos difíciles de resolver si existía un desequilibrio formativo.

Ardemans había comenzado su aprendizaje artístico como pintor en el taller de Antonio de Pereda y llegó a graduarse en la maestría de dicho arte, pero muy pronto relegó su oficio primero en favor de la arquitectura, que le grangeó notables éxitos y le encumbró a los empleos más relevantes de las Obras Reales y del Municipio de Madrid. Pese a ello, siempre proclamó su condición de pintor, que le servía sobre todo para sustentar la postura ideológica que abrazó desde su juventud y para justificar una semblanza autobiográfica caracterizada por un conocimiento universal de las Artes y por una formación intelectual que le capacitaba para el

<sup>49</sup> Blasco Esquivias, “Sobre el debate...”, op. cit., págs. 231-251.

<sup>50</sup> Págs. 419-420 de la edición de Madrid, Aguilar, 1947.

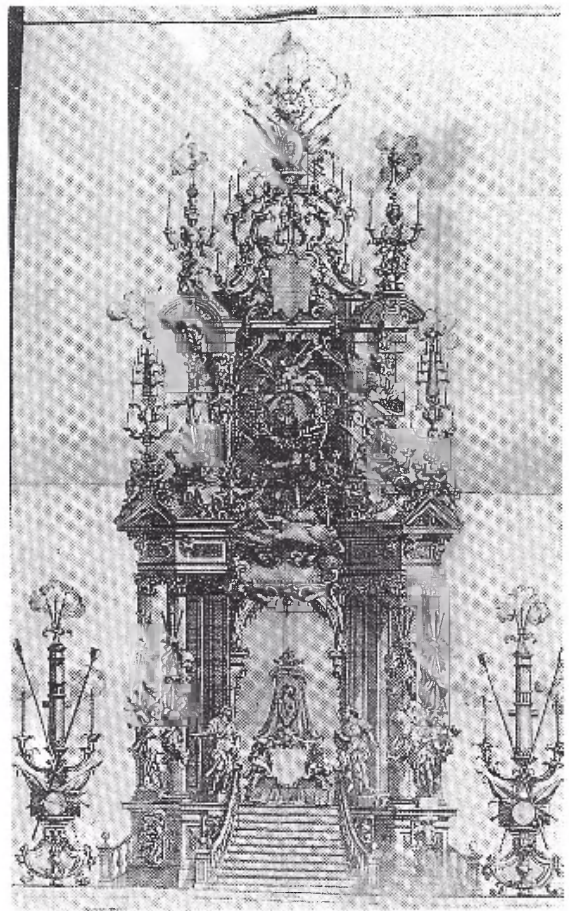


ejercicio indistinto de todas ellas, en virtud de la sistemática preparación que había adquirido en la materia fundamental de las matemáticas y otras ciencias afines.<sup>51</sup>

Esta circunstancia puede ayudarnos a entender por qué una biblioteca tan abundante, metódica y especializada no contenía un número proporcionado de textos referidos al Arte de la Pintura, a excepción de uno breve sobre la nobleza de este arte (que podría ser desde el más raro entre nosotros de Romano Alberti, hasta los *Discursos Apologéticos* de Juan de Butrón, citados por Ardemans en sus Ordenanzas; casi imposible, por la tasación que merece, que se tratara del *Arte de la Pintura* de Pacheco) y los dos tomos del tratado de Palomino. La presencia de este último era obligada, no sólo por razones cronológicas sino también por su interés intrínseco, por la relación de amistad que unía a Teodoro con el autor, por la afinidad de criterios que compartían, por su misma participación en la obra y por las interesantes biografías que incluyó Palomino en el *Parnaso*.

Se puede argumentar, no obstante lo dicho, que muchos de los tratados de matemáticas, geometría y perspectiva reunidos por Ardemans eran útiles a los arquitectos y a los pintores, aunque ello no basta para justificar el perfil de una biblioteca tan parca en tratados de pintura, máxime tratándose de un individuo que comenzó su andadura artística como pintor y que siempre hizo gala de ello. Es difícil establecer cuándo despertaron en él los afanes especulativos y el ansia por asentar con el natural aporte teórico los conocimientos prácticos adquiridos en el taller de Pereda. Todo parece indicar que fue después de obtener la maestría y a raíz de su contacto con el círculo de Coello, cuyos miembros seguían reivindicando su cualificación para intervenir en la proyectación de fábricas arquitectónicas, al mismo tiempo que las fingían con sus pinceles.

Por aquellos años —finales del siglo XVII— Teodoro se inició también en el trabajo de la edificatoria y, si hacemos caso de lo que dice en las Ordenanzas, en el estudio de las materias que dotaban a las artes de fundamento científico. Puede que fuera entonces cuando comprendió el aprovechamiento que tenían las matemáticas, la geometría y la perspectiva no ya para la Pintura sino para la Arquitectura y cuando decidiera seguir el incipiente camino señalado por ésta (para el que descubrió estar bien capacitado), desatendiendo hasta mejor ocasión su oficio primero, que, insistimos, sólo ejerció de cuando en cuando, sin la asiduidad y la dedicación que consagró a la Arquitectura. Esto justifica que en su librería no aparezcan los nombres de Francisco de Holanda, Vasari, Dolce, Pino, Lomazzo (a quien cita en las Ordenanzas), Zuccaro... o los más asequibles de Gutiérrez de los Ríos, Céspedes, Jáuregui, Pacheco, Carducho o su coetáneo García Hidalgo, así como tampoco ningún texto manuscrito sobre el tema.<sup>52</sup>



15. T. Ardemans: Túmulo erigido en la Corte de Madrid para celebrar las honras fúnebres de Luis XIV, 1715 (Madrid, Biblioteca Nacional).

Poseyó, en cambio, un raro ejemplar de difícil catalogación, titulado *L'Arti Liberali et Mekaniche* y escrito por G. Bonifacio, peregrina demostración sobre cómo el discurso humano había reducido a la perfección las artes liberales y mecánicas. Para lograrlo, el autor se servía de la comparación de algunas *virtudes* naturales encontradas en los animales irracionales. También adquirió el *Examen de ingenios para las ciencias*, del doctor Huarte de San Juan, que clasificaba éstas según las facultades humanas que intervenían en su cultivo, haciendo derivar las artes de la *buena imaginativa*.<sup>53</sup>

Otra cosa bien distinta sucedía con cierto tipo de obras vinculadas —por su utilidad práctica— con los artistas figurativos y, claro está, con los pintores. Nos referimos a los textos —ilustrados o no— sobre iconología y a los repertorios de imágenes, que proporcionaban a los artistas los asuntos para sus obras y les facilitaban

<sup>51</sup> Sobre la formación y la práctica artística de Teodoro Ardemans como pintor, véase Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno...*, op. cit., t. I, págs. 17-62, y “Los trabajos de Teodoro Ardemans para la Venerable Orden Tercera de Madrid”, en *Villa de Madrid*, 79, Madrid, 1984-I, págs. 39-46. Más recientemente, A. Aterido Fernández ha comenzado a profundizar en esta faceta menos conocida de Ardemans, tratando de mostrar los aspectos más relevantes de su práctica pictórica y de formar un catálogo razonado de su obra, que hasta ahora no existe, cfr. “Teodoro Ardemans, Pintor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la U.A.M., vol. VII-VIII, 1995-1996, págs. 133-148.

<sup>52</sup> F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>53</sup> M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, t. I, pág. 619.

el cumplimiento de los encargos. Estos libros no eran de uso exclusivo de los maestros citados y su difusión estuvo asegurada por la propia cultura de la época, tan dada a la emblemática y al significado trascendente de las imágenes. En el caso de Ardemans, la posesión de estos tratados puede justificarse –además de por su relación con la pintura o por la mera curiosidad del lector iniciado– por la necesidad que tenía de ellos para ejercer algunas funciones propias de las Maestrías Mayores que detentaba, como, por ejemplo, la organización de festejos efímeros y ceremonias de muy diverso signo, así gozosas como luctuosas. Es cierto que no tenía por qué corresponderle a él la composición de los jergológicos y leyendas que completaban estos montajes para mayor gloria del homenajeado y que la identidad de las figuras alegóricas venía dictada por un ingenio literario, pero en la composición de comedias para el Alcázar Real o el Buen Retiro, así como en la organización de ciertos festejos públicos (como entradas regias, bautizos principescos, fiestas de toros, fuegos de artificio y algunos otros) competía al Maestro Mayor supervisar la instalación de tablados y máquinas provisionales y le convendría, por ello, conocer la literatura simbólica, emblemática y trascendente que dotaría de significado a los arcos, castillos y demás monumentos.

Dentro de este género podemos englobar la *Iconologia* de Cesare Ripa, los *Emblemas morales* de Covarrubias, el *Teatro de los dioses* del Padre Vitoria, la *Oculto Filosofía* del Padre Nieremberg, la *Philosophia vulgar* de Mal Lara, el *Flos Sanctorum* de Villegas, el *Libro de Retratos* manuscrito por Pacheco –en caso de admitirse como tal esta dudosa identificación, cfr. reg.º 195 del inventario de libros– y el *Libro Áureo de Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara, donde se proporcionaba un elenco de las divinidades mayores y menores con sus respectivos caracteres. Todos ellos servían a la invención de programas iconográficos, aunque se echa en falta la presencia de literatura clásica útil a este mismo fin, sobre todo teniendo en cuenta que en la librería de José de Arroyo (adquirida por Ardemans en su totalidad) había obras de Ovidio y de Virgilio que no aparecen en el inventario de libros de este último, quien sí adquirió, en cambio, la *Historia Poeticae Scriptores Antiqui*, recopilación brevemente comentada y anotada de textos griegos y latinos. En cualquier caso, su biblioteca no desdice en este punto de otras de pintores españoles coetáneos y vuelve a hablarnos, nuevamente, de su cuidada formación intelectual.<sup>54</sup>

También relacionados con este tema, por lo que representaba de culto a las imágenes como forma de transmisión de una idea implícita o explícita, hay que citar aquí los libros que poseía sobre festejos públicos inmortalizados por la imprenta, que daba luz a unos textos enjundiosos –y a menudo demasiado retóricos– con una o más estampas descriptivas. Ardemans reunió los siguientes: Un “*libro de Diferentes fiestas hechas al*

*Rey Cristianísimo*”, que por la imprecisión de la referencia y por la cantidad de monarcas que se arrogaban este título no hemos podido identificar, aunque su alta tasación (300 reales) nos alerta de la profusión y calidad de imágenes que debieron iluminar el ejemplar y de su gran formato; las *Fiestas de Sevilla* de Fernando de la Torre Farfán, habitual entre los artistas españoles; un libro sobre las exequias de Felipe IV en Milán (con el catafalco de planta hexagonal, soportes salomónicos y estructura turriforme que diseñó para la ocasión Giovanni Ambrosio Pessina, en 1665?),<sup>55</sup> y otro más sobre las que le dispensó la Corte de Madrid con el innovador túmulo de Herrera Barnuevo, aquel sin tasar –puede que perteneciera a la biblioteca real– y éste apreciado sólo en cinco reales, quizá por faltarle algunas estampas.

Tenía, además, un último libro de estas características inventariado como “*de la Pompa de la entrada del Sr. Fernando de Austria su Autor Solís*”. Teniendo en cuenta que Arroyo contaba con un “*libro grande Pompa del ynfante Cardenal con láminas*”, tasado en 250 reales, parecería lógico que éste de Ardemans fuera el mismo ejemplar, adquirido junto a otros en la almohada de su amigo y correspondiente al conocido y magnífico libro de G. Gevartius. Sin embargo, el dato señalado del autor y la escasa valoración que obtuvo al justipreciar la librería de Ardemans (sólo 15 reales) nos inclinan a rechazar esta posibilidad, a no ser que se hubieran desprendido las estampas y hubieran pasado a formar parte de los álbumes y repertorios que se señalan sin otra especificación al final del inventario, extremo que no dejaría de sorprendernos y que tampoco explicaría la mención del tal Solís. Con el lote de libros de Arroyo, Teodoro adquirió también otro cuya desaparición nos produce igual o mayor extrañeza: el volumen editado en 1689 con motivo de las honras fúnebres de María Luisa de Orleans, reseñado en el inventario de Arroyo como “*otro yntitulado onrras de la Reyna Doña María Luisa*” y estimado en 24 reales, donde se incluía –entre otras estampas– la del famoso catafalco que proyectó y erigió José de Churriguera para asombro de la Corte. Esta obra permitió a su autor destacar entre los principales artistas madrileños, incluido Claudio Coello, le granjeó la admiración y el reconocimiento profesional de sus colegas y le proporcionó el título honorífico de Ayudante del Trazador Mayor de Obras Reales (que entonces era José del Olmo), otorgado por Carlos II con carácter futurario en tanto lo desempeñara su actual propietario José Caudí.<sup>56</sup> Cuando se celebraron estas honras, Teodoro estaba en la ciudad de Granada, al frente de las obras de cerramiento de la catedral, pero no cabe duda que al regresar a Madrid conocería el éxito de su colega e incluso pudo contemplar el famoso catafalco cuando se reutilizó en posteriores exequias. El propio Ardemans tuvo que diseñar máquinas de este tipo<sup>57</sup> y parece lógico que sintiera interés por una tan renombrada, al mar-

<sup>54</sup> R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 29-32.

<sup>55</sup> A. M. Caligaris, “Aspetti e riflessi dell’architettura lombarda del periodo barocco in alcuni apparati sacri eseguiti a Milano”, en *Contributi dell’Istituto di Storia dell’Arte Medioevale e Moderna*, I, Milán, 1966, págs. 81-89. Cfr. reg.º 66 del inventario de libros.

<sup>56</sup> B. Blasco Esquivias, “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma, 1987, págs. 137-146.

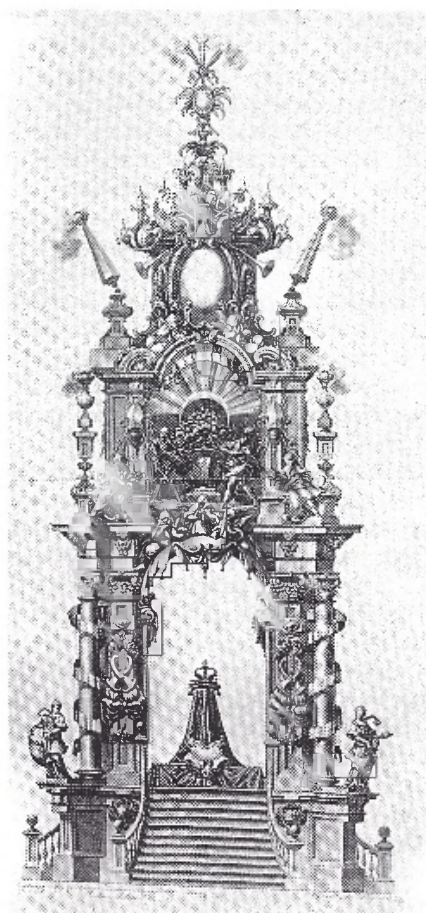
<sup>57</sup> B. Blasco Esquivias, “Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, FUE, V, 9, 1992, págs. 157-180.

gen del aprecio que sintiera por su autor y de las relaciones profesionales que mantuvieron, así que no encontramos una explicación satisfactoria para justificar la desaparición de este libro en su biblioteca, a no ser la pérdida fortuita o cualquier otra razón que escapa a la lógica de la Historia, pero no a la del ser humano. Por último, podemos incluir en este apartado la *Justa Poética* de Lope de Vega, donde se daba cuenta de las fiestas y torneos literarios que celebró la Villa de Madrid al subir san Isidro a los altares.<sup>58</sup>

El aprecio que sintió Ardemans por las imágenes como fuente de inspiración para su propio trabajo, como herramienta laboral o como simple objeto de culto y colección queda bien reflejado en los repertorios, dibujos originales, trazas y estampas que enriquecieron también su librería. Lástima que, la mayor parte de las veces, los tasadores no se entretuvieron en enumerar con detalle las características esenciales de tales objetos o el simple dato de su autor, privándonos de la posibilidad de precisar su naturaleza y de comprender su total significado en manos de su dueño.

Al inicio del inventario se señala un tomo de “*diferentes Estampas de varios autores*”, valorado en 120 reales, sin otra referencia accesoria; más adelante, aparece “*un libro con zien retratos de diferentes eroes*”, tasado en 100 reales; “*Dos thomos en Pastta de Michael Angel*”, en 45; otro “*diseño de flores su Autor Adriano Colael*”, en 24; “*Un libro de Monumentos de esclarecidos varones*”, con el mismo precio podría tratarse, como ya hemos apuntado, del *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables varones*, formado por Pacheco en 1599 e inédito hasta 1892?); “*Quatro Libros Grandes, los tres de Estampas de diversos autores en ochenta reales de vellón, y el otro en veinte y quatro...*”; “*Un libro del mismo tamaño de los antezedentes de Adornos y tarjettas de los Colonas*”, en 100 reales; “*tres Libros, el uno de Marca Imperial, el otro de Marca mayor, y el otro de Marquilla, todos tres de Dibujos originales, los más de Domingo Piola y de Jordán y otros Autores en ochocientos reales*”; “*Otro Libro de Marca Mayor todo de Demonstraciones de Arquitectura y Prespectiva, original de Autor no conocido en treinta reales de vellón*”; “*Un libro de Marca mayor de estampas con Demonstraciones y templos y variedad de trofeos de Guerra*”, en 24 reales; “*Varias estampas, Adornos franceses y algunos Dibujos y trazas en trescientos y sesenta Reales*”; “*Mas se ponen por cuerpo de Hazienda Variedad de Dibujos de Diversos Autores y algunas trazas de Máquinas que se hallaron en un caxón mediano, en trescientos y sesenta Reales*”; “*En Distintos Caxones y Paraxes se hallaron Arrollados y sueltos muchos Papeles y trazas de Arquitectura que por su confusión no se expresaron en la tasación, y todo se redujo a un cajón y fue tasado en Mil y Quinientos Reales...*”.

Pese a la imprecisión de las referencias, podemos extraer varias lecciones de la exigua información que nos ofrece el tasador. La más elemental es comprobar el lógico interés de Ardemans por las estampas y diseños de arquitectura, perspectiva e ingeniería (algunos de los cuales debían ser de su propia mano), destacan-



16. T. Ardemans: Catafalco erigido en la Corte de Madrid para celebrar las exequias de Luis I, 1725 (Madrid, Biblioteca Nacional).

do los habituales cajones de trazas –útiles para el desempeño del trabajo cotidiano– que permanecieron sin encuadernar, testimoniando la gran cantidad de dibujos que produjo a lo largo de su actividad profesional (sólo una parte, incluso, de los que le exigirían sus empleos oficiales y el desempeño particular de la arquitectura) y que no han podido llegar hasta nosotros. El caso es frecuente en librerías de esta índole. La otra lección es más interesante, pues se refiere a las inclinaciones artísticas de Ardemans y viene a confirmar lo que ya publicara con sus obras, con sus opiniones y comentarios y con su colección de libros.

El material gráfico que coleccionó Ardemans comprendía autores y asuntos muy diversos, desde Miguel Ángel hasta Jordán pasando por el grabador francés A. Collaert y por los Le Pautre; desde retratos monumentales hasta elementos decorativos, así italianos como franceses. La presencia del genial italiano era prácticamente obligada, por el especial significado que había tenido en el desarrollo moderno de las Artes, por el extraordinario impulso creativo que alentó en sus obras y en su misma trayectoria vital y profesional y por la lógica admiración que despertó –dentro y fuera de su pa-

<sup>58</sup> J. Portús Pérez, “La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas de canonización de San Isidro”, en *Villa de Madrid*, XXIV, 95, Madrid, 1988-I, págs. 30-41.

tria— al ser aclamado como paradigma del artista universal. Ardemans compartió su admiración por Miguel Ángel con el propio José de Churriguera, en aquellas cartas que se cruzaron durante el proceso constructivo del retablo de las Calatravas; aludió siempre que pudo a su trascendental importancia; se escudó en él para proclamar la hermandad de las Artes (en esto Churriguera le corría parejo) y, cuando elaboró su mantisa de “*Artífices, Pintores, Arquitectos, Españoles y Etranjeros*”, no dudó en incluir a “*Miguel Ángel Buonarroti, admirabilísimo Pintor, Escultor y Arquitecto; y se puede dezir, Padre universal de estas Ciencias*”. No es extraño, por tanto, que se empeñara en recoger los grabados de sus obras que circulaban por Madrid, supliendo así un conocimiento que no pudo adquirir en el lugar de origen.<sup>59</sup>

Italia fue una de las principales fuentes de inspiración para Teodoro (sus libros testimonian su admiración) y es seguro que muchos de los diseños y estampas de arquitectura que poseyó tuvieron esta procedencia. Los nombres que proporciona el inventario son muy reveladores de la formación visual y artística que adquirió ya desde joven, marcando una huella imborrable en su primera formación y en su ulterior trayectoria profesional, que quedó orientada hacia la pintura perspectivista de arquitecturas fingidas o “*quadrature*” y, más adelante, hacia una arquitectura de acusada plasticidad y de fuerte carácter ornamental, una arquitectura que podemos denominar “*naturalista*” para diferenciarla de la geométrica abstracción que preconizaron los postreros seguidores del herrerianismo escurialense. El origen de esta renovación artística se remonta, como sabemos, a los viajes de Velázquez a Italia y, en concreto, a la fructífera relación que mantuvo el pintor con sus homólogos boloñeses Mitelli y Colonna y que desembocó en su venida a España y en la creación de una escuela pictórica local, que acabaría transmitiendo sus rasgos más representativos y su sentido ornamental a la propia arquitectura, en una simbiosis admirable que produjo las obras más felices del barroco madrileño del Siglo de Oro. Ardemans sucumbió muy joven al influjo de esta corriente y dio buena muestra de ello en sus proyectos más tempranos. También conoció la raíz de esta renovación naturalista y el recelo que despertó entre algunos arquitectos de su tiempo, aunque su obra no se resintió por ello. Así podemos comprobarlo en los proyectos de arquitectura que tenemos de su mano (y que nos han servido para ilustrar estas páginas) y en las pinturas al fresco que pintó para la Venerable Orden Tercera de Madrid, donde tuvo ocasión de experimen-

tar los postulados importados aquí años atrás por Mitelli y por Colonna y desarrollados últimamente por Donoso o por Coello.

A los cuatro artistas señalados los incluyó también en su mantisa, aunque ahora sólo transcribiremos las palabras que dedicó a los extranjeros: “*Agustino Muelli (sic), gran Pintor, y Arquitecto*” y “*Colonna, grande Pintor, y Arquitecto fresquista*”, que no dejaba de ser otra forma lícita y ponderable de ejercer la arquitectura. Ardemans consiguió reunir varios diseños decorativos de este último, reseñados significativamente en el inventario como “*Adornos y tarjetas de los Colonas*”.

La corriente decorativa instaurada en Madrid por los boloñeses encontró grandes seguidores locales, como Herrera el Mozo, Francisco Rizzi, Claudio Coello o José Jiménez Donoso. Todos ellos consiguieron transformar los interiores de las iglesias madrileñas, de los palacios y de algún edificio municipal con sus arquitecturas fingidas al fresco y con espléndidas apoteosis pictóricas, abonando el camino para el renovado estilo finisecular del napolitano Luca Giordano, cuya presencia en la Corte española supuso la culminación de esta tendencia. Palomino le achacó la muerte (indirecta) de Coello, recogiendo así una creencia popular, pero no por ello dejó de cantar sus excelencias y de alabar grandemente y por menor la presteza de su pincel, su agilidad y su soltura, tan distintas de la acabada factura del malogrado artista madrileño. Ardemans terminó de formarse como pintor al lado de éste, pero admiró profundamente la frescura decorativa de Jordán, así como la de Piola, extricto contemporáneo del napolitano y como él también pintor de frescos, al tiempo que principal representante de la corriente decorativa genovesa. No tenemos noticias de su paso por España, pero la existencia de sus dibujos en la colección de Ardemans nos alerta de su circulación por la Villa y Corte. Todavía hoy la Biblioteca Nacional de Madrid guarda entre sus fondos un dibujo ornamental donde puede apreciarse la tendencia naturalista de Piola, así como su interés por las formas blandas y carnosas, muy en la línea de lo que tanto interesó a Teodoro al inicio de su carrera.<sup>60</sup>

La llegada de los Borbones al trono español y la paulatina implantación de un nuevo gusto en la Corte de Madrid no pudo dejar de influir en el ánimo de quien entonces era Maestro Mayor de Obras Reales, Arquitecto de Felipe V y su Pintor de Cámara. Movido por la responsabilidad inherente a sus empleos y por la sincera esperanza de renovación con que acogió el cambio dinástico (secundando activamente, incluso, la candidatura del Borbón durante la Guerra de Sucesos)

<sup>59</sup> Uno de los difusores de la obra de Miguel Ángel fue el dibujante, grabador y arquitecto milanés Giovanni Battista Montano (1534-1621), que estampó la *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti Fiorentino Pittore Scultore et Architetto Eccellentissimo*. In Roma, Appreso Andrea Vaccario all'insegna della Palma, Anno 1610. Esta obra —quizá una de las que poseyera Ardemans— fue, al parecer, introducida en España por Juan Bautista Crescenzi, cfr. A. Cámara, *Elementos*, op. cit., t. I, pág. 452.

<sup>60</sup> Cfr. *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984, págs. 119-120. En relación con el interés que sintió Ardemans por la pintura barroca madrileña y por la renovación que culminó Lucas Jordán, conviene señalar que en su pinacoteca, también muy nutrida, se contaban varios diseños y cuadros de Herrera el Mozo: “*una traza de un Retablo*”, una “*pintura de Nuestro Señor con la Cruz a cuestras y Simón Cirineo*”, “*tres pinturas de bodegones*” (copias), “*dos borroncillos originales... el uno de la Concepción y el otro del Salvador*”, “*una pintura de una custodia*” (copia) y “*un borrón de la Encarnación*”. De Alonso Cano tuvo “*un Cristo crucificado*”, “*una traza de una imagen de Pluma y aguada sentada en un trono o silla*” y “*un San Felipe*”. Coleccionó también, entre otras muchas obras reseñadas en su inventario de bienes, varias copias de Velázquez y de Coello —quién sabe si unas y otras copiadas por él mismo—, “*dos países originales de Don Antonio Palomino*” y algunas pinturas de Jordán, a saber: “*una del Tránsito de Nuestra Señora y la otra de la Coronación, copias*”, “*quatro borrones de las fuerzas de Hercules, copias*”, “*seis borrones Pintados en Blanco y Negro en Papel originales de Lucas Jordán y en cada uno un obispo y Angeles*” y “*nueve dibujos de lápiz y aguada ochavados de Jordán de Historia de David*” (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P1 19406, s. fol.).

sión), Ardemans quiso dar un giro a su trayectoria artística, tratando de “modernizarla” mediante la asimilación de las corrientes venidas de fuera. Al menos, hizo un encomiable esfuerzo por acomodar su obra, en plena madurez profesional, al imperativo de los nuevos tiempos. La remodelación de las estancias principales del Alcázar, que llevó a cabo bajo la atenta mirada de la Princesa de los Ursinos y con el apoyo pleno del monarca, debió jugar un papel importante en este propósito sincero de satisfacer los gustos del joven rey, aunque la desaparición del inmueble y de cualquier otro vestigio gráfico de su intervención (a no ser un par de planos) nos impida concretar algo más en este sentido.<sup>61</sup> Pese a todo, contamos con la serie completa de sus catálogos para confirmar lo que decimos.<sup>62</sup>

Coincidiendo con el afianzamiento de los Borbones en España, Ardemans trató de superar sus raíces vernáculas y quiso imprimir a su obra un aire nuevo, inspirándose no sólo en el clasicismo monumental, sino también en el decorativismo menudo y orgánico que llegaba del otro lado de los Pirineos. El intento dio sus frutos en algún túmulo y en los innovadores marcos —de tipo *tremó*— que diseñó para el Alcázar, pero no pasó de ahí: Al final de su vida, incapaz quizá de competir con la avalancha de artistas extranjeros que copaban los cargos oficiales y de asimilar las novedades que cada día introducían en el ámbito de la Corte, Ardemans pretendió desandar el camino recorrido y volver sobre los pasos que le habían granjeado fama y fortuna durante tantos años, entonando un personal canto de cisne con el fallido proyecto para el retablo de la Colegiata de La Granja, que recibió duras —y significativas— críticas por su redundancia formal, su recargamiento decorativo y su excesiva corporeidad.<sup>63</sup>

Aún así, no debe restársele el mérito que le corresponde ni olvidar el destacado papel que le tocó jugar en el difícil momento del cambio dinástico. Al margen de los resultados, su voluntad de renovación queda manifiesta en la colección que formó de dibujos y estampas francesas, que contó no sólo con la monumental obra de A. Felibien sobre las *Tapisseries du Roi* (Luis XIV), grabada por Sebastian Mabre Cramoisy, sino también con un libro de *Demostraziones y templos y Variedad de Trofeos de Guerra* (¿pueden ser las estampas de Oppenord y Le Pautre que circularon por Madrid?<sup>64</sup>) y, sin duda, con los grabados de Pierre Le Pautre encuadrados con un volumen de Palladio, más aquellas otras “*estampas, Adornos franceses y algunos Dibujos y trazas*” que se pusieron también en el inventario antes de tasar los lotes de dibujos sueltos y los cuerpos de los tratados escritos por el propio Arde-

mans, que habían quedado listos para su distribución cuando le sobrevino la muerte.<sup>65</sup>

Si hay que buscar una correlación entre la biblioteca de Ardemans y su obra, en lo que a deudas formales se refiere, debemos recurrir precisamente a las series de dibujos y estampas inventariadas, así como al influjo directo que ejercieron en él la arquitectura y la pintura del Barroco madrileño seiscentista, los recursos ornamentales del manierismo norteyuropeo (en especial, la obra de Dietterlin) y, en todo caso, los grandes tratados del Barroco italiano, sobre todo las composiciones escenográficas y los detalles decorativos de Pozzo y de Bibiena. Los otros tratados (de Vitruvio en adelante, pasando inevitablemente por Serlio y por las peculiaridades locales a que dio origen la asimilación en Europa del Renacimiento italiano), le proporcionaron un cuerpo de doctrina y una base científica y técnica sobre la que cimentar el ejercicio de su profesión, pero sus estampas no dejaron huella visible en su propia obra, a no ser ciertos rasgos de su lenguaje que ya formaban parte del patrimonio arquitectónico universal y que, por ello mismo, no deben considerarse deudas directas.

Absorbido por estas lecturas, parece que Ardemans dedicó poco tiempo a las de ocio y entretenimiento, aunque la definición que empleamos podría servir para algunos de los libros reseñados. Dejaremos, pues, al margen cualquier intento de catalogación y diremos para concluir que tuvo pocas novelas y piezas teatrales —tal vez algunos registros que no hemos podido identificar— y que tampoco sintió una especial devoción por la poesía, aunque conservó la *República Literaria* de Saavedra Fajardo (adquirida en la almoneda de Arroyo) sobre el juicio de las artes y de las ciencias, en particular de la literatura. Puede afirmarse, por tanto, que su biblioteca adolece de una relativa desatención hacia la literatura clásica y contemporánea, en abierto contraste con la profusión de obras relativas a aquellas otras áreas de conocimiento útiles a su condición artística y profesional. Esta circunstancia le confiere, de nuevo, un alto grado de especialización y redundancia en el carácter modélico que hemos señalado de antemano. Sus avatares personales, sus negocios y su vida privada debieron moverle, en cambio, a adquirir los escritos de Juan de la Ripia sobre *Administración y cobranza de las rentas reales* y sobre fórmulas testamentarias; el de Melgarejo sobre la redacción de contratos públicos, particiones y otros asuntos similares, y el moderno libro de Torrejón y Velasco sobre la profesión militar, que pone fin a estas páginas sobre la biblioteca de quien también fuera Armero de la Noble Guardia de Corps.

<sup>61</sup> Cfr. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno...*, op. cit., 1991, cap. IV: “Del laberinto a la alineación. Reorganización interior del Alcázar de Madrid a cargo del arquitecto real Teodoro Ardemans”, págs. 528-639.

<sup>62</sup> Cfr. Blasco Esquivias, “Túmulos de Teodoro Ardemans...”, op. cit., 1992, págs. 157-179.

<sup>63</sup> A este respecto, véase B. Blasco Esquivias, “Noticias sobre el proceso constructivo del retablo de la Colegiata de La Granja. Una hipótesis sobre el proyecto original”, en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma, 1987, págs. 137-146 y “El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”, en *Filippo Juvarra (1678-1736). De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, Electa-Ministerio de Cultura, 1994, págs. 45-112.

<sup>64</sup> A. Bonet Correa, “Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1962, pág. 35.

<sup>65</sup> En el inventario se recogieron “Ciento y Noventa Cuerpos de libro encuadrados del Curso Subterráneo de las Aguas, su Autor el Difunto... Más Ziento y Cinquenta Libros encuadrados de Ordenanzas de Madrid y Gobierno Político de las fábricas, su Autor dicho Difunto... Más setecientos Cuerpos para Libros en Papel sin encuadrar del Curso Subterráneo de las aguas...” (AHPM, P1 14906, s. fol.).