

**ENCOMIO Y DIDÁCTICA DE LAS ARTES A TRAVÉS DEL VERSO EN EL
SIGLO DE ORO: UNA RELECTURA DE JUAN DE ARFE Y EL *DE VARIA
CONMENSURACIÓN PARA LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA***

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

**SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LITERATURA Y ARTE
(LYA) UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA**

RESUMEN: En el siguiente trabajo presentamos un estudio acerca del uso dado al verso en la obra de Juan de Arfe y Villafañe *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, publicado en 1585. Pretendemos ver la opinión dada por los críticos a esta particularidad del tratado. A través de esta relectura de los versos, además, queremos profundizar en los motivos por los cuáles Arfe introdujo estos elementos en la configuración de su tratado.

PALABRAS CLAVE: Juan de Arfe, Siglo de Oro, Teoría del Arte, Poesía didáctica, Siglo XVI.

**ENCOMIUM AND DIDACTICS ON ARTS THROUGH POETRY DURING
THE SPANISH GOLDEN AGE: A NEW READING OF JUAN DE ARFE'S *DE
VARIA CONMENSURACIÓN PARA LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA***

ABSTRACT: The main goal of this paper is offering a study about the scope of the verse in Juan de Arfe y Villafañe's *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, published in 1585. Our research will be based in contrasting the diverse opinions given by the critics to this particular aspect of the book. Through a rereading of the verses, we also want to point out the main reasons why Arfe introduced these elements in the conformation of the treatise.

KEYWORDS: Juan de Arfe, Spanish Golden Age, Art Theory, Didactic Poetry, 16th Century.

1. Introducción

El verso fue un instrumento recurrente para la transmisión de conocimiento durante el Siglo de Oro. Relacionado con una educación básica y elemental, ya expuso el profesor Víctor Infantes las virtudes pedagógicas del pliego suelto y la prolífica circulación de estos recursos¹. Antonio Gallego, asimismo, ahondaba en la conjunción imagen-verso, comentando el valor de estos materiales en la educación más elemental de los niños –al menos los rudimentos básicos de la lectura–, de manera idéntica a como servirían las cartillas de dibujo en la formación de los artistas. En las escuelas se trabajaban estas breves obras en verso con la intención de facilitar el proceso de memorización: mediante la repetición de elementos versificados se conseguía aprender de una manera mucho más simple la información².

En el mundo de las artes esta característica se presentaba fundamental, siendo ya utilizada la habilidad mnemotécnica de la rima poética a lo largo de la Edad Media. Sírvanos de ejemplo los diferentes usos didácticos dados a la poesía en algunos recetarios. En el campo de la medicina el *Regimen Sanitatis Salernitanum* fue elaborado en latín y con la métrica de la poesía didáctica clásica a mediados de los siglos XII y XIII; en lo referente a la tecnología artística contamos con el conocido *Manuscrito de Heraclio o De coloribus et artibus Romanorum* escrito entre los siglos X y XIII³. Al debate elemental del uso pedagógico de la poesía se fueron añadiendo otros intereses de carácter socioeconómico. El arte poético no sólo era una manera práctica de transmitir una serie de recetas, teorías o técnicas del arte, sino que también ayudaba a dignificar el discurso artístico. El saber teórico-artístico era, por lo tanto, construido a través de un medio más noble y liberal.

En nuestra opinión, estos serían los factores que motivaron a Juan de Arfe y Villafaña a incluir elementos poéticos en el tratado *De Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. En las siguientes páginas proponemos una aproximación a la repercusión lograda por el tratado entre los críticos y comentaristas. Esta panorámica nos hará comprender la realidad

¹ INFANTES DE MIGUEL, Víctor: “La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos”, *Criticón*, nº 58, 1993, pp. 118-119.

² GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 65-70 y BARANDA, Nieves: “La literatura del didactismo”, *Criticón*, nº 5, 1993, pp. 25-34.

³ A propósito de la primera obra contamos con una edición en lengua inglesa del texto, elaborada por el doctor John Ordranax. *Regimen Sanitatis Salernitanum. Code of Health of the School of Salerno*, Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1870, pp. 15-43; el texto de Heraclio ha sido recogido en MERRIFIELD, Mary Philadelphia: *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, New York, Dover Publications, 1967, p. 166. BÁEZ AGLIO, M. ^a Isabel y SAN ANDRÉS MOYA, Margarita: “La práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 34, 2001, p. 65.

en torno a las partes versificadas de la obra. Después de presentar esta información, mostraremos una selección de las estrofas que acompañan la obra con dos claros objetivos: evidenciar el carácter didáctico de los versos y el interés apologético con el que Arfe buscó dignificar el conocimiento teórico-artístico transmitido bajo el uso de la poesía.

El tratado fue compuesto a finales del siglo XVI, período en el que en España las reivindicaciones sobre el papel del artista comenzaban a asentarse; en Italia se llevaban propugnando estas ideas desde comienzos del siglo XV, cuando ya Cennino Cennini planteaba en el prólogo del *Libro Dell 'Arte* el nivel de ciencia del arte pictórico⁴. Autores como Alberti, Leonardo o Pomponio Gaurico, algunos involucrados en la creación artística y otros meros aficionados de corte humanista, ya habían construido argumentos teóricos con los que sustentar el valor intelectual de las artes figurativas durante el siglo XV y comienzos del XVI⁵. En cambio, en el territorio español encontraremos un cierto retraso. Un panorama compartido con otros focos europeos, pero que hacía de los modelos italianos el objetivo deseado a lograr por todos. El ambiente intelectual hispano de los albores de la Modernidad trabajó en la construcción de un espíritu de admiración hacia las artes; eran consideradas meras artesanías, controladas desde estructuras gremiales y con escaso reconocimiento social. En esta coyuntura se desarrolló la labor de Juan de Arfe y por ello es tan destacable⁶.

El *De Varia commensuracion para esculptura y architectura* se encuentra compuesto por cuatro libros siendo un texto con gran carácter de manual de taller. Se mueve aún entre las tradiciones del ocaso medieval y las innovaciones renacentistas italianas. Al igual que otros tratados de la época, utiliza una estructura pedagógica definida que facilita la asimilación del conocimiento expresado. Los tratadistas italianos del Renacimiento utilizaron recursos similares como el diálogo para canalizar el conocimiento, siendo *Il Cortigiano* de Baldassare

⁴ CENNINO, Cennini: *Il libro dell'arte* (ed. de Fabio Frezzato), Vicenza, Neri Pozza Editore, 2016, pp. 11-54; KRIS, Ernst y KURZ, Otto: *La leyenda del artista* (ed. de Pilar Vila), Madrid, Cátedra, 2010, pp. 24-25 y WITTKOWER, Rudolf y WITTKOWER, Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (ed. de Deborah Dietrick). Madrid, Cátedra, 2015, pp. 13-26.

⁵ BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)* (ed. de Fernando Checa Cremades y José Luis Checa Cremades), Madrid, Cátedra, 1979, pp. 65-74; CHASTEL, André: *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico* (ed. de Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 103-124 y BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450* (ed. de Aurora Luelmo), Madrid, Visor, 1996, pp. 83-103.

⁶ Sobre estos aspectos contamos con una numerosa bibliografía que nos aclara una problemática que se extiende hasta el siglo XVIII: GÁLLEGO SERRANO, Julián: *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1976, pp. 53-62; MARÍAS, Fernando: "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI," *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 48, 1979, pp. 205-206; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 22-23; BELDA NAVARRO, Cristóbal: *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 87-103 y WALDMANN, Susann: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII* (ed. de José Luis Gil Aristu), Madrid, Alianza, 2007, pp. 24-27.

Castiglione un magnífico modelo de dicha realidad cultural⁷. La teoría artística de los siglos XV y XVI imitó ese arquetipo y buscó expresar el ideario teórico-artístico mediante este método, siendo muy prolífica y con variados ejemplos como el *Dialogo di pittura* (1548) de Paolo Pino, *L'Aretino o Dialogo della pittura* (1557) de Lodovico Dolce o *Il Figino* (1591) de Gregorio Comanini⁸. En España veremos como esta misma herramienta didáctica fue utilizada por Diego de Sagredo en las *Medidas del romano* (1526). En nuestro caso, Arfe optó por un discurso prosaico al que añadió, además de entalladuras que favorecían el aprendizaje visual, el verso de carácter didascálico. Una realidad ciertamente novedosa, tal y como veremos más adelante, puesto que los primeros versos con fines didácticos vinculados a las artes provenían también del mundo italiano. En concreto, nos referimos al poema de Francesco Lanzilotti *Trattato di pittura* (1509), el cual mediante un poema en tercetos desarrolla una proclama sobre los principales argumentos de la teoría renacentista del arte pictórico⁹.

Retomando el análisis de la obra de Arfe, hemos de señalar que los dos primeros libros fueron impresos en 1585; la versión completa se realizó en 1587. Ello se debe a diversos problemas editoriales entre los que destaca el señalado por Juan Agustín Ceán Bermúdez a propósito de las matrices de imprenta que, al parecer, fueron destruidas en un incendio¹⁰. La obra del orfebre ofrece de manera sencilla y amena reglas de geometría, proporciones, anatomía, morfología de animales, junto a conceptos y trazas arquitectónicas. Alrededor de 190 estrofas acompañan al cuerpo del texto, intercaladas a las entalladuras que complementan y hacen más comprensible la lectura del tratado. La complejidad de versificar asuntos de carácter matemático hace que muchas de estas estrofas no destaquen por su valor poético; no fue éste el objetivo de Arfe, pues ante todo se buscó generar un método didáctico, práctico y fluido, que crease fórmulas de fácil aprendizaje. Con anterioridad, Arfe ya había publicado otros textos. Algunos de ellos nos hablan de la realidad humanística en la que se hallaba inmerso. Buen ejemplo de ello es el prólogo a la edición de las *Fábulas* de Esopo elaborada por su hermano Antonio de Arfe (1586). Otras publicaciones nos demuestran una

⁷ CASTIGLIONE, Baldassare: *El Cortesano* (prólogo de Ángel Crespo y trad. de Juan Boscán), Madrid, Alianza, 2008, pp. 7-30 y HASKELL, Francis: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 21-40.

⁸ Los textos citados se encuentran editados en formato digital por la Fondazione Memofonte (Florencia) en la sección "Trattati d'Arte del Cinquecento", extractados de la edición elaborada por BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari: Laterza, 1960-62.

⁹ JAQUERO ESPARCIA, Alejandro: *Poesía con fines didácticos sobre las artes: génesis y recepción en la España de la Modernidad*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, (en prensa), pp. 84-87.

¹⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Nuevos datos sobre el proceso editorial de la *Varia Commensuración*, de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros," en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 888.

continuidad teórica con su labor artística, como el *Quilatador de la plata, oro, y piedras* (1572) o la *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla* (1587), que fuera extractada por Ceán Bermúdez, junto a los inéditos tratados de perspectiva y heráldica¹¹.

2. Opiniones enfrentadas en torno a los versos de Arfe

Para ser uno de los tratados españoles más utilizados por la literatura artística española y más veces reimpresos en diferentes épocas –hasta ocho veces entre los siglos XVII y XIX–, la fortuna literaria del texto es compleja¹². Mucho más en lo referente a las partes en verso, llegando alguna de las ediciones más modernas a prescindir de la parte poética¹³. Esto le ocurre a la edición publicada en el año 1806 por José Asensio y Torres, el cual añade más estampas sobre los diferentes temas tratados en el libro –geometría, anatomía, representaciones de animales y arquitectura– pero suprime los versos. Uno de los primeros cronistas de la vida de Juan de Arfe y de ensalzar la labor teórica de aquel fue Acisclo Antonio Palomino en la parte dedicada a las vidas de artistas del *Parnaso español pintoresco laureado* (1724). Palomino señala lo siguiente sobre el tratado:

“Franqueandonos sus lucidos estudios en la estampa de su erudito Libro *De Varia Commensuración* donde no solo nos dispensa à los Pintores acertadisimas reglas del dibujo en la Symetria, y Anathomia de musculos, y huesos asi del cuerpo humano, como de los animales quadrupedos, y aves sino tambien muy importantes reglas de los cinco ordenes de Arquitectura, y piezas de Platería, con muy singulares normas en este, y lo demàs, assi de Antiguos, como de Modernos Artifices en que no fueron los menos celebres (especialmente en la Plateria) sus ascendentes: Precediendo a esto muy importantes reglas de Geometría, y de los Círculos dela Esfera, Reloxes horizontales, y las Tablas de los grados, y alturas de España exornándolo todo con oportunísima erudición”¹⁴.

¹¹ BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 46-49.

¹² SANZ SERRANO, María Jesús: “Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe,” en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, p. 318. El uso del manual de Arfe durante el Siglo de Oro y su posterior recepción nos habla de lo práctico que resultó para conformar la educación básica de los artistas. En este sentido, la formación de los artistas del Siglo de Oro español tuvo unas bases teóricas, pero de forma especial se ha de incidir en la repercusión de la actividad práctica en ámbitos particulares de grupúsculos, escuelas y gremios. Sin duda alguna un debate que sobrepasa los límites de este artículo y que ha encontrado un interesante desarrollo científico en las siguientes publicaciones: MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 17-49; MORALES, Alfredo J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: “La formación artística a lo largo de la Edad Media y la Edad Moderna. Viejos problemas, nuevos enfoques”, en ALONSO RUIZ, Begoña; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier; POLO SÁNCHEZ, Julio J.; SAZATORNIL RUIZ, Luis y VILLASENOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, Cantabria, Universidad de Cantabria, 2018, vol. I, pp. 39-42; GARCÍA BAEZA, Antonio: *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2014;

¹³ HEREDIA MORENO, María del Carmen: “La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe”, *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 315, 2006, pp. 313-316.

¹⁴ PALOMINO, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y escala óptica. Tomo III: El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 263.

Emplea palabras de respeto a la labor teórica de Arfe, pero no se pronuncia en cuanto a los versos; sin embargo, él mismo incluiría algunas de las octavas reales de Arfe en el *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715 y 1724) con la finalidad de dar mayor claridad al texto. Durante el siglo XVIII el texto fue trabajado y manejado en los ambientes académicos, siendo recomendado por los tratadistas de las artes por las valiosas noticias que recogía; pocos o ninguno apuntarían las particularidades del verso. En una línea casi paralela lo describe a comienzos del siglo XIX Ceán Bermúdez en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Cuando finaliza el recuento y alabanza de las obras artísticas enumeradas, afirma que:

“Si en ellas dejó pruebas de su práctica y buen gusto en la arquitectura y escultura, no las manifestó menos de la teórica de estas artes y de las matemáticas, y aun de la parte mecánica del arte de platero con los dos libros que escribió, llamado el uno el *Quilatador de oro, plata y piedras*, impreso en Valladolid el año de 1572, y el otro el bien conocido con el título de *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, en Sevilla el de 1585”¹⁵.

No aporta ningún dato más referente al tratado, ni del contenido ni del formato en el que se compuso. Para Ceán Bermúdez no fueron una novedad o detalle de interés las octavas reales. Con algo más de detalle fue expuesto por Eugenio Llaguno y Amirola en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (1829), sobre todo a la hora de destacar los suplementos poéticos de la obra: “El método, estilo y precisión que usó en ella, indican talento claro. Puso los preceptos en octava rima, los explicó en prosa, y los demostró en muchas láminas de madera también de su mano. La versificación es fácil y fluida, y la prosa cual conviene para los asuntos didácticos”¹⁶. No obstante, la falta de una mayor calidad poética fue una de las principales acusaciones sostenidas por los críticos, que fueron demasiado superficiales y poco concienzudos con el análisis de la obra. Marcelino Menéndez Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) censura el tratado de Arfe, tachándolo de ser una pobre imitación de Benvenuto Cellini:

¹⁵ La única mención a los elementos poéticos se encuentra en la parte dedicada a la biografía del abuelo del autor, Enrique de Arfe espacio en el cual extractó una breve composición elogiosa hacia aquel perteneciente al libro IV del *De Varia*: “Usaron de esta obra los plateros, / Guardando sus preceptos con gran celo: / Pusiéronla en los puntos postrimeros / De perfección las obras de mi abuelo: / Podrán callar ingenios más rastreros, / Que aunque yo en alabarle me desvelo, / Mas le alaban las cosas que acabó / Que todo cuanto puedo decir yo”. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (edición facsímil con prólogo de José Miguel Morán Turina), Madrid, Akal, 2001, vol. I, pp. 58 y 66-67.

¹⁶ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, vol. III, pp. 98-99.

“El primero de los plateros en abandonar el gusto *plateresco* y echarse resueltamente en brazos de la arquitectura grecorromana fue el mismo Juan de Arfe [...] Ideas estéticas no hay ninguna: las noticias históricas quedan ya aprovechadas; sólo tiene de curiosos el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico, como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, a quienes el libro va dedicado [...] Se puede ser, no un Arfe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte”¹⁷.

Se le reprocha una circunstancia que fue debatida durante los siglos XVIII y XIX: los límites de las artes y la poesía. En este sentido, en opinión de Menéndez Pelayo el verso debería dedicarse a fines más nobles y no a cantar de forma tan vulgar una serie de preceptos artísticos. Sostiene que no podemos hablar de un poema didáctico al uso, de la misma forma que Pablo de Céspedes elaboraría en aquellos años el *Poema de la Pintura o Zoographica*¹⁸. La autoridad intelectual de Menéndez Pelayo pesó durante muchos años en la historiografía del arte español. Francisco Javier Sánchez Cantón en *Los Arfes, escultores de plata y oro. 1501-1603* (1920) no abandona la visión del polígrafo cántabro:

“Ya se ha dicho que no es este un libro erudito y vario como los que en aquel tiempo solían escribirse: es la obra de un especialista, donde, si se estudian los principios de la Arquitectura y de la Escultura, es para mejor dominar la orfebrería [...] Los mismos versos, las ramplonas octavas reales donde se resumen los preceptos, no fueron escritas aspirando al lauro, sino por saber que se prenden mejor en la memoria los renglones medidos y concertados; y Arfe, pensando en talleres de plateros y bronceistas, no en Academias, las compuso”¹⁹.

En el siglo XX asistimos a un cambio drástico en la apreciación teórica de Juan de Arfe y de su particular uso dado a la poesía en su tratado. Ya a comienzos de la centuria Julius von Schlosser en su *Die Kunstliteratur* (1924) lo había considerado un poema didáctico; mal comprendido en su conjunto, pero sí dando relevancia a las octavas del tratado: “El célebre orfebre Juan de Arfe, en un poema didáctico de cuatro libros, *Varia commensuracion* (1585), recoge las teorías del clasicismo, que contrapone de forma consciente al último gótico

¹⁷ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, vol. I, pp. 861-862.

¹⁸ RUBIO LAPAZ, Jesús: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993, pp. 111-112 y 170.

¹⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los Arfes, escultores de plata y oro. 1501-1603*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920, pp. 61-62.

español que durante tiempo floreció en su arte, el *estilo plateresco*²⁰. A mediados de la década de los 70 y en el territorio español, Juan Antonio Gaya Nuño continuaba respaldando las ideas de Menéndez Pelayo sobre Arfe en la *Historia de la crítica de arte en España* (1975), limitándose a comentar sobre el tratado el que “ofrece la curiosidad de ir redactado, alternativamente, en prosa y verso, bastante mejor aquella”²¹.

No obstante, justo un año antes Antonio Bonet Correa había realizado un prólogo para una nueva edición facsímil del *De Varia*, defendiendo una postura totalmente contraria. La revalorización sobre las ideas y literatura artísticas de Arfe fueron vitales para la recuperación del tratadista del siglo XVI²². Un trabajo que supuso un punto de inflexión en la estimación de Arfe y que permitió recobrar el interés de los investigadores por su obra. Este interés renovado volvió a incidir en la importancia de la poesía en el *De Varia*.

Bonet Correa subrayó la relevancia de las octavas reales que acompañan el tratado, puesto que fortalecían la función didáctica y denotaban la culta formación de Arfe en cuanto a la literatura renacentista. En la misma línea se expresan M.^a Jesús Sanz o David García López, los cuales no dudan en situar la formación y labor teórica de Arfe en la línea de los artistas influenciados por la corriente humanística italiana, posicionándolo en el debate de la liberalidad de las artes²³. Crespo Fajardo, igualmente, sostiene la tesis de las intenciones didácticas de los versos de Arfe, profundizando en este aspecto y llegando a buscar paralelismos con el poema de Pablo de Céspedes²⁴. En definitiva, en estos últimos años la investigación ha procurado atender con mayor interés el verso del tratado. Detenemos aquí nuestro sucinto recorrido por la fortuna del texto de Arfe entre críticos e historiadores, pasando a examinar en detalle la obra y comprobar la coherencia de los testimonios reflejados.

²⁰ SCHLOSSER, Julius von: *La Literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna* (trad. de Esther Benítez y ed. de Antonio Bonet Correa), Madrid, Cátedra, 1976, p. 543.

²¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 24-25.

²² Citamos la edición del mismo texto recogida junto a varios apéndices documentales de otros textos de Arfe. BONET CORREA, *op. cit.*, pp. 37-104.

²³ SANZ SERRANO, *op. cit.*, pp. 317-318; GARCIA LÓPEZ, David: “De platero a escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística,” en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2002*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 130-134; GARCIA LÓPEZ, David: “Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el *Quilatador de plata y oro* y *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2011*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, pp. 251-253.

²⁴ CRESPO FAJARDO, José Luis: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana*, Tesis del programa de doctorado: “El dibujo como base de las artes plásticas”, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 127-138.

3. Las octavas reales del *De Varia*: enseñanza y apología de las artes

Desde la portada de la obra ya observamos ciertos aspectos encomiásticos hacia la figura del autor y al contenido elaborado. Juan de Arfe encomendó el tratado a la protección de “don Pedro Girón, duque de Osuna, conde de Urueña y marqués de Madrid”. Con ello buscaba granjearse la voluntad del aristócrata y, en cierto modo, bendecir el discurso que se exponía bajo el amparo de este protector²⁵. En 1572 la portada del *Quilatador de la plata, oro y piedras* ya buscó ensalzar las figuras de Felipe III y el Cardenal Espinosa mediante una serie de alegorías, trasladando un discurso idéntico²⁶. Los paratextos al comienzo del tratado son igual de interesantes. Tratan de manifestar el carácter humanístico de la publicación. Aparece un retrato del autor junto a unos versos elogiosos elaborados por Luis de Torquemada, en los cuales explica la trascendencia que han de tener los razonamientos teóricos del autor:

“Vive seguro de que el tiempo avaro / mengue la fama, ni el loor consuma / de tu famoso nombre, o Arfe raro / Que quando hazerle injuria tal presuma / a su pesar le haran eterno y claro / sus milagrosas obras y tu pluma”²⁷.

El retrato de Arfe profundiza en la dignificación del desempeño artístico (Fig. 1). Arfe, a la manera de los antiguos, con una vestimenta digna y con el detalle de unos pequeños anteojos, desea transmitir el valor intelectual de la arquitectura y la escultura²⁸. De igual modo, prosiguen las loas encomiásticas hacia Arfe en el folio siguiente, esta vez en versos latinos y compuestas por el religioso Andrés Gómez de Arce, el cual repitió la misma función laudatoria en el *Quilatador*. Cuando Arfe escribe las primeras palabras con las que expresarse al lector, justifica la creación de este empeño intelectual. Todavía en este espacio paratextual, en la sección titulada “A los lectores”, nos explica la necesidad que le ha llevado a llenar, según la opinión del autor, un espacio vacío dentro del marco hispano de la tratadística de las artes:

²⁵ CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita: “Mecenas, impresores y artistas. Su papel en la edición de los libros en la segunda mitad del siglo XVI”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VIII, H.ª del Arte*, n.º 15, 2002, pp. 117-126.

²⁶ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: “Alegoría y emblemática en la platería renacentista. Las portadas del *Quilatador* de Juan de Arfe,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 75, 2009, pp. 127-138.

²⁷ ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *De Varia commensuración para la escultura y Architectura*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni, 1585, prólogo s/n.

²⁸ POPE-HENNESSY, John: *El retrato del Renacimiento* (ed. de Joaquín Bollo Muro). Madrid: Akal, 1985, pp. 231-288 y PONCE CÁRDENAS, Jesús: “In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos,” *Studia Aurea*, n.º 10, 2016, pp. 131-152.

“He querido tomar este trabajo y aprovechar a los hombres de mi arte que quisieren acertar en ella, por ver la falta que hasta ahora à avido en España de gente curiosa de escribir, aviendo muchos que lo pudieran aver hecho, imitando a otras naciones, principalmente a los Italianos y Franceses, que no an sido descuidados de la curiosidad de sus tierras. Y pues yo no è sido escaso de mis trabajos, no lo sea nadie de su utilidad y provecho, sino reciba con el zelo que damos lo que sabemos, o para pasar adelante quien mas supiere, ò para enseñar al que supiere menos. Y de todo se de el loor a Dios de quien todo procede”²⁹.

Figura 1

Detalle del retrato de Juan de Arfe



Grabado en entalladura. En Arfe y Villafañe, *De Varia...*, 1585, prólogo s/n. Fuente: The Wellcome Library (London).

El libro ha de tener una utilidad educativa y homenajear a los artistas; a través de este discurso se asegurará la inmortalidad y la fama en el círculo de los teóricos de las artes, siendo uno de los primeros autores en España en reglar las directrices artísticas. En este sentido, se justifica así la labor pedagógica y encomiástica del texto. De este modo, el uso de los elementos versificados viene a reforzar la intencionalidad del discurso. Arfe quiso aclararlo en el prólogo de la obra, dando un claro sentido al verso didascálico presente en la obra:

²⁹ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, prólogo s/n.

“Partido todo por títulos y estancias porque aunque no sea muy recibido comentar ningún autor sus obras, basta averlo hecho el Maestro Antonio de Lebrixa, a quien deve España las buenas letras que en ella ay, pues desterró la barbaridad en que estaba con su arte, el qual no se contentó con hazerla sino con comentarla, por mejor declarar sus conceptos, y viendo que los preceptos se perciben y encomiendan ala memoria mejor en verso que en prosa (por la medida de ellos) la escribió tambien en verso y demás desto, el Marques de Santillana y Juan de Mena, y otros hizieron lo mesmo, por lo qual, aunque uvo pareceres en contra, la ultima resolución fue, que lo sacase asi a luz pues era el orden para dar mayor claridad para que todos lo gusten y entiendan”³⁰.

La idea principal de Arfe fue transmitir de la mejor manera posible su conocimiento por escrito. Para ello, es fundamental organizar el tratado introduciendo todas las herramientas pedagógicas a su alcance: imágenes e ideas compactadas por medio del verso. Recurre a un sistema básico y con algunos defensores en la España del siglo XVI; ya apuntaba González de la Torre en el *Diálogo llamado Nuncio legato mortal* (1555) que: “esta arte de metrificar es mas conuiniente a nuestra memoria, y mas fácilmente se percibe y retiene en el, por la medida y concordancia que en el verso ay y aun se halla ser muy usado en la Antigüedad”³¹.

No obstante, Arfe indicó que no todo el mundo le aconsejó la introducción de las octavas en la composición final del tratado, de lo que hizo caso omiso, buscando que primasen los aspectos pedagógicos de la obra. Así, la composición del *De Varia* parte de la necesidad de hallar normas teóricas sencillas que puedan complementar la formación de los artistas y fijar las directrices técnicas que se habían inventado hasta la fecha. Para ello, la versificación de los elementos teóricos resulta fundamental, sintetizando las ideas profusamente desarrolladas en prosa y ensalzando mediante la lírica las virtudes de las artes. Ahora bien, no todos los temas expuestos por Arfe obtuvieron una grata transformación al lenguaje poético. El libro I, dedicado a las figuras geométricas, supuso una tarea de difícil versificación, siendo el tema escogido poco dado a ello. Las primeras estrofas que se encargan de posicionar el estudio de la escultura y la arquitectura permiten un mayor desarrollo poético que las dedicadas a las descripciones de figuras geométricas:

“Las experiencias, reglas y preceptos / Las grandes perfecciones y primores / Por quien son en sus artes mas perfectos / Los doctos Architectos y Escultores / Con otros mil avisos y secretos / Tambien para Plateros y Pintores / Aquien principio da la Geometria / Es lo que à de escribir la pluma mia”³².

³⁰ *Ibidem*.

³¹ GONZÁLEZ DE LA TORRE, Juan: *Dialogo llamado Nuncio legato mortal, en metros castellanos*, Amberes, Casa de Juan Lacio, 1555, fol. 5r e INFANTES DE MIGUEL, *op. cit.*, pp. 118-119.

³² ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro I, fol. 1v.

Quizá en esta primera parte del tratado la única parte grata para ser versificada fue la dedicada a la explicación de relojes y cilindros con el fin de calcular las horas. La sección viene ilustrada con variadas tablas de medidas y estrofas que describen los límites geográficos de España, marcando el espacio desde Gibraltar hasta Asturias:

“España esta cercada con el Mar / Sino en los Perineos solamente / Comiença al medio día en Gibraltar / Y al Septentrion a Asturias tiene enfrente / A Oriente Cataluña viene a estar / Portugal y Galizia al Occidente / Y en estas nueve tablas se verán / Las tierras que los grados tomaran”³³.

El siguiente libro profundiza en temas de proporciones y anatomía. Elabora una síntesis de dicha teoría desde la Antigüedad hasta las reinterpretaciones del Renacimiento, haciendo un seguimiento de las ideas de Alberto Durero³⁴. En lo referente al territorio español, enfatiza el hecho de que la implantación de estos nuevos modelos debía reconocerse a Alonso de Berruguete y Gaspar Becerra. Con ello hace gala, además, de la cultura sobre Historia del Arte de su tiempo y enaltece las figuras de los artífices españoles en un momento crucial: la carrera hacia la equiparación con los postulados italianos³⁵. No debe obviarse que esta información si fue versificada por Arfe, ensalzando mediante el uso lírico los nombres de los artífices españoles.

A propósito de la demostración del bagaje intelectual que atesora, las estrofas que más nos impresionan de este libro son aquellas en las que Arfe comenta el acceso a información. Los espacios reservados para las explicaciones acerca del dominio anatómico se hallan fundamentados en un sólido saber científico. No obstante, los materiales reflejados en su labor teórica no van más allá de los límites morales permitidos. Comprendemos mejor este matiz a partir de las octavas dedicadas a los huesos humanos; explican cómo las entalladuras que aparecen en el tratado representan de forma exacta un esqueleto al que tuvo acceso, labor nada sencilla durante el siglo XVI:

“Para mejor mostrar la compostura / Que tiene todo un cuerpo estando entero / Y que se goze bien de su hechura / Lo mostrare de espaldas y frontero / Sin mostrar en los huessos comisura / Mas puesto cada qual en su agujero / Que no quise meterme en mas misterios / De como los è visto en cimiterios”³⁶.

³³ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, I, fol. 27r.

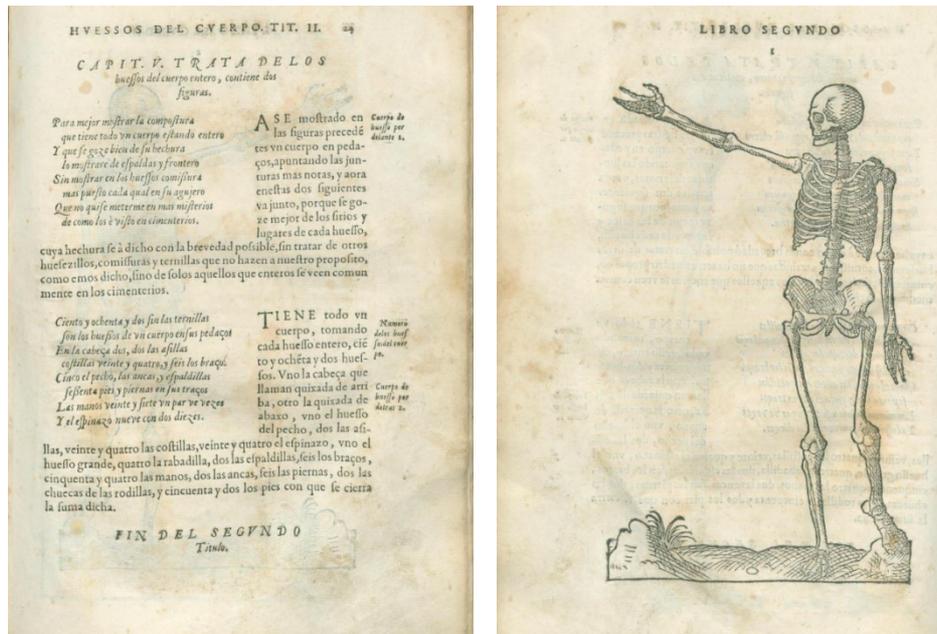
³⁴ PORTMANN, Maria: “Aportaciones iconográficas y estéticas de Alberto Durero en el “Libro Segundo” de Juan de Arfe y Villafañe,” en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, s/p.

³⁵ GARCÍA LÓPEZ, David: “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna. En busca de un modelo para las vidas de artistas españoles,” *Goya*, nº 342, 2013, pp. 18-43.

³⁶ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro II, fol. 24r.

A modo de síntesis incluye una figura completa del esqueleto humano, con el fin de observar en conjunto todos los huesos que han sido descritos de manera individualizada (Figs. 2 y 3).

Figuras 2 y 3 Ejemplo de octavas y esqueleto



En Arfe y Villafañe, *De Varia...*, 1585, II, 24r y v. Fuente: The Wellcome Library (London).

Arfe dejó claro que no había diseccionado los cadáveres, limitándose a lo que ha podido observar en los cementerios. Una puntualización interesante debido a que no hubiera resultado extraño incurrir en algún problema con el Santo Oficio, sobre todo en un momento de avance de los procesos de censura de este tipo de literatura³⁷. Lo mismo le ocurre cuando aborda el tema de los músculos. Arfe insiste en que, de manera previa, consolidó los datos sobre el tema sosteniéndolos en un sólido conocimiento científico. La ciencia anatómica tuvo gran importancia para los artífices de las artes, viéndose como una ciencia auxiliar que ayudaba a sustentar el valor intelectual de estas disciplinas³⁸. Arfe aprovechó para dignificar todavía más la disciplina artística asistiendo en Salamanca a varias lecciones de anatomía,

³⁷ PARDO TOMÁS, José: *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 53-64 y ALBISSON, Mathilde: "Medicina y censura: la literatura médica castellana en los Índices inquisitoriales del siglo XVII", *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, n° 39, 2018, pp. 53-64.

³⁸ PARDO TOMÁS, José: *Un lugar para la ciencia: escenarios de práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*, Santa Cruz de Tenerife, Fundación Canaria Orotava, 2006, pp. 18-21.

impartidas por el catedrático Cosme de Medina, donde escribe que “vimos desollar por las partes del cuerpo algunos hombres y mujeres justiciados y pobres”³⁹. Unas lecciones de novedad en nuestro territorio y que fueron iniciadas a mediados del siglo XVI con unos fines orientados a la medicina, pero aprovechadas por los incipientes grupúsculos de artistas⁴⁰.

El libro III se encuentra dedicado a la representación de los animales, actuando las octavas añadidas a esta parte como descripciones, no siendo todas ellas alardes poéticos. Nos limitaremos a exponer la estrofa dedicada al caballo, por ser un animal cuyas proporciones y representación eran muy estimadas en la época, siendo un constante tópico en textos y poemas:

“Es el Cavallo hermoso y agraciado / de gentil movimiento y altiveza; / Tiene la anca partida, el pie cavado / ancho el pecho, y pequeña la cabeça / De cola y crines largo y bien poblado / muestra siempre en los ojos gran viveza / Y tiene puntiagudas las orejas / y las narices anchas y parejas”⁴¹.

La descripción elaborada por Arfe está más cerca de una descripción pedagógica escrita en verso que una visión de alabanza hacia la figura de este animal. En este sentido, otros teóricos de las artes elaborarían versos de alabanza al caballo dentro de esta línea pedagógico-artística, pero con un fin más lírico. Contamos con la descripción latina del caballo compuesta por Virgilio en las *Geórgicas*, obra en la que se inspiraría Pablo de Céspedes, como bien indicó Elena Herreros Tabernero, para su propia descripción en el *Poema de la Pintura*⁴². Arfe no puede llegar a esos niveles de lirismo; tampoco ese fue el objetivo real de las octavas. A medio camino de una descripción ecrástica, las estrofas tratan de sintetizar las cualidades principales de los animales representados y sintetizar los rasgos más paradigmáticos. Además, tal y como apunta Bonet Correa, las imágenes del tratado también responden a un funcionamiento utilitario. No se buscó el impacto de un Bestiario medieval por medio de exageradas reinventiones de figuras de animales, acercándonos más a interpretaciones mitológicas que a lo real; la búsqueda de lo verosímil prima ante la fantasía, contrastando el estudio con recursos de Historia Natural fidedignos. De hecho, la estampa

³⁹ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro II, fol. 25v y CRESPO FAJARDO, José Luis: “La anatomía artística de Juan de Arfe (1)”, *Revista de Bellas Artes: Revistas de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, nº 10, 2012, pp. 165-176.

⁴⁰ ALEJO MONTES, Javier y RODRÍGUEZ GARCÍA, M.^a Carmen: “Los estudios de la Facultad de Medicina en la Universidad de Salamanca de finales del siglo XVI,” *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV H.^a Moderna*, nº 7, 1994, pp. 42-43.

⁴¹ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro III, fol. 4v.

⁴² HERREROS TABERNERO, Elena: “Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española”, *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, vol. 25, nº 2, 2005, pp. 5-35.

del rinoceronte se basa en el grabado de Durero, siendo utilizadas otras fuentes gráficas para la confección final de esta parte del tratado (Figs. 4 y 5)⁴³.

Figuras 4 y 5

Ejemplo de figuras de caballo y rinoceronte



Grabado en entalladura. En Arfe y Villafañe, *De Varia...*, 1585, III, 3v y 8r. Fuente: The Wellcome Library (London).

El último libro recoge las reflexiones de Arfe en lo referente a la arquitectura. La materia presentada es de una categoría elevada, siendo muchas las disciplinas auxiliares necesarias para su óptimo desempeño. Las octavas reales de esta parte sirven para cantar las magnificencias del arte arquitectónico expuestas en la prosa, trazando un recorrido histórico desde los orígenes de la disciplina en la Antigüedad grecolatina y la decadencia medieval, período en el cual la arquitectura fue subyugada a las ideas bárbaras, hasta la recuperación en el Renacimiento italiano efectuada por los arquitectos y tratadistas italianos. En dicho recorrido se intercalan las evocaciones al territorio español, partícipe de esta evolución estilística. Arfe, sin embargo, mantiene una posición más neutral en cuanto a las negativas

⁴³ BONET CORREA, *op. cit.*, pp. 63-64 y HEREDIA MORENO, María del Carmen: "Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe," en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 307-318.

visiones del arte medieval. Consideró aceptables las reformas introducidas bajo la influencia del estilo gótico en el territorio español, de las que se valieron los orfebres en sus ornamentaciones, incluyendo este posicionamiento crítico en los versos:

“Después como los Barbaros entraron / haciendo por España behetría / Toda aquella manera derribaron / metiendo en su lugar la crestería / Y della muchos templos levantaron / los cuales se nos muestran hasta oy día / Firmes y de montea muy vistosos / con ornatos subtiles y graciosos”⁴⁴.

Las estrofas aúnan la particular interpretación de Arfe sobre la evolución de las artes y la asimilación acaecida en España. Aunque entre los referentes italianos renovadores de la buena manera se cita a Bramante, Leon Battista Alberti o Vitrubio, algunos autores han indicado que las ideas seguidas por Arfe se alinean en la teoría de Sebastiano Serlio⁴⁵. Junto a los maestros citados, entre los que también destaca la aportación de su padre Antonio de Arfe, en España surgen otras figuras dispuestas a desterrar las maneras medievales como Alonso de Covarrubias o Diego de Siloé. Empero, el punto álgido de este debate lo articulan las acciones de patrocinio dirigidas por Felipe II capaz de auspiciar la fundación del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En las siguientes dos estrofas observamos el papel destacado otorgado por Arfe a los artífices Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera:

“Hasta que el gran Philippo Rey Hispano / Quiso fundar un templo principal / Escogiendo por sitio todo el llano / Que ay desde el alto puerto al Escorial / Que allí hizo Joan Baptista Toledano / La traça donde echo todo el cuadal / Sobrepujando a Griegos y Romanos / En todo quanto hizieron por sus manos / Atajalole la muerte muy temprano / Dexando el edificio en mucho aprieto / Mas otro sucedió y tomo la mano / No menos que el muy celebre Architecto / Este fue Ioan de Herrera Trasmierano / Que prosigue poniendolo en efecto / Emendando contino y añadiendo / según necesidad le va pidiendo”⁴⁶.

El hito artístico que supone la construcción de El Escorial viene unido a el restablecimiento del buen gusto⁴⁷. Una serie de noticias que merecen una mayor extensión en el discurso poético del *De Varia*. Es interesante señalar que, pese a que esta parte no incluye una reflexión teórica acerca del arte de la escultura o arquitectura, sino que es una narración encomiástica del arte patrio, no se prescinde del uso del verso. En otros lugares del

⁴⁴ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro IV, fol. 2r.

⁴⁵ HEREDIA MORENO, María del Carmen: “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio,” *Archivo Español de Arte*, n° 304, 2003, pp. 371-388 HEREDIA MORENO, *op. cit.*, 307-318.

⁴⁶ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro IV, fols. 3r y 3v.

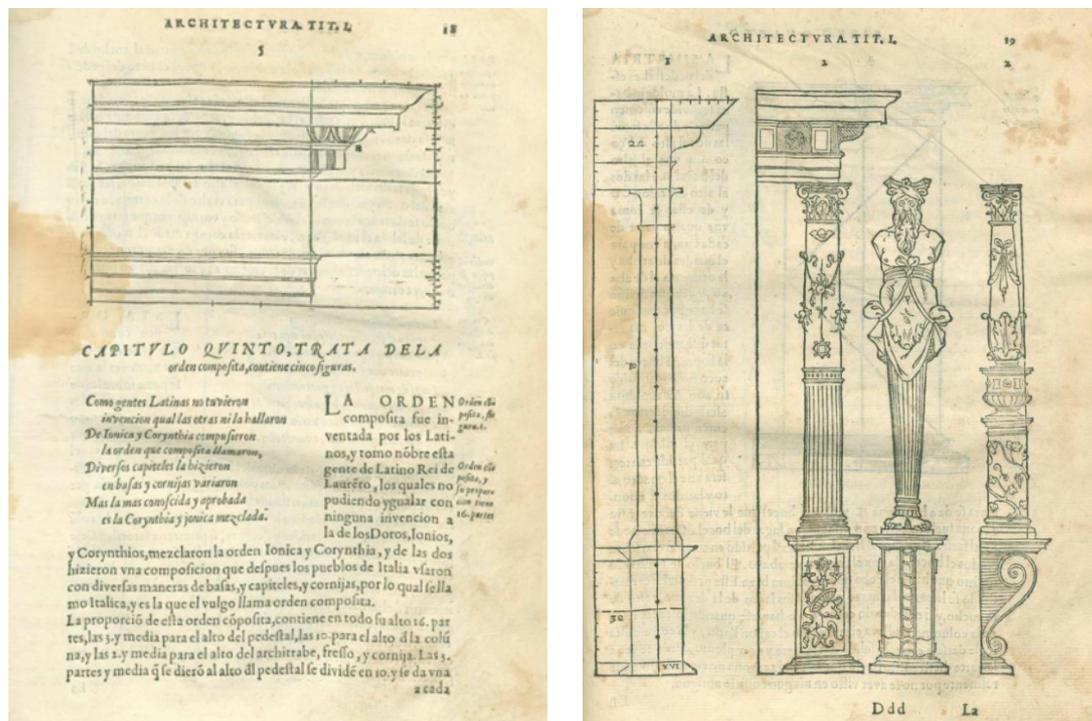
⁴⁷ NIETO ALCAIDE, Víctor; MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 312-324.

tratado en cuyo discurso el peso de la prosa es insustituible, tal es el caso de las descripciones geométricas, se ha llegado a prescindir de varias descripciones en verso. En esta ocasión, por el contrario, se insiste en la versificación del tema. Con ello Arfe pretende señalar la importancia de la evolución estilística que se ha producido en el territorio español, dignificando la gesta lograda mediante la poesía. Con estas noticias Arfe, además, comprendió lo necesario en la formación del artista de los conocimientos básicos sobre los orígenes de las artes y los méritos logrados, reconocidos por grandes patronos y mecenas. A través de estas noticias se incentivó el valor y dignidad de las actividades que profesaban.

Al finalizar este alegato, el texto aborda el progreso correspondiente de los órdenes arquitectónicos. En cuanto a las descripciones de los órdenes, la conjunción generada en estas páginas entre la imagen y el verso se vuelve mucho más estrecha. Las octavas esquematizan a la perfección el origen, las características y los principales rasgos de cada uno de los sistemas constructivos; a su vez, la imagen permite una visibilidad de esa información codificada a través del verso. Expondremos a modo de ejemplo las explicaciones en torno al orden compuesto (Figs. 6 y 7):

Figuras 6 y 7

Ejemplo de orden compuesto



Grabado en entalladura. En Arfe y Villafañe, *De Varia...*, 1585, IV, 18r y 19r. Fuente: The Wellcome Library (London).

“Como gentes Latinas no tuvieron / Invención qual las otras ni la hallaron / De Ionica y Corinthia compusieron / La orden que composta llamaron, / Diversos capiteles la hizieron / En basas y cornisas variaron / Mas la mas conocida y aprobada / Es la Corinthia y jónica mezclada. / La cornija no tiene dentellones / Ni en el freso grutesco ni otra cosa / Mas van por todo el los modigliones / Y entre uno y otro va puesta una rosa / En el de mas follage y guarniciones / Se busca quien la haga mas hermosa / Y así se haze contino en varios modos / Que para esto licencia tienen todos”⁴⁸.

Para finalizar, son descritas las formas de diversos elementos de orfebrería tales como custodias, cruces procesionales, lámparas o incensarios. En esta ocasión, las octavas adjuntadas por Arfe tienen una primera labor narrativa, en cuanto al discurso histórico expresado, retomando el tono descriptivo a la hora de ir definiendo los elementos ornamentales que conforman los órdenes constructivos o las manufacturas de orfebrería, donde se busca la primacía de lo educativo a través de la imagen y el verso⁴⁹.

Conclusiones

Finalizamos esta relectura del *De Varia Commensuración* aportando un nuevo enfoque al alcance pedagógico y encomiástico del verso en la obra. Los comentaristas del texto, sobre todo a mediados del siglo XX, comprenden y estiman el recurso del verso didascálico en el conjunto del tratado. Sin lugar a duda, las estrofas cumplen una importante labor didáctica. Aparecen ligadas a los temas principales sobre geometría, anatomía, conocimiento de fauna y arquitectura que Arfe desea plasmar. Las herramientas pedagógicas de las que se sirve son de gran relevancia para la época, englobando en un mismo tratado prosa, verso e imagen con el mismo fin: la transmisión del conocimiento teórico del arte y la salvaguarda del legado artístico que le precede logrado por sus antecesores. Asimismo, las octavas reales también cumplen una función laudatoria en el texto. Cuando Arfe expresa contenidos históricos, noticias o hechos relevantes vinculados a los desempeños artísticos o sucesos vitales que le atañen, siempre estuvo presente el uso de las estrofas y, muchas veces, con un esfuerzo de mayor lirismo por parte del autor. El uso del verso, además, dignificaba el tema expuesto, siendo para algunos de los teóricos de la época un recurso enaltecedor de la materia presentada. La búsqueda de la fraternidad de las artes fue una constante durante el siglo XVI en España, consiguiendo sus máximas cotas durante el Barroco.

⁴⁸ ARFE Y VILLAFANE, *op. cit.*, libro IV, fols. 18r y 18v.

⁴⁹ VARAS RIVERO, Manuel: “Algunas consideraciones sobre la teoría arquitectónica de Juan de Arfe y Villafañe: clasicismo y método gráfico,” *Temas de Estética y Arte*, n° 22, 2008, pp. 109-111.

En nuestras conclusiones, por lo tanto, hemos de destacar dentro de los versos estas dos facetas: la labor didascálica y la encomiástica. Juan de Arfe conseguía de esta forma construir un discurso sobre las artes que dignificaba la figura del artista, el desempeño artístico y la trayectoria hasta la fecha de las artes en España. Con el discurso del *De Varia*, igualmente, contribuía a incrementar la escasa literatura artística española, procurando un texto imprescindible del que hablan por sí mismo las constantes reediciones a las que fue sometido. De igual modo, le debemos otorgar el honor de ser uno de los primeros teóricos de las artes en nuestro país en utilizar el verso con fines didácticos para la transmisión de ideas artísticas. Sin embargo, no podemos presentar los versos de Juan de Arfe como el primer poema didascálico sobre las artes en nuestro país. Tendremos que esperar hasta finales del siglo XVI, donde localizamos cronológicamente la obra de Pablo de Céspedes. Aunque nos hallemos en unas fechas muy cercanas, la intención de Arfe no fue la de componer un poema didáctico *ex profeso* en el cual sintetizar su ideario artístico, más bien se hizo uso de las características pedagógicas del verso para reforzar el conocimiento que se buscaba transmitir. Es por ello por lo que la posterior obra de Céspedes se puede identificar con esas características propias y merece ese tratamiento particular, marcando un punto de inflexión que reverberará durante toda la Modernidad hasta finales del siglo XVIII donde Diego Antonio Rejón de Silva retomará el tema en su *La Pintura: poema didáctico en tres cantos* (1786). Ahora bien, ello no es óbice para reconocer y destacar la considerable aportación al comienzo del uso didáctico y encomio poético de las artes del tratadista, orfebre y, reconocido él mismo como tal, arquitecto Juan de Arfe y Villafañe.