

# EL TRATADO DE ARQUITECTURA Y PERSPECTIVA DE SALVADOR MUÑOZ (1610-1636)

Ramón Gutiérrez

## RESUMEN

La aparición en Argentina de una copia del tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636), es un ejemplo de los numerosos tratados que mediante copias pasaron a Hispanoamérica ante la falta de ediciones concretas. El arquitecto y escultor Salvador Muñoz realiza su obra entre Madrid y Extremadura localizándose fundamentalmente en Zafra. Su actividad conocida se centraba fundamentalmente, en la realización de retablos lo que permite estar en contacto con artistas de primer orden en el Madrid del seiscientos. El análisis del manuscrito revela junto a la tradición de Vignola la presencia de otros tratadistas, lo que nos habla de la formación del autor, así como opiniones personales que aumentan el valor del manuscrito.

## SUMMARY

A copy of the treatise on architecture and perspective by Salvador Muñoz (1610-1636) has been found in Argentina. This is an example of the great number of studies copies of the great number of studies copies of which found their way to South America, due to the lack of publishing opportunities in Spain. Salvador Muñoz, architect and sculptor, worked in Madrid and Extremadura, based principally in Zafra. His best-known work consists mainly of altarpieces, and this work enabled him to maintain contacts with artists of the first order in 17th century Madrid. Analysis of the manuscript shows evidence of the presence of other treatiseswriters, together with signs of the Vignola tradition: we thus have a picture of the author's artistic training, and samples of his personal opinions, which enhance the value of the manuscript.

Hemos llamado la atención sobre la particular circunstancia de la circulación de textos manuscritos de arquitectura y perspectiva en la España de los siglos XVI y XVII<sup>1</sup>.

La principal razón pudo ser sin duda la escasez de los textos, pero con mayor certeza la inexistencia de traducciones castellanas de varios de los principales tratadistas (Scamozzi, Cattaneo, Barbaro, etc.) o la edición parcial de muchos otros como Serlio, Palladio o Vignola<sup>2</sup>.

Esto no significa que no existieran estas traducciones, sino que realizadas por diversos autores no tuvieron la fortuna de ser editadas.

Así dimos a conocer traducciones manuscritas de Palladio realizadas en el siglo XVI que evidenciaban la circulación e intención de edición de este texto más allá de su difusión en las ediciones originales italianas<sup>3</sup>.

Recientemente analizamos la existencia de traducciones manuscritas de la “Perspectiva de Vignola” a raíz de la localización en Lima de un manuscrito del siglo XVII que evidenciaba la preocupación por transmitir sus propuestas<sup>4</sup>.

Esta traducción realizada por Luis Carduchi en Madrid entre 1635 y 1650, fue copiada por uno de sus discípulos, probablemente Ingeniero militar quien llevó a América los manuscritos<sup>5</sup>.

Otros intentos como los realizados por Felipe Lázaro de Goiti quien trabajó los textos de Daniel Bárbaro y Vignola en 1643, también permanecieron inéditos<sup>6</sup>.

Otros textos más próximos al ejemplar que vamos a comentar, vinculan estrechamente el tema de la perspectiva con la Arquitectura y permiten un encuadre diferente del sesgo geométrico predominante al que apuntan textos como el de Carduchi<sup>7</sup>.

La reciente localización en la Argentina de un manuscrito del siglo XVII (en copia del siglo XVIII), permite recuperar un texto que ya fuera reconocido por Juan Agustín Cean Bermúdez a fines del siglo XVIII e incorporado como referencia a la literatura científica española.

En efecto, la noticia dada por Cean Bermúdez en sus acotaciones al trabajo de Eugenio Llaguno y Amirola fueron retomadas por Menéndez y Pelayo y nuevamente recogidos en textos recientes<sup>8</sup>.

Así conocemos que el autor del texto, Salvador Muñoz, era escultor y arquitecto y residía en Madrid en el año 1642.

“Entonces tradujo del toscano al castellano y comentó las Reglas de Perspectiva práctica de Jacome Barroci de Vignola; obra manuscrita de letra regular y clara que consta de 83 hojas de pliego español; enriquecida con 48 diseños manejados con más destreza del lapicero que del tira-líneas imitando el grabado de madera”.

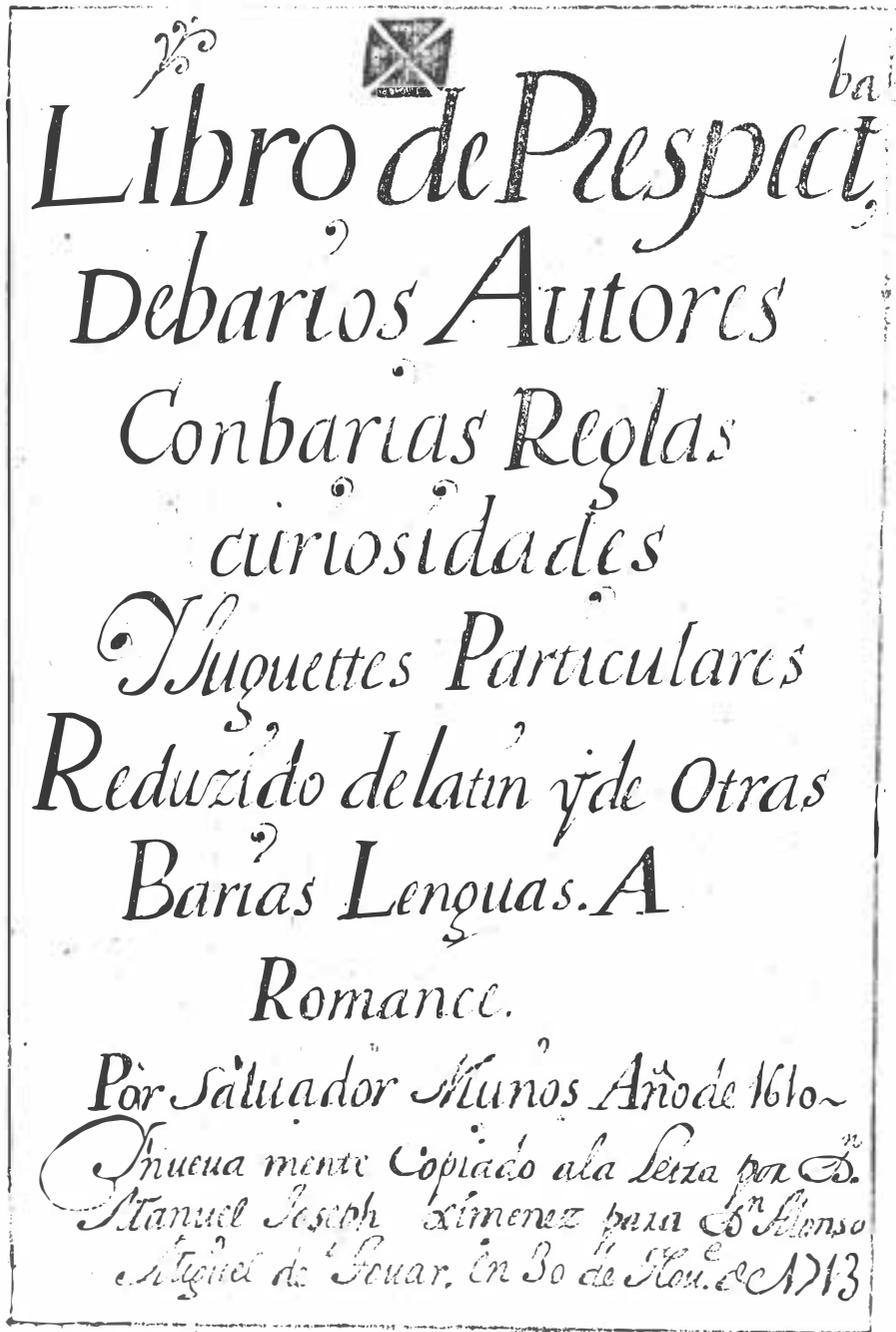
“Manifiesta el traductor de esta obra que entendía muy bien la materia de perspectiva, y en el prólogo hay bastante condición, pues da a entender que conocía el comento de Vignola hecho por el P.M. Ignacio de Anti; habla del instrumento de Durero; y dando a conocer el objeto de la perspectiva, ofrece suposiciones de Euclides. Conoce la obra de Serlio y otros; y concluye su trabajo con el elogio de la pintura, escultura y arquitectura, que ilustra con ejemplos de varones célebres que se honraron con el dictado de pintores”.

Agrega Cean Bermúdez “conserva en Sevilla este precioso códice, con la estimación que se merece el Dr. Juan de Dios Gil de Lara”<sup>9</sup>.

La investigación que realizamos a partir del manuscrito localizado en La Argentina, nos evidenció la existencia de, por lo menos, cinco copias de la obra de Muñoz.

En efecto, identificamos una de ellas en la Biblioteca Colombina de Sevilla realizada en 1642 (aunque la fecha de la portada está modificada y dice 1702) y otra similar en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>10</sup>.

Sin embargo ninguno de los manuscritos incluye el texto con el “elogio de la pintura, escultura y arquitectura, que ilustra con varones célebres que se honraron con el dictado de pintores” que mencionaba Cean Bermúdez, remitiéndose exclusivamente a la traducción del Vignola con los comentarios de Danti.



Portada del manuscrito localizado en la Argentina

Por lo tanto no fue ninguno de éstos los manuscritos que consultó Cean y que poseía Gil de Lara sino otro más próximo a la copia que apareció en La Argentina ya que los manuscritos de Sevilla y Madrid sólo tienen coincidencia a partir del capítulo VI de este manuscrito, el cual a su vez carece de las ilustraciones que presentan los existentes en España.

Llama de todos modos la atención la coincidencia entre el número de hojas (83) y el de dibujos (48) mencionado por Cean y la similar cantidad de los textos de Sevilla y Madrid, lo que harían presumir una identidad de texto, a pesar de la falencia señalada.

Pero aún más, sabemos que Muñoz realizó dibujos para este manuscrito que no están presentes ni en la copia argentina ni en las de Sevilla y Madrid.

En efecto, en los dibujos arquitectónicos realizados por D.Z. en 1663 la figura 29 reproduce una planta, alzado y corte de una portada en la que aclara el autor: “Aunque reducida esta traza viene de Salvador Muñoz y en el corte, que no se puso, se conoce no estar ajustada al arte”<sup>11</sup>.

Todo ello nos demuestra la importancia que tuvieron estos manuscritos y traducciones en la transferencia del conocimiento arquitectónico a través de innumerables copias que iban pasando de una a otra mano entre los artesanos y arquitectos.

De todas las copias, la única que incluye el discurso sobre la arquitectura que prepara Salvador Muñoz es la de La Argentina aunque, como hemos dicho, carece de todos los dibujos que Muñoz copiara del Vignola/Danti. Quizás futuras investigaciones permitan localizar el texto original con las láminas de portadas y ampliar la información sobre este “desconocido” Maestro del siglo XVII.

### 1.— *El maestro escultor y arquitecto Salvador Muñoz*

Las referencias sobre el autor del manuscrito de arquitectura y la traducción de la Perspectiva de Vignola han sido muy limitadas, aunque en los últimos años diversos estudios nos permiten delinear un perfil claro de su actividad.

Salvador Muñoz nació aparentemente en Badajoz a fines del siglo XVI, siendo hijo del pintor Sebastián Salguero y hermano del también pintor Gonzalo Sánchez Picaldo<sup>12</sup>.

A principios del siglo XVII residía en Madrid, pero en 1609 estaba radicado en Zafra. Esto se desprende de una carta —poder que Salvador Muñoz envía en 1615 a Domingo de la O donde dice estar vecindado en Zafra pero “antes de agora lo he sido en Madrid”, autorizándolo a vender las casas que tiene en la Calle Hermano Pedro de la Santísima Trinidad en Madrid por “una obra tocante a mi oficio que no hice ni entregué y me vine a vivir a esta Villa de Zafra”<sup>13</sup>.

Es evidente que si Muñoz preparó sus textos entre 1610 y 1636, esto se hizo mientras residía en Zafra, aún cuando es probable que los textos y tratados que sirvieron de base para sus estudios los hubiera obtenido o consultado en Madrid.

Al montar su taller en Zafra y debido “a sus trabajos iniciales en Madrid”, se le adjudica a su acción “la pronta irrupción de los modelos escurialenses” en la Baja Extremadura<sup>14</sup>.

En su taller colaboraban los pintores-doradores Francisco Gómez y Juan Montañón que en 1609 hacen la pintura y el dorado del altar Mayor y Colaterales de Santa Marina de Zafra, cuyo retablo se atribuye a Muñoz.



Que el día de mi fealdad si fuere o no le me diga mis  
 cantidad de sueldo que yo no pague ora que al día de  
 Vengan mandos sedigan por mis de almas  
 de la misma cantidad reales cada una: las quales sedigan  
 las veinte de las onse lumbentes de los repletos agueste  
 nos desta villa: y otras veinte en los tiritarios de  
 callos de la: y los de mas en la parte que se ar  
 donde se vivien mis testamentos dando la que  
 se tocara a la parrochia

Vengan mandos sedigan dos misas de almas por las almas  
 mas de N. Purgatorio

Vengan declaro que tengo por mi cuenta un voto de  
 la Iglesia de Canarias que me para lo qual se hizo  
 escritura ante Juan de gutillo en un año y se fincuro en diez  
 y ocho mil reales como constara de la dicha escritura  
 el qual dicho voto es esta hecho muy gran parte y se  
 paguonien de N. Por quanto de lo qual tengo  
 recibidos quinientos ducados de la primera paga: y  
 un ducado de la segunda que se cumplio en fin de  
 año pasado de mil y seiscientos y quarenta y tres y  
 por quanto de la tercera paga tengo una libranca de  
 quarenta ducados que se han de pagar a mano maduro testan  
 al presente don Juan

Vengan declaro que me he conatado de la Iglesia de  
 mi de Santa fe: de modo de la suma de ven docientos y  
 veinte y tres N. que quedo de da a me los. fin de marzo  
 desta eligido a la paga de los doctores anseñ curado de  
 dicha Iglesia

Vengan declaro que me he conatado a a caner el voto de

Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Protocolo nº 5584.  
 Testamento de Salvador Muñoz 7 de enero de 1675.





Con el mismo Gómez habrá de contratar luego en 1613 el retablo Mayor de Salvaleón que aún se conserva<sup>15</sup>.

La obra más importante es sin dudas el retablo Mayor de Almendralejo que ejecuta en sociedad con el escultor de Mérida Francisco Morato. Justamente esta tarea de Morato y Muñoz se ha considerado como la más importante de cuantas obras se acometen en Extremadura en el primer tercio del siglo XVII.

El retablo de Almendralejo fue contratado en Zafra el 2 de noviembre de 1612 y la obra se completó en 1627, un año antes del fallecimiento de Morato.

Francisco González Morato, que ha sido considerado “el escultor extremeño más famoso e inspirado de todos los tiempos” diseñó el retablo que habría de ensamblar Muñoz<sup>16</sup>.

El retablo, que fuera destruido durante la guerra civil, en 1936, se conoce a través de una fotografía que sirvió de base para su reconstrucción<sup>17</sup>.

Con un lenguaje clasicista, pero de licencias manieristas, el retablo tenían imágenes de madera de peral y el cuerpo de pino de Segura de la Sierra.

Con tres grandes estructuras que incluían un apostolado completo, los cuatro evangelistas, los diáconos San Esteban y San Lorenzo, un calvario y cinco tablas en relieve de la vida de Cristo, el retablo conformaba una espectacular escenografía de cierre en la cabecera del templo.

La tarea de Morato y de Muñoz fue retribuida por partes iguales, lo que evidencia una pareja responsabilidad en la obra.

Navarro del Castillo adjudica a González Morato los retablos mayores de Zafra y Villafranca por supuestos parecidos en sus tablas talladas con las de Almendralejo. Sin embargo, el retablo Mayor de Zafra se realiza entre 1656 y 1683 por el escultor Cristóbal Romero y el carpintero Blas de Escobar cuando tanto Morato como Muñoz ya habían fallecido<sup>18</sup>.

La fama de la participación de Muñoz y Morato en Almendralejo es tal, que Pascual Madoz recoge la versión de que fueran los autores de la Iglesia y los sitúa como artesanos del siglo XVI<sup>19</sup>.

Este error fue correctamente aclarado por Manuel Garrido que acotó la participación de ambos Maestros a la fabricación del retablo<sup>20</sup>.

Por la similitud de la traza y estructura con el retablo de Salvaleón, nos permitimos señalar la posibilidad de que sea obra de Muñoz, el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Bienvenida. Esta obra realizada en 1613 altera los órdenes usados en Salvaleón apelando al jónico en lugar del dórico en el primer cuerpo.

En el año 1624, Salvador Muñoz se presenta a la Subasta para realizar el retablo Mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres) en oposición a Martínez Montañez, González y a Gregorio Fernández que resulta el adjudicatario<sup>21</sup>.

La chance que podía haber tenido Muñoz se remitía al hecho de “ser escultor conocido en la zona”<sup>22</sup>, en el retablo intervendría finalmente Alonso de Balbás<sup>23</sup>.

Luego del fallecimiento de Morato en 1628, Salvador Muñoz continúa su tarea de ensamblador, trabajando con su hermano Gonzalo Sánchez Picaldo y otros artesanos. Es así como en 1630 sale de fiador de las pinturas que su hermano hace para la parroquial de Santa María de los Barros y en 1630 realiza el Retablo de Azuaga contratado por Pedro Cabeza de la Tabla.

Es así como a Salvador Muñoz le toca un papel protagonista en el principal período de desarrollo de las manifestaciones artísticas en Extremadura, desde el último tercio del siglo XVI hasta 1640 cuando se declara la guerra en la frontera.

En este período del predominio del centro artístico de Zafra fue notorio y la presencia de Muñoz se adscribe a la influencia del núcleo madrileño.

Así en la Alta Extremadura se detecta en la primera mitad del siglo XVII la presencia de “artistas de gran categoría, correspondientes a los tres focos sobresalientes en ese momento: Toledo-Madrid, Valladolid y Sevilla”<sup>24</sup>.

Curiosamente la acción de Muñoz parece haberse limitado en el período a la Baja Extremadura (salvo su intento de obra en Plasencia), pero no por ello dejó de tener contacto con los Maestros procedentes de Salamanca, Toledo y Madrid que marcan una huella notoria en la producción del período<sup>25</sup>.

Es muy probable que el éxodo de Salvador Muñoz a Madrid pueda deberse a la caótica situación que vivía Extremadura a partir de 1640 en oportunidad de declararse la guerra con Portugal<sup>26</sup>.

En efecto el conflicto bélico generó un rápido proceso de despoblamiento, ruina y empobrecimiento general que afectó a las actividades civiles<sup>27</sup>.

En Zafra, donde el predominio artesanal era importante, los carpinteros alcanzaban en esta época casi el 5% de la población activa, pero el retraimiento de los grandes encargos profesionales, como consecuencia de la crisis económica, debió definir el éxodo de Muñoz<sup>28</sup>.

Tenemos la certeza de que en 1642, Muñoz ya estaba residiendo en Madrid, pues los manuscritos de la Biblioteca Colombina y Nacional son explícitos al respecto.

Aparentemente en 1640 le fue encomendado a Salvador Muñoz el retablo de Nuestra Señora de la Paz, del lado de la Epístola, de la Iglesia Parroquial de Getafe, en la Provincia de Madrid<sup>29</sup>.

Harold Wethey señala su participación en los dos retablos colaterales pero a la vez es dubitativo: “desgraciadamente se sabe tan poco de este hombre que es imposible precisar su estilo personal”. Es así como desliza la posible autoría de Alonso Cano para los retablos quien había hecho con certeza las pinturas<sup>30</sup>.

A pesar que la documentación que aporta el Libro de Fábrica de Getafe no deja dudas, ya que menciona el retablo “que está haciendo” Muñoz, son varios los autores que ponen en tela de juicio esta autoría<sup>31</sup>.

Más aún, en oportunidad de realizar su testamento en Madrid, en 1645, Salvador Muñoz declara que “hice un colateral para la Iglesia de la Villa de Getafe y de resto de ello se me deben 223 reales”<sup>32</sup>.

La obra de Getafe mantiene las características del lenguaje clasicista que identifica a Muñoz y su vinculación a Alonso Cano ratifica su prestigio profesional<sup>33</sup>.

En el momento de testar, Salvador Muñoz tenía en obra el retablo de la Iglesia de Barajas de Hueta que “está ahecho en gran parte y se va prosiguiendo con él” y estaba acabando el retablo del Angel de la Guarda del Convento de las Trinitarias Descalzas de la Villa de Madrid<sup>34</sup>.

El hecho de que Salvador Muñoz, a pesar de autodenominarse escultor y arquitecto, haya ejercido con exclusividad, hasta donde sabemos hoy en día, el oficio de ensamblador-entallador, explica quizás su omisión en los textos referentes a la arquitectura madrileña del siglo XVII<sup>35</sup>.

También es cierto que su residencia en la Villa de Madrid apenas superó un lustro en esta última fase en la que vivió probablemente ajustado ya que en su testamento solicita “atendiendo a que soy pobre” le dispensen el pago de legítimas de su hijo Fray Vicente que ha entrado en la orden mercedaria.

Por la fecha del testamento debemos descartar que nuestro Salvador Muñoz sea el mencionado en documentos de 1656 en una reunión del Cabildo Eclesiástico de Sevilla que da a conocer Llaguno en sus documentos sobre Alonso Cano<sup>36</sup>.

De todos modos es notable que Muñoz esté realizando tres retablos con poco más de cinco años de residencia en Madrid, sobre todo atendiendo que las crisis económicas de aquella época “afectaron al ramo de la construcción”<sup>37</sup>.

Fray Lorenzo de San Nicolás señalaba entonces la falta de mano de obra cualificada y el muy elevado costo de los materiales, y quizás en aquel primer aspecto podamos encontrar razones adicionales para la migración de Muñoz a la corte y el éxito de su trabajo.

Muñoz expresa en sus obras la transición desde el denominado “clasicismo purista” de influencia herreriana hasta el barroco, acentuando los aspectos manieristas de una libertad compositiva que no desdice la estructuración clásica de su propuesta, tal cual sucederá con muchos arquitectos y ensambladores madrileños de la época<sup>38</sup>.

Entre 1640 y 1645 se habían con todo comenzado obras importantes como la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto (1641-1656), las Benedictinas de San Plácido (1641-1661), San Ginés (1645) y la Capilla de San Isidro en San Andrés (1642-1666) requerimientos de la Villa que desde 1606 había sido constituida como Corte por Felipe III<sup>39</sup>.

Entre este Madrid de cierta dinámica y la crisis extremeña, es claro que las opciones de Salvador Muñoz se encaminarán hacia la corte, donde habría de fallecer en 1645, luego de una intensa actuación que sin embargo no ha sido recogida en bibliografías especializadas<sup>40</sup>.

## 2.— *El manuscrito de Salvador Muñoz en la Argentina*

Como se ha dicho este manuscrito no es el que conociera Cean Bermúdez sino una copia que fuera realizada por Manuel Joseph Ximénez y concluida el 30 de noviembre de 1713.

La portada del manuscrito indica: “Libro de perspectiva de varios autores, con varias reglas, curiosidades y juguetes particulares. Reducido en latín y de otras varias lenguas a Romance. Por Salvador Muñoz. Año de 1610. Y nuevamente copiado a la letra por Don Manuel Joseph Ximénez para Don Alonso Miguel de Tobar en 30 de noviembre de 1713”<sup>41</sup>.

Puede observarse desde el título que menciona Cean Bermúdez “reglas de perspectiva práctica de Jacome Barroci de Vignola” que no se trata del mismo encuadre, aunque esta referencia podría ser genérica del Tratado de Vignola (aunque haya sido escrita en cursiva), como así también la fecha mencionada de 1642 que figura en las copias de Sevilla y Madrid.

Esta fecha puede ser objeto de un equívoco, ya que, en rigor, lo que Cean menciona es que Muñoz vivía en Madrid en 1642 y agrega “entonces tradujo del toscano al castellano”. Esto no significa que necesariamente el manuscrito fuese de 1642 como se ha supuesto, sino que puede entenderse más laxamente que fue realizado durante la estancia de Muñoz en Madrid.

Sin embargo el ejemplar que estamos comentando es más explícito, en la portada menciona la fecha año 1610, pero en su hoja 224 acota con precisión “En el año de 1636 a 26 de abril acabó de traducir este libro Salvador Muñoz y por septiembre del año de 1637, se puso en limpio y está firmado por el dicho Salvador Muñoz”.

Es decir que este texto fue traducido en 1610 y 1636, lo que explica la presunta contradicción de la fe-

cha de la portada (1610) con la cita de algunos textos como el de Vincenzo Scamozzi que fueron editados posteriormente<sup>42</sup>.

No caben dudas en las referencias de Cean Bermúdez que el manuscrito que consultó y poseía Juan de Dios Gil de Lara, así como los de Sevilla y Madrid son similares al que hoy analizamos en lo que se refiere a la traducción de la Perspectiva de Vignola y a las notas y comentarios del Padre Danti.

Sin embargo en el manuscrito localizado en La Argentina, el tema de la perspectiva recién conforma el capítulo VII del tratado, siendo precedido por un extenso texto sobre arquitectura<sup>43</sup>.

Tampoco parece evidenciarse su contenido, exactamente con la mención de Cean de que “concluye el trabajo con el elogio de la pintura, escultura y arquitectura que ilustra con ejemplos de varones célebres que se honraron con el dictado de pintores”.

Por un lado este texto de arquitectura precede al de la perspectiva y no “concluye” el mismo.

Es cierto que el capítulo III se refiere a “los arquitectos que más célebres fueron en la antigüedad”, pero en el mismo no hay preocupación por resaltar a pintores y escultores, salvo los que específicamente actuaron también como arquitectos<sup>44</sup>.

El tema de los dibujos es el que señala otra diferencia crucial con el texto que conoció Cean Bermúdez. Allí menciona la existencia de 48 diseños de no muy buena calidad pues Muñoz parece que “tenía más destreza del lapicero que del tira-líneas”.

El manuscrito de La Argentina incluye escasos dibujos, en general de carácter geométrico y son de muy mala calidad, seguramente realizados por el mismo escribiente Ximénez, e intercalados en el texto.

No se trata de reproducciones de los grabados de madera del tratado de Vignola, que aparentemente ilustraban el original que vio Cean Bermúdez. Aquí cabe plantearse si el original tenía las ilustraciones y el que copiaba las obvió por sus dificultades de reproducirlas o si habían sido eliminadas en aquel original.

Nos inclinamos por la hipótesis de que los tendría y que serían similares a los que tienen las copias de Sevilla y Madrid, los que no son de tan mala calidad como para merecer los comentarios negativos de Cean Bermúdez.

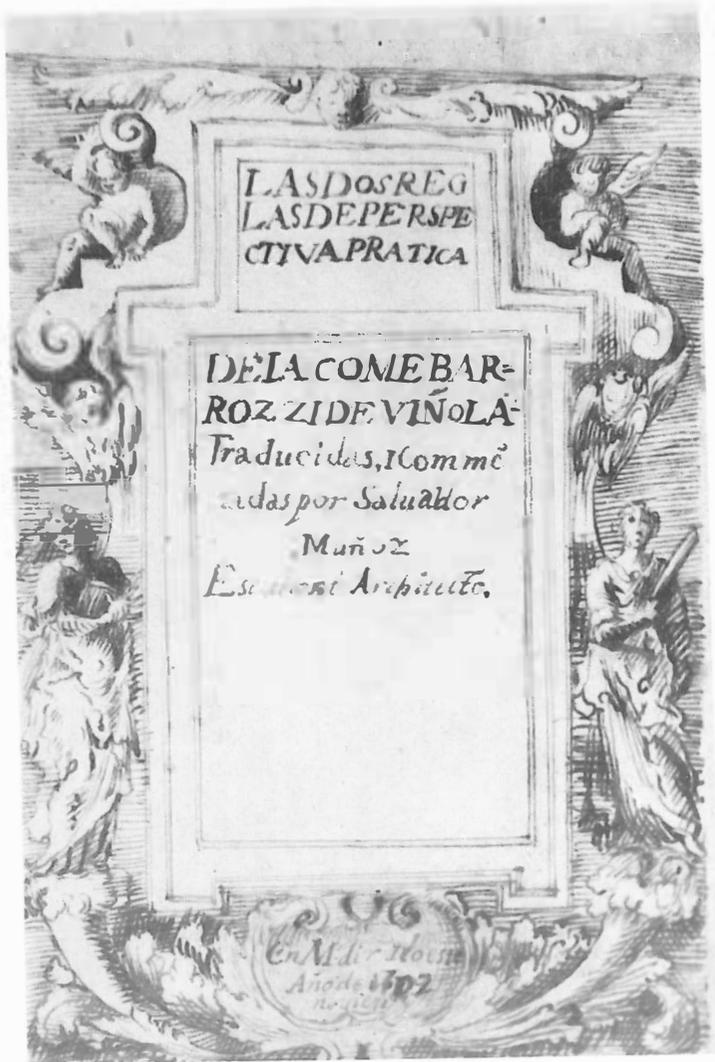
Lo que es evidente es que Muñoz no reprodujo en ninguno de los manuscritos que hoy conocemos los dibujos más complejos que aparecen en las páginas 61, 81, 88, 95, 96, 143 y 144 de la edición de Vignola de 1611 que compulsamos. Esto haría presumir una cierta limitación para el dibujo como la que apuntaba Cean, pero no debemos olvidar que en su carácter de Escultor y de “Arquitecto”, Muñoz debía manejar en forma por lo menos aceptable las técnicas del dibujo.

Es evidente que Muñoz, adscribible al círculo artístico de Madrid, mantuvo desde Zafrá contactos claros con Sevilla. Allí vio el manuscrito Cean y quedó una copia en la Colombina, allí consultó sus portada el Maestro D.Z. y además tuvo una polémica “con cierto artífice andaluz”, a la vez que su texto circulaba junto con los primeros trabajos impresos en Sevilla de Juan de Arfe y Diego López de Arenas<sup>45</sup>.

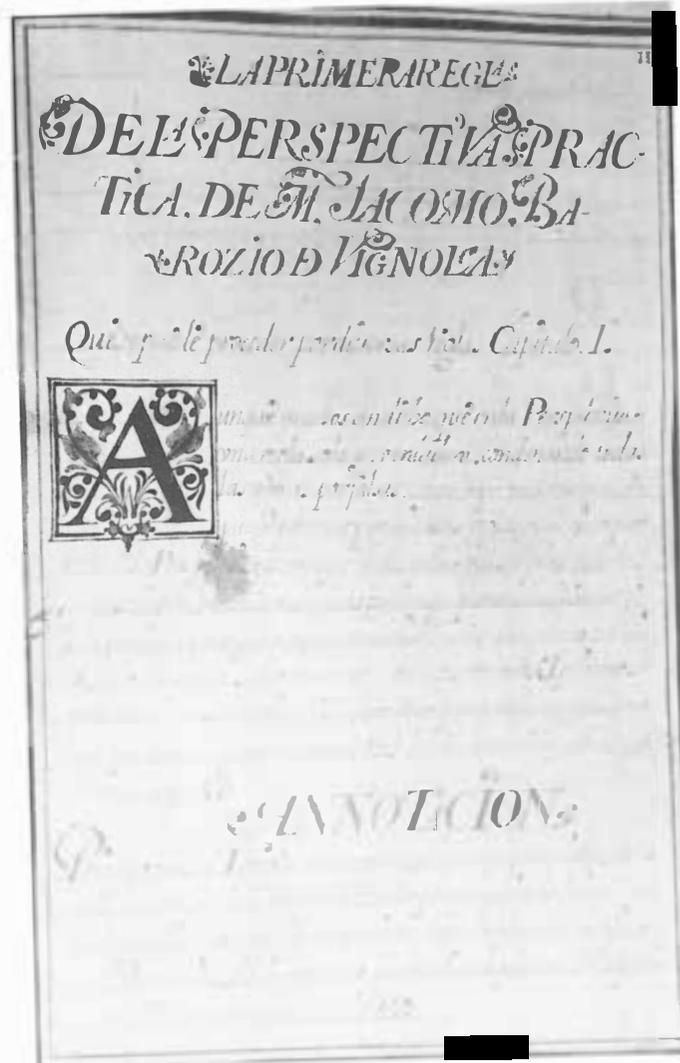
Es precursor incluso al manuscrito “Dibujos de Arquitectura” que diera a conocer Antonio Sancho Corbacho y que ya mencionáramos<sup>46</sup>.

El destinatario del manuscrito copiado en 1713 era el pintor Alonso Miguel de Tobar, nacido en la Villa de la Higuera, cerca de Aracena, en 1678.

Su actuación principal se desarrolló al comienzo en Sevilla donde fue discípulo de Juan Antonio Faxardo



Portada del Manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla.



Manuscrito de Salvador Muñoz. Biblioteca Colombina de Sevilla (1642).

y se destacó como un notorio y excepcional copista de las obras de Murillo. En 1703 por encargo de Fray Isidoro de Sevilla pintó el cuadro de La Divina Pastora que popularizó la devoción. Fue designado luego por el Rey, Pintor de Cámara, reemplazando a Teodoro de Ardemans, lo que lo obligó a radicarse en Madrid en 1733. Allí fue autor de numerosas obras y retratos hasta su fallecimiento acaecido en el año 1758<sup>47</sup>.

Es evidente que la copia argentina fue realizada durante la permanencia de Tobar en Sevilla, lo que indicaría que el original de este manuscrito estaría allí localizado.

El interés de Tobar por el texto de Muñoz apuntaría probablemente más hacia el tema de la perspectiva, que a lo referente a la arquitectura aunque esta parte tienda a su vez a facilitar criterios informativos generales antes que desarrollos conceptuales o de propuestas de diseño.

### 3.— *El contenido del manuscrito*

Si bien Salvador Muñoz parece seguir predominantemente los textos base de Vitruvio en Arquitectura y de Vignola/Danti en perspectiva, sin embargo utiliza —en el primer caso con mayor frecuencia— otros tratados del siglo XVI y XVII que señalan su dominio de las fuentes teóricas.

Así veremos que al referirse a la arquitectura acude a citas de los clásicos recogidos por Vitruvio pero a la vez incluye a Vincenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio, Alberti, Vignola, Daniel Barbaro, Palladio o Pietro Cataneo.

Parecía que Muñoz hubiese consultado estas obras así como los trabajos de Durero, Vasari, Vredeman de Vries, Philibert De l'Orme o Jacques Androuet du Cerceau pues al referirse a Dieterlin señala que sabe de la existencia de su tratado pero que no ha alcanzado a verlo<sup>48</sup>.

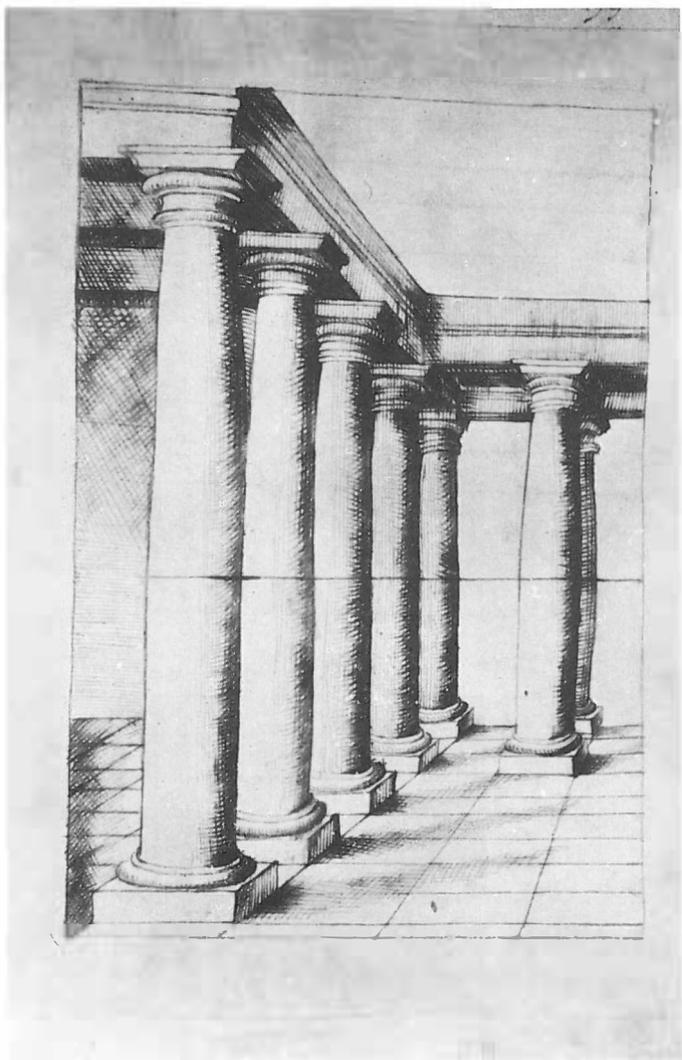
Esta circunstancia nos indica la disposición en España de fuentes de arquitectura muy amplias que se pueden ratificar en algunos inventarios de Bibliotecas calificadas de los siglos XVI y XVII<sup>49</sup>.

Un elemento sumamente importante y que le confiere valor agregado al manuscrito es que Muñoz, más allá de su erudición y su sentido de transcriptor-traductor, introduce en algunos momentos sus propios comentarios y los vincula a la realidad española.

Quizás lo más interesante del manuscrito radique no tanto en las recopilaciones que Muñoz realiza sobre la opinión de diversos tratadistas sino en sus disquisiciones y la incorporación de referencias españolas que señalan su preocupación por trascender la mera traducción.

Así las comparaciones de lo que dice Viturbio al mencionar a Aristarco “que es lo mismo que dijésemos en estos tiempos de ahora Antonio de Lebrija” permiten apreciar su búsqueda de aproximar el texto histórico a una comprensión local más vasta y generalizable<sup>50</sup>.

Al referirse a los arquitectos más célebres del período moderno, Muñoz indica “Crióse Jacome Barozzi en la Gran Fábrica de San Pedro con Michael Angel y asimismo un famoso español que se llamó Juan Bautista Toledano que por dar gusto a nuestro Catholico Rey Phelipe Segundo, se lo envió el Sumo Pontífice para que hiciese la maravillosa Fábrica de San Lorenzo o del Escorial el cual le dio principio y por su temprana muerte no lo acabó. Sucedióle otro no menos famoso y singular arquitecto español Juan de Herrera,...., natural de la Villa de Camargo que prosiguió la fábrica. Este se crió con Juan Bautista y



Dibujo de Salvador Muñoz de el Manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla (f. 99).



Página del Manuscrito de Muñoz en la Biblioteca Colombina (f. 16).

como hombre de claro ingenio apercibió el buen modo de edificar, el que alcanzó también Francisco y de todas las otras obras”<sup>51</sup>.

Además de estas referencias explícitas Salvador Muñoz enfatiza algunos conceptos que le parecen claves en el proceso de valoración de las arquitectura.

Así suscribe las ideas de Scamozzi en el sentido de que en el dibujo “se encierra toda la filosofía que para el conocimiento de la Arquitectura se requiere”.

Al adoptar esta postura contradice de hecho las definiciones canónicas de Vitruvio donde se localiza al dibujo como una de las ciencias que debe conocer el arquitecto en un pie de igualdad con la Geometría, la Aritmética, la Perspectiva, y en un rango apenas superior al de la Historia, Gramática, Música, Medicina, Leyes, Filosofía y Astrología<sup>52</sup>.

Más aún, Muñoz recurre a sus propias fuentes contemporáneas para salvar la contradicción que se presenta en su discurso respecto de Vitruvio sobre cuya “doctrina fundamos toda nuestra obra”.

Así escribe mencionando taxativamente “pues viene a propósito una razón que hallé en unos papeles manuscritos de Dominico el Griego, de Toledo. Si acaso por ser suyos no se admite, digo que dice: Que Vitruvio nos enseña a los hombres a ser filósofos, médicos, músicos, astrólogos y demás ciencias que Vitruvio obliga, que a ser Arquitectos, sabiendo que la arquitectura consiste en dibujar y más dibujar — cada uno sentirá de esto conforme alcanzara y le pareciese, solo digo, (como el mundo sabe) fue gran pintor e inquirió las cosas de arquitectura y hombre de exquisito ingenio”<sup>53</sup>.

Sobre el cuestionamiento del Greco, se siente Muñoz con autoridad para introducir su opinión y afirma “El Serlio, Vignola y Palladio y otros muchos que podemos nombrar no sabemos que hayan sido orador con las condiciones que dice Vitruvio, pero por los menos de todos reconocen haber sido geómetras, aritméticos y perspectivos pues sus obras lo manifiestan y de Palladio dice el sobredicho Dominico que fue falto en lo que Vitruvio dice, pero no se debe entender de la Aritmética y la Geometría porque en eso y en el dibujo todos han sido muy científicos porque se han visto dibujos diestrisimos de todos los más y de gallarda San Lorenzo el Real y su sucesor Juan de Herrera, me han certificado personas de crédito que vieron sus dibujos que fueron muy grandes dibujantes”<sup>54</sup>.

Es curioso constatar que con las propias dificultades que tenía Salvador Muñoz con el dibujo, según Cean Bermúdez, privilegie de tal manera esta condición.

Pero ella va implícita en la valoración de su esfuerzo y su deseo de superación pues al realizar el ordenamiento de los principios de Perspectiva señala Muñoz:

“Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocos en la lengua castellana y muchos se quedaron escondidos sin salir a la luz, por no haber quien los favorezca, porque lo que más aumenta el ánimo de los hombres es la estimación igual al don de sus obras que muchos con el grande gusto y aprecio que a estas artes del dibujo tienen se animarán a ilustrar esta lengua y su tierra, como Italia y otras naciones lo hacen”<sup>55</sup>.

La cita de Muñoz sobre la existencia de “unos papeles manuscritos” del Greco con relación a los criterios de Vitruvio nos permite confirmar que tuvo acceso a todos o parte de los “zincos libros de Arquitectura manuscritos el uno con trazas” que figuran en el inventario de libros de 1621 de Jorge Manuel Theotocopuli.

Salvador Muñoz, que utilizó asimismo la edición de Bárbaro incluye en estas apreciaciones uno de los temas troncales de la diferencia de opiniones entre el texto vitrubiano y el pensamiento del Greco; el eje del dibujo como elementos protagónico central de la profesión de Arquitecto.

Para el Greco, como para Muñoz, la “esencia del arte arquitectónica” está allí. El Greco “parte del mítico dicho de Miguel Angel que, preguntado e importunado hasta la saciedad sobre lo que era la pintura, siempre respondió “dibujar y más dibujar”. Esto es el alma de la Arquitectura. Al sentar al dibujo como nervio de dicho arte, el cretense vuelve a la más pura tradición albertiana, dando la espalda a la mera tendencia desarrollada en Italia con Antonio de Sangallo il Giovane, Vignola y Palladio de arquitectos técnicos”<sup>56</sup>.

Si el Greco valora aquí su propio oficio pictórico no sucede lo propio con Muñoz, de quien sabemos que en cuanto a retablista sabía dibujar pero cuyos méritos quizás no serían demasiados.

También es necesario hacer notar que las transcripciones de Muñoz se encuadran en el concepto general de las ideas del Greco pero ellas no aparecen textualmente expresadas en las apuntaciones al ejemplar del Vitruvio que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Por otra parte la preparación del texto de comentarios que realizaría el Greco, se inscribiría en los términos de un debate distinto del que pudiera plantearse un arquitecto del primer tercio del siglo XVII, época en que no sólo Muñoz está haciendo su traducción sino que están a punto de salir los dos tomos de la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás.

Menéndez Pelayo que toma la noticia del trabajo de Llaguno-Cean sobre el manuscrito de Salvador Muñoz dice que “la bibliografía del siglo XVII no nos ofrece más que una mera traducción del Vignola, que quedó manuscrita y dos tratados originales”, señalando la limitada producción española<sup>57</sup>.

A pesar de su adscripción al clasicismo postherreriano la obra de Muñoz parece avanzar a una heterodoxia primaria que expresa la preocupación de una apertura desde el campo teórico al técnico-constructivo.

Este proceso de la valorización del dibujo y el conocimiento teórico en el arquitecto se produce en un momento en que la inclusión de la arquitectura dentro del campo de las ciencias matemáticas es pleno.

Estamos en vísperas de la edición del tratado de Caramuel y la misma copia del manuscrito se realiza contemporáneamente casi a la edición del “Compendio Matemático” de Vicente Tosca (1712) cuyo quinto tomo aborda el tema de la Arquitectura Recta y Oblicua<sup>58</sup>.

En esta dimensión sorprende la insistencia de Muñoz en el tema del dibujo cuando la gravitación de los artesanos y sus gremios en el plano de la arquitectura es muy acentuada y la transmisión de conocimientos constructivos y ejercitaciones de esta índole predominan en los otorgamientos de “Cartas de Examen”<sup>59</sup>.

Pareciera casi una actitud vanguardista que se adelanta a los reclamos de los iluministas de la Corte de Carlos III que desde mediados del XVIII privilegian el dibujo en la capacitación de los artesanos<sup>60</sup>.

De la misma manera la gravitación del tema en la enseñanza de la Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y luego en las de San Carlos de Valencia, San Carlos de México, San Luis de Zaragoza, etc. marca la distancia con este proceso que sin embargo a mediados del XVII no estaba nada claro<sup>61</sup>.

Quizás por estar a medio camino del redescubrimiento renacentista de Vitruvio y del academicismo neoclásico, Salvador Muñoz tenga el dudoso privilegio de poder de ser tomado como un anacrónico o un vanguardista.

La subordinación del Maestro de Obras, del Arquitecto que era clara en el XVI o pretendía esclarecerla la Academia en el XVIII, estaba por demás desvanecida en el XVII. Tal es así que era frecuente denominar “Profesor de Arquitectura” a quien sabía dibujar, que con frecuencia era un Entallador, Retablista o Escultor, pero no el arquitecto constructor.

La mayoría de los Maestros de Obras no dibujaban o lo hacían muy mal, e inclusive muchos de ellos no sabían escribir ni firmar. Sobre este estado de cosas es que clamaban los prohombres de la ilustración, más allá de las capacidades técnicas de estos Maestros en el ejercicio de su oficio.

En este sentido pueden parecer marginales las observaciones vitrubianas que recogen Muñoz al decantar el rol del Arquitecto.

“No se dirá que al arquitecto toca hacer obra de manos, como del Carpintero, Albañil, Cantero, ni otro oficio alguno, que para efectuar la obra fuese necesario, porque el oficio de arquitecto no es más que dar el orden y gobernar los dichos oficiales”<sup>62</sup>.

En esta perspectiva el encuadre de Muñoz coincide plenamente con el contraluz que pretenden ejercer un siglo más tarde los arquitectos académicos de los Maestros de Obras y Artesanos, pleito que tendrá otro siglo de duración.

Quizás la preocupación por el dibujo que plantea Muñoz deba ser analizada a la luz de su interés por la perspectiva, que constituye de alguna manera la articulación con el mundo de geometría y matemáticas que conformaba la base del estamento arquitectónico de matriz “constructiva” frente al de las “bellas artes”.

En esta posible lectura, la perspectiva tenía un sesgo de “común denominador” que podría introducir una suerte de terreno hábil para “tecnificar” a los “artistas” e introducir el dibujo entre los “constructores”.

Quizás por ello estos rudimentos de perspectiva aparecen vinculados a “Tratados Geométricos” como el de Carduchi, pero también la escasa fortuna de la perspectiva como ciencia en su difusión impresa nos hacen dudar de esta posibilidad. En idioma castellano solamente textos en el XIX se ocupan explícitamente de ella aunque aparezcan incorporados parcialmente a tratados del XVIII.

Si bien el eje del texto de Muñoz sobre perspectiva es el de la “Perspectiva Práctica” de Vignola con los comentarios de Danti; es evidente que también consultó el texto del Libro II de Serlio que a la vez había usado Hernán Ruiz “el joven” en sus manuscritos<sup>63</sup>.

Asimismo cita la Perspectiva de Daniel Bárbaro, los textos de Euclides (según Tartaglia), Onderiz, Couzin, Durero y Baltasar Peruzzi de Sena, aunque es probable que de este último no haya consultado la fuente sino transcrito meramente el texto de Ignacio Danti que lo menciona<sup>64</sup>.

El texto de Vignola que pudo utilizar Muñoz para su transcripción fue una de las tres primeras ediciones, las de 1583, 1602 y 1611, aunque deberíamos descartar esta última si es que realmente la traducción de esta parte del manuscrito se comenzó en 1610.

La cuarta edición, de 1642 ya está fuera del tiempo de la redacción del manuscrito localizado en Argentina<sup>65</sup>.

Si bien el texto de la perspectiva y sus comentarios toma desde la foja 74 del manuscrito hasta la foja 224, donde se cierra con la fecha de 1636, hay una adición de la foja 225 hasta la 244 que corresponden a Notas de Resumen.

En la foja 244 el manuscrito presenta una “advertencia” que dice textualmente:

“Advertese que las quince hojas blancas que siguen después de esta y las otras quince blancas que empiezan desde la foja 180 hasta el fin se han dejado de intento a prevención por si se ofrecen algunas notas que hacer o demostración de algunas figuras que conduzcan al trazado de este libro por no tener que añadir después de encuadernado”<sup>66</sup>.

Es obvio que este texto también está copiado del manuscrito original por no coincidir la numeración de la foja mencionada (180) con las de esta copia. Pero lo cierto es que las quince páginas en blanco fueron dejadas en ambos casos.

En la copia de 1713 que manejamos desde la página 244 vuelta se han incluido con otra letra de copista del siglo XVIII unos breves textos sobre “algunos principios de Matemáticas” y una especie de “Cartilla Agraria”<sup>67</sup>.

El resto de las hojas en blanco que completarían las quince anunciadas (correspondientes a las fojas 250-260) están eliminadas.

Desde la foja 260 en adelante el manuscrito retoma temas originales con la letra del copista como un “Tratado de Perspectiva Especulativa” (f. 260) y el “camino de mostrar la proporción natural según el ver del ojo”. (f. 278) que recuerdan la polémica de Muñoz con el “artífice andaluz”.

De la foja 280 a la 295 están las quince hojas en blanco que también han sido eliminadas y que la foja 296 aparece la “Tabla de todos los capítulos que se contienen en este libro” y que llegan hasta la foja 300 del mismo.

La traducción del texto de Vignola/Danti no es literal sino selectiva, pero marca un mayor compromiso con la versión original que los resúmenes que conocemos de Carduchi y Goiti. Esto es quizás lo que llamó más la atención de Cean Bermúdez al ponderar el texto de Muñoz y explica el prolongado esfuerzo y entusiasmo del traductor.

No es que la obra del Salvador Muñoz constituya una pieza clave de la arquitectura y la perspectiva del XVII, pero si es un eslabón sumamente valioso para comprender la gravitación que el pensamiento teórico podía tener en un período de transición y la voluntad de un sector importante de profesionales de la arquitectura por hispanizar y difundir los tratadistas clásicos con referencias y acotaciones locales, que iban más allá de la mera tarea mimética.

El esfuerzo de Salvador Muñoz, resabio del tratadismo del XVI y precursor de la formación académica del XVIII, parece en este cuadro de situación como una articulación importante para rescatar el pensamiento y el conocimiento español de su época.

Así lo vislumbró Cean Bermúdez y así lo podemos ratificar hoy con una copia del manuscrito en la mano.

## NOTAS

1. GUTIÉRREZ, Ramón. Notas para una bibliografía hispanoamericana de Arquitectura (1526-1875); UNNE: Resistencia. 1972. Recientemente MARIAS, Fernando; BUSTAMANTE, Agustín; Apuntes arquitectónicos madrileños de hacia 1660; Archivo Español de Arte nº 229; Madrid. 1985.

2. De Serlio sólo fueron editados los libros III y IV, de Palladio el Primero y el Tercero quedó en Manuscrito preparado para editarse. Recientemente fue dado a prensa en facsímil por RIVERA, Javier. Libros I y III de Andrea Palladio. Traducidos por F.C. de Pravés en Valladolid (1625). Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid. Valladolid, 1986. La Perspectiva de Vignola no fue editada nunca en castellano.

3. GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela. La fortuna del Palladio en España. Boletín del Centro Internazionale di Studi di Architettura. Vicenza. 1971.

4. GUTIÉRREZ, Ramón. La Perspectiva de Vignola y su difusión en hispanoamérica. Academia nº 58. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1984.
5. BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERU. Lima, Manuscrito F-97.
6. BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid. Manuscrito nº 9.177. Se trata de una traducción del libro Segundo de Serlio de la Perspectiva (XVII). Anónimo.
8. GENTIL BALDRICH, José María. PERALTA HUERTA, Jesús. Bibliografía para la Geometría Descriptiva. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Madrid. 1986. Pág. 96. Nº 764. MUÑOZ, Salvador. Reglas de Perspectiva Práctica de Vignola. Manuscrito. 1642.
9. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Renacimiento. Imprenta Real. Madrid. 1829. Tomo IV. Pág. 35. Notas y adiciones de Juan Agustín Cean Bermúdez.
10. BIBLIOTECA COLOMBINA. Sevilla (Biblioteca Capitular). Manuscrito 84-8-13 (antigua b4ª 450-12). Portada. "Las dos reglas de Perspectiva Práctica de Iacome Barozzi de Viñola. Traducidas y comentadas por Salvador Muñoz. Escultor i Architetto. En Madrid "Perspectiva Viñola comentado por Muñoz". Biblioteca Nacional. Madrid. Manuscrito nº 11.323. Ejemplar similar al anterior. En el lomo: "Traducción en la Perspectiva de Viñola".
11. SANCHO CORBACHO, Antonio. Dibujos Arquitectónicos del siglo XVII. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1983. Pág. 20.
12. TEJADA VIZUETE, FRANCISCO. Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII). Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. Mérida. 1988. NAVARRO DEL CASTILLO, Vicente. Historia de Mérida y pueblos de su comarca. Ed. Extremadura. Cáceres. 1974. Tomo II, indica que Muñoz nació en Mérida.
13. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. TEJADA VIZUETE, FRANCISCO; CIENFUEGOS LINARIAS, Julio. Escultura y pintura del siglo XVII. En "Historia de la Baja Extremadura". Real Academia de Extremadura. Tomo II. 1986.
14. TEJADA VIZUETE, FRANCISCO. Retablos barrocos... Op. Cit.
15. TEJADA VIZUETE, FRANCISCO. Guía para la Iglesia de Salvaleón. Alminar nº 49. Instituto Pedro de Valencia. Badajoz. Noviembre de 1983.
16. NAVARRO DEL CASTILLO, Vicente. Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las Iglesias y Ermitas de la comarca de Mérida, desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX. Revista de Estudios Extremeños. Tomo XXX. nº 111. Badajoz. 1974. Pág. 594.
17. COVARSÍ, Adelardo. Extremadura artística. Destrucción del Tesoro Artístico Nacional en la Provincia de Badajoz. Revista del Centro de Estudios Extremeños. Badajoz. 1938.
18. CROCHE DE ACUÑA, FRANCISCO. Zafra. Una lección de Historia y de Arte. Zafra. 1980. Pág. 78.
19. MADDOZ, Pascual. Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Madrid. 1849. Tomo II. Pág. 98. Adjudica la actuación de Muñoz y Morató al año 1539.
20. GARRIDO, Santiago Manuel. Arquitectura religiosa del siglo XVI en tierra de Barros. Instituto Cultural Pedro de Valencia. Badajoz. 1983. Pág. 79.
21. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Nuevas noticias sobre el Retablo Mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres). Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. XL-XLI. 1975. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA M. La Catedral de Plasencia. Plasencia. 1971.
22. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. El escultor Gregorio Fernández. Ministerio de Cultura. Madrid. 1960. Pág. 133.
23. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. La Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo. Archivo Español de Arte. nº 190-191. Madrid. 1968.
24. ANDRÉS ORDAX, Salvador. Introducción a la escultura Altoextremeña del Renacimiento y del barroco. Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. Tomo I. Badajoz. Pág. 11.
25. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Centros Artísticos de la Provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII). Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños. Badajoz. 1983. Pág. 11.
26. CORTÉS CORTÉS, Fernando. Guerra en Extremadura (1640-68). Revista de Estudios Extremeños. Tomo XXXVIII nº 1. Badajoz. 1982. Pág. 37.
27. WHITE, Lorraine. Las actitudes civiles hacia la guerra en Extremadura (1640-68). Revista de Estudios Extremeños. Tomo XLIII. nº II. Badajoz. 1987. Pág. 487.
28. CORTÉS CORTÉS, Fernando. La población de Zafra en los siglos XVI y XVII. Badajoz. 1983.
29. Aparentemente este dato fue publicado por primera vez por María Dolores de Palacio Azara en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Cfr. MARTÍNEZ CHUMILLAS, MANUEL; ALONSO CANO, Ed. Carlos Jaime. Madrid. 1948. Pág. 91.
30. WETHEY, Harold; Alonso Cano, pintor, escultor y Arquitecto. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pág. 94.
31. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; PITA ANDRADE, José Manuel. La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII. Summa Artis. Tomo 26. Madrid. 1982. Pág. 485. DÍAZ PADRÓN, Matías. Una Inmaculada inédita de Alonso Cano en la Villa de Getafe. Archivo Español de Arte. nº 244. Madrid. 1988.
32. AGULLO Y COBO, Mercedes. Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII. Departamento de Historia del Arte. Valladolid. 1978. Pág. 114.
33. CORELLA MUÑOZ, María del Pilar. Arquitectura religiosa en los siglos XVI y XVII en la Provincia de Madrid. Estudio y

Documentación del Partido de Getafe. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. 1979. Dirección General de Bellas Artes. Inventario Histórico de la Provincia de Madrid. Valencia. 1970. Pág. 160. No menciona a Muñoz.

34. ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS. Protocolo 5584. Escribano Juan García Albertos. Madrid. Año 1645, foja 5. carta de Testamento. 7 de enero de 1645. Muñoz estaba casado con María Sánchez Ricobayo, tenía cuatro hijos y pidió ser enterrado en la Parroquia de San Sebastián.

35. TOVAR, Virginia. Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para un estudio). Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. 1983. Sólo menciona la existencia de la traducción del Vignola. Pág. 180. TOVAR MARTÍN, Virginia y otros. Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVI y XVII. Centro Nacional de Información Artística, Arqueología y Etnología. Madrid. 1983. Madrid Capital.

36. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. Op. Cit. Tomo IV. Pág. 163. "Cabildo celebrado el martes 3 de octubre de 1656".

38. TOVAR MARTÍN, Virginia. Los arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1984.

39. GUERRA DE LA VEGA, Ramón. Historia de la arquitectura en el Madrid de los Austrias. Ed. del Autor. Madrid. 1984.

40. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Escultura Barroca en España (1600-1700). Ed. Cátedra. Madrid. 1983. GÓMEZ MORENO, Elena. Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae. Ed. Plus Ultra. Madrid. 1958. En ambos no se menciona a Salvador Muñoz.

41. Biblioteca de Ramón GUTIÉRREZ. Resistencia. Argentina.

42. Cita en Pág. 10 vuelta. SCAMOZZI, VICENZO. L'Idée della Architettura Universale. Venecia. 1615.

43. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Capítulo III. De los arquitectos que más célebres fueron en la antigüedad así de griegos como de romanos y de las honras y salarios que les daban y de las insignes obras que hicieron y de los autores modernos que desde Vitruvio ha habido. Pág. 26 vuelta.

45. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Pág. 15-16. "Y por haberme dado ocasión cierto artífice andaluz, que en algunas razones que de estas tratamos, agregándome en algunas materias la verdad, dijo que en todo y por todo se ha de guardar la proporción natural y no la visual". ARFE Y VILLAFANE, Juan de. De varia conmesuración para la Escultura y Arquitectura. Imprenta Andrae Pescioni y Juan de León. Sevilla. 1585. LÓPEZ DE ARENAS, Diego. Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco. Tratado de Alarifes y relojes de Sol. Sevilla. Impreso por Luis Stupiñán. 1633.

46. SANCHO CORBACHO, Antonio. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1947.

47. CEAN BERMÚDEZ, Agustín. Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España. Madrid. En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. 1800. Tomo V. Pág. 48. El Conde de la Viñaza en sus "Adiciones" (1894) menciona que Tovar pintó cuadros en la Iglesia de su pueblo natal. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. Pintura española del siglo XVII. Arts Hispaniae. Plus Ultra. Madrid. 1957. Ratifica estos datos GIRÓN MARÍA FRANCISCO; ALONSO, MIGUEL DEL TOVAR. El pintor de la Divina Pastora. Excm. Diputación Provincial de Huelva. Huelva. 1988.

48. MUÑOZ, Salvador. Manuscrito. Pág. 40.

49. El Greco disponía de dos ejemplares de la Perspectiva de Vignola además de la Perspectiva de Daniel Barbaro y de Sirigati. También estaba el Vignola en la Biblioteca de Juan de Dios Ribero Carducho (1638) lo que testimonia su importante circulación. Para conformar esta circunstancia de la formación de pintores, escultores y arquitectos de los siglos XVI y XVII en España pueden verse los inventarios de las bibliotecas en los siguientes artículos: SAN ROMAN, Francisco de Borja; El Greco en Toledo. Madrid. 1910. SAN ROMAN, Francisco de Borja; De la vida del Greco. Archivo SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO. J. La Librería de Velázquez. En CARTULA, M<sup>ª</sup> Luisa. Documentos en torno a Vicente Caducho. Arte Español. Madrid. 1968-69. CERVERA VERA, Luis. Los libros del Arquitecto Juan Bautista de Toledo. Ciudad de Dios. CLXX-CLXXI. Madrid. 1950-51. AGULLO Y COBO, Mercedes. Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora. Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. 1973. AGULLO Y COBO, Mercedes. La Biblioteca de Teodoro de Ardemans. Primeras Jornadas de Bibliografía. Madrid. 1976. CERVERA VERA, Luis. Inventario de los bienes de Juan de Herrera. Valencia. 1977. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. La Librería del arquitecto Juan del Ribero Rada. Academia nº 62. Madrid. 1986. BARRIO MOYA, José Luis. Los libros del Arquitecto José de Arroyo. Revista de Archivo, bibliotecas y Museos. Madrid. 1978. BARRIO MOYA, José Luis. La Librería y otros bienes de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII. Academia nº 65. Madrid. 1987. MARIAS, Fernando. Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y "De Divina Proportione". Academia nº 53. Madrid. 1981. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Bibliotecas de Artistas. Una aplicación de la Estadística. Academia nº 61. Madrid. 1985.

50. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Pág. 9 vta.

51. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Págs. 37 vta. y 38.

52. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Págs. 5 a 9 y 49.

53. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Págs. 49 y 49 vta.

54. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Pág. 50.

55. MUÑOZ, Salvador. Op. Cit. Pág. 85 vta.

56. MARIAS, Fernando; BUSTAMANTE, Agustín. Las ideas artísticas del Greco. Ensayos Arte Cátedra. Madrid. 1981. Pág. 139.

57. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1974. Tomo I. Pág. 855. Para este autor el Tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás es "elemental hasta el último punto

y tan vulgar y atrasado de noticias”, mientras que George Kubler opina que es el mejor tratado “de construcción arquitectónica escrito jamás”; Véase KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII: Ars Hispaniae*; Ed. Plus Ultra. Madrid. 1957. Pág. 80.

58. CARAMVEL, Juan. *Arquitectura Civil, recta y Oblicua*. Vegenvén. Imprenta Obispa de Camilo Corado. 1678. (Hay edición facsimilar de Turner. Madrid. 1984, con estudio de Antonio Bonet Correa). Tosca, Vicente. *Compendio Matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad: Tomo V. Que comprende Arquitectura Civil, Monte y Cantería, Arquitectura Militar, Pirotechnia y Artillería*. En Valencia por Vicente Cabrera. 1712.

59. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura colonial. Teoría y Praxis*. Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Resistencia. 1980.

60. RODRÍGUEZ DE CAMPMANES, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria Popular*. Imprenta de Antonio Sancha. Madrid. 1774. RODRÍGUEZ LASO, Simón. *Oración sobre la Excelencia del Dibujo a la Sociedad Económica de Ciudad Rodrigo*. Madrid. Antonio Sancha. 1782.

61. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Universidad de Granada. Granada 1977. SAMBRICIO, Carlos. *Arquitectura de la razón*, Departamento de Publicaciones de la Escuela de arquitectura. Madrid. 1983.

62. MUÑOZ, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 3 vta.

63. NAVASCUES, Pedro. *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1974.

64. MUÑOZ, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 155. “Regla ordinaria de Baltasar Peruzio de Sena”. En la pág. 112, Muñoz dice que la Regla de Baltasar de Sena fue primero escrita por el Maestro Pedro de Burgo y que Serlio fue discípulo de Baltasar de Sena, quien a su vez era amigo de “Julio Danti mi padre” lo que identifica la procedencia del texto.

65. SPINELLI, A.G.; *Bio-Bibliografía dei due Vignola*. Vignola. 1909. Pág. 53-55.

66. MUÑOZ, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 244.

67. MUÑOZ, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 244 vta. - 246 y 257-245.