

Fecha de recepción: febrero de 2019 Fecha de aceptación: marzo de 2019

Link para este artículo: <https://dx.doi.org/10.14198/RHM2019.37.02>

Puede citar este artículo como:

LÓPEZ SOUTO, Noelia, «Intercambios estético-culturales entre España e Italia en el siglo XVIII: la relación entre José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 37 (2019), pp. 32-64, DOI: 10.14198/RHM2019.37.02.

INTERCAMBIOS ESTÉTICO-CULTURALES ENTRE ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XVIII: LA RELACIÓN ENTRE JOSÉ NICOLÁS DE AZARA Y GIAMBATTISTA BODONI

NOELIA LÓPEZ SOUTO

Universidad de Salamanca

noelials@usal.es

<https://orcid.org/0000-0003-0283-7042>

Resumen

La estancia del diplomático José Nicolás de Azara en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII resultó trascendental para las relaciones político-culturales entre España e Italia, en especial gracias a su amistad y colaboración estético-editorial con el célebre tipógrafo Giambattista Bodoni, afincado en Parma. En este trabajo se da cuenta de la relevante presencia de Azara en el catálogo de este maestro neoclásico de la imprenta, y trata de analizarse el trasvase de ideas estéticas del intelectual español al italiano. Esta influencia se conceptualiza en una serie de puntos que no solo afectan a la producción bodoniana, sino que explican su conseguida poética editorial de la sobriedad. Esta se consolidó, de hecho, entre 1791 y 1794 mediante la colección de clásicos latinos que ambos amigos, Azara y Bodoni, ofrecieron para el público bibliófilo de su siglo.

Palabras clave: Giambattista Bodoni, José Nicolás de Azara, estética artístico-editorial, libro neoclásico, diplomacia cultural

Aesthetic-cultural exchanges between Spain and Italy in the 18th century: the relationship between José Nicolás de Azara and Giambattista Bodoni

Abstract

The stay of the diplomat José Nicolás de Azara in Rome in the second half of the eighteenth century was crucial for the political-cultural relations between Spain and



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

Italy, especially thanks to his friendship and aesthetic-editorial collaboration with the famous typographer Giambattista Bodoni, based in Parma. In this work, the relevant presence of Azara in the catalog of this neoclassical master of the printing press is analyzed, and also the transfer of aesthetic ideas from the Spanish intellectual to the Italian. This influence is conceptualized in a series of points that not only affect the Bodonian production, but explain his achieved editorial line of sobriety. This actually consolidated between 1791 and 1794 through the collection of Latin classics that both friends, Azara and Bodoni, offered for the bibliophile audience of their century.

Keywords: José Nicolás de Azara, Neoclassical aesthetics, Bodonian book, Spanish-Italian relations, cultural diplomacy

La llegada del culto diplomático José Nicolás de Azara a la Ciudad Eterna en enero de 1766, con treinta y cinco años, y el contacto directo con un dinámico ambiente cultural romano en el que triunfaban los nuevos ideales neoclásicos y la admiración hacia los magníficos hallazgos arqueológicos, entre numerosos artistas, teóricos y eruditos, sin duda potenció la pasión e interés artístico-intelectual de este miembro de la baja nobleza aragonesa que, ya con anterioridad, había dado muestras de esta inquietud cultural. Azara había alcanzado Roma tras ser nombrado agente de Preces ante la Santa Sede el 6 de octubre de 1765¹ y conservará ese cargo hasta marzo de 1798, cuando abandonará Italia para trasladarse a París en calidad de ministro plenipotenciario ante la República francesa (el Directorio entre 1798-1799 y el Consulado entre 1800-1804).

Centro de atracción de las élites diplomáticas e intelectuales europeas, destino obligado del Grand Tour², con propósito social, turístico o instructivo en las bellas artes y en la Antigüedad, capital de la Arqueología y primer destino de los hallazgos anticuarios salidos de las excavaciones activas en torno a ella (verbigracia, Tívoli, Albano, Herculano o Pompeya), metrópoli con un vivaz y floreciente mercado bibliófilo, núcleo formativo con escuelas privadas y academias de diversas naciones, a más de una amplia oferta de tertulias, reuniones intelectuales, eventos político-culturales, fiestas, banquetes

1. OZANAM, 1998: 169.

2. Sobre esta «universidad itinerante» o Grand Tour con sede en Roma puede consultarse la monografía GARCÍA SÁNCHEZ, 2014.



Retrato de José Nicolás de Azara, por Anton Rafael Mengs, 1774.

y ceremonias, la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII constituía, en fin, un enclave con una efervescencia sociocultural extraordinaria e inigualable y, en consecuencia, allí coincidieron y residieron un elevado número de célebres representantes del espíritu del Siglo de las Luces³.

Como bien han retratado diversos estudiosos⁴, Azara se convirtió enseguida en un personaje célebre en la ciudad pontificia, pues fue un apasionado

3. Acerca del contexto cultural-intelectual romano a finales del siglo XVIII y la politización de los intercambios establecidos en o desde la capital, considérese DONATO, 1992.

4. NICOLÁS, 1985. GARCÍA PORTUGUÉS, 2000: 1083-1091; 2007b: 167-191. GARCÍA SÁNCHEZ, 21 (2008): 147-166; 2009: 49-54; 2010: 27-34, e incluso GIMENO PUYOL, 2017: 243-270.

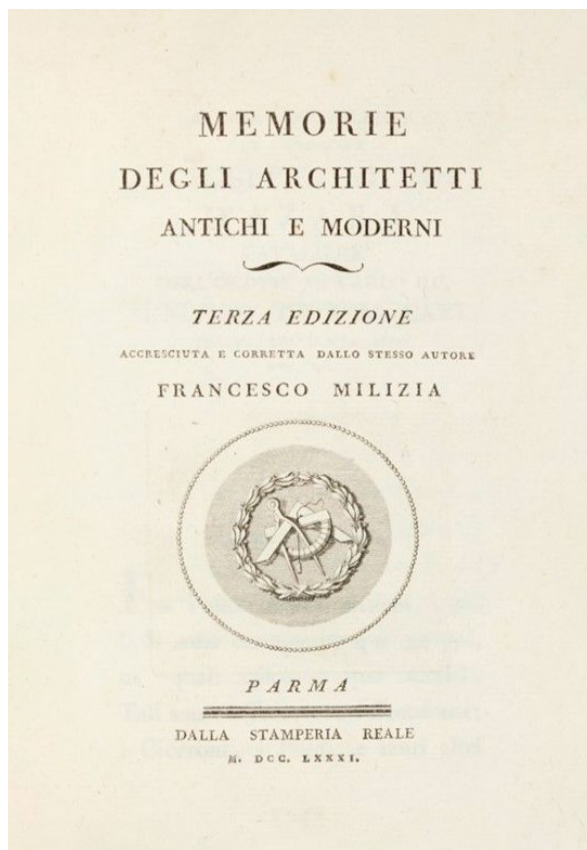
del arte e impulsó esta desde la práctica de todos los perfiles intelectuales que Roma le posibilitaba: bibliófilo, coleccionista de arte, promotor de excavaciones en Villa Negroni y en la Villa de los Pisones en Tívoli, mecenas y patrocinador de artistas, tutor de los pensionados españoles enviados por la Academia de San Fernando a la ciudad⁵, editor, traductor y escritor con Bodoni (o con Pagliarini en la *Relación de las exequias* de 1789), y cicerone de viajeros del Grand Tour, de visitas diplomáticas y de otras personalidades que llegaban a la capital pontificia con recomendaciones para ir a su encuentro. Además, para suplir la carencia de una oficial academia española en Roma, Azara acogió en el Palacio de España una escuela propia de dibujo⁶, en la que el pintor aragonés Buenaventura Salesa daba clases nocturnas y en la que sus asistentes podían copiar piezas de arte de la colección privada del embajador español, así como establecer contactos con mecenas de la élite romana que asistían a las tertulias artístico-eruditas que se organizaban en el Palacio miércoles y viernes⁷.

La influencia y mecenazgo en Roma de este Caballero español explica que a él se le dedicasen durante su estancia romana libros en italiano vinculados con las artes, sin duda en busca de protección y promoción o en agradecimiento por estas, en especial por parte de colaboradores suyos. A continuación se enumeran diversos títulos que ejemplifican este fenómeno, desde las bodonianas *Memorie degli architetti* de Francesco Milizia (salidas a la luz en 1781) y, del mismo autor, sus dos publicaciones de 1785 en la oficina de Giuseppe Remondini de Bassano –esto es, una nueva edición de las *Memorie degli architetti* y la prínceps *Principi di architettura civile*– hasta las *Osservazioni su due Musaici Antichi istoriati* del anticuario Ennio Quirino Visconti, impresas por Bodoni en 1788, en torno a dos piezas de la colección privada del español; pasando por títulos de intelectuales y tratadistas

5. A propósito de esto véase BÉDAT, 1989: 249-272.

6. Acerca de esta costumbre de impartir clases en casas privadas y acerca de la otra gran escuela española en Roma, a la cual la de Azara sucedió, gestionada en Piazza Barberini por el pintor y director de los pensionados Francisco Preciado hasta su muerte en 1789, consúltese GARCÍA SÁNCHEZ y CRUZ ALCAÑIZ, 1291 (2010): 665-670. Para la academia de Azara en Roma, activa hasta la invasión francesa de 1798, véase JORDÁN DE URRÍES, 269 (1995): 247. GARCÍA PORTUGUÉS, 2007b: 180-186, y GARCÍA SÁNCHEZ, 2009: 50.

7. Para el ambiente de formación de los pensionados o jóvenes españoles en Roma resultan imprescindibles los estudios de GARCÍA SÁNCHEZ, 104-105 (2007a); 100 (2007b) y 2009.



Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Terza edizione acresciuta e corretta dallo stesso autore, Parma, Stamperia Reale, 1781. 8.º

amigos como Esteban de Arteaga, con su traducción *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (Bologna, Carlos Trenti, 1783, I), Carlo Fea, que dirige a Azara su traducción de *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* de Johann Joachim Winckelmann (Roma, Pagliarini, 1783) y, del mismo abate, las *Opere* de Mengs publicadas en Roma por Pagliarini en 1787, o el erudito Giuseppe Teoli en su edición parmense de 1788 de las obras de Prudencio. En fin, libros todos a los que el Caballero prestó su apoyo.

Ahora bien, entre las amistades más apreciadas e íntimas de Nicolás de Azara sobresale el preeminente lugar que ocupó el tipógrafo italiano Giambattista Bodoni, director en Parma de la Stamperia Ducale. Con él Azara mantuvo una relación de mecenazgo, de patrocinio, de colaboración estético-editorial y, sobre todo, de amistad. Así, entre sus ocupaciones diplomáticas en la embajada del Palacio de España, el Caballero dedicaba todas las semanas un tiempo al cultivo de esta amistad: dirigía o se ocupaba él mismo de la corrección de pruebas de imprenta, seleccionaba los modelos de texto sobre los que intervenir para elaborar sus propias ediciones de clásicos, transmitía al tipógrafo novedades que podrían serle de interés, escribía a los nuevos embajadores españoles elegidos para viajar al Ducado con el fin de predisponerlos a favor del amigo⁸, le garantizó a este la protección de su imprenta frente a los invasores franceses⁹, etc.

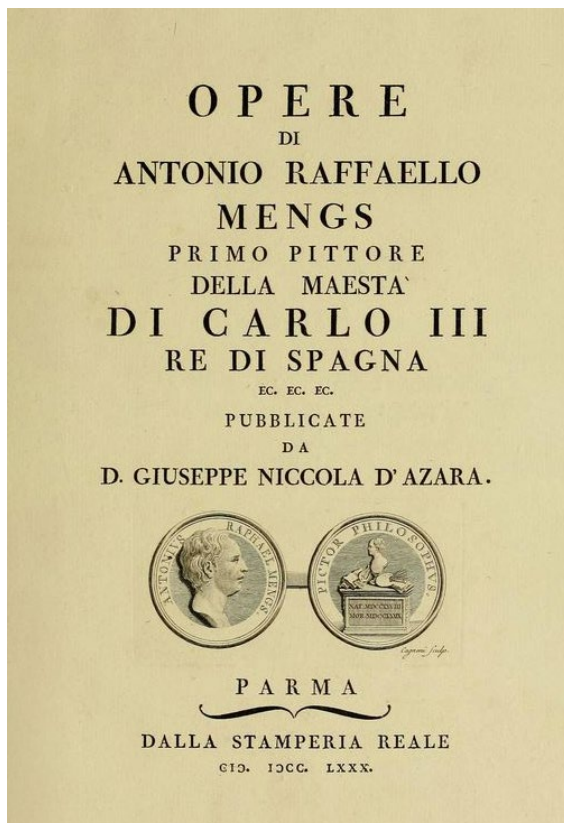
Pero Azara no solo fue mecenas y colaborador editorial de Giambattista Bodoni; también fue un excelente promotor internacional de la obra del tipógrafo, que dio a conocer entre sus amistades, sus visitas diplomáticas o viajes que deseaban encontrarse con él a su paso por Roma¹⁰. Además, presentó a Pío VI los regalos protocolarios de Bodoni y fue el responsable o promotor

-
8. En carta de 1791-IV-00 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 657-658), Azara informa a Bodoni que ha dispuesto al nuevo embajador en Parma conde de Valdeparaiso a su favor para que lo proteja y beneficie durante su ministerio en el Ducado. Lo mismo puede documentarse por lo que se refiere a Magallón (carta de 1780-V-25, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 63-64) o el marqués de Matallana, «amico mio, e per conseguenza lo sarà egualmente dei miei Paciaudi e Bodoni» (1781-XII-27, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 203-204). A propósito del nombramiento de Troilo Ventura como primer ministro del Duque en 1787, el Caballero confiesa: «Per spicare doppo un Manara non credo che si voglia gran magia negra. Quello però ch'io desidero è che IL nuovo Ministro faccia la felicità del paese e che tratti bene i miei amici» (1787-III-21, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 457).
 9. En un principio y ante la preocupación de Bodoni hacia los revolucionarios, Azara le ofrece, en caso de peligro, poner a salvo sus materiales tipográficos en Roma y bajo su custodia (1794-I-15, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 820-821). Con todo, en 1802-XII-30 ya le asegura al amigo que, aunque los franceses tomen posesión del ducado de Parma, no dañarán su oficina ni sus intereses porque él, desde su embajada en París, los ha predispuerto a su favor (LÓPEZ SOUTO, 2018: 1146-1147).
 10. Resulta paradigmático el caso del francés al que Azara le muestra los *Fregi e maiuscole* del amigo, publicados en 1771, junto a otras muestras de caracteres, trabajos que dejan impresionado al extranjero y sobre los que este dará cuenta en París. Sobre esta visita y consecuencias véase BRUN, 1940: 112-119.

de muchos de los envíos de ediciones bodonianas a la Corte de Madrid¹¹ y a amigos españoles residentes en la capital o en otras partes de Europa¹²; e incluso a políticos y personalidades de diversa nacionalidad, influyentes y potenciales clientes de Bodoni¹³. En consecuencia, esta amistad entre Azara y el artista italiano –o, en términos geográficos, entre España/Roma y Parma– lleva a comparecer en sus cartas –intercambiadas entre 1776 y 1803– a un nutrido número de personajes de ambas cortes, políticos, literatos, artistas, intelectuales, etc. Por lo que se refiere a España, aparecen, entre otros, Juan de Santander, Francisco Pérez Bayer, Tomás de Iriarte, Gaspar Melchor de Jovellanos, Manuel Salvador Carmona, Joaquín Ibarra, Antonio y Gabriel de Sancha, y políticos como el amigo José Moñino conde de Floridablanca, el ambicioso y bibliófilo Manuel Godoy, los amigos Eugenio de Llaguno y Andrés Franco Castellanos, el conde de Aranda, Mariano Luis de Urquijo... En lo concerniente al Ducado, se cita a los amigos comunes Girolamo Obach, Paolo Maria Paciaudi, Gian Bernardo de Rossi, Fernando Magallón, Benito Agüera, Troilo Ventura, Cesare Ventura, el marqués Miguel de la Grúa...

Sin la presencia del aragonés Azara en Roma, su encuentro y amistad con Giambattista Bodoni no se hubiese producido. Pero, es más, tampoco hubiese sido posible su tan enriquecedora y fructífera colaboración editorial con el tipógrafo sin el entorno formativo y la activa vida cultural que el diplomático topó en la capital pontificia a su llegada, ambiente en el que se integró y en el que participó con iniciativas propias, que siempre planteó y promovió como estrategias de representación política de la Corona española, a la vez que para

-
11. A propósito de estos regalos y galanteos de Giambattista Bodoni con la Corte española resulta fundamental la monografía CÁTEDRA, 2015. Nótese, con todo, que el epistolario entre Azara y Bodoni constituye la fuente primordial de documentación de esos presentes.
 12. Se trata de amigos imprescindibles en Madrid como Eugenio de Llaguno, gran favorecedor de Bodoni, o fuera de la península ibérica, verbigracia Simón de las Casas en Venecia, el duque de Villahermosa en Turín, el marqués de Llano en la legación de Viena, etcétera.
 13. Puede verse, a modo de ejemplo, el ruego del Caballero a Bodoni para que este envíe una copia del Virgilio parmense de 1793 al embajador inglés en Venecia Richard Worsley, «*in mio nome e conto, IL più presto possibile*». Arguye Azara: «*Lui è un mezzo matto, ignorante come una talpa, ma sono molti anni che lo conosco e bisogna vivere con tutti*» (1794-IV-02, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 826-827).



Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlos III Re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate da D. giuseppe Niccola d'Azara, Parma, Stamperia Reale, 1790, 2 vols. 4.º

su propio cultivo intelectual como «filósofo»¹⁴. Conviene, pues, ofrecer una breve introducción al ambiente cultural romano de Azara durante su presencia allí en la segunda mitad del siglo XVIII a fin de comprender el alcance

14. Puede verse GIMENO PUYOL, 2017: 243-270 para más información sobre eventos celebrados por Azara en la embajada (comidas, reuniones y fiestas). El Caballero añorará su activa labor diplomático-cultural romana más tarde desde París, durante sus dos embajadas en Francia (1798-1799 y 1801-1804), y entre medias también desde su retiro en Barcelona.

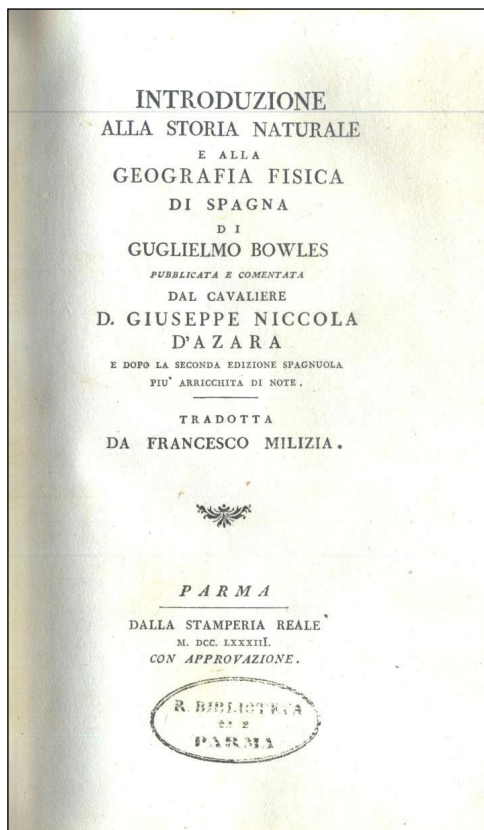
de sus intercambios e influencia estética en Bodoni, dado que la mayoría de correos entre estos dos amigos se cruzaron entre Roma y Parma y dado que hasta 1795 esta ciudad tuvo una impronta significativa en el catálogo y en la línea editorial bodoniana a través de la figura del español Nicolás de Azara.

Esto fue así mediante, en primera instancia, proyectos editoriales suyos con el tipógrafo: comenzando por las *Opere* de Mengs en 1780, la traducción al italiano de William Bowles en 1783, las *Opera* de Prudencio en 1788, las dos ediciones del elogio fúnebre a Carlos III en 1789, in-8.º e in-4.º; las *Opera* de Horacio de 1791 y los restantes volúmenes publicados en Parma de clásicos latinos, esto es, Virgilio en 1793, un complementario nuevo Horacio en formato in-4.º (1793) y el *Catulli Tibulli Propertii Opera* de 1794, el homenaje póstumo *La religion vengée* de François-Joachim de Pierre de Bernis (1795) o las nonatas iniciativas de un Homero griego anotado propuesto en 1785¹⁵, unas nuevas *Opere* de Mengs en respuesta a la edición romana del exjesuita Carlo Fea de 1788, un cuarto clásico latino en dos tomos titulado *Poesis philosophica latinorum*, con las obras de Lucrecio y fragmentos de otros autores en el primer volumen y las obras de Manilio en el segundo, o una serie de tres poetas neolatinos de la época del emperador Carlos I¹⁶.

Asimismo, el español influyó mediante publicaciones por él recomendadas o patrocinadas para que se imprimiesen en Parma (entre los títulos documentados, las citadas *Memorie degli architetti* de Milizia, 1781; la segunda parte de *Dell'economia naturale e politica* de Segismondo Chigi, 1782; los dos volúmenes de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e Romani pittori* de Vicente Requeno, 1787; las *Osservazioni su due musaici antichi* de Visconti, 1788; el Teócrito griego de Zamagna de 1792; la *Lettera di Stefano Arteaga* de 1793 contra las críticas de Vannetti al Horacio bodoniano; un

15. Este proyecto parece reconvertirse en 1788 en la también nonata edición de un Homero greco-español que el abate Tommaso Caluso di Valperga comenzó a preparar entonces, como se documenta en cartas de Azara a Bodoni de 1788-II-13 y 1788-III-09 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 472-473 y 478-482).

16. Esta «nuova nitidissima edizione di que' principali poeti che nel secolo quinto decimo [...] illustrarono IL latino Parnasso», proyecto en el que colaborarían diversos latinistas amigos de Azara, poseedor de los originales en su biblioteca, es anunciada por Bodoni en el Prospecto de 1794, editado y disponible en: *Biblioteca Bodoni*, <http://bibliotecabodoni.net/carta/1794-00-00-doc-prospecto> [consultado el 12 de octubre de 2018].



William Bowles, *Introduzione alla Storia Naturale e alla Geografia Fisica di Spagna*, ed. José Nicolás de Azara (trad. Francesco Milizia), Parma, Stamperia Reale, 1783, 2 vols. 8.º

nonato *Catullus variorum* anotado por el abate colaborador, arriba citado, Esteban de Arteaga y un Teócrito latino de Bernardo Zamagna de 1780, al final publicado en Milán y en Siena¹⁷). También intervino el Caballero en

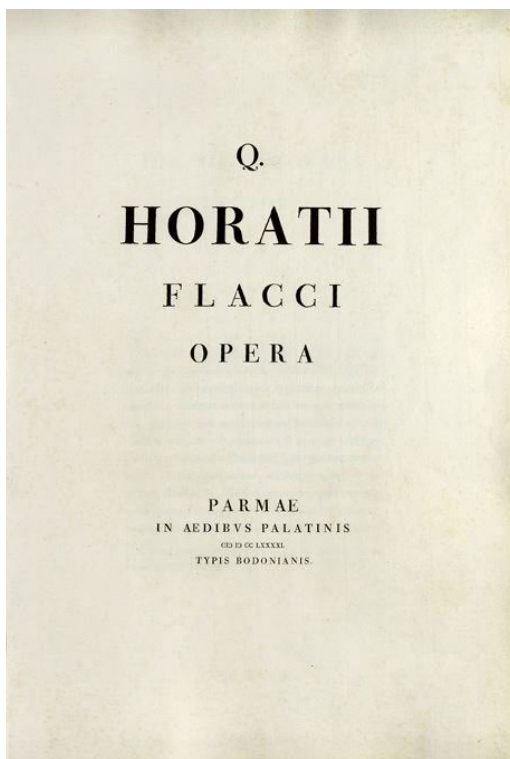
17. Esta nonata versión latina de Parma debe de corresponderse con la publicada, al final, en 1784 en Milán, *Idylli di Mosco, Bione e Theocrito* in-4.º, y en 1788 en la *Typographia Pazziniana* de Siena, *Theocriti, Bionis et Moschi idyllia* in-8.º La reproducción de este

otras publicaciones en calidad de dedicatario o mero mediador entre el autor y el tipógrafo: de nuevo las *Memorie* de Milizia de 1781, las *Osservazioni* de Visconti de 1788, el Prudencio de 1788, el Longo latino de 1786 o las ediciones griegas a él dedicadas de Anacreonte¹⁸, su mediación en 1789 en el caso de la publicación de la oración fúnebre papal a cargo de Bernardino Ridolfi o en el *Galeotto Manfredi* del poeta arcade Vincenzo Monti –finalmente no publicado por Bodoni¹⁹–, en el Callimaco griego de 1792 con dedicatoria solicitada al amigo Rezzonico a través de Nicolás de Azara²⁰, en una edición in-folio de las *Opere* de Mengs en español o italiano a iniciativa de Magallón pero basada en la prínceps de Azara y con la aprobación de este²¹ o en la nonata publicación del filósofo Proclo elaborada por Amaduzzi y transmitida por Azara al amigo Bodoni tras la muerte del prefecto de De Propaganda Fide²²). Por último, incluso mediante otros libros en los que el español influyó con su opinión o consejo estético-tipográfico, como en los *Hyponema* griegos de 1784²³ o en el Longo griego de 1786 (en particular, en cuanto a sus caracteres griegos y la mejora del papel).

Si bien es cierto que fue determinante para la fructífera relación estético-editorial entre Azara y Bodoni la privilegiada localización italiana de ambos correspondientes, establecidos en las dos capitales del arte y del Gran Tour en

último libro está disponible en: <https://goo.gl/91mFJF> [consultado el 21 de marzo de 2018].

18. El *Ανακρέωντος* in-8.º de 1784, otra edición in-4.º de 1785 y dos nuevas de 1791, en formato 16.º y 8.º
19. Esta abortada edición bodoniana, al final fue publicada en Florencia y en Roma en 1788, respectivamente por Sereno Sereni y por Gioacchino Puccinelli en formato de bolsillo, 8.º
20. Esta comisión, otorgada al desgraciado amigo poeta Carlo Gastone della Torre Rezzonico, se documenta en 1792-II-08 y 1792-II-15 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 708-712).
21. En 1780-IV-27 se documenta la activa implicación de Azara en este proyecto sugerido por Bodoni, en el que desea introducir mejoras con respecto al texto de la prínceps italiana *Opere* de Mengs de 1780 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 55-57). Esta propuesta, abandonada tras el inesperado fallecimiento de Fernando de Magallón, también es comentada en 1781-I-04 y en 1781-II-15 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 117-119 y 131-133).
22. Este manuscrito de Proclo es enviado por Nicolás de Azara en correo a Bodoni de 1792-V-16 (en LÓPEZ SOUTO, 2018: 725).
23. Bodoni reconoce haber seguido en esta edición todas las recomendaciones tipográficas que Azara le había transmitido. Véase, sobre esto, la carta de Giambattista Bodoni de 1784-IX-25 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 362-363).



Q. Horatii Flacci Opera, Parma, in Aedibus Palatinis, typis bodonianis, 1791. Fol.

la Italia del siglo XVIII junto con Nápoles, es reseñable también que, debido al origen español del Caballero, reino al que oficialmente representó desde Roma y al que vinculó en 1782 a Bodoni como su Tipógrafo Oficial, la fecunda amistad epistolar entre estos dos personajes, con toda la proyección que alcanzaron sus iniciativas culturales, en especial sus *Opere di Anton Raphael Mengs* (1780) y su Horacio in-fol. de 1791, dio lugar al caso más sobresaliente, ilustre e ilustrado de las relaciones hispanoitalianas durante esa centuria²⁴, lo cual

24. A propósito de este tema, bien estudiado, puede citarse el clásico trabajo BATLLORI, 1966, y la más reciente monografía QUINZIANO, 2002. Conviene también considerar las aportaciones de PÉREZ MAGALLÓN, quien declara: «Frente a las relaciones culturales

sin duda repercutió asimismo en la mayor estima, reputación y honra de los respectivos estados borbónicos vinculados con sus nombres: Parma, donde Bodoni fue director de la Stamperia Reale, y España, por lo que se refiere a Azara, nación a la que sirvió desde Roma en calidad de agente de Preces ante la Santa Sede y después ministro plenipotenciario de 1784 a 1798.

Influencia estética de Azara en Bodoni: una poética de la sobriedad

Nicolás de Azara se empapó en Roma de ideas sobre las teorías neoclásicas, que buscaban un nuevo ideal y combatían el rococó, el barroco y, por extensión, el gótico, estilos caracterizados por la abundancia de detalles y el lujo ornamental²⁵. En las cartas entre Azara y Bodoni, de hecho, puede documentarse este último concepto, «gótico», en diversos comentarios con los que el Caballero desea denotar desprecio y repulsión hacia un asunto²⁶. El término gótico o goticismo adquiere en el Neoclasicismo un acentuado significado despectivo, sinónimo de tosquedad, extravagancia, ignorancia, barbarie o barroquismo²⁷, y con él se refiere indistintamente la arquitectura

con Francia que oscilan en función de las circunstancias y que generan reacciones apasionadas por las implicaciones político-militares que se ventilan a lo largo de todo este período, la mirada hacia Italia es permanente y no sufre ninguna alteración radical, precisamente porque, desde España, Italia no constituye una amenaza política o militar» (2002: 319-320).

25. Acerca de la oposición entre barroco y clasicismo véanse los diversos artículos recogidos en CIPRIANI, CONSOLI y PASQUALI, 2007. También la monografía GIUSTO, 2003: 53.
26. Puede verse en el epistolario Azara-Bodoni, a propósito de esta utilización de gótico como calificativo con connotaciones desdeñosas, 1782-IX-19 (acerca de las irracionales alternancias de mayúsculas y minúsculas «*introdotte dall goticismo nei libri, deturpando la bellezza*»), 1788-I-30 («*la moda non puole fermarsi in niente e, per conseguenza, da nell superfluo prima, poi nell bizzarro, nell gotico e nello stravagante e barbaro*») y 1792-V-02 («*I sassoni sono gente istruita e sanno stimare le produzioni delle arti miglio [sic] che in altre corti arabo-gotiche*»; esto es, incultas y bárbaras). Las anteriores citas se toman de LÓPEZ SOUTO, 2018: 251, 470, 720, respectivamente. Consúltase la definición de gótico recogida por MILLIZIA en su *Dizionario*, 1797, vol. 1: 270-271.
27. Azara emplea en su epistolario con Bodoni el concepto de «barbarie», como asimismo «gótico», con marcada acepción estética peyorativa, verbigracia en 1783-I-16 sobre el Anacreonte 1781 de Giuseppe Spalletti («*barbarie tipografica*»), en 1784-III-13 para calificar el pésimo estilo de los encuadernadores romanos («*la barbarie di questa gente*»), en 1782-X-03 para denunciar la moda de mezclar diferentes alturas de letra en los libros («*una solenne barbarie*») o en 1791-X-05 para acentuar su indignación ante

medieval inarmónica e irracional previa al Renacimiento y que se inicia ya a finales del Imperio romano²⁸. Este menosprecio en los tratados de arquitectura e historia del arte hacia el gótico se asienta sobre los comentarios del clásico arquitecto Giorgio Vasari en su célebre estudio *Las vidas de los más excelentes arquitectos...*²⁹, y su testigo fue recogido y reavivado con fortuna en el siglo XVIII, desde sus mismos inicios: verbigracia con François de Salignac de La Motte Fénelon, pasando por Charles Louis barón de Montesquieu, Denis Diderot, Charles de Brosses³⁰ y hasta Johann Joachim Winckelmann³¹, Anton

-
- una falta en el famoso Horacio de 1791, causada por el encuadernador («*una simile barbarie*»). También las cartas entre Azara y el pintor Francisco Javier Ramos muestran el desengaño del Caballero hacia el ruinoso estado de las artes de su tiempo y emplean el mentado término «*barbarie*», como se documenta en LOZOYA, 1959: 13-27. Las citas de las anteriores cartas entre Azara y Bodoni se toman de LÓPEZ SOUTO, 2018: 275, 346, 256 y 690, respectivamente.
28. Expone Francesco Milizia: «La arquitectura del Baxo-Imperio y de poco tiempo despues es la verdaderamente llamada gótica o gótica-griega, porque es una degradación de la Grecoromana, executada con fragmentos de edificios romanos» (CEÁN-BERMÚDEZ, 1823: 203).
 29. Vasari arremete: «Este orden [...] monstruoso, bárbaro y sin ninguna armonía, y en vez de orden debería llamarse confusión y desorden [...] [sus edificios] han corrompido el mundo, [...] que parece imposible que puedan sostenerse; y dan más la impresión de estar hechos de papel [...] tantos detalles, hendiduras, repisitas y caulículos que desproporcionaban todo lo que construían, y a menudo, por la acumulación de detalles y elementos, alcanzaban tal altura que al final de las puertas tocaba el techo. Este estilo fue inventado por los godos. [...] Quiera Dios librar a los pueblos de caer en el error de concebir tales edificios, que por su deformidad y por carecer en absoluto de la belleza de nuestros órdenes no son dignos de que los describamos» (BELLOSI y ROSSI, 2014: 55). También 2014: 98-103.
 30. Brosses, por su parte, opina en su *Viaje a Italia* de modo sintético acerca de este estilo: «No sé si me equivoco; pero quien dice gótico dice casi infaliblemente una obra mala» y, añade más adelante: «Así es como los godos malditos nos trajeron su estilo laboriosamente minucioso y trabajado. Los italianos nos reprochan que en Francia, en las cosas a la moda, volvemos al gusto gótico; [...] que nuestros adornos son completamente barrocos; es verdad» (SALMERÓN GARCÍA, 1992, respectivamente vol. 1: 96; vol. 2: 232). Similares opiniones sostuvieron Fénelon (cf. CALDARINI, 1970, 144), Montesquieu (cf. GRANELL, 1943: 27) o Diderot (cf. LAUBREAUX, 1967: 102).
 31. Aunque Winckelmann circunscribió su estudio al arte de la Antigüedad, aludió al estilo gótico o de decadencia con sus críticas generalizadas hacia la costumbre de atender, en tiempos de degeneración artística, a los detalles, «bagatelas que el arte del gran siglo había desdeñado, y que, con razón, se juzgaban perjudiciales en la época del estilo sublime» (ORTEGA, 1985: 201).

Raphael Mengs³² o Francesco Milizia³³, personajes estos tres últimos con los que Azara mantuvo estrecha amistad.

Si a estas ideas de amigos íntimos de Azara sumamos las referencias al gótico que se documentan en el epistolario de este con Bodoni (arriba citadas, nota 26), resulta evidente que el Caballero conoce la terminología de los tratadistas neoclásicos del arte y que se posiciona con firmeza contra el mal gusto y el exceso del adorno, que cree necesario erradicar de su tiempo. De este modo, en enero de 1782 le indica al amigo tipógrafo que aprueba su proyecto (al final abortado) de publicar el tratado *Degli ornamenti dell'architettura civile secondo gli antichi* de Girolamo dal Pozzo porque «*mai si declamarà abbastanza contro il sciocco gusto degl'ornatisti*»; esto es, el mal gusto gótico, que corrompe la belleza mediante ornatos superfluos³⁴.

En consecuencia, en su etapa romana Nicolás de Azara acentúa su conciencia hacia la crisis del arte de su época, tópico constante entre los historiadores y teóricos del siglo XVIII, el cual –en contraste con la sencillez y elegancia primigenia de las arquitecturas griegas que a menudo se destapaban en Italia, muy en particular en torno a Roma– es considerado un tiempo de barbarie y corrupción. La educación, por tanto, en las ideas neoclásicas y en el buen gusto se vuelve fundamental para el español³⁵; y Bodoni, en cuyo buen criterio confía, se le presenta como la mayor oportunidad de llevarla a la práctica a

32. Declara MENGES: «Cuando las invasiones de las naciones bárbaras destruyeron hasta los principios del buen gusto, llegó el tiempo de la arquitectura que conocemos bajo el nombre de gótica; [...] introduxeron [un estilo] aquí en sus fábricas, queriendo imitar sin reglas los edificios antiguos que ellos mismos arruinaban, mezclando las ideas que les sugería su ignorancia y descuidando» (1780: 272).

33. Milizia expone: «La desgracia hizo que se abandonase el buen camino de la belleza griega, en el que todo era gracia, delicadeza, elegancia de formas, de proporciones, de contornos, de actitudes; de lo cual resultaba un todo admirable, desde qualquier lugar y a qualquiera luz que se mirase. No sé cómo pasó después a una grosería, que no es egipcia sino gótica, inerte y de ángulos agudos» (CEÁN-BERMÚDEZ, 1823: 56).

34. De hecho, el sentimiento que mueve a Azara a realizar una edición de Horacio con Bodoni es, según explica al amigo en 1786-VII-05, la dignificación del poeta latino, cuyos versos han sido objeto de la «corrupción» de los impresores con su mal gusto (LÓPEZ SOUTO, 2018: 426).

35. GARCÍA PORTUGUÉS estudia bien la férrea inculcación de los presupuestos neoclásicos a los pensionados españoles y jóvenes artistas asistentes a su escuela o bajo su tutela. Véase, en especial, 2007a: 279-298; 2007b: 205-208; 2011: 113-124; 2016: 139-162.

través de la poderosa herramienta que fue la imprenta y la cultura del libro en la centuria de la Ilustración³⁶.

Es de sobra sabido que en ese momento el culto a la Antigüedad se impuso como paradigma y modelo de belleza a seguir por los neoclásicos, Azara entre ellos³⁷. Recuérdese, no obstante, que las reflexiones suscitadas entonces acerca del concepto de mimesis concluyeron que resultaba imposible reproducir con los mismos efectos las obras de los antiguos³⁸, de manera que la renovación artístico-moral debía procurar volver a la esencialidad de los orígenes, a la elementalidad, para despojarse de toda la corrupción que había ido sumándose con los años, perspectiva historicista que Winckelmann había defendido³⁹ y que enseguida fue adoptada por Mengs, Milizia, el propio Azara y la mayoría de intelectuales neoclásicos.

La admiración hacia la arquitectura griega, muy en especial hacia el orden dórico, el más puro y primitivo⁴⁰ condujo, pues, a una imitación de su belleza

36. Acerca de la conciencia del valor de la cultura y del libro en el XVIII para difundir las Luces, contribuir al progreso de la Nación y a la felicidad pública, pueden verse los estudios THOMAS, 1984 y LÓPEZ, 1995: 63-124. Maier, por su parte, señala que «la restauración del *buen gusto* fue uno de los objetivos principales de la política cultural impulsada por Felipe V [y después Carlos III y Carlos IV] para contrarrestar y erradicar la decadencia en la vida cultural y científica que persistía firmemente en la conciencia de los españoles cultos». MAIER, 37-38 (2011-2012): 76.

37. Winckelmann define el arte griego en 1764 por su «noble sencillez y una reposada grandeza» (LESSING y CASANOVAS, 1930: 41).

38. Sobre esta imposibilidad consúltese AZÚA, 1983: 217 y 220.

39. TAMAYO BENITO, 1989: 49-50. Para la participación de Mengs en la redacción de la *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* de Winckelmann, obra publicada en italiano en Milán en 1779, véase la carta de José Nicolás de Azara a Paolo Maria Paciaudi de 1777-03-27 (ed. Pedro M. CÁTEDRA, disponible en: *Biblioteca Bodoni* <http://bibliotecabodoni.net/carta/1777-03-27-azara-paciaudi> [consultada el 17 de marzo de 2018]), en la que el español reivindica para Mengs la coautoría de ese tratado neoclásico. También en carta de Azara a Bodoni de 1780-II-17 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 41-42).

40. Léanse las palabras de Laugier en MAURE RUBIO, 1999: 70. Declara MENGES: «La arquitectura griega no tuvo infancia y desde las chozas pasó de repente a los suntuosos edificios del Orden Dórico: el qual se conservó siempre, y solamente le dieron alguna pequeña variedad, porque no hallaron otro que tanto se acomodase a su sólida manera de pensar» (1780: 193-194). Véase también la opinión de Vitrubio en URREA, 1582: 38-39 y 51-53, y de Winckelmann en ORTEGA, 1985: 273-275, que lo destacan por su simplicidad y grandiosidad. Azara fue asimismo un entusiasta del dórico: el templo que construyó para las exequias de Carlos III en Roma, de hecho, pertenecía a este primitivo orden helénico (1789-IV-08, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 531) y, si bien este

natural, pura, esencial; porque los productos de los antiguos conservaban el modelo de la naturaleza sin que este hubiese sido alterado ni corrompido, de modo que sus principios y su resultado eran humanos, naturales. Pero la imitación, como arriba se ha expuesto y como dejan claro Milizia y sus coetáneos, nunca debe ser servil sino creativa para tratar de superar así el modelo original clásico –inalcanzable– y adaptarlo a las necesidades de los nuevos tiempos⁴¹. La mimesis de lo antiguo, en suma, se concibió como una mirada a la Naturaleza y conforme a la selección de lo más bello, de manera que ese camino condujo a producir gran arte, despojado de las impurezas de los modernos y más próximo al ideal⁴².

La formación teórica del Caballero en estas nociones del arte neoclásico –que aplicó a la imprenta– propició la evolución estética de la producción de Giambattista Bodoni, que a partir de 1780 –año de publicación de las *Opere* de Mengs a instancias del español– comenzó a experimentar una notable transformación desde su período «*d'imitazione*», en palabras de Trevisani⁴³, y hacia su época de madurez o «*glorioso periodo di elevazione estetica*»⁴⁴, durante el que alcanzó el paradigma de libro neoclásico; en otras palabras, un cambio desde la deuda con el modelo francés de Pierre-Simon Fournier, maestro del libro rococó, hacia el referente inglés de elegancia y sencillez representado por Baskerville y la afirmación de su genuina estética bodoniana, cada vez más acorde a un puro gusto neoclásico.

Dada la limitada extensión de este trabajo, a continuación se formulan, de manera sucinta y clara, seis (co)incidencias estéticas o intercambios fundamentales entre Azara y Bodoni, ideas tópicas que se han individuado a partir

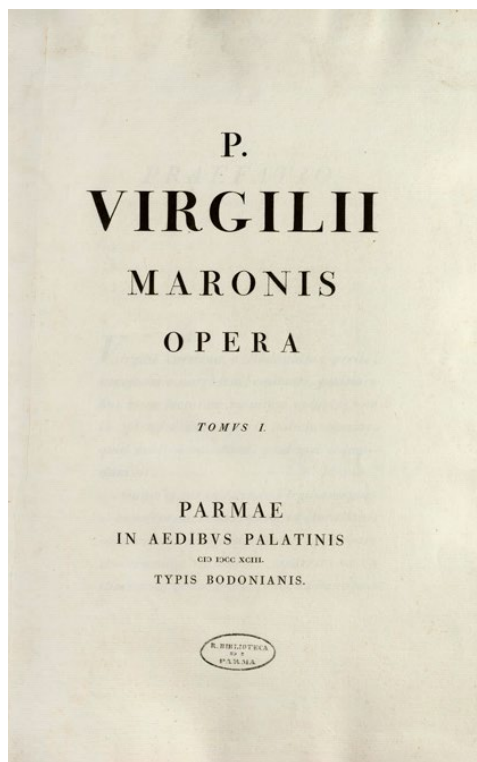
estilo tuvo poca repercusión en la arquitectura española debido a la severidad de sus formas, él influyó en los pensionados bajo su tutela para que admiraran en Italia sus ruinas (GARCÍA SÁNCHEZ, 2007a: 208).

41. Véase el rechazo de Milizia hacia la imitación servil en CEÁN-BERMÚDEZ, 1823: 113-114, y en MILIZIA, 1797: 104. Esta postura también la compartió con el tratadista napolitano su amigo Azara (MENGS, 1780: 67).

42. La máxima estética del momento establecía que «la bella naturaleza debe hallarse en todas las artes del diseño y en cada una de sus partes», idea también suscrita por Milizia en 1781 (CEÁN-BERMÚDEZ, 1823: 25). En el caso de la arquitectura, arte que no practica un proceso de mimesis directa, se aceptó lo señalado por BATTEAUX: «*L'Antique fut pour nous, ce que la nature avoit été pour les Anciens*» (1755, 49).

43. TREVISANI, 1951: 153.

44. TREVISANI, 1951: 155.



P. Virgilii Maronis Opera, Parmae, in Aedibus Palatinis, typis Bodinianis, 1793, 2 vols. Fol.

del epistolario entre ambos porque resultan en él recurrentes y, a más, son cuestiones definitorias de la producción editorial más canónica de Bodoni.

1. Línea editorial aristocrático-bibliófila

Por lo que se refiere al contenido de los libros, Nicolás de Azara ya en 1780 aconseja a Bodoni seguir una línea editorial basada en la impresión de obras clásicas o consagradas, pues aprecia el genio tipográfico del salucense y proyecta para él una carrera prometedora: esta, le advierte, solo podrá forjarse mediante un trabajo selecto y de calidad; o sea, mediante una actividad

editorial y unos productos sobresalientes, capaces de inscribir y de sostener su fama en la historia. Así pues, es evidente que el Caballero contribuyó con sus consejos y reflexiones a que Bodoni se decantase por una línea editorial elitista, a la zaga de los grandes tipógrafos de la historia (Jenson, Aldo, Estienne, Baskerville, Fournier, etc.) y alejada del vulgar y efímero éxito crematístico de cualquier impresor⁴⁵. Procuró orientar, pues, la producción del amigo hacia libros valiosos, bien por su función político-estratégica o bien por su calidad y prestigio literario, porque en su opinión el arte de Bodoni debía reservarse para empresas de mérito y que honrasen su trabajo como artista; libros magníficos en los que pudiese desplegar su maestría tipográfica y consagrar su nombre sin caer en un lujo superfluo. Ciertamente que el Caballero no olvida ni la dimensión utilitaria ni la comercial de las publicaciones, pero velará siempre por la orientación de Bodoni hacia su fama en la historia del libro y su definición como artista tipógrafo en el mercado bibliófilo⁴⁶. Resultado o no de estos consejos, lo cierto es que el programa editorial bodoniano combina una línea menor de publicaciones utilitarias junto a una dominante aristocrático-bibliófila. Nótese, asimismo, que tras la partida de Azara hacia París, en 1798, Bodoni renunció a concluir el resto de sus colecciones de clásicos (italianos, franceses e ingleses) que, aunque no eran promocionadas por José

45. A propósito del Horacio parmense de 1791, Azara transmite a Bodoni una serie de consejos destinados a orientar sus libros hacia una élite bibliófila europea: recomienda, en primer lugar, aumentar el precio de sus ediciones para prestigiarlas y, en segundo lugar, racionalizar su distribución, «*facendo cadere ben d'alto IL favore di accordarne le copie*», pues de este modo podrá consolidar el perfil bibliófilo de sus bellos libros (1791-VIII-24, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 682). Bodoni enseguida asume ese perfil editorial y con la finalidad de reafirmarse en ese mercado decide limitar la tirada de sus ediciones, que a partir de 1794 irán numeradas e incluso nominadas, como comunica a Azara en carta de 1794-X-07. Sobre estas estrategias editoriales también puede consultarse CÁTEDRA, 2013: 150.

46. BERTIERI parece penalizar, al final de su excelente estudio, esa línea elitista adoptada por Bodoni y hacia la que Azara le había impulsado, como más arriba se expuso. Declara: «*I suoi prodotti (eccetto i caratteri) sono certamente esempi ammirevoli d'arte tipografica, ma d'un arte troppo elevata, troppo superiore, troppo lungi della pratica da poterla prendere a modello come base della tipografia moderna o, comunque, della tipografia normale. Bodoni ha prodotto delle edizioni da principi, ha stampato per gli amatori e noi, pure ammirandolo grandemente, allontanarci da esso o prendere dal suo stile solo quel poco di cui oggi possiamo giovarci [...]*» (1910: 172). Asimismo, véase 1910: 71.

Nicolás de Azara, sí resultaban proyectos afines al programa estético-editorial que desde Roma el español siempre le aconsejó seguir.

2. Técnica

En lo concerniente a la técnica, Azara solo le dedica elogios a Giambattista Bodoni por su exactitud y precisión en el trabajo con las prensas⁴⁷, dato que el estudioso Raffaello Bertieri confirma y exalta: «*Bodoni non trascurò alcun mezzo atto a migliorare l'estetica de' suoi volumi con una esecuzione accuratissima*»⁴⁸. La técnica, pues, resulta elemental e indispensable en las juzgadas como buenas o bellas obras de arte⁴⁹, como el propio tipógrafo contempla en su *Manuale* (Bodoni 1818, xxix).

Con todo, Azara reparó e insistió en una tacha que desdorbaba la perfecta ejecución tipográfica del artista de Saluzzo: su descuido o laxitud en lo referente a las erratas e incorrecciones textuales. Este defecto se convierte, de hecho, casi en un tópico en su correspondencia y constituye una obsesión primordial en su evaluación de los libros o, en la fase preparatoria de una obra, en su condición para publicarla. «*Sopra ad ogni cosa mi preme la correzione*»⁵⁰

47. Por ejemplo, antes de recibir los *Hyponema* 1784 de Bodoni, Azara afirma: «*Non dubbio punto della perfezione tipografica di questo libro doppo che ho veduto L'Anacreonte [1784] e doppo che so quanto Lei studia e fatica per arrivare dove nessun altro è arrivato nell'arte Sua*» (1784-V-22). Dos años después, sobre el Longo italiano de 1786, el diplomático sentencia: «*Per l'esecuzione tipografica non occorre parlarne*» (1786-VII-05). Se dan cuenta asimismo en el epistolario de ediciones con una pésima ejecución técnica, caso del *Anacreonte romano* de Giuseppe Spalletti de 1781 (en carta de 1783-I-16), el *Mengs* de 1788 de Carlo Fea, «*la cosa peggio che ha fatto Pagliarini*» (1788-III-05) y el pésimo aunque clásico *Prudencio latino* de 1687 de Etienne Chamillart (1788-IV-30), entre otros. Los documentos referidos se editan en LÓPEZ SOUTO, 2018: 360, 424, 275, 477 y 492, respectivamente.

48. BERTIERI, 1910: 162. DE PASQUALE aborda, desde la perspectiva técnica, el sistema de composición (cf. BP, ms. parm. 613, o FAHY, 1998: 58-96, sobre las *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa* del proto en la Stamperia Zefirino Campanini) y de impresión practicado por Bodoni (2012: 20-33). También, sobre el trabajo en la imprenta por parte de Bodoni, puede consultarse DE PASQUALE 2010.

49. Afirma Milizia, de acuerdo con un principio mengsiano también expuesto por Azara en su «Comentario»: «Las fábricas parecen bellas cuando se presentan con menos errores, porque la belleza arquitectónica consiste en la perfección, esto es, en la privación de todo exceso y de toda falta» (CEÁN-BERMÚDEZ, 1823: 96).

50. Carta de 1790-II-10, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 598.

o «*Quel ch'è più necessario, [...] la correzione scrupolosa che li renda pregiavoli per sé quanto per la bellezza della stampa. Questa ultima senza l'altra diventa un oggetto di puro lusso e curiosità*»⁵¹, afirma el Caballero con motivo del Horacio de 1791⁵². Bodoni considerará asimismo, en la introducción a su célebre *Manuale* de 1818, la necesidad de este cuidado de los textos con el fin de alcanzar la belleza del buen libro, útil y bello⁵³.

3. Materiales

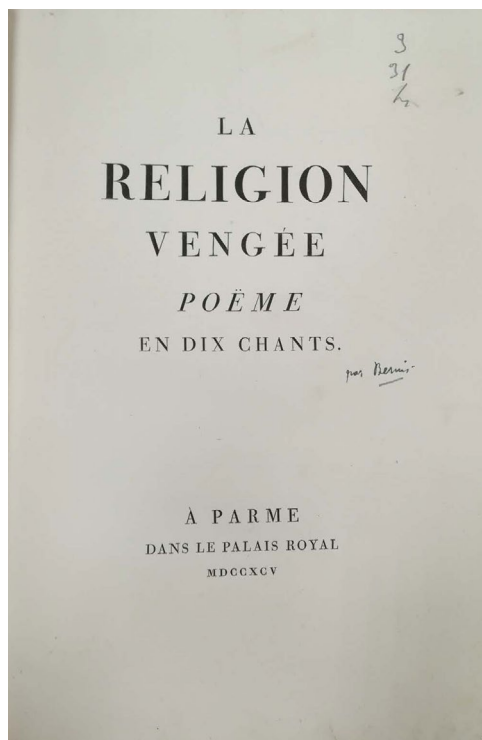
En consonancia con el anterior punto, la calidad de los materiales empleados también se vuelve fundamental y asimismo Bodoni lo considera: «*Quello però che vie più importa si è la bontà della carta, a cui puossi, quando il costo non ne sgomenti, sostituire la splendidezza di sottil e bella pergamena*»⁵⁴. En el epistolario Azara-Bodoni, el Caballero ya le aconseja en 1780 cuidar más la bondad del papel en sus ediciones, preocupación que se volverá recurrente en el epistolario y que favorecerá una evolución que ya en el Anacreonte de 1784, cuatro años después, se pone de manifiesto: el español celebra ya entonces «*la perfezione che Lei ha trovata ultimamente per ridurre la carta alla bellezza che l'ha ridotta*» y confiesa: «*E con raggione si puole gloriare di avere uguagliato, ed anche superato, il Baskerville*». Por cuanto se refiere al noble pergamino,

51. Carta de 1790-II-17, en LÓPEZ SOUTO, 2018: 600.

52. Es con este primer clásico latino, el Horacio de 1791, cuando este sistema se consolida en un estricto método de corrección de pruebas compuesto de tres pasos y aplicado a todas sus colaboraciones editoriales posteriores en las que participa Azara. Este método se basaba en las indicaciones presentadas por los hermanos Robert y Andrew Foulis en su edición *Tes tou Omerou Iliados – Odysseias*, estampada entre 1756 y 1758, y consistía en tres pasos: que los folios se corrigiesen en Roma, se revisasen en la imprenta las posibles erratas y, una vez publicadas las pruebas, que de nuevo estas regresasen a Roma para su última revisión.

53. BODONI, 1818: XXXV-XXXVI. A propósito de este tema, no puede dejar de citarse el notorio episodio protagonizado por Didot, que criticó duramente las descuidadas ediciones de Bodoni en el prólogo a su Virgilio de 1798. Bodoni replicó furioso ante esas falsas acusaciones del francés, que habría manejado una copia inacabada del Virgilio parmense de 1793, sin corregir, con voluntad de desprestigiarle entre los bibliófilos. En el epistolario Azara-Bodoni se da cuenta de este caso en carta de 1798-VI-17.

54. BODONI, 1818: XXIX. Acerca de los diversos papeles o materiales de soporte empleados por Bodoni para sus ediciones, véase DE PASQUALE, 2012: 33-35.

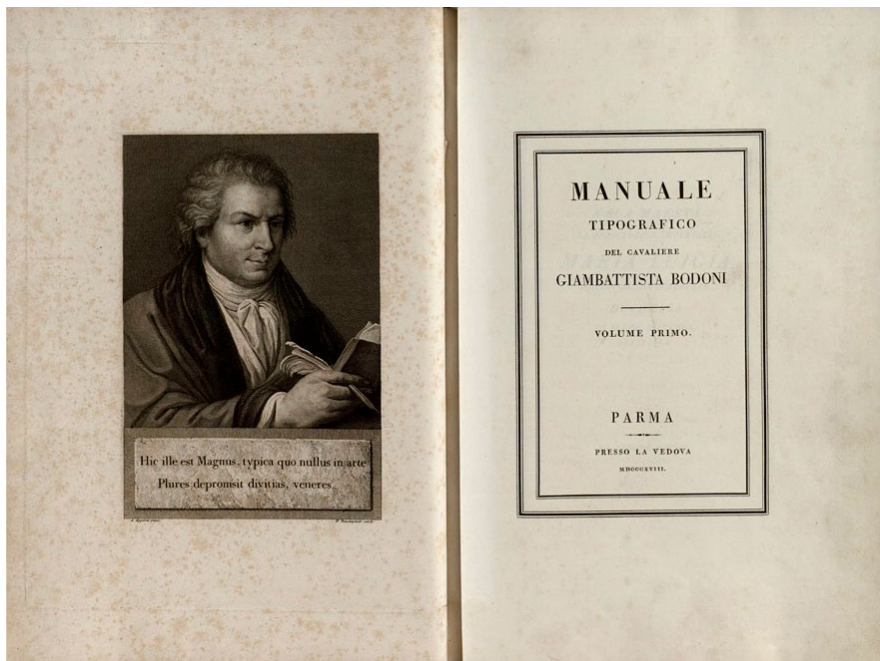


François-Joachim de Pierre de Bernis, *La religion vengée. Poème en dix chants*, Parma, co' tipi bodoniani, 1795. Fol. 4.º y 8.º

reservado para los ejemplares más preciosos, dado su mayor coste y lujo⁵⁵, Azara estimó su duración («*l'esemplare in vittello è per l'eternità*», 1784-X-07) y, de hecho, custodió en su biblioteca sus libros más queridos, o sea, sus ejemplares de las ediciones de clásicos latinos y del Bernis 1795, en su emisión en pergamino. Esta misma consideración acerca de la conservación material la señala Bodoni en su *Manuale*, a propósito de las ediciones de lujo: «*Loro più lungamente sostenendo la sorda lima degli anni, si conserveran molti secoli*»⁵⁶.

55. BODONI, 1818: XXIX.

56. BODONI, 1818: X.



Manuale tipografico del Cavaliere Giambattista Bodoni, Parma: presso la Vedova, 1818, 2 vols. 4.º

Por otra parte, la tinta de las ediciones bodonianas se caracteriza por su conseguida «nerezza», color y brillo final sobre el papel, que consigue un perfecto contraste entre el negro de la mancha y el blanco de la superficie restante. Explica Bodoni en su *Manuale*: «*Quanto più nero è lo scritto, tanto più risalta sul contrapposto candor della carta*»⁵⁷. El tipógrafo demuestra, pues, manejar la retórica de las teorías estéticas winckelmannianas y mengsianas sobre la moderación de las impresiones, si bien más en particular la propuesta óptico-estética de Azara⁵⁸, la afín de Milizia o la también concordante de Montesquieu en su *Essai sur le goût*⁵⁹, puesto que con su contraste del blanco

57. BODONI, 1818: XXXII.

58. MENGES, 1780: 59-86.

59. BODONI, 1818: XXXII-XXXIII.

y el negro en la página no solo persigue la variedad en la regularidad buscada por los artistas neoclásicos, sino una sensación de contraste armónico y reposado, sin estridencias que fatiguen la vista ni causen desagrado al espectador (más siendo un «lienzo» que se mira de cerca y reiteradas veces). En suma, como una pintura artística, la página bodoniana permite su comprensión mental y visual de manera simple y fácil, lo cual place y es condición para su belleza, y con ella de la belleza de todo el libro.

4. Sustrato teórico

Cardinal para el pensamiento estético de Azara resulta el sustrato teórico. En su época, la noción de que «*alla Pratica preceda però sempre la Teoria*» es contemplada, entre otros tratadistas neoclásicos, por Milizia⁶⁰, y asimismo expresada por el propio Azara en su «Comentario»⁶¹, pues el buen artista debe siempre contar con una base teórica detrás de su actividad⁶². Bodoni, en la prefación a su *Manuale*, da prueba de sus conocimientos y de su preocupación por el estudio, acerca de su arte («*già diligentemente spiegata da molti*») y de la aplicación a ella de las teorías estéticas del momento. Por supuesto, ese mentado bagaje teórico –reivindicado por Azara y Milizia– contribuye mucho a la perfección del objeto-libro en su faceta creativa⁶³. En el trabajo de diseño de la obra se demuestra el ingenio del buen autor-artista, aquel capaz de imprimir un carácter propio a sus creaciones y distinguirse de la mediocridad que comporta la imitación servil: la tipografía, según el salucense, constituye un arte «*ingegnosa*»⁶⁴ y un libro, por consiguiente, solo puede ser bello si no se plantea desde la imitación.

60. MILIZIA, 1785: 354.

61. MENGES, 1780: 82.

62. Advierte MILIZIA: «*Alla Pratica preceda però sempre la Teoria, poichè chi è ben fornito di questa, con facilità acquista quella: laddove la sola Pratica, sia anche coll'esercizio indefesso di molti e molti anni, senza la Teoria è come senza occhi, esposta a continui errori*» (1785: 354).

63. En carta a Bodoni de 1786-IX-27, el Caballero aclama la belleza de su Longo griego de 1786, a él dedicado, de acuerdo con estas dos facetas del buen artista, creador asimismo de magníficas obras (gratas a los sentidos y a la razón): «*Stia Lei sicuro di che quanti l'hanno veduto qui, ignoranti e intelligenti, tutti sono restati meravigliati del gusto e dell'intelligenza che regna in quest'opera*» (LÓPEZ SOUTO, 2018: 432).

64. BODONI, 1818: I.

5. Razón y experimentación

Giambattista Bodoni, en su *Manuale*, cuando formula la tercera máxima que contribuye a la belleza de los caracteres, la cual debería acomodarse al estilo y buen gusto de su época, puntualiza bien el concepto de moda y lo somete al certero criterio proporcionado por la razón, postura que concuerda con la opinión transmitida por Nicolás de Azara en sus cartas⁶⁵. En este sentido, el español, como buen neoclásico, inculca a Bodoni la prioridad del juicio racional y de la cultura del buen gusto sobre toda moda y como la única verdad autorizada para regir sus diseños. En su epistolario con el tipógrafo, Azara incita a Bodoni a la experimentación y a la innovación formal, a condición de someterse siempre, eso sí, a unas causas justificables; es decir, obrar conforme a la razón⁶⁶. El modelo predilecto para esa estética racional ha de ser el de los clásicos y, desde este pensamiento anticuario, el Caballero anima al amigo a la superación de las normas de la moda y a la libre creación de manos de la referida razón y del buen gusto –el de los antiguos–: la belleza se percibe

65. Para Azara la moda resulta un gusto efímero que cuenta con la aprobación general del público y que acostumbra a ser «bárbaro» debido a que procura antes complacer que sujetarse a la razón. Su rechazo hacia esta tendencia, cuando se basa en la irracionalidad, se testimonia en diversas cartas a Bodoni, verbigracia 1781-IV-12 («*fatto alla moda*») o 1782-X-03 («*giusto è la distruttrice del bello in ogni genere, poichè la bellezza come la verità è una in tutte le cose [racional, estable] e la moda non puole fermarsi in niente*»). Con el mismo sentido despectivo emplea la palabra Bodoni (carta de 1800-XII-29). Por esta inconsistencia, según el Caballero la moda no puede marcar las directrices de una obra artística, ya que esta debe aspirar a una belleza no voluble sino eterna (racional), ideal al que respondían los nuevos principios neoclásicos, que sí defiende y practica: «*Le iscrizioni [en la Orazione funebre de Azara, publicada por Pagliarini en 1789] sono tutte di gusto opposto al corrente di questo pontificato gesuitico*» informa en 1789-VII-01. Esto es exactamente lo que GATTI aprecia en Bodoni: «*esprime una condizione generale dell'arte valevole per ogni epoca, tuttavia il gusto a cui s'ispira per quella realizzazione è proprio del tempo suo*» (2008: 88). Las cartas antes mencionadas entre Azara y Bodoni se editan, respectivamente, de LÓPEZ SOUTO, 2018: 149, 256, 1050 y 548

66. Por ejemplo, a propósito de la supresión de los acentos en el diminuto Anacreonte in-16.º de 1791, Azara elogia el libro, «*un vero capo d'opra*» porque, aunque no es partidario del griego sin acentos, confía en la existencia de un criterio racional [su escaso tamaño] que explique esa propuesta: «*Non capisco perché l'ha fatto senz'accenti, ma supongo che ci sarà la Sua ragione*», declara en carta de 1791-VIII-10 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 674).

gracias a «la unión de los sentidos y el entendimiento», apunta⁶⁷. Pero Azara, si bien insiste en la bondad de la innovación racional, confiesa que toda novedad siempre ha supuesto un riesgo, aunque solo así se han producido los progresos a lo largo de la historia⁶⁸: «*Quando Aldo introduceva il suo nuovo carattere, i pedanti avranno strillato senza dubbio; ed in tutte le novità succede lo stesso, ma bisogna badare alla ragione e non alle ciarle*»⁶⁹.

6. Conveniencia

Bodoni no solo asienta la belleza de las ediciones en su aspecto estético y visivo, conforme a los modelos mejores y más hermosos (cf. BODONI 1818, xvi, MENGES 1780, 72, y MILIZIA 1797, 103), sino también en la «convenienza», la cual es apreciada por la razón. Define esta como la acomodación del objeto a su determinada función o propósito, la armonía entre las partes y el todo conforme a un sentido unitario. Coincide Giambattista Bodoni, por tanto, con su amigo Nicolás de Azara en cuanto a la importancia de la «convenienza», fruto del intelecto del buen artista, quien antes de ejecutar su obra selecciona y proyecta cada una de sus partes. Valora el Caballero en primer lugar, que el tipógrafo-arquitecto haya sabido elegir los materiales, el formato y la calidad del contenido conforme a la finalidad o función más o menos estética del libro. Solo se alcanzará una obra bella si todas las partes se acomodan al sentido unitario del todo. Para Azara la belleza y la exhibición o el cuidado estético de un objeto han de ser proporcionales a su calidad y utilidad, para así armonizar como un todo; de lo contrario, si se prescinde de la «convenienza» referida⁷⁰, se cae en un artificio vano y en un lujo superfluo, en el que el todo posee partes discordantes entre sí y, en consecuencia, se oscurece su comprensión y resulta un libro afectado y desagradable: «*Fra il lusso ed il superfluo c'è un grande spazio vuoto. Il primo denota la perfezione dell'arte ed il secondo lo prostituisce*», advierte el Caballero al amigo⁷¹.

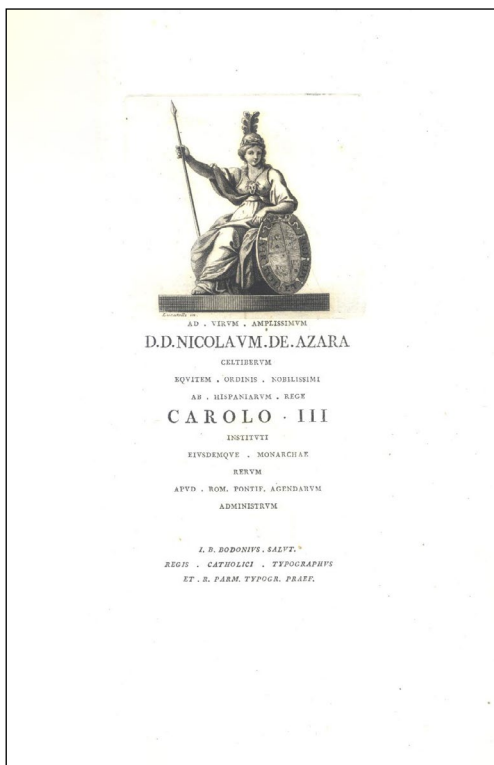
67. MENGES, 1780: 66.

68. Para un detallado estudio acerca de la traducción, la propuesta y el proceso editorial de la *Introduzione alla storia naturale* de William Bowles (Parma, Stamperia Reale, 1783) véase LÓPEZ SOUTO, 2017.

69. Carta de 1782-X-03 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 256-257).

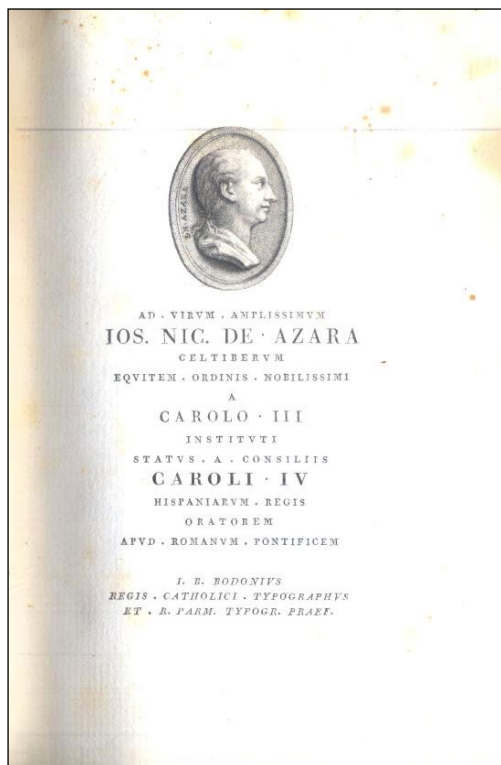
70. BODONI, 1818: VII.

71. Carta de 1794-X-25 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 842).



Anacréοντος τῆίου μέλη Anacreontis Teii Odaria prefixo...., Parmae: ex Regio Typographeo, s.a. [1784]. 8.º Dedicatoria a Azara

En conclusión, con este trabajo ha podido probarse la fructífera conversación y el buen entendimiento estético entre el mecenas José Nicolás de Azara y el artista tipógrafo Giambattista Bodoni. Ambos construyen, a través de sus intercambios epistolares, una propia estética editorial que resulta una verdadera poética de la sobriedad y un paradigma de la edición neoclásica. La práctica de esta pureza halla justificación, en efecto, en las teorías neoclásicas propias de la época y, en especial, en las fisiológicas expuestas por



Anacréοντος Τηγνίον μελη Anacreontis Teii Odaria praefixo comentario..., Parmae: in Aedibus Palatinis, 1791. 8.º Dedicatoria a Azara

el diplomático español en su «Comentario»⁷²: resulta central la idea de que la sobriedad contribuye al placer y a la belleza del libro –como obra de arte– debido a su clara y fácil comprensión (sensorial e intelectual), y además aporta majestuosidad con formas bien visibles y definidas –sin la confusión que generan los detalles accesorios–, graves y augustas, evocadoras de la gloriosa Antigüedad, del gusto *à la grecque* que el coleccionismo anticuario y la arqueología habían transmitido a la filosofía de las artes. En la base de esta propuesta estética de Bodoni, pues, como ocurre en las teorías de los

72. MENGES, 1780.

mayores tratadistas del Neoclasicismo –Winckelmann y Mengs–, está el ideal del arte griego por la simplicidad, la belleza del cuerpo desnudo, la naturalidad primitiva de los edificios dóricos. Recuérdese, en este sentido, que fue precisamente ante un bello diseño griego del tipógrafo cuando Nicolás de Azara propuso por vez primera el calificativo *bodoniano* para nombrar el arte tipográfica de su amigo Giambattista Bodoni: «*Questo greco farà epoca nella tipografia e sarebbe un'ingiustizia se coll'esempio degli aldi e garamondi non si chiamasse questo bodoniano*»⁷³. Sirva la revisión secuencial de las imágenes disgregadas a lo largo de este artículo a modo de colofón del mismo y prueba más fehaciente de la influencia estética de Azara en Bodoni, tesis que en estas páginas ha pretendido exponerse y demostrarse.

Bibliografía citada

- AZÚA, Félix, *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- BATLLORI, Miquel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos: 1767-1814*, Madrid, Gredos, 1966.
- BATTEAUX, Charles, *Principes de litterature. Contenant 'Les beaux arts réduits à un même principe'*, Gotinga/Leiden, Elie Luzac, 1755 [1.ª ed. París, Libraire S. Landry & Griffon, 1747].
- BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- BELLOSI, Luciano y ROSSI, Aldo (eds.), *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- BERTIERI, Raffaello, *L'arte di Giambattista Bodoni*, Milán, Bertieri e Vanzetti, 1910.
- BODONI, Giambattista, *Manuale tipografico*, Parma, presso la Vedova, 1818.
- BRUN, Robert, «Una memoria inédita di Bodoni su 'notizie intorno a vari incisori di catteri e sopra alcune getterie d'Italia'», en *Bodoni Paganini Parmigianino: celebrazioni centenarie*, Parma, A. Zanlari, 1940: 112-119.
- CALDARINI, Ernesta (ed.), Fénelon. *Lettre à l'Académie avec les versions primitives*, Ginebra, Librairie Droz, 1970.
- CÁTEDRA, Pedro M., *G. B. Bodoni. Del silencio ibérico a «La comedia nueva»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Biblioteca Bodoni/

73. Carta de 1786-IX-27 (LÓPEZ SOUTO, 2018: 433).

- Biblioteca Palatina/Museo Bodoniano de Parma, 2013. Disponible en: <http://bibliotecabodoni.net/monografia/g-b-bodoni-del-silencio-iberico-a-la-co-media-nueva-1796> [consultado el 12 de diciembre de 2018].
- CÁTEDRA, Pedro M., *G. B. Bodoni, la tipografía, los funcionarios y la Corona española*, Salamanca/Parma, Biblioteca Bodoni, 2015. Disponible en: <http://bibliotecabodoni.net/monografia/g-b-bodoni-la-tipografia-los-funcionarios-y-la-corona-espanola> [consultado el 20 de septiembre de 2018].
- CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín (ed. y trad.), *Francesco Milizia, Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*. Barcelona, Imprenta de Garriga y Aguasvivas, 1823.
- CIPRIANI, Angela, CONSOLI, Gian Paolo y PASQUALI, Susanna (eds.), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura in Italia 1780-1820*, Roma, Campisano, 2007.
- DE PASQUALE, Andrea, «La formazione della regia biblioteca di Parma», *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, 5 (2009): 297-316.
- DE PASQUALE, Andrea, *La fucina dei caratteri di Giambattista Bodoni*, Parma, Biblioteca Palatina, 2010.
- DE PASQUALE, Andrea, *I capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2012.
- DONATO, Maria Pia, «Cultura dell'antico e cultura dei Lumi a Roma nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104/2 (1992): 503-548.
- FAHY, Conor (ed.), *Zeferino Campanini. Istruzioni pratiche ad un novello capostampa o sia regolamento per la direzione di una tipografica officina (1789)*, Florencia/ Londres, Olschki/Modern Humanities Research Association, 1998.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, «José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)», *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 2000: 1083-1091.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, «Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya de finals del segle XVIII i inicis del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)», *L'Època del Barroc i els Bonifàs: actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya*, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2007a: 279-298.

- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007b. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/35606> [consultado el 6 de marzo de 2018].
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, «El Neoclasicismo en el 'Trionfo de Tavola' y la versión barcelonesa del 'Ramillete'», en *Jornadas profesionales: El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época Isabelina*, Nuevos estudios, Barcelona, Fundación cultural Rocamora y Asociación para el Estudio del Mueble, 28 y 29 de Mayo de 2010, Barcelona, Museu de les Arts Decoratives/Institut de Cultura, 2011: 113-124.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, «José Nicolás de Azara dins l'ambient il·lustrat a Roma. Cenacles i associacions», *EMBLECAT, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat*, 5 (2016): 139-162. Disponible en: <https://www.emblecat.com/revista/revista-emblecat-num-5-2016/> [consultado el 21 de febrero de 2017].
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 104-105 (2007a): 9-92.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 100 (2007b): 39-88.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, «José Nicolás de Azara: un icono del Grand Tour», *Espacio, Tiempo y Forma*, [serie IV, *Historia Moderna*], 21 (2008): 147-166. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/etfiv.21.2008.1603>
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, «Pintores españoles del 'Grand Tour'», en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo xviii en Roma*, Madrid, Real Academia de San Fernando, EEHAR-CISC, 2009: 33-68.
- GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE, «Las colecciones del Palacio de España (siglos xvii y xviii)», en Jorge García Sánchez y Antonio Monterroso (eds.), *El Palacio de España en Roma. Coleccionismo y antigüedades clásicas*, Roma, Embajada de España ante la Santa Sede y EEHAR-CSIC, 2010: 17-35.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, *La Italia de la Ilustración. Arqueólogos, artistas y viajeros españoles*, Madrid, Nowtilus, 2014.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge y CRUZ ALCAÑIZ, Cándido de la, «Piazza Barberini: a Spanish artists' district in eighteenth-century Rome», *Burlington magazine*, 1291 (2010): 665-670.

- GATTI, Andrea, «Segno, significato, idea: Bodoni e i Lumi», en Andrea Gatti y Caterina Silva (eds.), *Bodoni, i Lumi, l'Arcadia: atti del convegno Parma, 20 ottobre 2006*, Parma, Museo Bodoniano, 2008: 79-112.
- GIMENO PUYOL, María Dolores, *Epistolario (1784-1804)*, Madrid, Castalia, 2010.
- GIMENO PUYOL, María Dolores, «Las estrategias de la representación exterior. Azara en la Roma del Grand Tour», en Teresa Nava Rodríguez (ed.), *De ilustrados a patriotas. Individuo y cambio histórico en la Monarquía española*, Madrid, Sílex, 2017: 243-270.
- GIUSTO, Rosa Maria, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.
- GRANELL, Manuel (ed.), *Barón de Montesquieu. Ensayo sobre el gusto*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, «La galería de estatuas de la Casa del Labrador en Aranjuez. Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma», *Archivo español de arte*, 269 (1995): 31-44.
- LAUBREAUX, Raymond (ed.), *Denis Diderot. Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur le fils naturel [1757]*, París, Garnier-Flammarion, 1967.
- LESSING, Gotthold E. y CASANOVAS, Luis, trad., *Laocoonte ó De los limites de la pintura y de la poesía*, Valencia, Sempere, [1930].
- LÓPEZ, François, «El libro y su mundo», en Joaquín Álvarez Barrientos, François López e I. Urzainqui (eds.), *La república de las letras en la España del siglo xviii*, Madrid, CSIC, 1995: 63-124.
- LÓPEZ SOUTO, Noelia, «Editar en España e Italia en el siglo XVIII: el Bowles de José Nicolás de Azara», en Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo xxi*, Madrid, Aleph-Biblioteca Nueva, 2017: 203-211.
- LÓPEZ SOUTO, Noelia, *El epistolario de José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni: libro y cultura entre Roma, Parma y España*, tesis doctoral inédita, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- LOZOYA, Marqués de, «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de cámara D. Francisco Javier Ramos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8 (1959): 13-27.
- MAIER ALLENDE, Jorge, «Academicismo y Buen gusto en el origen de la arqueología hispanorromana», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad*

- Autónoma de Madrid*, 37-38 (2011-2012): 75-103. <http://dx.doi.org/10.15366/cupauam2012.38.004>
- MAURE RUBIO, Lilia (ed.), *Laugier, Marc-Antoine. Ensayo sobre la arquitectura*, Madrid, Akal, 1999.
- MENGES, Antonio Rafael, *Obras de D. Antonio Rafael Menges, primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la orden de Carlos III, del Consejo de S.M. en el de Hacienda...*, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1780.
- MILIZIA, Francesco, *Principi di architettura civile*, Bassano, Remondini, 1785.
Disponible en: <https://bit.ly/2O9aSKa> [consultado el 12 de octubre de 2018].
- MILIZIA, Francesco, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*. Bassano, [Remondini], 1797.
- NICOLÁS, Salvadora, «José Nicolás de Azara, excelente representante en Italia del pensamiento ilustrado español de talante más europeísta», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 20 (1985): 123-135.
- ORTEGA, Virgilio (ed.), *Winckelmann. Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos (con un estudio crítico por Goethe)*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- OZANAM, Didier, *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle*, Madrid/Burdeos, Casa de Velázquez/Maison des Pays Ibériques, 1998.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- QUINZIANO, Franco, *Relaciones culturales hispano-italianas en el siglo xviii: P. Napoli Signorelli, L. F. de Moratín y la comedia neoclásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- SALMERÓN GARCÍA, Nicolás (ed.), *Brosses. Viaje a Italia*, Madrid, Calpe, 1992.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel, *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza, CSIC, 2000.
- TAMAYO BENITO, Manuel (ed. y trad.), *Historia del arte en la Antigüedad; seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos. Johannes Joachim Winckelmann*, Madrid, Aguilar, 1989.
- THOMAS, Diana M., *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain: 1763-1794*. Troy/New York, The Whiston Publishing Company, 1984.
- TREVISANI, Piero, *Bodoni. Epoca, vita, arte*, Milán, Ulrico Hoepli, 1951.
- URREA, Miguel de (trad.), *M. Vitrubio Pollion. De architectura dividido en diez libros, traducidos de latín en castellano*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582.