

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

BARROCO HISPÁNICO: A PROPÓSITO DEL VOLUMEN  
DE GIUSEPPE MAZZOCCHI Y PAOLO PINTACUDA  
*DA CERVANTES A CARAMUEL\**

Dentro de la manifestación titulada “A ottobre piovonno libri” que organiza el Ministero per i Beni e le Attività Culturali en Pavía desde 2005, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda cuidaron en 2009 una exposición bibliográfica dedicada a ediciones ilustradas españolas y de interés hispánico del siglo XVII; la exposición, celebrada del 16 octubre al 14 de noviembre en el Salone Teresiano della Biblioteca Universitaria de Pavía, ofrecía un muestrario de los fondos de ediciones antiguas hispánicas de la biblioteca, en coincidencia con la exposición ticinense de pinturas españolas barrocas procedentes del Hermitage<sup>1</sup>, por primera vez “uscite dalla Russia”, como señala Mazzocchi en la presentación del libro<sup>2</sup>: un momento brillante para la imagen de la cultura española áurea que la docta Pavía ha preparado con cuidado, en el surco de una muy afirmada tradición lombarda de estudios académicos sobre la pertenencia del Milanésado a la Corona de España<sup>3</sup>.

\* G. Mazzocchi e P. Pintacuda (a cura di), *Da Cervantes a Caramuel. Libri illustrati barocchi della Biblioteca Universitaria di Pavia*, Como-Pavía, I bis, 2009.

<sup>1</sup> *Da Velazquez a Murillo: il Secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage*. Organizzata dal Comune di Pavia e dal Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Castello visconteo di Pavia, a cura di Sergej Androssov, Svyatosios Sovvateev, Susanna Zatti. Catálogo Skira.

<sup>2</sup> *Da Cervantes a Caramuel*, Presentazione, p. 9.

<sup>3</sup> En esa dirección trabaja también el *Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Lombardia Spagnola* de la Universidad de Pavía, que dirige Giuseppe Mazzocchi. Más en general, de entre la numerosa bibliografía en que ha cuajado esa atención académica lombarda por el período hispánico, me limito a citar tres obras ya clásicas: Federico Chabod, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudo, 1971;

El elegante catálogo de la exposición bibliográfica (85 páginas en folios de papel satinado) recoge por orden alfabético las 34 fichas de los libros expuestos y presenta 16 “schede di approfondimento”, adjetivadas como “brevi saggi” por Mazzocchi en su presentación y dedicados a otros tantos libros expuestos; la norma adoptada para el catálogo responde a razones de comodidad de consulta, y no respeta el orden en secciones temáticas que había presidido la muestra.

El criterio dominante de la selección realizada ha sido muy amplio por temática y por lugar de edición: se ha querido presentar un muestrario del libro ilustrado español durante el barroco “dalla letteratura ai viaggi, dalla religione alle scienze, senza dimenticare la storia (più o meno remota) e le arti”<sup>4</sup>.

A esta idea general responde el primer ensayo del catálogo en el que Isabel Moyano Andrés<sup>5</sup>, responsable de la sección Raros de la Biblioteca Nacional de España, esboza con trazo límpido las líneas principales de la ilustración barroca española, señalando como rasgo caracterizador la dependencia hispánica de los centros impresores europeos especializados en la ilustración de libros y las consecuencias que una concepción esencialmente propagandística de este arte produjo en la afirmación y evolución del mismo en la península ibérica. La competencia crítica de la autora no limita el tratamiento de la cuestión a los aspectos temáticos o exclusivamente técnicos del argumento: el enfoque histórico, enraizado en las tesis de Maravall, da profundidad interpretativa a la materia y enriquece continuamente el punto de vista, siempre atento, por otra parte, a una lectura comparada, incluso en la conclusión:

Il libro illustrato spagnolo del Seicento presenta caratteristiche che lo differenziano dalla produzione europea, fatto non nuovo nella storia della stampa in Spagna. Disegni poco originali,

E. Brambilla, G. Muto (a cura di), *Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca* (Atti del Convegno, Milano 13-15 settembre 1995), Milano, Unicopli, 1997; M. Rizzo e G. Mazzocchi (eds.), *La espada y la Pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Viareggio, Baroni, 2000.

<sup>4</sup> Mazzocchi, *Da Cervantes a Caramuel*, Presentazione, p. 9. Me he atrevido a corregir el pasaje que textualmente dice “non senza dimenticare la storia...”, pues creo que la negación sea sencillamente un error de distracción o de imprenta.

<sup>5</sup> Isabel Moyano Andrés, “L’incisione barroca in Spagna” in G. Mazzocchi e P. Pintacuda (ed.), *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 11-15.

copia e importazione dei modelli europei, inesistenza di botteghe propriamente ispaniche e scarsa qualità tecnica degli incisori sono alcuni degli aspetti che vanno maggiormente messi in rilievo. Ma emerge un'altro fatto sorprendente: la assoluta scarsità di scene ispirate ai testi letterari del *Siglo de Oro* spagnolo. Le opere di Cervantes, per fare un solo esempio, sono illustrate molto prima all'estero che in Spagna: Lo splendore della letteratura nazionale non è accompagnato dalla qualità dell'incisione calcografica<sup>6</sup>.

Las fichas que siguen al ensayo de Isabel Moyano confirman e ilustran las líneas generales descritas por ella. Le hace eco, en primer lugar, Paolo Pintacuda que retoma la cuestión cervantina de las ilustraciones del *Quijote* partiendo de las ediciones de Savery (Dordrech, 1657) y de Jean Mommaert (Bruselas, 1662) y deteniéndose en las de Verdussen (Amberes, 1672 y 1673 y Amberes, 1697, presente en la exposición); Pintacuda retoma las lecturas de Peeters-Fontainas y de Lucía Megías sobre el programa iconográfico de esta serie flamenco-holandesa que, con las numerosas “incisioni multiple in cui una sola lastra riunisce in un'unica immagine, posti su piani differenti, due momenti relativi al medesimo episodio”<sup>7</sup>, concentra la atención en episodios dedicados a las aventuras del héroe: un programa iconográfico con “finalità educative” que se difunde en toda Europa constituyendo “il paradigma delle incisioni barocche del *Don Chisciotte*”. Cierra el ensayo una reflexión sobre la tipografía ibérica de hacia la mitad del XVII, poco propensa a ilustrar la literatura de evasión “privileggiando invece –in quell’ottica ben più pratica e concreta che caratterizza lo spirito spagnolo- opere scientifiche o propagandistiche, le quali richiedevano per necessità comunicative, e non di mero intrattenimento, un apparato iconografico”, lo que pudiera parecer una respuesta levemente consolatoria a la visión más radicalmente desolada que Isabel Moyano consignaba al final de su ensayo; el punto de vista adoptado por Pintacuda tiende a ver la producción peninsular como una parte de la galaxia hispánica europea, niveladora de aquella pobreza ibérica de la ilustración en libros de creación literaria (y en otros ámbitos), de que se queja la autoridad de la doctora Moyano.

<sup>6</sup> Ivi, p. 15.

<sup>7</sup> “L’illustrazione delle edizioni del *Don Chisciotte*”, in G. Mazzocchi e P. Pintacuda (ed.), *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 16-21, (19).

Pobreza que no llegan a contradecir la *princeps* del *Parnaso español* de Quevedo (1648), y las siguientes ediciones, especialmente la de 1650 (expuesta en la muestra pavesana), obra a la que Alvaro Alonso dedica una densa ficha filológico-iconológica<sup>8</sup>, pues las siete calcografías incluidas en la primera edición y repetidas en las siguientes (la primera con el triunfo de Quevedo en Parnaso y las otras seis dedicadas a las musas y realizadas a partir de dibujos de Alonso Cano) tienen una función extructural de organización del macrotexto y sirven, sí, “ad avvalorare l’ingresso di Quevedo nel canone poetico spagnolo”, pero no dejan de ser relativamente escasas, si comparamos esta serie quevediana con lo que se produce, sin alejarse del género poético, en áreas hispánicas extrapeninsulares: pienso, por ejemplo, en el ajuar iconográfico de *El Macabeo* (Nápoles, Egidio Longo, 1638) de Miguel de Silveira, con las 20 magníficas calcografías de Nicolás Perrey, quien también realizó los retratos del autor y de los dedicatarios, Ramiro Felípez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres y virrey del *Regno* y su esposa, Anna Caraffa<sup>9</sup>. La gran tradición italiana barroca de la ilustración de libros -especialmente veneciana y romana- filtra y enriquece la producción de áreas menos ricas, como la del *Regno*, creando un amplio abanico de tipologías y de soluciones compositivas; en efecto, aunque en la tipografía napolitana la ilustración de libros de literatura sigue siendo excepcional<sup>10</sup> -y por lo tanto confirma el dato que Moyano relevaba en ámbito ibérico-, cuando ocurre es capaz de ofrecer soluciones de una variedad compositiva, y de una capacidad técnica y de medios mayores que en España.

La publicación de las primeras ediciones de las *Empresas* de Saavedra Fajardo fuera de España, a las que está dedicada la docta

<sup>8</sup> “Muse barocche: celebrazione grafica del poeta nel *Parnaso* quevediano”, *ivi*, pp. 22-24.

<sup>9</sup> Cfr. E. Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 12-13.

<sup>10</sup> Cfr. M. Gabriela Mansi, Lucia Marinelli, Simona Pignalosa, Paola Zito (a cura di), *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII*. Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, 2005. De las 1114 entradas, sólo 27 pertenecen a libros literarios.

<sup>11</sup> Luciana Gentilli, “Un programma iconografico di formazione del principe: le *Empresas* di Saavedra Fajardo” in G. Mazzocchi e P. Pintacuda (ed.), *Da Cervantes a Caramuel*, *cit.*, pp. 25-27.

ficha de Luciana Gentili<sup>11</sup> es una ulterior confirmación de la dimensión europea de la historia de la imprenta hispánica. Y que la segunda (1642) sea una edición milanesa, nos acerca ya -aunque no esté presente en la exposición- al grupo de ediciones lombardas que constituyen la parte más caracterizante de esta muestra.

En efecto, en la exposición se presentaron siete ediciones lombardas, que forman el núcleo de la misma: la mayoría (n° 13, 14, 21, 23, 27, 33) impresas en Milán por editores entre los que hay algunos especializados en libros en castellano -como Juan Bautista Bidello, nombre ilustre en la historia de la difusión europea del *Quijote*- y una en Vigevano (n° 7).

Acompañan a esta producción impresa lombarda otras ediciones italianas: cuatro romanas (n° 3, 8, 18, 26), una del Reino de Nápoles (n° 9) y una veneciana (n° 25): poco más de un tercio del total de las obras expuestas es, pues, de origen italiano. De entre las otras, nueve son madrileñas (n° 6, 10, 16, 17, 20, 28, 29, 31, 32), una lisboeta (n° 22) y las demás proceden de los grandes centros impresores europeos del siglo XVII (Amberes, Amsterdam, León de Francia, etc.).

Esta centralidad de la producción hispánica lombarda, a la que supera en número sólo la selección de obras editadas en Madrid, es un punto de vista natural, puesto que responde a los intereses culturales de los entes promotores<sup>12</sup>, pero también resulta un punto de vista novedoso científicamente, ya que pone el acento sobre el valor de la producción impresa hispánica del Milanesado, relativamente poco presente en la historia del libro español antiguo. La selección deja además traslucir los lazos que unen la cultura hispánica de la Lombardía barroca con otras áreas italianas donde la presencia de la cultura española en el siglo XVII es también notable (Roma, Reino de Nápoles) así como con la capital de la Monarquía hispánica y con Europa occidental. Ejemplar en ese sentido es el caso de las obras del cisterciense español Juan Caramuel de Lobkowitz presentes en la exposición: *La Architectura ciuil recta y obliqua* publicada en Vigevano “en la emprenta obispal por Camillo Corrado” (1678) (cat. n° 7) es el momento lombardo de una riquísima producción de la

<sup>12</sup> Università di Pavia, Comune di Pavia, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

que se presentan también otros dos impresos memorables para la cultura española barroca: el *Primus calamus ob oculis ponens metametricam*, publicado en Roma por Fabio Falconio (1663) (cat. n.º 8) y el *Primus calamus tomus II. ob oculos exhibens rhythmicam*, publicado en Campagna “ex officina episcopali” (1668) (cat. n.º 9); el “teratologico tentativo di classificazione scientifica del mondo e dell’uomo”<sup>13</sup> que lleva a cabo Caramuel se inscribe, pues, en un mapa que va de Roma al Reino de Nápoles y de éste a la Lombardía: un mapa que representa muy bien las afinidades de los intereses culturales de Roma y de los territorios más hispanizados de la Italia barroca, pero que también materializa la proyección italiana bio-bibliográfica del madrileño Caramuel.

En ese sentido va también la reflexión de Fernando Marías en su ensayo de presentación de la *Architectura*, cuando releva su génesis compleja, pues

il trattato dovette essere composto, vista la provenienza di molte delle illustrazioni, non sempre originali, lungo gli anni, praticamente dalla permanenza nelle Fiandre del suo autore; e fu evidentemente concluso durante i suoi anni nel Regno di Napoli e in Lombardia<sup>14</sup>.

Metáfora del esfuerzo cultural de los territorios de la Corona de España y, más en general, de la Europa Católica para integrar ciencia moderna y concepción artística del espacio, la *Architectura* ofrece una idea dinámica del arte de construir capaz de utilizar su indagación matemática como instrumento metafísico<sup>15</sup>.

La atención de la Lombardía española a esa poderosa indagación científica y artística queda confirmada con la publicación del “curso mathematico” de José Chafrión<sup>16</sup>, ingeniero militar y

<sup>13</sup> Mazzocchi, *Da Cervantes a Caramuel*, Presentazione, p. 9.

<sup>14</sup> Fernando Marías, “L’occhio obliquo: l’*Architettura* di Caramuel” in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 73-75 (73).

<sup>15</sup> “D’altro canto, Caramuel cercava anche la possibilità di trovare un punto di vista preferenziale, quasi divino, come [se] si trattasse di un teorema del suo probabilismo teologico, in cui la deformazione dell’obliquità potesse essere percepita correttamente, in termini di anamorfoosi prospettiche” (Ivi, p. 74).

<sup>16</sup> *Escuela de Palas ò sea curso mathematico* [...]. En Milán, por Marcos Antonio Pandulfo Malatesta, 1693 (cat. n.º 13). El catálogo no incluye ficha monográfica de esta obra.

matemático secuaz de Caramuel que enseñó en la Escuela de Matemáticas fundada por el Marqués de Leganés en Milán; maestro de Tomás Vicente Tosca<sup>17</sup>, Chafrión representa la recaída práctica en ámbito militar de esta escuela matemática, una vocación a la ciencia aplicada que la Monarquía hispánica siempre fomentó y utilizó con éxito.

Pero la dimensión “doble” de la mente matemática de Caramuel, es decir lo que podríamos llamar la naturaleza analógica de su obra, había dado pocos años antes su fruto más sazonado: la prodigiosa *Metametrical*, en la que el *numerus* de la poesía se traducía en una dimensión visual. En la ficha de presentación dedicada a la edición de Falconio de 1663 Andrea Baldissera tiene en cuenta el ilustre trabajo del padre Batllori a propósito de las raíces lullianas del enciclopedismo combinatorio de Caramuel y relee a Giovanni Pozzi, quien en *La parola dipinta* ya había hablado de la “architettura fantastica e disordinata del libro”, debido, ante todo, a la impresión realizada “in cinque diversi stabilimenti”, lo que crea “disordine nella impaginazione” y una “divisione della materia caotica” -aunque este caos aumenta las múltiples relaciones entre texto e imágenes<sup>18</sup>. Baldissera echa mano de la definición de “laberinto poético” acuñada por Juan Díaz Rengifo, acentuando, podríamos decir, la matriz hispánica de este género literario-visual<sup>19</sup> y evidenciando, en mi opinión, las raíces manieristas del gusto de

<sup>17</sup> “La famosa *Escuela de Palas* es una de las fuentes de autoridad reconocidas como tales por Tosca para la arquitectura militar. El marqués de Leganés, a quien se ha atribuido la *Escuela de Palas*, aunque el propio Tosca da por sentado que es de Chafrión, fue discípulo en Valencia de José de Zaragoza, y cuando estuvo en Milán organizó una Escuela de Matemáticas de la que sin duda fue figura relevante José Chafrión”: Alicia Cámara Muñoz, “La arquitectura militar del padre Tosca y la formación teórica de los ingenieros entre Austrias y Borbones” en *Eadem* (coordinado por), *Los ingenieros militares de la Monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2005, pp. 133-158 (133-134).

<sup>18</sup> Andrea Baldissera “I labirinti dei segni: la *Metametrical* di Caramuel” in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 76-80 (77).

<sup>19</sup> *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios* (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592), escrita seguramente por su hermano, el jesuita Diego García Rengifo.

Caramuel. Describe y comenta Baldissera varios de estos *laberintos*, como el dedicado a Felipe IV (figura XXXVI) o la magnífica *tabula XVI*, en tres de cuyos angulos “si dispongono, alla pari, le tre theorie geocentrica, eliocentrica e geolielocentrica” mientras que en el cuarto “il dato figurativo manifesta appieno la scelta di ortodossia: un universo astronomico nel quale il ruolo centrale della Terra, rispetto al sistema delle orbite, non viene messo in discussione, ma è inserito nel più alto disegno divino”<sup>20</sup>.

El dato que no debe pasar desapercibido es la acogida que, en todo caso, halla la teoría heliocéntrica dentro de la imagen laberíntica y la declaración fideística de este último ángulo. Esta recepción pilatesca del heliocentrismo no era nueva en las letras españolas: Covarrubias la había enfilado en el *Tesoro* aprovechándose de un ejemplo que documentaba el uso de un neologismo<sup>21</sup> y su hermano Juan de Horozco, ya en 1592, en las *Paradoxas cristianas* había dedicado una entrada al tema “que la tierra es la que se mueve y el cielo es el que no se muda”<sup>22</sup>. En este último caso el pensamiento oficialmente subversivo de la teoría copernicana se abre paso gracias al espacio que le ofrece el marco del género de la glosa paradójica<sup>23</sup>: en las curvas complicadas de estos laberintos, y en las antinomias de aquellas paradojas los doctos españoles dejaban constancia de su aceptación doctrinaria del geocentrismo, pero también de su condiciión teórica del heliocentrismo.

Es el mantenimiento de este difícil equilibrio entre ciencia y metafísica lo que abisma el itinerario intelectual de Caramuel y es el esfuerzo que el cisterciense madrileño realiza para hacer atractiva y lúdica la trayectoria dogmática del imaginario católico lo que hoy asombra.

<sup>20</sup> Andrea Baldissera, “I labirinti...”, p. 78.

<sup>21</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1989, p. 852.

<sup>22</sup> Juan de Horozco y Covarrubias, *Paradoxas cristianas contra las falsas opiniones del mundo*. Segovia, Marcos Ortega, 1592, fols. 132v-137v.

<sup>23</sup> Cfr. Encarnación Sánchez García, “Paradoxa, vocablo griego y su introducción en castellano” in Pierre Civil, Giuseppe Grilli, Augustin Redondo (coordinato da), *Il paradosso tra letteratura e potere nella Spagna dei secoli XVI e XVII*. Napoli, L’Orientale Editrice, 2001, pp. 11-27.

La escritura precisa y densa de Andrea Baldissera hace emocionante la lectura de su breve comentario al enciclopedismo suntuoso de Caramuel, a su barroquismo críptico, como bien se ve en la conclusión:

Al di là del fascino intellettuale ed estetico che esercitano i *Labyrinthi* radunati da Caramuel, è forse anche la loro estrema capacità esemplificativa ed esplicativa ciò che li rende una magnifica galleria di immagini, di straordinarie incarnazioni delle parole dipinte”. Nella quale si resta come intrappolati, presi all’amo sia della distanza lingüistica e cronologica (che obbliga alla necessità e al dovere dell’interpretazione), sia dalla vertigine del gioco caramuelico che riversa l’infinito nel finito<sup>24</sup>.

Al riquísimo género barroco de la literatura celebrativa pertenece otro de los libros editados en Milán presente en la exposición y al que Paola Laskaris dedica una muy buena ficha monográfica<sup>25</sup>: la *Pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca figlia del invittissimo imperante Ferdinando terzo et sposa del potentissimo Filippo quarto* [...] (Cat. n° 27) celebra con fina elegancia visiva, gracias a la calidad de los aguafuertes que ilustran la relación, el paso de la futura madre de Carlos II por Milán; el esfuerzo descriptivo que el cronista realiza del evento, “supportando la *ekphrasis* con l’inserimento di sedici tavole raffiguranti tre degli archi trionfali” deja entrever, en mi opinión, una afición de la ciudad por el Imperio y una cierta marginalización de la figura de Felipe IV, el Rey y esposo al que no se le dedica ningún arco, mientras que, de los cinco, tres están dedicados a personas de la familia imperial: la esposa María Ana, su hermano Fernando IV, rey de Hungría y Bohemia que la acompaña, su padre el Emperador Fernando III, celebrado en el quinto arco que ocupa una posición privilegiada, a la entrada de la plaza del Duomo.

Una pequeña historia de la producción impresa, publicada en Milán y en Madrid, dedicada a este real viaje da realce al papel de la

<sup>24</sup> Andrea Baldissera, “I labirinti...”, p. 80.

<sup>25</sup> Paola Laskaris, “Celebrazione dinastica: Maria Anna entra a Milano” in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 39-44.

*Pompa* en esta serie de impresos, a los que hay que añadir también otras dos relaciones más amplias conservadas manuscritas en la capital de la Lombardía. Estos dos documentos en español son del maestro de ceremonias del estado de Milán Giuseppe Cicogna y, gracias a ellos, Laskaris conjetura la misma autoría para la *Pompa*. Además indaga las relaciones genéticas de este manojó de textos milaneses dedicados al evento, y señala otra obra “di carattere genealogico” del jesuita Ortensio Pallavicino que ve la luz en Milán en 1649 en ocasión de la visita de la reina<sup>26</sup>; finalmente la estudiosa pone el acento acertadamente en los productos que recogen la actividad teatral que la visita generó<sup>27</sup>, y relaciona con este fervor dramático la publicación de *El vellocino de oro* de Lope, que el impresor de los otros textos, Filippo Ghisolfi, editó ese mismo año en castellano; así

la varietà di prodotti tipografici realizzati per l'occasione offre un chiaro esempio di come la stampa funzionasse da cassa di risonanza della celebrazione e rappresentasse grazie al suo valore eternante, il trionfo della tecnica sul trascorrere del tempo<sup>28</sup>.

De gran interés para la imprenta española en Italia es también la ficha de Renata Londero sobre el tratadista militar Luis Collado<sup>29</sup>, a quien la autora ha dedicado con anterioridad otros estudios, citados en las referencias bibliográficas de su breve ensayo. La red de ediciones analizadas -en italiano y en castellano, publicadas en Venecia (1586) y en Milán (1592, 1606, 1641)- ejemplifica la atención de la cultura hispánica lombarda a un ámbito de competencias teórico-técnicas de interés estratégico para el Milanésado, competencias sobre las que se asentaba además parte

<sup>26</sup> Ortensio Pallavicino, *Austriaci Caesares Mariae Annae Austriacae potentissimae Hispaniarum reginae in dotale auspiciu exhibiti*, Milano, Ludovico Monti, 1649.

<sup>27</sup> Un comentario exegético para uso del público de la tragedia jesuítica “a lieto fine” *Teseo* (de la que la Biblioteca Ambrosiana guarda el manuscrito), y la *pièce* musical *Giasone e il Toson d'oro*.

<sup>28</sup> Paola Laskaris, “Celebrazione dinastica...”, p. 43.

<sup>29</sup> Renata Londero, *Umanesimo militare e illustrazione tecnica nel trattato di artiglieria di Luis Collado* in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 45-48.

de su economía industrial y comercial<sup>30</sup>. El cotejo que Londero realiza entre las varias ediciones afronta críticamente la diversa estructura textual, gráfica e icónica de la edición veneciana respecto a la castellana publicada en Milán en 1592. En ésta, la mayor cantidad, la variedad tipológica y el formato de las imágenes están en consonancia con su distinta finalidad. Si, como dice la estudiosa, la *Plática manual* “è pensata all’insegna dell’*amplificatio*, sul fronte tanto tematico quanto retorico e formale” hay que ver un propósito diverso del autor al preparar esta edición en español tan *rimaneggiata*, que dedica a Felipe II: Collado en esta segunda emisión del libro presenta al rey una hoja de servicios arropada por la materia militar de los cinco tratados. La riqueza del estilo del último de ellos - dialogado-, “carico di tecnicismi e colloquialismi, ma a tratti piuttosto elegante e raffinato, nei suoi giochi di metafore, antitesi e assonanze” es una demostración de una competencia tecnológica y práctica, pero también literaria que integra la *virtus* de este soldado renacentista: como si Collado se viviera a sí mismo recurriendo a un modelo de vida ya archivado en el imaginario de la monarquía filipina. No es raro encontrar este desfase entre los españoles que sostenían el peso de la hegemonía hispánica fuera de la península: una necesidad que parece responder a la voluntad de identificación con la época heroica del Emperador.

También relacionado con el Milanesado, aunque sólo desde un punto de vista temático e histórico, está el famoso *Viaje* del Cardenal Infante que Diego de Aedo, su gentilhomme de cámara, compuso durante el itinerario, en 1635 “pubblicato contestualmente in spagnolo e in francese dalla medesima tipografia di Anversa e [...] ristampato nel 1637 a Barcellona e a Madrid”<sup>31</sup>. La edición

<sup>30</sup> “Vine en Milán que ya abreis oído su grandeza. Ninguna çibdad hai tan grande en Italia. Buena gente, más amiga de españoles que los otros [...]. El castillo es muy fuerte y poco menos que una çibdad de las pequeñas de acá. Cosas de armas y joyas valen más baratas que en toda Italia y Flandes. Espadas muy galanas de tauxía, con sus bolsas y talabartes de la mesma guarnición, y dagas, çinco escudos cuestan, que sólo la daga se lo vale acá [...]. Arneses grabados y muy galanes 25 escudos, que acá valen 200”: *Viaje de Turquía*. Ed. de Marie Sol Ortolà, Madrid, Castalia, 2000, pp. 607-609.

<sup>31</sup> Paolo Tanganelli, “Celebrazione dinastica nel *Viaje* di Aedo y Gallart”, in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 29-32 (29).

presentada en la muestra es la *princeps* en español, descrita con competencia por Tanganelli, el cual subraya cómo el libro “sotto la scorza dell’effemeride abbraccia numerosi generi letterari”, entre los que destaca una

proto-guida turistica nei primi capitoli, in cui sono perfino raccolte alcune *relaciones de fiestas*, essendo puntualmente riferiti i festeggiamenti organizzati nelle principali città in cui Fernando d’ Austria fa tappa (Barcellona, Genova, Milano, Como, ecc.)<sup>32</sup>

Más allá de esa comestión genérica y del valor literario de la obra, el *Viaje* de Aedo tiene un significado metafórico político de enorme calado; en concreto, el itinerario del viaje del Cardenal-Infante reconoce el papel clave del Milanesado en el conjunto de los territorios europeos que forman parte de la Corona Católica y y su estancia en Milán renueva la acción gobernadora con el prestigio de su sangre real y de su valor personal. Nápoles, excluida de esa larga *peregrinatio* de don Fernando, se adelanta a homenajearlo en 1629 con la magnífica edición castellana de las *Relaciones* de Guido Bentivoglio<sup>33</sup>: una vez más los libros editados en los distintos territorios italianos que formaban parte de la Corona Católica establecen lazos culturales fuertes entre las varias partes del cuerpo del la Monarquía.

Otros varios trabajos todos valiosos, como el de Arturo Beltrán<sup>34</sup>, o los de Monica Lupetti<sup>35</sup>, Ornella Gianesi<sup>36</sup>, Mirko Brizi<sup>37</sup> y Andrea Bresadola<sup>38</sup> completan esta publicación que aporta una viva luz sobre un segmento de gran valor y, hasta cierto punto, bizarro de la producción impresa del siglo XVII en donde ya se entreve la intensa vocación moderna barroco hispánico.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Cfr. E. Sánchez García, “Una edición en castellano de las *Relationi* de Bentivoglio: las *Relaciones* de Mendoza y Céspedes” in Eadem, *Imprenta y cultura...*, ed. cit., pp. 137-154.

<sup>34</sup> Tota pulchra: *l’ossessione immacolista della Spagna barocca*, in G. Mazzocchi e P. Pintacuda, *Da Cervantes a Caramuel*, cit., pp. 69-72.

<sup>35</sup> *Sulla via del pepe: García de orta mostra le spezie all’Europa* ivi, pp. 53-56.

<sup>36</sup> *Se il vero supera l’inverosimile: la Historia naturae di Eusebio Nieremberg*, ivi, pp. 57-60.

<sup>37</sup> *La parola ai muti: l’incisione dei gesti nel metodo di Bonet*, ivi, pp. 49-52.

<sup>38</sup> *Dalla pietra alla carta: l’Escorial di Francisco de los Santos*, ivi, pp. 33-38.