

y la tercera sería el acontecimiento patético o desgracias, como la llama en otro lugar ( la perturbación del documento ), es una acción que hace sufrir o morir. Su aplicación ha de hacerse de una forma verosímil y necesaria ( el "decoro poético" del texto )<sup>11</sup>. Estas son las partes que se dirigen a intervenir en el ánimo de los receptores y por lo tanto, no extraña que se destaquen en el periodo humanista en donde, como hemos visto, se tiende a la identificación de retórica y poética<sup>12</sup>. Trae asimismo ejemplos de cada una de estas componentes: de la peripecia en los cantos

---

<sup>11</sup>- "Ibidem". Pags. 62-63 y 87.

<sup>12</sup>- "Pues el reconocimiento de este tipo y peripecia suscitarán piedad o temor" ( "Ibidem", pag. 62-63 ).

II y XVI<sup>13</sup>, del reconocimiento en el canto VIII<sup>14</sup>, y de la perturbación, acontecimiento patético o desgracia en el III y en el XIII<sup>15</sup>.

La tercera intención de la epopeya es para Escobar la elocución, estilo u ornato, a la que compara con el ropaje, siendo la invención y la disposición

---

<sup>13</sup>.- ROSELL. "Op. cit.", -

Pag. 507:

"CANTO II

Cual en un campo seco los rastrojo  
Entra abrasando la furiosa llama,  
cuando ocupan las eras los manojos  
y las hojas se secan en su rama;  
A la luz de los divinos ojos  
y la belleza de la linda dama  
Entra en el pecho de Garín, talando  
la santidad y su divino bando".

Pag. 554:

"CANTO XVI

¡Oh musa! tu las lagrimas y el llanto,  
tu la voz y el juntar de palma á palma  
Aquí me dicta; que este varón santo  
gran tormento corrió en aquella calma;  
y juntamente, pues entiendo cuanto  
Para su bien lo ha menester mi alma,  
haz que no solo el raro caso diga,  
sino que en él al penitente siga".

<sup>14</sup>.- Aunque no señala Escobar la estrofa concreta, y gran parte de este canto está dominado por esta parte del reconocimiento destacan los siguientes versos:

"Mas otra maravilla mayor luego  
De esta primera le dejo olvidado,  
con más temor, con más desasosiego,  
con mayor turbación, miedo y cuidado,  
que fue, tras el dulce y claro fuego  
con el que el rico retrete fue alumbrado,  
a su lado, en su cama, una doncella  
como la misma hermosura bella".

( "Ibidem", pag. 544 ).

<sup>15</sup>.- Señala las siguientes estrofas:

CANTO III

"Después que el enemigo bravo y fuerte  
del incauto Garín hobo triunfado,  
y en las gruesas cadenas de la muerte  
revuelto le dejo y aprisionado,  
aquel divino espíritu que advierte  
al alma, de quien es por guardia dado,  
cuanto conviene a su esencial gobierno,  
dijo a Garín en su secreto interno".

CANTO XIII

"Y con debido miedo recelando  
de visión en tal forma aparecida,  
al alto cielo en su favor llamando,  
della se aparta con veloz huida;  
y ella la voz entonces desatando  
Así con sus venenos le convida:  
"¿De quien, mi gloria, quieres alejarte?  
de quien quieres huirte y esquivarte?".

( "Ibidem", pags. 510 y 544 ).

el alma y el cuerpo respectivamente. Se trata de un supuesto común en este momento a todas las actividades intelectuales humanistas, donde se concibe ese "ropaje" o "adorno" supeditado a la invención o idea que es la parte principal. Nos volveremos a encontrar con estos planteamientos al estudiar los documentos de la teoría pictórica de este círculo de eruditos y su consideración del dibujo y color. Rápidamente nos sitúa de nuevo en la jerarquía de géneros poéticos de naturaleza aristotélico-horaciana, ahora para aludir que a cada uno, según su nobleza, le corresponde un tipo de verso más o menos elevado: "necesariamente se a de cortar al talle de los que le visten el sublime para las personas eroicas, el mediocre para los que no lo son tanto, no admitiendo en ningún caso el umilde para el poema, por ser más propio del cómico que del eroico, deve siempre caminar por entre la gravedad del trágico y la florida belleza del lírico; valiendose desta regla que tratandose de materias morales o introduciendo personas eroicas, se avezine en el estilo al trágico y tratandose materias ociosas se avezine al lírico."<sup>16</sup>. En esta supeditación de la métrica a las normas del decoro de aprecia cuales son los temas más elevados y que por lo tanto requieren un tratamiento más grandilocuente: el cristianismo moralizante y las hazañas de grandes personalidades, en una clara constatación de las bases ideológicas que movían este desarrollo del humanismo cristiano de la segunda mitad del siglo XVI, la exaltación elegiaca de las acciones del imperialismo-sacro español dentro del marco retórico y persuasivo de la Contrarreforma, todo ello por medio de unos modelos clasicistas legados por la Antigüedad.

A continuación trae Escobar los ejemplos que él considera como de mejor utilización del estilo trágico, en el tema contrarreformista de la penitencia ( canto XVII )<sup>17</sup> y al introducir personajes heroicos como el Capitán Alberto (canto

<sup>16</sup>.- Esta correspondencia entre categorías del tema tratado en el poema y caracteres de sus versos la recogen en el humanismo de esa fuente aristotélica-horaciana.

Aristóteles con respecto a esta íntima relación entre pensamiento y lenguaje afirmará: "Es propio del pensamiento cuanto es preciso que sea preparado por el lenguaje" ( "Op. cit." pag. 77 ); pero el que lo expone de manera más clarividente es Horacio, continuador del griego en tantos aspectos: "Un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos ...; que cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo ( del destino )... Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe, o un longevo o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente, o una señora de alta cuna o una diligente nodriza o un mercader viajero o un labrador de un campillo verdeante..." ( HORACIO. "Op. cit." pag. 132-133 ).

<sup>17</sup>.- Este ensalzamiento del ejercicio de la penitencia en una clara alusión anti-luterana se señala:

#### CANTO XVII

"Juzgar podra, varón de eterna fama,  
quien esto considere sabiamente,  
que ardía en vos con encendida llama  
la virtud de perfecto penitente;  
y que el divino Amor, que Así nos llama,  
os abrasaba el sabio pecho ardiente  
con desecs vivísimos de-aquella  
patria del alma, inmensamente bella"

( ROSELL, C. "Op. cit", pag. 557 ).

III)<sup>18</sup>, el capitán Florel ( canto IX )<sup>19</sup> y el papa León ( canto IX )<sup>20</sup>. Para ilustrar la idoneidad del lírico trae los pasajes de Lixerea ( canto X )<sup>21</sup> y de la casa aparecida (canto XII)<sup>22</sup>. Asimismo destaca la "felice imitación de autores

---

<sup>18</sup>.- Entre varias estrofas preparando dicha introducción resalta la de la presentación de Garín al capitán Alberto:

CANTO III

"Légose a el con santa confianza,  
y dícele humillado: "El ser quien eres,  
señor, de tu favor me da esperanza,  
y muy cual tú será el que a mí me dieres"  
Alzose Alberto y dijo: "En lo que alcanza  
mi mano, alcanzaras lo que quisieres,  
pues el rostro y el hábito asegura  
que el complacerte me será ventura."

( "Ibidem", pag. 512 ).

<sup>19</sup>.- Introduce al capitán Florel en el canto IX:

"El fuerte joven con rostro humano,  
agradecido al noble tratamiento,  
mostrándose ser no solo cortesano,  
pero señor del cortesano asiento,  
con dulce estilo gravemente llano  
responde: "Cumpliré tu mandamiento;  
soy don Diego Florel; nací en Castilla,  
sucesor, aunque indigno, de su silla".

( "Ibidem", pag. 531 ).

<sup>20</sup>.- Del canto IX:

"No es posible que sepas el gran hecho  
del santo León Cuarto, pues te hallo  
con estos moros puesto en este estrecho;  
y Así, será justísimo contallo;  
que de admirable regocijo el pecho  
tendrá cualquiera lleno al escuchallo;  
y más en ti será tal regocijo,  
cual de la Iglesia tan ilustre hijo".

( "Ibidem", pag.531 ).

<sup>21</sup>.- La larga lamentación de Lijerea o Lixerea comienza con esta estrofa ( canto X ):

"¿Tanto os parece que durado había,  
envidiosa fortuna de mi estado,  
el regalo, el contento y la alegría  
de Lijerea con su esposo amado?  
¿O tanto os enfadaba y ofendía  
su valor, de mil glorias adornado,  
que para mi mortal congoja y duelo  
puesto le habéis en tanto desconsuelo?"

( "Ibidem", pag. 534 ).

<sup>22</sup>.- En la descripción de la casa y su entorno natural destaca ( canto XII ):

"Por cuatro bien labrados y anchos puentes,  
que van a dar a cuatro grandes puertas  
que a todos de ordinario están patentes,  
y como propias a cualquiera abiertas,  
se entra en la casa; y por las mansas fuentes  
del lago también tiene entradas ciertas  
en muchos barcos, que a todas partes  
pescando van con industriosas artes"

( "Ibidem", pag. 542 ).

extrangeros que bien lo testifica la estancia 26 del canto mono" a partir de la disposición precultista de abundantes recursos estilísticos según el gusto de la época; destaca el sevillano "la buena composición de los periodos, la hermosura de los miembros de cada uno, la transportación alguna vez de los sustantivos, los números, las figuras que se cometen a cada paso"<sup>23</sup>.

Finaliza el análisis de la elocución con una interesante referencia al uso y trato de la ortografía "loando el parecer de Vuestra Merced en avella seguido, pero excluyome por andaluz y apasionado de ella". Se engloba este comentario dentro de la preocupación del grupo sevillano por este tema a partir de la actividad de Fernando de Herrera ( sobre todo en sus "Anotaciones a Garcilaso" ), a quien secundan el propio Escobar, como aquí se aprecia, y también Juan de la Cueva, Jáuregui o Mateo Alemán<sup>24</sup>. Este interés de los humanistas hispalenses responde a su asimilación de la teoría de Nebrija de la lengua como compañera del imperio, en un afán de engrandecerla y elevarla, fijando unas reglas que la definieran normativamente. El ser en Sevilla donde más se desarrolla esta tendencia se debe a que es la ciudad española donde, en este tiempo se palpa de manera más directa, por su coyuntura histórica, la idea de esa grandeza imperialista universal que necesitaba un idioma paralelo en que manifestarse y dejar inmortalizadas sus hazañas.

En definitiva, esta valoración de la elocución dentro del poema heroico se circunscribe a un momento en el que la perfección y elevación de la forma iba acentuándose. Esta evolución se basaba en dos pilares fundamentales que no obstante están íntimamente ligados, uno la influencia del texto aristotélico de la Poética, donde se nos declara que el pensamiento retórico debe tener un fiel reflejo en el lenguaje y el otro, la tradición elegiaca con respecto a la necesidad de enriquecimiento de la lengua imperial dentro del planteamiento retórico del humanismo español del momento y que a partir de Nebrija va creciendo paulatinamente con la trilogía de los grandes líricos españoles del Siglo de Oro:

---

<sup>23</sup>. Se refiere a la siguiente estrofa:

"y luego el santo Principe famoso  
-arma, arma,- dice, y arma el campo suena  
el clarín alto, el atambor furioso  
con fiero alarma cielo y tierra atruena;  
y al enemigo campo poderoso;  
que en aquella presteza piensa apenas,  
con ordenada furia, en varios modos  
nos arrojamos al instante todos"

( "Ibidem", pag. 532 ).

<sup>24</sup>. Ver. CUERVO, J. "Disposiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanás", en *Revue Hispanique*, II, 1895, pags.1-69 y V, 1898, pags. 273-313.

Garcilaso de la Vega, Herrera y Góngora. Se convierte así en un tema de primer orden en los postulados ideológicos del círculo de eruditos que tratamos.

Una vez que ha concluido el análisis detallado de las partes del poema, le demuestra su admiración hacia la obra y su alegría por cuatro causas: "Alegrome con Vuestra Merced, con su patria, con la poesía española y conmigo mismo." A continuación pasa a indicarle el porqué de cada una; primeramente por Virués al haber realizado en su juventud una obra así<sup>24</sup>, por Aragón al poseer una epopeya dentro de los más estrictos cánones del humanismo contrarreformista, siendo el símbolo supremo de esta corona la montaña de Monserrate, sobre todo en este momento en que sus connotaciones de prestigio espiritual eran muy elevadas al añadirsele el episodio místico que en ella sufre Ignacio de Loyola. Así lo refleja Juan de Arguijo, poeta del círculo sevillano muy cercano a Escobar, en una composición en que señala los dos hechos:

"Ya el héroe vencedor de sus deseos,  
del nombre de Loyola ilustre gloria,  
comenzaba a ganar nuevos trofeos.  
Y al pie de la montaña, que la historia  
acuerda de Guarán que en ella había  
dejado eterna al mundo su memoria

n25

Igualmente se alegra por la poesía española "por tener ya un exemplar método para emprender obras deste género y una luz tan clara que la alumbre en las tinieblas de la ignorancia en que hasta aora a vivido". Este comentario es muy interesante y demuestra el interés que existía por realizar una grandiosa obra de características heroico-religiosas que se erigiera en una epopeya nacional, según el modelo de los poetas italianos del Quinientos. Por otro lado, alude críticamente al bajo nivel del humanismo hispano, sobre todo en este sentido elegiaco, hecho acentuado por las críticas de los escritores transalpinos que censuraban la falta de una noble cultura que identificara su imperio. Este hecho se acrecienta en Escobar ( como en Céspedes ) por pasar largas temporadas en Roma, desde donde escribe esta carta y donde sufriría todos estos malintencionados comentarios.

---

24.- Aunque se desconoce la fecha concreta de su nacimiento, se piensa que fue hacia 1550, por lo que cuando publica su Monserrate tendría unos 37 años aproximadamente.

25.- ARGUIJO, J. "Obra Poética", Ed. de S. B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971, pags. 217-220.

Finalmente se alegra por él mismo por haber sido un amigo suyo quien ha empezado a abrir ese camino en lo español.

El argumento del poema encajaba perfectamente dentro del sentido ideológico de la época. Trata de un ermitaño, Garín que tras ser inducido por el demonio, disfrazado también de fraile, viola y mata a la hija del conde de Barcelona. A partir de este momento ira a buscar perdón a Roma, a donde llegará después de muchas e imaginativas aventuras; allí se entrevista y cuenta los hechos al papa, el cual le ordena como penitencia que vuelva a su montaña de Monserrate a cuatro pies, emprendiendo a continuación el trayecto atravesando Italia y Francia y al llegar a su tierra es apresado por el Conde al que confiesa su culpabilidad. A continuación, tras desenterrar a la hija del conde, por intervención de la Virgen, ésta aparece con vida y entonces el ermitaño es perdonado. Esta tradición que Alborg, califica como mezcla de novela bizantina y leyenda piadosa<sup>26</sup> y a la que frecuentemente se le ha visto algún precedente islámico<sup>27</sup>, encajaba perfectamente como epopeya del reino de Aragón dentro de los planteamientos retóricos del humanismo contrarreformista.

Por otro lado la biografía de los dos poetas también es significativa para apreciar la evolución de la cultura española del momento. Cristóbal de Virués nace hacia 1550 y muere a principios del siglo XVII ( entre 1609 y 1614 ), procede de una familia humanista valenciana y su padre, el médico Alonso de Virués, era amigo de Luis Vives. Nuestro personaje entra en la carrera militar donde llega al grado de capitán, será soldado en Italia ( Milán ) y participará en la batalla de Lepanto donde resulta herido. Su producción literaria nos lo descubre como un autentico exponente del severo arte de la época de Felipe II en un momento en que el clasicismo renacentista se ha revestido de profundas connotaciones religiosas pero aún no llega a la explosión creativa del Seiscientos. Su obra poética es la composición que acabamos de analizar dentro de los más puros planteamientos de la épica contrarreformista. Es más fecundo en la actividad dramática, donde se constituye en uno de los principales representantes de lo que se ha llamado el teatro pre-lopista, englobándose dentro del grupo valenciano que se caracteriza por su fuerte relación con Italia. La temática de la composiciones de Virués están

---

<sup>26</sup>.- ALBORG, J. L. "Historia de la literatura española", Madrid, Gredos, 1970, t. I. pag. 944.

<sup>27</sup>.- GONZALEZ PALENCIA, A. "Precedentes islámicos de la leyenda de Garín" en Al-Andalus, I. 1933, pags. 335-354.

basadas en tema clásicos<sup>28</sup>, cultivando el género de la tragedia<sup>29</sup> en donde la influencia de Séneca es determinante, incluso aumentando los efectos de violencia dramática. Son temas de exaltación religiosa y patriótica, en un paralelo a lo que hemos visto en su poema El Monserrate. Con este grupo de dramaturgos, según Alborg, los elementos fundamentales en los que se había de basar el teatro nacional estaban en esencia descubiertos y a la espera del genio que acertara a fundirlos en las proporciones necesarias<sup>30</sup>. No obstante, este exceso de retórica que domina toda su obra, en su época tuvo un considerable prestigio y así recibe elogios de Cervantes y Lope de Vega e incluso el Monserrate se encuentra entre los libros de la biblioteca del Quijote.

Virués se configura por tanto como otro ejemplo de la unión de las teorías clásicas, en él sobre todo basadas en las tragedias de Séneca, y en el sentido moralista trentino a partir del cual intenta combatir los postulados de la Reforma luterana haciendo hincapié en la glorificación del acto de la penitencia y del arrepentimiento.

Por su parte, de Baltasar de Escobar se sabe que era sevillano (por la carta analizada), que estudió leyes en Osuna y que posteriormente fue secretario, tal y como aparece relatado por Pacheco -Lámina VII-<sup>31</sup> en donde se reafirma su estrecha relación con el grupo de humanistas andaluces que aparecen a lo largo de la presente documentación. En 1583 ya llevaba largo tiempo en Roma, allí permanecía en 1589, fecha de la epístola a Virués y aún en 1591, cuando realiza unas composiciones para una fiesta religiosa romana. En Sevilla está documentado que asistía a academias o tertulias literarias donde trataría a los personajes que

---

<sup>28</sup>.- Sus obras dramáticas son: "La gran Semíramis", "La cruel Casandra", "Atila furioso", "La infeliz Marcela" y "Elisa Dido".

<sup>29</sup>.- Igual que hace con las composiciones poéticas en las que cultiva la epopeya, el género más alto; en el teatro también practica la tragedia como la modalidad más noble.

<sup>30</sup>.- ALBORG, J. L. "Op. cit.", t. I. pag.969. Lógicamente la personalidad a la que se refiere el autor es Lope de Vega.

<sup>31</sup>.- PACHECO, F. "Libro de descripción ...", pag 105, es un retrato sin elogio.

RODRIGUEZ MARIN, F. "Pedro de Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico.", Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, pags. 141-142 piensa que sería secretario de los virreyes de Nápoles.

habitualmente configuraban estas reuniones<sup>32</sup>. En su época hubo de contar con un considerable prestigio, pues tres sonetos suyos figuran en las Flores de Poetas Ilustres de Pedro de Espinosa, recibe elogios de Cervantes y tuvo estrecha amistad con Herrera, participando en parecidas cuestiones culturales que el "Divino" poeta; pero esto lo veremos más en profundidad en el próximo documento, donde estudiaremos su vinculación y las teorías dominantes en el círculo sevillano.

Volviendo propiamente a la carta hay que indicar que parte de los preceptos clásicos de Aristóteles y Horacio referentes a las características de la épica culta. Pero en el contexto hispano de la época vemos como participa de la tradición aristotélica del humanismo español. En el siglo XVI van a ser dos las obras que recojan las doctrinas del estagirita. Obras, por otra parte, de una enorme influencia en su momento y que se pueden considerar como las cumbres de la preceptiva poética del Quinientos en nuestro país. Nos estamos refiriendo a las Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega de Fernando de Herrera, aparecidas en 1580 con un interesantísimo prólogo de Francisco de Medina y a la *Philosophía Antigua Poética* de El Pinciano publicada en 1596. Entre estos dos textos se sitúa la carta de Escobar a Virués.

En el prólogo de Medina se hace especial hincapié en el elogio de la lengua castellana a la que hay que cuidar y engrandecer, poniendo fin a la desatención que con ella se ha producido. Herrera por una parte mezcla en sus comentarios los planteamientos aristotélicos con el idealismo platónico que define sus composiciones petrarquistas, reafirmando en la necesidad de dar prestigio y gloria al idioma hispano, teniendo como referencia, incluso para superarla, la labor que llevaban a cabo los italianos.

Serán varias las hipótesis herrerianas de base aristotélica que se reflejan en el texto de Escobar, como la división de géneros, la obligación de elevar la lengua española y el concepto de poesía como "dadora de gloria ... única corona inmortal" a través de su identificación con la retórica tal y como señala Macri<sup>33</sup>.

Pero la obra que recoge la preceptiva del filósofo griego y la extiende enormemente es la de El Pinciano, quien, como ha señalado Shepard<sup>34</sup>, une el placer aristotélico con la utilidad horaciana a partir del planteamiento de lo

---

<sup>32</sup>.- Por RODRIGUEZ MARIN, F. "Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico.", Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, se sabe que asistía a la academia de Cristóbal de Sandoval, noble y rico propietario osunés a la que también acudían Baltasar de Céspedes y Barahona de Soto (pags. 77 y s.s.).

<sup>33</sup>.- MACRI, O. "Fernando de Herrera" Madrid, Gredos, 1959, pag. 417.

<sup>34</sup> SHEPARD, S. "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro", Madrid, Gredos, 1970.

verosímil; establece la jerarquía social de los géneros y los supedita a las normas del decoro, acentuando de esta manera el sentido moral de lo poético según el adocinar deleitando del romano; fija así la superioridad de la poesía sobre la historia por su tratamiento de lo general y perfecto contra lo accidental y real de la segunda. Características todas tan cercanas al texto de Escobar como fácilmente se puede apreciar.

Esta evolución de los tratados basados en Aristóteles en los que se va acentuando cada vez más la relación entre lo poético o literario y la jerarquía social, en un intento de considerar los conocimientos intelectuales como un síntoma de prestigio social, llega a su culminación con el libro de la Erudición Poética de Carvillo y Sotomayor de 1611, autentico manifiesto de la poesía gongorina donde legitima el oscurantismo mincritario de la actividad poética en ese afán por considerarla un arte elevado y culto al alcance solo de un pequeño círculo de humanistas, donde su lenguaje es completamente erudito y sublime.

Queda el poema del Monserrate como ejemplo de lo que será la epopeya del periodo contrarreformista en la que interviene de una manera directa la presencia metafísica. Este género, en donde ya desde la Edad Media domina el espíritu heroico sacro, verá como durante el Primer Renacimiento se sustituye en gran parte esa subordinación metafísica por el prestigio de la fama y la gloria conseguida a través de la inmortalidad que ofrecen las "artes" humanistas. No obstante, a partir de Trento y tras la crisis de los principios del Quinientos, se incrementarán de nuevo los planteamientos espirituales en un momento en el que la confianza en el sistema humanista ha bajado muchos enteros y en donde, a la vez, se tiene que hacer frente al cisma de la Reforma, acentuando los sentimientos que ésta atacaba, como la penitencia y el arrepentimiento, móviles sobre los que se asienta la trama del Monserrate.

DOCUMENTO XXXII

Hacia 1581-82. Roma posiblemente.

"Carta de Baltasar de Escobar a Fernando de Herrera pidiendole que realice varios poemas heroicos sobre gestas españolas".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fol. 322.

B.- Copia manuscrita simple y autor anónimo de principios del siglo XVII.

"/(fol. 322)

Carta de Baltasar de Escobar a Hernando de Herrera.

Muy buena nueva me a dado Vuestra Merced en dezirme que junta sus rimas para estamparlas, pero muy mala en privarnos con esto de la esperança de ver mas versos suyos que aunque en la istoria tenga Vuestra Merced su gusto, tiene en la poesia su genio; y assi a dejado que le emplease en algun poema eroico, siendo el estilo de Vuestra Merced tan propio deste genero. Mil vezes lo e pensado y algunas pasado con el discurso tan adelante, que e imaginado en el sujeto que podria Vuestra Merced tomar, y estando nuestras istorias españolas tan llenas de acciones famosas y capaces de poemas regulados con los preceptos de Aristoteles, e hallado algunos de que quiero proponer a Vuestra Merced aqui seis que no parecieran atrevimiento este mio a quien supiere el respeto y oservancia que yo tengo a las cosas de Vuestra Merced.

Digo pues que el primero destes seis argumentos es la batalla de Clavijo, donde ay tantas cosas admirables que tratar aunque un ingenio que aora se va criando y de quien tengo muy buenas esperanças, pienso que a de emplear sus estudios en esta fatiga.

El segundo el Cerco de Çamora por el rey don Sancho, donde se introduzen tantas personas eroicas y se ven tantos hechos de cavalleria.

El tercero el Triunfo de la Cruz y batalla de las Navas de Tolosa, donde ay ocasion para loar la mayor parte de la nobleza de España.

El cuarto la empresa del Santo Rey, don Fernando y toma de Sevilla, tan memorabile y milagrosa, y donde se pueden onrrar nuestros conquistadores y casas solariegas de esa patria.

El quinto la batalla del Salado, donde ay ocasion de hablar de la nobleza andaluza, mayormente aviendo sido la espedicion hecha en Sevilla.

El sexto (aunque este es demasiado moderno), la conquista de Granada, en que se pueden mezclar armas y amores.

Vea Vuestra Merced que ociosos pensamientos los mios entre exercicios de tanto ambaraço".

Este documento es una copia de una carta enviada por Escobar a Fernando de Herrera, probablemente desde Roma, donde el primero pasó gran tiempo. Va íntimamente relacionado con el anterior, al que precede en la foliación del libro, y se puede apreciar como el autor de la reproducción es el mismo en ambos casos (folio 79); sin duda, algún humanista o erudito cercano a Céspedes o Aldrete, lo que explicaría su presencia en Granada. No tenemos noticia de que haya sido publicada anteriormente.

El discurso que establece es el mismo que la carta a Virués; es decir, una apología de las grandezas épicas hispanas y de la necesidad de plasmarlas en una epopeya nacional. Esto es lo que se le pide a Herrera, que realice una composición donde se narren poéticamente varios episodios históricos triunfantes de las tropas españolas en su lucha contra el Islam a lo largo del periodo de la Reconquista.

Al mismo iniciar el texto, Escobar hace una referencia que nos fecha la carta, pues apunta: "Muy buena nueva me a dado Vuestra Merced en dezirme que junta sus rimas para estamparlas, pero muy mala en privarnos con esto de la esperanza de ver mas versos suyos que aunque en la istoria tenga Vuestra Merced su gusto, tiene en la poesia su genio; y assi a dejado que le emplease en algun poema eroico". Se señala que Herrera va a publicar sus poesías y que ha decidido no componer más versos y dedicarse al trabajo de la historia. Repasando la biografía del poeta sevillano vemos como lo único publicado por él en vida son "Algunas poesías de Fernando de Herrera" Sevilla, 1582, y que su tajante negativa a proseguir su actividad poética la realiza tras la muerte de la ensalzada condesa de Gelves en 1581, motivo principal de toda su producción neoplatónica petrarquista. Pues con anterioridad a esta fecha iba compaginando ambas labores tal y como afirma Medina en el prólogo a las Anotaciones. Así pues, la fecha de esta carta estaría entre 1581 (cuando decide no realizar más estrofas) y 1582 (en que imprime sus versos, que según el documento está preparando).

Por otro lado se nos informa de la mayor afición del "Divino" por lo histórico, según el pensamiento que desde su juventud mostraba el sevillano, plasmado en el deseo que entonces tenía en realizar una producción épica en sentido patriótico, basada en la antigüedad clásica y en los ejemplos de la Italia renacentista. Pero este deseo pronto se tornará en frustración permanente al no poder dominar su impulso amoroso ante la aparición en su vida de la condesa de

Gelves; para una vez fallecida esta, negarse a volver a componer versos y dedicar su actividad al trabajo histórico (pero ya no desde el punto de vista poético) y a la preceptiva<sup>1</sup>. De aquí la exaltación que de su genio hace el otro poeta y la invitación a que vuelva a realizar estrofas. La historia a la que se dedicaba Herrera es la "Istoria General del Mundo", obra monumental en la que se estudiaba los acontecimientos universales, según unos, o los españoles, para otros, hasta el tiempo de Carlos V, la cual mostró ya escrita a sus amistades en 1590, según el testimonio de Pacheco<sup>2</sup>, aunque según otras opiniones no llegó a acabarla<sup>3</sup>.

El nombrar aquí la expresión de genio poético nos habla también de la consideración teórica que de esta actividad se tenía en la época. Así, vemos como se le hace alusión a la característica genial de la poesía en una consideración con indudables connotaciones platónicas. A la vez nos hará referencia posteriormente a la preceptiva aristotélica, por lo que se aprecia como en el Humanismo están fundidos en gran medida conceptos y temas de los dos filósofos griegos, tal y como se aprecia en la misma obra herreriana, donde incluso afirma al definir la categoría de genio que "el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico"<sup>4</sup>. De esta manera y, continuando con este sincretismo de los pensadores helenos, nos indica que donde mejor ha manifestado Herrera ese genio ha sido en los poemas heroicos, "siendo el estilo de Vuestra Merced tan propio deste genero". Efectivamente, a la grandeza del tema patriótico correspondía un lenguaje igualmente elevado, como ya hemos visto, según las teorías imperantes que desembocarán en el recargamiento y derroche de erudición culterana, y será en las composiciones que en este género realiza el sevillano donde se constituirá en

---

1.- VILANOVA, P. "Fernando de Herrera" en Historia General de las Literaturas Hispánicas, t. II, Barcelona, Vergara, 1968, pags. 687-751.

Nos señala que a partir de conocer a la condesa se había producido en el poeta "una constante obsesión que atormentaba su espíritu orgulloso defraudado en sus ambiciones de gloria. Las repetidas alusiones que aparecen en sus versos acerca de estos proyectos épicos frustrados, denotan claramente la amargura del poeta, exacerbada por el desengaño de su amor no correspondido", pero, no obstante "el poeta no pierde la esperanza de llevar a término algún día su ambición soñada ...Hasta tal punto acongoja esta obsesión al poeta, que siente la necesidad constante de justificarse ante sí mismo y ante sus amigos" ( pags. 718-719 ).

2.- PACHECO, F. "Libro de Descripción...", pags.178-179.

3.- Para ver las diferentes opiniones sobre esta obra de Herrera y las alusiones de Juan de la Cueva, Francisco de Medina, Pacheco, Francisco de Rioja o Enrique Duarte ver VILANOVA, A. "Fernando de Herrera", pags. 704-705.

4.- la definición completa de genio según Fernando de Herrera es: "una virtud específica, o propiedad particular de cada uno que vive. No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico. Es el que se ofrece a los ingenios divinos, y se mete dentro para que descubra con su luz intelecciones de las cosas secretas que escriben. Y sucede muchas veces que refiriéndose después aquel calor celeste en los escritos, ellos mismos admiten, o no conozcan sus mismas cosas, y algunas veces no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas de él." Cita recogida de GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas". Granada, Universidad, 1966, pag. 514.

precedente inmediato de Góngora con un desarrollo de lo que Maçri ha denominado como "pindarismo barroco herreriano"<sup>5</sup>.

La necesidad de elaborar esa epopeya española la manifiesta Escobar en los mismos planteamientos que hará a Virués unos años después (documento XXXI), pues para el primero este tema era prácticamente una obsesión al vivir en Roma y al sufrir las conocidas críticas italianas, y así se manifiesta: "Mil veces lo e pensado y algunas pasado con el discurso tan adelante que e imaginado en el sujeto que podría Vuestra Merced tomar, y estando nuestras istorias españolas tan llenas de acciones famosas y capaces de poemas regulados con los preceptos de Aristóteles, e hallado algunos de que quiero poner a Vuestra Merced". Aquí testifica una vez más cuales son las fuentes donde tiene que alimentarse la epopeya panegírica nacionalista al igual que indicaba en el Documento anterior, criticando de nuevo el vacío existente por no haber ensalzado los poetas tantas hazañas heroicas como mostraba la historia imperial española.

Los seis temas que propone Escobar a Herrera son episodios favorables para los cristianos dentro de su relación con el elemento islámico en la historia medieval española: la batalla de Clavijo (de especial significación por la leyenda de Santiago y de la que se estaba ocupando un poeta joven, según el documento), el cerco de Zamora por el rey Sancho (suceso tan atrayente para la poesía épica), las Navas de Tolosa, la toma de Sevilla por Fernando III, la victoria castellana de El Salado y finalmente la Conquista de Granada. Algunos de estos temas han sido también tratados por otros componentes de este círculo pues ya el mismo Pablo de Céspedes emprendió la labor de un vasto poema sobre el Cerco de Zamora, hoy perdido<sup>6</sup>; del mismo Fernando de Herrera se conoce otra canción al rey San Fernando y Juan de la Cueva realiza un poema épico, "La conquista de la Bética", sobre la conquista de Sevilla por Fernando III y una obra de teatro dedicada a la "La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora".

El sentido contrarreformista que se quería otorgar a estas poesías se aprecia en la misma manera de referirse a estos episodios históricos ("el triunfo de la cruz", "empresa del santo rey ... tan milagrosa") o en el intento de querer reflejar en ellos las grandezas de la monarquía española y sobre todo de la nobleza castellana, pues después de enunciar cada tema, se hace el repetido apuntamiento de ser ocasión para alabar las "casas solariegas de esa patria". Pero donde más

---

<sup>5</sup>.- MACRI, O. "Fernando de Herrera", pag.416.

<sup>6</sup>.- PACHECO, F. "Libro de Descripción ...". En las pags. 102-103, en el comentario al retrato de Céspedes señalará: "Comenzó un poema eroico del cerco de Zamora, i hizo dél más de cien octavas. Todo lo cual esta lleno de luzes maravillosas, de ilustres afectos i de insignes imitaciones de Virgilio i Omero."

clara se demuestra esa idea es en elegir sucesos donde se plasmaba el poder y la fortaleza del imperialismo cristiano español en su lucha contra los infieles, en unos actos en donde esa magnanimidad militar estaba puesta al servicio de la fe. De esta manera se engloba aquí el retraimiento de las posturas humanistas más progresistas y el robustecimiento de la influencia de las clases aristocráticas en un proceso general en la evolución del periodo humanista hacia esa acentuación seiscentista de los planteamientos espirituales que legitiman la jerarquía social<sup>7</sup>.

Este contexto ideológico hace que la preceptiva poética del momento proponga como temas preferentes las hazañas cristianas, que en el caso español correspondían a las luchas gloriosas del héroe de la Reconquista. Estos serán los postulados que expone El Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, texto de gran influencia en el siglo XVII y que al salir en 1596 se proponía organizar todas las teorías que ya existían anteriormente en el contexto español tal y como nos señala Shepard<sup>8</sup> y como se aprecia por estos documentos (XXXI - XXXII).

Se muestra en esta carta el ideario teórico de la función de la poesía y la historia como legitimadoras del poderío de un imperio dentro de los postulados humanistas que el propio Herrera expone en sus Anotaciones al señalar que "no faltaron a España en algún tiempo varones heroicos; faltan escritores cuerdos y sabios que los dedicasen con inmortal estilo e la eternidad de la memoria"<sup>9</sup>. Esta necesidad se manifestaba de una manera más evidente en el caso sevillano, donde por las características que ya hemos expuesto, se palpaba mayormente la grandeza española, en la que ahora juega un papel destacado la labor evangelizadora.

Por otra parte, ya la influencia de la retórica contrarreformista se va acentuando en el poeta sevillano quien, como señala Macri, no ensalzará individualmente las hazañas de un héroe, o el amor a una mujer, sino que pasando de lo particular a lo general cantará al Heroísmo y a la Heroísmo. Heroísmo que progresivamente va desprendiéndose de sus connotaciones clásicas o mitológicas para ir convirtiéndose cada vez más en una intervención directa de Dios que de esta manera protege a su pueblo elegido, en un planteamiento del Antiguo Testamento donde no nos resultan extrañas las especulaciones de Pablo de Céspedes que hemos visto y que nos colocaba el imperialismo español como directamente emanado de

---

7.- Esta alusión a la nobleza andaluza y sevillana no es otra cosa sino la obligada referencia y exaltación elegiaca a la que estaban obligados los humanistas en esa relación de mecenazgo tan desarrollada en la ciudad hispalense en esta tiempo, y de la que las dos partes salían beneficiadas socialmente.

8.- SHEPARD, S. "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro", Madrid, Grados, 1970, pag. 27.

9.- GALLEGO MORELL, A. "Op. cit.", pag. 539.

lo metafísico y por lo tanto sucesor directo de los hebreos de los primeros libros bíblicos<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>.- Esta es la tesis contrarreformista plasmada en su Canción a la Batalla de Lepanto.

DOCUMENTO XXXIII

Sin fecha, Córdoba posiblemente.

"Borrador y notas de fragmentos del Poema de la Pintura de Pablo de Céspedes con referencia a poesías de Píndaro".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 212-213 v.

"/(fol. 212)

[I Pindaro en la segunda Chansonica, o oda de su olimpia

ΕΝΘΑ ΜΑΚΑΡΩΝ  
ΝΑΪΤΟΝ ΩΚΕΑΝΙΔΩΣ  
ἄυραι πριπνέουσιν ἄν  
ΘΕΜΑ ΔΕ ΧΡΥΣΟΥ ΦΛΕΓΕΙ  
ΤΑ ΜΕΝ ΧΕΡΣΟΨΕΥ ΑΠ' Α-  
ΥΛΑῖΝ ΔΕΝΔΡΕΩΝ

---

<sup>1</sup> Ubi beatorum  
Insalam Oceanidos  
Auræ perflant  
Floresque auri micant  
Aliis quedam ab humo  
aliis a pulchris arboribus  
Aque autem alios educat  
Quorum monilibus manus  
implicat et corollis.

ὕδωρ δε ἄλλα γερσελ.  
ὄρμοισι τὴν χερὰς ἀνα-  
πλέκοντε καὶ σεφάνοις.<sup>2</sup>

<sup>3</sup>Tomó de allí este lugar [Pablo de Cépedes]<sup>4</sup> en el primer libro de la Pintura, hablando de los Eliseos Campos. Zoographicorum.

[La cual el suavissimo (odorifero) i fecundo  
soplar (huelgo del blando) espiritu de Zephiro rodea  
limpio (alegre aspecto del luciente) i el puro resplandor i de alegre  
mundo  
(provoca, llama) lleva l'aura oceanica i marea]<sup>5</sup>

La cual el suavissimo i fecundo  
Zefiro alienta i resplandor rodea  
de la templanza [del aspero]<sup>6</sup> i apazible mundo  
mueve l'aura oceanica i marea  
de do nace [nace de aqui]<sup>7</sup> un reposo almo i profundo  
o restaura la vida i la recrea  
I [donde]<sup>8</sup> matizan el suelo de contino

<sup>9</sup> Las esmaltadas flores y oro fino //(fol. 212 v.)  
Unas los bellos prados i sombríos  
visten de colorada hermosura  
d'otras llevadas de favonios frios

<sup>2</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>3</sup>.- Imito [Tachado en el original].

<sup>4</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>5</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>6</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>7</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>8</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>9</sup> Las esmeraldas verdes i oro fino  
Las flores i esmeraldas, i oro fino.  
[Texto tachado en el original].

Exala <sup>10</sup> vivo color l'alta espesura  
i en el contorno de los mansos rios  
guarnecen otras l'arboleda oscura  
enriquecido siempre el sitio amero  
de dulces prendas de verano ageno.

ΠΙΝΔ. ΟΛ ΕΙΔ Β

ὅσοις ἐτόλμασαν ἐς τρίς  
ἔκταρθε ἐκταρθε μείναντες  
ἀπὸ πάντεσσαν ἀδικῶν ἐχειν  
ψυχὴν ἔτειλαν Διὸς  
ὄδοιπάρη Κρονου τυρ-  
σιν. εὐθα μακάρων  
ὑἱῶσθον ὀκεανίδες  
ἄνραλ πρίπνεούτιν, ἀν-  
θεμα δε χρυσοῦ φλέγελ  
τὰ μὲν χερσοθεν ἀπ' ἄ-  
χλωῶν δένδρεων,  
ὔδωρ δ' ἄλλα γέρσελ  
ὄρμοισι τῶν χέρως ἀνα-  
πλέκονεων κἀι σεφάνοις.  
Pindari Olympia

Strophe IIII colon XIII

Quicumque dein perderarunt ter utrinque agentes avitatiis  
prorsus alienam servarementem abierunt a Iove sibi destinatam viam iuxta  
Saturni habitationam, cui nomen Tyrsis ubibeaterum insulam, Oceanides  
aurae circum ciriaperflant, ubi flores instar auri collucent aliis quidem  
terrae nellis vero splendorum arborum alios vero aqua nutrutrit, quorum  
flexuris et coronis manus ornat Tyrsin ubi beatorum insulam. No se a de  
entender aqui insulam beatirum alguna de ias islas fortunatas o Canarias,  
porque en el tiempo del poeta Pindaro ni muchos años despues estaban

<sup>10</sup>.-Espira.

descubiertas el cual en la Oda III ISTH. epodos. Colon XI i en el fin de la antistrophe,

Strenvitatibus autem et ecefermeatro  
interprete

ad hacc domire bucpre clare gestis Herculanans ad husuqe,  
columnas pertingunt Neque ultra Gades nitidatur,

Nemea, ode III, ep. Colon VIII. //(fol. 213 v.)

Dequibus in Olympiis,

Noa facile est Aristophanis fili traisceur  
Porro in accesum columnarum Herculis fretum  
quas deus heros sicut, navigationis penitissimae testes inclytas.

ΟΥΚΕΙ ΠΡΟΣΩ  
ἀβάταιν ἀλλὰ κίονων  
ὑπερ Ἡρακλέως πρὸς ἄν' εὐμάρης  
ἦρως θεὸς ὡς ἐβηκεῖ  
ναυτείας ἐσχάτης  
μάρτυρας κλίτας.

En los Olympios, oda III. T. epodos, col 8

ΕΙΔ' ἐπίστευεῖ μὲν ὕδωρ, κτεάνων  
δὲ χρυσὸς λίδοιέστατον,  
νῦν γε πρὸς ἐσχάτων ἠΐ-  
ρων ἀρεταῖσιν ὑμῶν ἄπτεταις  
αἰθερὸν Ἡρακλεὸς σελαῦ. τὸ πόρσο  
δ' ἔσσι σογοῖς ἔσθλον  
καὶ σομοῖς μὴν δώξω κένος εὔην

Quod si praestatissima est aqua, inter possessiones autem aurum  
maxime venerabile, nunc certe ad extremos limites Theron pervemens,  
virtutibus domesticis attingit Herculis columnas quod ultra (eas est)

sapientibus et insipientibus in accesum non igitur persequar, vanus (enim) essem.

Nam parvemia Herculis columnas attingere, ad summa rerum culmina conscendere significat, atqui simulacra Herculis, ut inter presertim, ob Gerionis boves ad insulam Erythiam in Oceano sitam per venisset, omne navigabile mare transiens, neque quicquam praeter Chaos et caliginem repensset, columnas erexit, quibus finem, et laberiem suorum consummationem, et navigationis metam indicavit, ultra quas nemo devenire possit."

Este documento está constituido por unas anotaciones de Pablo de Céspedes a partir de unas poesías del griego Píndaro, en donde se dispone a éste como fuente directa de algunos de los pasajes de su Poema de la Pintura. Por otro lado también trataría por medio de estas composiciones de vislumbrar las relaciones de los héroes clásicos con la historia más antigua de la Península Ibérica. La atribución al racionero se puede realizar con bastante seguridad tanto por la enorme admiración que sentía por Píndaro, manifestada por él mismo en otros documentos, como por el tipo de paleografía que venimos analizando comparativamente con otros textos verificados del cordobés (foto 80).

El manuscrito se inicia con la transcripción tachada de un fragmento de la Olímpica segunda de Píndaro, y su traducción latina. Esta misma traslación la realizará posteriormente considerablemente modificada, (ahora ya sin tachar).

A continuación nos viene la referencia de la obra de Céspedes, de nuevo citándose en tercera persona, proceder no exclusivo del cordobés como ya vimos al analizar su Discurso sobre el Templo del dios Jano, aunque después intenta borrar su nombre. Por otra parte, de nuevo se nos señala que su Libro o Poema de la Pintura se llama Zoográfica o "Zoographicorum" como aquí indica. E incluso él mismo reafirma esa dependencia tan directa como modelo en Píndaro al suprimir la palabra "Imito" por "Tomo de allí" que nos refuerza la relación entre los dos poemas. A esta fuente referencial se le añade el texto de Estrabón<sup>1</sup>.

Posteriormente aparece el proceso de elaboración de dos octavas reales del Poema de la Pintura inéditas hasta ahora. Se aprecia como va tachando las palabras hasta llegar a conseguir los versos de once sílabas (endecasílabos), quedando definitivamente estas dos estrofas de la siguiente manera:

" La cual el suavissimo i fecundo  
Zefiro alienta i resplendor rodea  
de la templanza i apazible mundo  
mueve l'aura oceanida i marca

---

<sup>1</sup> Ver nota 7.

de do nace un reposo almo i profundo  
o restaura la vida i la recrea  
I matizan el suelo de contino  
Las esmaltadas flores y oro fino

Unas los bellos prados i sombríos  
visten de colorada hermosura  
d'otras llevadas de favonios frios  
Exala vivo olor l'alta espesura  
i el contorno de los mansos rios  
guarnecen otras l'arboleda oscura  
enriquecido siempre el sitio ameno  
de dulces prendas de verano ageno<sup>2</sup>.

Así, la rima es la característica de esta comparación: ABABABCC según los modelos de esta estrofa configurada en el Renacimiento Italiano por Bocaccio y a partir de aquí adoptada en las composiciones humanistas entre otros por Ariosto. En España la introduce Boscán y pronto será la manera utilizada generalmente para los poemas épicos o narrativos, teniendo una amplia repercusión en el Seiscientos hispano donde se acentúa su empleo en composiciones eruditas o cultas cuya muestra más significativa puede ser la Fábula de Polifemo de Góngora, personaje tan cercano, por otra parte, a Céspedes. Al mismo tiempo, su disposición con el endecasílabo nos señala, asimismo, las características renacentistas de esta forma métrica<sup>3</sup>.

Estas estrofas inéditas pertenecientes al Libro I de la Pintura de Pablo de Céspedes posiblemente corresponderían a la parte inicial en donde hace una descripción de la naturaleza como alabanza de la obra de Dios, pudieran ir después de la estrofa

---

<sup>2</sup>. El pasaje de Píndaro donde se basa es, según la traducción de Agustín Escalas (PÍNDARO, "Himnos Triunfales con Odas y Fragmentos de Anacreonte, Safo y Erina". Barcelona Iberia, 1968):

"Cuando los hombres, luego de haber vivido tres veces en el uno y en el otro mundo, han tenido suficientes fuerzas para mantener su alma alejada de toda injusticia, siguen el camino de Júpiter hasta la Torre de Saturno; y son recibidos en las islas de los bienaventurados, acariciada por las brisas del Océano, donde brillan las flores de oro, que nacen del seno de la tierra; en los árboles más bellos, o que brotan del seno de las olas; y con ellas trenzan guiraldas con los que enlazan sus brazos y sus frentes."

<sup>3</sup>. QUILIS, A. "Métrica Española", Madrid, Ed. Alcalá, 1975, pags. 58-63 y 106-107.

octava, según la ordenación de Ceán Bermúdez donde señala "Aquí faltan versos", pues a partir de ese lugar ya empieza el racionero a dedicarse a la narración de los procedimientos del arte pictórico<sup>4</sup>.

La calidad de estos versos es muy considerable y demuestran el perfecto encuadre del pintor-poeta cordobés dentro de las tendencias dominantes en su círculo y en su época. Es una preciosa descripción de los elementos naturalistas en donde destaca el colorismo y la afectación de los distintos sentidos como el olfato, el oído, pero siempre supeditados a la preciosa descripción visual de un paisaje completamente idealizado en donde destacan las sensaciones de color dentro de la trayectoria del momento en el que a partir de la introducción de los modelos italianos por Garcilaso, se irá acentuando cada vez más un recargamiento expresivo en cuanto al tema y también en cuanto a la forma; donde se irán desarrollando paulatinamente las comparaciones descriptivas (desde el toledano se llegará a Herrera o la escuela antequerano-granadina para culminar en Góngora) o el cada vez mayor perfeccionamiento de la forma (en esta misma línea secuencial). Se erige así Céspedes en lo poético en una situación semejante a lo que ocurre con lo arqueológico, histórico, o pictórico, es decir en una personalidad tremendamente importante en ese momento de cambio de siglo en donde transforman los elementos renacentistas y manieristas en los planteamientos ya barrocos de la siguiente centuria. Hemos observado su íntima relación con Herrera y en el próximo documento lo veremos igualmente interviniendo en los preceptos teóricos de los que se ha llamado la escuela antequerano-granadina; mientras que su vinculación con Góngora es fácilmente aprehensible ya sea en estas dos estrofas o en todo su Poema de la Pintura<sup>5</sup>.

Estos versos del racionero entran dentro de una descripción de los Campos Elíseos. Cuestión a partir de la cual vamos a ver como entran en juegos otros planteamientos de su discurso retórico que estamos observando en toda la documentación, ya que este lugar normalmente se pensaba que se encontraba en el extremo occidental del mundo, por lo que se identifican con algún paraje de la

---

4. CEAN BERMUDEZ, J A., "Diccionario Histórico..." , t. V, pag. 326.

5. Es significativo que dentro de la explosión creativa que caracteriza toda la producción de Góngora, sea en los años en que ya había muerto Céspedes cuando se produzca la cumbre en cuanto a sus planteamientos culteranos, mientras que cuando vivía el pintor, compañeros ambos en el cabildo catedralicio cordobés, aún dentro de ese recargamiento erudito y sensual, su producción está más cercana a la línea de éste, de Herrera o del círculo antequerano.

geografía española. Así manifiesta: "no se a de entender aquí insulam beatirum alguna de las islas fortunatas o Canarias, porque en el tiempo del poeta Píndaro ni muchos años despues estaban descubiertas". Alegando que lo último conocido eran las columnas de Hércules, cerca de Cádiz, a partir de varios pasajes de la obra del poeta griego<sup>6</sup>. De esta manera se acentuaba, con la tremenda autoridad de Píndaro la identificación de la Bética con la descripción de los idealizados Campos Elíseos clásicos donde soplabá Zefiro, según los planteamientos que ya se entreveían en la obra de Homero y que recoge Estrabón en sus Libros I y III<sup>7</sup>. Céspedes reafirma su intento de justificar la remota antigüedad de España según los conocidos planteamientos expresados en sus estudios de investigación histórica y arqueológica; e incluso en el último párrafo de este documento vuelve a hacer alusión a la imposibilidad de proseguir Hércules su viaje después de la Península, apelando a la mitografía griega existente sobre su estancia, como su relación con Gerión, rey mítico de Tartesos a quien arrebató sus ganados.

---

<sup>6</sup>. Estos pasajes de Píndaro citados en el texto, en los que hace referencia al extremo occidental del mundo en las columnas de Hércules son:

Nemea III:" Tan bravo como hermoso, el hijo de Aristófanes se ha elevado hasta la cima de la gloria. No puede ir más lejos ; no es fácil empresa penetrar en el mar inexplorado; más allá de esas columnas que levantó el héroe divino, como ilustres testigos del lugar por donde pasó. Después de haber domado a los monstruos del mar y explorado los bajos fondos, se detuvo en el punto extremo que incita al regreso y fijó los límites de la Tierra."

y en la Olímpica IV." Tal como el agua es el primero en todos los elementos, y como el oro es la más preciosa de todas las riquezas, asimismo Terón ha alcanzado, con sus virtudes, el colmo de la felicidad; la gloria de su casa se extiende hasta las columnas de Hércules. Ir más allá es algo imposible, tanto para el sensato como para el insensato. Yo no lo intentaría, puesto que equivaldría a realizar un esfuerzo en vano."

(PINDARO, "Himnos...". pags. 159-160 y 52 respectivamente).

<sup>7</sup>. GARCIA Y BELLIDO, A. "España y los Españoles hace dos mil años, según la geografía de Strabón", Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

En el libro I:" Mostró también [Homero] la felicidad de los hombres del occidente, así como la templanza del ambiente, convencido, como parece, de la riqueza ibérica, esta riqueza que impulsó primero a HeraKlés a llevar a cabo su expedición ...; aquí pone el poeta los soplos de Zéphyros, aquí también coloca el Campo Elysiion," (pag 206).

En el libro III:" [Homero] tuvo la idea de colocar aquí la mansión de almas piadosas, y el "Elypsion Pedion"... La pureza del aire y la dulce influencia del Zephyros son, en efecto, caracteres propios de Iberia, que vuelto por completo al lado de Occidente, posee un clima verdaderamente templado. Además está situada en los últimos confines de la tierra habitada". (pags 102-104).

- Si analizamos las características de Píndaro y de su producción poética podemos explicarnos de una manera evidente la causa de que constituyera el modelo predominante de poeta clásico a imitar por este círculo de Céspedes y Herrera, pues ambos manifestarán en repetidas ocasiones su profunda admiración por el tebano al que se le consideraba el más alto ejemplo de majestad heroica según refiere en sus Anotaciones Herrera.

En las composiciones pindáricas destaca la exaltación ciegiaca de los modelos de la aristocracia griega más tradicional a través de su planteamiento lírico-épico, recalcando extraordinariamente las connotaciones metafísicas de estas hazañas. Este afán por el ensalzamiento de los linajes nobiliarios entronca con un desmedido amor por su ciudad y patria en un sentido más religioso que civil. Todo esto se plasma en unas poesías donde se cuida extraordinariamente lo grandilocuente basado en la suntuosidad de formas y matices coloristas y en un continuo deseo de renovar la riqueza lingüística. Supedita, así, cada una de estas características y su conjunto a una profunda intención retórica en donde la elocuencia de su discurso es determinante. Así, según Esclasans<sup>8</sup>, no hacía más que trasladar al plano lírico y épico la existencia que veía, elevando el mundo real circundante a un estadio sobrerreal. De esta manera crea un refugio intelectual totalmente desarraigado de cualquier proyección popular y fundamentado en la relación minoritaria con otras personas afines dentro de su grupo aristocrático. Con todos estos planteamientos socio-culturales no es de extrañar la auténtica admiración que por él sentían los eruditos más sobresalientes de este altanero círculo del humanismo contrarreformista andaluz del siglo XVI y principios del XVII donde la fundamentación del sentido mesiánico del imperio español era su tarea primordial.

---

<sup>8</sup>. Prólogo a PINDARO, "Himnos ...", pags. 21-24.

DOCUMENTO XXXIV

Sin fecha, Córdoba.

"Carta de Pablo de Céspedes sobre comentarios de preceptiva poética".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 261-262 v.

"/(fol. 261)

Vuestra Merced me perdone si le puse en cuidado de avisarme del recibo de las mias, soi tan ambicioso servidor de Vuestra Merced que me pesaria perdiessi cualquier cosa mia, enderecada a su servicio las encaminelas por vias extraordinarias, temia se huviessen perdido.

Antes que responda a la de Vuestra Merced ultima, dire como aqui me pidio<sup>1</sup> Hernando de Luque<sup>2</sup>, no le conocia antes de agora, recibiesse un hijo suyo en mi casa, sabiendo que eran de Lucena i pintores, les dixi que sin licencia de Vuestra Merced no me atrevia; el padre me aseguro que Vuestra Merced se contentaria dello i con esta condicion acete el partido, assi que con el salvo conduto de Vuestra Merced estara conmigo hasta que Vuestra Merced i él determine otra cosa, i por no cansar a Vuestra Merced digo en una palabra que no se puede resistir la demasiada cortesia de Vuestra

---

<sup>1</sup> Hernando de Luque, pintor de Luçena.

<sup>2</sup>- Una persona, al parecer hombre onrrado. [Texto tachado en el original].

Merced que me haze asi en la carta de a Hernando de Luque, como en la que Vuestra Merced me la haze de escrivirme. Yo soi siervo i capellan de Vuestra Merced i dicipulo, i si mi suerte corriera pareja con mi voluntad, no me apartara de Vuestra Merced sino fuera fuerza de hado, siendo mi pretendido fin servir a Vuestra Merced, rematar i con esto, por no parecer que no me se ir a la mano en materia tan de mi gusto como esta.

Duelome infinito que Vuestra Merced tenga los sinsabores i molestias que me escribe finalmente señor Antonio Mohedano, no ai ora sin ellas, sino es en la bienaventurança que esperamos que en la patria i fuera della nos hallan los trabajos por mas que huigamos el golpe, aquellos se sienten mas que son en recompensa de las buenas obras, Vuestra Merced los vence todos con su buen termino i prudencia. En su pliego de Vuestra Merced venian dos obras de poessia, lei de molde primero i holgara que Vuestra Merced me embiara su parecer para gustar della mas, aunque mirado bien, siembra, en aquellas dos palabras, esudiante gramatico, per la erudicion de sus versos, i moco de 22 años, que los harto en ser atrevido. //(fol. 261 v.) Felicissime audax dixo Quintiliano, dichosamente atrevido, aunque no se si este poeta tiene tanto derecho a este apellido, como aquel por quien se dixo que fue Oratio Flacco; bien me atrevo a decir que este poeta tiene algunas cosas harto bien atrevidas. Digo asi señor mio que merece que se le loe meritamente su obra i se le de animo para que prosiga i nos onrre nuestra nation i patria. Querria con todo esso que a solas entre nosotros discuriessemos algo, presupuesto lo que tengo dicho que merece ser alabado. Quanto al titulo de PEAN a Rodrigo de Narvaez etc, a no estar de por medio encomiastico parece pulla i no siendo necesario huiria siempre tales cacophonias. No se aun cuan propiamente la mas antigua composicion que tienen las letras divinas i humanas son Hymnos sacros, el Psalterio que se canta en la iglesia, en su fuente hebrea se intitula Sepher Tehillim <sup>3</sup> Nuestro Padre San Hieronymo lo interpreta mui bien, libro de Hymnos, porque por la mayor parte son hymnos, aunque contienen otros diferentes argumentos, son al fin todos hymnos que se cantarian al son de diversos instrumentos musicos en las sacras solemnidades, es tan antigua esta divina poesia que segun algunos no solamente fue autor dellos David, antiquissimo rei, pero tambien dan por autores de algunos dellos a Moises, no hablo de los

---

<sup>3</sup>.- O por contraction Tillim.

Canticos que recitamos suyos, los tres hijos de Chore, Asaph. i aun llegan a Melchisedes, rei de salem, i a nuestro primer padre Adam le atribuyen algunos, uno o dos dellos, aunque en esto no me entremeto, dexolo aqui en tratta esta materia de proposito, basta entender ser antiquissima composition.

Acerca de los griegos es lo mismo, que los primeros poetas que entre ellos hubo fueron hymnographos, llamados theologos<sup>4</sup>, porque compusieron hymnos para los sacrificios i alabanzas de sus dioses, Orpheo lino Museo otros algunos que la antigüedad apenas las dexo el nombre, despues particularmente compusieron Paeanes diferentes en el verso, loor particular de Apollo, como dithyrambos de Baccho; Servio Honorato sobre aquel lugar de Virgilio en el sexto de su divina obra, lactumque choro Paeane canentes due lo mismo<sup>5</sup> i que por averlos puesto en bosque de laureles, aludiendo a ser laurel consagrado a Apolo, dice que Virgilio los introduce que cantavan Paeanes, podriañ tambien enganar se opinion que mas a proposito me parece dezir que haviendo el poeta puesto en los Eliseos los valerosos i justos heroes i capitanes con aquellos instrumentos militares de que en vida se deleitaron pone ((fol. 262) los pios i cultores de sus dioses cantando Paeanes en loor de los dioses que siendo vivos onrravan, porque despues quedandoles el nombre de Paeanes a semejantes hymnos, los decicaron tambien a los demas dioses, aunque propios de Apollo dizen los que saben la lengua griega que παρὰ quiere decir curar o medicar i por atribuirse aquel dios la invencion de la medicina i que se cantavan despues de haver passado alguna peste o otra enfermedad publica; otros le dan otras ethimologias, i que el mismo Apollo se llama por apellido Paeas<sup>6</sup> i diferentemente se halla vaciado de su labor i significaciones. Este genero i poesia se llamo melica o lirica porque se cantava i dançava al son de lyra i assi llaman los hymnos, Anaxiphorminges Pindaro Thebano, señores de las liras, porque las liras o lythatas servian para cantar los hymnos; succedieron despues muchos otros melicos que aplicaron esta poesia a diversos otros argumentos, Aleman que trato en ella sus cançetos amorosos, Alceo, Anacreonte, Simonides, Stersichoro, Sappho i Corina, poetas i

---

<sup>4</sup>.- I porque esta suerte de poessia acerca de los unos i de los otros se cantan con la lira se llaman lirica o melica [Texto tachado en el original].

<sup>5</sup>.- I Strabon en el libro 9 hablan del templo de Apolo en Delfos, dize: Agoram quidem in Delphis presum illum citharo edorum instituerunt deo Apollini, ....a quien estava consagrado el templo i la tierra.

<sup>6</sup>.- I otras semejantes cosas que dizen los que tratan esta materia [Texto tachado en el original].

otros, i Pindaro, principe de todos ellos, dexo escritas muchas obras de poesia lirica que seria largo contarlas, entre ellas escolios que eran ciertas odas para banquetes o regocijos, Hymnos Dithyrambos en loor de Bacco, a quien llama Oracio audaces porque eran tan llenos de palabras compuestas de diversas diciones i nuevas, con tanta efficacia que hazia furiosos a los oyentes. Assimismo Hyporchemata, odas que cantandose al son de la cythara, dancavan con meneos i gesticulaciones i sin otras muchas obras entre las quales. Paeanes a diversos dioses, porque dice su escholiaste que se dijo que Pan fue visto saltar i dançar al son del Paean compuesto a el i cantarlo por las altas cumbres de los montes, asi que Paeanes escrivio en loor de otros dioses, pues que Pan fue uno dellos, empero los que compuso en loor de varios vencedores les llamo del nombre de las vittorias alcançadas, Olympia, Nemea, etc, i cada oda de por si la llamo Eidos A, Eidos B; i consiguientemente Oracio entre los latinos, asi a las unas como a las otras en diversos sujetos, llamo odas, Paeanes no intitulo ninguna, aunque se le ofrecio ocasion. Cierta autor moderno dize que tambien se dedicaron Paeanes a ombres valerosos, no cita autor antigo i yo no le doi mas credito de quanto veo testimonio de autor antigo. No he dicho todo esto por inculparle el titulo de su cancion, mas de que lo estraño, haviendo vocablo en nuestra lengua propio, pues lo usan los mejores, que es cancion.

El lybio sambro el Cynamomo troncha, Arranca el de saba el Sagrado Incienso, para si los primeros versos son verdaderamente asperos, hinchados i no se con que propiedad el Sambro Lybio, i troncha, lo que no se troncha i arranca lo que no se arranca. Al contrario //(fol. 262 v.) lo dixo Virgilio con la suavidad, i requiere la delicadeça del incienso, Molles sua thura sabei, el judio da el balsamo, no es judio el dia de oi el que nace en Judea, sino el que sigue la judaica perfidia, i cierto que no querria ver en mis versos tal renombre. La esmeralda el saraumata, no se quien sea sarmatas, et ultra et sauromatas fugere hinc licet conosen, Plinio dice que es en Seythia donde se traen las mejores esmeraldas i tras ellas son las de los Bractianos. La perla cria la Britana concha, las peores perlas son de todas El nomade el Jacintho trasparente, Plinio dice Hiacinthos Aethiopia mettit El grano d' oro da l' Arabia, no se yo porque no España, pues tanta cantidad se saco antiguamente della. Alabastro la Lyguria, no ai tal in alabastro Aegipti et Syriae Damasco, i por dexar otras, Bethis cavallos, bronze da Cantabria, no se porque le quiere quitar el bronce a Betis i darlo a Cantabria, en la Betica uvo aquel

metal tan celebrado [...aes]<sup>7</sup>, Marianum, en Cantabria ni agora se que lo aya i que antiguamente lo uiesse no ai memoria dello. Podria ser que las leyes del lirico peanico comporten o admitan estas disonancias i si assi es yo callo, lo que se es que Virgilio en el ottavo de su Aeneida nos pone un modelo de un peane en los sacrificios de Hercules hechos por el rei Evandro, donde aducida un poco la severidad epica se ajusta con la elegancia i suavidad lirica, no dexando su grandeça, propio de las otras melicas. Vuestra merced los podra ver en el lugar citado.

Creo que es engaño de los de nuestra nacion (digo de muchos) pensar que las palabras i versos hinchados son los mejores. Todo cuanto advierten los que escriven desta materia es escusarlos i huir dellos, que una cosa es ser hinchado (vicio grande), otra cosa es la grandeza en el decir, i esto es suma virtud, aunque difficil cosa. Esto digo a Vuestra Merced en puridad i (como dixen) passando de largo por muchos lugares donde ai que reparar, porque Vuestra Merced no me tenga por curioso escudriñador.

En verdad que dexado esto aparte que replico lo que primero dixen, que se se deven muchas alabanças, i que e holgado infinito de ver la cancion, ella tiene muchas cosas dichas con majestad, con harta lindeça i eficacia, numeroso el verso i sonoro, lleno abundante de buenas palabras i concettos, Monte decurrens velut amnis imbres, Quam spernotas alvere ripas. He recebido merced mui grande; a Vuestra Merced beso las manos por havermele embiado".

---

<sup>7</sup> [Palabra ilegible en el original].

Este documento es el borrador de una carta que Pablo de Céspedes envía a un humanista de Lucena. En él se comenta una composición que este último había enviado al cordobés, a partir de la cual hace un estudio y análisis de los orígenes de la poesía lírica. Asimismo se añaden datos sobre un pintor, que se forma en el taller del racionero, del que hasta ahora no se tenía noticia. Por los datos apuntados y por la paleografía del texto no hay duda de su paternidad (foto 81).

Lo primero que se cita es la referencia al pintor lucenés Hernández de Luque cuyo hijo pasa como aprendiz al taller de Céspedes en Córdoba a través de la recomendación que le hace el destinatario de la carta: "me pidió Hernando de Luque..., recibiese un hijo suyo en mi casa, sabiendo que eran de Lucena i pintores, les dixé que sin licencia de Vuestra Merced no me atrevería; el padre me aseguró que Vuestra Merced se contentaría dello i con esta condición acete el partido, assi que con el salvoconducto de Vuestra Merced estara conmigo hasta que Vuestra Merced i él determine otra cosa". Tradicionalmente se ha tenido como discípulos del cordobés a Juan Luis Zambrano, Antonio Mohedano, Juan de Peñalosa, Antonio de Contreras y Cristóbal Vela, según lo aportado por Cean y también Alonso Vázquez<sup>1</sup>, sin que aparezca ningún dato acerca de este Luque que nosotros sepamos.

A continuación señala su relación con el receptor del texto: "yo soi siervo i capellán de Vuestra Merced i discípulo". Se indica como era su capellán y también aparece subrayada la palabra discípulo, por lo que pensamos sería algún noble mecenas de esta localidad cordobesa aficionado a las actividades humanistas, posiblemente el Marqués de Comares, que la ostentaba en señorío.

Se cita igualmente a Antonio Mohedano, uno de los seguidores más importante de los planteamientos culturales del racionero, pues trabajará las dos disciplinas de pintor y poeta. En lo pictórico se integra perfectamente en los círculos sevillanos, probablemente de la mano de su maestro, y en ellos hará evolucionar la estética hispalense, hacia un mayor naturalismo. Practicará sobre todo el fresco y las naturalezas muertas, destacando de la primera técnica su intervención en la Casa de Pilatos mientras que por la segunda se erige en precedente de

---

<sup>1</sup>. CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario ...", T. I, pag 316.

Zurbarán en la capital andaluza según Angulo<sup>2</sup>, corroborando de esta manera, la indudable huella del cordobés y su círculo en ese momento que asiste al cambio de las formas grandilocuentes humanistas a las "realistas" barrocas, tal como ocurre en todos los campos culturales en los que interviene. Como poeta se engloba en lo que se ha denominado grupo autequerano, tal y como se demuestra en sus composiciones, publicadas por Espinosa en sus Flores de Poetas Ilustres, el cual incluso dedica un soneto al pintor<sup>3</sup>.

Céspedes señala al hablar de las molestias típicas de su interlocutor que "no ai ora sin ellas, sino es en la bienaventurança que esperamos en la Patria y fuera de ella nos hagan los trabajos". Esta interesante afirmación nos indica como el racionero bebía profundamente de las fuentes humanistas en relación a la consideración que se le daba a la tarea intelectual, cuya misión era perpetuar la memoria de los grandes acontecimientos o personalidades a la vez que la mantenían sobre el autor de las obras. Esta idea de la fama intemporal debida a los trabajos eruditos (poesía, historia, pintura, etc.) es fruto del optimismo que domina la primera etapa humanista en donde se desplaza la completa determinación metafísica del hombre medieval por una valoración de sus propias actividades racionales a partir de las cuales puede conseguir lo intemporal. Los acontecimientos posteriores harán que este planteamiento pierda su originaria seguridad, penetrando paulatinamente una desconfianza más o menos consciente que acentúa de nuevo el carácter espiritual irracional, tal como se aprecia en el testimonio del texto, aunque todavía se basa en los fundamentos anteriores. Esta línea evolutiva tendrá sus últimas consecuencias en el periodo contrarreformista, donde se exageraría retóricamente esta frustración, llegando a los planteamientos extremos de la "vánitas" en la que se han perdido ya todo resquicio de ese optimismo y se supedita de nuevo todo a la intervención metafísica, aunque como ocurre en este postrer en todos sus componentes teóricos, a partir de una base humanista ineludible que no existía en lo medieval.

A continuación indica el envío que se le había hecho de dos poesías, obra de un autor del que no sabemos el nombre y al cual califica así el cordobés, sobre de lo que él sabe: "estudiante gramático, por la erudición de sus versos, i moço de 22 años, que los harto en ser atrevido .... este poeta tiene algunas cosas harto bien atrevidas. Digo así ... que merece que se le loe meritamente su obra i se le

---

2. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "La Encarnación de Mohedano de la Universidad de Sevilla" en Archivo Español de Arte, XVII, 1944, pag 65-69.

Señala también la influencia en Zurbarán por medio de esta obra, hay en la universidad hispalense. Igualmente indica su huella en Alonso Cano.

3. Mohedano por otra parte tiene estrecha relación con Lucena donde realiza obras pictóricas y muere según Palomino.

dé ánimo para que prosiga i nos onrre nuestra nation i patria ". Se entreven aquí algunas de las características que para Céspedes son motivo de que se ensalce una composición, como el carácter culto de los versos donde se vierta el máximo caudal posible de erudición, el sentido de aprendizaje paulatino de esta actividad, aun cuando existe una disposición innata de la naturaleza (como apuntaban Aristóteles y Horacio) y su finalidad más alta en la exaltación de las glorias de la patria. No obstante, el momento en que vive le hace todavía reparar en la crítica de algunas "cosas atrevidas" aunque a pesar de ello ensalza a su autor. Aquí se aprecia ya una amplitud de criterios, a pesar de la apostilla, que prefigura la evolución de lo poético en los años sucesivos cuando aún no se sospechaban las futuras polémicas de la producción gongorina.

Nos trae el título de la composición: " Pean a Rodrigo de Narvaez" que critica el racionero: a no estar de por medio encomiástico parece pulla i no siendo necesario huiría siempre de tales cacophonias ". Esta composición no la hemos hallado en ningún repertorio aunque como veremos después se puede integrar, por las características implícitas en el documento, dentro de la escuela antequerana.

Emprende un profundo estudio acerca del género del peán que le sirve para investigar las primeras formas poéticas ya que probablemente en la composición a Narváz se afirma que fuesen los himnos sacros: " No sé aún cuan propiamente la más antigua composición que tienen las letras divinas i humanas son Hymnos sacros ". Esto da lugar a examinar su manifestación tanto en la tradición hebrea como en la griega.

Dentro del mundo hebreo cita el Salterio, compuesto por "hymnos que se cantarían al son de diversos instrumentos músicos en las sacras solemnidades", destacando de esta poesía su antigüedad y origen metafísico: "es tan antigua esta divina poesía que según algunos no solamente fue autor dellas David, antiquissimo rei, pero también dan por autores de algunos dellos a Moises ... i a nuestro primer padre Adam le atribuyen algunos, uno o dos dellos, aunque en esto no me entremeto ... basta ser antiquissima composition "<sup>4</sup>.

Pero donde desarrolla un mayor estudio de este antiguo género poético es en el caso de los primeros himnos griegos, a los que señala igualmente un origen trascendente: " Acerca de los griegos es lo mismo, que los primeros poetas que entre ellos hubo fueron hymnografos, llamados theologos, porque compusieron hymnos para los sacrificios i alabanças de sus dioses ". A continuación pasa a analizar

---

<sup>4</sup>. Se refiere al libro de Salmos del Antiguo Testamento. La atribución que hacía la tradición judaica a Adam como autor de varios salmos ya la cita Céspedes en el documento XXVIII.

propiamente el reflejado en el documento:" despues particularmente compusieron Paeanes diferentes en el verso, loor particular de Apollo, como dithyrambos de Baccho..., despues quedádoles el nombre de Paeanes a semejantes hymnos, los dedicabar también a los demás dioses ". Igualmente refiere su utilización cuando "había pasado alguna " peste u otra enfermedad pública"<sup>5</sup>, las distintas opiniones acerca del origen etimológico de la palabra:" otros le dan otras etimologías, i que el mismo Apollo se llama por apellido Paeon ". Señala acertadamente que "este genero i poesía se llamo melica o lírica porque se cantava i dançaba al son de lyra ... porque las lyras o lytharas serian para cantar los himnos ".

Según B. Gentili<sup>6</sup> la palabra himno tiene en la cultura arcaica griega un amplio significado que engloba cualquier poema en honor a los dioses o los hombres, en un sentido social de la poesía, aludiendo a los comportamientos colectivos en contextos de canto, danza, rituales religiosos, por lo que no existían apenas diferencias a nivel de contenido entre estas manifestaciones poéticas tan antiguas. La división o clasificación la realiza Platón en relación al motivo del canto (religión, otra ceremonia, etc.) y su objetivo (dioses u hombres), entonces surgirán, entre otros, los himnos (plegaria a los dioses), el peán (canto en honor de Apolo) y el ditirambo ( en honor de Dionisio ).

El origen del peán lo constituye una forma lírica arcaica que según Rodríguez Adrados<sup>7</sup> se caracterizaba por el estribillo del cual deriva su nombre. Este estribillo es un grito ritual sin significado que a veces se ha interpretado como un dios, normalmente como sinónimo de Apolo (como señalaba ya Céspedes) porque en La Iliada se canta en su honor pero existen poemas dedicados a otros dioses y héroes. Era cantado por motivos variados con un solista y un coro y a veces iba acompañado de sacrificios.

Volviendo al texto hace relación Céspedes de los principales representantes de esta lírica arcaica griega como Alcmán<sup>8</sup>, Alceo<sup>9</sup>, Anacreonte<sup>10</sup>, Semónides<sup>11</sup>,

---

<sup>5</sup>. Dato sacado de La Iliada de Homero, donde se canta un peán para pedir la salvación de una peste. (RODRIGUEZ ADRADOS, F. "Orígenes de la Lírica griega", Madrid, Revista de Occidente, 1976, pag. 82.

<sup>6</sup>. GENTILI, B. "Historicidad de la lírica griega", en Historia y civilización de los Griegos, dirigida por Bianchi Bandinelli, R, Barcelona, Icaro, 1982 T. II, pags. 71-72.

<sup>7</sup>. RODRIGUEZ ADRADOS, F. "Orígenes ...", pags. 81-84. El estribillo era "paián" o "paión".

<sup>8</sup>. Alcmán de Esparta, poesía cuidada y refinada (siglo VII a. C.).

<sup>9</sup>. Alceo de Mitilene (principios VII a.C., fines VI a.C.). Vive en la isla de Lesbos, su poesía se caracteriza por su sentido belicoso.

<sup>10</sup>. Anacreonte de Teos, poeta cortesano en Samos y Atenas, poesía sensual y colorista (siglo VI a.C.).

Estesíroco<sup>12</sup>, Safo<sup>13</sup>, Calino<sup>14</sup> y sobre todo Píndaro "príncipe de todos ellos", del que hace una detallada enumeración de todos los géneros que cultiva, señalando que "eran tan llenos de palabras compuestas de diversas dicciones i nuevas, con tanta eficacia que hacía furiosos a los oyentes", planteamiento que indica la valoración que en este momento se otorga a la forma poética como sinónimo de elocuencia. Trae el episodio del peán dedicado al dios Pan como ejemplo de su empleo con otras deidades que no sean Apolo y censura (erróneamente) el que se piense que se podían ofrecer esta composición a la loa de los hombres: "Cierta autor moderno dize que tambien se dedicaron Peanes a ombres valerosos, no cita autor antiguo i yo no le doi mas credito de cuanto veo testimonio de autor antiguo ". Señalando que mejor que peán se podía llamar canción, según las reglas poéticas de su época<sup>15</sup> en las que para las composiciones elegiacas hacia un personaje heroico se utilizaba este modelo: " No e dicho todo esto por inculparle el título de su canción, mas de que lo estraño, haviendo vocablo en nuestra lenga propio, pues lo usan los mejores, que es canción ". Se advierte también una crítica a aceptar términos extranjeros y no enriquecer por tanto el idioma patrio, dentro de los planteamientos de ennoblecer la lengua española.

Los versos que trae Céspedes del Peán a Rodrigo de Narváez insertados dentro del comentario nos hablan de un poema en endecasílabos, aunque es imposible intentar definir la rima o las estrofas:

" El lybico sambro el Cynamomo troncha  
Arranca el de saba el sagrado Inciero

---

<sup>11</sup>. Semónides de Amorgos (fines siglo VII a.C.), en su poesía domina lo sentencioso y lo didáctico con un acento pesimista.

<sup>12</sup>. Estesíroco de Himera (fines siglo VI a.C.), evocador de los grandes temas épicos dentro de un lenguaje brillante.

<sup>13</sup>. Safo de Mitilene (principios VII a.C., fines VI a.C.), poeta melancólico y de extraordinaria sensibilidad.

<sup>14</sup>. Calino de Efeso (mitad siglo VII a.C.)  
Poesía patriótica que ennoblece los temas belicosos, con influencia de Homero.

Todos estos datos sacados de "Antología de la Poesía Lírica Griega" (Siglos VII-IV a.C.), selección, prólogo y traducción de García Gual, C. Madrid, Alianza, 1986.

<sup>15</sup>. La canción fue introducida en España por Boscán y su composición es compleja, siendo variable el número de estrofas y el de versos de cada una de ellas; tampoco había ninguna norma acerca de la rima. A pesar de todo, su esquema general era fijo, pues la disposición de la primera estrofa se tenía que repetir en las demás. Cada estrofa se componía de dos partes, unos versos iniciales (frente) y otros finales (coda) y el final de la canción lo constituye una estrofa de menos versos.

(QUILIS, A. "Métrica ...", pags. 142-145).

el judío da el bálsamo.....

la esmeralda el saraumata .....

La perla cria la Britana concha

El nomade el Jaciatho trasparente

.... El grano d'oro da l'Arabia

.... Alabastro la Lyguria

Bethis cavallos, bronze da Cantabria. "

Tras exponerse en la composición la palabra judío señala Céspedes: "no es judío el día de oír el que nace en Judea, sino el que sigue la judaica perfidia, i cierto que no querría ver en mis versos tal renombre ". Esta afirmación del cordobés puede parecer contradictoria con respecto a las ideas expuestas en otros documentos donde exalta el remoto pasado del pueblo hebreo, pero su planteamiento es perfectamente acorde con las ideas que sobre esta etnia se tenía en la época. Los acontecimientos recogidos por el Antiguo Testamento son completamente dignos de loa y admiración pero el hecho de que los judíos matasen a Jesús hizo que este pueblo se viera completamente apartado de cualquier relación metafísica con el creador, quedando desterrado y marginado como pueblo maldito, pasando la continuación de la relación directa de Dios con los hombres en la tierra a la iglesia afincada en Roma, repitiéndose continuamente, esas consideraciones de

desprecio por haber traicionado y asesinado al Creador. A este planteamiento espiritual, por supuesto, se unían las tradicionales componentes socio-económicas, por ser esta etnia la que poseía gran parte de los recursos económicos de Europa. Así, esta repulsa (movida igualmente por estos roles económicos), también responde a la condena de sus "indignas" prácticas usureras y especulativas para con el tratamiento del dinero según la mentalidad "honorable" del cristiano occidental.

Al comentar las noticias señaladas en un verso nos indica Céspedes la inexactitud de lo allí enunciado, a lo que se une el tradicional deseo de glorificar la patria: "Bethis cavallos, bronze da Cantabria, no se porque le quiere quitar el bronze a Betis i darlo a Cantabria, en la Bética uvo aquel metal tan celebrado..., en Cantabria ni agora se que lo aya i que antiguamente lo uviessse no ai memoria dello"; la explicación que otorga es la aristotélica división de objetivos y finalidades, que tantas veces hemos visto entre lo poético y lo histórico: "podría ser que las leyes del lirico peánico comporten o admitan estas disonancias i si assi es yo callo".

Para terminar el análisis de esta Poesía señala a Virgilio como modelo y su armonía de la grandeza épica con el decoro y la delicadezas de la lírica: "Virgilio en el Ottavo de su Aeneida nos pone un modelo de un peane en los sacrificios de Hércules hechos por el rei Evandro, donde aducida un poco la severidad épica se ajusta con la elegancia i suavidad lírica, no dexando su grandeça"<sup>16</sup>.

A continuación vienen los comentarios más interesantes de Céspedes sobre la situación poética española que se vivía en aquel momento, dentro del contexto del pre-culteranismo donde ya se vislumbran y critican los excesos mal entendidos de esta tendencia: "Creo que es engaño de los de nuestra nación (digo de muchos) pensar que las palabras i versos hinchados son los mejores. Todo cuanto advierten los que escriben desta materia es escusarlos i huir dellos, que una cosa es ser hinchado (vicio grande), otra cosa es la grandeza en el decir, i esto es suma virtud, aunque difficil cosa".

Con esta referencia se coloca el cordobés como manifestador de la corriente preceptiva poética que dominaba en su tiempo dentro de su círculo de amistades. Herrera ya había recalcado en sus Anotaciones la necesidad de cultivar la lengua

---

<sup>16</sup>. Este peán de Virgilio está recogido en la Eneida libro VIII, versos 293-302: "Tu ioh invicto! diste muerte con tu mano a los centauros Hileo y Folo, hijos de una nube; tu la diste también al monstruo de Creta y al enorme león de la roca Nemea. De ti temblaron los lagos estigios y el portero del Orco, tendido en su sangrienta cueva sobre un montón de roidos huesos. No hubo monstruo que lograra infundirte miedo, ni aún el mismo Tifeo, gigantesco y armado; no bastó a conturbar tu ánimo la serpiente de Lerna, esgrimiendo en torno de ti su multitud de cabezas. ¡Salve, verdadera prole de Júpiter, ornamento añadido al coro de los dioses!; ven, senos propicio y acepta estas ofrendas que te traerios".

(VIRGILIO MARON, P. "Obras Completas", traducidas por Eugenio de Ochoa, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1869. Pags. 484-485).

española y sacar de ella las enormes posibilidades que conllevaba, por las cuales incluso podía llegar a superar a la latina y a la italiana, imitándolas idealmente. Había llegado el momento en que, debido a la grandeza de la patria, se tenía que trabajar y perfeccionar su idioma hasta colocarlo en una situación privilegiada en relación a sus "rivales". Señalando que, según Aristóteles "son notas y señales de aquellas cosas, que concebimos en el ánimo, y si no percibimos su fuerza, no alcanzamos la sentencia que se exprime en ellas". No obstante, como señala Céspedes, esta elevación del lenguaje no se basa en conceptos de oscuridad premeditada, pues sin la claridad "no puede la poesía mostrar su grandeza"<sup>17</sup>.

Bernardo de Aldrete, continuador en tantos conceptos del racionero, sigue estos mismos planteamientos enunciados, afirma que si los humanistas intelectuales trabajaran la lengua, ésta superaría a la latina, según una perfecta correspondencia con las grandezas superiores que España produce en otras facetas, diferenciando perfectamente su utilización según el estrato social, pues al separar estas formas: "una con propiedad, i elegancia deciarase, i regalando el oído abrir camino, para que penetren, i se fixen en el animo; otra es herir, i lastimar con ellas, trueque desgraciado, en el que lo mui bueno se pierde, i torna en malo. Para alcanzar lo uno i huir lo otro, menester es cuidado, estudio, i arte, maestros grandes de labrar, i pulir las lenguas, con que se adquiere aquello y evita estotro"<sup>18</sup>.

Esta profunda necesidad de ennoblecer la lengua tanto a nivel de conceptos como de formas que hasta aquí separa esa diferenciación entre significado y significante y aunar los dos vértices en un único planteamiento engrandecedor llevado a cabo por Castillo de Sotomayor en su "Libro de la Erudición Poética" de 1611, auténtico manifiesto del culteranismo. No obstante, la postura anterior que podríamos llamar clasicista ( Herrera, Céspedes ), continua su desarrollo intentando que la dificultad de lo poético incluya sólo al pueblo inculto, pero siendo perfectamente inteligible y clara para los doctos. En una palabra, aunque se busca y ensalza lo minoritario y erudito, no se exalta la oscuridad. Esta es la postura que desde los planteamientos que hemos visto permitirá en algunos humanistas del XVII como Pedro de Valencia, tan relacionado con Céspedes y tan admirado por Góngora en su famosa carta de este último, y Juan de Jáuregui, quien en su "Discurso Poético" ( 1623 ) alaba el primer propósito del culteranismo pero critica

---

17. GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso de la Vega ...", pags. 294 y 43, respectivamente.

18.- ALDRETE, B. J. de "Del Origen ...", pag 368.

su degeneración, en un planteamiento doade continua las hipótesis de Herrera, Céspedes y Aldrete<sup>19</sup>.

Esta valoración tan característica del humanismo acerca de la importancia dada la forma lingüística como tal responde en última instancia a la consideración de las artes como mimesis de la naturaleza, pues, como afirma Foucault, el planteamiento que se desarrolla en el Quinientos se basa en que esta imitación de lo exterior es un intento de conocer los signos que Dios ha depositado en la tierra para a través de ellos pasar a lo metafísico. Con respecto al legado escrito de la Antigüedad, por medio del lenguaje se nos manifiesta el desciframiento que los antiguos hicieron de lo natural. Para este desciframiento es necesario aprender un idioma y comprender lo que han dicho. De esta manera se trata de estudiar unos signos que en última instancia se fundamentan en una referencia a lo natural. Es el conocimiento de un medio a través del cual se pasa a una verdad superior (el legado clásico) al igual que por la mimesis de la naturaleza se trasciende a lo metafísico. De aquí la legitimación del tratamiento exclusivo de la forma como transportadora hacia realidades más elevadas, y como tal merecedora de estudiarla por si misma<sup>20</sup>.

Volviendo al documento, hemos señalado que la composición comentada se engloba dentro de la escuela poética antequerana. Son varias la argumentaciones que nos hacen pensar Así. Partiendo de la relación de Céspedes con este grupo, ya sea por medio de Antonio Mohedano, que siendo natural de Lucena vivía en Antequera, o a través de los numerosos poetas de este centro que eran asiduos asistentes a las tertulias sevillanas donde el racionero ocupaba un puesto de privilegio (Pedro de Espinosa, Barahona de Soto, el mismo Mohedano, etc.). La dedicación del peán a Rodrigo de Narváez nos señala igualmente su relación con lo antequerano, pues el personaje que heroicamente se identificaba con esa ciudad era su conquistador así llamado, a partir del cual se sucede en esta familia los primeros alcaides. A esto se suma la pertenencia a este círculo de un Rodrigo de

---

<sup>19</sup>- VILANOVA, A. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Historia General de las literaturas hispánicas. Barcelona, 1968, XIII pags 565-692.

Por otro lado las polémicas entre las actitudes diferentes pensamos que se han exagerado a lo largo de la historiografía literaria española, pues, como se aprecia en el texto de Céspedes, aunque se puede hacer alguna alusión a algún elemento "hinchado", la aprobación de estas composiciones en general por los que siguen esta tendencia más clasicista. Así lo ha demostrado Dámaso Alonso al describir la admiración mutua entre Pedro de Valencia y Góngora, y las mínimas críticas que aquel le realiza, pues le aconseja cambiar cuatro versos de todo el desarrollo de sus "Soledades" y "Polifemo". (ALONSO, D. "Estudios y Ensayos Gongorinos", Madrid, Gredos, 1970. El capítulo "Góngora y la censura de Pedro de Valencia", pags 286-310 ).

<sup>20</sup>- Para profundizar sobre esta interpretación psicológica de la valoración de la forma lingüística en el Humanismo ver:

FOUCAULT, M. "Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas". Madrid. Siglo Veintiuno. Editores, 1972.

Narvaez y Rojas, poeta y alférez mayor de la ciudad, activo participante en las tertulias que allí se realizaban<sup>21</sup>. Por otra parte las mismas características de los versos anotados por Céspedes nos muestran un gusto por el recargamiento elocuente y por la descripción detallada con elementos basados en los sentidos propio de esta agrupación pre-culterana.

Se corrobora con el comentario final que le dedica el racionero, donde parece que está anotando las características generales que de esta escuela ofrece la crítica literaria actual: "tiene muchas cosas dignas con majestad, con harta lindeza i eficacia, numeroso el verso i sonoro, lleno abundante de buenas palabras i concettos".

De esta manera se trata de una composición según los postulados de la época y de este ambiente meridional en donde se aprecia como se va gestando el movimiento de las formas culteranas de Góngora en un substrato en el que se ensalza el carácter grandilocuente de las composiciones y la importancia de la forma, dentro del periodo humanista en que se intenta elevar todo lo hispano con respecto a su proyección hegemónica internacional que al iniciar la crisis debe de perpetuar esta forma a través de una utilización retórica de las artes liberales. No es extraño así el recurrir a la original denominación de Peán con un sentido que Céspedes comenta y refiere en su permanente deseo de remontarse al primitivo, origen de lo antiguo, a esa etapa de comunión entre lo terrestre y lo trascendente ya sea a partir de la tradición hebrea (Salmos) o de la helénica (primitiva lírica), que al fin de cuentas para el cordobés era la misma, como hemos visto, aunque de la primera extraía el prestigio moral religioso y de la segunda el clasicista según los postulados fundamentales del humanismo contrarreformista cristiano.

---

21.- Ver RODRIGUEZ MARIN, F. "Pedro de Espinosa...".

DOCUMENTO XXXV

"Canción de Fernando de Guzmán dirigida a Pablo de Céspedes que pinta a su amada".

GALLARDO, B.J. "Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos". Madrid, Manuel Tello, 1889. t IV col. 1259-1261.

"Muéstrate peregrino,  
Céspedes, en tu arte;  
Pintarme cual diré mi Elisa bella,  
Si en ser humano hay tino  
Para pintar la parte  
Menor de las que el Cielo puso en ella,  
O acaso una centella  
De el fuego glorioso  
De su sacro trasunto  
No te abrasa en un punto  
Por el atrevimiento peligroso;  
Pues podrá su figura, aunque sin habla.  
Abrasar en amor pincel y tabla.

El Cabello, primero,  
Medio entre ébano y oro  
Me pinta dulcemente ensortijado,  
Parte al viento ligero  
Por la frente que adoro,  
Vagando suelto, parte con cuidado,  
Y al Amor enredado  
En aquel lazo bello  
Que en ondas deleitosas  
Sobre purpúreas rosas  
Le dan prisión en un suave vello,  
De cuyas hebras hace allí escondido

Al arco cuerda, y tiros al sentido.

Vivo marfil la frente  
En perfecta medida  
Sea de grana un poco retocada,  
Y si el Cielo consiente  
Que de mano atrevida  
Alguna de sus luces sea robada,  
Las dos mas claras quita,  
No de mayor grandeza,  
Mas de mayor belleza,  
Y al retrato las da que a Elisa imita,  
Porque solos del cielo los despojos  
Pueden ser comparados a sus ojos.

Ur no sé qué vea  
En ellos no entendido,  
De aspereza mesclado con dulzura,  
Que espanta y que recrea,  
Y enfrena al atrevido  
Y al cobarde le anima y asegura;  
A cuya fuerza pura  
Pinta el dichoso asiento  
De las gracias sin cuento,  
La nariz que bellísima descende  
Entre dos... de continuo llenas  
De rosas encarnadas y azucenas.

Mas tu arte no puede  
De la boca divina  
Fiel traslado sacar, que no es bastante;  
Que al ser humano excede,  
En quien no hay cosa digna  
Que a tan alto misterio se levante.  
Pinta rubí, diamante,  
O en proporción hermosa  
Perlas entre corales.  
Pero las celestiales  
Palabras ¿cómo, y suavidad dichosa  
Del aliento sagrado, que da aviso  
De las flores que cria el Paraíso?

De cristal que trasflore  
Azules vetas sea  
El cuello airoso, blanco y bien dispuesto.  
Nieve el pecho, do more  
Llama que nadie vea  
Sino yo, a cuya causa amor la ha puesto.  
Pero no pintes esto:  
Pinta sola la nieve  
En dos tiernos collados  
Pequeños y apretados;  
Y mas abajo, en un espacio breve,  
La cintura sutil, medida al justo  
Del cinto que obró Venus por su gusto.

Los brazos y las manos,  
Donde Naturaleza  
Mostró de su poder todo el efecto;  
Los miembros soberanos  
En aire y gentileza  
A los de Palas finge en tu concepto,  
Aunque en ser mas perfecto,  
Y oculta con un velo  
Que el encuentro resista  
De la profana vista  
Lo que en afecto igual venero y celo;  
Que aun pintada, no quiero sea gozada  
La gloria a mi fe sola reservada.

Dos columnas labradas  
De un alabastro tierno  
Sobre pequeñas basis, que en su obra  
Muestran bien ser tratadas  
Por el Maestro eterno;  
Pues no se les concede falta, o sobra;  
Tal que la Envidia cobra  
Vergüenza de tachallas,  
Figura, si pudieres,  
Si de amores no mueres,  
Mas, si la muerte hallas,  
¿Dónde puedes tú dar mas alto vuelo

Que a morir por el bien mayor del suelo?

Adornen la pintura  
Venus, Gracias, Cupidos,  
Las horas alegrísimas que trayan  
La dichosa fortuna  
Y el buen suceso asidos,  
De suerte que llegados no se vayan.  
Sileno y Baco cayan  
Bañados, y a in no enjutos,  
De vino y de contento.  
Y Flora esparza al viento  
Mil varias flores, y Pomona frutos,  
Que humildemente ante los pies sagrados  
De Elisa bella sean consagrados.

Del retrato mas cierto  
Que Dios dió de sí al mundo,  
Si no te falta el ánimo, y te ciega  
La luz que a mí me ha muerto,  
Podrás sacar segundo.  
Osa y muestra tu arte a donde llega,  
Que si el Cielo le niega  
El suceso dichoso  
Al temerario hecho,  
Fué intentado despecho  
Que aspira a un caso grande y generoso;  
Y podráse decir de tu ardimiento:  
"Si no alcanzó, cayó de un grande intento."

En este documento se presenta una canción del poeta y noble sevillano Fernando de Guzmán dedicada a Pablo de Céspedes que hace el retrato de su amada traída por Gallardo, quien apunta la procedencia del original en la biblioteca de la Catedral de Sevilla en un códice denominado "Poesías y relaciones varias" y tras imprimirla, con ligeras modificaciones, pone esta relación: "Cuadernos de rimas de varios, manuscrito del siglo XVIII, fol. 260"<sup>1</sup>.

La composición la realiza Guzmán durante una de las múltiples estancias del cordobés en la capital hispalense y responde perfectamente a las características de la lírica petrarquista que se practicaba en Sevilla, cuyo máximo representante era Fernando de Herrera, de quien se aprecia una indudable influencia. La dama retratada era posiblemente la amante del noble, pues su nombre, Elisa, no corresponde con el de su mujer, María de Jaén y de Sanabria, aunque en este género poético era bastante usual cambiar los apelativos.

Si analizamos la canción observamos que consta de 10 estrofas de 13 versos cada una, a excepción de la tercera y la cuarta que tienen 12, siendo éstos endecasílabos y heptasílabos que riman generalmente abCabCdeedFFF, excepto la estrofa octava que lo hace abCabCdeedFFF, mientras que los compuestos por 12 versos lo hacen: abCabCdeedFFF (la tercera) y abCabCdeedFFF (la cuarta).

La canción se inicia con la denominación a Céspedes de la palabra peregrino que en este contexto significaría fuera de lo común, haciendo alusión a la consideración que sobre él se tenía y que como veremos encaja en lo que de su personalidad se conoce. Otro verso interesante es el tercero: "Píntame cual diré mi Elisa bella", pues de él se podría suponer que Guzmán era mecenas del cordobés en sus estancias sevillanas, conociendo la condición aristocrática y humanista del primero en un ambiente tan propenso a la protección de pintores y poetas de estimada reputación. A esto se suma la referencia que aparece en el documento XXIX donde también se constata la relación entre ambos.

---

<sup>1</sup> GALLARDO, B.J. "Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos", Madrid, Manuel Tello, 1889 t. VI, col. 1258 y 1261.

Pero lo que más define la composición es su carácter platónico repetido en bastantes versos y que culmina en su estrofa final. Algunos ejemplos pueden ser:

" Si en ser humano hay tino  
Para pintar la parte  
Menor de las que el Cielo puso en ella  
O acaso una centella  
De el fuego glorioso  
De su sacro trasunto  
No te abrasa en un punto  
Por el atrevimiento peligroso;  
Pues podrá su figura, aunque sin habla  
Abrasar en amor pincel y tabla. "

También:

" Y si el cielo consiente  
Que de mano atrevida  
Alguna de sus luces sea robada. "

Asimismo:

" Mas tu arte no puede  
De la boca divina  
Fiel traslado sacar, que no es bastante;  
Que al ser humano excede,  
En quien no hay cosa digna  
Que a tan alto misterio se levante. "

El sentido platónico de la jerarquía celeste hacia el mundo terrenal es evidente, así como el concepto de luz metafísica de la que participa la persona escogida por su cercanía a lo sublime.

Con respecto a la pintura su concepción está dentro de los más puros preceptos neoplatónicos que Miguel Ángel considerándola una actividad por medio de la cual se puede llegar a reflejar una parte del "fuego divino". Reflejando la grandeza de este acto del hecho pictórico sobre todo en la última estrofa:

" Del retrato mas cierto  
Que Dios dió de si al mundo,  
Si no te falta el ánimo, y te ciega  
La luz que a mi me ha muerto,  
Podrás sacar segundo.  
Osa y muestra tu arte a donde llega,  
Que si el Cielo le niega  
El suceso dichoso  
Al temerario hecho  
Fue intentado despecho  
Que aspira a un caso grande y generoso:  
Y podrase decir de tu ardimiento:  
'Si no alcanzó, cayó de un grande intento'. "

Las características de toda la composición se adaptan, como hemos dicho, a las dominantes en la escuela manierista sevillana de la segunda mitad del siglo XVI reflejándose el cuidado de la forma, la afectación de los sentidos, principalmente el de la vista con un predominio de la descripción colorista y de detalles del cuerpo de la retratada, así como algunas referencias a la mitología clásica. Motivos todos que tendrá su máximo exponente en Herrera y su poesía petrarquista dedicada a la condesa de Gelves a partir de la cual influirá en todos los demás poetas sevillanos y de otros centros meridionales.

Este petrarquismo de base platónica se caracteriza por la acentuación de lo subjetivo, contrapuesto a las mayores connotaciones sociales de otros géneros de la épica. El amor hacia la mujer no es más que un medio para expresar los sentimientos personales en donde la dama es una representación de ese ideal de suprema perfección que se quería conseguir, es un trayecto del hombre a la perfección en donde la amada es el medio por el cual se le manifiesta. Así, al referirse a ella se apelarán continuamente a los términos de luz, belleza, como plasmadora de unos elementos emanados directamente de la verdad suprema o Dios. Por otra parte, esta relación subjetiva necesitaba un marco ideal donde producirse o un desenvolvimiento naturalista de ese mundo interior, de donde deriva el auge que en lo petrarquista tendrá las descripciones de una naturaleza subjetiva o de los rasgos de una mujer a la que se contempla muy personalmente.

Esta relación estrecha entre la práctica poética y pictórica tan característica de todo el periodo humanista tiene en este círculo sevillano una de sus más importantes manifestaciones. Como en otras muchas cosas, será Herrera el principal artífice de este ensalzamiento en su lírica dedicada al retrato de Leonor (la Condesa de Gelves) y al disponer el sentido de la vista como el más importante, en un contexto en donde la perfecta unión y armonía de las dos actividades con un fin común es evidente, en un ejemplo más del concepto unitario humanista con respecto a las artes liberales. El tema del poeta que se dirige al pintor que retrata a su amada es muy practicado en este momento, acentuándose en el caso sevillano o antequerano a través de la intervención señalada de Herrera, en el soneto reseñado anteriormente de Pedro de Espinosa a Mohedano, donde a pesar de alguna referencia platónica, domina, en cambio, el carácter aristotélico<sup>2</sup>, para proseguir su evolución desde el punto de vista culterano, tal y como ocurría con todo el género poético, con la composición en que Carrillo de Sotomayor se dirige al pintor granadino Pedro de Raxis, donde partiendo de los planteamientos previos les infunde una nueva vitalidad ya claramente seiscentista<sup>3</sup>.

Así, vemos como esta práctica poética se engloba dentro de las características generales de la actividad humanista de la época, en donde por un lado se produce la compleja relación entre los planteamientos platónicos y aristotélicos. Planteamientos que, no obstante, aparecerán fundidos armónicamente en muchas ocasiones, pues a partir de la lírica petrarquista herreriana se establecerán los primeros, pero los fundamentos generales de esta actividad en el grupo sevillano estarán debidos principalmente a los postulados de la poética de Aristóteles (mímesis real o idealizada, división, jerarquía de géneros, dificultad erudita de la forma, necesidad de otorgar grandeza al lenguaje, etc.), que son los que a la postre dominarán, en su evolución o influencia, en la estética antequerana o en la posterior culterana de un Carrillo de Sotomayor o un Góngora.

---

<sup>2</sup>. Este sentido basado en los planteamientos aristotélico-escolásticos queda plasmado en la primera estrofa del soneto:

" Pues son vuestros pinceles, Mohedano,  
Ministros del más vivo entendimiento,  
Almas que dan vida al pensamiento,  
Y lenguas con que habla vuestra mano. "

<sup>3</sup>. " Naturalmente que el material poético-histórico que maneja Carrillo de Sotomayor es el material casi tópico que le lega la tradición manierista de Herrera y los poetas antequeranos granadinos. Es un material suntuoso de nobles metales, materias ricas y piedras preciosas y, unido a todo ello, de elementos florales y naturales, como el fuego, la nieve y los rayos de sol... En general, pues, el manejo del color en este retrato de Carrillo supone un paso más hacia lo barroco que su antecedente herreriano; si no en cuanto a matización, si en cuanto a intensificación y acumulación."

OROZCO DIAZ, E. "Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor", Granada, Universidad, 1967, pags. 172-175.

Por otra parte queda asimismo constatada la relación de mecenazgo entre los nobles y los poetas-pintores del ambiente hispalense, tal y como veíamos en los documentos XXIX-XXX y su comentario, perteneciendo esta canción a ese momento aún previo a la permanencia absoluta de los postulados contrarreformistas según el discurso retórico elaborado por los jesuitas principalmente. Es un momento en que lo cultural tiene sentido minoritario y en donde lo religioso no ha emprendido esa impresionante actividad persuasiva moralizadora. Es decir, es el periodo en que el arzobispado sevillano está presidido por el cardenal Rodrigo de Castro, personaje imbuido aún de las teorías humanistas de un clasicismo basado en un mecenazgo cultural del Quinientos que ofrecerá una destacada protección a los intelectuales de la época (Herrera, Céspedes, Medina, etc.), mientras que tras su muerte en 1610, ocupará su silla Pedro de Castro, conocido ya por los episodios del Sacromonte granadino, con el que la proyección persuasiva de lo religioso en su aspecto más acentuado será evidente, subordinando en gran parte al resto de las cuestiones culturales que de él dependía a ese carácter retórico moralizador claramente contrarreformista.

DOCUMENTO XXXVI

"Versos de Juan Antonio del Alcázar a Pablo de Céspedes"

PACHECO, F. "Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones". Sevilla, 1589 Pags. 103-104.

" Céspedes es, yo digo el nombre solo,  
el resto diga Apolo;  
Apolo que podrá con luz sonora  
en eroica armonía  
celebrar la virtud merecedora  
de néctar i ambrosía.

Diga Apolo cuán fácil i graciosa  
la bella sabia d'osa  
a este amator se muestra con favores,  
cuales a nadie oí muestra.  
Trasnocha mientras él en sus amores  
sin temor de su diestra.

Diga el canto español de blanda lira  
i el eroico que admira  
no menos que el del griego i del latino  
que el incendio engañoso  
suenan, en que pagó su desatino  
Paris joven furioso.

Diga la docta mano los pinzeles  
igual a la de Angeles;  
diga que a dalle eterno igual renombre  
se dispone i se obliga  
Pacheco, de quien digo solo el nombre,  
i Apolo el resto diga. "

Esta composición está formada por cuatro estrofas de seis versos cada una, de heptasílabos, endecasílabos alternados, con una rima uniforme en AaBcBc. La poesía la realiza el sevillano Juan Antonio del Alcázar para el retrato de Céspedes que Pacheco iba a colocar en su Libro; en ella se ensalza al racionero por tres cualidades principalmente: su amplitud de conocimientos eruditos, su actividad poética, así como por su labor pictórica.

Comienza Alcázar el poema aludiendo a la grandeza de la labor general del cordobés, digna de ser celebrada por Apolo, dios de las artes:

" Apolo podrá con voz sonora  
en eroica armonia  
celebrar la virtud merecedora  
de néctar i ambrosía. "

Posteriormente ensalza su categoría intelectual, señalándole como el más erudito de todos:

" Diga Apolo cuán fácil i graciosa  
la bella sabia diosa  
a este amador se muestra con favores,  
cuales a nadie oi muestra. "

A esta consideración de enormemente sabio que tenía Céspedes en su época, se añade una interesante apostilla en donde se nos declara su carácter tranquilo en gozar del saber intelectual y no decidirse a publicar nada. Hecho que a última instancia provoca que lo que de él se conoce sean fragmentos o borradores dispersos, muestra más o menos pequeña a lo que debería ser su erudición completa:

" Trasnocha mientras él en sus amores  
sin temor de su diestra. "

La siguiente estrofa está dedicada a exaltar su labor poética tanto en el campo de la lírica como en el de la épica, indicando que no tiene nada que envidiar a los dos grandes poetas clásicos, Homero y Virgilio, cumbres de la antigüedad.

Es interesante la perífrasis que realiza Alcázar para nombrar a los que se consideraban cabezas principales de la poesía clásica, referidos como los cantores del incendio de Troya.

En el final de la composición se loa su actividad pictórica, exaltada con los planteamientos que la hacían más noble ideológicamente en la época: su carácter intelectual ("docta mano en los pinzeles").

Con el mítico Apeles, ejemplo de la significación elevada de esta disciplina por su relación directa con Alejandro Magno, y la grandeza de su dedicación, pues por medio de ella ("dalle eterno igual nombre") se conseguiría la fama y la inmortalidad, categorías tan prestigiosas en el Humanismo.

Esta poesía es una muestra más del ambiente cultural y erudito de la Sevilla de la segunda mitad del XVI, donde Céspedes disfrutaba de un enorme prestigio intelectual, como resalta Juan Antonio del Alcázar, anfitrión en algunas de sus visitas a la ciudad hispana y con quien tuvo estrecha amistad, así como con toda su familia<sup>1</sup>, y también personaje integrado en las academias o tertulias humanistas como hemos visto anteriormente.

---

<sup>1</sup>. Ver nota 11 del comentario de los Documentos XXIX y XXX.

DOCUMENTO XXXVII

"Composición poética de Francisco Pacheco dirigida a Pablo de Céspedes".

Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos, Mss nº 8486 " Colección de Poesías "; fols. 202-205. ( "Carta de M. Pacheco, pintor de Sevilla, al racionero Paulo de Céspedes, en Córdoba).

Copia posterior manuscrita.

"fol 202

Pensé, y mi pensamiento no fue vano  
levantar el espíritu caído,  
mediante el furor vuestro soberano.

Pues entre Apolo y vos está partido  
el poder, a mi Musa dad aliento,  
que así sere mejor favorecido.

No esparzire mis quejas por el viento,  
entre los Povos, do agradable suena  
de Betis el sagrado movimiento.

Ni en su margen tendido en seca arena  
aumentare a sus ondas el tributo:  
crudos efectos, que aquel Amor ordena.

Bien que amé, mas cogí el dichoso fruto,  
y con segura fee quede enlazado,  
con dulce premio, y con semblante enjuto.

No, entre rieles de oro, ni en preciado  
safiro, que al Olimpo claro excede,  
ni entre el candor con purpura mezclado.

Otra imagen, que nuevamente puede  
cantar Anacreon: un color bello,

qual a su ingenio y pluma se concede.

/fol 202v

Virgen de negros ojos y cabello  
(por eleccion, no solo por destino)  
me puso el yugo blandamente al cuello.

Mas, o quan desviado de el camino,  
que intente proseguir, torcí la vía,  
onor de España, Céspedes divino.

Vos podeis la ignorancia y noche mía  
mas que Apeles, y Apolo, ilustremente  
bolver en agradable y claro día.

Que en vano esperara, la edad presente  
en la muda Poesía igual sujeto  
ni en la ordenada pintura y eloquente

Antes a la futura edad prometo  
que el nombre vuestro vivira seguro:  
sin la industria de Sostrato Arquitecto

El Faro excelso torre, el grande muro,  
Mausoleo, Piramides y templo,  
simulacro, coloso en bronze duro.

Buelto todo en ceniza lo contemplo,  
que el tiempo a dura muerte condenadas  
tiene las obras nuestras para exemplo

Mas si en eternas cartas y sagradas  
por vos se estiende Heroyca la pintura  
a naciones remotas y apartadas

Cercado de una luz ecelsa y pura  
en el sagrado templo la alta fama  
en oro esculpira vuestra figura

Aora yo a la luz de vuestra llama  
sigo el intento y fin de mi deseo  
encendido de el Zelo que me inflamma

/fol 203

El perezoso Padre de Morfeo  
en sagrado licor mi umida frente  
bañava, y mis cuidados en letheo

Despues que Febo al ultimo occidente  
se retiro, y la bella Caçadora  
dava por el su luz resplandeciente

Cercano a l'apazible y blanca Aurora  
vi un orrido lugar de luz ageno  
dô la palida y cruda Invidia mora

de acerba hiel el verde pecho lleno,  
de vivoras crueles se alimenta,  
los negros dientes baña en su veneno.

En los agenos daños se contenta;  
en los bienes se enciende y deshaze,  
y ravisosa se muerde y atormenta.

Llevada de el furor a do le plazze  
camina, hinche el orbe de el penoso  
ardor, con que su hambre satisfaze.

Por do pasa con zeño riguroso  
seca, entristece; y pierde su alegría  
el prado verde, alegre, y deleytoso.

Mas el que da color al claro dia  
movido a compasion mas se apresura  
y huye de la sombra la porfia.

y aunque estoy en la luz que me asegura  
ser engaño tener por cosa çierta  
lo que el çimerio sueño nos figura

Pienso, que no toco la eburnea puerta  
mas la opuesta; pues veo lleno el suelo  
desta verdad: ay, o si fuera incierta.

/fol 203v

Sino dezid, ¿que cubre en negro velo  
de los Heroes famosos la memoria?  
cuyas almas habitan en el cielo?

Y los que el verde lauro con victoria  
ganaron y de Betis la grandeza,  
quien pudiera borrar su ilustre gloria?

Puede de aquesta fiera la crueza  
derramada en los miseros mortales  
consumir de sus bienes la riqueza

que tyrano hallo tormentos tales  
quales padece el pecho donde mora  
o contemple los bienes o los males

Los huesos seca, tiñe, descolora  
la faz de gualda, y del color rosado  
siendo crudo verdugo a quien la adora

O amigo, a quanto mal hemos llegado  
que quanto el cielo a muchos darles quiso  
pierde: como no rompo lastimado.

Do, la docta eloquencia de Meliso?  
y de Vandalio el amoroso llanto?  
y de el que ilustra al joven Eliocriso?

Y de Damon, a quien venero tanto  
Marcial segundo? que mi pecho alienta,  
cuya dulce memoria lloro y canto

Alma que en nueva luz vives contenta  
espira en mi tu fuego mas que humano  
mientras el luengo destierro me atormenta.

Quexome, pero al fin me quexo en vano.  
Do esta aquel que de Elisa la belleza  
quiere, que oseis pintar con diestra mano?

Y con canto vestido de pureza

las partes cerebro, que amor le inspira  
y mostró de su ingenio la destreza?

Y de el mayor, que el sacro coro admira  
nuestro poeta? (con raçon divino)  
dino de la de Apolo y nuestra lyra?

Que por la yerta cumbre abrio camino  
con que glorioso el español osado  
ufano va entre el griego y el latino

Yo Betis en su gruta retirado  
gimio tendido en el profundo asiento  
de su lolas la muerte, lastimado,

En torno de el sus hijas dan al viento  
quejas, y el oro crespo de sus frentes  
sua veste, sin guirnalda, ni ornamento

Y tu, sagrado Apolo, que consientes  
que se pierdan las obras mas perfectas:  
por la cruda ambiçion de los presentes.

/fol 204v

Para que es el vigor de tus saetas?  
y las de tu hermosa y clara hermana?  
que valen para ti tantos poetas?

Que? los que no previenen la mañana  
con la luz, con libros, con virtud divina,  
invidiando la musa soberana?

Lascivia, y ocio al fin los encamina,  
y a la casta Penelope dan guerra  
quando raçon y la virtud declina.

Solo gastan los frutos de la tierra  
sirven de acrecentar la humana gente,  
o los cuerpos, que dentro e! mundo encierra

De el humor de Lyco alegre, ardiente  
gastan mas entre flores, y entre yerba

ministrandoles Ceres diligente

Que el que produce el arbol de Minerva  
Basta ya donde soy arrebatado?  
quien mi canto de satyra reserva?

Yo, caro amigo, el animo cansado  
siento; y sera raçon assí que atienda  
a dar fin al discurso comenzado

Yo voy humilde por la estrecha senda  
libre de ociosidad en mi exerçio  
y no por eso libre de contienda

La virtud resplandece opuesta al viçio  
y pues no es reservada la innoçençia  
sufrir es agradable sacrificio

/fol 205

El inmortal escudo de paçiençia  
nos ha de acompañar quanto la vida  
si a tanto afan se halla resistencia

Y en tanto, que la niebla yace tendida  
del ingenio oscureçe la memoria  
mi humilde lyra a vos agradeçida  
annumera a los Heroes vuestra gloria."

Esta composición poética de Francisco Pacheco no sabemos que haya sido publicada íntegramente, sólo están impresos los tercetos desde el noveno al décimo séptimo que se recogen en el tomo I de la colección de poetas líricos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca de Autores Españoles con ligeras variaciones<sup>1</sup>.

Se trata de un largo poema en endecasílabos dispuestos en tercetos encadenados en un total de 53 y una última estrofa en serventesio para así no dejar ninguna rima sola. Responde por tanto al esquema : ABA-BCB-CDC-DED-.....-XYX-YZYZ<sup>2</sup>.

La composición se divide en tres partes bastante diferenciadas, una primera donde Pacheco indica a Céspedes su amor petrarquista por su mujer (hasta el terceto octavo), una segunda de alabanza al racionero y a su arte (del 9 al 17), y una final (de la estrofa 18 a la 54) en la que el suegro de Velázquez comenta las envidias del mundo poético y la frustración que esto supone en él.

Analizando detenidamente el texto sacamos interesantes noticias acerca de la relación entre los dos humanistas y el mundo cultural de la época. En el inicio, aunque domina el tono lírico amoroso, se hace referencia a la grandísima influencia que el racionero ejerció en Pacheco y a su carácter positivo, pues ante la amargura que le describe señala:

---

<sup>1</sup> CASTRO, A. de . "Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII", Biblioteca de Autores Españoles. T. 32, Madrid, 1959. Pag. 370

En el manuscrito de la Biblioteca Nacional aparece:  
" Mas, o quan desviado de el camino "  
En el tomo de la Biblioteca de Autores Españoles:  
" Mas ioh cuan desusado del camino "

En la Biblioteca Nacional aparece:  
" que intente proseguir, tórci la vía "  
En la Biblioteca de Autores Españoles:  
" que intente proseguir tomé la vía "

En la Biblioteca Nacional aparece:  
" Antes a la futura edad prometo "  
En la Biblioteca de Autores Españoles:  
" A la futura edad prometo "

En la Biblioteca Nacional aparece:  
" Aora yo a la luz de vuestra llama "  
En la Biblioteca de Autores Españoles:  
" Ahora para la luz de vuestra llama "

Estos versos están tomados de CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario....." t. I, pags. 322-323.

<sup>2</sup>. Esta forma fue introducida en España por Boscán de los modelos italianos y según afirma QUILIA. ("Métrica Española", pag. 93), es el tipo más apropiado para las epístolas, tal y como se aprecia en el documento.

"levantar el espíritu caído,  
mediante el furor vuestro soberano.  
Pues entre Apolo y vos está partido  
el poder, a mi musa dad aliento. "

A continuación desarrolla una típica exaltación de la mujer amada con la que contrae matrimonio a quien en el afán idealizador de la poesía petrarquista compara a una " Virgen de negros ojos y cabello ", en un claro reflejo del nuevo momento en que se desarrollaba esta identificación al sustituir las personificaciones clásicas por las religiosas como representación ideal de elevación transcendente<sup>3</sup>. Por otro lado, como es normal en este género y en este círculo, esta lírica va acompañada de una exuberante descripción de elementos de la naturaleza, donde el efecto sensorial, sobre todo el colorista, es abundante.

Pasa Pacheco a componer los versos laudatorios a Pablo de Céspedes dentro de los tópicos característicos señalando la honra de la Patria por el racionero y su carácter divino indica de nuevo la influencia que le ejerce en los dos campos pictórico-poético<sup>4</sup>, y su absoluta preeminencia en las dos actividades, por lo que su fama estará asegurada con su Libro de Retratos<sup>5</sup>.

Estos argumentos en torno al concepto de la gloria le hace incidir en el inevitable (en la época) tema de la destrucción de las grandes obras de la Antigüedad y su ruina, en planteamiento ya claramente barroco donde a este hecho (presencia inexorable del tiempo) se le da un carácter moralizante contrarreformista, muy lejos ya de la postura elegiaca renacentista:

" Buelto todo en zeniza lo contemplo  
que el tiempo a dura muerte condenadas  
tiene las obras nuestras para exemplo. "

---

<sup>3</sup>. Esta idealización de la descripción poética de la mujer amada enlaza en el plano de lo pictórico con los famosos retratos " a lo divino " de Zurbarán y otros pintores del XVII, según la denominación de Orozco Diaz.

<sup>4</sup>. " Vos podeis la ignorancia y noche mía mas que Apeles y Apolo ".

<sup>5</sup>. Alude Pacheco al famoso tópico de la relación entre pintura y poesía:

" Que en vano esperaba la edad presente  
en la muda Poesía igual sujeto  
ni en la ornada pintura y eloquente. "

Hace mención igualmente a la abundante correspondencia epistolar entre ambos de la que, como sabemos, tanto provecho sacó Pacheco:

" Mas si en eternas cartas y sagradas  
por vos se estiende Heroyca la pintura  
a naciones remotas y apartadas. "

Puede referirse a la carta escrita por Céspedes en 1608 y reproducida por Cean, pero en ella no se estudian las formas pictóricas de " naciones remotas ", por lo que pudiera ser que se tratara del " Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del origen de la Pintura", o incluso a otros textos que hemos visto o que veremos posteriormente<sup>6</sup>. Por otra parte, recalca el carácter "heroico" (noble) de esta actividad por su antigüedad y universalidad en una legitimación paralela a la que se hacía con el resto de las artes liberales.

Ensalza al cordobés dentro de los postulados neoplatónicos del círculo sevillano como hombre sobrepuesto por encima de los mortales y por lo tanto portador en mayor medida de la "luz" divina que el propio Pacheco desea recoger:

" Cercado de una luz ecelsa y pura  
en el sagrado templo la alta fama  
en oro esculpirá nuestra figura

Ahora yo a la luz de vuestra llama  
sigo el intento y fin de mi deseo  
encendido de el zelo que me inflamma. "

Sin duda, la tercera parte es la más rica en cuanto a reflejar las características poéticas de esta etapa y de ambiente sevillano. Primeramente realiza una descripción elocuente de elementos de la naturaleza y partes del día a través de personificaciones mitológicas clásicas según los gustos de la cultura alegórica de la época. Para pasar rápidamente a presentarnos la que será la protagonista de la exposición, que no es otra sino la Envidia, elemento central de todo desarrollo, a la que describe de una manera monstruosa según la tradición humanista basada en la iconografía de los repertorios emblemáticos del momento, en una clara identificación de elementos poéticos y pictóricos.

---

<sup>6</sup>. CEAN BERMUDEZ, J.A., "Diccionario ...", T. V.

Tras esta detallada enumeración de sus negativos rasgos nos señala como las personas grandes o gloriosas huyen de ella:

" Mas el que da calor al claro día  
movido a compasión mas se apresura  
y huye de la sombra la porfía. "

A continuación pasa a examinar el efecto que produce en la memoria de las grandes personalidades intelectuales de la historia, en un planteamiento en donde, aveces, se entreve el momento de transición de este concepto en la consideración gloriosa del legado pretérito del siglo XVI o la amarga del XVII:

" Marcial segundo? que mi pecho alienta  
cuya dulce memoria lloro y canto. "

De esta manera, achaca a la Envidia la causa de que no se valore y exalte lo que se les debe a estos grandes hombres, plasmándolo perfectamente con el caso de Fernando de Herrera, muerto recientemente:

" Y de el mayor, que el sano coro admira  
nuestro Poeta? (con razón divino)  
dino de la de Apolo y nuestra lyra? "

del que destaca el mérito de haber colocado a la lengua castellana por encima de la griega y la latina tras su incesante labor poética y preceptiva:

" Que por la yerta cumbre abrió camino  
con que glorioso el español osado  
ufano va entre el Griego y el Latino "

Inserta inmediatamente unos versos muy interesantes:

" Y tu sagrado Apolo, que consientes  
que se pierdan las obras mas perfectas  
por la cruda ambición de los presentes

Para que es el rigor de tus saetas?  
y las de tu hermosura y clara hermana?  
que valen para ti tantos poetas?

Que? los que no previenen la mañana  
con luz, con libros, con virtud divina  
invidiando la musa soberana? "

Se aprecia en ellos como hace referencia posiblemente a los manuscritos de Fernando de Herrera, desaparecidos tras su muerte en misteriosas circunstancias, de lo que culpa Pacheco a algún otro poeta envidioso que los robaría para que así su cantar no alcanzara la fama<sup>7</sup>. Por medio de la crítica a los artífices de estos hechos nos indica el pintor las características que debe poseer un buen poeta que son luz, libros y virtud divina, es decir, naturaleza y arte según los planteamientos aristotélicos o elevación divina y erudición según los platónicos

Nos señala también una censura de las pretensiones puramente ociosas o placenteras de la moralizante actividad poética según las rígidas normas moralizantes de la etapa contrarreformista en las que se contiene que, aunque se deleite, siempre ha de hacerse enseñando como apuntaba Horacio en su poética:

" Lascivia, y ocio al fin los encamina  
y a la casta Penélope dan guerra  
quando raxon y la virtud declina. "

Esta crítica encaja dentro del cambio coyuntural que suponía el paso del cerrado y elitista ambiente cultural del Manierismo al más abierto y realista Barroco, tal como ya apuntamos al comentar los documentos XXIX y XXX. Los formados y habituados a los minoritarios y eruditos círculos de la segunda mitad del XVI vivían en ese mundo particular creado por ellos, donde encontraba satisfacción a su alto bagaje intelectual, completamente al margen de la vida social. Entonces atacará y criticará duramente a los nuevos artistas que mucho más habituados a las

---

7. Efectivamente Pacheco fue testigo directo de este episodio, aunque no declaró el nombre de este hurtador. Así lo anota Enrique Duarte en el prólogo de la edición de las poesías de Herrera realizada por Pacheco en 1619: " Es cierto que su memoria uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco, célebre pintor de nuestra ciudad, i afectuoso imitador de sus escritos, no uviera recogido con particular diligencia i cuidado, algunos cuadernos i borradores ... Dexo en silencio la culpa d'esta pérdida, porque soi enemigo de sacar en público ajenas culpas, i juzgo por merecedor de gran premio al que con tantas vera a procurado restaurarla ", recogido por VILANOVA, A. "Fernando de Herrera", pag. 689, quien señaló a continuación que esta pérdida es " un caso patente de robo o usurpación literaria rodeada de tan misteriosas circunstancias que constituye una de las más insolubles incógnitas de nuestra historia literaria".

relaciones de la vida ordinaria se apartaban de su concepto de actividad humanista, dejando gran parte de su inmensa preocupación especulativa y atendiendo mucho más a las razones prácticas. Esta situación hace que Pacheco, perfecto continuador de la primera tendencia en su tiempo en que ya dominaba la segunda, piense que está sufriendo un sueño, y así vislumbra los hechos desde su sentido de superioridad y autoestimación típicamente manierista<sup>8</sup>.

" Y aunque estoy en la luz que me asegura  
ser engaño tener por cosa cierta  
lo que el çimerio sueño nos figura"

O cuando se queja a Céspedes:

" O amigo, a quanto mal hemos llegado  
que quanto el cielo a muchos darles quiso  
pierde: como no rompo lastimado"

Y nos recuerda esta crítica la afirmación que realiza en su Arte de la Pintura con respecto a los nuevos pintores, que buscaban más la ganancia que la calidad artística:

" Solo gastan los frutos de la tierra  
sirven de acrecentar la humana gente  
o los cuerpos, que dentro el mundo encierra"

De nuevo nos hace una tímida referencia a la pérdida de las obras de Herrera y al conocimiento que del suceso tenía, lo que podía dar lugar a alguna disputa:

" Yo voy humilde por la estrecha senda  
libre de ociosidad en mi exerciçio  
y no por eso libre de contienda "

---

<sup>8</sup>. La acentuación de esta crisis que produce un encuentro brusco con la vida social en el XVII es más acentuado en Sevilla, la ciudad que vive un auge económico, social y cultural más grande en el XVI, para caer en una profunda crisis en la centuria siguiente.

Al final se aprecia como la problemática que hemos expuesto le lleva a tomar una postura de resignación basada en el neostoicismo cristiano que tanta influencia tendrá en el XVII español:

" El inmortal escudo de paciencia  
nos ha de acompañar quanto la vida  
ni a tanto afán se halla resistencia "

Después de todo esto se entreve la sospecha o conocimiento que Pacheco tiene acerca del robo de los manuscritos de Herrera por algún poeta movido por envidia y por el afán de riqueza. Es interesante destacar hasta que punto tenían asimilado estos humanistas sevillanos el concepto de inmortalidad y fama por la obra escrita que trasciende al tiempo, que su principal sufrimiento es que Herrera no reciba la gloria que merece por este hecho, cosa que mantendrá en su mente durante muchos años hasta 1619 en que publican los fragmentos que él poseía.

Con respecto a la fecha de estos versos se puede situar hacia el final del siglo XVI, pues se habla en ellos de la muerte de Herrera, ocurrida en 1597, y de la "promesa" de realizar el Libro de Retratos, empresa que comenzaría hacia 1599.

En definitiva, es un espléndido manifiesto de la crisis de la idealidad manierista y su ruptura con el cambio barroco, lo que provoca una tremenda crisis de identidad en los humanistas aferrados al primer modelo cultural, que no se adaptan al nuevo contexto; así como también un perfecto reflejo del complejo mundo intelectual de la época en cuanto a las relaciones posibles entre los humanistas.

DOCUMENTO XXXVIII

"Soneto de Francisco Pacheco al retrato de Pablo de Céspedes."

PACHECO, F. "Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones", Sevilla, 1599, pag.104.

"Céspedes peregrino, mi atrevida  
mano intento imitar vuestra figura:  
justa empresa, gran bien, alta ventura,  
si alcanzara la gloria pretendida.

Al que os iguale, solo concedida:  
si puede averlo, en verso o en pintura,  
o en raras partes, que en la edad futura  
darán a vuestro nombre eterna vida.

Vos iustrais del Betis la corriente,  
i a mi dexais en mi ardimiento ufano,  
manifestando lo que el mundo admira:

Mientras la fama va de gente en gente  
con vuestra imagen de mi nada mano  
por cuanto el claro eterno Olimpo mira."

La composición responde a las reglas del soneto, es decir, dos cuartetos (ABBA - ABBA) y dos tercetos (CDC - CDC) de versos endecasílabos.

Es un poema típicamente elegíaco a la figura del cordobés en donde se ensalza su actividad intelectual ya sea en pintura, poesía "o en raras partes".

Este carácter laudatorio ya se manifiesta desde el primer calificativo del primer verso, "peregrino", que destaca su condición de persona fuera de lo común, tal y como también apuntaba Fernando de Guzmán al iniciar su canción (documento XXXV). Esta alabanza, tanto de sus obras poéticas o pictóricas, lo coloca retóricamente dentro de las realizaciones más elevadas en estos campos:

"Al que os iguale solo concedida;  
si puede averlo, en verso o en pintura".

Pero lo más destacado del soneto es la indicación de la función de retrato pictórico como medio para conseguir la fama (que "va de mano en mano") y la "eterna vida", siendo obligatoria su realización por una necesidad socio-cultural:

"justa empresa, gran bien, alta ventura".

Asistimos aquí a un planteamiento de la actividad pictórica que en nada se aparta de los postulados teóricos que dominaban los campos humanistas de la historia o la poesía heroica. De esta manera, su inclusión dentro de las artes liberales o nobles era incuestionable para los que defendían esta concepción, pero esto es un tema que se reflejará más claramente en algunos documentos posteriores.

DOCUMENTO XXXIX

"Epigrama latino de Palo de Céspedes al humanista Juan de Verzosa."

COBO SAMPEDRO, R. "Pablo de Céspedes. Apuntes Biograficos." Cordoba. Imprenta de El Diario, 1881, pag 25.

"Postquam res Italas everit barbaris armis  
Et pulsa est patriis lingua latina focus,  
Nulla meos unquam moverunt carmina versus,  
Jam depravatis edita temporibus  
Et qued non sano personat eloquio.  
At Verzosa, tuo delector carmine, tantum  
Me tua dumtaxat carmina docta tement.  
Quae si venturi est animus jam providus aevi,  
Venturi haud dubiis providus auspiciis  
Antiquos mira numeros dulcedine vincent,  
Flacce, tua venia: pace, Catulle, tua.

(Despues que el estrangero destruyó las casa de Italia  
Y la lengua latina arrojada fué de su lugar patrio,  
Jamás me conmovieron versos algunos,  
De los dados a la luz en tiempos ya corrompidos,  
Pues rechaza el oido el modo de decir grosero  
y que no resalta por su sana expresión.  
Pero, Verzosa, tan solo tus versos me deleitan,  
Tus doctos versos solamente me cautivan  
Los cuales, si el animo preeve el siglo futuro,  
Preeve el siglo que vendra con ciertos auspicios,

Con su dulzura admirable vencerán los versos antiguos,  
Con tu venia, ¡Oh Flaco!, con tu permiso, ¡Oh Catulo!>".

Este epigrama dedicado a Verzosa tras su muerte por Céspedes, fue impreso en 1575 en Palermo con las poesías del humanista fallecido a expensas de Luis de Torres, obispo de Monreal. Juan de Verzosa nació en Zaragoza, pasando a Roma para estudiar documentos relativos a España de cara a escribir una historia nacional. Destaca por su amplia erudición, como poeta y filólogo<sup>1</sup>.

La maestría de Céspedes en la realización de inscripciones de este tipo se mantendrá a lo largo de su vida, llegando a obtener gran estimación por esta actitud como veremos al comprobar su intervención en la funcnaria de Arias Montano, para la que el erudito Pedro de Valencia, íntimo amigo suyo, le solicita su opinión.

En estos versos a Verzosa destaca sobre todo la comprobación de como las ideas que el cordobés desarrollará (y acentuará) en su posterior etapa sevillana, ya estaban perfectamente incubadas en su estancia romana, donde quedaría fuertemente influido por las normas que entonces dominaban el humanismo italiano. Así, se aprecia ya su gusto por la elaborada forma de la lengua o de las composiciones poéticas en una clara manifestación del minoritario, intelectual y jerárquico manierismo:

"Pues rechaza el oído el modo de decir grosero  
y que no resalte por su sana expresión."

Pero lo más destacado es la premonición que realiza de como posteriormente se ha de ir considerando cada vez más el estudio y elaboración grandilocuente de la lengua española, en un planteamiento donde se muestra casi como un adivino que conociera ya la futura existencia en el siglo siguiente de personalidades humanistas como Luis de Góngora o Bernardo de Aldrete, o la anterior de Fernando de Herrera.

"Tus doctos versos solamente me cautivan  
Los cuales, si el ánimo preeve el siglo futuro,  
Preeve el siglo que vendrá con ciertos auspicios,  
Con su dulzura admirable vencerán los versos antiguos."

---

<sup>1</sup>.- COBO SAMPEDRO, R. "Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos". Córdoba, Imprenta de El Diario, 1881, pags. 24-25.

Es interesante destacar como Céspedes preve para el siglo XVII una poesía basada en el sentido intelectual y en la «dulzura» (sensibilidad), como si conociera los futuros desarrollos de las composiciones de su compañero y amigo Luis de Góngora. Queda pues, este documento como ejemplo de como el racionero recoge parte de sus ideas humanistas en Italia, las cuales trasladará y matizará sobre todo en su contacto con los intelectuales y artistas sevillanos y cordobeses principalmente en la última etapa de su vida. Círculo, de donde salen la gran mayoría de todos estos documentos que aquí analizamos y que demuestran su trayectoria basada en postulados del Quinientos pero con una plasmación ya de importantes recursos seiscientistas.

DOCUMENTO XL

"Fragmento de un elogio de Pablo de Céspedes a Fernando de Herrera."

PACHECO, F. "Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones". Sevilla, 1588, pags. 179-182.

"Bien puedo confiar en la bonança  
que tantas veces prometio el engaño,  
i tocar en dolor tierna esperança  
que el corazón alimentó en mi daño  
una ya no más, no burle confiança  
con mentirosa faz al deseugaño,  
i cambie l'aura presurosa i viva  
la fortuna, el amor mi mente esquiva.

Bolvi mis ojos con descuido un dia  
con descuido bolvi los ojos mios  
a dos soles bellissimas, i via  
con un casto desden mostrarse frios.  
io, que breve contento!, io, que alegria  
caduca!, io, vienes de mi bien vazios!  
Niebla oscura i cruel cubrio el tesoro  
que ni por las patentes puertas de oro.

¿Qué hago, pues?, ¿a donde iré que pueda  
o remediar o desterrar mis males?  
¿Allá quiça do el gran planeta veda

aliento a los ardientes arenales,  
i con perpetua la Libia queda  
yerma de gente, bosques y animales,  
o con pie vago por contrarios Axes  
de cithia fiera, o edl Gortynio Oaxes?

Dichoso, tú, pues tan dichoso uviste  
el raro don del cielo soberano,  
don del cielo, io Pacheco!, en que consiste  
la flor suprema del ingenio umano,  
que con vivos colores mereciste  
llegar do llega artificiosa mano,  
i con el verso numeroso, en suma,  
a emparejar con el pincel la pluma.

Tú, que del torpe olvido soñoliento  
levantaste la imagen verdadera  
contra la lei del tiempo i movimiento  
al divino Fernando de Herrera,  
a tí, pues, toca con sublime acento  
celebrar sus despojos de manera  
que no invidie de Máusolo la gloria  
ni de la antigua Menphis la memoria.

Tú, Pacheco, en la sombra opaca i fria  
enseñas sosegado al monte, al llano,  
el nombre resonar quien ti confia  
vivir, i al tiempo no resiste en vano;  
dichoso, si los dos en compañía  
el sagrado argumento, mano a mano,  
prosequiran contigo ver espero  
el echionio Pindaro i Homero.

Dos que ecceden al rayo almo i sereno  
que a la bermeja Aurora va delante,  
dos esparzidas luces d'el terreno  
qu'el ermano ilustró del mauro Athlante  
don Juan de Arguijo en el aonio seno  
criado en Pindo u Olmio resonante,  
i Juan Antonio del Alcaçar guia  
de valor, de nobleza i cortesia.

Carta ninguna avrá que aceta sea  
al laureado Febo i rubio cuanto  
aquella en cuya frente escrito lea  
el nombre de Herrera ilustra tanto.  
Herrera, el bosque resonar se vea  
i forma al viento volador su canto  
el verde mirto i el laurel florido  
i el álamo de Alcides escogido.

Desplegava ya l'alva el áureo velo  
do resplandece su inmortal tesoro  
i el aire alegre en el color de yelo  
muestra un misto matiz de fuego y oro:  
ni recoge del todo el dubio cielo  
las bellas luzes del ardiente coro,  
ni el cándido ligusto i amarantho  
rehuye en parte el colorido manto.

Es aquella sazón, con passo lento,  
la reina del amor i hermosura,  
dexando el mar ceníleo i el asiento  
de Nereo i la onda mal segura,  
sulcava [sic] el campo del sereno viento  
entre una niebla trasparente i pura;  
arriba acaso, do con voz Fernando  
triste cantaba i con acento blando.

Repíte dulcemente sus querellas  
al vacío son de resonante plectro;  
a la par de dos soles i las bellas  
i dalias flores i esplendor de electro.  
Culpa el fiero destino i las estrellas  
señoras, y el sobervio indigno cetro  
que le sujeta a dura lei i esquiva,  
que del mal de que muere espire i viva.

Como el concontento oyó la cipria diosa,  
la voz suave i la meonia lira,  
rebuelve al carro, de obra artificiosa,  
donde el oro i valor menos se admira;

haze callar la escuadra numerosa  
qu'el rico peso por el aire tira:  
todas se ven enmudecer, i en tanto  
Venus cominça el regalado canto."

Este fragmento poético de Céspedes lo recoge Pacheco al habérselo mandado a él el racionero, como se aprecia en los versos. Se trata de un poema compuesto por doce octavas reales en endecasílabos, género tan propio para las composiciones elevadas o cultas que practicaban el cordobés y su círculo.

El poema (los fragmentos conservados) son una amarga manifestación del Céspedes de los últimos años de su vida, en donde se señala la brevedad de los momentos alegres o felices vividos en Sevilla dentro del grupo humanista de la capital hispalense. Es un canto amargo y terriblemente hondo sobre la fugacidad de los momentos felices que enlaza fácilmente con el tema de la muerte de Herrera, dentro de un estilo formal en donde las muestras de un culteranismo ya insuficiente son evidentes.

Los primeros versos hacen alusión de una manera general a la dura reflexión sobre un periodo pleno de su vida que ya no volverá a repetirse. Se trata de sus frecuentes visitas a las academias o tertulias vistas ya en los años en que su enfermedad le impedirán desplazarse:

"Bien puedo confiar de la bonança  
que tantas vezes prometie el engaño,  
i trocar en dolor tierna esperança  
que el coraçon alimentó en mi daño  
mas ya no más, no burle confiança  
con mentirosa faz al desengaño"

Hace a continuación referencia posiblemente al concepto de pintura y poesía, actividades que él realizó sobre todo en esta etapa de su vida que va desde su regreso de Roma a la enfermedad que le obliga a retirarse a Córdoba. La emoción más profunda le invade al redactar estos versos para acabar mostrando de golpe la caducidad de este fructífero periodo:

"Bolvi mis ojos con descuido un dia  
con descuido bolvi los ojos mios  
a dos soles bellissimas, i via

con un casto desden mostrarse frios.  
io, que breve contento!, io, que alegría  
caduca!, io, vienes de mi bien varios!  
Niebla oscura i cruel cubrio el tesoro  
que ni por las patentes puertas de oro."

En este sentido ensalza la unión de las dos artes lograda por Pacheco, en un paisaje importante, pues declara lo que significaba esta fusión para el cordobés: ("la flor suprema del ingenio humano"). Exalta igualmente la labor del suegro de Velázquez de perpetuar la memoria de los grandes personajes de su entorno, con el prestigio que esta acción conllevaba para unos intelectuales en lo que el concepto de la fama intemporal era básico:

"Tú, que del torpe olvido soñoliento  
levantaste la imagen verdadera  
contra la lei del tiempo i movimiento  
al divino Fernando de Herrera,"

En la siguiente estrofa hace referencia a otros dos poetas del círculo sevillano, Juan de Arguijo y Juan Antonio de Alcázar, asimismo, íntimos amigos de Céspedes según se desprende del tradicional Libro de Retratos de Pacheco y de los Documentos XXIX y XXX. Señala como los dos eran discípulos de Herrera, como ya se veía en los documentos citados, recalcando de Arguijo el origen canario de su familia ( "mauro Athlante" ), y de Alcázar su nobleza y cortesía, como también se desprendía del documento XXX:

"dos esparzidas luces d'el terreno  
qu'el ermano ilustró del mauro Athlante  
don Juan de Arguijo en el aonio seno  
criado en Pinedo u Olmio resonante,  
i Juan Antonio del Alcaçar guia  
de valor, de nobleza i cortesía."

Prosigue el tono elegiaco con Fernando de Herrera, al que considera como el poeta más elevado y por lo tanto el más cercano a Apolo:

"Carta ninguna avra que aceta sea  
al laureado Febo i rubio cuanto  
aquella en cuya frente escrito lea  
el nombre de Herrera ilustra tanto."

En definitiva se trata de un poema laudatorio a Fernando de Herrera, escrito tras su muerte y dirigido a Francisco Pacheco. En él se refleja perfectamente el alto sentido de la amistad que existía entre estos humanistas de gran erudición, que les lleva a expresar emocionalmente y con un hondo sentimiento, la fugacidad del armónico momento vivido entre ellos, ahora roto definitivamente por la muerte de Herrera y la enfermedad de Céspedes, aun cuando otros poetas traten de continuar el modelo ( Arguijo y Juan Antonio del Alcázar ). No obstante, lo que no vislumbraba el cordobés es que esta sucesión pronto iba a quedar deshecha con la ruina de Arguijo que se ha de refugiar en el colegio sevillano de los jesuitas y con la marcha a Madrid de Alcázar.

Desde el punto de vista cultural apreciamos como el poema esta cargado ya de notas que derivarán en el culteranismo de Góngora (tan cercano a Céspedes como sabemos). En él se muestra como se recoge la herencia del divino poeta sevillano, y también se refleja el mundo exuberante y colorista de la escuela antequerana con la que asimismo estaba relacionado el cordobés. De esta manera el intento de engrandecer la forma y la lengua con un tratamiento elevado y culto de la composición hace que el ornato sea tenido muy en cuenta, ya sea desde un tratamiento ingenioso de los conceptos ("que del mal que muere espire i viva") o de la culterana y retórica descripción de un episodio concreto a partir de una dilatada y detallada perfrasis metafórica, como cuando se refiere al amanecer:

"Desplegava ya l'alva el áureo velo  
do resplandece su inmortal tesoro  
i el aire alegre en el color de yelo  
muestra un misto matiz de fuego y oro:  
ni recoge del todo el dubio cielo  
las bellas luzes del ardiente coro,  
ni el cándido ligusto i amarantho  
rehuye en parte el colorido manto."

Lo que hace que en algunos fragmentos este poema laudatorio y tremendamente emocional de Pablo de Céspedes se manifieste por medio de un impresionante despliegue en la descripción de sensaciones ya sean coloristas, de riqueza o más puramente personales.

DOCUMENTO XLI

"Soneto de Pablo de Céspedes a Don Juan de Austria, entreteniéndose en una vacante en hacer versos y pintar."

Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos, Mss nº 19609, fol. 1v.

Copia posteriormente manuscrita.

"Muda poesía, delineada historia.  
En el pincel equivocada muestra,  
Que con numen prorumpe en mano diestra;  
Cuando explica conceptos la memoria.

De una y otra porción hace notoria  
En la de acentos métrica palestra  
La que tu lira en el pincel maestra,  
En toda tu imitación consige gloria.

Cuando el ocio entretienes con tal arte  
De las que haces hay duras compañías  
(Aprovechad señor tales destrezas).

Mientras descansas del arnés de Marte  
Apeles, César, canta tus hazañas,  
Apolo, Apeles, pinta tus proezas."

Esta breve composición poética de Pablo de Céspedes es altamente significativa para comprobar sus planteamientos ideológicos unitarios con respecto a las artes liberales en su relación con la consideración cultural del imperialismo mesiánico español.

Desde el mismo título ya se nos declara la íntima afinidad entre la actividad poética y la pictórica, ennoblecidas ambas por la práctica que de ellas hace un personaje de estirpe real. Pero será en los primeros versos donde se expresa el racionero de una forma tajante acerca de la concepción de la pintura respecto a su función y similitud con otras disciplinas humanistas; así lo manifiesta en el primer verso del soneto ("Muda poesía, delineada historia"), en un planteamiento que no nos sorprende después de examinar todos estos documentos. De esta manera, se basa en el concepto por el cual se intentará elevar la consideración cultural y social de los pintores y sus obras desde el predominio ideológico del Humanismo, primero con un punto de vista ideológico y una vez conseguido éste se luchará por que este rango tenga su plasmación práctica en el impago de las alcabalas.

A continuación hace referencia a su grandeza por practicarla una personalidad gloriosa dentro del contexto imperialista español de la época, como era Juan de Austria ("Que con numen prorumpe en mano diestra").

El siguiente verso es altamente interesante y nos habla de la influencia aristotélica en el racionero ("Cuando explica conceptos la memoria") a partir de una teoría estética en la que en el acto pictórico no interviene como primer elemento una mimesis directa del exterior, sino un concepto interior que de ese objeto exterior tiene el artista. Esta subjetividad basada en planteamientos aristotélico-escolásticos es típicamente manierista, de Federico Zuccari, y ejercerá una considerable influencia en Pacheco y su Arte de la Pintura. Influencia en la que indudablemente no tendrá poco que ver el cordobés, tan cercano primero al italiano y después al sevillano<sup>1</sup>. No obstante, Céspedes se contradirá en esta teoría, en una contradicción propia del complejo momento cultural que vive, al anteponer en otras ocasiones lo exterior a lo interior, en una postura que, elaborada en Alberti, constituirá la base del Clasicismo del XVII, como veremos posteriormente.

El carácter mimético de la global actividad artística del Humanismo de nuevo lo señala, así como su finalidad en la exaltación de gloriosos acontecimientos

---

<sup>1</sup>.- Ver PANOFKY, E. "Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte". Madrid, Cátedra, 1981.

El carácter mimético de la global actividad artística del Humanismo de nuevo lo señala, así como su finalidad en la exaltación de gloriosos acontecimientos políticos o sociales:

"La que tu lira en el pincel maestra,  
En toda tu imitación consigue gloria."

Esta imitación, por muy perfecta que sea, siempre será inferior al natural o a los acontecimientos representados, en una concepción de la mimesis en donde los planteamientos subjetivos y sentimentales de la actividad pictórica que la ensalzarán posteriormente no tienen aquí ninguna cabida ("En el pincel equivocada muestra"). Sobre este tema, en donde los casos más característicos pueden ser los tópicos del engaño visual y del retrato volveremos al estudiar los documentos que Céspedes dedica a las artes figurativas.

Pero donde la íntima relación de las tres artes liberales citadas (pintura, poesía e historia) con otra arte (la de la guerra) se señala de una evidente manera y con un estilo elocuente para ensalzar y perpetuar su memoria triunfante, es en el último terceto de la composición, en donde a partir de cuatro personajes clásicos se procede a la exaltación elegiaca del Humanismo como plasmador de las grandezas heroicas imperiales en una clara exposición de los preceptos ideológicos y culturales que conllevaba el clasicismo humanista:

"Mientras descansas del arnés de Marte  
Apeles, César, canta tus hazañas,  
Apolo, Apeles, pinta tus proezas."

DOCUMENTO XLII

"Descripción y representación de un instrumento para subir agua de un pozo".

Archivo de la catedral de Granada, libro 58, fol. 180-181.

"/(fol. 180)

Instrumento para subir el agua tanto como la encanaren de caños que no resuellen sino por el desagadero, e visto de diez o doze bases de altura que lo mueve un niño y se puede subir hasta encima de qualquier aposento.

El tronco o madero en que se hazen los dos barreños sera tan largo quanto el pozo donde se asentare llegue al suelo y tenga dos palmos mas que el hondo del agua, ase de asentar a plomo y firme que no se menee, que se mueva el llamador del agua y tendra de grueso tanto que le quede madera suficiente para que no se resuelle por sendas entre los barreños y cantos del madero, el barreño principal quiere ser algo mayor que por donde sube el agua a los caños que a lo menos tenga quatro dedos de grueso que es el que tiene numero 1, a la boca lo esta figurado yra pareja de alto abajo abajo y aun a tercia del canto bajo se a de ensanchar una pulgada mas para que bajo le metan un morterete muy justo que sea de madera blanda de torno tan grueso como el barreno principal con su patilban como de bomba que abra hazia riba y cierre hazia bajo, muy justa, de cuero de vaca, asida un lado que tenga una tablilla redonda clavada por sima para que tirando del movedor hacia riba se alza y

suba el agua y tornando a rempujar hazia bajo se cierre y no se salga el agua, la cual caminara entonces por el agujero que ba al otro barreno que tiene la señal del numero 2, por donde suba el agua a los caños arriba, despues de puesto este morterete ya fijado el cañon del, se echara un taco que cierre por abajo todo el barreno, de manera que asentado el suelo no le entre agua ni cieno ni otra cosa por abajo sino por cantidad de barrenos medianos que le haran entorno en derecho del del canto bajo del dicho morterete, para concluir con este barreno solo falta la forma del morterete o estandupo que se a de poner en el hasta del movedor que es el que llama el agua el qual a de ser un taco o sonquete de madera blanda de torno al justo del barreno un poco menos y de una mano de alto con dos zapatillas de cuero de baca un poco mas anchas que el, un poco, dos debajo y dos encima y todo encajado en un hasta como sostenido y octavo sin cabeza por cima y otro por la punta del asta como esten firmes el socete y zapatillas que es en feto como de xeringa y este llama el agua tirando del y renpujandolo hazia bajo la haze subir arriba como e dicho por el barreno del maderer del numero 2 el qual a de ser de esta forma.

Sera el barreno por donde sube el agua que no acabe de pasar el tronco por la parte baja con una tercia algo mas angosto que el otro y por el caba bajo a donde queda corto de una tercia mas que el otro; es menester que se comuniquen los dos barrenos para rescivir el agua por este cuadrado al traves dar otro barreno con buen tiento por donde esta el numero 3, hasta barrenar de la has del tronco y llegar a este mesmo barreno y pasar hora dando lo que esta sano entre los dos hasta llegar al barreno principal sin pasar adelante y limpiandolo muy bien echar un taco muy justo que cierre el techo que ay desde el barreno numero 2 hasta la has del tronco donde esta el numero 3 y para quedar acabado este barreno a de tener otro mortecete, para que entrare el agua del otro se abra y suba y en parado para bolber por mas agua se cierre y no deje bajar el agua, el qual se a de hazer como el otro del otro barreno ((fol. 180 v) salvo que se a de sentar por lo alto desto otro barreno numero 2 y para podello hazer muy justo se a de ensanchar una pulgada el barreno dos tercias en hondo y alli a de asentar morterete y queda acabado este barreno y todo el tronco. En este barreno se encajaran los caños que los mejores son entericos bien barrenados con su espiga redonda que entre tres o 4 dedos dentro del tronco de manera que vengan a tener tanto gueco como lo angosto deste barreno y lo que esta mas ancho

en la boca seran las quexeras deste caño y peso que entran en el tronco las menudencias del movedor y donde se rressive el agua el modelo dize lo que se a de hazer.

Por esta orden se prodan hazer 3 instrumentos juntos que lleve 6 barrenos y echara gran cantidad de agua y con movedor de cigoñuela y rueda de buelo donde obiere mucha cantidad de agua podra una bestia mover tres instrumentos de a tres caños cada uno por la orden de los morteros de la polvora que bastara a moler un molino de cubo que sospecho se abra de hazer aqui con agua de la mar.

Despues en otra carta escrivio Juan de Açufre lo que se sigue en lo del agua para movella hombre, conviene duplicar las levas o alcaprimes, digo que si el anoria se a de poner dentro della la una y luego fuera la otra, que tire della y es mejor que sea la una trocada a la otra que acuda al redondo los dos centros." //(fol. 181)

[DIBUJO]

En el presente documento se realiza la descripción y representación de una noria o instrumento para sacar agua de un pozo a través de una "maquina" de ingeniería. No se señala ni el autor ni la fecha del texto, pero el encontrarse inserto dentro de toda la documentación de Céspedes y Aldrete nos empuja a pensar que puede ser debido a algún humanista erudito cercano a este círculo en el que la fusión de las diferentes disciplinas intelectuales es una de sus notas más características. A la detallada enumeración de todos los pormenores técnicos (foto 82) se añade un perfecto dibujo donde se aprecia el esquema de este artefacto (foto 83).

El único dato que se nos ofrece es la posibilidad de que el procedimiento de esta noria fuese elaborado por Juan de Azufre, como se desprende de la última referencia que se hace en el manuscrito ("Despues en otra carta escribió Juan de Açufre lo que se sigue en lo del agua"), pero sin llegar a afirmarlo categóricamente.

La relación de este grupo de humanistas sevillano-cordobés con ingenieros en los siglos XVI y XVII es abundante como lo demuestra la estrecha amistad de Ambrosio de Morales con el italiano Juanelo Turriano, tan famoso por sus obras toledanas y por su relación con Carlos V <sup>1</sup>. Igualmente Pacheco incluye en su libro de retratos a Juan de Oviedo, arquitecto, escultor e ingeniero que trabaja en Sevilla y otras ciudades andaluzas a fines del XVI y principios del XVII, y que, entre otras muchas cosas, realiza el abastecimiento de agua a la ciudad hispalense <sup>2</sup>; ejemplo también del multidisciplinario interés intelectual de estos círculos humanistas meridionales en los que se circunscriben Céspedes y Aldrete.

En definitiva este texto es un exponente más del deseo de aunar las distintas actividades liberales bajo el poderoso deseo de conocimiento que caracteriza a todas estas personalidades, en un planteamiento donde claramente se fusiona la ciencia, el arte y la técnica y en donde los ejemplos de esta postura son numerosos: (Leonardo da Vinci, Francesco de Giorgio, etc). Es una postura ideológica que en último término responde, según Chastel y Klein a los principios de las nuevas

---

<sup>1</sup>.- REDEL, E. "Ambrosio de Morales. Estudio biográfico", Córdoba, Imprenta del Diario, 1909, pags 129-130.

<sup>2</sup>.- PACHECO, F. "Libro de Descripción ...", pags 145-149.

sociedades urbanas que se vanaglorian de dominar y fecundar la naturaleza <sup>3</sup>, en donde el papel del dibujo o de la representación tiene un alto sentido intelectual que se relaciona con toda la teoría de las artes figurativas del momento donde se considera al diseño como la parte más noble por representar la idea de la mente, de ahí el desbordante deseo de quererlo figurar todo; pero son fundamentos y conceptos que analizamos más profundamente al estudiar los documentos dedicados a la pintura o escultura<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>. CHASTEL, A.- KLEIN, R. "El Humanismo". Pag 69.

<sup>4</sup>.- Por otro lado la estrecha relación de la actividad de los ingenieros con el mundo artístico es de primer orden y en este caso concreto del tratamiento y control del agua es evidente su importancia en casos como los de las fuentes de jardines y palacios por poner sólo un ejemplo.

DOCUMENTO XLIII

1604, Agosto, 25. Zafra.

"Carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes."

Archivo de la catedral de Granada, libro 58, fol. 330-331v.

PUB.- MARTINEZ RUIZ, J. "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", en Boletín de la Real Academia Española, LIX, 1979, pags. 371-397.

"/(fol. 330)

Qualquiera diligencia devo hazer para facilitar i poner corriente la correspondencia de cartas entre mi i V.M., pues Vuestra Merced tiene igual voluntad para hazerme merced en esto como en todas otras cosas, i yo recibo tanto contento i merced de las cartas de Vuestra Merced i soi tan interesado en su comunicacion.

En este lugar tiene ordinaria correspondencia con Cordova por la contrattacion, i esta es mas frecuente cerca de las ferias, i sirviendose Vuestra Merced de hablar a alguno de los mercaderes que tienen mas continuada contrattacion aqui i pedirle que le avise quando ai mensagero, le sera mui facil a Vuestra Merced hazerme la merced que quiere i yo deseo, i avisarme mui a menudo de su salud. Porque no se suffre amarse mucho i estar ausentes i no comunicarse, a lo mejor yo llevo mui impacientemente el pasarse muchos dias sin saber de Vuestra Merced. Los mercaderes de essa ciudad mas conocidos i ordinarios en Çafra son el jurado Diego de Sevilla, el jurado Andres Sanchez i Juan Fernandez, su ermano. Este ultimo me dize es vecino

de Vuestra Merced, pero el que nombre primero entiendo es mas a proposito para accomodarnos en esto. Aora encamino a Vuestra Merced esta con el ordinario i por mano de un Domingo Perez, un moço, nuestro vecino que se halla aora en Cordova i se a de venir luego, con el supplico a Vuestra Merced me responda al capitulo siguiente.

El convento de Santiago de Sevilla, con parecer i mandato del Consejo de Ordenes, tiene hecho un sepulchro de marmor en el hueco de una pared de la capilla mayor para trasladar los uestos de Arias Montano, mi señor, i el señor prior me manda que haga yo la inscription i se la embie, ele pedido tiempo para comunicarla con los amigos, i hasta aora solamente la e podido comunicar con el maestro Francisco de Medina, porque el maestro Cespedes de Salamanca no me a respondido. Por hazerla como para Arias Montano yo me hallo mui insufficiente, i aun estoi por dezir aquello, Et ad hoc quistam idoneus?, de mas de que estoi como medico en enfermedad propia, i en aviendo de poner mas que el nombre //(fol.330v) que bastava por todos los titulos, e menester cien paredes para escribir lo que siento del difunto. Sirvase Vuestra Merced de ver la inscription que aqui embio, que es la que hasta aora e elegido. Por ser a imitacion de las que el solia hazer i por la mayor parte tomada de formulas sagradas de la Escrittura i que entiendo agrada a los que lo conocian mucho.

El señor maestro Medina queria que nos allegasemos mas a las formulas romanas i que no usasemos aquellos vocablos barbaros, Doctor, Licentiatu, Prior; pero yo, no huyendo del gusto i sonido de las formulas antiguas, pretendo que nuestros epitafios parezcan de christianos i pios, i en quanto a aquellos nombres i otros tales propios de officios i costumbres de nuestros siglos, como Dux, Comes, Marchio. Soi del parescer que hudco i otros, que se deven usar sin asco, i no substituir nombres improprios i agenos o generales.

A todo suplico a Vuestra Merced me responda con llaneça i claridad para que acertemos que es lo que haze al caso, i lo que mas haria al caso sera que Vuestra Merced haga una inscription propia suya i me la embie. No e menester para alcançar esto de Vuestra Merced alegar que soi de Vuestra Merced, sino que lo fue Arias Montano mi señor i que Vuestra Merced lo ama i respetta su memoria como todos los que lo conocimos.

Miercoles, oi a ocho dias, estuvo en esta casa nuestro padre Luis del Alcaçar, pasava de camino i con priesa a Valladolid a negocio del officio de depositario del señor Juan Antonio, su ermano. Hizome mucha merced i prometiome detenerse aqui a la buelta; yo estimo muchissimo que su Paternidad, como Vuestra Merced me asegura, aya conoscido mi voluntad de agradarle i servirle que cierto es mui grande i demas de lo mucho que conozco deverseles de afficion i respeto a el i a su ermano les soi mui particularmente obligado porque conocen i estiman a Vuestra Merced como devsn.

El pedir yo a Vuestra Merced con tantas veras i encarescimiento que acabe el Discurso de la Comparacion de la Antigua i Moderna Pintura i Escultura no es lisonja (absit a me hoc) ni me engaña la afficion a desearlo, sino que ya e visto que lo hecho es bonissimo i mui de estimar, i que no se hallara en otra parte esta historia, en ninguna manera tratada ni tambien ni menos bien ni mejor tratada. Vea Vuestra Merced las partes que son menester para tratar esto devidamente, buena noticia de la lengua italiana, lecion antigua, peregrinacion, vista de ojos de obras antiguas i modernas, noticia i uso del arte, juicio de las cosas deste genero i no se si mas; vea Vuestra Merced aora sin passion (que tambien es passion la verguença viciosa i la ironia), quien ai otro que pueda hazer esse discurso sino Vuestra Merced.

En quanto al retratto de Arias Montano, mi señor es assi que lo desseo mucho, i tengo por justo i honesto desearlo i pedirlo; pero aora considero tambien que devo estimar i preferir que Vuestra Merced lo tenga i onre con estimarlo la memoria de Arias Montano mi señor professando su amistad, assi que si a Vuestra Merced no le queda otro retrato tal o mejor, no me embie esse.

Tambien, Non Nemesis <sup>OUVÉLEGIS</sup> que yo dessee i procure tener alguna pintura de mano de Vuestra Merced i que se la aya pedido, no pudiendose obtener esto sino por via de merced. Confieso que me impedia dias a la erguenza o rusticidad, que no meresce llamarse modestia, los amigos me ayudaron a romper con ella i me hizieron escribir a Vuestra Merced en esta raçon como lo hize, i quien mas me incito fue //(fol.331) Doña Ines, assi que s<sup>on</sup> esto se excedio algo con desenboltura sobrada, tengo a quien echar la culpa, como Adam.

Las pinturas que yo tengo ya las a visto Vuestra Merced, i yo aunque se poco deste genero, no las estimo mucho por si, ni por valor intrinseco sino por aver sido de Arias Montano i averme el onrado con darmelas. Mire Vuestra Merced quanto deve yo estimar el don que no solo uviere sido de Vuestra Merced, sino obra de sus manos i hecha para mi, i teniendo tanto de estimacion intrinseca como tienen las obras de Vuestra Merced, yo se de cierto que quando yo tuviera lindissimas pinturas, que la menor de Vuestra Merced avia de señalarse mucho entre ellas, sigun aquello que dize Homero de la hermosura de Diana entre las Nymphas, ἦ καὶ δ' ἀφίγνυται πέλεκυι, καὶ δὲ ἐκ πῶσι.<sup>1</sup> Facilmente se hecha de ver entre todas, i todas son hermosas; verso que no deviera omitir Virgilio en la imitacion de aquel lugar. Pero 'desto baste i no me disminuya Vuestra Merced con palabras lo que en el discurso que digo i en este genero puede por merced de Dios, que no sera modestia sino ironia, vicio de buenos ingenios, pues fue notable en Socrates i Scipion, pero vicio.

Mui bien advierte Vuestra Merced que no es buen uso el embiar las cartas sin sobrescrito propio i inseparable, i a mi me conviene onrar las mias con que se vea las escrivi para Vuestra Merced.

Yo i Doña Ines i los demas de Vuestra Merced en esta su casa i los amigos, el licenciado Pedro Benitez Marchena, contador del duque, el licenciado Hernan Rodriguez i el licenciado Diego Duran, etc. todos tenemos salud, gracias a Dios i besamos a Vuestra Merced i al señor Andres de Godoi las manos muchas veces i deseamos a Vuestra Merced en esta casa, i buscaremos de buena gana ocasion para traerlo. Dios guarde a Vuestra Merced como deseo. En Çafra, 25 de agosto. 1604.

Pedro de Valencia.

Facile autem clarissima videbatur et omnes erant pulchrae?<sup>2</sup>  
/(fol. 331v)

A Pablo de Cespedes Racionero de Cordova<sup>m</sup>

<sup>1</sup> Gellius, lib. 9, cap.9.

<sup>2</sup> [Texto escrito con otro tipo de letra].

Este documento es una carta del humanista Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes escrita en agosto de 1604 en Zafra. Está firmada y en algunas partes se observan anotaciones, muy posiblemente del racionero por el tipo de letra que coincide con el de sus documentos (foto 84).

El primer tema de relevancia tratado en esta carta es la alusión al epitafio que realizaba Valencia para el sepulcro de su maestro Arias Montano en la capilla mayor del convento de Santiago de Sevilla<sup>1</sup>. Para su elaboración consultará con importantes humanistas del panorama cultural español, pues además de Medina y Baltasar de Céspedes, anotados en el texto, lo conocerán también Aldrete y Martín Antonio del Río, como veremos en el próximo documento, y Fray José de Sigüenza<sup>2</sup>.

Nos señala Valencia la estrecha relación con estos humanistas ("ese pedido tiempo para comunicarlo con los amigos"). Por otra parte, se aprecia en este texto la profunda sinceridad que dominará todos los campos de su vida, desde los intelectuales a los humanos, al referirse a su sentimiento hacia Montano: "E menester cien paredes para escribir lo que siento del difunto", intentando realizar el epigrama según las normas de su maestro: "a imitación de las que el solia hazer i por la mayor parte tomada de formulas sagradas de la Escritura". Recalcando de nuevo el íntimo contacto que había entre todos sus personajes anotados: "agradaran a los que conocian mucho".

---

<sup>1</sup>- Arias Montano, maestro de Pedro de Valencia y tan íntimamente relacionado con éste, murió en Sevilla en 1598 y primeramente fue enterrado en la sacristía del convento de Santiago, pasando siete años después (1605) a la capilla mayor de dicho monasterio, como se aprecia en el texto, para cuyo epitafio recurrirá Valencia a numerosos eruditos de la época.

En 1811 sus restos se trasladan a la capilla de San Pablo de la catedral hispalense para pasar después de nuevo a su primitivo emplazamiento en 1816, variando con todos estos desplazamientos las inscripciones.

Datos de MATUTE Y GAVIRIA, J. "Noticias del doctor Benito Arias Montano", en Archivo Hispalense, I, 1886, pags. 249-260.

<sup>2</sup>- "Cartas de Pedro de Valencia a fray José de Sigüenza entre 1593 y 1606", en Ciudad de Dios, t. 41, 42, 43, 44, 1897.

El epitafio definitivamente colocado fue el siguiente: "Deo viventium S. Benedicti Arias Montani Doctoris Theologi Sacrarum librorum ex divino beneficio interpretis eximii. Ex testimonii Jesu-Christi Domini nostri annunciatoris seduli, viri incomparabilis titulis cunctis majoris, monumenti augustioris, ossibus in diem resurrectionis Justorum cum honore asservandis. Dominus Alfonsus Fontiberus Prior Ex Conventus Sancti Jacobi Hispalensis, Prioris quondam sui optime meriti, memoriam venerati, P. C. anno MDCV. Obiit anno MDXCVIII actatis suae LXXI". recogido por PONZ, A. "Viage de España", t. IX. carta 3, número 54, pag. 111.

A continuación nos expone las dos opiniones que había sobre las características de esta inscripción, ya fuera siguiendo módulos clásico-romanos, como propugnaba Medina <sup>3</sup>, o inclinándose hacia fórmulas bíblicas, hacia los que se decantó el propio Valencia: "pero yo, no huyendo del gusto i sonido de las formulas antiguas, pretendo que nuestros epitafios parezcan de christianos i pios". Se plantea aquí la disyuntiva humanista de seguir una tendencia clásica o religiosa, según las dos posturas dominantes en la época. Medina es, dentro del italianizante círculo hispalense, uno de sus más antiguos representantes y como tal bebe de fuentes eminentemente basadas en la Antigüedad, en un momento en que aún no se habían acentuado y hecho dominantes tan drásticamente las normas católicas, como ocurrirá a fines del Quinientos y principios del Seiscientos. Valencia, como fiel seguidor de Montano, se basa en la tradición bíblica, labor fundamental en la vida del difunto y así intenta realizar un epitafio según sus preferencias <sup>4</sup>.

Ante esta diversidad de opiniones pedirá al racionero que realice su propio modelo y se lo envía insistiendo igualmente en la profunda amistad y respeto entre ellos dos y Montano: "i lo que mas haria al caso sera que Vuestra Merced haga una inscription propia suya i me la embie. No e menester para alcançar esto de Vuestra Merced alegar que soi de Vuestra Merced, sino que lo fue Arias Montano mi señor i que Vuestra Merced lo ama i respeta su memoria como todos los que lo conociamos".

Posteriormente hace mención de una visita que habían realizado el padre Luis del Alcazar y su hermano Juan Antonio, personajes tan cercanos a Céspedes y cuya manifiesta importancia en los ambientes culturales sevillanos vimos al analizar los documentos XXIX-XXX y XXXVI. Se destaca aquí la labor social del racionero al poner en contacto y relacionar a los muchos intelectuales que él conocía y que le profesaban un alto respeto y consideración, hecho éste también patente en otros documentos. Indica Valencia como a través del cordobés se había ofrecido a ayudar al jesuita sevillano en sus trabajos sobre el Apocalipsis<sup>5</sup>: "yo estimo muchissimo que su Paternidad, como Vuestra Merced me asegura, aya conocido mi voluntad de

---

<sup>3</sup>- "El señor maestro Medina queria que nos allegasemos mas a las formas romanas i que no usasemos aquellos vocablos barbaros".

<sup>4</sup>- La relación dialéctica de estas dos componentes son las que hacen modificar las características del humanismo a lo largo de su evolución. Esta relación la estamos observando en todos los intelectuales señalados y muy especialmente en Pablo de Céspedes, cuya conjunción de estos dos elementos influirá considerablemente en el ambiente socio-cultural del siglo XVII español.

<sup>5</sup>- Pedro de Valencia, como fiel continuador de Arias Montano realizó, entre su gruesa y variada producción humanista, algunos trabajos de exégesis bíblica. Con respecto a la ayuda prestada a Luis del Alcazar escribió a éste cuatro cartas sobre la interpretación del Apocalipsis, así como otras dos a Medina indicándole la dificultad de interpretar este libro bíblico.

(SERRANO Y SANZ, M. "Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1899, t. III, pags. 144-170, 290-312, 321-334 y 392-416).

agradarle i servirle que cierto es mui grande..., le sci mui particularmente obligado porque conocen i estiman a Vuestra Merced como deven".

Pedro de Valencia pide a Céspedes que acabe el Discurso de Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura que el pintor realizaba para este humanista y del que ya había visto parte <sup>6</sup> (Lo estudiaremos en el documento XLVIII). Destaca el extremeño en esta anotación los conocimientos que se han de poseer para realizar dicho tratado: "buena noticia de la lengua latina, lecion antigua, peregrinacion, vista de ojos de obras antiguas i modernas, noticia i uso del arte, juicio de las cosas de este genero i no se si mas". El carácter intelectual de lo artístico según los planteamientos eruditos del Humanismo en la consideración que tiene de esta disciplina como liberal es evidente, necesitándose para su actividad, en este caso teórica, un gran bagaje cultural, basado sobre todo en un planteamiento manierista del tema. Recalcando de una manera sincera como el racionero era la persona más apropiada para realizarlo, lo que demuestra el prestigio y la alta estima en que se le tenía dentro del panorama humanista español: "vea Vuestra Merced aora sin passion..., quien ai otro que pueda hazer esse discurso sino Vuestra Merced".

Después se señala la posesión por parte de Céspedes de un retrato de Montano que Pedro de Valencia generosamente le deja tener, como recordatorio de su memoria y de la amistad que unió al racionero con el exegeta.

Igualmente le comunica su deseo de tener alguna pintura suya, aunque no podría ser más que "por vía de merced", en una alusión a la escasez de recursos económicos del humanista extremeño. A continuación indica las pinturas que Montano le había dejado en su testamento en 1597 junto con otros muchos objetos, la mayoría provenientes a su vez de la colección donada a éste último por el pintor Villegas Marmolejo, amigo íntimo de Montano y personaje de alto estrato social que participa de la fiebre coleccionista que inunda el ambiente culto sevillano del siglo XVI. Hace referencia Valencia a que estos cuadros ya los había visto Céspedes, posiblemente cuando estaban en poder de Arias Montano en las visitas del racionero a los círculos eruditos de la capital hispalense.

Por último hace mención en el texto a su familia y a una serie de personajes, "amigos" de ambos, en una exposición que nos hace pensar en alguna estancia que Céspedes pudo realizar en su casa quizás hacia 1586 u 87 cuando

---

<sup>6</sup>.- "yo e visto que lo hecho es bonissimo i mui de estimar, i que no se hallara en otra parte esta historia".

trabajaba en el monasterio de Guadalupe<sup>7</sup>. Sobre estos personajes conocidos también por el racionero se sabe que el licenciado Pedro Benítez Marchena, "contador del duque", era el gobernador del estado de Feria, los licenciados Hernán Rodríguez de Mesa y Diego Durán, canonistas, le acompañaban en sus paseos a la caída del día<sup>8</sup>. Asimismo se menciona a Andrés de Godoi primo del cordobés y persona muy cercana a éste, heredero de parte de sus bienes según se refleja en su testamento transcrito por Ramírez de Arellano<sup>9</sup>.

En este documento se indica la profunda huella que Arias Montano deja en una serie de humanistas que intentan proseguir su línea intelectual tras su muerte en 1598, como Pedro de Valencia, principalmente, y también en parte Pablo de Céspedes. Pero será fundamental el primero quien se convierta en el discípulo principal del exegeta. La relación de ambos fue muy estrecha aún cuando Valencia conoció a su maestro ya en edad madura, pero a partir de este momento pasará largas temporadas con él en la Peña de Aracena donde le ayudaba en la elaboración de los numerosos trabajos que Montano realizaba en su retiro campestre. De él aprenderá las lenguas orientales (sobre todo la hebrea) y la exégesis bíblica, llegando a decir de él su contemporáneo Covarrubias que «fue criado a los pechos de la santa y universal doctrina de Montano».

Pedro de Valencia nace en Zafra en 1555, de donde se trasladará a Córdoba siendo niño, estudiando Artes en el colegio de los jesuitas de la ciudad andaluza. Aquí también cursará Teología, para marchar posteriormente a Salamanca a hacer la carrera de leyes. Para volver y ya establecerse en Zafra, lugar donde se afincará y desarrollará una vida marcada por un permanente interés intelectual<sup>10</sup>.

Si estudiamos las obras que de él se conocen, observamos como trata los más variados temas de un planteamiento socio-cultural basado en los principios humanistas más progresistas y críticos de la época. Prácticamente no se publicó nada en vida del escritor pero sus obras eran muy conocidas en la época, lo que le proporcionó una elevada consideración en el ambiente erudito español<sup>11</sup>. Como

---

7.- PEREZ SANCHEZ, A. E. "Céspedes de Guadalupe", en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, pags. 338-341.

8.- SERRANO Y SANZ, M. "Pedro de Valencia...", pag. 154.

9.- RAMIREZ DE ARELLANO, R. "Ensayo...", t. I, pag. 143.

10.- SERRANO Y SANZ, M. "Pedro de Valencia...", pags. 146-147.

11.- En este sentido es interesante comparar la situación análoga del polígrafo sevillano con Céspedes, quien apenas publicó nada en vida, pero que por su enorme erudición tenía un arrojado prestigio en su época. No obstante, las características de las obras de Valencia son diferentes a gran parte a las del racionero.

escritos más importantes destacan su "Discurso contra la ociosidad", donde desarrolla una serie de ideas muy avanzadas para la mentalidad de la época<sup>12</sup>. Dentro también de un cariz socio-económico destaca su tratado sobre la expulsión de los moriscos (1613) donde expone las nefastas consecuencias económicas que esta acción iba a traer al país. Igualmente encabezará, como ya hemos visto, el sector más crítico con respecto a los hallazgos granadinos del Sacromonte, en otro ejemplo más de su sentido tremendamente realista y racional al tratar los temas socio-culturales de su época, en donde se aprecia una fuerte influencia del filologismo veraz de su maestro Arias Montano, que a la postre no es otro sino el nacido en el humanismo complutense con personajes como el exegeta o Ambrosio de Morales<sup>13</sup>.

Esta línea de investigación científico-objetiva que vemos como se prolonga en el Seiscientos con el caso de Valencia, entre otros, se apartará en parte de los fundamentos de Céspedes o Aldrete, quienes, aunque basados en profundas investigaciones filológicas o empiristas, sin embargo se dejarán llevar por los planteamientos rotundos contrarreformistas donde sufren la impregnación de ese componente metafísico irracional que en el extremeño no tiene cabida.

Al igual que veíamos en el racionero, Pedro de Valencia cultivará las más diversas artes liberales o ejercicios intelectuales en un planteamiento universal del saber en donde asimismo se refleja la influencia de su maestro. Aunque estos dos personajes beben de las enseñanzas del exegeta, no es descabellado pensar que se conociesen en la etapa de formación del zafrense en la capital cordobesa, aunque estos años puedan coincidir con la estancia romana del pintor.

Esa actividad multidisciplinaria se aprecia en Montano, quién en el campo pictórico tendrá mucho que ver en la composición de los frescos de la biblioteca de El Escorial como afirma Rekers<sup>14</sup>, también en Valencia, en su ideación del programa del madrileño Palacio del Pardo tras el incendio de 1604, o en el mismo Céspedes a quien se le atribuye tradicionalmente una intervención más o menos directa en los frescos sevillanos de la casa de Arguijo o de Pilatos, sin olvidar

---

<sup>12</sup>.- Para SERRANO Y SANZ, M. "Pedro de Valencia", pag. 168: "Pensamientos hay en el discurso..., tan avanzados, que algún socialista pudiera hacer suyos".

<sup>13</sup>.- Este mismo cariz realista lo aplica también a otra obra suya donde protesta contra la caza de brujas, en una muestra más de racionalidad humanista; racionalidad intelectual basada en gran parte en los planteamientos "familistas" de Montano de los que según Rekers no estaría libre el extremeño, ya que como afirma el exegeta en su testamento: "siempre e thenido al dicho Pedro de Valencia en lugar de lujo" (SALAZAR, A. "Arias Montano y Pedro de Valencia" en Revista de Estudios Extremeños, XV, 1959, pag. 475-493.) siendo casi permanente la unión de los humanistas, ya fuese en la Peña de Aracena o en Zafra, imprimiéndose las obras de Montano tras su muerte por la labor de Valencia, quién por otra parte siempre defenderá la Biblia Políglota o Regia contra los numerosos ataques de sus enemigos.

<sup>14</sup>.- REKERS, B. "Arias Montano", pag. 159-160.

tampoco el destacado papel como definidor de conjuntos pictóricos del sevillano Francisco de Medina, personaje igualmente mencionado en el texto <sup>15</sup>.

Otro dato que puede indicar aún más la estrecha relación entre Céspedes y el extremeño puede ser la carta que éste último envió a Góngora, ya señalada anteriormente, (Documento XXXIV), quien, no es exagerado pensar que pudiera haber sido presentado por el pintor, en esa labor de relacionar a Valencia con sus amistades sevillanas y cordobesas (Luis y Juan Antonio del Alcázar, Aldrete, etc.). En ella se apreciaban unos planteamientos clasicistas en preceptiva poética que comulgaban en gran parte con las teorías pre-culteranas del racionero referidas en otro lugar.

Así pues observamos una serie de características comunes en los dos humanistas de la carta, como la variedad de disciplinas culturales tratadas, lo que les llevaría a ambos a no tener obras solidas que publicar en su vida, sino solamente fragmentos o borradores que después imprimirían otras personas. Pero estas cualidades, lejos de disminuir el prestigio cultural que estos eruditos tenían en su época, lo aumentaban, aunque con el paso del tiempo caerán en un inmerecido olvido, como ha sucedido, para ir poco a poco rescatando su valor intelectual y situarlos en el lugar destacado que les corresponde.

A pesar de esas características semejantes, en donde la influencia de ese tronco común de Arias Montano es evidente, las líneas que seguirá serán diferentes, aferrándose Valencia a un racionalismo crítico basado siempre en la incuestionable búsqueda de la verdad, mientras que Céspedes en su última etapa desarrollará un corpus donde, a partir de los logros renacentistas del Quinientos, planteará principalmente unos proyectos retóricos contrarreformistas más cerca de la línea intelectual de los jesuitas. No obstante, esto no hace que se rompa esa profunda amistad y armonía existente entre ellos pues en estos eruditos se produce un auténtico culto del sentido humanista de la amistad.

Esto último se refleja igualmente al señalarse el prestigio y afecto que hacia Céspedes sentían "los amigos", como los denomina Valencia, Francisco de Medina y el homónimo salmantino del racionero. De Medina sabemos su especial importancia en el desarrollo de las ideas clásico-imperiales de la lengua castellana en el espléndido prólogo a las Anotaciones de Herrera, así como su posición de tremenda autoridad dentro del ambiente humanista sevillano del que es uno de sus

---

<sup>15</sup>.- Para un estudio de los humanistas ideadores de los programas pictóricos del momento ver: LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del siglo de oro", Madrid, Cátedra, 1985.

pilares básicos, ya sea a nivel pictórico, poético o retórico <sup>16</sup>. Pero donde es más significativa esta relación y amistad es entre los dos personajes de igual apellido.

El Maestro Baltasar de Céspedes era yerno de otro de los humanistas punteros del XVI hispano, El Brocense, al que sucedió en la cátedra de Retórica de la universidad salmantina, destacando entre sus obras, según Menéndez Pelayo, el "Arte Retórica" <sup>17</sup>. El hecho de que el racionero fuera conocido y respetado por este círculo castellano da buena muestra de su reputación pues, aparte de la tradicional disputa entre los dos centros <sup>18</sup>, de este grupo saldrá por ejemplo las "Observaciones del Prete Jacopin" contra las "Anotaciones de Herrera", durísima réplica al sevillano en donde según su autor se quería desagraviar a El Brocense, artífice, asimismo, de otras Anotaciones a Garcilaso que precedían en el tiempo a las del "Divino" poeta.

---

<sup>16</sup>.- Ver PACHECO, F. "Libro de Descripción...", pag. 138-143.

<sup>17</sup>.- MENENDEZ PELAYO, M. "Historia de las Ideas Estéticas en España", Madrid, C.S.I.C., 1974, t. I, pags. 667-668.

<sup>18</sup>.- La historiografía literaria tradicional siempre ha dispuesto estas escuelas de una manera más o menos antagónica, en una postura que hoy día se tiende a superar. No obstante, se podría señalar el carácter más clásico o italianizante de los humanistas sevillanos y la mayor presencia de las teorías escolásticas en la universidad salmantina.

DOCUMENTO XLIV

1604, Octubre, 5. Zafra.

"Carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 334-335v.

PUB.- MARTINEZ RUIZ, J. "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", en Boletín de la Real Academia Española, LIX, 1979, pags. 371-397.

"/(fol. 334)

A la de Vuestra Merced de 8 de setiembre no respondi luego con Pedro Vasquez el camino pasado, porque el se bolvio depriesa i tambien yo devo usar con moderacion o modestia de la mucha merced que Vuestra Merced me haze i contenerme para no ocuparle inutilmente con mui frequentes cartas, aunque las de Vuestra Merced con aviso de su salud i tan llenas de favores i mercedes para mi como suelen ser todas, i señaladamente lo fue esta, las quisiera tener cada dia i aun cada ora si fuesse posible.

Mucha pena me da que ayan cosas que impidan o retarden la prosecucion i perfeccion del discurso de la pintura, i mayormente me duele que se estorve con indisposicion, i mas de gota, que suele ser

gravissimo tributo i no al quitar. Ruego a Dios de a Vuestra Merced mui cumplida salud para gloria i servivio suyo, i que si su magestad se sirve de egercitar la paciencia de Vuestra Merced con esse dolor, que lo modere i que le guarde las manos que tambien esto temo, que es mui proprio de los que aman temer, i aun mas que temores verisimiles. Mande Vuestra Merced avisarme de como se halla i en que grado le suele fatigar la gota, i si es frecuente; mui pocos enfermos della ai en este lugar, i respeto de todas enfermedades es tenido por sano. Mueva esto a Vuestra Merced i mas mi deseo i voluntad para hazerme merced de venirse a convalescer o confirmar en esta su casa un par de messes siquiera. La mucha merced que Vuestra Merced me haze, me haze tambien atrevido en pedir.

Yo no e visto el lugar a donde se trasladan los uestos de Arias Montano, mi señor, i assi me huelgo mucho que Vuestra Merced lo aya visto i parecidole conveniente, porque para mi satisfacion no puede aver mejores ojos i juicio que el de Vuestra Merced.

En quanto a la aprobacion que Vuestra Merced haze con tantos loores de la inscription que le embie, temo, como me prometto tampoco de mi, no sea que el mucho amor i voluntad de onrarme i hazerme merced que Vuestra Merced tiene, no embote algo la agüeza i rigor del juicio que Vuestra Merced tiene de suyo en estas materias, i se requiere mucho en este particular. Assi supplico a Vuestra Merced torne a mirarla con toda atencion i rigor critico i me diga una vez i otra su sentimiento o de otros que la quieran juzgar o siquiera calumniar, que tambien esto es de provecho.

Quanto se i puedo estimo la merced que Vuestra Merced me a hecho offresciendome al servicio del señor ((fól 334 v.) canonigo Bernardo de Aldrete. No tenia antes noticia de la persona de su merced en particular, mas de aver conocido muchos cavalleros de este renombre que an acompañado la nobleça con dottrina i buenas letras, i en casa de un canonigo de Sevilla que se llamava Aldrete sè que se crio Arias Montano mi señor i començo sus primeros estudios. Pero ya aora reconozco al señor canonigo por señor mio, i me tengo por obligado a servirle por las muchas partes dignas de toda aficion i respeto que Vuestra Merced me refiere dél i porque Vuestra Merced lo ama (i siguese luego necessariamente la regla geometrica, quae sunt eadem unitertio sunt eadem interse) i porque a començado su merced

a amarme i hazerme merced i porque estima tanto la buena memoria de Arias Montano que le parece corto i pobre el epitafio, a mi tambien me lo parece, i no lo acierto enriquecer mas, aunque se me offresce que lo pudiera engalanar o hinchar con titulos de officios con conocimiento de lenguas i disciplinas, con favores i aprobacion de reyes i pontifices, pero tiemplome de poner cosas que el difunto no admitiera i las borrara, i los titulos que pongo me parecen mayores para los siglos venideros i para la aprobacion de lo alto del theatro, que es a la que mas attendia Arias Montano i devemos atender todos. Recibire grandissima merced si el señor canonigo se sirviese de acrecentar o mejorar algo esta inscription; Vuestra Merced se lo pida en su nombre i mio, besandole por mi las manos i diziendole quanto aprecio que me aya aceptado por suyo.

Bien deseara yo que el otro amigo de su nombre de Vuestra Merced le fuera semejante en todo, a lo menos en la claridad i candor i llaneça i firmeça de amistad. Alguna prueve fresca e tenido de su ingenio que confirma la reputacion en que Vuestra Merced lo tiene. Emos de llevar las faltas de los amigos (si lo son), i mas yo que tengo muchas que ellos me sufran el loor que Vuestra Merced le concede de mui leido, no sé si se lo concederia yo. Con recato me respondio acerca de la inscription, que los que tienen arte o dotrina para vender rehusan de hazer muestra de su talento, i solo quieren que se vea relucir de lejos i se estime sin que llegue al toque. Dizeme que rogo al padre Martin Antonio del Rio, flamenco, que a escrito sobre Seneca, i es de la Compañia, i a venido de Salamanca, viese mi epitafio i que lo vido i compuso otro, el qual me embio; al fin de esta lo escrevire; es bueno, cierto, pero como no sintio lo que yo, debajo de aquellas formulas de la escritura penso que annunciator es lo que llamamos predicador, i assi en lo demas.

No puedo dejar de estar esperando con gusto i desseo mui grande la merced que Vuestra Merced quiere hazerme de adornar mi estudio con alguna pintura de su mano, pero desseo mucho tambien que este mi desseo no apresure a Vuestra Merced de manera que le cause cuidado. Argumento no era raçon que yo lo propusiese a Vuestra Merced ni es concedido a quien dan.

Juan Ramirez, mi hermano, me dize que Vuestra Merced si llaman a los Syros ((fol. 335) Arameos otros autores que los sagrados i ecclesiasticos. Cosa es esta que si antes de aora yo uviera reparado

en ella, tuviera notado en los autores que e leído; mas que dezir, dire lo que se me offresce. Generalmente la dottrina que leemos en los escrittores latinos es tomada de lecion de los griegos, i estos estimaron con tanta presuncion su lengua i ingenio que apenas uvo alguno de ellos que quisiese deprender alguna de las lenguas de Asia, ni curase de aprovecharse de la disciplina de los que ellos despreciaban i llamavan barbaros. Desto se les siguió grande ignorancia de muchas cosas i particularmente de la origen i nombres de las naciones, i casi a ninguna llamaron con el nombre que ella se nombrava i queria nombrar en su language, sino a cada una le dieron nombre en griego sin raçon ni origen que sepamos, ni ellos las dan sino fabulosas. Por esto que lo tengo por mui cierto en general, entiendo que ningun escrittor gentil latino ni griego llamara a los Syros arameos, nombrandolos assi llanamente sin anotaciones. Lo que se puede esperar que se hallara es que alguno diga: a los Syros les llaman otros, o ellos mismos se llaman Aameos. A este modo se me offrescen algunos lugares, Strabon, lib. 1, τῶν γε ὑπ' ἡμῶν Συροῦ καλουμένων, ἵπτι

αὐτῶν τῶν Σύρων Ἀρμενίους καὶ Ἀραμμαίους καλεῖσθαι. Nam quos Syros, ipli Syros Armenios et Arameos vocant.

Idem, lib. 13, εἶδε τοὺς Σύρους Ἀρίμους δεχόμενοι, οἷς νῦν Ἀραμοὺς λέγουσι. . i, Aliis vero Arimas (apud Homerum ἰλβ-) Syros interpretantur, quos nunc Aramas dicunt. Et lib. 17 ad finem: Λέχει δέ καὶ τῶν Ἀρίμους ὁ ποιητής, οἷς ψηφίον ὁ Ποσειδώνιος δέχειας δεῖν μὴ τόμον εἶναι τῆς Συρίας ἢ τῆς Κιλικίας ἢ ἄλλης εἰνός γῆς, ἀλλὰ εἶναι Συρίαν αὐτήν. Ἀριμαῖοι γὰρ οἱ ἑναυεῆ εἶχαδε οἱ Ἕλληνας Ἀραμαίους ἐκαλοῦν ἢ Ἀρίμους. καὶ δε εἰς ὀνομασίαν μεταπείσεως, καὶ μάλιστα τῶν βορβορικῶν, πολλὰ.

et quae sequuntur, i Poeta etiam Arimas vocat, quos Posidonius non locum quempiam Syriae aut Ciliciae aut alius cuius piam regionis accipi oportere 'afirmat, sed ipsammet Syriam Arimaei namque (Picuntur) iis qui in ipsa (habitant). Fortasse vero Graeci (prisci) Arameos (illos) appellabant vel'Arimos. Nominum autem, barbaricor maxime, immutationes plurimae.

Apud Eustathium ἰλιδ. β, pag. 261 et 262 eadem quae apud Strabonem. Vide et Stephanum De urbibus voce Ἀριμα.

<sup>1</sup> Libens deleam Nomin.

.i. vel, et vertam Fotasse vero Graecis veteres Arameos dicebant Arimos

Todos estos hizieron mencion deste nombre Aramei, que en Strabon se lee con aquella variedad Arammaei, Arami, Arimaei, Aramaei, por ocasion de un verso de Homero, al fin del 2 de la Iliada, que dize *Εἰς Ἀρίμοις, ὅθι παρὶ Τυφάεος ἔμμενος δινάει* . . . , i. In Arimis ubi dicunt Typhaei esse cubile. I disputan los criticos griegos sobre que nacion sera la que Homero llama Arimos, i los latinos dizen que fue error de Virgilio i con el de muchos latinos tomar preposicion i el nombre como vocablo, i de *εἰς Ἀρίμοις* . . . , hazer Inarime durumque cubile Inarime Iovis imperiis imposta Typhaeo. Vide Erythreum et alios. Otros lo defienden. Este es pleito viejo en que no va mucho; porque quando aya sido error, es como de grammatico i no como de poeta, que es de lo que con raçon loamos i admiramos a Virgilio.

En las versiones de los lugares de Strabon, las palabras que estan incluidas //(fol. 335 v.), assi (prisci) etc. no estan en el griego, i las añado para mayor claridad.

Los de esta casa de Vuestra Merced i los amigos tienen salud todos, gloria a Dios, i besan a Vuestra Merced las manos muchas veces, en especial el contador del Duque, que estima en mucho como deve la memoria que Vuestra Merced tiene dél. Al señor Andres de Godoi beso las manos muchas veces i al buen Andres Ruiz me recomiende mucho Vuestra Merced. Dios guarde a Vuestra Merced como desseo. En Çafra, 5 de Ottobre, 1604.

Pedro de Valencia.

A Pablo de Cespedes, Q.D.G. racionero de Cordova."

Este documento es otra carta de Pedro de Valencia dirigida a Pablo de Céspedes en octubre de 1604 (foto 85) en donde se aprecia su íntima relación con la anterior (documento XLIII).

Desde el primer momento se constata la abundante comunicación epistolar existente entre los dos humanistas en este tiempo, pues veíamos como el zafrense le escribía en 25 de mayo de este mismo año y Céspedes contestaba en 8 de septiembre, fechándose esta carta a principios de octubre, para continuar asimismo durante los siguientes meses como se apreciará en el próximo documento.

Comienza haciendo referencia del retraso que se estaba produciendo en la realización del Discurso de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura que el extremeño esperaba con ansiedad. La causa de esta tardanza no es otra sino la enfermedad de gota que sufrió el racionero durante los últimos años de su vida y que hace temer a Valencia que le deje incapacitadas las manos ("que le guarde las manos que también esto temo"). Al tener noticia de esta enfermedad le comunica que se vaya a convalecer a su casa de Zafra, en una muestra evidente más de la íntima amistad que unía a estos dos personajes<sup>1</sup>.

A continuación encarga al cordobés que de su visto bueno al lugar donde se van a trasladar los restos de Arias Montano en la capilla mayor del monasterio sevillano de Santiago, hecho éste que probablemente no podría cumplir en persona Céspedes, ya que, según todos los datos existentes, su última visita a la ciudad hispalense fue en 1603.

Insiste en que vuelva a mirar y estudiar la inscripción funeraria de Montano, apreciándose la alta consideración en que tenía el extremeño el método crítico que caracteriza toda su producción y todas las manifestaciones culturales en que interviene, ya sean los acontecimientos histórico-elegiacos del Sacromonte, la expulsión de los moriscos, la caótica situación socio-económica española, las extremadas prácticas religiosas del Seiscientos o la poesía culterana. En este sentido aquí afirma: "supplico a Vuestra Merced torne a mirarla con toda atención i rigor crítico i me diga una vez i otra su sentimiento o de otros que la quieran juzgar o siquiera calumniar, que también esto es de provecho". Hasta tal punto delega en él la realización y características literarias del epitafio que incluso se atribuye al

---

<sup>1</sup>.- "Mueva esto a Vuestra Merced i mas mi deseo i voluntad para hazerme merced de venirse a convalescer o continuar en esta su casa un par de messes siquiera".

cordobés su paternidad como se refleja en la transcripción hecha por Ponz: "memoriam venerati, P.C. anno MDCV"<sup>2</sup>, en una muestra más del afecto de Valencia hacia Céspedes, pues realizando el primero prácticamente toda la compleja y dificultosa elaboración, quien figura como redactor es el segundo<sup>3</sup>.

Por otra parte continúa el racionero en su labor mediadora o intermediaria tendente a relacionar al extremeño con los numerosos humanistas del centro sevillano-cordobés en el que él era figura destacada y prestigiosa. Así, si en el documento anterior veíamos como lo había puesto en contacto con el padre Luis del Alcázar y su hermano el poeta Juan Antonio del Alcázar, aquí se aprecia como le presenta a Bernardo de Aldrete: "estimo la merced que Vuestra Merced me a hecho offresciendome al servicio del señor canónigo Bernardo de Aldrete. No tenia antes noticia de la persona de su merced.... pero ya aora reconozco al señor canónigo por señor mio, i me tengo por obligado a servirle por las muchas partes dignas de toda aficion i respeto que Vuestra Merced me refiere dél i porque Vuestra Merced lo ama". Asistimos, pues, a una muestra más de la íntima relación personal y laboral que unía a Céspedes con Aldrete, tal y como se viene manifestando en todo el análisis de esta documentación. Incluso se señala la noticia de este último hacía la inscripción, ya que "estima tanto la buena memoria de Arias Montano que le parece corto i pobre el epitafio", alentándole Valencia al racionero para que interceda y le haga realizar una nueva versión: "Recibire grandissima merced si el señor canónigo se sirviese de acrecentar o mejorar algo esta inscription; Vuestra Merced se lo pida en su nombre i mio".

Se nos ofrece la noticia acerca de la biografía de Arias Montano de que "en casa de un canónigo de Sevilla que se llamaba Aldrete sé que se crio Arias Montano mi señor i començo sus primeros estudios". Se enmarca este dato dentro de ese momento de la vida del exegeta donde, tras abandonar su pueblo extremeño natal (Fregenal de la Sierra), su familia, perteneciente a la nobleza empobrecida y orgullosa de su condición de cristianos viejos según la costumbre de la época, lo envía a estudiar a Sevilla tras hacerse responsable de él un padrino rico<sup>4</sup>.

A la hora de comentar las características estilísticas del epigrama se reafirma Valencia en las ideas teóricas en cuanto a preceptiva literaria, que veíamos tanto

---

2.- PONZ, A. "Viage de España", t. IX, carta 3, numero 54, pag. 111.

3.- La diferencia de los planteamientos culturales humanistas entre estos dos personajes se deja ver al comprobar como Valencia prefiere lo conciso y claro en el epitafio que haga referencia a la grandeza de Montano, mientras Céspedes se inclina más hacia una línea retórica y elocuente en unos planteamientos que dominarán los fundamentos teóricos de toda la producción erudita de los dos humanistas. Aquí se inscribe el dato de la opinión que le merece la inscripción a Céspedes: "i porque estima tanto la buena memoria de Arias Montano que le parece corto i pobre el epitafio".

4.- REKERS, B. "Arias Montano", pag. 7.

en él, en su famosa carta a Góngora, como en Céspedes (documento XXXIV), de expresar con grandeza la memoria de los personajes ilustres pero sin llegar a "hinchar" las composiciones poéticas: "no lo acierto enriquecer mas, aunque se me offresce que lo pudiera engalanar o hinchar con títulos de officios con conocimiento de lenguas i disciplinas, con favores i aprobacion de reyes i pontifices, pero tiemplome de poner cosas que el difunto no admitiera i las borrara, i los títulos que pongo me parescen mayores para los siglos venideros i para aprobacion de lo alto del theatro, que es a la que mas attendia Arias Montano i devemos atender todos". Es interesante la expresión, propiamente barroca por otro lado, que nos hace Pedro de Valencia al definir lo trascendente como "alto del theatro", aludiendo a ese sentido escénico que se da en el XVII a toda la vida cotidiana.

A continuación refiere la respuesta que le realiza el humanista salmantino Baltasar de Céspedes ante la petición de la carta anterior acerca de la inscripción. La contestación es altamente defraudante para Valencia que criticará al salmantino exponiéndole al racionero que "el loor que... le concede de mui leido, no sé si se lo concediera yo. Con recato me respondió acerca de la inscripción"<sup>5</sup>. Esta negativa del castellano en colaborar en el epitafio de Arias Montano puede entenderse al estudiar el ambiente salmantino de la época, donde se habían producido los ataques más reaccionarios contra cualquier posible iniciativa de exégesis bíblica que recordara las teorías erasmistas en la segunda mitad del siglo XVI. Aquí es donde se producirán los procesos inquisitoriales contra Fray Luis de León y el Brocense, ya anciano, (suegro de Baltasar de Céspedes), entre otros, y donde se practicará una auténtica persecución hacia Montano por parte de León de Castro a partir de 1570<sup>6</sup>. No es extraño que, ante este ambiente conservador hostil que dominaba la ciudad castellana, con los precedentes apuntados y el recuerdo que allí se tenía del exegeta, no se volcara Baltasar de Céspedes en una abierta actitud elegiaca o ensalzadora de su memoria.

También aporta una versión del epigrama, que por otra parte no convence a Pedro de Valencia, el "padre Martin Antonio del Rio, flamenco, que a escrito

---

<sup>5</sup>.- Contrapone el carácter de los dos humanistas apellidados Céspedes en un pasaje donde ensalza las cualidades del cordobés: "Bien deseara yo que el otro amigo de su nombre de Vuestra Merced le fuera semejante en todo, a lo menos en la claridad i candor i llaneça i firmeça de amistad".

<sup>6</sup>.- Para profundizar sobre este tema de la opinión de los círculos conservadores salmantinos ante cualquier atisbo de erasmismo ver: BATAILLON, M. "Erasmus y España", sobre todo el capítulo XIII: "El Erasmismo Condenado" para ver el caso de El Brocense, y el XIV: "Ultimos reflejos de Erasmo. Los nombres de Cristo y Don Quijote" para los de Fray Luis de León y Arias Montano. REKERS, B. "Arias Montano", el capítulo dedicado al estudio de la Biblia Políglota.

sobre Seneca, i es de la Compañia, i a venido a Salamanca" <sup>7</sup>. Este epitafio lo realiza a instancias de Baltasar de Céspedes con quien estaba en la ciudad castellana y aunque "es bueno cierto,... como no sintio lo que yo, debajo de aquellas formulas de la escrittura penso que annunciatar es lo que llamamos predicar, i assi en lo demas".

Asimismo, se hace de nuevo alusión a las obras pictóricas que Céspedes iba a realizar con destino a adornar el estudio de Pedro de Valencia: "No puedo dejar de estar esperando con gusto con gusto i desseo mui grande la merced que Vuestra Merced quiere hazerme de adornar mi estudio con alguna pintura de su mano". No sabemos si llegaría a realizarlas, aunque veremos al estudiar el comentario de su testamento como tenía empezados varios cuadros de paisajes que, por su temática, desde nuestro punto de vista, podían encajar en un ambiente humanista culto como el del habitáculo del extremeño.

Rápidamente se plantea otro tema en la carta: "Juan Ramirez, mi ermano, me dize que Vuestra Merced pregunta si llaman a los Syros Arameos otros autores que los sagrados i ecclesiasticos". Esta duda de Céspedes hemos visto como se la hacia al elaborar sus retóricos discursos sobre el Templo de Jano o sobre el Monte Tauro, por lo que se nos fechan estos documentos hacia esta época de la vida del racionero, en este momento en que tras padecer la enfermedad de gota se ve obligado a recluirse en Córdoba y dedicarse a sus obras escritas y a una abundante e interesante correspondencia epistolar. Por otra parte se nombra a Juan Ramírez Ballesteros Moreno (nacido en 1574) a quien Valencia llama hermano, más por afecto y amistad mutua que por parentesco familiar, pues en realidad era su cuñado, hermano de su mujer Inés Ballesteros, y también primo, pues existía esta relación con esta última. Este personaje, inseparable de Valencia durante toda su vida, fue a la vez que éste discípulo predilecto de Montano. Permaneció en la Peña de Aracena durante siete años, dictándole su maestro la «Naturae Historia», convirtiéndose en ferviente defensor de la Biblia Políglota o Regia tras su muerte, pues la defenderá junto con su cuñado ante las acusaciones de que fue objeto esta obra ante el Tribunal de la Inquisición. Igualmente se sabe que fue nombrado fiscal

---

<sup>7</sup>- Este jesuita Martín Antonio del Rio nació en Amberes en 1551 y murió en Lovaina en 1608. Es un escritor que ejercerá una profunda influencia en las obras contrarreformistas del siglo XVII donde aparece frecuentemente citado.

Su libro sobre Séneca es: "In L. Annae Senecae... tragoedias decem... amplissima adversaria, quae loco commentarii esse possunt. Ex bibliotheca Martini Antonii del Rio... Autuerpiae. Ex officina C. Platini. MDLXXVI (1576).

Entre su copiosa producción destacan obras jurídicas, sobre temas marianos (1598), Juicio de la Mafia (1599-1600), Commonitorum de San Orecio (1600), Rebelión de los Países Bajos (1601), Cántico de los Cánticos (1604)....

de hacienda, uno de los cargos del Tesoro<sup>8</sup>. La perfecta armonía de estos dos humanistas cuñados como principales continuadores de los preceptos de Arias Montano se refleja fielmente en el testamento del exegeta otorgado en Zafra en 1597, por el cual se erigen en herederos de toda la serie de objetos que Montano coleccionaba según sus gustos intelectuales, a los que sumaba la importante donación del pintor Pedro de Villegas Marmolejo. Este legado es «ynpartible», anotando sobre Ramírez "porque lo e criado y thenido en mi cassa desde niño que me lo encargó su padre en su testamento y por las dichas caussas tengo obligación a los suso dichos... para que lo tengan ynpartible de conformidad y hermandad perpetua como yo entiendo que la obra entre los dos siempre en Virtud y Religion y estudios"<sup>9</sup>.

El responder a esta pregunta sobre la identidad o no de estos vocablos reseñados da pie a Pedro de Valencia para exponer sus ideas preferentes con respecto a la investigación filológica de lo hebreo frente a lo clásico, ya sea griego o latino, donde se aprecia una profunda huella de su maestro. Merece la pena transcribir el pasaje completo, pues en él se ven algunas ideas que legitimarán el amplio e imaginativo estudio etimológico que otorgará Céspedes al origen de los topónimos cordobeses según un sustrato hebreo o bíblico: "Generalmente la doctrina que leemos en los escritores latinos es tomada de lecion de los griegos, i estos estimaron con tanta presuncion su lengua i ingenio que apenas uvo alguno de ellos que quisiese deprender alguna de las lenguas de Asia, ni curarse de aprovecharse de la disciplina de los que ellos despreciavan i llamavan barbaros. Desto se les siguio grande ignorancia de muchas cosas i particularmente de la origen i nombres de las naciones, i casi a ninguna llamaron con el nombre que ella se nombrara i queria nombrar en su language, sino a cada una le dieron nombre en griego sin raçon ni origen que sepamos, ni ellos las dan sino fabulosas".

De esta manera observamos como el erasmismo filológico y científico de Arias Montano o Pedro de Valencia, que ya suponía una etapa posterior a los planteamientos de su creador o de la Universidad de Alcalá, modifica esencialmente su sentido en otro planteamiento diferente, en la asimilación contrarreformista de los discursos de Pablo de Céspedes que hemos visto anteriormente. De esta manera se liman sus lados más conflictivos y críticos y se adecúa al complejo y retórico

---

<sup>8</sup>. REKERS, B. "Arias Montano", pags. 168-169.

Quien añade (pag. 169): "Pedro de Valencia y Juan Ramírez Ballesteros Moreno pertenecen a un pequeño grupo de la última generación de erasmistas españoles que nunca se rebelaron abiertamente, y por eso no tenían que temer persecución alguna, pero que continuaron propagando los iluminados principios de Arias Montano muchos años después de su muerte".

<sup>9</sup>. Documento aportado por SALAZAR, A. "Arias Montano y Pedro de Valencia", en Revista de Estudios Extremeños, XV, 1959, pags. 475-493, artículo al que remito para un estudio o conocimiento más detallado de este legado.

entramado cultural del humanismo cristiano del siglo XVII, en una secuencia en la que, como ha señalado Bataillon, pierde sus connotaciones rompedoras y se encaja como un sustrato cultural más o menos generalizado que pervive en gran parte enmascarado en esta época trentina.

Después de traer numerosas citas clásicas griegas y latinas donde demuestra sus altos conocimientos humanistas, señala Pedro de Valencia un error de Virgilio, del que anota: "Este es pleito viejo en que no va mucho; porque cuando aya sido error, es como de grammatico i no como de poeta, que es lo que con raçon loamos i admiramos a Virgilio". La diferenciación aristotélica entre lo verídico y lo verosímil de nuevo vuelve a aparecer en un ejemplo más de hasta que punto influyó esta teoría en la configuración de todo el engranaje cultural del Humanismo.

Finalmente hace referencia al círculo de conocidos de Céspedes en ese grupo zafrense alrededor de Pedro de Valencia, y así, aparte de su familia, hace alusión especial al licenciado Benítez Marchena, contador del duque de Feria. De entre los cercanos al cordobés indica a Andrés de Godoy, primo y heredero en parte del racionero como vimos anteriormente y también a Andrés Ruiz, aprendiz de pintor que vive en la casa del racionero durante los últimos años de su vida, tal y como se aprecia en esta carta y en su presencia en el testamento de Céspedes (del que recibe algunos bienes) donde asimismo se señala que estaba a su servicio junto a Juan de Peñalosa <sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>.- RAMIREZ DE ARELLANO, R. "Ensayo...", t.I, pags. 143-144.

DOCUMENTO XLV

1605, Enero, 22. Zafra.

"Carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols 332-333v.

PUB.- MARTINEZ RUIZ, J. "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", en Boletín de la Real Academia Española, LIX, 1979, pags. 371-397.

"/(fol 332)

Señor Racionero Pablo de Céspedes

Quando abri esta de Vuestra Merced, de 1 de enero, i vide una carta larga i de letra propia i buena i que tratava de cosas de estudios i tenia descripcion de una coluna, alegreme muchisimo tomando todo esto por señas de que tendria ya Vuestra Merced mejoría mucha o salud cumplida; despues leyendo la relacion que Vuestra Merced me da de su enfermedad me estremeci mucho i estoi con grandissimo temor i cuidado por la frecuencia i gravedad de los accidentes que afligen i aprietan a Vuestra Merced. Ruego al dueño i señor de la salud alivie a Vuestra Merced i se la de mui entera para gloria suya como yo deseo i continuamente aunque indignisimo le suplico.

Buenos medicos tenemos en este lugar, aunque ninguno notablemente acertado o famoso, en Merida esta el doctor Triana que es de grande nombre i buenos sucessos, es amigo, harele relacion de la enfermedad de Vuestra Merced, pidiendole nos ayude en lo que pudiere. Si no fuera tan manifiesta i conocida enfermedad la que llaman Asthma, creyera cierto que son accidentes della los que Vuestra Merced padece, i mas mirando a la descripcion i señas que della da Areteo, pero Vuestra Merced dize no le dan nombre los medicos, deve ser otra menos conocida; en el nombre no va mucho si se conoce el symptoma i el humor qwue lo causa, i cierto parece que la materia de donde se levantan essas ventosidades gruessas que offenden al pecho i al coraçon, es flema, pero que la mueve i haze exhalar la colera que el higado que tendra Vuestra Merced caliente teniendo frio i con muchas flemas el estomago cria i regurgita i cayendo la colera en la flema haze lo que en el agua una brasa o hierro encendido; este calor de higado i venas mostrava siempre la disposicion de Vuestra Merced i color de rostro i aora el de las megillas. No parece esta enfermedad tanto para sangrias quanto para purgas, i de todos remedios que causen mucha agitacion es de huir, la buena dieta es la mas conveniente i traer el vientre blando i procurar que por alli vayan las flemas tomando algo para incision dellas que no dañe al higado, unos tragos de agua mui caliente que //(fol 332 v.) apenas se pueda beber tomados en ayunas es gran remedio para esto i para todas ventosidades i sin riesgo uselo Vuestra Merced que a lo menos no puede dañar; es remedio loadissimo del buen doctor Oropesa i experimentado por mi i por muchos i fue mui usado de los antiguos griegos i mas de los romanos.

Los accidentes del coraçon o cardialgias es lo que me da mas cuidado, es de advertir si Vuestra Merced solia tener almorranas i echar sangre por ellas, que si esta purgacion a cesado, conviene provocarla en todas maneras. Digo esto porque son mui semejantes accidentes los que suelen padecer deteniendoseles los messes. Todavia si Dios diese algun vado para que Vuestra Merced pudiese venir por aca, confio avia de ser para mejor salud. Mui bien echa de ver Vuestra Merced lo que lo amo, que cierto es mui de caraçon i con grande afficion, porque demas de la estimacion en que tengo a Vuestra Merced por sus estudios i otras partes, la afficion mira mas a la condicion i sencillez de coraçon i amor verdadero que conoci en Vuestra Merced. Arias Montano mi señor dezia que la granada contiene symbolo de la Iglesia es una i tiene corona, i debajo desta

unidad, divisiones de ordenes de granos, todos eramos i semejantissimos entre si, i que estando sanos arden con purpura de caridad, i a todos se les ve el coraçon. Assi an de ser los verdaderos israelitas, in quibus dolus non lit, en conociendo un grano destes develese afficion i veneracion i correspondencia semejante.

Las palabras de Callixeno referidas por Atheneo en la descripcion de las colunas de la nave de Ptolomeo Philopator, me parecen a mi mui claras i que contienen sentido llano i que entendido una vez no se puede controvertir dél. Dize que aquella sala para las cenas o combites era de nueve lechos i que la forma o disposicion de la fabrica della era al modo de la architettura de Egitto. Porque las colunas que alli se hazian (las que usavan hazer en Egitto o las que estavan hechas alli en la nao; pero mejor es lo primero) las levantavan redondas (aunque eran de pieças i piedras diferentes, las hazian redondas, siendo assi que los griegos i romanos en aviendo de ser de pieças, hazian antes colunas o -o pilares- quadradas que redondas) i que variavan o se ivan diferenciando en las pieças o piedras, que ivan puestas alternadamente una negra i otra blanca (a estas pieças o piedras de la coluna llama spondylos, que es vertebras i propriamente se llaman assi los uessos que componen el espinaço i el cuello; i el cuello bien se compara a coluna i al contrario; i assi bien tambien las pieças de la coluna se llaman con los nombres de las del cuello. Luego pasa a la descripcion del capitel i hazela en comparacion de los capiteles de las griegas, particularmente del capitel corintio, i dize: I son sus capiteles de figura redondos (o rollizos que ni aun hacia la parte de arriba van a parar en forma cuadrada, sino) que toda la delineacion, descripcion o circunferentia o bultos dellos es como un capullo de rosas cuando comiençan a abrir un poco i arrededor del llamado o del que se llama calathos (que es el bulto del capitel, que en //fol. 333) corintio se llamo assi por la origen i la semejança a cestillo) no tiene esculpidas o entalladas helices o vueltas como en los (capiteles) griegos, i hojas asperas (i bastas de acantho) sino flores de lotos fluviatiles i fruto de palmas que entonces comienza a brotar (o a abrir i descubrirse, que es cuando aquellos ramos parecen mas hermosos) i algunas veces le labran (alli) generos de otras flores mas. La parte de hazia la raiz (del capitel, de donde nacen estos ramos) que esta sobre el spondylo que se junta con el capitel (esto es sobre la postera piedra o pieça de la coluna) tenia semejante disposicion o parecer a flores i hojas de ciborios entretajidas (en lugar del astragalo sobre que se suele formar el capitel griego i que cubre el

nacimiento de las hojas de acantho, tenia una sarta o crisneja tegida de aquellas flores i hojas que era como gargantilla o collarino que cubria la raiz i nacimiento del capitel egipcio i de los ramos que lo adornaban, de manera que todo él parecia un ramillete atado con esta sarta de flores).

Destá manera pues hazen las columnas los egypcios i tambien las paredes las varian con ladrillos blancos i negros i algunas veces con (ladrillos) hechos de la piedra llamada alabastrite.

Estas ultimas palabras hazen mas evidente que la columna era en la forma que e dicho, hecha de diversas piezas, una negra i otra blanca, puestas alternadamente negras y blancas, se compusiese una columna i assi quedaria del todo redonda i lisa de abajo arriba. Mas puedese pensar que estas piezas no fuesen al modo de aquellas de las tablas, sino a modo de panes o de anillos, de manera que la columna se levantase no lisa i llana de alto abajo, sino con 'divisiones por las juntas.

Si las manos acudiesen al desseo (como las de Vuestra Merced), aqui embiaria yo pintada a Vuestra Merced la columna egipcia sigun la descripcion de Callixeno. Pero Vuestra Merced bien la entendera por lo dicho i la podra pintar, dando tambien proporcion a las piezas, de manera que sean de la mitad del grueso de la columna o del tercio. I no dudde Vuestra Merced sino que σπόνδυλοι-, no puede significar la vuelta, ni le de pena que en este lugar no se halle aquella forma de columnas bolteadas, que ya aquellas se estan halladas i mas vale hallar tambien estotra.

Dalechampion tradujo oscuramente o mal, a la letra se pudiera traducir. Nam quae illic columnae fiebant, teretes attollebantur, vertebris variis, hac quidem nigra illa candida, alternatim positis. No requiere confirmacion esta interpretacion, pero aquel lugar de Iulio Pollux es a proposito, hablando de la parte inferior de la cabeza dize: *καταλήγει δ' εἰς τοῦ πρώτου σπόνδυλου, ὡς κεφαλῆ· περιστερεῖται* Desinit in primum spondylum, in quo caput varitur. A las mismas vertabras del espinaço dize Ruffo Ephesio que les llama Homero ἀσπυγάλοις Pero temo si a de hallar esta a Vuestra Merced con salud para leerla, plega a Dios que si i que me replique Vuestra Merced i me de ocasion de //(fol.

<sup>1</sup> [Dos pequeños dibujos].

333 v.) que entendamos otros lugares, que muchos quedan faltos de luz, aun despues de los buenos trabajos de Casaubono.

Mui contento i favorecido estoi con la carta del señor cononigo Bernardo Aldrete i deseo ocasion en que servirle. Los de Vuestra Merced en esta su casa somos mas de los que Vuestra Merced conocio, porque miercoles 12 deste, pario doña Ines una hija con buen parto; todos mis hijos se nacen de Vuestra Merced i yo i su madre los offrecemos a Vuestra Merced i besamos las manos de Vuestra Merced i del señor Andres de Godoi muchas veces. Dios guarde a Vuestra Merced como desseo. En Çafra, 22 de enero, 1605.

Pedro de Valencia

Paso antier por aqui Pedro de Molina, un vecino de esa ciudad conocido mio, i preguntandole por la salud de Vuestra Merced me affirmo avia visto pocos dias a a Vuestra Merced levantado i a su parecer con buena salud, alegreme con esta nueva mucho i me alegrara mas si la creyera del todo; aviseme Vuestra Merced presto, vale iterum".

Este documento lo constituye una tercera carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes fechada en enero de 1605 (fotos 86 y 88). En ella se manifiesta pronto la intensa comunicación epistolar que los dos humanistas practicaban en este momento, pues hace referencia a una carta que el racionero le envió a primeros de enero; por lo que desde agosto de 1604 a enero de 1605 se constatan tres escritos por el extremeño y dos por el cordobés.

En ese texto anterior remitido por Céspedes el uno de enero de 1605 se hace referencia a que "tenia descripción de una coluna", lo que nos declara que seguía con sus investigaciones sobre el origen de la arquitectura dentro de su planteamiento especulativo sobre el Templo de Jerusalén. Teorías enmarcadas, como veremos al estudiar el documento L, en ese discurso global del racionero en donde intenta clarificar una continuidad entre la cultura y la arquitectura bíblica del Antiguo Testamento y la imperial española de la época trentina.

Se deja patente en el manuscrito el delicado estado de salud del pintor cordobés a través de una detallada descripción de los síntomas de la enfermedad que padecía. Demuestra aquí Valencia sus altos conocimientos de medicina, adquiridos en gran parte a través del estudio de los clásicos, a lo que se añade su continuo trato con médicos contemporáneos<sup>1</sup>, destacando entre ellos la referencia al doctor Sánchez Oropesa<sup>2</sup>. Es un ejemplo del carácter universal que estos humanistas otorgaban a sus conocimientos eruditos o intelectuales.

---

1.- De entre las numerosas amistades de Pedro de Valencia señaladas por SERRANO Y SANZ, M. "Pedro de Valencia...", pag. 154 destacan en este sentido los médicos Simón de Tovar y Francisco Sánchez (Oropesa), "quienes admiraban lo mucho que sabía de su facultad por el estudio de los autores griegos y latinos".

Por otro lado se tiene constancia de tratados de Valencia dedicados a cuestiones médicas, como dos textos de la Biblioteca Nacional (MS-60; "Varios papeles sacados de un tomo en folio que contenía obras de Pedro de Valencia"), donde aparecen, entre otros escritos: "Carta al licenciado Ontiveros Prior de Santiago de la Espada, de la ciudad de Sevilla, acerca de un lugar de Plinio, sobre el que controvertían los Doctores Luna y Guillén, médicos de dicha ciudad: Zafra 12 de abril 1605, 3 hojas" y "Dedicatoria a la Reina Doña Margarita de un libro intitulado «De las enfermedades de los niños»" (datos de SERRANO Y SANZ, M. pag. 402).

2.- Francisco Sánchez Oropesa, reputado médico de la segunda mitad del siglo XVI nació en Oropesa (Cáceres), estudió Medicina en Salamanca, ejerciéndola con gran éxito en Sevilla, donde perteneció al círculo de humanistas punteros de la ciudad; asimismo dejó varios libros escritos sobre esta materia.

Su vinculación con Pedro de Valencia proviene de la relación estrecha que Oropesa tenía con Arias Montano, quien le menciona frecuentemente en las cartas que el exegeta enviaba a sus amistades "familistas" de Flandes, como nos señala REKERS, B. "Arias Montano", pag. 169.

A partir de aquí el contacto entre Valencia y Oropesa será estrecho, siendo abundantes las referencias que así lo afirman, como la de la nota anterior, la carta que el primero le envía "Al Dr. Francisco Sánchez de Oropesa, sobre la interpretación de un lugar de Hipócrates" (SERRANO Y SANZ, pag. 404) y, sobre todo, el poder otorgado en julio de 1598 en Zafra por Valencia y su cuñado Ramírez para que, junto con otras personas, demandará y recibiera los bienes que Montano le dejó tras su muerte. (SALAZAR, A. "Arias Montano y Pedro de Valencia", pags. 484-485).

En otra muestra de la admiración que Pedro de Valencia sentía por Céspedes le insta a que se vaya a su casa a convalecer de su enfermedad: "Todavía si Dios diese algun vado para que Vuestra Merced pudiese venir por aca, confio avia de ser para mejor salud". Reiterándole a continuación que a pesar de su gran categoría intelectual, la estima que siente por él se debe a su calidad humana: "Mui bien echa de ver Vuestra Merced lo que lo amo, que cierto es de mi coraçon i con grande afficion, porque demas de la estimacion en que tengo a Vuestra Merced por sus estudios i otras partes, la afficion mira mas a la condicicn i sencillez de coraçon i amor verdadero que conoci en Vuestra Merced".

Posteriormente hace un interesante comentario a la simbología de la granada como representación de la Iglesia, según la opinión de Arias Montano, símbolo éste utilizado por Céspedes en sus estudios sobre el Templo de Jerusalén, como veremos posteriormente. La justificación de la interpretación de Montano se debe a que "es una i tiene corona, i debajo desta unidad, divisiones de ordenes de granos, todos ermanos i semejantissimos entre si, i que estando sanos arden con purpura de caridad, i a todos se les ve el coraçon". Concluyendo Valencia que "assi an de ser los verdaderos israelitas...., en conociendo un grano destes develele afficion i veneracion i correspondencia semejante". Afirmación donde se corrobora el sentido elegiaco con que se mencionaba el tema del pueblo elegido del Antiguo Testamento en un contexto contrarreformista en el que se quería retomar su prestigio ideológico. En esta apropiación es de destacar el papel de Arias Montano, ya sea por su enorme influencia en el complejo panorama cultural y decorativo de El Escorial o a través de estos eruditos a quienes infunde sus teorías que ellos harían evolucionar hacia unos planteamientos determinados por su situación personal, como se aprecia en la diferenciación de las líneas teóricas de Céspedes o Pedro de Valencia<sup>3</sup>.

En este discurso apropiador de las connotaciones hebraicas de los primeros textos bíblicos, se señala ahora la enorme importancia del Templo de Jerusalén como plasmación ideal de lo que debe de ser la arquitectura del momento, dentro de un complejo y retórico planteamiento que analizaremos en los documentos XLIX y L con más detenimiento. Aunque aquí se comentan los elementos de las construcciones egipcias a través de "las palabras de Callixeno recogidas por Atheneo

---

<sup>3</sup>.- En este sentido es de destacar la alusión de "verdaderos israelitas", según el planteamiento que ya vimos anteriormente por el cual los judíos contemporáneos y posteriores a la vida de Jesús habían dejado de ser el legítimo pueblo escogido, iniciándose a partir de ese momento su desprestigio socio-cultural motivado por este planteamiento espiritual. Entonces pasaría esa condición a la Iglesia romana, en un discurso que servía a la vez para legitimar en el humanismo cristiano contrarreformista la validez del mundo clásico. Rematándose este planteamiento con la conclusión perfeccionada de estas culturas "escogidas" en el imperialismo sacro español de la época de Felipe II, quien entre otros muchos títulos poseía el de rey de Jerusalén.

en la descripción de las columnas de la nave de Ptolomeo Philopator<sup>4</sup>, esta inquietud del racionero se enmarca dentro de ese global intento de encontrar las formas edificatorias más antiguas en esa secuencia histórica del Próximo Oriente y Egipto anterior a la época griega; en un planteamiento en el que se pretendía ver en el templo hierosolimitano la expresión originaria de todos los modelos constructivos de estos primeros "imperios", en un discurso arquitectónico paralelo al histórico que hemos visto anteriormente y en el que se unía el prestigio humanista de lo antiguo al carácter preeminente de lo sacro derivado directamente de Dios.

En esta detallada descripción de los elementos de los edificios egipcios destaca sobre todo la referencia a los capiteles: "Hazela en comparacion de los capiteles de las griegas particularmente del capitel corintio, i dize: I son sus capiteles de figura redondos... que toda la delineacion, descripcion o circunferentia o bultos dellos es como un capullo de rosas cuando comiençan a abrir un poco i arrededor del llamado o del que llama calathos... no tiene esculpidas o entalladas helices o vueltas como en los (capiteles) griegos, i hojas asperas (i bastas de acantho), sino flores de lotos fluviatiles i fruto de palmas que entonces comienza a brotar (o a abrir i descubrirse, que es cuando aquellos ramos parecen mas hermosos) i algunas veces le labran (alli) generos de otras flores mas". También hace mención a como edificaban las paredes y las columnas, de las que señala el procedimiento de su construcción: "hecha de diversas piezas, una negra i otra blanca, como si de las piezas con que se juega a las tablas, una sobre otra, puestos alternadamente negras i blancas, se compusiese una columna i assi quedaria del todo redonda i lisa de abajo arriba. Mas puedese pensar que estas piezas no fuesen al modo de aquellas de las tablas, sino a modo de panes o de anillos, de manera que la columna se levantase no lisa i llana de alto abajo, sino con divisiones por las juntas". Para hacer más fácil la comprensión de estas dos piezas que conformaban las columnas, realiza Valencia pequeños dibujos de ellas (foto 87).

A continuación lleva a cabo el extremeño una crítica humanista puramente filológica hacia los textos antiguos que hacían referencia a estos temas, Dalechamps, Julio Pollux o Rufo Ephesio<sup>5</sup>. Trayendo después un comentario exaltatorio a los

---

<sup>4</sup>- Como estima MARTINEZ RUIZ, J. "Cartas inéditas..." pag. 383, la obra de Ateneo referida es "El banquete de los sofistas", enciclopedia de costumbres, ciencias y artes griegas, en donde se recogen datos de otros muchos autores, como Calixeno de Rodas. La edición que maneja Valencia sería la de Isaac Casaubon.

<sup>5</sup>- Dalechamps fue médico, botánico y filólogo francés, traductor de Galeno, Plinio y otros clásicos. Julio Pollux era gramático griego del siglo I d.c., autor del "Onomasticon" o "Lexico" publicados en Venecia por vez primera en 1502. ("Ibidem", pag. 383).

trabajos de Casaubon<sup>6</sup>, en una demostración más de los enormes conocimientos lingüísticos del polígrafo zafrense.

Para finalizar menciona una carta que le había enviado Aldrete, en otro ejemplo de la íntima y continua relación de todos estos eruditos españoles. Igualmente hace alusión a Andrés de Godoy, personaje cercano a Céspedes como se demuestra tras analizar estos documentos y también señala el aumento de su familia tras el nacimiento de una hija<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup>- Isaac Casaubon era un humanista que aparte de los datos señalados en la nota 4, destaca por sus trabajos en la identificación de los nombres de poblaciones citadas en los textos antiguos, según la costumbre de la época. También hace una edición de la Geografía de Estrabón en 1587 en Ginebra y, como se refleja en el documento, trabaja y edita a Rufo Ephesio.

<sup>7</sup>- Pedro de Valencia tuvo seis hijos, cinco varones y una hembra: Melchor, Beatriz, Benito, Juan, Pedro y Gonzalo, aunque éste último murió en temprana edad.

Las noticias de sus hijos, son que Juan fue gentilhombre del duque de Feria; Melchor, catedrático de leyes de la Universidad de Salamanca en 1631 se convierte en oidor de la Chancillería de Granada; Benito se graduó en Cánones y también Pedro. (MARTINEZ RUIZ, J. "Cartas inéditas...", pag. 375.)

DOCUMENTO XLVI

"Comentarios de Pablo de Céspedes sobre anatomía del cuerpo humano".

Archivo de la catedral de Granada, libro 58, fols 246-248.

"/(fol 246)

El doctor Montana en el segundo capítulo de la Anathomia del Cuerpo Humano.

Hueso es miembro simple seminal mas duro que ninguna otra parte de nuestro cuerpo, el cual fue creado de naturaleza para tres beneficios, es a saber. Para defensa i escudo de los miembros principales que se contienen dentro de huessos, como son los huessos del pecho i el casco de la cabeça. El otro provecho es para sustentacion del cuerpo, como los huessos del espinazo. El tercero beneficio es para el movimiento voluntario de los miembros, como son los huessos de los braços i de las piernas, porque segun sentencia de Aristoteles es necesario para cualquier cosa que voluntariamente se mueve, alguna cosa fixa i dura sobre que restriva el cuarto beneficio para que fueron criados es el mascar, como son los dientes i muelas: los cuales por su dureza sirven para este oficio i ninguno otro miembro del cuerpo pudiera servir para ello porque se requiere mayor dureza de la que tienen cualquiera de los otros miembros.

I aunque muchos de los huessos no tienen en el cuerpo mas de un beneficio de los que havemos dicho, pero hay algunos que hazen juntamente muchos beneficios, como los huessos del espinazo, los cuales para sustentar el cuerpo enhiesto i para guardar la nuca i tambien para muchos i diferentes movimientos que tiene todo el cuerpo mediante aquellos huessos del espinazo. (fol. 246v)

Acerca de los huessos es de entender que se juntan a vezes unos con otros por la necessidad que tiene naturaleza para alguna obra que pretende, i la juntura dellos es en dos maneras, es a saber, una superficial en la cual un hueso se junta con otro si que entre el uno en el otro como son los huessos petrosos de las sienes con los huessos parietales de la cabeça, los cuales estan unos sobre otros sin penetrarse mas de quanto lo delgado se junta con lo grueso del otro.

Tambien se juntan superficialmente los huessos de la quixada baxa, los cuales ni entran el uno en el otro ni tanpoco se sobreponen, pero juntanse por sus extremos mediante una humedad viscosa, la cual quando se enxujan queda hecha como cola, i de la misma manera se juntan las cabeças de los huessos con sus huessos principales, a vezes mediante cartilagen con la misma humedad viscosa i a vezes sin cartilagen.

De otra manera se juntan los huessos penetrando el uno en el otro, i desta ai tres maneras, es a saber; Pa una quando se penetran por muchas partes cortadas a modo de sierra, de tal manera que los dientes del un hueso se metten entre los dientes del otro, i esta tal juntura se llama serratil, como es la juntura de las commisuras de la parte anterior i posterior de la cabeça. Otros se juntan entrando el uno en el otro como clavo, sin tener movimiento ninguno, i desta manera entran los dientes i muelas en la quijada, la cual juntura se dize claval. Otros hai que se juntan mediante un nudo que esta en el uno i una concavidad que tiene el otro, la cual juntura se llama nudosa, i es la que verdaderamente sirve para el movimiento manifesto (fol 247) i notable de los miembros, las otras junturas o no tienen movimiento, o si lo tienen es tan poco que apenas se percibe.

En el Prohemio.

I porque la fabrica i union de los miembros consiste en siete cosas, es a saber en el numero de las partes, en la cantidad, en el sitio i lugar que ha de tener cada uno, i demas desto en la manera de la superficie, en la figura, en la concavidad i en el camino que naturalmente le pertenece.

Demas desto algunos miembros en nuestro cuerpo tuvieron necesidad de tener algunas partes separadas entre si como en las manos i en los pies estan los dedos, i otras tuvieron necesidad que sus partes estuviessen todas unidas juntas i ligadas, de manera que la una no se pudiesse apartar de las otra como el brazo i la pierna i otras semejantes.

En el capitulo Primero.

La cuerda tiene su origen del musculo, i por la mayor parte sirve al musculo como freno para regir el miembro donde esta inserta i moverle segun la postura del musculo i la terminacion de la cuerda.

En el capitulo II.

El musculo que se dize en castellano murzillo, el qual es un miembro compuesto de venas e arterias, nervios i ligamentos i carne verdadera que hinche los vazios, cubierto todo de un paniculo que encierra i conserva sus partes.

Llamase musculo que quiere dezir raton pequeño, porque a semejanza de raton es grueso en medio, i ordinariamente (fol 247 v) tiene cola i calca delgadas como raton, porque como havemos dicho el ligamento nasce del hueso i alli se juntan con el los niervos i venas i arterias i lo demas que convienen a la generacion del musculo i del cabo del dicho musculo nace la cuerda mediante la qual se haze el movimiento el miembro donde se encogiere la cuerda.

El officio deste musculo es mover los miembros i todo el cuerpo a do quiere la voluntad.

Valverde, libro 2, capitulo 3.

*Piscas quin etiam dicitur quod ipsi quodam sit assimilis*

Montana, en el capitulo III.

Algunos quisieron dezir que los musculos tienen alma por si, que sabe muy bien sabido que de manera se ha de hazer cualquier movimiento de los miembros o de todo el cuerpo, que la voluntad quiere i que la dicha alma obedece de todo punto a la voluntad determinada.

En el capitulo IIII.

Debaxo del cuero verdadero de la cabeça ai un paniculo que se llama cuero carnoso que cerca toda la cabeça empeno, en la frente recibe alguna proporción de carne mediante la cual se asse con el cuero verdadero de la frente y toma officio i uso de musculo.

El sitio deste musculo es que torna de ancho de sien a sien i de largo lo que ai de las cejas a los cabellos. Estan en las sienes dos musculos, en cada una el suyo. Por la parte de atras debaxo del dicho paniculo carnoso ((fol 248) estan en la cabeça seis pares de musculos, es a saber tres de cada parte.

Assimismo nace de la dicha parte otro par de musculos que se engieren en los huesos del pescuezo.

Capitulo VI. Los musculos del cuello son treinta.

Capitulo VII

Para el movimiento de la espalda hizo naturaleza cuatro musculos.

Para el movimiento del brazo hizo naturaleza otros siete musculos. Tiene esta juntura dos musculos. Demas destes musculos tiene el brazo otros cuatro musculos. Todas estas junturas tienen sus propios ligamentos i paniculos i asimismo tienen sus musculos propios que los mueven, de los cuales los que sirven para movimientos recios de los dedos nascen de los huesos de las junturas del codo i echan sus cuerdas desde la mitad de los fociles abaxo y los otros musculos que sirven a movimientos flacos nascen de la misma mano. Los musculos propios que mueven el pecho ochenta. Clavus

alia significatione vestis senatoria, qui et latus ciavus dicitur. Unde  
laticlavus senator."

En este documento se hacen varios comentarios sobre diversos elementos constitutivos de la anatomía del cuerpo humano. Se puede atribuir su paternidad a Pablo de Céspedes con bastante seguridad tras estudiar su paleografía y compararla con otros textos del racionero, ya sean pertenecientes a esta documentación o firmados por él mismo (foto 89).

Lo expuesto son comentarios totalmente científicos referentes a las diferentes características de los huesos del cuerpo humano, sus funciones o peculiaridades de sus juntas. Pero lo que ocupa un lugar principal en el estudio minucioso del racionero es el análisis de los músculos, donde efectúa un detallado repaso a las diferentes tipologías y características de los componentes de cada sección anatómica, ya sean de la cabeza, el cuello, la espalda, brazos, pecho, etc. Incluso introduce una original versión del principio etimológico de la palabra: "Llamase muscolo que quiere dezir raton pequeño, porque a semejanza de raton es grueso en medio, i ordinariamente tiene cola i cabeça delgadas como raton".

La mayoría de estas afirmaciones las trae de la obra de Bernardino Montaña de Monserrate, "Libro de la anatomía del hombre", uno de los tres principales anatomistas españoles del siglo XVI junto con Rodríguez de Guevara y Juan de Valverde de Amusco, también citado en el texto, cuya obra, "Historia de la composición del cuerpo humano"<sup>2</sup>, aparte de su valía científica, desataca por los magníficos grabados del pintor Gaspar Becerra<sup>3</sup>.

Asistimos en este documento a una clara muestra de la convivencia humanista de ciencia, arte y técnica, en un planteamiento erudito general en el que se intenta conocer hasta el último detalle relativo al cuerpo humano según las fundamentales teorías de la época. El fervor intelectual del momento encuentra un perfecto marco en esta identificación de funciones de lo científico y lo figurativo, obteniendo estas preocupaciones una gran repercusión que se traducen en llegar a estudiar el desnudo bajo los ropajes y el esqueleto bajo el desnudo como afirman Chastel-Klein

---

1.- Publicado en Valladolid, S. Martínez, 1551.

2.- Roma, A. Salamanca. 1556; Obra emanada directamente de la Anatomía de Vesalio.

3.- MARAÑÓN, G. "La literatura científica en los siglos XVI y XVII", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, t. III, 1968, pags. 931-966, señala la raíz italiana de la escuela anatómica española del siglo XVI, indicando este autor que "todos los libros de Anatomía, puesto que copian un único modelo, se parecen; y esto, cuando son claros, no atenúa su mérito". (pag. 954).

<sup>4</sup>. A esto se suma el enorme prestigio cultural que conlleva en este tiempo todo sistema teórico de los cánones de las proporciones aplicadas al estudio del cuerpo humano, en unos postulados que no hacían sino recalcar el carácter intelectual y erudito de la labor figurativa, en la que por medio del dibujo se plasmaban fielmente los pensamientos de la sabiduría científica según el planteamiento en el que el diseño se convierte en sinónimo de Idea y por lo tanto en poseedor de un alto valor cultural.

Esta concepción científica de las artes figurativas será la base sobre la que se desarrolle todo el entramado teórico humanista enclavado dentro del sistema de las academias. Es L.B. Alberti el que establece los postulados de este sentido matemático del arte en sus teorías sobre las proporciones o la perspectiva. A partir de aquí, antes de practicar la pintura o escultura, es absolutamente necesario conocer en profundidad las características experimentales de la relación de las formas representadas en un profundo deseo por conseguir la armonía idealizada de los objetos naturales representados.

La evolución en la búsqueda de la perfección científica llegará a su culminación con las pinturas de Miguel Angel y el tratamiento anatómico de sus figuras, como ejemplo paradigmático del arte como reflejo de una cualidad que requería un amplio estudio previo interdisciplinar.

A partir de esta absoluta cima que se consideraba conseguida por Miguel Angel, se tratará de perpetuar la altura lograda a través de la imitación de la obra y postulados del Maestro, de esta manera en la segunda mitad del XVI dentro de la crisis manierista se piensa que el proceso para acceder a este concepto sublime de la belleza es el estudio y práctica de la anatomía, en la vía mostrada por el florentino, ideas mantenidas por algunos teóricos de la época, como Danti, según nos señala Schlosser <sup>5</sup>. Se desarrolla la idea de que la perfección está en la naturaleza sólo en potencia y la misión del arte es la de buscarla y representarla, idealizando por tanto esa función mimética. Estos planteamientos humanistas, que no son otros que la relación dialéctica entre verdad e idealidad que se aprecia en este momento igualmente en temas arqueológicos, históricos o literarios, tendrán pronto una importante repercusión en las teorías estéticas de la pintura española de la época de Felipe II, en ese ambiente elegíaco propenso a la perfección retórica de los acontecimientos. En este periodo las artes figurativas se preocupan ante todo del énfasis heroico en gestas y actitudes, teniendo en el cultivo de la anatomía un

---

4.- CHASTEL, A.- KLEIN, R. "El Humanismo", pag. 70.

5.- SCHLOSSER, J. "La literatura artística", Madrid, Cátedra, 1976, pag. 379, para Danti y esta línea de pensamiento "se trataría, pues, de reconocer y mostrar la justa función de los miembros".

poderoso medio de expresión según el prestigio que su ejecución conllevaba desde el precedente miguelángelesco, llegándose a lo que afirma Lafuente Ferrari de que "pues el conocimiento del cuerpo humano en su desmenuzada y exagerada anatomía se preocupa de hacer de cada figura un alarde de lo que Céspedes llamaba la «ciencia de los músculos»"<sup>6</sup>.

En efecto, será Pablo de Céspedes uno de los máximos exponentes de esta doctrina científica de la pintura en donde no se escatiman medios para reflejar esa grandeza idealizada que se quería plasmar en su época y en la que la influencia de Miguel Angel es evidente, sobre todo tras su estancia romana donde cultiva la amistad con personajes que trataron estrechamente al florentino. Este afán de perfección requería un detallado estudio de los elementos anatómicos para representarlos en su minuciosa idealización y de esta manera perfeccionar la mimesis de la naturaleza en un planteamiento humanista en el que se identifica lo pictórico con lo poético según las teorías aristotélicas de la época; teorías que en el campo figurativo tienen su origen en los postulados estéticos albertianos en los que se fusionaba ciencia y artes figurativas. Nos encontramos, en definitiva, con la disyuntiva del Humanismo de escoger o coordinar lo verídico y lo verosímil que prolongará su vigencia durante todo el siglo XVII.

Esta continuidad se aprecia claramente al analizar las referencias que sobre este tema trae Carducho en sus "Diálogos de la Pintura" donde señala los libros de anatomía que se usaba como recetario en su época. Al hablar de la necesidad de un conocimiento científico por parte del artista basado en el tratamiento de disciplinas como la perspectiva, la simetría, la fisonomía y la anatomía, señala que así "conforman un perfecto pintor", recalcando que en esta perfección hay que saber... el sitio, forma, tamaño, y efecto de los huesos, y músculos, que son las partes que deve ser el pintor"<sup>7</sup>.

Igualmente en Pacheco se aprecia la importancia otorgada al tratamiento de la anatomía, a la que dispone como una de las cuatro subdivisiones del dibujo, en la rigurosa sistematización que realiza de las distintas partes de la pintura. Destaca también la necesidad de un conocimiento previo de distintas materias por parte del pintor antes de ejecutar la obra, pero lo que más sobresale en su exposición es el papel sobresaliente dado a las disciplinas científicas de la proporción, la perspectiva y la anatomía como conformadoras de las bases del dibujo en un teórico en el que el diseño es parte fundamental de la pintura por plasmarse a través de él las

---

<sup>6</sup>.- LAFUENTE FERRARI, E. "Breve historia de la pintura española", Madrid, Akal, 1987, pag. 187.

<sup>7</sup>.- CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura, Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias", Madrid, 1633, Edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pags. 25-28.

cualidades de la Idea superior según las normas más puramente manieristas emanadas de los tratados de Federico Zuccari <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>.- Según el planteamiento de Pacheco, por medio del dibujo se plasma la Idea y para la perfecta realización de ese dibujo han de dominarse los conocimientos anatómicos. De esta manera la anatomía tiene una importancia grande, pues ha de conocerse para poder representar esa Idea superior.

DOCUMENTO XLVII

"Comentarios de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras figuraciones".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 309-311.

"/(fol. 309)

Avia alguna suerte de colores, o no esta mui claro, no trato de los escudos que usaron en tiempos menos antiguos. Parece que Hesiodo pone orla blanca:

Γὰν μὲν γὰρ κύκλῳ πείνω λευκῶ εἰ ἐλέγαν  
Ἡλέκτρῳ θ' ὑπολάντες ἔην χρυσῶσε φαινώσει  
Λαντόμενον

i que seguian otros campos de otros colores, κυανου γ.

Διάπτυχες ἤλάντες.

sobre los cuales salian las labores i figuras de oro, plata i otros metales.

Acerca de Vigilio parece aver mas memoria de la pintura:

Heic templum Iunoni ingens Sidonio Dedo  
Condebat, donis opulentum et numine divae,  
Aerca cui gradibus surgebant limina, nexaeque  
Aeretrabes foribuscardo stridebat ahenis.  
Hoc primum in luco novares oblata timorem

<sup>1</sup> Totum quidem in circulo gipso albo et ebore  
et electro sub splendidum erat, et auro lucenti  
splendas nigro autem circuli discurrebant.

Leniist, hic primum Aeneas sperare salutem  
 Ausus et afflictis melius confidere rebus  
 Nanqua sub ingenti lustrat dum singula templo, etc.  
 Videt iliacas ex ordine pugnas, etc.  
 Atridas, Priamunque ey saevum ambobus Achilem  
 Constitit: et lacrymans, quis iam locus inquit Achate  
 Sic ait atque animum pictura pascit inani.

Siempre e yo entendido que PICTVRA puso el poeta en lugar de figuras de relieve o medio relieve, tanto por no tener a proposito voz con que significarlo, cuanto porque no excluye este SINGVIA las puertas de bronce, donde podia ver en esta meteria las guerreras de Troia con tanta riqueza i grandeza AEREACVIGRADIBUS surgebent limina, NEXAEQ.AEREC trabes, foribus cardo stridebat ANENIS requeria que las puertas estuviessen adornadas de istorias figuradas del mismo bronce; pictura a veces significa cualquiera semejança i SCVLPTURA no es lo que se funde o se labra de metal, i mas lo que se haze de medio relieve que tiene nombre particular; en otro templo que escribe en el libro sexto Aeneida lo dize mas claramente:

Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta  
 Dedalus ut fama est, fugiens Minoia tecta  
 Praepetibus pennis ausus se credere caelo, etc.  
 tibi Phoebe sacravit  
 Remigium alarum, posuitque immania templa.  
 Inforibus letum Androgeo, etc.  
 Contra elata mari respondet gnosis tellus  
 Hic crudelis amor tauri, etc.  
 Partem opere in tanto, sineret dolor, Icare haberes  
 Bisconatus erat casus effingere in auro  
 Bis patriae cecidere manus.

Demas desto CONDEBAT tacitamente infiere no estar la obra acabada i la pintura es lo ultimo que piden las obras.

Tales son las /(fol. 309 v) puertas que se veen en la principal de la iglesia de san Pedro de Roma, de bronce istoriadas, donde van a consultar la gente vana en sede vacante quien a de suceder en el pontificado por las figuras que ai en los frisos. Tales son las de san Juan infante en Florencia, de tanta admiracion que preguntandole una

vez a Micael Angel que estava parado mirandolas, que le parecia dellas; respondio: estarian bien en el paraiso.

En el libro XV de la Sabiduria parece que ai manifesta memoria de la pintura i que la clara se trata della.

Non enim in errorem induxit nos hominum malae artis excogitatio, nec umbra picturae labor sine fructu effigies sculpta per varios colores, cuius aspectus insensatodot comcupiscentia, et diligit mortuae imaginis effigiem sine anima; i mas abaxo: Sedet figulus, etc., el cum labore vano deum fingit de eodem luto, etc., Securae est illi, non quia laboraturus est, nec quoniam brevis illi vita est sed concertatur aurificibus, et argentariis, Sed et aerarios imitatur et gloriam praefert, etc.

Bien considerado no entiendo trata de la mera pintura, principalmente porque en aquel tiempo, tan alla al principio de la idolatria no parece aver pinturas, i porque siempre que se haze mencion de templos i de sus dioses no hallo que fuessen sino de bulto i destos va hablando este capitulo, porque en el precedente claramente los nombra:

Et haec fuit vitae humanae deceptio, quoniam aut effectui aut regibus deservientes homines, incomunicabile nomen lapidibus et lignis imposuerunt.

Demas que haziendo mencion mas particular de los maestros de hazer idolos, dize de los que los labrarian de barro, de oro, de plata, i los que arriba a significado parece que son los estatuarios de mormol o de madera.

Dexo otros lugares de la Escritura Santa que siempre haze mencion que eran de bulto, no de pintura, i assi tambien los lugares de los autores griegos i latinos. De las estatuas de marmol se que se miniavan dandoles una manecica mui clara i sutil de minio, i segunda i tercera si era menester, con tanta diligencia que imitavan el color natural de la carne, luego tornavan sobre los carrillos i labios hasta que quedava en el termino de buena encarnacion, esto es, nec umbra picturae i effigies sculpta per varios colores. Hazian uecos los ojos i los embutian de piedras preciosas que imitavan con el esplendor los naturales; esto e visto yo en estatuas de marmol i de bronce antiguas

que con el tiempo se les an caido o se los an quitado, i los afeites aver durado hasta agora en las de marmol, i aun los cabellos //(fol. 310) dorados i el miniar las estatuas de los dioses mui sabisa cosa es, Sed ruber hortorum custos, i Sileno minioque rubentem. Davanles menos i mas color segun la propiedad de cada unc, i vestidos de purpura i oro llevan los ojos i voluntades de los simples populares, Martial, que los dioses no los haze quien los haze, sino quien los adora, i suplica:

Qui fingit sacros auro vel marmore vultus  
Non facit ille deos, qui rogat ille facit.

En el templo, señor mio, considerando bien la fabrica del i sus grandezas, no parece que tuvo lugar en la pintura, Palmas et picturas varias 3 Regun, sin duda se entiende de ornatos esculpidos de arquitectura, Sculpsit in eis picturam Cherub., bien consta de la misma escriptura ser obra de maçoneria *πυλῶν*, celaturas.

Las telas que texia Helena i las demas heroínas celebradas de los poetas no se cuales pudieron ser i si merecian nombre de pintura, porque texer con diversos matices i formar aquella batallas que canta Homero, como agora los paños de raça, no lo creo, con el aguja como agora los bordadores bien puede ser.

Plinio, no se me ofrece por agora en que libro dize que en tiempos de la guerra troyana erant vestes pictae donde nacieron las triunfales, i que en Phrigia se pintaron las primeras con aguja i que de alli se llamaron los maestro destas, ropas frigiones. Marco Varron:

Phrigio qui pulvinar poterat pingere soliarde vigebat.

I en los fragmentos de Titinio:

Phrigio fui *pictor*, beneque opus scivi  
Reliqui acus et acias herae nostrae.

Las bordadas eran con diversidad de colores, pero las texidas eran con una color sola, o con oro solo toda la figura i obra. Virgilio, tan osservador del rancio de la antigüedad, parece alude a lo uno i a lo otro:

Victori chlamydem auratam, quam plurima circum  
Purpura Maendro duplici Metibe a cucurrit.  
Intextusque puer frondosa regius Ida  
Veloces iaculo cervos cursuque fatigat.

Dire de passo, no entiendo DVPLICI Meandro como lo entiende Servio i dest sinuoso por ventura el entendio que el rio Meandro estuviese alli texido para hazer obra con los demas; i de aqui el que compuso el Dictionario poetico dize que Virgilio //(fol. 310 v) pone este rio en la Frigia i no es assi. Virgilio dize que veste era de tela de oro i la guarnicion o zanefa era purpura, en la cual campeava la istoria de Ganimedes texida de oro, la cual de una parte i otra DUPLICI Meandro tenia por orla una Chochola que llaman los pintores, los cuales los antiguos llamaron Meandros. Acuerdome en Madrid pasando por alli, aver visto en manos de un pintor vezino de aquel lugar, una medalla griega, tenia una provincia de una parte; no me acuerdo bien si Meonia o Ionia (los cosmografos lo hazen rio de Caria) en genitivo plural, i en el enves una Chochola como la usavan los antiguos, i debaxo della ΜΑΙΑΝΔΡΟΣ ΟΜΑΙΑΝΑΕΡ. Puede ser que Tibulo entienda esta misma labor en las vestas de Dalia o de Memesis:

Illa gerat vestes tenues quas foemina Coa  
Texuit auratas disposuitque vias.

La Chochola no es otra cosa que una lista o listas que buelven i rebuelven discurriendo entre si de muchas maneras, se hallan en las obras de los antiguos i de los buenos modernos, assi en pintura como en escultura, cuando dobladas i cuando senzillas, i aun en telas de la China las e visto texidas harto bien hechas. Tornando al texido dei manto arriba dicho, Virgilio casi dize claramente:

Ensis erat, Tyrioque qrebat murce laena  
Demissa ex humeris, divos quae Sunera Dido  
Fecerat et tenui telas discreverat auro  
Chlamydemque auro dedit inter textam.  
Fert picturatas auri subtegime vestes  
Munera praeterea Iliacis erepta ruinis  
Ferre iubet palam signis auroque rigentem  
Et circum textum eroceo velamem acantho, i, aureo.

De las bordadas i labradas de aguja muchas vezes:

nec purpura regem  
Pictamovet, nec sceptramovet Priameia tantum  
Pictus acu chlamidem et ferrugine claros Ibera  
Pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum.

Mas suavemente pinto sus telas Homero

Πολέως δ' ἐνέπτα σπεν ἄέθλους. (fol. 311)

Las cortinas del tabernaculo i vestes sacerdotales les parece que fueron texidas i labradas con aquella riqueza de oro i variedad de colores que Sagrada Escritura enseña, que cierto, fueron riquissimas i hermosissimas.

En nuestro tiempo emos visto cosas deste modo admirables. No trato agora de los paños de raça i principalmente de los del palacio sacro, que me atrevo a dezir que son milagrosos del telar i de la pintura; fueron las patrones de Rafael de Urbino, mas en los texidos de brocados i telas de oro i de plata vense cosas de mucho primor, arabescos i otras obras, florones, primaveras, i aun figuras i demas retratos del natural que mi corto entendimiento no alcanza como se pudiera hazer. En las vestes sacerdotales uvo tambien maravillosos bordados, como <sup>2</sup>lo eran las telas, pues que a la industria i artificio humano añadido el espíritu santo gracia sobrenatural del favor divino, como refiere en el Exodo el capitulo XXXV, que demas del arte de labrar madera, señaló Dios a Ooliab en l'arte, Polymitariis et plumariis, que son dos partes principales della; entendiendolo a mi modo en todo lo que puede el texedor de telas i brocados, i el bordador en el original hebreo que salio a la luz por el señor Arias Montano con la version interlineal וְהָיָה et cogitantis, que se puede entender Polimitariis, i recamantis lumariis, recamar i recamos; tambien lo dezimos nosotros acerca de los italianos, es mas usado porque no tienen este termino BORDAR, que cosa fuesse OPUS PLVMARIVM me lo dio a entender un fragmento de Petronio Arbitro:

Luxuriae et victu Martis marcent moenia  
T'uo palato exclusus pavo nascitur  
Plumato amictus aureo Babylonico.

Era a esta cuenta una labor que imitando el orden de lo escamado, era adornada con variedad de colores i oro bordado, aquellos objetos a modo de plumas de pavon. I porque este fue su principio, se estendio el vocablo PLUMARI a otras mas labores i diferencias dellas".

Estos comentarios acerca de las primeras figuraciones de las que históricamente existe referencia literaria se pueden atribuir a Pablo de Céspedes por las características del tema, muy relacionado con las investigaciones histórico-artísticas que el cordobés realizaba en este momento o por el tipo de grafía del texto (foto 90). Asimismo se aprecia como es una especie de estudio de las arcaicas representaciones artísticas de cara a encajarlo en su Discurso de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura (doc. XLVIII).

La concepción que Céspedes otorga a estas memorias primigenias de lo pictórico está determinada por el sentido humanista de imitación de la naturaleza, englobando en su definición la representación mimética de un objeto a través de la utilización del dibujo y el color en un plano bidimensional, aunque a veces intervenga el factor del relieve.

Comienza el texto con una cita de Hesiodo en que destaca la descripción de los motivos decorativos de los escudos griegos. Pero donde más largamente se dedica al estudio de una referencia clásica sobre el tema es con Virgilio, pues alude a la identificación por parte del escritor romano de pintura y relieve según las escenas troyanas representadas en las puertas del templo de Juno <sup>1</sup>: "Siempre e yo entendido que PICTURA puso el poeta en lugar de figuras de relieve o medio relieve". Mas hace un interesante aclaración seguidamente: "pictura a veces significa cualquiera semejança i SCULPTURA no es lo que se funde o se labra de metal, i mas lo que se haze de medio relieve que tiene nombre particular". Estas diferenciaciones de las técnicas artísticas según las características con que se plasmaba esa imitación es muy propia de la época, donde comunmente se colocaba

---

<sup>1</sup>.- Los versos anotados son de la Eneida de Virgilio, libro I, números 446 a 453, 456, 458-59 y 464.

VIRGILIO MARON, P. "Obras completas", ed. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Rivadeneyra, 1869, pags. 195-196.

el relieve en una posición intermedia entre la pintura y la escultura exenta integrándola a menudo con la pintura<sup>2</sup>.

A continuación recalca esta tesis de la denominación de pintura a la representación de escenas en relieve con otra cita de Virgilio<sup>3</sup>, lo que le sirve para reafirmar el sentido dado a la labor pictórica como cualidad final que se ha de dar a la escultura, según las normas del momento, en donde para la imaginería policromada era fundamental la intervención última del pintor: "Demas desto CONDEBAT tacitamente infiere no estar la obra acabada i la pintura es lo ultimo que piden las obras".

Asimismo señala otros relieves existentes en puertas de edificios religiosos italianos, los de San Pedro de Roma (también indicados en su Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura, doc. XLVIII) y las del batisterio florentino, donde trae la conocida cita vasariana que le otorga su actual denominación: "de tanta admiracion que preguntandole una vez a Micael Angel que estava parado mirandolas, que le parecia dellas; respondió: estarian bien en el paraíso"<sup>4</sup>.

Una vez repasados los autores clásicos recurre Céspedes a las citas bíblicas en busca de textos que contengan el testimonio de representaciones figurativas, remontándose hacia los relatos de la idolatría del pueblo hebreo recogidos en el Libro de la Sabiduría, donde "siempre que se haze mencion de templos i de sus dioses, no hallo que fuesen sino de bulto".

A pesar de encontrar en todas las fuentes consultadas referencias a trabajos escultóricos, como defensa de la mayor grandeza de la pintura, tal y como veremos

---

2.- Así declara PACHECO, F. "Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas", Sevilla, 1649, Ed. D.G. Cruzada Villamil, Madrid, Imp. de Manuel Galiano, 1866, en el capítulo III del primer libro: "Praxíteles, de quien decía Varrón (según refiere Plinio) que llamaba a la escultura hija de la plástica, la cual como hemos visto es hija de la Pintura" (pags 32-33 del t. I de la edición de Cruzada). Hay que anotar la fuerte dependencia de Pacheco con respecto a Céspedes y a sus teorías artísticas.

3.- De la Eneida, libro VI, versos 13-15, 18-20, 23-24 y 31-33.

La traducción de Ochoa ("Obras completas", pags. 378-379) es: "Ya penetran en los bosques de Diana y bajo los dorados techos.

Es fama que Dédalo, huyendo de los reinos de Minos, osó remontarse por los aires con veloces alas... Te consagró ioh Febo! sus alados reinos y te erigió un soberbio templo. en las puertas representó la muerte de Androgeo... Hace frente a esta escena la isla de Creta; allí están representados los horribles amores del toro... Tu también ioh Icaro! hubieras sido gran parte en aquel tan prodigioso trabajo, si el dolor lo hubiera permitido. Dos veces intentó escupir en el oro tu desastre; dos veces cayó el cincel de sus manos paternas".

4.- El texto de Vasari dice textualmente sobre los relieves de Ghiberti: "Lorenzo debe ser realmente muy alabado, porque deteniéndose un día Miguel Angel a contemplar este trabajo, al preguntarle qué le parecía y si aquellas puertas eran bellas, respondió: «Son tan bellas que estarían bien en las puertas del Paraíso»". (VASARI, G. "Vidas de Artistas Ilustres", Barcelona, Iberia, 1957, t.II, pag. 57).

en el documento siguiente, busca una supeditación de la plástica a los trabajos pictóricos por la necesidad de policromía que requería la estatuaría clásica, en un planteamiento muy utilizado en este contexto cultural para legitimar la primacía de lo pictórico, como se deja ver a través de los distintos tratados de Pacheco que participaban en esta problemática<sup>5</sup>.

Tras señalar la inexistencia de pintura en el Templo de Jerusalén pasa a investigar su posible presencia en los tejidos antiguos, según el mismo procedimiento de analizar primero los autores clásicos y posteriormente las citas bíblicas. Comienza planteándose qué telas pueden considerarse pintura u cuales no a través de las referencias de Homero <sup>6</sup>, Plinio y Virgilio. Este último autor le da pie para detenerse en los motivos decorativos utilizados en estas labores como los meandros o chorcholas, de los que señala su profusa utilización tanto en el arte antiguo como el moderno e incluso en el chino<sup>7</sup>.

Trae también ejemplos de la tradición cristiana, apuntando el caso de las cortinas del tabernáculo y las ropas sacerdotales. Pero donde exalta la grandeza de los bordados o tapices es en el caso de los "paños de raça... del palacio sacro, que me atrevo a dezir que son milagros del telar i de la pintura". Esta ya perfecta identidad de las dos técnicas miméticas se basa sobre todo en que "fueron las patrones de Rafael de Urbino"<sup>8</sup>. Con referencia a los textos del Antiguo Testamento indica la perfección de los tejidos por la intervención directa de Dios en un planteamiento que nos recuerda otros documentos del racionero. Aquí se fundamenta en una alusión hebrea de un comentario exegético de su íntimo y admirado Arias Montano; "En las vestes sacerdotales uvo tambien maravillosos bordados, como lo eran las telas, pues que a la industria i artificio humano añadio

---

<sup>5</sup>- Se aprecia por esta descripción el perfecto conocimiento técnico de la elaboración escultórica por parte de Céspedes, quien, no olvidemos, entre otras muchas actividades, también practicó la plástica, tanto la de características clásicas (busto en mármol de Séneca) como la imaginería policromada (el San Pablo de la catedral cordobesa): "De las estatuas de marmol se que se miniavan dandoles una manecia mui clara i sutil de minio, i segunda i, tercera se era menester, con tanta diligencia que imitavan el color natural de carne, luego tornavan sobre carrillos i labios hasta que quedara en el termino de buena encarnacion... Hacian uecos los ojos i los embutian de piedras preciosas que imitavan con el esplendor los naturales... i aun los cabellos dorados i el miniar las estatuas de los dioses mui sabida cosa es... Davanles menos i mas color segun la propiedad de cada uno i vestidos de purpura i oro llevavan los ojos i voluntades de los simples populares".

<sup>6</sup>- "Las telas que texia Helena i las demas heroínas celebradas de los poetas no se cuales pudieran ser i si merecian nombre de pintura, porque texer con diversos matices i formar aquellas batallas que canta Homero, como agora los paños de raça, no lo creo con el aguja como agora los bordadores bien puede ser".

<sup>7</sup>- Hablando del vestido descrito por Virgilio declara que "tenía por orla una chochola que llaman los pintores, los cuales los antiguos llaman Macandros", para puntualizar: "La chochola no es otra cosa que una lista o listas que buelven i rebuelven discurriendo entre si de muchas maneras, se hallan en las obras de los antiguos i de los buenos modernos, assi en pintura como en escultura, quando dobladas i quando senzillas, i aun en telas de la China las e visto texidas harto bien hechas". Refleja también aquí la noticia de una estancia de Céspedes en Madrid.

<sup>8</sup>- Se refiere a la famosa serie de los Hechos de los Apóstoles que León X encargó a Rafael.

el espíritu santo gracia sobrenatural del favor divino". Legitimando, también, el prestigio y la grandeza de la actividad artística a través de la cita del Exodo 35, 30-35, en la que Dios mismo otorga la sabiduría de estas labores al pueblo israelí<sup>9</sup>.

Este documento nos señala de manera evidente el sentido mimético otorgado a la teoría estética de las artes figurativas humanistas, en donde se sobrepone la diferenciación de la técnica empleada siempre que se consiga una idónea imitación de la naturaleza. Esto hace que disciplinas que difícilmente hoy podemos comprender como semejantes a la actividad pictórica, como pueden ser los bordados, en este tiempo se lleguen a identificar en muchos aspectos. En este planteamiento que otorga este sistema de valores vemos como lo que se intenta demostrar es el carácter noble de estas artes por ser contenedoras de la memoria de hazañas pasadas en un planteamiento teórico más o menos similar al que veíamos atribuido por Céspedes a la historia o la poesía, en donde juega lógicamente con el prestigio humanista de lo antiguo elevado que conduce a la magnanimidad presente<sup>10</sup>.

Estas ideas de unos planteamientos comunes entre la pintura y los bordados o tapices eran bastante frecuentes en el periodo humanista, y así vemos como Gaspar Gutierrez de los Ríos en su "Noticia General para la Estimación de las Artes"<sup>11</sup> declara como para él la tapicería es un arte liberal, comparable e íntimamente relacionado con la pintura, debido a su necesidad de un planteamiento especulativo o erudito en donde interviene el entendimiento tal y como nos señala Julián Gallego<sup>12</sup>. Premisas necesarias para una correcta representación en donde por medio del Dibujo se plasma una Idea elevada.

Todavía a fines del Seiscientos el sevillano Andrés Velasco en sus "Alegaciones Vanas" intenta equiparar los sastres a los pintores en un claro intento de legitimación social del primer gremio<sup>13</sup>. En todos estos postulados se deja ver el

---

<sup>9</sup>.- Profundiza en su estudio el cordobés sobre los términos "polimitariis" y "plumariis", referidos a lo que hoy denominamos damasco y otros tejidos de varios colores y figuraciones. Sobre "plumarii" señala: "era a esta cuenta una labor que imitando el orden de lo escamado, era adornada con variedad de colores i ore bordado, aquellos ojetos a modo de plumas de pavon. I porque este fue su principio, se estendió el vocablo PLUMARI a otras mas labores i diferencias de ellas".

<sup>10</sup>.- Este sentido elegíaco atribuido a las cosas por su ancianidad noble lo refleja de una manera clarividente Pacheco, deudor en tantos aspectos del pensamiento del racionero: "Dos cosas (entre otras) son las que ilustran y ennoblecen al hombre, la nobleza y claridad de sus progenitores y juntamente la antigüedad de ellos. Así todas las ciencias son tanto más ilustres y claras cuanto más ilustres y antiguos son sus inventores". (PACHECO, F. "Arte...", pag. 22).

<sup>11</sup>.- Madrid, 1600.

<sup>12</sup>.- GALLEGO, J. "El pintor de artesano a artista", Granada, Universidad, 1976, pags. 63 y 68.

<sup>13</sup>.- "Ibidem", pag. 165. La obra de Velasco se publica en 1692.

prestigio social y cultural de las dos manifestaciones artísticas más solicitadas por el coleccionismo real como eran la pintura y los tapices<sup>14</sup>, lo que indudablemente les confería una alta reputación.

Pero en quien más claramente influirán los planteamientos expuestos aquí por el racionero, como tantos otros, es en Francisco Pacheco, quien en el libro I de su "Arte de la Pintura" incluye el capítulo II titulado: "Del origen y Antigüedad de la pintura y su primera invención" y el III: "De la contienda entre la Pintura y la Escultura y las razones con que cada una pretende ser preferida" dentro del interés por una manifestación que, aunque generalizada en los discursos retóricos que sobre la teoría estética se elaboran en el periodo humanista, el sevillano recibirá directamente de Céspedes, ya sea a partir de este breve documento, de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura, de su Poema de la Pintura o de la Carta enviada en 1608.

Sobre las ideas de la necesidad de un remate pictórico para la escultura que señala aquí el cordobés, insiste Pacheco en que "los colores son la vida del relieve, y vese claramente pues estando el cuerpo de Adan hecho (como ellos dicen) de escultura, el soplo del señor dandole vida, lo pintó y retocó de variedad de colores, poniendo lo blanco, lo negro, lo rojo y todos los demas mezclados entre si" <sup>15</sup>. Sin embargo, donde la influencia de este texto resulta más clara es al hablar de las variedades pictóricas, señalando: "los bordados riquisimos de seda y oro matizados; tanta labor, tanta figura o historia en los costosos ornamentos, con tanta viveza y perfeccion"<sup>16</sup> e incluso en el libro II al destacar el papel principal del Dibujo dentro de los componentes de la pintura, "porque todo lo imita el dibujo del pintor; que es el de donde se enriquecen casi todas las artes y ejercicios convenientes al uso de los hombres y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de tejer y otras innumerables tocantes a traza y perfiles"<sup>17</sup>.

---

14.- MARTIN GONZALEZ, J.J., "El artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, Cátedra, 1984, pag. 187.

15.- PACHECO, F. "Arte...", pag. 23.

16.- "Ibidem", pag. 45.

17.- "Ibidem", pags. 310-311.

DOCUMENTO XLVIII

"Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura.  
Texto original de Pablo de Céspedes".

Archivo de la catedral de Granada, libro 58, fols. 263-275.

B.- Copia del pintor Juan de Alfaro. Notario del Santo Oficio de la Inquisición de Cordova y ofrece a la excelentissima Señora D. Teresa Sarmiento, Duquesa de Vejar. Biblioteca Nacional. Mss. 19639, fol. 2-28, con notas de Alfaro.

PUB.- CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario Historico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, Viuda de Ibarra, 1880, t. V, pags. 273-315, pública la versión de Alfaro.

- LEAL, R. "Obsequio de Cordoba a sus reyes, o descripción de las demostraciones públicas de amor i lealtad, que Cordoba tributó a nuestros católicos monarcas en los días 11, 12, y 13 de marzo de 1796 en que honraron con su augusta presencia". Córdoba, Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre.  
Trae la versión de Alfaro manuscrita (19 folios sin numerar).

"/(fol. 263)

Tan malos pies a tenido mi carta como yo, pues llega tan tarde a manos de Vuestra Merced, yo la di aquel cavallero a quien Vuestra Merced embio la suya, o no tuvo con quien enviarla, o se

olvido de darle recaudo, holgaria hallar mejor expediente para de aqui adelante. El portador le dio a Vuestra Merced mejores nuevas de mi de las que devia dar, porque por esse mismo tiempo que Vuestra Merced la recibio yo estava tal que esperava mui poco de mi salud i aun de la propia vida, bendito sea Nuestro Señor que assi con la enfermedad como en haverme dado salud e recibido infinita merced de su mano. Cierto, señor, que desde esta pascua passada de resurreccion que començo por unos corrimientos i en la de Pentecostes, que acudieron unas calenturas paroximales i ya libre dellas rebovieron otra vez con tanta malicia que nos hizo a todos estar con no pequeño miedo, ya bendita sea su divina bondad, estoi con salud, aunque las fuerzas faltan i los pies algo lastimados. Era tanto el desseo que tenia de ver letra de Vuestra Merced, esperando con ella particular alivio, confiando que l'alegria que yo avia de recibir con ella ((fol. 263 v.) avia de espeler totalmente los remanentes de mis enfermedades. Demas que desseava acabar ciertos pliegos que embiava a Sevilla para con menos embaraço escrevir a Vuestra Merced suplicandole me encomendase a Nuestro Señor, i esto era en el mismo punto que recebi la de Vuestra Merced; con todo esto no me descuidare yo en buscar otros caminos, si los hallare mas breves i brevemente dire respondiendole a ella que devo mucho a Nuestro Señor, pues con su favor aya tenido tan buen sucesso, el amor, i gran voluntad, que muchos años a e tenido al nombre de Vuestra Merced para servirle, teniendome por dichoso si alcanzasse occasion a mi buen desseo i agora veo como e acetado por Vuestra Merced e yo admitido a su servicio.

Hazeme Vuestra Merced sabidor de algunos particulares estudios de Vuestra Merced acerca de escritores griegos, donde Vuestra Merced nota culpas assi de los que an traduzido a Atheneo, como de otros autores, en ello recibo infinita merced i doi el parabien a la republica de las letras, de las riquezas que Vuestra Merced le comunicara para acrecentamiento del tesoro della, i assimismo de las del señor Arias Montano que esta en el cielo, tan señor i particular patron mio, dia llegara como espero en Dios que el mundo goçará de las unas i de las otras. Yo, señor, en todo soi el mas ignorante del mundo i principalmente en las letras griegas. En mi mocedad atendi a estos estudios con harto cuidado, despues aca, con otras ocupaciones les di de tal manera de mano que del todo las e olvidado. Bien es verdad que algunas vezes no dexo de leer en Pindaro, a quien siempre tuve particular devocion porque hallo a mi gusto mucho, con todo que

nunca lo miro así sino sobrepeine como dicen. Siempre veo en él una mui bien debuxada i florida pintura, grande i cual convendria //fol. 264) a un Micael Angel.

Con grande alegría leo en la carta de Vuestra Merced, donde significa l' ardiente afficion que Vuestra Merced tiene a esta arte verdaderamente nobilissima i de la muestra que en los tiernos años Vuestra Merced dava de lo mucho que alcançara est'arte si Vuestra Merced la cultivara con su divino ingenio, Vuestra Merced la dexo por demostrarlo en cosas mayores, Postquam nos Amarilis habet Galatea relinquit, i la que en Vuestra Merced persevera todavia es grande indicio de la nobleza del ingenuo pecho de Vuestra merced, i lo que Vuestra Merced la sube tanto de punto que le descubre una cierta divinidad que lleva tras si los ojos de los ombres, con tanta maravilla que se hizo adorar, conçeto nuevo i no avertido hasta agora de nadie.

Mandame Vuestra Merced dezir mi parecer acerca de la excelencia de las obras de los antiguos i si se aventajava a la de los modernos; hazeme retirar la dificultad del argumento i fuerzame el mandato de Vuestra Merced, tanto mas que es mui ordinario de los que poco sabemos dezir i discurrir de lo que entendemos menos. Con todo que vamos (aunque con la relacion [de Plinio]<sup>1</sup> tan particular<sup>2</sup> que, a quien yo doi credito en todo por ser tan particular i acertada, que no solo parece ser escrita por autor diligente i de cuidado, pero tan exacta como de pintor que alcançara lo mui primo i difficuloso desta Arte). Digo pues que vamos mui a peligro de errar comparando i cotajendo las obras que no vimos con las que emos visto de los pintores deste siglo.

De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura, o al contrario, muchas cosas e visto de lo uno i de lo otro, escritas de ombres doctos i praticos i todavia se queda el pleito por sentenciar, de mi parte a lo menos. De su antiguedad entiendo ser antiquissima, como pudo el escultor hazer cosa buena, sino se ayudava primero del debuxo que es principal elemento de la pintura i gean parte della?, las obras de media talla de que haze mencion Homero i Virgilio sin debuxarlas primero, como se podian labrar?, las bordaduras i obras

---

<sup>1</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>2</sup>.- El fue pintor, i mui gran pintor, segun refiere los primores del'arte... [Texto tachado en el original].

de recamo de que ai tanta mencion como Vuestra Merced mejor sabe, podia hazerselas primero l'aguja //(fol. 264 v.) que no precediese un patron de mano de pintor, juntamente con los colores donde avian de ir? era andar a ciegas i casi imposible poderse hazer la labor.

Las Hieroglyphicas de los egiptios demuestran esto mismo porque aquellas figuras que gravavan en los obeliscos i otras obras dan a entender que primero se hazian padrones dellas, i se estarcian en el marmol para poderse cortar, las figuras son simplicisimas, aunque no mui apartadas de la buena manera, i que no tienen mas que los perfiles de fuera. Yo tuve una figurita egiptia de piedra negra toda labrada de hieroglyphicas, ase perdido en la peste de Sevilla, porque murio della un criado mio que la tenia a su cargo con otras cosas. Entiendo que su pintura seria del mismo jaez i assi no fue celebrada ni se estimo, no habiendo en las telas obras mas que los contornos, teniendo el resto con algun color, como son los libros que vemos venidos de Nueva España, donde los indios tenian sus calendarios, como algunos dizen.

Dize Plinio que en la guerra troiana, ni antes no avia pintura, el escudo de Hercules i de Achilles, sin duda entendio Plinio que eran labrados de zinzal de diversos metales i sobrepuestas las figuras en el campo del escudo i yo assimismo lo entiendo de la misma manera, -

Αἴψω χρυσεῖα χρύσεια δε εἶματα ἔσθω, i assimismo Hesiodo: καὶ δύο ποικίλαι περιμήδεα τε θρούλιόντε-----

Αργύροι, χρυσεῖς ἐλίται ἐν χερσὶν ἔχοντες mas adelante δοιοὶ  
δε κίχου οὐώντες Αργύρεοι δελφίνες, ἐφοίτων ἔλλοται ἔχουσι  
τῶν ὑπο χαλκεὶ τρεπὶ χθόνες

Parece desto, o sean de medio relieve las figuras sacadas de zinzal i cortadas, o perfiladas no mas, i cortadas las sobreponian sobre el campo del escudo<sup>3</sup>, asi de oro como de otros metales, i algunas gravadas en el mismo campo de metal o de bronce que era no pequeño primor, si en ellos //(fol.265) estan en mayor reputacion que oro ni piedras preciosas.

Ticiano de Cador insigne i singular en su facultad, entre otras obras hizo retratos de principes i princesas i otros particulares que el

<sup>3</sup>.- Et duos peuci filios perime deaque dryalumque  
Argentei aurcas aureas abiatates in manibus habentes  
Duo autem supra inflamantes aquas  
Argentei delfiniores invadebant mutos pices  
Aquibus aerei tremebant pices.

vivo no es a si mas semejante. Alonso Berruguete, ya dicho, i nuestro Bezerra gran imitador de Micael Angel, asi en el pincel como en la escultura, diera grandes prendas de su valor si la muerte no lo atajara, fue assimismo mui semejante en l'arquitectura, como en las demas facultades, a Micael Angel a quien tuvo por maestro. ¿Donde dexo yo a Polidoro de Caravagio? Pinto de blanco i negro muchas delanteras de casas, con tanto artificio e imitacion de las cosas antiguas que ultra que es escuela de los pintores su pintura; Ticiano cuando vino a Roma, luego que se ofrecia mirar algunas de sus obras se parava i dezia, veamos esta obra del maestro.

Otros muchos uvo que yo pudiera poner en lista, como a Tadeo Zucaro i su ermano Federico, archivos verdaderamente del tesoro dest'arte, i otros que dexo assi por atender a la brevedad, como porque sus obras no an sido vistas por mi, i si lo an sido no las tengo tanto en la memoria, aunque agora me representa Julio Romano, dizipulo de Rafael, i por dezir mejor otro Rafael; Lucio Romano, gran amigo en su ultima vejez, maestro de pintar grutescos por ecelencia, i en nuestra España no an faltado algunos, mas su ecelencia fue mas en dorados i estofados, i si algunas historias ai dellos es mas de loar la pulideza del pincel que la maestria.

Plinio, cap. IX, lib. 35, Apolodorus, Eius es sacerdos adorans, et Ajax fulmine incensus; no puede con todo esto competir con el retrato que Rafael de Urbino hizo de Julio Segundo, en el cual se ve su semejanza al vivo, los terciopelos i demas ornatos que de ordinario traen los summos pontifices, porque no se puede llegar, quanto ((fol. 265 v.) el passar de alli, pinto assimismo un incendio del palacio e iglesia de San Pedro donde ai unas mugeres que llevan agua para apagarlo, i otra que a echado una criatura de un terrado por librarla del fuego, la recoge un ombre medio vestido en los braços, divina cosa, i un hijo saca de las llamas a su padre a cuestras i un hijo que lleva delante de si a imitacion de Eneas i Anquises, no ai mas que ver ni que dezir.

Deprehenditur tamen Zeuxis in capitibus articulisque etc. Esto no se puede reprehender en ninguno de los ya nombrados.

Descendisse hic in certamen cum Zeuxide dicitur. Pareceme conseja, engaño las aves, engañole a él con la tualla pintada. Averse engañado las aves en la capilla del papa en algunos asientos i cornisas

hechos por Miguel Angel es cosa cierta ni por esso se haze gran caso. Ticiano retrato al Duque de Ferrara i pueso el duque su retrato en una ventana i el se puso a otro para gustar del engaño i cuantos passavan pensando que era el duque lo reverenciavan con la gorra en la mano i el mismo Ticiano, que es mas, estando en Roma, fue a ver las pinturas que hizo Rafael en el jardin de Agustin Guiji, que agora es del cardenal Farnesio, i en una lonja que sale a la huerta ai unos niños pintados de blanco i negro, i algunas cornisas fingidas de estuque i no quiso creer que los niños eran de pintura, hasta tanto que truxo una caña i los tento para ver si eran de bulto, tanto duro en él el engaño que aunque otros se lo dezian no lo creia, hizolos Baltasar Perucci, de Siena.

Otras cosas dize Plinio<sup>4</sup> en el capitulo X del dicho libro que comparadas a otras cosas de agora quedan inferiores, *primus symmetriam picturae dedit, etc. confessione artificium in lineis extremis palmam adeptus. Haec est in pictura summa subtilitas, corpora enim pingere, et mediarerum est quidem magno operis, sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere* //(fol. 266), *ut promittat alia post se, ostendatque etiam, quae occultat.*

No se puede dezir mas de lo que Plinio incluye en estas quatro palabras, ni mejor dicho, con mas propiedad i elegancia no lo puede dezir otro ninguno, i si Parasio Efesio tuvo estas todas partes, él era egregio pintor, i cualquier pintor que las poseiere sera el mismo.

Lo primero IN EXTREMIS lineis, entiendo los contornos i verdaderos perfiles, hechos con gracia i grandeza, que son las lineas que forman una cabeça, un brazo o una pierna, otro cualquier miembro i finalmente toda una figura, este es el primer trabajo del arte i el extremo estudio, i en que consiste el dibujo, el donaire i la magestad de las figuras.

CORPORA ENIM pingere et media rerum; aqui entiendo, se encierran los claros, las luces que realizan la figura, las medias tintas.

---

<sup>4</sup>- Plinio X, 35.  
Parasius.

oscuros i mas oscuros en que consiste principalmente la buena manera i colorido.

EXTREMA corporum facere et desinintis pictura modum includere; entiende que es gran primor, como de verdad lo es, i artificio grande las lineas que circunscriben una figura o miembro della, estar de tal manera disimuladas que no se vean los perfiles ni termino alguno, sino que parezca que va arredondeando, i que si Vuestra Merced bolviesse la tal figura hallaria la otra parte que no se ve. Porque en estando perfiladas ya se acaba alli la vista, i corta aquella parte, i no promete mas que aquello que tiene perfilado, i assi los buenos maestros huyen esta suerte de manera perfilada.

ET SIC DESINERI ut promitat alia post se, ostendatque etiamque ocultat; entiendo yo que cuando se va contornando un braco, una pierna, u otro cualquiera miembro que siguiendo al contorno de un musculo, el cual tuerce a la parte de dentro, recibe aquel perfil el del musculo que se sigue de manera que el que lo mira comprehende para donde camina el dicho musculo, i casi lo que no se pueda ver. Estas partes tuvieron los pintores proximamente nonbrados, cual florecia mas en una parte i cual en otra, i Micael Angel en todas.

Alia multa graphidis vestigia in tabulis ac membranis /(fol. 266 v.) ex quibus proficere dicuntur artifices; no solamente a los estudiosos desta arte aprovechan los debuxos de Miguel Angel, de Rafael i de otros, empero se compran de principes i de otros personajes con excesivos precios. Retraro Miguel Angel a su amigo Tomao del Cavallero en un cartoncillo cerca de una vara, algo menos, de lapis negro, con tanta vivacidad i grandeza, con el traje que en aquel tiempo se usava, i en una mano tiene una medalla; no espere nadie ver en algun tiempo mejor cosa aunque sea de colores, antes a mi parecer quedan muchos pasos atras, con una manera de debuxar tan grande i hermoçada que no solo es cosa maravillosa pero hasta agora nunca imitada, aunque de muchos tentada, ni hasta aquel dia vista.

Sunt et duae eius nobilissimae, hoplitides. Alter in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiatur. En un paño de ragazo, en la capilla del Papa estrecho, que asi lo pide el sitio, esta texido por padron de Rafael de Urbino el terremoto, haziendo fuerza con los brazos, mostrando en el rostro la

fuerça i fiereça con que haze temblar un monte, que a quien lo mira le parece que realmente tiembla ruina.

Pinxit et minoribus tabellis libidines, bien entendido que si el viera lo que en este genero han debuxado maravillosas cierto Perino del Vaga, Rafael de Urbino, Antonio de Corregio, el quedara vencido i corrido.

Eius est Iphigenia oratorum laudibus celabrata, qua ad stante ad aras peritura cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum cum tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum nelavit, quem digne non poterat ostendere. En mas estimo un descendimiento de cruz que pinto Antonio de Corregio en Parma, donde Nuestra Señora se muestra dolorosissima con suma modestia que a san Juan, a otras figuras, i tuvo bastante caudal para henchir omnem imaginem tristitiae en la Magdalena, la cual figura a sido celebrada de tal suerte que ella sola anda retratada en innumerables cuadros de por si. (fol. 267)

He hecho mencion destas obras por haverse hecho despues de los tiempos de Plinio, i sin duda se acabara del todo la pintura si la religion cristiana no la huviera sustentado de cualquier menera que fuesse. La causa general de su caida fue la misma que la de todas las buenas artes, la particular Plinio tambien la refiere o la da a entender. Fue parecer aquellos principios rromanos acerca de los cuales avia de ser favorecida, ser ya ornato pobre i no conforme a sus riquezas, i quiça la vileza de algunos pintores, como tambien los ai agora, que an de ser causa de la misma ruina. Dieron en adornar sus paredes, encostrandolas de marmoles de diversos colores, con los cuales, a modo de taracea, variavan las piezas con varios compartimentos de arquitectura i labores grutescas de diversas piedras i aun nacares, i demas desto historias i figuras de diversos animales. Algunas destas e visto conservadas en las ruinas de Roma, en los corredores de san Juan Laterano junto a la puerta del sancta sanctorum, antes que Sixto V los mudasse i labrase, avia un pedaço de friso subiente sobre marmol verde, las hojas tarazeadas de diversidad de piedras i nacares, harto gracioso, que en su tiempo deviera de costar la obra que lo acompañava gran suma de dineros.

En el ospital de santo Antonio, cerca de santa Maria Mayor vi una sala antigua que servia de bodega i almacen al ospital, un

pedaço de un friso que corria por arriba a la redonda, ancho mas de cinco o seis cuartas, donde ai animales de marmoles de colores encaxados i taraceados en diversas piedras que imitan ((fol. 267 v.) el color de los animales, i el campo me parecio jaspe verde. I no solamente eran adornados los edificios de los antiguos de semejantes riqueças en vez de la pintura, pero tambien se an hallados pavimentos de piedras preciosas. Yo vi una gran cantidad de agathas lindissimas en manos de un antiquario que se avia hallado en un pavimento assentadas i encaxadas, que no devieran tener precio, pues de creer es que las paredes correspondian al suelo i el enmaderado o boveda avian de corresponder a tal riqueza. [Aviala tambien en las obras de mosaico, que tambien por su parte ayudaron a echar fuera la pintura]<sup>5</sup>.

Demas desto, [estando yo en Roma]<sup>6</sup>, cavando entre unos estrivos del monte Quirinal hazia una calle que va de Suburra a Santa Maria Mayor hallaron todas tres paredes encostradas de tabla de varios esmaltes, guarnecidas de compartimentos assimismo de esmaltes de diversos colores, que tomava la ladera de alto a baxo, rematava en el fondo de la cava junto a su verdadero suelo antiguo con una pintura de mosaico de diversas piedras figuradas las tres diosas entre arboledas i de las ramas de un pino colgadas algunas mascaras con sus tercias, como que llevadas del aire revolavan a una i otra parte, acordeme de lo que Virgilio dize, si es esto: Oscilla ex alta pendebant mollia pinu; estava Paris sentado en un pedestal, era de bulto, él solo de marmol, harto buena figura, vestido a la antigua con el bonete frygio. Deviera servir todo este aparato de fuente, porque a la redonda, assi del pedestal como de las paredes corria un Euripo envestido de tablas de marmol, i assimismo el pavimento.

Algo desto quiso dezir Plinio, l. XXXV, cap. I, hablando de la pintura i de la grande estimacion que antes tuvo:

Nunc vero totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur verum et interraso marmore vermiculatis ((fol. 268) ao efiēm rerum et animalium custis. Nec placent iam abaci, nec spatia montis incubiculo delitentia, coepimus et lapidam pingere. Hoc Claudiid principatu inventum: Neronis vero

<sup>5</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>6</sup> [Texto tachado en el original].

maculas, quae non essent in custris inserendo unitatem variare ut ovatus asset Numidicus, ut purpura distinguietur Sinnadicus, qualiter illos nasci optarent deliciae. Montium haec subsidia deficientium : nec cessat luxuria id agere, ut quam plurimum incandii perdat.

Algunos fragmentos an quedado del mosaico antiguo de Roma hechos en aquellos tiempos, quando florecian con el imperio las artes. Un pedaço de pavimento al parecer vi en casa de Tomao del Cavallero, cavallero illustre rromano, nombrolo por aver sido grandissimo amigo, i aun creo su compadre, del señor Arias Montano, donde estavan unos pæces de mosaico, eccelente obra. En santa Maria de Trans Tiber unos pajaros maravillosos; en el portico de San Fedro en Vaticano un papagaito dentro de una jaula de no menos artificio i gracia que debuxo.

Cerca de Napoles, en un lugar que se llama Puzol, fuera dél, en la gruta, como dizen de la Sibila, la boveda de un aposento no mui grande, tambien labrada desta suerte de mosaico de aquel tiempo, enriquecido con pieças de nacar. Vi en otra pieça mas [adentro], aunque no de mosaico sino de buena pintura, las paredes, [en lo que dellas] dexava ver l' antiguedad, pintadas de iedras i [parras con grande] imitacion del natural sobre el encalado. [La razon desta] curiosidad era porque el blanco del encalado no diesse pesadumbre [a la vista] templado con el verde de las parras e iedras que las vestian.

[Estos]<sup>7</sup> fragmentos de mosaico antiguo son mui diferentes de los que en tiempos mas modernos se usaron. eran los antiguos de solas pedrecitas de marmoles de diversos colores, con grandissimo dibuxo i artificio. Los modernachos, hechos de tasselos de esmaltes varios i en campo de mosaico de oro, que los antiguos no usaron o por que no los sabian hazer, o por conformarse con la buena pintura. los que se an hecho con grandissima costa a nuestro tiempo en la capilla de Gregorio XIII /(fol. 268 v.) son assimismo de tasselos de esmaltes varios i de varias piedras, principalmente los rostros i encarnaciones, assimismo dorados, i otros ornatos, obra verdaderamente no menos que de gran principe. Dizeme que papa Clemente VIII, que oi vive, haze otra capilla a imitacion desta.

---

<sup>7</sup> [Este texto falta por estar cortada la página del original].

Tornando pues a lo que començamos con estas i otras occassiones, dieron tan gran caida las buenas artes, principalmente la pintura, que ya al tiempo de Constantino el Magno o poco despues casi era ya del todo o poco menos que sepultada, como dizen los estudiosos destas artes; i digo que deve ser assi porque el arco que el senado i pueblo romano levantaron en gloria deste emperador hecho i adornado de los despojos de otro del emperador Trajano es de eccelestissima escultura i maravillosa, i lo que añadieron i pusieron demas como el dia de oi se ve por aplicarlo a Constantino unas victorias i figuras de rios i otras cosas que no me vienen a la memoria, son abominables fruta de aquellos siglos, assi lo uno como lo otro, infiero que la pintura deviera ser lo mismo. Llegados pues a estos tiempos esta arte quedo en los terminos de su primer nacimiento i aun por ventura peor. Con mas brio comiença a salir una planta del suelo, aunque sea hojica sola, que cuando se va secando aunque este cargada de hojas.

Dos maneras de pintura he visto de aquellos tiempos i por muchos años despues, una que llaman manera griega<sup>8</sup>, quiza por serlo sus primeros maestros, i otra que podemos llamar latina. La griega consistia toda en puro artificio i pulideza de colores con poca imitacion del natural. He visto muchas obras della que estan por el suelo i principalmente por aver renovado las historias que estaban en el portico sobre las puertas de San Pedro in Vaticano con harto dolor mio por ser antiquissimas i farcosas, i si no me engaño Zonaras u otro autor griego de su jaez haze mencion dellas. Otras se acabaron con el tiempo i con ruinas de las paredes donde estaban pintadas. Otras an quedado en diversos lugares i aun se a quedado esta manera i no paso adelante.

La otra manera que e llamado latina era del todo fuera de arte, poco mas o poco menos en la bondad i primor, antes sin alguno, toscamente pintadas las figuras, aunque yo las mirava con curiosidad porque veia en ella alguna cosa a vezes de erudicion. No dexava de // (fol. 269) aver quien dellas se aventajava a las demas, no en otra cosa que estar mejor tratados los colores. En San Pedro de Roma solian verse pintados aquellos primeros papas i algunos angeles con ornatos de vestidos harto serzillos i los unos i los otros con los palios que se

---

<sup>8</sup>.- "era cierta suerte....muchas obras que yo" [Texto tachado en el original].

ponen los arçobispos [cuando estan]<sup>9</sup> vestidos de pontifical; i aunque pudiera dezir de muchas obras, las dexare a posta por evitar prolixidad i porque en lo que toca al arte no ai que dezir dellas. Solo traere a la memoria una imagen de Nuestra Señora emperatriz que estava pintada en un pilar de Santa Maria de Trans Tiber, con dalmatica conforme a la de los diaconos, con el mundo en una mano i cetro en la otra, con una corona en la cabeça bien senzilla, con engastes de piedras, los cabellos algo caidos adornados de perlas, ornato quiza de las augustas de aquellos tiempos<sup>10</sup>. Tenia yo devocion particular i assi no pude dexar de sentir mucho un dia que passando por aquella iglesia la vi toda blanqueada i la imagen tambien.

En la iglesia parroquial de San Pedro de nuestra Cordova, en la pared que esta a mano derecha ai muchas pinturas de aquellos tiempos, a quienes perdonó la furia barbara de los moros cuando posseyeron esta ciudad, mas no el discurso del tiempo ni la negligencia de los que an tenido a cargo la iglesia, i assi apenas se pueden comprehender con la vista, tanto por estar gastadas, quanto por el mucho polvo que se a entrapado encima dellas. Reverenciolas i beso aquellas santas i antiquissimas paredes roçadas de la multitud de aquellos ilustres martires que entravan i salian en tiempo de sus persecuciones por cerca dellas. Esta suerte de pintura, aunque tan grosera e inculta parece que todavia eran las cenizas de donde avia de salir la hermosissima fenix que despues salio con tanto esplendor i riqueza, que en estos tiempos a mostrado est'arte.

Estas tan cerradas<sup>11</sup> tinieblas duraron muchos i muchos años, en todos los cuales no uvo mas que colores mas assentados i ridiculas pinturas, i aun essas en muchas partes no avia, hasta que Cimabue, pintor florentino, levanto en lo que sus fuerzas le concedian el animo i se aventajo mucho a lo que entonces corria i pinto una imagen de Nuestra Señora con tanta admiracion de todos que el dia que la acabo concurrieron en una solenissima procession de frãiles toda Florencia con tanta demostracion, colgando i adereçando las calles de regozijo, que hasta oi se llama la calle donde morava el pintor Borgo Alegre, i esta imagen vi pasando por aquella ciudad./(fol. 269 v.)

---

<sup>9</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>10</sup>.- Puedese traer los retratos antiguos que vi en poder del Sartorelo, anticuario en Roma, labrados en marfil, tambien lo que dize Ammiano Marcelino de la Dalmatica.

<sup>11</sup>.- apartadas [tachado en el original].

Deviera poco despues florecer Simon de Siena que retrato a Maria Laura de Francisco Petrarca, celebralo el poeta:

Per mirar Policeto a prova fiso  
Con gli altri c' hebbber fama di quell'arte  
Mill'anni, non vedrian la minor parte  
Dela belta, che m'have il cor conquiso

Ma certo il mio Simon fu in paradiso  
Onde questa gentil donna si parte  
Ivi lauvide et la ritrasse in parte  
Per far fede quagiu del suo bel viso.

I en otro soneto:

Quando giunse a Simon l'alto concetto  
Che'amio nome gli pose in man lo stile  
S'havesse dato al'opera gentile  
Con la figura voce, ed intelletto, etc.

Ai de mano deste Simon en el atrio de san Pedro de Roma una imagen de Nuestra Señora a fresco, de mucha devocion por algunos milagros acontecidos.

Fue poco antes o despues destes maestros, Margariton de Arezo, que retrato del natural a San Francisco, yo lo descubri en Roma, i avisse a don Luis de Torres, arçobispo de Monrreal, el cual con otras cosas enbio a Malaga, entiendo yo que hecho a perder mas de lo que estava por el camino.

Fue destes poco tiempo distante Giotto, natural de Florencia, como entiendo aventajose mucho a todos estos, yo vi algunas figuritas a fresco deste pintor en la capilla mayor vieja de San Pedro de Roma, harto bien labradas i con harta gracia, perecieron con la misma capilla. Todavia se ve una obra suya, maravillosa, de mosaico<sup>12</sup> en el mismo atrio o patio de la iglesia de San Pedro, la barca de los apóstoles periclitando en la mar i Christo nuestro redentor sobre las

---

<sup>12</sup>.- Mas redondo que la O de Giotto.

ondas. Destos principios, aunque flacos subio la grandeza dest'arte a la cumbre que a nuestros tiempos se a visto.

La pintura llamada acerca de los antiguos Monocromation i la que llamaron Linearis<sup>13</sup>, a mi parecer poco diferente la una de la otra, ideo et quos pingerent adscribere in stitutum; no se a de entender lo que algunos dizen por donaire, este es ombre i este cavallo. E visto en Roma, en casa de Tomao del Cavallero entre otras cosas de mucha estima antiguas, un vaso de barro alto, cerca de una vara o mas, i a de avertir Vuestra Merced que ningun vaso antiguo de aquellos tiempos se hallo vidriado porque/ (fol. 270.) no se sabia entonces vedriarlos, mas davanle una tez tan lisa como si fuera bruñida i las labores eran de color de estaño como se ve en algunos muy conservados; las cuales labores el dia de oi con la antigüedad estan negras; tengo a este proposito algo notado que vera Vuestra Merced a otro proposito algun dia, siendo Nuestro Señor servido. Digo pues que en el gollete de la urna estavan figurados con lineas algunas figuras algo mas oscuras que el campo del vaso, Primus invenit eas colorare, testa (ut ferunt) trita, Cleophantus corinthius<sup>14</sup>. Las vestes i miembros diferenciados con lineas solamente i bien no con pequeño debuxo, i una matrona asentada i la mano en la mexilla, tenia un letrerito blanco, en griego TPOIA, i otra figura en pie Troilus i a la redonda ivan figuras desta suerte representando los eroes de la guerra de Troia con sus nombres griegos i esto es lo que Plinio dize.

Acuerdome aver visto en Napoles unas sargas ya viejas en la guardaropa de un cavallero que las estimava harto, hechas en España, la manera de la pintura era gentilissima de algun buen oficial antes que se inventasse la pintura al olio i todas las figuras (era la istoria de Amadis de Gaula) con sus nombres puestos en español, que tambien se uso esto cuando despues de perdida la pintura començava a levantarse de sueño tan largo.

Entendiera que monocromata eran las pinturas de blanco i negro, si Plinio no hiziera particular mencion dellas, llamalas monochromata ex albo. Tambien las estampas podrian comprehenderse debaxo deste nombre i lineares en las cuales an mostrado grande artificio i maravilloso cierto Alberto Durerio, Marco Antonio Boloñes

---

<sup>13</sup>.- Plinio 35, 3.

<sup>14</sup>.- Plinius.

i otros por quien se an comunicado por todo el mundo las obras de tantos eccelentes pintores, i agora al presente muchos con nueva manera i grandeza del arte por quien puede el buril competir con el pinzel.

Et qui primus in pictura marem foemin nanque discreverit. Esta enfermedad uvo tambien en/ (fol. 270 v.) estotros principios. Acuermome que en San Juan de Letran, en una capilla antes de la de Sancta Sanctorum solia mirar unas historias de ciertos milagros acontecidos en aquel lugar, donde estava pintado, uno en la horca i gente a la redonda i dezian que era una muger i no se que cuentos. No eran sino ombres varones todos pero el pintor no alcançava la distinción del varon a la muger.

Cimonem Cleonçum. Hic catagrapha invenit, hoc est obliques imagines et varie formare vultus, etc<sup>15</sup>. Un pintor llamado Masaccio florentin, como dizen, fue el primero acerca de nuestros mayores que se atrevio a esto mismo con una polidez i perfeccion de pinzel que aun con ser de aquellos tiempos, me pone admiracion; a mi tiempo: estava aun viva una obra suya en la iglesia de San Clemente en Roma, con los rostros en escorço i otras cosas, como pies, que hasta entonces se hazian estendidos; algunos cavallos avia maravillosos en aquella debil manera de entonces que el procurava engrandecer i otras cosas con suma diligencia hecha. Cierto, señor, que a vezes me detenia mirandolas muchos ratos i entrava a posta per vellas, aunque muy gastadas del tiempo i vicio de la pared, i que no lo tenia por tiempo perdido.

Aliis quoque post hos clari fuere ante nonagesimam Olympiadem sicut Polygnotus Thassius, qui primus mulieres lucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus oprevit plurimumque picturae primus contulit<sup>16</sup>. No puedo dexar de acordame leyendo esto del mantuano Mantegna, que fue tambien de aquellos primeros, pinto en su patria cosas mui loadas que hasta su tiempo no se avian visto, unos triumphos aun todavia famosos i otras cosas diferentes; i en Roma, en los aposentos de Bellvedere una capilla i unas pieças, cierto acabadissima cosa mas que iluminacion. Enpero yo vi de su mano una tablita al temple en casa de Alexandro de Medicis, que

---

<sup>15</sup>.- Plinius.

<sup>16</sup>.- Plinius, 35, 9.

despues fue cardenal i arçobispo de Florencia, contenia Judith que/ (fol. 271.) se disponia a cortar la cabeça al capitan de los assirios i su sierra vieja i el durmiendo debaxo del pabellon, cierta divina cosa, ella atendia al favor del cielo con rresolucion de tan gran hazaña; una veste lucida como dize Plinio de azul ultramarino, tan delgada i sinuosa que aunque se hiziera con agua sola, no se pudiera reduzir a mayor fineca, mostrando todos los perfiles del desnudo con gracia maravillosa. La vieja atenta a abrir su talega, vestida como lo requeria su edad i officio i el pavellon atornasolado de una seda que los italianos llaman tabí, que las imita nuestro gorgoran, tan propio que parecia verdadero, era de aquella fineza esta pintura que en si tenia la manera buena al temple sobre tabla, mui semejante en la hermosura del colorido a la buena iluminacion. I casi de las postreras obras del temple que hasta <sup>17</sup>entonces se avia usado porque despues se invento la manera al oleo i dexaronla los mas de los <sup>18</sup>pintores que se soguieron; era de tanto primor esta menera del temple, de tanta limpieza i polideca que Micael Angel Buonarota, viendo que a su tiempo se dexaba i se aplicavan a la manera del oleo, me <sup>19</sup>dizen que el buen viejo, casi llorando dezia que ya era muerta la pintura.

Jorgio Vassari Aretino escrivio tres tomos de las vidas de los pintores, escultores i arquitectos en italiano, donde largamente trata dellos i de sus obras, el qual libro no me a venido a las manos. En esta breve relacion digo lo poco que yo e visto e oido de los viejos que trataron de aquellos tiempos, i no me alargare mas.

Siguieron despues deste poco tiempo antes o despues de Juan Belino en Venecia i otros de su escuela, el qual era pulidissimo i acabava exquisitamente sus cuadros, asimismo al temple; no se si alcanço al oleo.

Siguieronle Pedro Perusino, con harto donaire en la pintura, maestro del gran Rafael de Urbino, aventajandose todavia mas añadiese a la pintura mayores fuerzas, assi en vrio a las figuras como en naturalidad en los rostros i colorido mas desembuelto. Muchas

---

<sup>17</sup> Alberto Durero vino de Germania a Italia solo por ver a Mantegna i luego a verle acabado de espirar.

<sup>18</sup> Era en el vestir tan galan al uso largo que entonces se usava que desabrochandose las ropas que de brocado vestia tan tiessas que salia dellas, quedandose las ropas enhiestas.

<sup>19</sup> Fue su discipulo Antonio de Corregio.

veces fui en Roma a la iglesia de San Marcos ((fol. 271 v.)<sup>20</sup>, en una capilla colateral a la mayor, mirava con harto gusto una historia de su mano, algo ya gastada del tiempo i de la pared salitrosa donde un sayon degollava a unos martires, alzava la mano a un punto i torcia el cuerpo para darle mayor fuerza, de tal manera que se veia en él que no podia herrar el golpe, i un estandarte de seda colgado en mitad de la iglesia con una figura pintada en el de San Marcos Evangelista, harto buena, ya con el tiempo abierta la seda por muchas partes.

Fueron en este tiempo un Dominico Grilandaro de Florencia, que cuando Michael Angel era muchacho le prestava papeles que contra hiziese i debuxava tan al propio, que le dava los suyos por los otros sin que el echasse de ver que no eran los propios. Sus obras son en Florencia i en la capilla del papa Sisto VIII, no se que istoria. En Orvieto, ciudad cerca de Roma, me mostraron una capilla donde avia la batalla de los angeles i demonios i otras historias maravillosas: de buenas pareciome manera, mas nueva que la suya por este tiempo.

Deviera florecer en España Berruguete el Viejo, padre de Berruguete, ecelente pintor i escultor, imitador de Micael Angel, i Alexo Hernandez, que en Sevilla hizo muchas obras i en Cordoba, en el monasterio de San Geronimo el retablo grande i otros pequeños, i aquel pintor que pinto las sargas que arriba e referido, i otro español que en el palacio de Urbino, en un camarino, pinto unas cabeças a modo de retratos de ombres famosos, buenas a maravilla.

Tambien en Florencia Filipo de Frai Filipe adorno el primero l'arte con diversidades de trages, almaicares i otras maneras inventadas i otras imitando lo antiguo con que se acrecento no poco, pintó en Roma la capilla de aquellos señores Carraffas, ilustrissima familia napolitana.

Dio ((fol. 272) tambien gran esplendor al estudio de la pintura el bienaventurado i santissimo varon el beato Frai Juan de Fiesole o Fesulanus, de la orden de Santo Domingo, cuya ecelencia en la pintura ilustrada con la santidad de su vida, merecio que el papa Inocencio le ofreciese el arçobispado de Florencia i no queriendo en ninguna manera acetarlo, alcanço de su santidad que lo diese a San

---

<sup>20</sup>.- Fue tambien destos tiempos Mastre Hans, que a fresco pinto

Antonio, grande amigo suyo, [que despues lo gozo el dicho santo]<sup>21</sup>. Vi en unas costras de un encalado de una capilla en palacio, que por agrandar el edificio se derroco un rostro de Nuestra Señora a fresco, que se pudo salvar i otras cosillas; i tanto mas lo estimo porque el cavallero que lo tenia me dixo que Micael Angel se lo avia dado aviendo tenido él muchos años, i porque se que Miguel Angel celebrava sus obras, sobre todo una manera delicadissima. Vi en Florencia, en la iglesia de la Anunciata, una tabla pintada al temple, en ella el juicio universal, delicadissima en extremo i digna que P.F. Pio V la pidiesse prestada, i la hiziesse copiar a Bartolome Sprangers Flandrense, con grande i liberal premio, nombrole aqui por ser tan nombrado el dia de oi, por la elegancia de las estampas que corren por todo el mundo de su invencion.

Dexo de hazer mencion de otros que en la misma arte i en los mismos tiempos florecieron, porque todos tuvieron casi una misma manera i entre ellos Lucas de Cortona, por no tener mucha noticia de sus obras. Omnes iaron illustres non tamen, in quibus haerere exposito debeat festinans ad lumina artis<sup>22</sup>. El primero i principal fue Micael, siguiendo los tiempos de los ya nombrados, fue luz verdaderamente i lumbre que resplandecio tal que illustro la redondez de la //(fol. 272 v.) tierra i lo que oi se halla de bueno, i esta manera tan grandiosa llego a lo supremo de la posibilidad, lo que la escultura enriquece, de suerte que no solo igualo la magestad de los antiguos, antes en ciencia i en inteligencia de musculos i proporciones humanas le lleva muchos passos de ventaja, lo que a levantado l'arquitectura, con mas gracia i terribilidad que la de los edificios antiguos de griegos i romanos; todo salio desta caudalosa fuente, tan abundante i milagrosa que oso dezir que fue con particular socorro del cielo. De ninguno hasta oi se a sabido de que se pueda dezir este primado en todas estas tres artes, i en todo tan perfecto, que en cada facultad de por si tiene el principado i quien no aprendiere de su doctrina en estas facultades tendra poco niervo i menos gracia en lo que hiziese.

En lo primero de su mocedad, o mejor dezir de su niñez, labro al temple algunas obras que no parecen, i un San Francisco que esta en San Pedro de Montoro en Roma, aunque algunos dicen que es de mano de un cierto Pedro de Argento, discipulo o practicante

---

<sup>21</sup> [Texto tachado en el original].

<sup>22</sup>.- Plinio.

suyo, la cual obra, por ser de aquella manera delicada de los templecistas en cuyo tiempo se hizo, no es tan mirada. Hizo a instancias de Angelo Policiano en aquellos tiernos años la guerra de los lapitas i centauros, de medio relieve en marmol, una cabeza de marmol de un satyro viejo que reia i viendola el magnifico Lorenzo de Medicis hecha por mano de un muchacho i tan buena, dixo riyendo: a los satiros viejos les suele faltar algun diente, porque por la risa los descubria todos, él mui corrido, entendiendo que era reprehension, le quito sutilisamente un diente i la traxo al jardin por donde solia pasear Lorenzo, riyo infinito la senzillez de Miguel Angel i admiro el ingenio en tan tiernos años; lo tuvo familiarmente i assento a su messa, donde solian comer Pico Mirandolano, Angelo Policiano i otros graves i doctos varones, i a vezes el estava en mejor lugar.

Saco a la luz aquella gran manera, hasta entonces no vista en el juicio i boveda que pinto en la capilla de Sisto, de donde an tomado grandeza, todos los que desde entonces aca an pintado bien, en la boveda muchos profetas i sibilas i algunas historias del testamento viejo, las cuales, como Rafael de Urbino, que entonces començava a dar muestras de su estudio e ingenio, viesse por manera de Bramante, arquitecto del papa Julio segundo, aprovecho de tal manera que sus obras de alli adelante fueron otras ventajas particular que merecio tambien él en su tanto el principado de la pintura.

Pinto assimismo Miguel Angel dos istorias en la capilla que llaman Paulina, la conversion de San Pablo i el Martirio de Nuestro Padre / (fol. 273) San Pedro que son i seran escuela universal para todos, assi los nacidos en toda Italia, como a los que de remotas gentes i naciones acuden a deprender a Roma.

De las obras de escultura no hare relacion por no ser de nuestro proposito, aunque de passo hare mencion de las de Florencia, la Noche, el Dia, el Crepusculo i la Aurora, de marmol i demas figuras, en los sepulchros de los Medicis, tan celebrados por los poetas de sus tiempos, cierto que ellas celebran los poetas i los esclarecen, porque el argumento es mayor que puede ser el poema. I un David, mayor que el natural, que alli le ilaman el gigante de la plaça, i otras figuras que no avre yo visto, prisiones que llevaron a Francia, remate de toda grandeza; en Roma un Baco que despues se llevo a Florencia, con que engaño al cardenal Riario viejo, encaxandosela por antigua.

De hermosura i lindeza de contornos i proporcion de miembros es la mas hermosa que yo e visto jamas aunque entren todas las antiguas, Nuestra Señora de las Fiebras que esta en el coro de San Pedro in Vaticano con su hijo muerto sobre sus rodillas<sup>23</sup>, de edad de 18 o 20 años, de marmol blanquissimo, como son las demas figuras, obra divina. Dizen que el duque Valentin que lo amava i estimava mucho le dixo que el rostro de la virgen le parecia mui fresco para tener hijo tan grande, i que respondio en su lengua, le cose divine non s'invecthiano mai; era ombre callado pero agudissimo i sentencioso en sus razones.

La sepultura del papa Julio Segundo donde entre otras figuras un Moisen asentado que podemos llamar coloso labrado divinamente i tan cavados los pliegues del manto que la mano halla vazio donde no pudo entrar el hierro, es de tanta eccelencia i vivacidad que si no habla es por no parecer tartamudo. Un Cristo en pie abraçado con la cruz i con lasinias de su pasion que representa bien quien es. Obras ..... sido mas que escultor bastaran para ocupar un .....<sup>24</sup>

Otras obras de arquitectura basta dezir solo la estupenda [maravilla] (fol. 273 v.) nueva de San Pedro in Vaticano, que espantaria con su grandeza, artificio i hermosura a todas las obras que a avido en el mundo si en pie estuvieran. En Florencia la libreria de San Marcos, con tanta eccelencia i novedad de ornatos i variedad, que hizo parecer todas las demas hasta su tiempo como miembros adormecidos<sup>25</sup>. La fabrica nueva del Capitolio romano hecha por trazca i orden suya, aunque el dexo el cuidado i prosecucion a otros, tantas puertas, tantas ventanas con el ornato peregrino i no visto jamas, en el qual se ven emendados los perfiles de los antiguos añadidos los que dan tanta gracia a los demas.

Fue ultimamente un nuevo sol, nueva luz, nuevo resplandor en estas artes que las ilustro i crio sobre lo bueno de lo antiguo, lo mejor i lo sobrenatural que pudieron recibir<sup>26</sup>, hincho i perfecciono toda la capacidad que tenian.

---

<sup>23</sup>.- en los braços que dizen labro de edad [tachado en el original].

<sup>24</sup> [Página cortada en el original].

<sup>25</sup>.- adormidos [tachado en el original].

<sup>26</sup>.- i que fueron [tachado en el original].

Siguese Raphael de Urbino, pintor i arquitecto nobilissimo, de quien seria mejor callar que entrar en un oceano sin que descubra puerto ni termino a tan larga navegacion. Subio tanto en los pocos años que vivio, con su nombre i opinion, que bastaria dezir dél que fue Rafael de Urbino. Añadio a la pintura juntamente con el crecimiento del debuxo, la mayor gracia que jamas se avia visto i creo no se vera, la ternura grande en los niños, el donaire en las mugeres, abitos, trajes, ornatos con cierta simplicissima hermosura i con hermosissima simplicidad, un decoro grandissimo en las istorias que componia, adornadas de edificios i arquitectura que les dan un ser i una magestad que no pudieron acontecer de otra manera, en las cuales entretiega<sup>27</sup> retratos al vivo de los principes i ombres ilustres de su tiempo. Pinto en el Palacio Sacro dos corredores de istorietas sagradas con tanta diversidad de grutescos, de animales, de encañados / (fol. 274) de parras, de gezmines, de otras diferencias de ramas i flores, tan al vivo, que lo natural parece en su presencia pintado, ayudavase en esto de un discipulo suyo que se dio al estudio destas frescuras e imitacion de cosas naturales llamado Juan de Udine, en el cual se aventajo de manera que pocos le an llegado. Las uvas i frutas con su flor i rocio, las aves que unas buelan i otras bolarian si se levantasen, los animalitos que muestran con la ternura del regalo en que se criaron, i otros en extremo bien hechos. En las salas i pieças pinto de manera que istorias ecclsiasticas i otras que ellas solas se pueden llamar pintura.

En la sala que llaman de Constantino por estar en ella sus hechos pintados, entre otras istorias, aquella gran batalla que tuvo con Maxentio que agota los entendimientos de quien lo mira i casi roba el huelgo i resuello con la profunda atencion. Las demas istorias i pinturas hazen el mismo effeto, i tantas obras que parecen impossibles a tan corta vida que dizen no paso de 33 o 34 años; ya Vuestra Merced a visto aqui el epitaphio hecho por el cardenal Pedro Bembo:

Ille hic est Raphaël, timuit quo sospite vinci  
Rerum magna parens et moriente mori.

Que diremos de aquel gran cuadro de altar mayor de la iglesia de San Pedro de Montoro de la Transfiguracion, que es tenido

---

<sup>27</sup> - Como en [tachado en el original].

por el mejor cuadro al oleo que ai en el mundo. Las obras de que e hecho mencion son a fresco sobre la pared, i si huiera de hazer de mencion de<sup>28</sup> todas ellas i de lo que en ellas ai que notar era menester un particular i mui crecido volumen.

Una elocucion de Constantino en que cuenta a sus capitanes la vision del signo que vido, con cuya virtud le avia de dar victoria, tantas maneras de armas i militares insignias, vanderas i para que las figuras mostrassen mayor grandeza representandolas algo desviadas pinto un enano en la delantera que se provava una celada hecha a la antigua i mui<sup>29</sup> bizarra, tan grande, que cualquier cuya era, avia de ser gigante. /(fol. 274 v.)

Pinto asimismo a fresco muchas otras historias. Seria nunca acabar querer relatar por partes las grandezas i lindezas dellas; pinto muchos cuadros de Nuestra Señora en que mostro juntamente con la gran fuerza del'arte, lo que puede el pincel en representar modestia virginal i divinidad en rostros humanos. En una iglesita de San Lucas un cuadro en el altar mayor donde esta San Lucas retratando a Nuestra Señora que verdaderamente se menea la mano con el pincel, i Rafael de Urbino, que esta atento mirando la obra, retratado de si mismo al natural, moço de dieziocho años, los cabellos hasta los ombros, con sayo de puerta, escotado, al traje de nuestros visabuelos, cosa cierto que eccede a la imaginacion.

Fueron casi deste tiempo Andrea del Sarto en Florencia, cuyas obras a fresco i a olio pueden competir con las mejores. Daniel de Volterra, en quien mostro el estudio lo mucho que puede alcançar. Perino del Vaga, pratico sobre manera en cualquier requisito del'arte; ai en Roma i Genova ilustres monumentos de sus obras. Francisco Salvati, gran debuxador i pintor, espiritu brioso i magnanimo; ai muchas obras suyas en Roma i Florencia, con tan gran manera que espanta. Francisco Parmesano, tan galano i vistoso, con tanto donaire en sus figuras que apenas se pueden imitar. Vino a Roma despues de Rafael muerto, con tanta maravilla de los que veian sus pinturas que se dezian que Rafael avia resucitado.

---

<sup>28</sup>.- de las demas obras [tachado en el original].

<sup>29</sup>.- cerrado [tachado en el original].

Antonio de Corregio, con tan divina manera que se pudieran persuadir los ombres que del cielo traia las figuras que pintava, resuelse todo pinzel a cederle. Pinto en Parma muchas obras a fresco i a olio, en Modena dos cuadros, tales que son espectaculo de todos los ombres que estiman deste arte i otros cuadros particulares que acerca. //(fol. 275)

Sunt et alia ingeniis eius exemplari velut Cyclops dormiens in parvula tabella: cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens, pinxit iuxta satyros, thyrsos pollicem eius metientes.

Este mismo argumento pinto en Roma en una loggia de la Vigna de Madama, con tanto debuxo i buena manera de colorido Julio Romano, discipulo de Rafael de Urbino, que parece que el arte no se estiende a mas, i si se a de encarecer la de Timantes por ser hecha in parvula tabella, como dize Plinio. Don Julio Clovio de Croacia, el mas ecelente iluminador que jamas se a conocido en las oras que ilumino a su amo el cardenal Farnes, que son un milagro prodigioso del arte, hizo muchas figuras divinamente, que sin la solercia de los satiros ni de otros adherentes, parecen gigantes en el poco lugar que les pueden dar unas pequeñas hojas i algunas escorzadas, con tal ademan que muestran no ser menores de las otras, i cubrillas en cuatrin; moneda romana que es como una blanca, de las que se usavan en España i aun menor".

Este documento lo constituye el Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura redactado en 1605. El texto manuscrito es el borrador original de Pablo de Céspedes como se puede apreciar por el tipo de letra (fotos 91-92-93), por los numerosos pasajes subrayados o tachados y por la anotación marginal de frases que después aparecen plenamente integradas en la versión posterior (fotos 92-93).

El discurso se conocía por la reproducción del pintor cordobés del XVII Juan de Alfaro dirigida a la duquesa de Bejar existente en la Biblioteca Nacional, quien añadió notas propias además de recoger algunas del racionero. Es ésta la versión que publicará posteriormente Ceán Bermúdez. El presente documento nos señala la primitiva ideación de Céspedes, las modificaciones que él mismo efectuó a través de tachaduras y adiciones alternativas, así como el interés especial con el que quería referir algunos aspectos que aparecen subrayados de su propia mano. Igualmente se aprecia un tratamiento ortográfico diferente al plasmado por Alfaro, ya que Céspedes se basaba en las normas características de su época y del ambiente en que se movía, donde la reglamentación en este sentido era fuerte, sobre todo por la influencia de Fernando de Herrera y su círculo<sup>1</sup>. Asimismo existen algunas diferencias gramaticales en la exposición, ya sean debidas a la copia de Alfaro o a la definitiva redacción de Céspedes.

Las diferencias de ambos textos son las que siguen:

- Céspedes anota (fol. 263 v.): "i esto era en el mismo punto que recebi la de Vuestra Merced; con todo esto no me descuidare yo en buscar otros caminos, si los hallare mas breves i brevemente dire respondiendoy a ella".

Alfaro (pag. 274 edición de Ceán): "y esto era en el mismo punto que recebi la de vmd., y el portador me prometió enviar la respuesta a vmd. Con todo eso, no me descuidare yo en buscar otros caminos, si los hallare, más breves; y brevemente diré a vmd. respondiendoy a ella".

- Céspedes (fol. 263 v.): "les di de tal manera de mano que del todo las olvidado".

Alfaro (pag. 275): "les di de tal manera de mano, que del todo los he olvidado".

---

<sup>1</sup>.- El interés del círculo sevillano-cordobés por reglamentar la utilización de la lengua castellana ya lo hemos visto anteriormente, fruto de él son las especulaciones teóricas de Francisco de Medina, Fernando de Herrera, Baltasar de Escobar o Bernardo de Aldrete.

Consecuencia de esta actividad es el encontrarnos con características ortográficas semejantes en los manuscritos de todos estos personajes (aparte de los de los humanistas ya señalados, también siguen estas características Céspedes, Pacheco, etc.).

- Céspedes (fol. 264): "Vuestra Merced la sube tanto de punto que le descubre una cierta divinidad".

Alfaro (pag. 276): "vmd. la sube tanto de punto que la descubre una cierta divinidad".

- Céspedes (fol. 264): "(aunque con la relacion de Plinio tan particular que, a quien yo doi credito en todo...)". Plinio aparece tachado.

Alfaro (pags. 276-277): "aunque con la relacion de Plinio, a quien yo doy credito en todo".

- Céspedes (fol. 264 v.): "juntamente con los colores donde avian de ir? era andar a ciegas".

Alfaro (pags. 277-278): "juntamente con los colores donde habian de ir? que era andar a ciegas".

- Céspedes (fol. 264 v.): "Las hieroglificas de los egiptios demuestran esto mismo".

Alfaro (pag. 278): "Las hieroglificas de los egyptios demuestran esto mismo".

- Céspedes (fol. 264 v.): "donde los indios tenian sus calendarios".

Alfaro (pag. 278): "donde los indios tienen sus calendarios".

- Céspedes (fol. 264 v.): "i cortadas las sobreponian sobre el campo del escudo".

Alfaro (pag. 279): "y cortadas las sobreponian en el campo del escudo".

- Céspedes (fol. 265): "que el vivo no es a si mas semejante. Alonso de Berruguete, ya dicho, i nuestro Bezerra".

Alfaro (pag. 279): "que el vivo no es así mas semejante. Alonso de Berruguete y nuestro Bezerra".

- Céspedes (fol. 265): "Ticiano quando vino a Roma, luego que se ofrecia mirar".

Alfaro (pag. 280): "Ticiano quando vino a Roma, luego que se le ofrecia mirar".

- Céspedes (fol. 265): "aunque agora me representa Julio Romano".

Alfaro (pag. 280): "aunque ahora me representa a Julio Romano".

- Céspedes (fol. 265): "es mas de loar la pulideza del pincel que la maestria".

Alfaro (pag. 280): "es mas de loar la pulideza del pincel que la materia".

- Céspedes (fol. 265 v.): "i un hijo saca de las llamas su padre".  
Alfaro (pag. 281): "y un hijo que saca de las llamas su padre".

- Céspedes (fol. 265 v.): "Pareceme conseja, engaño las aves, engañole a él con la tualla pintada".

Alfaro (pag. 282): "Pareceme conseja. El engañó las aves y engañaronle a él con la tohalla pintada".

- Céspedes (fol. 265 v.): "hechos por Miguel Angel es cosa cierta ni por esso se haze gran caso. Ticiano retrató al Duque de Ferrara i pueuso el duque".

Alfaro (pag. 282): "hechos por Miguel Angel es cosa cierta; no por eso se hace gran caso. Ticiano retrató al duque de Ferrara, y puso el duque".

- Céspedes (fol. 265 v.): "i en una lonja que sale a la huerta ai unos niños pintados de blanco i negro, i algunas cornisas fingidas de estuque i no quiso creer que los niños eran de pintura".

Alfaro (pags. 282-283): "y en una lonja que sale a la puerta hay unos niños pintados de blanco y negro, y algunas cornisas fingidas de estuque, y no quiso creer que los niños fuesen de pintura".

- Céspedes (fol. 266): "i si Parasio Efesio tuvo estas todas partes".

Alfaro (pag. 283): "y si Parrasio efesio tuvo todas estas partes".

- Céspedes (fol. 266): "hechos con gracia i grandeza, que son las lineas que forman una cabeça, un brazo o una pierna, otro cualquier miembro i finalmente toda una figura, este es el primer trabajo del' arte i el extremo estudio, i en que consiste el dibujo".

Alfaro (pag. 284): "hechos con gracia y grandeza, y son las lineas que forman una cabeza, un brazo, una pierna, otro cualquier miembro, y finalmente toda una figura. Este es el primer trabajo del arte y el extremo estudio en que consiste el dibujo".

- Céspedes (fol. 266): "aqui entiendo, se encierran los claros, las luces".

Alfaro (pag. 284): "Aqui entiendo se encierran los colores, las luces".

- Céspedes (fol. 266): "entiende que es gran primor".

Alfaro (pag. 284): "entiendo que es gran primor".

- Céspedes (fol. 266): "siguiendo el contorno de un musculo".

Alfaro (pag. 284): "siguiendo el contorno de un muslo".

- Céspedes (fol. 266): "para donde camina el dicho musculo, i casi vea lo que no se puede ver".

Alfaro (pag. 285): "para donde camina el dicho músculo, y casi ve lo que no se puede ver".

- Céspedes (fol. 266 v.): "aprovechan los debuxos de Miguel Angel, de Rafael i de otros, empero se compran de principes".

Alfaro (pag. 285): "aprovechan los dibuxos de Miguel Angel, de Rafael i de otros, sino que se compran de principes".

- Céspedes (fol. 266 v.): "donde Nuestra Señora se muestra dolorisissima con una modestia que a san Juan, a otras figuras, i tuvo bastante caudal para henchir omnem imeginem tristiae en la Magdalena, la cual figura a sido celebrada de tal suerte que ella sola anda retratada en innumerables cuadros de por si".

Alfaro (pags. 287-288): "donde nuestra Señora se muestra dolorosissima con suma modestia, dando mucha expresion de sentimiento a S. Juan y a otras figuras; con todo tuvo bastante caudal para henchir omnem imaginem tristiae en la Magdaicna, quae plus ardebat caeteris, la qual figura ha sido celebrada, de suerte, que ella sola anda retratada en innumerables quadros de por si".

- Céspedes (fol. 267): "Fue parecer aquellos principes rromanos".

Alfaro (pag. 288): "Fue parecer a aquellos principes romanos".

- Céspedes (fol. 267): "Dieron en adornar sus paredes, encostrandolas de marmoles".

Alfaro (pag. 288): "Dieron en adornar sus paredes encostrandolas con mármoles".

- Céspedes (fol. 267): "Algunas destas e visto conservadas".

Alfaro (pag. 288): "algunas de ellas he visto conservadas".

- Céspedes (fol. 267): "harto gracioso, que en su tiempo".

Alfaro (pag. 288): "harto gracioso, y que en su tiempo".

- Céspedes (fol. 267): "vi una sala antigua que servia de bodega i almacen al ospital, un pedaço de un friso".

Alfaro (pag. 89): "vi en una sala antigua, que sirve de bodega y almacen al hospital, un pedazo de friso".

- Céspedes (fol. 267 v.): "yo vi una gran cantidad de agathas lindissimas".

Alfaro (pag. 289): "yo vi una cantidad de ágatas lindisimas".

- Céspedes (fol. 267 v.): "Aviola tambien en las obras de mosaico, que tambien por su parte ayudaron a echar fuera la pintura". Texto tachado.

- Céspedes (fol. 267 v.): "Demas desto, estando yo en Roma, cavando entre unos estrivos". Tachado "estando yo en Roma".

Alfaro (pag. 289): "Y demas de esto estando yo en Roma, cavando entre unos estribos".

- Céspedes (fol. 267 v.): "encostradas de tablas de varios esmaltes".

Alfaro (pag. 289): "encostradas de tablas de varios y diversos esmaltes".

- Céspedes (fol. 267 v.): "tomava la ladera de alto a baxo, remataba en el fondo".

Alfaro (pags. 289-290): "tomaba la ladera de alto a baxo, y remataba en el fondo".

- Céspedes (fol. 267 v.): "Oscilla ex alta pendeat mollia pinu: Estava Paris sentado en un pedestal".

Alfaro (pag. 290): "Oscilla es alta suspendunt mollia pinu. Porque en otra parte dice el mismo: Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis. Estava Paris sentado en un pedestal".

- Céspedes (fol. 268): "en el portico de San Pedro en Vaticano un papagaito dentro de una jaula".

Alfaro (pag. 291): "En el pórtico de S. Pedro in Vaticano un papagayo dentro de una jaula".

- Céspedes (fol. 268): "templado con el verde de las parras".

Alfaro (pag. 292): "templada con el verde de las parras".

- Céspedes (fol. 268): "Los modernachos, hechos con tasselos de esmaltes varios".

Alfaro (pag. 292): "Los modernos son hechos de fassetos de esmaltes varios".

- Céspedes (fol. 268 v.): "assimismo de tasselos de esmaltes varios".

Alfaro (pag. 292): "asimismo de fasselos de esmaltes varios".

- Céspedes (fol. 268 v.): "Dizenme que papa Clemente VIII".

Alfaro (pag. 292): "Dizenme que el papa Clemente VIII".

- Céspedes (fol. 268 v.): "como dizen los estudiosos destas artes".

Alfaro (pags. 292-293): "como dicen los estudiosos de esta arte".

- Céspedes (fol. 268 v.): "assi lo uno como lo otro".  
Alfaro (pag. 293): "y asi de lo uno como de lo otro".
  
- Céspedes (fol. 268 v.): "Llegados pues a estos tiempos esta arte".  
Alfaro (pag. 293): "Llegados pues, estos tiempos, este arte".
  
- Céspedes (fol. 268 v.): "aunque sea una hojica sola".  
Alfaro (pag. 293): "aunque sea una hojita sola".
  
- Céspedes (fol. 268 v.): "He visto muchas obras della que estan por el suelo".  
Alfaro (pag. 293): "He visto muchas obras de ella, que ya estan por el suelo".
  
- Céspedes (fol. 269): "no en otra cosa que estar mejor tratados".  
Alfaro (pag. 294): "no en otra cosa que en estar mejor tratadas".
  
- Céspedes (fol. 269): "los palios que se ponen los arzobispos cuando estan vestidos de pontifical". Tachado "cuando estan".  
Alfaro (pag. 294): "los palios que se ponen los arzobispos quando estan revestidos de pontifical".
  
- Céspedes (fol. 269): "Tenia yo devocion particular".  
Alfaro (pag. 295): "Teniala yo devocion particular".
  
- Céspedes (fol. 269): "los que an tenido a cargo la iglesia".  
Alfaro (pag. 295): "los que han tenido a su cargo la iglesia".
  
- Céspedes (fol. 269 v.): "celebralo el poeta".  
Alfaro (pag. 296): "quien lo celebros, diciendo:".
  
- Céspedes (fol. 269 v.): "una imagen de Nuestra Señora a fresco".  
Alfaro (pag. 297): "una imagen de nuestra Señora al fresco".
  
- Céspedes (fol. 269 v.): "entiendo yo que hecho a perder".  
Alfaro (pag. 297): "entiendo que se echó a perder".
  
- Céspedes (fol. 269): "Christo nuestro redentor sobre las ondas".  
Alfaro (pag. 297): "Cristo nuestro redentor andando sobre las ondas".

- Céspedes (fol. 269 v.): "La pintura llamada acerca de los antiguos Monocromaton i la que llamaron Linearis, a mi parecer poco diferente la una de la otra".

Alfaro (pag. 297): "La pintura, llamada de los antiguos monochromaton, y la que llamaron linearis, a mi parecer es poco diferente la una de la otra".

- Céspedes (fol. 269 v.): "E visto en Roma, en casa de Tomao de Cavallero".

Alfaro (pag. 298): "He visto en Roma en casa de Tomas del Cavallero".

-Céspedes (fol. 270): "vera Vuestra Merced a otro proposito algun dia".

Alfaro (pag. 298): "vera Vm. algun dia".

- Céspedes (fol. 270): "la manera de la pintura era gentilissima".

Alfaro (pag. 299): "la manera de pintar era gentilissima".

- Céspedes (fol. 270): "que tambien se uso esto cuando despues".

Alfaro (pag. 299): "que tambien esto se uso quando despues".

- Céspedes (fol. 270): "en las cuales an mostrado grande artificio i maravilloso cierto Alberto Durerio, Marco Antonio Boloñes i otros por quien se an comunicado por todo el mundo".

Alfaro (pag. 299): "en las cuales han mostrado grande acierto y maravilloso artificio Alberto Durero, Marco Antonio Boloñes, y otros, por quienes se han comunicado por todo el mundo".

- Céspedes (fol. 270 v.): "el pintor alcançara la distincion del varon a la mujer".

Alfaro (pag. 300): "el pintor no alcanzaba la distincion del varon a la hembra".

- Céspedes (fol 270 v.): "que se atrevio a esto mismo con una polidez".

Alfaro (pag. 300): "que se atrevio a eso mismo con una polidez".

- Céspedes (fols. 270 v.-271): "contenia Judith que se disponia a cortar".

Alfaro (pag. 302): "contenia a Judit que se disponia a cortar".

- Céspedes (fol. 271): "cierta divina cosa, ella atendia al favor del cielo con rresolucion de tan gran hazaña; una veste lucida como dize Plinio de azul ultramarino, tan delgada i sinuosa que aunque se hiziera con agua sola".

Alfaro (pag. 302): "cierto cosa divina: ella atendia al favor del cielo con rresolucion de tan gran hazaña. Tenia una veste lucida, como dice Plinio? de azul ultramarino, tan delgada y linuosa, que aunque se hiciera con agua sola".

- Céspedes (fol. 271): "la manera buena al temple sobre tabla".  
Alfaro (pag. 302): "la manera buena al temple sobre talla".

- Céspedes (fol. 271): "dezia que ya era muerta la pintura".  
Alfaro (pag. 302): "decia que era muerta la pintura".

- Céspedes (fol. 271): "yo e visto e oido de los viejos que trataron de aquellos tiempos".  
Alfaro (pag. 303): "yo he visto y oido de los antiguos viejos que trataron de aquellos tiempos".

- Céspedes (fol. 271): "añadiese a la pintura mayores fuerzas, assi en vrio a las figuras como en naturalidad en los rostros i colorido mas desembuelto".  
Alfaro (pag. 303): "añadiendo a la pintura mayores fuerzas, asi en brio a las figuras, como en naturalidad a los rostros, y colorido mas desenvuelto".

- Céspedes (fol. 271 v.): "donde un sayon degollava a unos martires, alzava la mano a un punto i torcia el cuerpo para darle mayor fuerza".  
Alfaro (pags. 303-304): "donde un sayon degollaba unos martires, alzaba la mano a un punto, y torcia el cuerpo para darle con mayor fuerza".

- Céspedes (fol. 271 v.): "Fueron en este tiempo un Dominico Grilandaro de Florencia, que quando Michael Angel era muchacho le prestava papeles que contrahiziesse i debuxava tan al propio, que le dava los suyos por los otros sin que el echasse de ver que no eran los propios".  
Alfaro (pag. 304): "Fueron en este tiempo un Dominico Guirlandayo de Florencia, que quando Miguel Angel era muchacho le prestaba papeles que copiase, y dibuxabalos tan al propio, que le daba los suyos por los otros, sin que se echase de ver que no eran los propios".

- Céspedes (fol. 271 v.): "deviera de florecer en España".  
Alfaro (pag. 304): "Por este tiempo debiera de florecer en España".

- Céspedes (fol. 271 v.): "i otro español que en el palacio de Urbino".  
Alfaro (pag. 305): "y otro pintor español, que en el palacio de Urbino".

- Céspedes (fol. 271v.): "Filipo de frai Filipe adorno el primero l'arte".  
Alfaro (pag. 305): "Filipo de Fr. Filipo, que adornó el primero el arte".

- Céspedes (fol. 272): "un rostro de Nuestra Señora a fresco".

Alfaro (pag. 305): "un rostro de nuestra Señora al fresco".

- Céspedes (fol. 272): "se lo avia dado aviendo tenido él muchos años".

Alfaro (pag. 305): "se lo habia dado, habiendolo tenido él muchos años".

- Céspedes (fol. 272): "nombrole aqui por ser tan nombrado el dia de oi".

Alfaro (pag. 306): "Nombro aqui a este por ser tan nombrado en el dia de hoy".

- Céspedes (fol. 272): "entre ellos Lucas de Cortona, por no tener mucha noticia de sus obras".

Alfaro (pag. 306): "entre ellos Lucas de Cortona, y por no tener mucha noticia de sus obras".

- Céspedes (fol. 272 v.): "porque por la risa los descubria todos".

Alfaro (pag. 307): "porque con la risa los descubria todos".

- Céspedes (fol. 272 v.): "i la traxo al jardin por donde solia pasear Lorenzo, riyó infinito la sencillez de Miguel Angel".

Alfaro (pag. 308): "y le traxo al jardin por donde solía pasear Lorenzo, y riyó infinito la sencillez de Miguel Angel".

- Céspedes (fol. 272 v.): "que pinto en la capilla de Sixto".

Alfaro (pag. 308): "que pintó en la capilla de Sixto V".

- Céspedes (fol. 272 v.): "viesse por manera de Bramante, arquitecto del papa Julio segundo, aprovecho de tal manera que sus obras de allí adelante fueron otras ventajas particular".

Alfaro (pag. 308): "viese por maña de Bramante, arquitecto del papa Julio II, aprovechó de tal manera que sus obras de allí adelante fueron otras con ventaja particular".

- Céspedes (fol. 273): "los nacidos en toda Italia".

Alfaro (pag. 308): "los nacidos en Italia".

- Céspedes (fol. 273): "no hare relacion por no ser de nuestro proposito".

Alfaro (pags. 308-309): "no haré relacion entera por no ser de nuestro proposito".

- Céspedes (fol. 273): "i otras figuras que no avre yo visto, prisiones que llavaron a Francia".

Alfaro (pag. 309): "y otras figuras que yo no habré visto, y unos prisioneros que llavaron a Francia".

- Céspedes (pag. 273): "con su hijo muerto sobre sus rodillas, de edad de 18 o 20 años".

Alfaro (pag. 309): "con su hijo muerto sobre sus rodillas o faldas, que dicen la hizo de edad de diez y ocho a veinte años".

- Céspedes (fol. 273) : "labrado divinamente i tan cavados los pliegues".

Alfaro (pag. 310): "labrado divinamente, y tan acabados los pliegues".

- Céspedes (fol. 273): "Obras... sido mas que escultor bastaran para ocupar un ...". Texto entrecortado en el original, no lo recoge Alfaro.

- Céspedes (fol. 273): "otras obras de arquitectura baste dezir solo la estupenda".

Alfaro (pag. 310): "De otras obras de arquitectura bastará decir la estupenda maravillosa".

- Céspedes (fol. 273 v.): "las obras que a avido en el mundo si en pie estuvieran".

Alfaro (pag. 310): "las obras que ha habido en el mundo".

- Céspedes (fol. 273 v.): "emendados los perfiles de los antiguos añadidos los que dan tanta gracia".

Alfaro (pag. 310): "emendados los perfiles de los antiguos, y añadidos los que dan tanta gracia".

- Céspedes (fol. 273 v.): "entrar en un oceano sin que descubra puerto".

Alfaro (pag. 311): "entrar en un oceano de sus loores, sin que se descubra puerto".

- Céspedes (fol. 273 v.): "bastaria dezir dél que fue Rafael de Urbino".

Alfaro (pag. 311): "bastará decir de él que fue Rafael de Urbino".

- Céspedes (fol. 274): "Juan de Udine, en el cual se aventajo".

Alfaro (pag. 312): "Juan de Udine, en lo qual se aventajo".

- Céspedes (fol. 274): "pinto de manera que istorias eclesiasticas".

Alfaro (pag. 312): "pintó de manera historias eclesiásticas".

- Céspedes (fol. 274): "agota los entendimientos de quien lo mira i casi roba el hueigo i resuello con la profunda atencion. Las demas istorias i pinturas hazen

el mismo efecto, i tantas obras que parecen imposibles a tan corta vida que dicen no paso de 33 o 34 años; ya Vuestra Merced a visto aqui el epitaphio".

Alfaro (pag. 312): "agota los entendimientos de quien la mira, y casi robo el huelgo y el resuello con la profunda admiracion. Las demas historias y pinturas hacen el mismo efecto; y tantas obras que parece imposible a tan corta vida, que dicen no pasó de treinta y tres o treinta y quatro años. Ya vmd. ha visto aquel epitaphio".

- Céspedes (fol. 274): "que es tenido por el mejor cuadro al oleo que ai en el mundo. Las obras de que e hecho mencion son a fresco sobre la pared, i si hubiera de hazer de mencion de todas ellas".

Alfaro (pag. 313): "i... que es tenido por el mejor quadro al oleo que hay en el mundo? Las obras de que he hecho mencion son al fresco sobre la pared; y si hubiera de hacer mencion de todas ellas".

- Céspedes (fol. 274): "signo que vido, con cuya virtud le avia de dar victoria, tantas maneras de armas i militares insignias".

Alfaro (pag. 313): "signo, que vido, cuya virtud le habia de dar victoria: tantas maneras de armas y habitos militares, insignias".

- Céspedes (fol. 274 v.): "Pinto asimismo a fresco muchas historias. seria nunca acabar".

Alfaro (pag. 313): "Pintó asimismo al fresco otras muchas historias, y seria nunca acabar".

- Céspedes (fol. 274 v.): "lo que puede el pincel en representar modestia virginal".

Alfaro (pag. 313): "lo que puede el pincel representar: modestia virginal".

- Céspedes (fol. 274 v.): "que se dezian que Rafael avia resucitado".

Alfaro (pag. 314): "que se decia que Rafael habia resucitado".

- Céspedes (fol. 274 v.): "tales que son espectaculo de todos los ombres que estiman este arte i otros cuadros particulares que acerca".

Alfaro (pag. 314): "tales, que son espectaculo particular de todos los hombres que estiman este arte i otros quadros".

- Céspedes (fol. 275): "i cubrillas en cuatrin; moneda que es como una blanca, de las que se usavan en España i aun menor".

Alfaro (pag. 315): "y cúbre las un cuatrin, moneda romana, que es como una blanca, y aun menos".

Otras diferencias de ambos textos se aprecian en la diferente utilización de la grafía, hecho lógico al reproducir un documento de principios del siglo XVII a fines del XVIII<sup>2</sup>. Igualmente observamos como la gran mayoría de las notas aclaratorias que aparecen en la edición de Ceán son de Alfaro y por lo tanto no aparecen en el manuscrito original. No obstante, algunas atribuidas a éste último corresponden en realidad al racionero<sup>3</sup>. Asimismo hay anotaciones de Céspedes no recogidas por Alfaro<sup>4</sup>. A todo esto se suman los subrayados y tachones originales ya apuntados, aunque algunos de estos borrados aparecen insertados como válidos en la versión posterior<sup>5</sup>.

En lo que es propiamente el contenido del documento comienza el racionero haciendo alusión a su delicado estado de salud que ya se vislumbra por las cartas escritas por Pedro de Valencia. En esta ocasión alude incluso a la agudización de la enfermedad que padecía, lo que incluso llegó a hacer que peligrara su vida: "por esse mismo tiempo... yo estava tal que esperaba mui poco de mi salud i aun de la vida propia".

Nos señala a continuación el mismo Céspedes como continuaba su fecunda comunicación epistolar con su grupo de amistades sevillanas, al que comunicaba el

<sup>2</sup>- Algunas diferencias pueden expresarse como características en la evolución de la manera de escribir de una época a otra. Sirvan algunos ejemplos:

En Alfaro-Ceán.	En Céspedes.
y	i
excelencia	ecelencia
ha	a
egipcios	egiptios
grababan	gravavn
de ella	della
troyana	troiana
cincel	zinsel
de esto	desto
quando	quando
de este arte	dest'arte
oscuros	oscuros
encajados	encaxados
riquezas	riqueças
habian	avian
excelente	ecelente.

<sup>3</sup>- Por ejemplo en el original, en el folio 269 aparece la nota de Céspedes: "Puedese traer los retratos antiguos que vi en poder del Sartorelo, anticuario en Roma, labrados en marfil; tambien lo que dize Ammiano Marcelino de la Dalmatica". Texto señalado igualmente como anotación por Ceán en la página 295, quien atribuye estas aclaraciones a Alfaro.

<sup>4</sup>- Un caso podría ser la adición del racionero en el folio 271: "Era en el vestir tan galan al uso largo que entonces se usava que desabrochándose las ropas que de brocado vestia tan tiessas que salia dellas, quedándose las ropas enhiestas".

<sup>5</sup>- Por ejemplo en el folio 272 del manuscrito original aparece tachada la frase: "que despues la gozo el dicho santo" que en la edición de Ceán aparece perfectamente encajada en la exposición (pag. 305).

Por último hay que señalar algunas variaciones en las citas que de los textos antiguos se realizan en ambas versiones, sobre todo de los clásicos.

resultado de sus varios estudios intelectuales o sus composiciones poéticas ("desseava acabar ciertos pliegos que embiava a Sevilla").

Indica el racionero: "Hazeme Vuestra Merced sabidor de algunos particulares estudios de Vuestra Merced acerca de escritores griegos, donde Vuestra Merced nota culpas assi de los que an traduzido a Atheneo, como de otros autores". Esta referencia nos sitúa este discurso como posterior a la última carta de Valencia (documento XLV) fechada el 22 de enero de 1605, donde le comunicaba estas críticas. De esta manera, hay que apuntar que no es correcto el año tradicionalmente atribuido al texto de 1604<sup>6</sup> como recoge Ceán, sino el siguiente de 1605.

Tras un elogio a la memoria de Arias Montano, "tan señor i particular patron mio", señala como en su formación humanista tuvo un papel importante el estudio del griego, dentro, sin duda, del ambiente cultural filológico-erasmista de la Universidad de Alcalá. En su edad madura selecciona de esta inquietud intelectual hacia lo heleno lo que mejor encajaba en los planteamientos imperiales contrarreformistas que definen la última etapa de su vida, la poesía de Píndaro, "a quien siempre tuve particular devocion porque hallo a mi gusto mucho". Ya hemos visto como alude en numerosas ocasiones al tebano como fuente de inspiración de sus versos, ya que sus caracteres heroico-metafísicos colmaban perfectamente las intenciones retóricas del racionero (documento XXXIII). Acaba comparando su labor poética con la actividad pictórica de Miguel Angel al identificar los planteamientos teóricos de ambos, en una muestra más del sentido unitario y sobreelevado que otorga a las diferentes artes liberales como plasmadora de su programa humanista común basado en los conceptos de inmutabilidad pero con los gloriosos acontecimientos tanto laicos como metafísicos: "siempre veo en él una mui bien debuxada i florida pintura, grande i cual convendria a un Micael Angel"<sup>7</sup>.

Continúa la referencia a las cartas de Pedro de Valencia examinadas anteriormente y en donde se reflejaba un considerable interés del extremeño por la actividad artística, ya fuera pintura o arquitectura. En este sentido se apunta como practicaba la primera en su juventud y como la deja por dedicarse a las labores filológicas humanistas: "l'ardiente afficion que Vuestra Merced tiene a esta arte verdaderamente nobilissima i de la muestra que en los tiernos años Vuestra Merced

---

<sup>6</sup>. CEAN, J.A. "Diccionario....", t. V, pag. 273.

<sup>7</sup>. Aparte de esta asimilación de los contenidos especulativos de estos personajes realiza también una asimilación desde un punto de vista formal, al señalar para ambos una pintura "bien dibuxada, florida y grande". En un planteamiento más en que se fusionan las características doctrinales de lo poético o lo pictórico a las de la dominante retórica, ya que "grande" corresponde a su invención, el dibujo señala la disposición y lo florido o colorista la elocución. División que vemos como transmite a Pacheco quien la extenderá posteriormente.

dava de lo mucho que alcançara est'arte si Vuestra Merced la cultivara con su divino ingenio, Vuestra Merced la dexo por demostrarlo en cosas mayores". En esta afirmación nos demuestra Céspedes como era más un humanista erudito que un pintor, al considerar la labor erudita e intelectual de las letras como superior a la práctica pictórica. No obstante, la relación de Valencia con temas relacionados con esta última continuará de una manera más o menos estrecha a lo largo de su vida, llegando a erigirse en uno de los más prestigiosos creadores de programas iconográficos del humanismo español del momento, como demuestra su ideación del conjunto del Palacio del Pardo tras el incendio de 1604<sup>8</sup>.

Seguidamente, y después de una introducción marcada por el más puro carácter tópico de modestia de la Retórica clásica<sup>9</sup>, expone el racionero su venerada opinión sobre los escritos de arte de Plinio, en un ensalzamiento que, por otro lado, se contrapone a algunas críticas realizadas en otros textos referentes a investigaciones históricas cuando no se ajustaba a sus conclusiones. Aquí, no obstante, señala: "a quien yo doi credito en todo por ser tan particular i acertada, que no solo parece ser escrita como por autor diligente i de cuidado, pero tan exacta como de pintor que alcançara lo mui primo i dificultoso desta Arte". Exaltación lógica en este caso, ya que en Plinio se destaca el carácter elevado y noble de la actividad pictórica, idea prioritaria que trata de demostrar Céspedes tanto en este Discurso como en otros muchos escritos suyos.

Entra Céspedes en el tema tan candente en su época de la relación entre escultura y pintura y que actividad era la más noble. Polémica levantada en los círculos italianos de Leonardo y Miguel Angel que intenta sentenciar Varchi<sup>10</sup>. En España se asiste igualmente a esta disputa, saliendo vencedora, en cuanto a escritos teóricos, la pintura tras los trabajos de Céspedes, Carducho, Pacheco, Jáuregui, Butrón<sup>11</sup>. Así, aunque el racionero comienza indicando que "todavía se queda el pleito por sentenciar, de mi parte a lo menos" acaba cuestionándose "¿como pudo el escultor hazer cosa buena, sino se ayudava primero del debuxo que es principal elemento de la pintura i gran parte della?". De esta manera daba preeminencia a la labor pictórica, dentro de la secuencia propia de su época y su círculo en donde se consideraba a ésta como más elevada, en una línea de pensamiento que se

---

<sup>8</sup>- Para profundizar sobre este tema ver:  
LOPEZ TORRIJOS, R. "La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Madrid, Cátedra, 1985, el capítulo II: "Los responsables de los programas iconográficos".

<sup>9</sup>- "hazeme retirar la dificultad del argumento i fuerzome el mandato de Vuestra Merced, tanto mas que es mui ordinario de los que poco sabemos dezir i discurrir de lo que entendemos menos".

<sup>10</sup>- ver BLUNT, A. "La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)". Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>11</sup>- ver MARTIN GONZALEZ, J.J. "El artista..."

remonta a Leonardo y que través de Varchi y Vasari llegaba el cordobés.

En este párrafo se hace también alusión a las figuras de relieve descritas por Homero y Virgilio y a los trabajos de bordados que tienen su origen en la ideación previa del dibujo. Temas que ya apuntaba Céspedes en el documento anterior, del que se verifica de esta manera su paternidad ya atribuida al racionero. A lo que se suma la posterior cita de los pasajes de Hesiodo y Plinio referentes a los escudos de Hércules y Aquiles.

Esta absoluta preeminencia del dibujo dentro de las partes constituyentes de la pintura, de origen claramente florentino-romano se reafirma con la alusión a la representación de los jeroglíficos egipcios, ya que "las figuras son simplicísimas, aunque no muy apartadas de la buena manera", indicando su poca valoración a pesar de su buen planteamiento dibujístico, en una disposición pictórica semejante a la de "los libros que vemos venidos de Nueva España, donde los indios tienen sus calendarios". Apreciamos, aquí, por otro lado un interés de Céspedes por lo exótico o alejado culturalmente que nos indica el afán erudito de los humanistas por conocer y aprehender las expresiones culturales más alejadas, en ese intento por alcanzar lo desconocido o extraño por el prestigio que conllevaba también lo raro u original dentro de los postulados ideológicos humanistas. Estos planteamientos tendrán uno de sus más claros reflejos o manifestaciones en el coleccionismo de la época manierista, en ese deseo por poseer los objetos de mundos exóticos como el egipcio o las novedades que conllevaba el conocimiento de lo que el Nuevo Mundo recién descubierto aportaba. Sobre estos temas volveremos en el documento LIII.

Al indicarnos su posesión de "una figurita egipcia de piedra negra toda labrada de hieroglyphicas" señala que "ase perdido en la peste de Sevilla, porque murio della un criado mio que la tenía a su cargo con otras cosas". Este dato hace mención a un afincamiento más o menos estable de Céspedes en la ciudad hispalense, donde tenía objetos coleccionables y vivía algún criado suyo. Probablemente se trate de sus estancias más permanentes, fruto del mecenazgo humanista del prelado Rodrigo de Castro quien le tuvo en las casas arzobispaes hispalenses junto con otros eruditos de la talla de Francisco Medina o el licenciado Pacheco, tío del pintor homónimo, y donde se negó a vivir Fernando Herrera, en

ese emporio cultural que fue la protección del arzobispo para con los intelectuales hispalenses<sup>12</sup>.

Enumera después a Ticiano, destacando que "hizo retratos de principes i princesas i otros particulares que el vivo no es a si mas semejante"<sup>13</sup>. A continuación cita a Gaspar Becerra, anotando su dependencia artística de Miguel Angel en las tres disciplinas (pintura, escultura y arquitectura). De Poliodoro da Caravaggio señala su pintura monocroma en las fachadas de las casas romanas.

También aparecen en esta exposición Tadeo y Federico Zuccari, de tanta influencia teórica y práctica en Céspedes, (sobre todo el último), de quienes destaca sus conocimientos intelectuales y eruditos con respecto a la actividad pictórica ("archivos verdaderamente del tesoro de arte"). Tras citar a Julio Romano hace mención de Lucio Romano, "gran amigo en su última vejez, maestro de pintar grotescos por excelencia". Pero todo esto queda superado por la personalidad de Rafael quien, junto con Miguel Angel, serán para el racionero los dos mayores artistas de la historia de la humanidad. De él anota el retrato de Julio II y la pintura del Incendio del Borgo en el Vaticano, cuya descripción es una muestra más de la sensibilidad estética del cordobés y de la familiaridad que tenía con las pinturas romanas<sup>14</sup>.

A continuación expone Céspedes la conocida tradición de la pintura como imitación tan perfecta de la naturaleza que llega a engañar al espectador y a hacerle creer que es el objeto mismo. Para esta exposición era inevitable acudir a la tópica

---

<sup>12</sup>. PACHECO, F. "Libro de Descripción...." señala la relación de Céspedes con el prelado-mecenas, "Tuvo en sus casas arzobispales el cardenal don Rodrigo de Castro, con los demás ilustres ingenios, donde le pintó muchas cosas, i hizo dél una famosa cabeza de escultura de barro para que vaziasse de bronce en Florencia por mano de Juan de Bolonia, i se pusiese en su sepulcro" (pag. 102).

Rodrigo de Castro fue arzobispo de Sevilla hasta su muerte en septiembre de 1600, se rodeó del círculo de intelectuales sevillanos del momento en una muestra del vínculo de mecenazgo humanista classicista anterior al periodo claramente contrarreformista. Tras su muerte se desherá este círculo y al elaborarse el siguiente grupo cultural importante en una relación de mecenazgo desarrollada por un arzobispo, los planteamientos serán muy distintos, completamente marcados ya por los más absolutos y persuasivos postulados transcendentales contrarreformistas de Pedro de Castro quien ocupará la cátedra hispalense en 1610. Si se estudia la producción literaria o pictórica salida de ambos ambientes la diferencia de sus fundamentos teóricos o ideológicos es evidente.

<sup>13</sup>. Esta expresión del parecido del retrato al original que lleva a convertirse en identidad es característica de los planteamientos retórico-estéticos del humanismo, donde, como señalan KRIS, E.-KURZ, O. "en versiones posteriores, especialmente la de Vasari, el retrato cumple solamente la función de ayudar al recuerdo. Sin embargo, podemos deducir que el tal recuerdo cobró vida y sentido por la creencia en la identidad del retrato y el modelo, creencia que, aunque débil, continua existiendo en el subconsciente humano" ("La leyenda del artista". Madrid, Cátedra, 1982, pag. 73).

<sup>14</sup>. "pinto assimismo un incendio del palacio e iglesia de San Pedro donde ai unas mugeres que llevan agua para apagarlo, i otra que a echado una criatura de un terrado por librarla del fuego, la recoge un ombre medio vestido, en los braços, divina cosa, i un hijo saca de las llamas su padre a cuestras i un hijo que lleva delante de si a imitacion de Eneas i Anquises, no ai mas que ver ni que dezir".

de la disputa entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio<sup>15</sup>. Trae el racionero también los episodios de engaños visuales ocurridos con obras de Miguel Angel, Ticiano o Baltasar Peruzzi. En este sentido, y como afirman Kris y Kurz, "tales anécdotas deben considerarse como formulas estereotipadas cuyo objeto es presentar la obra de arte desde un ángulo favorable"<sup>16</sup>, en un ejemplo más de la labor elegiaca del racionero para con la labor pictórica y humanista en general.

Después de anotar que "otras cosas dize Plinio en el capítulo X del dicho libro que comparadas a otras cosas de agora quedan inferiores", examina detenidamente el pasaje del escritor romano dedicado a ensalzar a Parrasio. Se propone aquí Céspedes estudiar cada uno de los argumentos que asigna el autor clásico al pintor griego y, tras analizar minuciosamente su significado, demostrar la superación de estas características en la época renacentista.

Comienza declarando el carácter preeminente del dibujo en la teoría pictórica, así como su naturaleza erudita o intelectual, en unos planteamientos principales que demuestran claramente el propósito ennoblecedor para la pintura que pretendía el racionero con este texto: "este es el primer trabajo del arte i es extremo estudio", dentro de los repetidos fundamentos estéticos del círculo florentino-romano de este tiempo. A continuación señala también la importancia del colorido en una secuencia inferior pero asimismo destacada ("en que consiste principalmente la buena manera i colorido"). Ensalza igualmente a los pintores que imitan la naturaleza con habilidad, realizando flexiblemente la mimesis de los objetos para que intenten expresar más de los dos planos técnicos de la pintura, en una disposición que sugiera lo que no esta representado<sup>17</sup>. También alaba la sabia figuración de la anatomía del cuerpo humano, principalmente de los músculos, en un pasaje que nos recuerda sus estudios sobre esta materia en el documento XLVI; asimismo exalta la maestría de Miguel Angel en esta disciplina.

En esta línea de enumeración de ejemplos que demuestran la superación de la pintura anterior por la moderna, señala la calidad inigualable de los dibujos de

---

15.- esta historia la refleja Plinio y en ella se señala cómo Zeuxis pintó unas uvas y algunos pájaros vinieron a picotearlas. Ante esto Parrasio hizo que lo acompañara a su estudio y allí le dejó que corriera una cortina (o toalla como señala Céspedes) para ver la pintura; pero al intentar realizarlo Zeuxis apreció que la cortina estaba pintada, siendo él mismo víctima del engaño pictórico.

16.- KRIS, E.-KURZ, O. "Leyenda del artista". Madrid, Cátedra, 1982, pag. 66.

A partir de este planteamiento legitimador igualmente buscan el origen y la causa de esta tradición tan utilizada en toda la teoría estética humanista, anotando que "el don de crear la apariencia de la realidad, por la que se alaba al artista, puede compararse al don distintivo del artista místico: su capacidad de crear seres dotados de movimiento, aunque sean sólo autómatas" (pag. 68).

17.- "que parezca que va arredondeado, i que si Vuestra Merced bolviessse la tal figura hallaria la otra parte que no se ve. Porque en estando perfilada ya se acaba allí la vista i corta aquella parte, i no promete mas que aquello que tiene perfilado".

Miguel Angel y el comercio que ya existía con ellos y con los de otros artífices, en una fundamentación teórica en donde otra vez recalca el valor preeminente del dibujo con respecto al color al señalar su mayor valía ante otras composiciones coloreadas<sup>18</sup>. Seguidamente nos hace referencia de nuevo a la grandeza del trabajo mimético con los tejidos a partir de los diseños de Rafael, en un planteamiento que ya nos resulta conocido (ver documento anterior), para pasar a destacar las pinturas de género menor o "caprichosas" de algunos artistas, basadas en una mayor presencia de la fantasía o del propio subjetivismo, entre las cuales nombra las obras de Rafael o Correggio. Finaliza esta serie de exposiciones de caracteres que ennoblecen la actividad pictórica con la alusión al sentido persuasivo o retórico de las representaciones de cara a conmover al espectador por una acertada expresividad de los personajes, apuntando como ejemplo otra vez una composición de Correggio, en este caso la Piedad realizada hacia 1524 para la iglesia de San Juan Evangelista de Parma, hoy en la Galería de esa ciudad italiana. Es interesante destacar la predilección de Céspedes por el parmesano y especialmente por esta obra para entrever el carácter totalizador en cuanto a aprehensión de tendencias precedentes y su renovación de cara al nuevo siglo, en un planteamiento ideológico similar al desarrollado por el cordobés en otros campos especulativos como se aprecia en sus estudios arqueológicos, históricos o poéticos. Así, no es de extrañar la consideración prebarroca en que se tiene a este pintor y especialmente a esta obra, donde la expresividad de las figuras y el tratamiento de la luz así lo declaran, lo que ha llevado a decir que "en la Pietá... se encuentra el mecanismo entero del barroco, pero al servicio de un ethos de nobleza que está ligado todavía al estilo clásico"<sup>19</sup>. El sentido de continuidad del clasicismo humanista donde ahora se acentúan las connotaciones contrarreformistas dominantes a partir de Trento se aprecia en el racionero y en sus preferencias estéticas en la evolución de las especulaciones eruditas e intelectuales globales del Quinientos al Seiscientos.

Posteriormente indica la caída de la pintura después del periodo clásico, en un planteamiento claramente vasariano, aunque ensalza a la Iglesia ya que "sin duda se acabara del todo la pintura si la religion cristiana no la huviera sustentado". La causa de la caída, recogida de Plinio, es interesante destacarla: "fue parecer aquellos principes rromanos acerca de los cuales avia de ser favorecida, ser ya ornato pobre i no conforme a sus riquezas, i quiza la vileza de algunos pintores, como tambien los ai agora, que an de ser causa de la misma ruina".

---

<sup>18</sup>. - "no espere nadie ver en algun tiempo mejor cosa aunque sea de colores, antes a mi parecer quedan muchos pasos atras".

<sup>19</sup>. - FREEDBERG, S.J. "Pintura en Italia 1500-1600". Madrid, Cátedra, 1983, pags. 279-280.

El primer motivo anotado nos señala una vez más la función de la actividad pictórica en la época clásica, sobre todo en Plinio, retomada en el periodo humanista, como plasmadora y difusora de las glorias de los príncipes y nobles, en un propósito elevado para con los mecenas que a la vez la engrandecía a ella intrínsecamente. Es un desarrollo clasicista del que, a causa de la aparición del cristianismo entre otras razones, se debe su declinar; hecho éste que lógicamente no podía entender Céspedes desde la perspectiva en que hacía este análisis, determinada por los postulados ideológicos del humanismo cristiano, donde se fusionaban elegiacamente los medios clásicos con un fin transcendente.

La segunda razón la apoya más el cordobés en su situación contemporánea que en un estudio histórico, aunque transplantada al progresivo abandono de la naturalidad de la pintura del último momento del Imperio Romano. En este sentido critica la liberalidad con que se realizaba la actividad artística sin reparar en la meticulosa y profunda labor intelectual global que la preceptiva manierista imponía. Esta censura a los pintores de su momento que improvisaban sus composiciones, justificándose al apelar a las categorías del genio o del ingenio, será característica de la teoría pictórica del XVII en la que se erige como una de las más importantes poéticas. En otro sentido es asimismo interesante comprobar como esta opinión del racionero la recogerá fielmente Pacheco, como tantas otras, y la mantendrá a lo largo de toda su vida aun cuando en su tiempo el contexto pictórico había variado considerablemente.

Anota como al declinar el uso de la pintura se utiliza para la decoración los mosaicos, en una exposición donde además destacan las frecuentes alusiones a los vestigios de la Roma antigua, lo que nos habla del interés de Céspedes por la actividad arqueológica ya en su etapa italiana, afición que como hemos visto mantendrá hasta su muerte. Así señala: "algunas destas e visto conservadas en las ruinas de Roma, en los corredores de san Juan Laterano". Es un caso -al que se añaden muchos más en el texto<sup>20</sup>- que muestra como el racionero estaba al día de las nuevas tendencias arqueológicas imperantes en la Ciudad Eterna, en ese afán por descubrir y estudiar los vestigios del primer cristianismo que se acentua en la segunda mitad del XVII y en donde, como hemos visto, tiene mucho que ver la

---

<sup>20</sup>.- Otros ejemplos pueden ser: "En santa Maria de Trans Tiber unos pajaros maravillosos; en el portico de San Pedro en Vaticano un papagaito dentro de una jaula de no menos artificio i gracia que debuxo".

actuación ideológica y práctica de los padres del Oratorio y también el arqueólogo español Fray Alonso Chacón, amigo íntimo del cordobés<sup>21</sup>.

Otros datos sobre el círculo romano en el que se movía Céspedes nos hablan de la estrecha relación con Arias Montano quien lo introdujo en su ambiente, donde destaca Tomas del Caballero, el humanista cercano a Miguel Angel cuya casa frecuentaba el racionero: "Un pedaço del pavimento al parecer vi en casa de Tomao del Cavallero, cavallero ilustre rromano, nombrolo por aver sido grandissimo amigo, i aun creo su compadre, del señor Arias Montano"<sup>22</sup>. En este sentido otra estrecha amistad del cordobés es el anticuario Sartorelo: "Puede traer los retratos antiguos que vi en poder del Sartorelo, anticuario en Roma". Anotándose por último el contacto con el arzobispo de Monreal, Luis de Torres, quien ya vimos como publicaba en 1575 el epigrama latino que Céspedes dedicó a Juan de Verzosa (documento XXXIX); en este Discurso hace referencia a la labor coleccionista del prelado con una pintura de san Francisco de Asís realizada por Margaritone d'Arezzo, quien la trata de una manera un tanto temeraria al enviarla a Málaga<sup>23</sup>.

Señala Céspedes la diferencia del mosaico antiguo del más moderno por la utilización en el primero de teselas de mármol y en el segundo por su configuración sobre las vidriadas<sup>24</sup>. Por otro lado, destaca la definición que realiza de la escultura de la época de Constantino en un cruel rechazo por perder el carácter imitativo de la naturaleza que caracterizaba todas las artes figurativas del periodo clásico denominándola: "abominables frutos de aquellos siglos". Aunque esta censura no oculta su sensibilidad para captar el mensaje artístico de estas figuraciones del comienzo de la Edad Media, criticando así su pérdida irreparable: "por aver renovado las historias que estavan en las puertas de San Pedro in Vaticano con harto dolor mio por ser antiquissimas i famosas". Esta valoración que realiza el cordobés de la manifestación artística por su actividad y carácter religioso sobreponiéndose a la normativa de los preceptos clásicos encaja ya dentro de los

---

<sup>21</sup>.- Asimismo está íntimamente relacionado con el mundo del coleccionismo de antigüedades romano, pues aparte de su amistad con los anticuarios Tomao del Caballero o Sartorelo, también, entre otras anotaciones en este sentido: "yo vi una gran cantidad de agathas lindissimas en manos de un antiquario que se avian hallado en un pavimento assentadas i encaxadas, que no devieran tener precio".

<sup>22</sup>.- Otra alusión a su relación con Caballero es: "E visto en Roma, en casa de Tomao del Cavallero entre otras cosas de mucha estima antiguas, un vaso de barro alto".

<sup>23</sup>.- "Margariton de Arezo, que retrató del natural a san Francisco, yo lo descubrí en Roma, i avisse a don Luis de Torres, arzobispo de Monrreal, el cual con otras cosas embio a Malaga, entiendo yo que hecho a perder mas de lo que estava por el camino".

<sup>24</sup>.- Esta apreciación de Céspedes corresponde con la realidad histórica, ya que mientras en la época clásica romana dominan los mosaicos del pavimento realizados con teselas de piedra, posteriormente, en el periodo medieval, prevalecen de manera absoluta los hechos para cubrir las paredes, conformados a partir de la utilización de teselas de pasta vítrea.

postulados estéticos de fines del XVI que nos legitimarán la obra por su sentido moralizador cristiano según unos planteamientos que tendrán gran vigencia en la teoría artística española del XVII<sup>25</sup> y de los que Céspedes es un cultivador importante, como se ve en sus textos sobre la arquitectura del Templo de Salomón o en su influencia en la visión teológica del arte de Pacheco. Postura que, a partir de los fundamentos de los teóricos de Trento, se desarrollará sobre todo en España, en cuya definición el racionero tendrá bastante que ver a través de su relación con el suegro de Velázquez.

Tras quejarse de la pérdida de otra pintura en Santa Maria de Trastevere<sup>26</sup> y señalar algunos vestigios existentes en la iglesia de San Pedro de su Córdoba natal, termina dando un relativo valor a todas estas obras medievales pues "aunque tan grosera e inculca parece que todavía eran las cenizas de donde avía de salir la hermosissima fenix que después salio con tanto esplendor i riqueza que en estos tiempos a mostrado est'arte".

A partir de este momento comienza a enumerar el resurgimiento de la pintura (naturalista) dentro de la más pura línea evolutiva de tendencia vasariana, colocando a Cimabue como el primer pintor que intenta acercarse y recuperar el carácter mimético de esta actividad<sup>27</sup>.

A continuación señala al sienés Simone Martini y resalta los versos que Petrarca le dedicó por haber retratado a su amada, en una relación de poeta neoplatónico que exalta al pintor que le inmortaliza la figura de su amada que ya hemos visto como influía en todo el humanismo español y especialmente en el caso sevillano con el poema de Fernando de Guzmán a Céspedes (documento XXXV). Igualmente observamos como la segunda composición de Petrarca se constituye en modelo de otra de las poesías del racionero estudiadas, el "Soneto a Juan de Austria en una vacante en hacer versos y pintar" (documento XLI), en cuanto a un

---

<sup>25</sup>.- CURTIUS, E.R. "Literatura Europea y Edad Media Latina". Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955. Sobre todo los Excursos XXI: "Dios como artífice", XXII: "La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII", y XXIII: "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales".

<sup>26</sup>.- "Solo traere a la memoria una imagen de Nuestra Señora emperatriz que estava pintada en un pilar de Santa Maria de Tras Tiber.... Tenía yo devoción particular i assi no pude dexar de sentir mucho un dia que passando por aquella iglesia lo vi toda blanqueada i la imagen también".

<sup>27</sup>.- Las noticias acerca del cuadro de la Virgen de Cimabue las toma Céspedes claramente de Vasari, pero variando el enfoque, pues mientras el italiano en ningún momento hace referencia a la visita de religiosos el día de su finalización, Céspedes declara que en ese momento "concurrieron en una solemnisima procession de frailes toda Florencia"; indicio de la agudización del prestigio socio-cultural del elemento espiritual en el intervalo que va desde la primera obra a este texto. No obstante la raíz en Vasari es clara pues afirma: "cuando lo mostraron al rey acudieron allí todos los hombres y todas las mujeres de Florencia, con grandissima fiesta y en el mayor tropel del mundo. Y fue tanta la alegría que tuvieron aquellos vecinos, que llamaron aquel lugar el Borgo Allegri, el cual.... ha conservado siempre aquel nombre". (VASARI. "Vidas". t. I, pag. 91).

sentido más aristotélico del hecho pictórico y su vinculación con el intelecto del artista.

La noticia del retrato de Margaritone de Arezzo a San Francisco "del natural" la recoge también Céspedes de Vasari<sup>28</sup>. Llega así a la figura de Giotto, al que considera la culminación de todo este primer período de rescate de la pintura naturalista y el artífice destacado de esta recuperación que hizo que subiera "la grandeza del arte a la cumbre que a nuestros tiempos se a visto"<sup>29</sup>.

De nuevo retoma Céspedes el comentario del texto de Plinio, intentando contraponer a las cotas logradas en la Antigüedad una mayor perfección por parte de la pintura renacentista. En este sentido comienza ensalzando el valor del dibujo como parte principal del hecho pictórico a través de la exaltación de la pintura monocroma que por esta condición, al prescindir del color, cumplía el factor fundamental de la teoría estética del momento al basarse en el diseño. Con estos planteamientos expone ejemplos modernos que superen el modelo clásico. Dentro de esta concepción dibujística y lineal del hecho artístico, en cuya legitimación el color es secundario, destaca también la relevancia del grabado, sobre todo al referirse a su importante función difusora con respecto a las grandes pinturas, así como por la renovación que en cuanto a la experimentación de nuevas técnicas se practicaba en este momento, colocando como casos preeminentes los de Durero y Marco Antonio Boloñés<sup>30</sup>.

Enumera detalladamente los logros técnicos y compositivos exaltados por Plinio, a los que compara con los conseguidos por los artistas renacentistas. Esto hace al señalar el tratamiento de las figuras en escorzo, donde coloca a Masaccio en lugar preeminente, al indicar la plasmación pictórica de las vestiduras, con Mantegna como artista ensalzado en este aspecto. Este análisis de la producción del mantuano le sirve para elogiar la técnica del temple, aludiendo a la predilección que por ella sentía Miguel Angel, lo que le hace ensalzarla y admirarla a él también. Esta crítica del florentino a la mayor utilización del óleo a partir del siglo XV y la crisis del temple responde a la preeminencia dada a las líneas y al dibujo como sustentantes de la esencia pictórica según la teoría estética florentino-romana, en

---

<sup>28</sup>. "Ibidem", t. 1, pag. 125.

<sup>29</sup>. Estas noticias de Giotto y el cambio introducido por él a la actividad pictórica las recoge fielmente Céspedes de Vasari ("Ibidem", t. 1, pag. 128).

<sup>30</sup>. "También las estampas podrían comprenderse debaxo deste nombre i lineares, en las cuales an mostrado grande artificio i maravillo cierto Alberto, Marco Antonio Boloñés i otros por quien se an comunicado por todo el mundo las obras de tantos ecelentes pintores i agora al presente muchos con nueva manera i grandeza del arte por quien puede el buril competir con el pinzel".

contraposición a la importancia del colorido, mucho más exaltado en las composiciones al óleo.

Seguidamente hace alusión a la obra literaria de Vasari, a sus *Vidas*, cuyo papel fundamental como fuente inmediata de este Discurso, como de la casi totalidad de los escritos elegíaco-biográficos de los artistas del momento, es aplastante. No obstante, Céspedes señala "el cual libro no me a venido a las manos. En esta breve relación digo lo poco que yo e visto e oido de los viejos que trataron de aquellos tiempos". A pesar de esto, en el inventario de los bienes realizado tras su muerte (documento LIII) observamos como entre su biblioteca aparecen unas "Bidas de pintores", lo que resultaría verosímil si atendemos al profundo conocimiento que de las materias estéticas tenía el cordobés, de las que la obra vasariana era quizá el libro teórico-histórico más conocido y usado en ese momento.

Prosigue enumerando la evolución ascendente de la pintura renacentista en un camino que le llevará a la máxima gloria, anotando los nombres italianos de Giovanni Bellini, El Perugino, Domenico Ghirlandaio, de quien destaca su condición de maestro de Miguel Angel<sup>31</sup>, Filippino Lippi, fray Juan de Fiésole o Signorelli de Cortona, y los españoles Pedro Berruguete y Alejo Fernández, de quien el racionero conocería muchas obras tras sus estancias en Sevilla y Córdoba.

De esta manera llega al momento en que se produce la perfección de toda la historia universal de la pintura. Esta cima absoluta la aplica, siguiendo el procedimiento vasariano, a Miguel Angel, del que asimismo anota la fusión suprema de todas las actividades artísticas y su clara superación de los antiguos<sup>32</sup>. En esta alusión elegíaca hacia la figura del florentino se aprecia una alta influencia de pasajes de contenido neoplatónico, característicos en la obra del cordobés al referirse a Miguel Angel, ya sea en sus textos en prosa o en composiciones poéticas (documento LI). Así, vemos como recoge la opinión generalizada y tópica hacia su

---

<sup>31</sup>.- Dice Céspedes en relación a Ghirlandaio: "quando Michael Angel era muchacho le prestara papeles que contra hiziesse i debuxava tan al propio que le dava los suyos por los otros sin que él echasse de ver que no eran los propios". Este pasaje está sacada de Vasari. "Op. cit.", t. V, pag. 156.

<sup>32</sup>.- "esta manera tan grandiosa llevo a lo supremo de la posibilidad, lo que la escultura enriquece, de suerte que no solo igualo la magestad de los antiguos, antes en ciencia i en inteligencia de musculos i proporciones humanas le llevo muchos passos de ventaja, lo que a levantado l'arquitectura, con mas gracia i terribilidad que la de los edificios antiguos de griegos i romanos ... De ninguno hasta oi se a sabido de que se pueda dezir este primado en todas estas tres artes, i en todo tan perfecto, que en cada facultad de por si tiene el principado".

persona y producción basándose en elogios fundamentados en las mismas claves estéticas de la teoría artística del propio Miguel Ángel<sup>33</sup>.

Por otro lado, observamos el carácter manierista de este discurso de Céspedes al comprobar el claro matiz didáctico o pedagógico que se quiere otorgar a la experiencia "extraordinaria" de la obra de Miguel Ángel a la que había que imitar para así instruirse en lo referente al arte pictórico, señalando que "quien no aprendiere de su doctrina en estas facultades tendra poco niervo i menos gracia en lo que hiziese", o al indicar sobre las pinturas de la capilla Paulina que "son i seran escuela universal para todos, assi los nacidos en toda Italia, como a los que de remotas gentes i naciones acuden a deprender a Roma".

Enumera Céspedes un breve bosquejo biográfico del florentino, resaltando los episodios más destacados y sus obras más famosas en las tres disciplinas artísticas. Detalla así algunas anécdotas o episodios concretos de Miguel Ángel dentro del círculo de intelectuales formado alrededor de Lorenzo el Magnífico, como el episodio de la cabeza escultórica del sátiro o fauno<sup>34</sup>. Recalca el carácter intelectual de la actividad de las artes figurativas al referir el trato igualitario e incluso superior a veces, que recibía en el seno de este grupo humanista, en una clara intención de legitimar su dignidad al subrayar sus características científicas y eruditas y al ser considerado y admirado por los nobles<sup>35</sup>.

Va haciendo el racionero una breve anotación de sus creaciones más conocidas, indicando en alguna de ellas algún dato interesante. Así, al referirse a las esculturas de la capilla funeraria de los Medicis coloca a la plástica por encima de la poesía en cuanto a caracteres intelectuales o eruditos<sup>36</sup>. También aparece en alguna cita esa personalidad chispeante de Céspedes, como al querer manifestar la gran expresividad del Moisés del sepulcro de Julio II, indicando que "es de tanta excelencia i vivacidad que si no habla es por no parecer tartamudo".

Ocupando otro lugar en lo más alto de la nobleza de la pintura, aunque inmediatamente inferior a Miguel Ángel, coloca a Rafael del que señala sus

---

<sup>33</sup>.- Muestras de lo dicho son expresiones como: "fue luz verdaderamente i lumbré que resplandecio tal que illustro la redondez de la tierra" o "fue ultimamente un nuevo sol, nueva luz, nuevo resplandor en estas artes que las illustro i crío sobre lo bueno de lo antiguo, lo mejor i lo sobrenatural que pudieron recibir, hincho i perfecciono toda la capacidad que tenían".

<sup>34</sup>.- Este pasaje está recogido fielmente de VASARI, "Op. cit.", t. V, pag. 157.

<sup>35</sup>.- Así, hablando del trato que le otorgaba Lorenzo el Magnífico indica "lo tuvo familiarmente i assento a su messa, donde solian comer Pico Mirandolano, Angelo Policiano i otros graves i doctos varones, i a vezes el estava en mejor lugar".

<sup>36</sup>.- "dos sepulchros de los Medicis, tan celebrados por los poetas de sus tiempos, ciertos que ellos celebran los poetas i los esclarecen, porque el argumento es mayor que puede ser el poema".

principales obras, el prestigio e influencia que tuvo y sobre todo las características de su pintura, en donde destaca el tratamiento del dibujo, la gracia y ternura de las figuras, la "simplicissima hermosura", el decoro o los retratos, todo ello según los más puros postulados manieristas, en donde de nuevo vemos aparecer la conocida máxima humanista de mimesis de la naturaleza según la tópica retórica que confería a la pintura el carácter de engaño visual por medio de la imitación perfecta del objeto: "tan al vivo que lo natural parece en su presencia pintado".

Tras mencionar a su discípulo Juan de Udine trae los dos últimos versos del epigrama funerario de Rafael, versos que ya nos encontramos anteriormente en una carta remitida al cordobés por el arqueólogo e historiador Juan Fernández Franco (documento II).

Por último anota una lista de los principales seguidores de Miguel Angel y Rafael en un planteamiento en donde se aprecia la idea vasariana de la decadencia del arte a partir de la muerte de estas dos egregias figuras a las que había que imitar para el mantenimiento de la grandeza lograda por la actividad pictórica, según el más puro postulado de crisis manierista. En este sentido señala a Andrea del Sarto, Daniel de Volterra, Perino del Vaga, Francesco Salviati, Parmigianino, Julio Romano o el miniaturista Julio Clovio. Hace alusión finalmente a la "divina manera" de Corregio, que "se pudiesen persuadir los ombres que del cielo traia las figuras que pintara", lo que le hace considerar a Céspedes que "resuélvase todo pinzel a cederle", según un planteamiento que ya nos indica la teoría "teológica" del arte como sobrepuesta a la puramente estética, tesis tan característica en la España del XVII.

En definitiva, nos encontramos ante el desarrollo de un ejemplo más de la práctica humanista de la historia de los artistas. Este género intentaba demostrar el carácter elevado de los pintores en el nuevo y complejo sistema de relaciones sociales creado con la configuración del Renacimiento, colocándolos en el papel de personajes ilustres y dignos de un tratamiento semejante. Tratamiento en donde ya se reflejaban sus datos biográficos, sus anécdotas personales, las características de su producción, etc., en una concepción del artista-erudito que se engloba dentro de las categorías de las personas nobles, y como tal requerían el quedar reflejados en esas labores historiográficas que perpetuara su memoria, sumándose en este sentido a los religiosos o héroes legendarios, principales argumentos de la historia biográfica tradicional.

Esta problemática se inscribe dentro de la actividad general desarrollada en el Humanismo para intentar conseguir una legitimación socio-cultural de las artes figurativas, en ese cambio categórico que ahora sufren y por el cual pasan de ser

consideradas mera actividad mecánica a concebirse como un alto ejemplo de labor científica e intelectual, en un proceso ascendente que se refleja en el mismo texto y por el cual se aprecia la evolución de progresivo abandono de las instituciones de agrupación medievales y la conformación de grupos eruditos humanistas establecidos en academias como nueva forma de identificación.

En toda esta teoría de una historia de los artistas con una pretensión persuasiva destaca la labor de Vasari con sus "Vidas", auténtico manifiesto de este discurso, cuya enorme influencia y aceptación aseguraba el éxito de esta fórmula, pues aunque sabemos que no fue él quien por primera vez expresó un desarrollo evolutivo de la historia de la pintura, gracias a su autoridad, como indica Schlosser, y a su tremenda repercusión hizo accesible para todos esta idea<sup>37</sup>. Lo que realiza Vasari, en definitiva, y que aquí retoma Céspedes, es asumir el prestigio cultural que el tratamiento de la Historia tenía en este tiempo y enfocarlo hacia el hecho pictórico en un deseo de ensalzarlo dentro de la profunda relación que en este tiempo tienen todas las artes liberales, cuya exposición en este sentido la estamos viendo a lo largo de toda esta documentación. Exposición, por otro lado, determinada por los más absolutos fundamentos retóricos que dominan el panorama humanista del momento, en un trabajo historiográfico en donde se busca, más que la verdad objetiva, unos fines premeditados hacia los que se ha de conducir la investigación. Planteamientos éstos que tanto nos recuerdan los textos de Pablo de Céspedes<sup>38</sup>. Asimismo, esta contaminación o identificación de categorías de lo histórico y lo pictórico o figurativo la declara Vasari ya desde el inicio de su obra al señalar que sus historias de artistas deben servir para la memoria y la utilidad<sup>39</sup>.

El planteamiento historiográfico dominante en esta época, a partir de Vasari, es la visión tripartita del pasado artístico, en una primitiva edad fecunda en cuanto al desarrollo de las artes, una degeneración paulatina de ésta hasta acabar en la más profunda crisis, para renacer con más fuerza que nunca en la etapa en que vive el autor, la cual se sobrepone a la primera. No obstante, a partir de esta perfección máxima lograda, y también a causa de ello inaccesible, se vislumbra una decadencia lógica por la posición que ocupan los grandes nombres del XVI (Miguel Ángel y Rafael). Esta tripartición no es más que la unión de las dos tendencias tradicionales

---

37.- SCHLOSSER, J., "La literatura artística", Madrid, Cátedra, 1976, pag. 279.

38.- El método histórico de Vasari tal y como lo expone Schlosser encaja perfectamente dentro de los idearios retóricos humanistas: "para hacerle justicia no podemos adoptar como es natural, el rasero de historiador moderno ... sino el de la antigua historiografía artística o si acaso el de la técnica de la novela histórica. Cuando Vasari es culpable de cosas que a los modernos nos parecen una falsificación histórica ... no podemos probar que se trata de mala fe o de mentira histórica consciente; él construye su material como mejor le parece para sus especiales fines, tan alejados de nuestra mentalidad moderna" ("Op. cit.", pag. 272). La semejanza con los presupuestos ideológicos que de Céspedes vamos observando es evidente.

39.- "Ibidem", pag. 271.

de considerar el discurrir histórico; ambas hipótesis, como señala Schlosser, fusionadas por Vasari, la clásica basada en el mito de la primigenia Edad de Oro a partir de la que sobreviene una progresiva degeneración, y la cristiana agustiniana, que establece un avance paulatino desde una imperfección presente<sup>40</sup>.

La relación comparativa entre las grandezas del arte clásico y la producción renacentista es un tema que preocupaba a los intelectuales desde los primeros atisbos humanistas aunque su postura ante el tema variará considerablemente. La primera opinión al respecto se remonta a la segunda mitad del siglo XIV cuando Giovanni Doni, amigo y discípulo de Petrarca compara el arte clásico y el contemporáneo, señalando que el número "salta a la vista que sus autores eran superiores en cuanto a ingenio natural y más doctos en la aplicación de su arte"<sup>41</sup>. Esta tendencia a considerar lo antiguo como superior se mantiene hasta conocerse la producción de Miguel Angel y Rafael, para pasar a sobreponer lo renacentista tras la aparición de los artífices de la "terza maniera" romana. Así aún Durero seguía pensando en la mayor altura de lo clásico, tal y como nos señala Pacheco<sup>42</sup>.

A partir de la obra de Vasari se superpone la figura de Miguel Angel como la máxima cota jamás alcanzada en toda la historia artística, postura que ya no se abandonará en todos los tratados dedicados a cualquiera de las artes figurativas o en opiniones personales de los grandes maestros; en este sentido los ejemplos son numerosos: El Greco, Pablo de Céspedes, Cristóbal de Villalón, Carducho, Pacheco ...

A esta influencia general que el racionero sufre sobre todo en sus años italianos (estancia que se corresponde con el auge de la recién publicada obra de Vasari) se suma el interés del citado humanista sevillano por los temas presentes e inmediatos. Este afán de modernidad de Fernando de Herrera y sus amistades se manifiesta tanto en lo histórico, en lo político-religioso o en lo poético, donde destaca el Divino poeta "la mayor perfección técnica alcanzada por la nueva poesía"<sup>43</sup>.

Estas teorías vasarianas por su enorme influencia y repercusión y por su sentido cerrado con el caso de Miguel Angel y Rafael donde comienza el declive,

---

<sup>40</sup>.- Ibidem, pags. 279-282.

<sup>41</sup>.- Cita de Doni escrita en una carta recogida por PANOFISKY, E., "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental", Madrid, Alianza, 1975, pags. 296-298.

<sup>42</sup>.- PACHECO, F., "Arte ...", t. I, pag. 405, señala ante esta postura de Durero que es "contra la opinión vulgar", pues en su tiempo se consideraba la superación de la Antigüedad.

<sup>43</sup>.- GALLEGO MORELL, A., "Garcilaso ...", pags. 42 y 69.

pronto adquieren las características de un recurso tópico y repetitivo que sirve para expresar el sentido melancólico existente hacia esa época de esplendor máximo de la actividad artística renacentista. Repitiéndose, así, sistemáticamente en casi todos los métodos teóricos de fines del XVI y el XVII en una muestra de poca originalidad sobre el tema, como apreciamos en Céspedes, donde no obstante, y como hemos señalado, se dejan entrever atisbos de ese sentido teológico que adquirirá la estética española del Seiscientos.

Ya bien entrado el siglo XVII se advierte como las tesis de Vasari se han convertido en modelos académicos que se repiten siempre como base canónica de un momento insuperable de la creación artística. Así aparece en los dos grandes tratados españoles del momento, los "Diálogos de la Pintura" de Carducho<sup>44</sup> y el "Arte de la Pintura" de Pacheco, en los que la influencia de este Discurso de Céspedes es manifiesta, sobre todo en el último.

---

<sup>44</sup>.- CARDUCHO, V., "Diálogos de la Pintura. Su Defensa, Origen, Esencia, Definición, Modos y Diferencias". Madrid, 1963, Ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979. Ver sobre todo pags. LXIX-LXXX (prólogo de F. Calvo Serraller).

## DOCUMENTO XLIX

"Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura. Manuscrito original de Pablo de Céspedes".

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 256-258 v.

A.- Copia manuscrita de Juan Alfaro en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 19639, fols. 28 v-34 v.

B.- CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t.V, pags. 316-323. Trae parte de la copia de Alfaro.

\*/(fol. 256)

En cuanto lo que dize el Libro de la Sabiduria in veste enim poderis quam habebat, totus erat orbis terrarum, oido en los pulpitos diversas opiniones i todas no me assientan mucho, ni que estuyesse un mapa labrado en la veste, como algunos dizen. Acuerdome aver leído en Pausanias, libro V una cosa la cual a mi parecer me declara algo de lo que podian ser estas labores. Habla del templo i estatua de Jupiter, Aurei sunt deo calcei, palium item aureum. In eo cum diversa animalia, tum ex omnibus florum generibus lilia in primis caelata sunt, los lirios suelen ser simbolo del cielo, flores i animales no es cosa que este mui lexos de significar la tierra, que fuesse algo desto, no se si me atrevo a dezirlo i que  $\tau\omega\ \delta\lambda\omicron\varsigma\ \delta\ \kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ , i la interpretacion del Arias Montano totus mundus, se allegue algo a este sentido, vuestra merced lo entendera mejor. Dexando pues discursos aparte, la primer noticia que de la pintura hallo es acerca de Strabon, libro XVI de los edificios de Babilonia, cosa mui sabida es ser despues del diluvio universal, la primera ciudad, el primer imperio i