

que dar ninguna observación exterior. En este círculo se desarrollarán sobre todo en los preceptos de Francisco Pacheco en su «Arte de la Pintura»<sup>53</sup>.

La postura de Herrera quedaría en una posición intermedia entre estas dos concepciones debido a su indeterminación en uno u otro sentido, así, aunque en su desarrollo del término Idea parece decantarse primeramente por la línea que va de la naturaleza al entendimiento, nos señala después que es la «representación primera de las cosas»<sup>54</sup>. Posteriormente, en un precioso pasaje en el que identifica las labores escultóricas de Fidias con las del poeta, nos vuelve a colocar la Idea como originaria del entendimiento, aunque sin llegar a la consideración mística-escolástica de Zuccari. Señala el sevillano: "V como aquel grande artífice, cuando labró la figura de Júpiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase, y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en quien mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ello lo más hermoso y excelente"<sup>55</sup>. En este fragmento, especialmente significativo, se muestran las teorías del poeta en una postura en la que no nos dice si ese paradigma del entendimiento (Idea) se basa en la experiencia o es la Idea perfecta puesta por Dios en el artista. Es una consideración más en la que se muestra su semejanza con algunos postulados de Pacheco en su «Arte de la

---

<sup>53</sup> Para esta relación de las ideas de Pacheco con Zuccari ver:

PANOFSKY, E. "Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte". Madrid, Cátedra, 1981, pags. 77-88.

<sup>54</sup> La definición completa de Idea es: "Quiere decir este terceto que la naturaleza formó un ejemplar en su imaginación y ánimo para el afecto de aquella singular obra... Porque idea es la forma, figura y representación primera de las cosas, que es parecer de todo lo semejante" (GALLEGO MORELL, A. "Op. cit.", pags. 343-344).

<sup>55</sup> "Ibíd.", pag. 399.

Pintura»<sup>56</sup> o con los de Céspedes en su soneto a D. Juan de Austria<sup>57</sup>, en un momento en que aún no se había acentuado ese carácter metafísico que domina algunos capítulos del libro de Pacheco, en donde prevalece la dependencia divina de la Idea.

El peso de la tradición aristotélica se manifiesta igualmente en Herrera en la consideración diferenciada de los distintos géneros poéticos y literarios, ya sea en la afirmación antes señalada de que una obra explicativo-pedagógica donde lo que se busca es su fácil comprensión, como las «Anotaciones», no le iba a traer gloria o en los relatos apologéticos que realiza hacia las composiciones heroicas de Píndaro y Horacio<sup>58</sup> que se corresponden con su frustrada intención de convertirse en el poeta del imperio español, acaecida por su pasión hacia la condesa de Gelves que le desvía hacia la lírica petrarquista.

Intimamente relacionada con esta consideración jerarquizada de las diferentes manifestaciones poéticas, se encuentra en Herrera el tema de la necesidad de un tratamiento rico y erudito de las palabras que de esta manera enriquezcan la lengua castellana, considerada como idioma imperial. Línea especulativa que aquí encuentra su primera expresión teórica sistematizada y que tras los preceptos de Carrillo de Sotomayor desembocará en la producción de Góngora.

---

<sup>56</sup> Si quitamos el origen divino que después otorga Pacheco a la Idea, puede considerarse este fragmento como semejante a las ideas de Herrera: "Que para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o idea anterior, la cual reside en la imaginación y entendimiento. Del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a sus ojos; pues ninguna cosa al entendimiento que primero no se registre en los sentidos, ella o algo semejante que d. motivo a que la imaginación imagine y el entendimiento entienda; tal es la correspondencia de estas potencias" (PACHECO. F. "Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas". Sevilla, 1649. Ed. de Cruzada V:llaamil. Madrid, 1866, vol.I, pag. 224).

<sup>57</sup> Ver nota 22.

<sup>58</sup> "Después de la majestad heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas y deleites y alegrías y convites... Mas de todos estos y de los demás sin alguna comparación fue príncipe Píndaro tebano en espíritu y magnificencia, sentencias y figuras, y en la dichosísima abundancia de cosas y palabras, y en aquel copiosísimo río de elocuencia; por las cuales cosas creyó Horacio, que a ninguno podía ser imitable" (GALLEGO MORELL. A. "Op. cit.", pags. 370-371).

Desde el planteamiento de la necesidad de dar gloria a la lengua castellana, poseedora de todas las posibilidades para ese enriquecimiento, pero que por desidia no se ha realizado, indica que esta labor se ha de efectuar siguiendo el camino "de los mejores antiguos y juntando en una mezcla a estos con los italianos", pues es "la nuestra tan grande y llana y capaz de todo ornamento, que compelido de su majestad y espíritu, vengo a afirmar que ninguna de las vulgares la excede y muy pocas pueden pedille igualdad"<sup>59</sup>. No obstante, esta situación ha pasado, según el poeta, pues, «ya han entrado en España las buenas letras con el imperio»<sup>60</sup>. Incluso llega en algunos momentos a establecer criterios ya prácticamente culteranistas al abogar por disponer palabras de una destacada «fuerza» y también las de naturaleza «extraña» porque esta oscuridad produce el deleite que efectúa la diferenciación clasista de lo vulgar, todo ello recurriendo a la autoridad de Aristóteles<sup>61</sup>. De esta manera se aprecia la legitimación de las bases culturales del clasicismo minoritario y aristocrático a partir de la identificación de lo retórico y lo poético del estagirita, como se observa en esta exposición teórica del poeta sevillano.

Queda pues Fernando de Herrera como personaje fundamental en la evolución de las características de la poesía humanista española en el tránsito que lo lleva desde el directo y armónico Garcilaso de la Vega hasta el retórico y complejo Luis de Góngora, aunque ya en el primero, como se ha señalado repetidamente, se contienen en potencia todas estas cualidades que después se desarrollaron intensivamente. El poeta sevillano (así como el grupo antequerano-

---

<sup>59</sup> "Ibidem", pags. 286-288.

<sup>60</sup> "Ibidem", pag. 288.

<sup>61</sup> "Las palabras, que como dice 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". También: "Y Aristóteles alaba en la Poética y en la Retórica el uso de las voces extrañas, porque dan más gracia a la compostura, y la hacen más deleitosa y más retirada del hablar ordinario". ("Ibidem", pags. 294 y 316).

granadino que veremos posteriormente) se erige en precedente inmediato de la explosión culteranista tras recoger la herencia del toledano.

Otro personaje ilustre de este centro sevillano del que se conoce su relación con Pablo de Céspedes, ahora confirmada<sup>62</sup>, es Francisco de Medina, sin duda uno de los principales configuradores de este centro intelectual. Destaca por su función educadora con el segundo hijo del duque de Alcalá y su labor como secretario del humanista prelado sevillano Rodrigo de Castro. En cuanto a su relación con otros miembros de las tertulias hispalenses, como señala Brown, parece haber jugado el papel de asesor o erudito de las academias<sup>63</sup>, realizando el concepto de pintura que trae Pacheco al comienzo de su «Arte de la Pintura», para el que también hace el programa iconográfico de sus pinturas del techo de la Casa de Pilatos. Se descubre asimismo su relación con Pedro de Valencia y Pablo de Céspedes en sus intentos y consultas mutuas para realizar la inscripción funeraria de Arias Montano<sup>64</sup>, labor de la que era consumado especialista<sup>65</sup>. Pero quizás la obra que le coloca en un plano más elevado en el contexto humanista español sea su espléndido prólogo a la «Anotaciones» de Fernando de Herrera.

Vilanova considera este prólogo de Medina el manifiesto de la escuela poética sevillana a partir de la necesidad que expone el sevillano de engalanar y ennoblecer la elevada lengua castellana para que sea digna manifestación del imperianismo español, superando la crisis cultural en que en ese momento se encontraba, debido a la imprecisión del trato que le otorgaban los poetas e

---

<sup>62</sup> PACHECO, F. "Libro de Descripción...", pag. 103.

<sup>63</sup> BROWN, J. "In ágenes..." pag. 39.

<sup>64</sup> Ver documentos XLIII-XLIV.

<sup>65</sup> PACHECO, F. "Libro de descripción...", pag. 141: "Hizo muchas inscripciones i epigramas a amigos suyos".

intelectuales<sup>66</sup>. Impone la necesidad de esta sabia utilización sobre postulados de la antigua Poética y Retórica, indicando que son los poetas y los oradores los llamados a tal labor, enriqueciendo sus trabajos con una mayor habilidad en la forma y un más acusado bagaje intelectual. Da Medina cuatro causas como las causantes de este bajo nivel: el desarrollo lento de una cultura y su idioma, la ignorancia de las labores literarias, la absurda costumbre de creer que la lengua vulgar no era idónea para actividades nobles -la más grave para el sevillano-, y la escasez de modelos a imitar; aunque esta crisis estará perfectamente superada con la labor poética y preceptiva de Fernando de Herrera, a quién considera uno de los más grandes poetas e historiadores de Europa y del que destaca sus «Anotaciones» ya que, "salidos en público estos y otros semejantes trabajos, se comenzará a descubrir más clara la gran belleza y esplendor de nuestra lengua y todos encendidos en sus amores la sacaremos como hicieron los principes griegos a Elena, del poder de los bárbaros... .Incitáronse luego los buenos ingenios a esta competencia de gloria y veremos extenderse la majestad del lenguaje español adornada de nueva y admirable pompa, hasta las últimas provincias donde victoriosamente penetrarán las banderas de nuestros ejércitos"<sup>67</sup>.

Del licenciado o canónigo Francisco Pacheco, uno de los pilares fundamentales en la configuración de este ambiente cultural sevillano, se tiene la noticia de su estrecha amistad con Pablo de Céspedes a través del testimonio de su sobrino, el pintor de igual nombre<sup>68</sup>. Los datos que se conocen de su biografía y personalidad no nos lo sitúan con la importancia que en su momento debió tener en estas academias. Destacó en los versos latinos y satíricos, realizó el programa de

---

<sup>66</sup> VILANOVA, A. "Preceptos...", pags. 576-578.

<sup>67</sup> Página 12 del prólogo a las "Anotaciones" de Herrera.

<sup>68</sup> PACHECO, F. "Libro de Descripción...", pag. 103.

la custodia de Juan de Arfe para la catedral sevillana y se constituyó en ardiente defensor de la categoría poética de Fernando de Herrera.

El pintor Francisco Pacheco es también integrante destacado de este ambiente en la evolución de los primeros tiempos de las academias a las agrupaciones posteriores, donde se aprecia ya la paulatina transformación de las características humanísticas en su globalidad, sobre todo en la acentuación del factor religioso y en la diferenciación disciplinar de las actividades intelectuales y artísticas. Su producción poética lo sitúa como continuador de las características de Herrera, aunque sin llegar a su grandilocuencia<sup>69</sup>. Su labor especulativa prioritaria, dedicada a la teoría pictórica, la veremos y analizaremos posteriormente.

Fernando de Guzmán, poeta asimismo de estos círculos hispalenses, era poseedor de una estrecha amistad con Pablo de Céspedes, tanto por la tradicional cita de Pacheco en su «Libro de Retratos», por el poema que le dedica y por otros datos más de la documentación<sup>70</sup>. Perteneciente a una familia noble sevillana, seguía el paradigmático modelo renacentista de hombre de letras y de armas, existiendo también poesías suyas en las «Flores de Poetas Ilustres» de Pablo de Espinosa. Era igualmente, poseedor de un carácter alegre y festivo, reflejado en numerosos dichos anecdóticos de su tiempo, recogidos por su compañero y amigo Juan de Arguijo<sup>71</sup>; así, se le conocía por el sobrenombre de «El Hereje». Este rasgo de su personalidad le haría más propenso a la relación con Céspedes, caracterizado también, como hemos visto, por esa tendencia chispeante. Incluso es posible que

---

<sup>69</sup> Ver documentos XXXVII-XXXVIII y estudios respectivos.

<sup>70</sup> El soneto está contenido en el documento XXXV y el dato de su pertenencia a la academia de Juan de Arguijo en el XXIX.

<sup>71</sup> Los cuentos recogidos por Arguijo están publicados por PAZ Y MELIA, A. "Sales españolas o agudezas del ingenio nacional", Biblioteca de Autores Españoles, t. 176, Madrid, 1964. Las referencias a Fernando de Guzmán están en las pags. 235, 239 y 267.

ejerciera la función de mecenas con el racionero en sus visitas a Sevilla, pues, como se aprecia en la composición que le dedica, se refleja una cierta vinculación de dependencia<sup>72</sup>.

Otro amigo de Céspedes en Sevilla fue el mecenas y poeta Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla y ejemplo del derroche de una riqueza debido en gran parte a la protección de artistas e intelectuales. Es fiel reflejo del importante poder económico que adquirió la alta burguesía dedicada al comercio con las Indias, estando marcada su personalidad por las características socio-culturales del modelo humanista italiano de un acentuado clasicismo. Se aferra a su círculo de amistades eruditas a las que mantenía generosamente según el modelo académico, participando en sus tertulias todos los miembros de estos ambientes hispalenses que indistintamente asistían a un lugar u otro. Hasta 1608 mantendrá esta función de mecenazgo, alternada con su dedicación a la poesía y al coleccionismo, creando un ambiente humanista de los más importantes de la época, donde asistían los más destacados humanistas españoles del momento. Pero en esta fecha cae en la más absoluta quiebra, lo que le obliga a refugiarse en el colegio sevillano de la Compañía para poder evitar a los acreedores al dispensársele inmunidad eclesiástica, mientras sus bienes eran confiscados. De aquí no saldrá hasta 1616, año en el que se le reencuentra inmerso en la vida cultural sevillana.

La postura ideológica de Arguijo es un caso paradigmático de hasta donde podía llegar el concepto sublime de la actividad cultural humanista y su elevación

---

<sup>72</sup> Así señala al iniciar el poema:

"Céspedes peregrino,  
Unico en este arte  
píntame cual diré a mi Elisa bella".

Esta expresión, «píntame cual diré», puede expresar una vinculación de mecenazgo, en la que se establece una dependencia del artista con respecto al protector que le señala las prioridades de su pintura.

por encima del aspecto económico o mundano. Su labor protectora se dirigía fundamentalmente hacia dos sectores predominantes en sus relaciones sevillanas, los eruditos y jesuitas. A ellos otorgará importantes donaciones o manutenciones que para el poeta correspondían a su aportación cultural y religiosa que estaba por encima de cualquier referencia material, según los presupuestos idealistas del sevillano que vemos repetirse en otros casos contemporáneos como el de Céspedes.

Estas preferencias de la labor protectora de Arguijo nos señala las bases ideológicas más prestigiosas de la época: la influencia clásica y el fervor religioso contrarreformista, máximos beneficiados de su mecenazgo. Aunque esta íntima relación es general a partir de la época trentina, hacia fines del siglo XVI y principios del XVII es cuando vemos intensificarse la influencia de la espiritualidad en estos grupos, especialmente debida a la creciente presencia e importancia de sus miembros en los cenáculos sevillanos. En el caso concreto de la academia de Arguijo se aprecia esta evolución hacia planteamientos retórico-espirituales en la distinta influencia ideológica que se verifica en dos cartas relacionadas con ella entre la fecha de 1597 y 1605 (ver documentos XXIX-XXX), donde por otro lado se demuestra una dependencia económica de Herrera con respecto a Arguijo que se desconocía hasta ahora, aunque se había sospechado.

El caso de este poeta se constituye como una espléndida muestra de la crisis de la relación de mecenazgo sevillana a principios del Seiscientos, en un momento en el que ya se entreve el descubrimiento del ideal, minoritario e irreal mundo cultural de este manierismo hispalense. A partir de ahora se perderá ese idealismo y el nuevo ambiente socio-cultural barroco impone una nueva situación social al humanista en la que domina su enfrentamiento a la dura realidad cotidiana. La condición social del artista o intelectual cambiará profundamente, dependiendo ahora de una compensación pragmática por su actividad que en nada se asemeja al

planteamiento sublimado de la experiencia de Arguijo, poeta que con su atrayente y agitada biografía ilumina magistralmente lo que supone la caída de un viejo modelo cultural y las tremendas dificultades de los intelectuales en él educados para adaptarse a la función mucho más práctica del nuevo periodo barroco<sup>73</sup>.

El jesuita Luis del Alcázar o de Alcázar es también otro de los eruditos que se nos presentan con una profunda relación con Pablo de Céspedes, tanto en la referencia tradicional de Pacheco<sup>74</sup>, como ahora con varias alusiones nuevas<sup>75</sup>. Pertenece a la importante familia de los Alcázar sevillanos, una de las más destacadas en la actividad humanista de la ciudad con personajes como los poetas Baltasar, su tío, o Juan Antonio, su hermano. Su presencia en las academias se produce en un momento en el que incide notablemente en su evolución hacia posturas más religiosas o contrarreformistas. Así lo manifiesta el título de su obra capital: «Vestigatio arcani sensu in Apocalypsi» publicada en Amberes en 1614, a la que dedica gran parte de su vida intelectual. La influencia de esta realización del jesuita es importante por la participación de numerosos humanistas como Pedro de Valencia y el jesuita Rodrigo de Figueroa, ambos por la mediación de Céspedes, o Jáuregui, quien diseñará los grabados que la ilustran. Pero la mayor repercusión la tendrá en las ideas religiosas del pintor Francisco Pacheco quien la nombra frecuentemente en su «Arte de la Pintura» como autoridad en la rigurosa sistematización de tipos iconográficos que realiza el suegro de Velázquez en la última parte de su libro.

---

<sup>73</sup> Para una mayor caracterización de la biografía y actividad humanista de Arguijo ver el estudio a los documentos XXIX-XXX.

<sup>74</sup> PACHECO, F. "Libro de descripción...", pag. 103.

<sup>75</sup> En el documento XXX se aprecia como por mediación de Céspedes pasa a ayudarlo en sus trabajos sobre el Apocalipsis el también jesuita Rodrigo de Figueroa. Asimismo en el XLIII se refleja como también Pedro de Valencia colabora en su obra tras la relación que entre ellos establece el racionero.

Juan Antonio del Alcázar, Veinticuatro de Sevilla y alcaide de los Alcázares, hermano del anterior, a quien como indica Pacheco su «amistad fue mayor que de hermano»<sup>76</sup>, era también poeta de este ambiente cultural y poseedor de una estrecha amistad con Céspedes al que incluso invita a su casa sevillana, según se señala en la documentación. Destacan sus composiciones laudatorias al racionero (documento XXXVI), a su hermano, el padre Luis del Alcazar, o la que a él le dedican Pacheco, Herrera o Medrano. Cultiva también la amistad con Bernardo de Aldrete, quizás por mediación de Céspedes, mientras que por otro lado se configura como un ejemplo más de la traslación del centro sevillano a la Corte en la primera mitad del Seiscientos, donde estrechará una profunda amistad con Quevedo, posiblemente iniciada en la ciudad hispalense.

Baltasar de Escobar es otro poeta y preceptista de este círculo. Amigo íntimo de Herrera, pasará gran parte de su vida en Roma donde posiblemente sufrirá las críticas de los humanistas italianos, lo que acentuará su interés en la creación de una epopeya nacional española que exaltara las grandezas imperiales de su monarquía, todo ello basado en los preceptos clasicistas de origen aristotélico, tal y como se aprecia en los documentos XXXI y XXXII donde ensalza el «Monserrate» de Virués y pide a Herrera la realización de una serie de poemas heroicos de las gestas españolas. Su vinculación con las características de las tertulias sevillanas se aprecia asimismo en su tratamiento imperial de la lengua, manifestado a través del interés por el aspecto exterior de la forma, lo que le lleva a preocuparse por el tema de la ortografía, tan tratado por el «Divino» poeta. El prestigio de Escobar en su época debía ser considerable como se demuestra por la inclusión de varias composiciones suyas en las «Flores de Poetas Ilustres» de Pedro

---

<sup>76</sup> PACHECO, F. "Libro de descripción...", pag. 82.

de Espinosa, por los elogios poéticos que le realizan Cervantes y Cristobal de Mesa o por los versos de Herrera en los que le pide que vuelva de Roma a Sevilla.

El jesuita Juan de Pineda, fuente importante en los estudios iconográficos de Francisco Pacheco, tuvo asimismo relación con Céspedes como poseedor de un cargo importante dentro del colegio sevillano. Esta alta posición hizo que por iniciativa suya se construyera en la Casa Profesa hispalense "un retablo en su altar con un cuadro de pincel admirable de mano del famoso pintor el racionero Céspedes, que fue único en su arte en nuestros tiempos en España", pintura que se quitaría en 1613 en la fiesta de San Ignacio para colocar la imagen de Martínez Montañés<sup>77</sup>. Pineda, junto con Luis del Alcázar, es, según Brown, el principal artífice del viraje espiritual contrarreformista que sufre la academia de Pacheco a principios del siglo XVII<sup>78</sup>. Por otra parte resulta muy probable una relación intelectual del jesuita con el racionero cordobés, pues los temas de sus obras eruditas son frecuentemente similares, sobre todo los referentes a los libros del Antiguo Testamento, y muy especialmente los comentarios filológicos y artísticos de la época de Salomón, uno de los pasatiempos favoritos contemporáneos como indica Brown.

La evolución poética e intelectual de estos centros sevillanos se prolonga en el siglo XVII, con personajes como Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui o Rodrigo Caro. Este último será uno de los pocos casos de la permanencia en esta región, aunque su traslado a Madrid lo intentará denodadamente, pero no fructificará en gran parte por la intervención nada favorable de su «colega» Francisco de Rioja, en un ejemplo más de las disputas subterráneas de estas agrupaciones. Las

---

<sup>77</sup> Datos de HERRERA PUGA, P. "Los jesuitas en Sevilla en tiempos de Felipe III", Granada, Universidad, 1971, pag. 26. El entrecomillado corresponde al documento aportado por el autor, "Historia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla desde el principio del año 1611 hasta el fin de año de 1616", fol. 312, lin. 9.

<sup>78</sup> BROWN, J. "Imágenes...", pags. 54-56.

características de Caro, a las que ya nos hemos referido y a las que volveremos posteriormente, son la síntesis de la problemática convivencia de los elementos clasicistas tradicionales con la intensificación espiritual realizada en los últimos años, sobre todo por la acción del elemento jesuita. Estas dos tendencias, erudita y contrarreformista, no serán armónicamente fusionadas en muchas ocasiones, lo que unido a sus frustrados deseos de progresar en la Corte, le harán cerrarse ante lo social, retrayéndose hacia su vasta actividad intelectual y poética, enfocada idealmente hacia las épocas antiguas o hacia la más inmediata, pero igualmente idealizada, quinientista.

A todo este número de poetas relacionados con Pablo de Céspedes se suman otros asiduos asistentes a estas academias que, aunque realizan alguna actividad poética, no es ésta su labor fundamental. Nos estamos refiriendo al caso de los oradores fray Agustín Salucio y Alvaro Pizaño de Palacios, el primero caracterizado por una tendencia minoritaria más quinientista, mientras en el segundo los planteamientos contrarreformistas de una persuasión social amplia son predominantes. Ambos personajes vienen referidos por Pacheco en su «Libro de Retratos», quedando demostrada la estrecha vinculación de los dos con el racionero cordobés.

Ya hemos visto anteriormente como Arias Montano ocupaba una privilegiada posición en estos ambientes, donde con toda seguridad continuaría su ya larga amistad con Céspedes, introduciendo en estos círculos a su discípulo Pedro de Valencia, a quien el racionero pone en contacto también con los humanistas hispalenses, asumiendo la función de padrinazgo como se aprecia en los documentos XLIII-XLIV-XLV. También habría que sumar a todo esto la asistencia a estos cenáculos humanistas del otro gran maestro de Céspedes, el historiador Ambrosio de Morales, para tener un esquema de las amistades con que se encontraría el racionero en sus visitas o estancias en estas academias sevillanas, en las que ocupaba

un lugar de primer orden en sus planteamientos poéticos, estéticos, historiográficos, arqueológicos, exegéticos o lingüísticos.

Así pues, queda Céspedes como elemento importante en la evolución de estos centros sevillanos, apareciendo en un momento en que se iban transformando sus presupuestos renacentistas en otros propiamente contrarreformistas, a la vez que se iba pasando de un sentido enciclopédico o globalizado en sus estudios a un tratamiento más individualizado de las materias, en un proceso general a toda la cultura humanista como hemos visto. El prestigio del cordobés es tal, no ya solo en Andalucía sino en toda España, que incluso los más fervientes impugnadores de este centro hispalense, los humanistas salmantinos implicados en la polémica de las «Anotaciones a Garcilaso de la Vega», tenían una profunda amistad y respeto por el racionero, cuando sabemos la dureza de sus tremendos ataques hacia Herrera y otros poetas sevillanos. Este es el caso de Baltasar de Céspedes, yerno de El Brocense, motivo este último del conflicto al compararse sus Comentarios al poeta toledano con los del «Divino» Herrera; lo que demuestra la importante reputación en que se tenía al cordobés, al mantenerse su prestigio por encima de las polémicas de la época<sup>79</sup>.

Por otro lado, la trascendencia de estos centros sevillanos será importantísima en la configuración de las características literarias españolas del siglo XVII. Así, y aparte del masivo trasvase de sus miembros a la Corte en la primera mitad del Seiscientos, hay que señalar la presencia más o menos esporádica según el caso de grandes personalidades del Siglo de Oro. Cervantes conoció y se trató con los humanistas de estas tertulias hispalenses, también participó frecuentemente en ellas, destacando su soneto de 1597 dedicado a Herrera tras su muerte y la función de

---

<sup>79</sup> Ver documentos XLIII-XLIV.

cronista en dos certámenes celebrados en 1606 en San Juan de Aznalfarache, cerca de Sevilla<sup>80</sup>. Lope de Vega también tuvo relación con los intelectuales, mecenas y agrupaciones de la ciudad del Betis, siendo especialmente significativa su vinculación de mecenazgo y poética con Juan de Arguijo, quien lo aceptó en su academia en 1601 y 1602, dedicándole el madrileño numerosas alabanzas e incluso consagrándole algunas de sus obras. Quevedo también viajó a Sevilla, siendo especialmente significativa su amistad con el pintor Francisco Pacheco, a cuya academia asistía. La relación de Góngora con este foco fue más estrecha, habiendo numerosos ejemplos de su actividad poética en las fiestas literarias hispalenses<sup>81</sup>, a lo que se unía la irradiación de este centro a Córdoba y el contar entre sus amistades con Céspedes. Estos literatos continuarán su estrecha relación con los humanistas sevillanos tras la instalación de estos en Madrid a partir de los primeros años del Seiscientos.

Pero la vinculación de Céspedes al centro sevillano no agotaba sus inquietudes literarias, pues apreciamos como también participa en las prácticas intelectuales y preceptivas que definen otro importante foco poético andaluz, el denominado tradicionalmente, grupo antequerano-granadino, precedente inmediato junto al hispalense de las características de la explosión gongorina. A pesar de esta diferenciación primera, hay que destacar la profunda relación de estos dos centros poéticos pues, aunque el sevillano posee un mayor afianzamiento en su ciudad, los poetas antequeranos intervienen frecuentemente también en los cenáculos hispalenses. Así, entre ambos, constituirán las bases fundamentales de la estética culterana pues, como señala Alborg refiriéndose al grupo antequerano-granadino, en sus producciones, el mundo poético de Herrera atenúa su magnificencia y suntuosidad

---

<sup>80</sup> HAZAÑAS Y LA RUA, J. "Noticia de las Academias...".

<sup>81</sup> Por ejemplo las noticias de "Ibidem", de que participó en la justa sevillana realizada en 1610 con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola (pag.10). A esto se añaden los datos anecdóticos recogidos por Juan de Arguijo en sus cuentos.

ganando en refinamiento y delicadeza, en detalles suntuarios de tono menor, en un gusto ornamental que ya nos anuncia el barroquismo por el camino de la exquisitez decorativa elegante y suave<sup>82</sup>.

La conexión del racionero con este otro grupo andaluz, se manifiesta en unos análisis de una composición antequerana en exaltación de Rodrigo de Narváez (documento XXXIV), en unos planteamientos en los que descubre su gusto por la poesía exuberante de este foco malagueño. Igualmente se conoce la adscripción de su discípulo, el pintor y poeta Antonio Mohedano, a este grupo, en el que establecerá estrecha amistad con su principal representante Pedro de Espinosa, quien le dedica un soneto es donde concibe semejantemente la poesía y la pintura bajo los postulados ideológicos aristotélicos dominantes de la época<sup>83</sup>.

Ya hemos hablado de la labor divulgadora de Espinosa a través de sus «Flores de Poetas Ilustres» publicadas en Valladolid en 1605, auténtica muestra de la poesía pre-culterana. En él será donde mejor se manifestará el carácter colorista y sensual de estas composiciones, erigiéndose en perfecto eslabón de esa tendencia hacia lo pictórico que preside el paso de Herrera a Góngora y que culmina, según Orozco Diaz, en la obra de Calderón<sup>84</sup>. Esta propensión hacia el color en la poesía andaluza del momento se refleja igualmente en Pablo de Céspedes, ya sea en algunos pasajes de las descripción naturalista de su «Poema de la Pintura» o en otros fragmentos de su «Elogio a Fernando de Herrera».

---

<sup>82</sup> ALBORG, J. L. "Historia de la literatura española", t. II, pag. 511.

<sup>83</sup> Algunos versos son especialmente significativos en este sentido:

"Ministros del más vivo entendimiento  
Almas que le dan la vida al pensamiento  
y lenguas con que habla nuestra mano".

<sup>84</sup> OROZCO DIAZ, E. "Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor", Granada, Universidad, 1967, pag. 152.

Todas estas características evolutivas no son sino una clara manifestación de lo que señala Orozco como "cambio estilístico general que destaca lo cualitativo y ornamental sobre la pura sustancia y lo constructivo"<sup>85</sup>. Cambio que llegará a esas profusiones decorativas y juegos con la forma como muestra, en última instancia, de la crisis de la invención retórica que señala Morpurgo Tagliabue como característica del Barroco, desviándose el aspecto rompedor a esa mayor atención de la disposición o elocución, en lo que constituye la adecuación de las artes al clasicismo seiscentista en el que, por medio de estas dos categorías retóricas, se conseguía su perfecta funcionalidad en el sincretismo de lo pedagógico y deleitable, enfocando la hostilidad y la inquietud del humanista al plano puramente formal<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> OROZCO DIAZ, E. "Temas del barroco de poesía y pintura", Granada, Universidad, 1947, pag. 71, y en general todo el capítulo: "El sentido pictórico del color en la poesía barroca".

<sup>86</sup> MORPURGO TAGLIABUE, G. "Aristotelismo...".

## EL TEMA DE LAS RUINAS.

A la hora de hablar de la inquietud intelectual que mueve a los humanistas en su acentuado interés por los vestigios o restos que de periodos pasados sobrevivían en su época, es inevitable volver a hacer referencia al diferente enfoque o tratamiento realizado, ya sea llevados por un afán científico al considerarlos medios para su actividad historiográfica, o bien movidos por una sensación emocional que les estimula a una rememoración o reconstrucción idealizada y más o menos subjetiva de ese momento pretérito.

Estas dos posturas no son sino la división aristotélica, tan característica a todas las intervenciones culturales del Humanismo entre la poesía y la historia, la primera establecida sobre los conceptos de lo verosímil idealizado y universal, mientras que la segunda se basa en el estudio de lo verídico y particular. Este distinto enfoque corresponde al concepto de las labores arqueológicas antes reseñadas como ciencia auxiliar en los intentos de conocer la antigüedad según planteamientos puramente eruditos, tal y como señalaba Ambrosio de Morales. En el plano sentimental-poético, como rescate de un mundo glorioso que se quiere emular perfeccionadamente, tanto en sus características políticas -Imperialismo- como culturales -Humanismo-. De aquí que ya muy pronto se establezca la diferenciación conceptual según la disciplina desde la que se aborda su tratamiento, separándose a mediados del siglo XVI por Du Bellay la «Antiquitez», que responde a una naturaleza poética, de la «Antiquaria» donde la define el tratamiento histórico-arqueológico. Incluso esta denominación se mantendrá a lo largo de los siglos posteriores como se aprecia en la distinción realizada por Lessing, indicada por

Henares Cuéllar, entre un «Anticuario» y un «Arqueólogo», por la cual el primero es heredero de los fragmentos de la Antigüedad mientras el segundo lo es de su espíritu<sup>87</sup>.

La consideración poética del vestigio antiguo o ruina en el ciclo humanista, que es la concepción que ahora vamos a analizar preferentemente, tiene un desarrollo posterior a su enfoque como signo de una realidad ideal pretérita que se quería conocer y recuperar. Antes de poseer un tratamiento estético emocional propio, se le concibe por esa función mediadora que, como señala Mortier, autoriza a la meditación histórico-arqueológica, filosófica y moral. El interés por los restos arcaicos corresponde en un principio a una reflexión sobre la caída y sobrevivencia de Roma, en una consideración a la que no se le otorga ningún valor intrínseco sino por remitirnos a la integridad ideal de la obra en su plenitud<sup>88</sup>.

Este planteamiento ya nace con el que se puede considerar iniciador del tratamiento humanista de las ruinas: Petrarca; es el primer intelectual que se plantea de una manera consciente la valoración del pasado romano a partir de la contemplación de sus vestigios o restos, presidiendo esta visión la idea de continuidad de la Roma clásica y cristiana en un enfoque eminentemente histórico-político. Esta idea de la perennidad de la ciudad antigua por una doble tradición imperial y apostólica, como señala Mortier, responde a una concepción de las ruinas como símbolos por los que se trasciende a una realidad cultural, moral y política,

---

<sup>87</sup> HENARES CUELLAR, I. "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII", Granada, Universidad, 1977, pag. 153.

<sup>88</sup> MORTIER, R. "La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo". Génova, Librairie Droz, 1974, pags. 15-21.

quedando el aspecto sentimental o de admiración referido a Roma, no a sus vestigios<sup>88</sup>.

La elaboración de este tema desde un riguroso punto de vista erudito, se inicia con Poggio Braccionli en la primera mitad del siglo XV, quien inaugura los minuciosos trabajos arqueológicos de descripción de los restos clásicos, en una tendencia de un importante desarrollo en el Humanismo. Por otro lado, en la posición antagónica de una contemplación sentimental casi «romántica», se sitúa Aeneas Sylvius Piccolomini, el futuro Pio II, mostrando durante su pontificado un deseo de restaurar y concienciar hacia los restos arqueológicos, en donde se incluye la actividad de Flavio Biondo quien le dedica su «Roma Triumphans». No obstante, estos intentos de Pio II quedarán sin plasmación real e incluso él mismo se muestra a ocasiones poco respetuoso con los vestigios clásicos cuando se interponen a su actividad arquitectónica<sup>89</sup>.

Pero la exaltación estética de las ruinas se producirá de una manera evidente a fines del siglo XV con la «Hypnerotomachia Poliphili» de Francesco Colonna. Este tratamiento imaginativo e idealizado tendrá profundas consecuencias en la literatura y las bellas artes durante todo el ciclo humanista, produciéndose una auténtica legitimación de ese paisaje ruinoso en donde no tiene cabida la lamentación, sino que todos los restos inspiran una profunda admiración, cuyo ejemplo puede estar en el ensalzamiento de las epigrafías, donde el protagonista lee entusiasmado los extraordinarios relatos de la Antigüedad.

---

<sup>88</sup> "Ibídem", pag. 27.

<sup>89</sup> "Ibídem", pag. 33.

No obstante, será en el Quinientos cuando se sistematice y extienda el prestigio de las ruinas, ya sea a nivel erudito-arqueológico o poético. A principios de esta centuria el tema pasa a la poesía, con un enfoque claramente grandilocuente, en donde se exalta la magnanimidad de la Roma antigua. Pero será a mitad de siglo cuando se vaya acentuando el sentimiento pesimista de su contemplación, tomando de ella el aspecto destructivo del tiempo y la caducidad de las cosas. Esta es la postura de Janus Vitalis en una composición de un impresionante influjo posterior<sup>91</sup>. El otro modelo italiano que ahora surge sobre la visión poética de las ruinas es el «Superbi Coelli» de Castiglione, poema de gran repercusión en España.

La relación dialéctica entre la consideración gloriosa y pesimista de la contemplación de los vestigios antiguos llega a un momento culminante en la mitad del Quinientos con la obra de Du Bellay «Antiquitez de Rome». El humanista francés concibe las ruinas de la Ciudad Eterna como manifestación de su incomparable gloria antigua, pero las deplora por su significado melancólico como manifestación de su caída. Se aúna la descripción de una grandeza y la lamentación de sus restos, en un poema donde aparece al mismo tiempo el tema de la vanitas, el tratamiento moral de su significado unido al concepto de la corrupción y la exaltación incondicional de la grandeza romana<sup>92</sup>.

Estamos pues, en el momento en que las ruinas de Roma, como señala Bialostocki, se convierten en motivo didáctico, en una tendencia que irá

---

<sup>91</sup> "Ibidem", ver cap. III: "L'Epigramme latine de Janus Vitalis ou la fortune européenne d'un thème".

<sup>92</sup> "Ibidem", pag. 63.

argumentando que lo duradero está sólo en Dios<sup>93</sup>. Planteamiento que, naciente ahora, adquirirá un extraordinario desarrollo en el siglo XVII como manifestación de la mortalidad y de la vanidad. En definitiva, en Du Bellay se vislumbra ya la intlexión en el contenido ideológico de este tema, desde la concepción gloriosa del Renacimiento al concepto de frustración y desengaño barroco, en unos postulados donde, como veremos a continuación, se reflejan las categorías de la fama y la inmortalidad, así como su evolución en el ciclo humanista.

De esta forma, para los humanistas que van a Roma en el siglo XVI y contemplan la ciudad convertida en sepulcro de una grandeza desaparecida, las ruinas son las mediadoras entre el observador humanista y el objetivo ideal de su planteamiento. Según el espíritu y pensamiento del observante pueden interpretarse desde un punto de vista elegiaco o frustrante<sup>94</sup>.

En el caso español del tratamiento poético o arqueológico-histórico de las ruinas, apreciamos, dentro de la consideración evolutiva general del ciclo humanista, unas características peculiares que se derivan estrechamente de la situación política y socio-cultural de nuestro país. En el humanismo hispano se produce igualmente un importante interés por el significado de los vestigios del pasado como medio para trasladarse a una realidad pretérita convenientemente idealizada. Su función se puede establecer ya sea a través de un minucioso y erudito estudio arqueológico,

---

<sup>93</sup> BIALOSTOCKI, J. "Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes", Barcelona, Barral, 1973, el capítulo "Arte y Vanitas", pag. 194.

<sup>94</sup> MORTIER, R. "La poetique...", pag. 86: "Pour la plupart des humanistes qui ont fait au XVI<sup>e</sup> siècle le pèlerinage culturel de Rome, la Ville éternelle n'est plus que le sépulcre d'une grandeur disparue, tristement démentie par le présent. Ses ruines émeuvent, non par leur beauté, mais par leur désolation même et par leur abandon: elles n'ont de sens et de valeur que par rapport à ce qu'elles furent, à la splendeur perdue dont elles témoignent. Elles sont la médiatrice entre l'observateur humaniste et l'objet quasi mythique de son culte. Leur portée est donc double, exaltante ou déprimante selon la direction de la pensée".

o bien sobre el planteamiento poético. El primer caso lo hemos visto anteriormente, repitiéndose gran parte de sus peculiaridades en la elaboración literaria.

La máxima manifestación poética se produce en este círculo sevillano entre fines del XVI y principios del XVII, donde ya asistimos a exposiciones que nos recuerdan los presupuestos históricos sobre los que se abordan también estos temas. Así veremos como los restos antiguos exaltados principalmente en el Quinientos no serán los de Roma, como en el resto de Europa, sino los propiamente españoles (Itálica, Sagunto, Numancia) o los de civilizaciones que en su momento pusieron en aprietos al imperialismo romano, como el caso de Cartago, tan asimilado e identificado a lo antiguo hispánico en humanistas como Fernando de Herrera o Pablo de Céspedes. Todo ello, como también es normal en este grupo, sobre bases totalmente clásicas, como sucede con el soneto de Gutierre de Cetina dedicado a las ruinas de Cartago, donde traslada el «Superbi Coelli» de Castiglione pero cambiando Roma por la capital cartaginesa como señala Vranich<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> VRANICH, S.B. "Ensayos sevillanos del siglo de Oro", Valencia, Albatros, 1981, el capítulo: "La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII", pag. 66.

Después de un planteamiento poético abstracto sobre los restos de la antigua España, que ahora debe recuperar su grandeza<sup>96</sup>, la visión emocionada de un tema a partir de las ruinas, se desarrolla destacadamente en este grupo sevillano-cordobés con ejemplos entre otros, de Cetina, Herrera, Fernando de Guzmán, Céspedes, Arguijo, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja o Juan de Jáuregui, donde paulatinamente se va pasando de una visión elegiaca de esa realidad antigua a una simbolización moral de los restos como ejemplo pesimista del presente.

En esta evolución, como en tantas ocasiones, apreciamos la posición de Céspedes como aglutinación de experiencias anteriores y proyección de futuros desarrollos. Ya hemos visto su situación en el contexto arqueológico, como a partir de su formación complutense, en un ambiente donde se estudiaban minuciosamente los vestigios romanos, él se decanta por una arqueología que podríamos denominar pre-clásica, tendiendo a buscar y ensalzar ese periodo más propiamente español que también cantaban los poetas. El racionero se configura como extraordinario ejemplo de lo que es la división humanista del tema de origen claramente aristotélico, entre sus estudios eruditos y sus emocionadas composiciones poéticas. Se cumplen en sus poemas la reseñada preferencia por los restos españoles o de una relación preferente con lo hispánico, siempre que haga referencia a una superación o

---

<sup>96</sup> Esta posición más genérica como manifestación ideal de la grandeza del periodo de Carlos V se puede ver en algunas composiciones de Argote de Molina, como en algunos fragmentos de esta exaltación a España:

"Y como Prometeo  
Tu gran cuerpo reforma  
En la primera forma  
De partes y faciones y de aseó  
Y del fuego mas fino  
Te da luz, vida, lengua y ser divino  
El consorte de Pirra  
De las piedras renueva  
Las gentes en diluvio sumergidas,  
Y aquesta luz de Cirra  
Con mas divina prueba  
Levanta tus ciudades destruidas  
De piedras encendidas  
Y mármoles sagrados  
Al son de un nuevo acento  
Que mueve al raudo viento".

equiparación con lo romano, destacando los casos típicos de Cartago, Numancia y Sagunto, todo ello con las claras implicaciones socio-políticas de rescate de un pasado glorioso que hemos señalado anteriormente. Sólo varía el procedimiento de recuperación ya sea a través de un análisis detallado y particular de los vestigios arqueológicos o por medio de un planteamiento emocional idealizado y general de las alusiones a las ruinas en sus composiciones poéticas<sup>97</sup>.

En Céspedes observamos como a pesar del pesimismo que impregna sus composiciones queda aún esa consideración gloriosa hacia el resto antiguo, al que considera manifestación de una grandeza pasada. Es lo que Crozco Diaz ha llamado tercera vía de la fama, en la que frente a la destrucción de lo material se destaca la supervivencia de los valores morales o espirituales del heroísmo o del decoro<sup>98</sup>. Esta consideración es frecuente en pasajes de su «Poema de la Pintura», donde, tras exponer la caída, concluye con afirmaciones elegíacas:

"O Numancia, O Sagunto, que testigos  
siempre sereis de humanos desengaños  
Caisteis mas quito vuestra venganza  
Al vencedor la presa palma i la esperanza"<sup>99</sup>.

para concluir:

---

<sup>97</sup> Incluso, aunque es sabido que el auge del tema de las ruinas en la poesía española del momento no se corresponde con un desarrollo similar en la pintura, es interesante destacar como entre los bienes que Céspedes tenía en su casa en el momento de su muerte se encuentran numerosos «paisajes». Género este del paisaje tan propenso a la representación de ruinas en él, en un momento en el que se intenta vincular artística y simbólicamente las elaboraciones artificiales integradas en el seno de la naturaleza, en una relación dialéctica entre lo natural y lo artificial o entre lo divino y lo humano tan característica en la época y cuya manifestación estética más importante se desarrolla con el tema de los jardines y las ruinas como consideración antagónica de lo natural modificado por el hombre y lo artificial intervenido por la naturaleza. Para una mayor profundización de este tema ver OROZCO DIAZ, E. "Temas...", el capítulo: "Ruinas y jardines, su significado y valor en la temática del Barroco".

<sup>98</sup> "Ibidem", pag. 132.

<sup>99</sup> Texto original de Pablo de Céspedes. Ver documento XXII.

'Solo el decoro qu'el ingenio adquiere  
Se libra d'el morir, o se difiere"<sup>100</sup>.

Esta concepción del tema de las ruinas antiguas como contenedoras del prestigio de la fama, aún cuando se reconoce su caída y su derrota ante el tiempo y la actuación divina por medio de la naturaleza, tiene un importante desarrollo en este centro sevillano-cordobés, pues aparte de Céspedes se aprecia igualmente en composiciones de algunos humanistas con los que tuvo estrecha relación, como Juan de Arguijo, en su composición a los muros de Cartago<sup>101</sup>. De aquí influirá

---

<sup>100</sup> 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, pag. 333.

<sup>101</sup> Arguijo es un extraordinario ejemplo del momento cambiante que nos encontramos, pues, igual que realiza un soneto a Cartago exaltando la intemporalidad de su gloria, nos muestra otro de un hondo desengaño, ya de connotaciones plenamente seiscientistas.

El primero sería su "Soneto a las ruinas de Cartago":

"Este soberbio monte y levantada  
cumbre, ciudad un tiempo, hoy sepultura  
de aquel valor, cuya grandeza dura  
contra las fuerzas de la suerte airada.

Ejemplo cierto fue en la edad pasada,  
y será fiel testigo en la futura  
del fin que ha de tener la más segura  
pujanza, vanamente confiada.

Mas en tanta ruina mayor gloria  
no os pudo fallecer, ¡Oh celebrados  
de la antigua Cartago ilustres muros.

Que mucho más creció vuestra memoria  
porque fuistes del tiempo derribados,  
(que si permanecierades seguros".

El tono del otro soneto de igual título es completamente diferente, ya de características innegablemente barrocas:

"No los mármoles rotos que contemplo,  
tristes reliquias de la gran Cartago,  
ni de Numancia el miserable estrago,  
ni los despojos del efesio templo;

No de Sagunto el fin, unico ejemplo  
de la lealtad y de su injusto pago,  
descrecen mi dolor, ni satisfago  
con su memoria al mal que nunca templo.

Bien que prueba tal vez la fantasia,  
aunque en vano, aliviar mi desventura  
con la grandeza de desdichas tales;

posteriormente en poemas ya culteranos, como el dedicado a Granada por Collado del Hierro<sup>102</sup>.

Pero la evolución política y socio-cultural del Humanismo, con caracteres acentuados en muchas expresiones en España, dejará sentir su huella en la consideración poética de las ruinas, al igual que sucedía en su tratamiento historiográfico, en una acentuación de las implicaciones metafísicas espirituales y en una máxima valoración de los aspectos intemporales en contra de los temporales, aunque en las personalidades más destacadas adquirirá caracteres extremos como veremos a continuación. En nuestro país la crisis imperial se reflejará extraordinariamente en este tema en algunos poetas a través de un profundo y desgarrado pesimismo.

La concepción pesimista de la vida basada en los sentimientos de desengaño y desilusión se manifiesta en los intelectuales más destacados de la época. A esto se añade la intensificación del factor religioso, lo que hace considerar la vida como un momento fugaz que carece de importancia ante la intemporalidad. Todo ello conduce hacia una cruda presencia del tema de la muerte, de la decadencia nacional y de los valores eternos. No es extraño que estos planteamientos se reflejen en la temática poética de las ruinas cuyas bases pesimistas ya habían sido establecidas en la segunda mitad del Quinientos. Los vestigios del pasado se

---

Mas la razón advierte que confía  
en remedio engañoso quien procura  
con los ajenos consolar sus males".

(ARGUIJO, J. "Obras poéticas", pags. 147 y 149).

<sup>102</sup> OROZCO DIAZ, E. "El Poema «Granada» de Collado del Hierro", Granada, Patronato de la Alhambra, 1964. Se aprecia como en la parte dedicada a las Antigüedades de la ciudad, primero realiza una expresión pesimista, propia de la época, al considerar el tema del tiempo, para expresar posteriormente "esas «piedras famosas» que la salvan del olvido" (pag. 211), como dice el mismo poeta:

"formas que mueren, mármoles que viven".

considerarán ahora más como símbolos de la ruina del momento que como alusión de lo pretérito.

En este sentido, el caso de Góngora es significativo, pero donde destaca con su más absoluta crudeza es en Quevedo, quien en sus poesías a Roma, como señala Cuervo, altera la expresividad de su modelo francés -Du Bellay- para esforzar el contraste entre lo duradero y lo fugitivo<sup>103</sup>. El poeta madrileño manifiesta en sus composiciones poéticas las más desgarradas interpretaciones del tema de las ruinas asimiladas al derrumbamiento del Imperio español, llegando a identificarlas con la representación física de la muerte humana<sup>104</sup>.

En definitiva, asistimos a un progresivo desarrollo de este tema, desde las composiciones optimistas, idealizadas y elegiacas de los primeros momentos renacentistas, para plantearse ya su ambigüedad interpretativa entre la postura exaltadora de una grandeza pasada o una visión pesimista de su realidad presente con Du Bellay. A partir de aquí se irá acentuando paulatinamente su sentido moral como manifestación de lo fugitivo de la actividad humana, aún cuando siga prevaleciendo en algunos casos su referencia testimonial de una grandeza pasada, representación de una gloria o fama que no muere, como en el caso de Pablo de Céspedes. No obstante, en el caso español esta tendencia hacia el pesimismo originado por la situación del país era inevitable, llegando a su culminación con Quevedo.

Este último poeta se configura como excelente ejemplo de la variación ideológica efectuada en el ciclo humanista al comparar sus composiciones a Roma

---

<sup>103</sup> CUERVO, R.J. "Dos poesías de Quevedo a Roma" en *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, pags. 432-438.

<sup>104</sup> Ver VRANICH, S.B. "Ensayos...", pag. 72.

con su modelo quinientista. En Du Bellay la tristeza por la decadencia del mundo clásico romano se debe a una consideración de su poderío militar imperial, sin que prevalezcan los elementos de tiempo espiritual metafísico que en Quevedo son absolutamente preponderantes al identificar la evolución orgánica del imperialismo romano con la vida, en donde la simbología remite a la concepción del cuerpo humano que acaba con la muerte. No obstante, aunque en el escritor madrileño este último término es predominante, llevado por su carácter neo-estoico, no aparece en él la consideración de una rígida dependencia divina de toda la actividad humana tal y como sucede en algún otro planteamiento de lo mundano corporal en sentido ruínístico, cuyo ejemplo más importante también se podría encontrar en Sevilla con el programa cultural de Miguel de Mañara.

Este tratamiento del tema de las ruinas de los restos antiguos se enlaza directamente con el concepto humanista de la inmortalidad de la gloria o la grandeza humana a través de la fama que otorgan los medios culturales, ya sea poéticos, históricos, arqueológicos, pictóricos, etc. La base de este planteamiento la encontramos en la cultura clásica y en Horacio, tan importante en la teoría del Humanismo, cuando afirma que la vida del arte es «aere perennius» (perenne como el metal), dando origen a la confianza en la inmortalidad de la fama, en un planteamiento donde ese «non omnis moriar» (no muero por completo) sienta ya las bases de donde surgirá al final de una larga y compleja evolución el tema de la vanitas<sup>105</sup>.

Durante la Edad Media, al desdeñar el aspecto mundano y disponerlo todo a la rigurosa dependencia metafísica, este interés por la perduración de las acciones y actividades humanas se abandona. Será en el Humanismo, con todas las

---

<sup>105</sup> BIALOSTOCKI, J. "Estilo...", pag. 187.

implicaciones que el propio nombre conlleva, cuando se rescate esa valoración, al recuperar para sus realizaciones un prestigio que en la etapa posterior no se le otorgaba. Esta consideración llevaba en su más hondo significado un deseo de trascendencia para la actividad de los grandes hombres que los acercaran así a lo imperecedero. Aparte de la recuperación de la teoría clásica, llenaban con esa «inmortalidad» una parte de la espiritualidad religiosa medieval que se había abandonado para dar una mayor valoración a estas labores humanistas.

En el Humanismo, pues, se producirá una continua lucha de los intelectuales contra el anonimato que el tiempo podía otorgar a las producciones del hombre. Así se tomará como ejemplo a los clásicos, totalmente vigentes después de muchos siglos de su caída histórica. En el Renacimiento esta cualidad de la inmortalidad de la fama se considera lograda, en ese optimismo característico que se refleja en el tratamiento elegíaco de las ruinas como reflejo de ese mundo ideal pasado. Conforme avanzamos se va perdiendo paulatinamente esa confianza, lo que se traduce en un creciente escepticismo hacia la gloriosa función imperecedera de las artes liberales, en un periodo en el que se va acentuando paulatinamente el factor religioso. Todo ello fielmente aplicado a la temática de los vestigios antiguos, que se consideran cada vez más desde su significado moralizador como manifestación de lo trascendente, que hace caduco cualquier grandeza humana. De aquí al concepto de la vanitas al acentuarse esta tendencia, sólo hay un paso que se produce con la intensificación de esta línea ideológica contrarreformista, donde la inmortalidad de la fama no es más que un aspecto vano ante las acciones del Todopoderoso.

Los restos del pasado en el ideario humanista primero otorgan la gloria de la inmortalidad, para convertirse posteriormente en ejemplo de intervención divina o en manifestación de la crisis y desengaño barroco. Así, no nos extraña que el tema poético de las ruinas tenga un desarrollo superior en España que en otros

países europeos donde, como señala Vranich, no pasa de ser «una moda de imitación literaria»<sup>106</sup>. La diferenciación estriba en que en ningún otro país estuvo tan arraigada la idea de la inmortalidad de la gloria y de la grandeza que en él se había desarrollado según el concepto de imperialismo cristiano español del siglo XVI, y en ninguno la crisis y decadencia de estos ideales fue tan grande, arrastrando con ella las categorías anteriores, que se reflejan en una consideración dramática y trágica de la perpetuación de la memoria humana presidida por la más absoluta frustración y desengaño ante la experiencia vivida, cuyas «ruinas» son la implacable realidad que ellos están viviendo. Esto les induce a la valoración de lo trascendente y a la consideración caduca de las grandezas de lo humano, de cuyo caso más impresionantemente espectacular habían sido testigos al recibir una herencia quinientista sublimada tanto real como culturalmente y enfrentarse a la evidencia del Seiscientos<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> VRANICH, S.B. "Ensayos...".

<sup>107</sup> Esta consideración, como hemos señalado ya anteriormente, se produce en las personalidades más destacadas del panorama humanista español del Barroco, ya que la proyección social de la situación del país y monarquía española se seguía alimentando retóricamente de las grandezas pasadas por medio de un impresionante despliegue cultural por el que se realizaba esta función persuasiva masificada.

## INFLUENCIA DE PABLO DE CÉSPEDES Y SU CIRCULO EN LA POESIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII.

Como hemos indicado anteriormente, toda la teoría y práctica poética de Pablo de Céspedes y su círculo se enmarca dentro de ese ambiente pre-barroco que precede a la explosión gongorina. Estamos en el momento en que, como señala Morpurgo Tagliabue, predomina la disposición y la elocución a la invención dentro de la hegemonía de la Retórica en la configuración de todas las artes, caracterizado por ese compromiso entre educar y deleitar. La cualidad principal de este momento es una progresiva intensificación de la cuidada elaboración de la forma exterior a través de un erudito, minoritario y recargado tratamiento del lenguaje.

Esta tendencia estaba ya implícita en los postulados ideológicos de la cultura humanista, en una base de criterios de la naturaleza en la que "signos y similitudes se enroscan recíprocamente en una voluta que carece de fin..., conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas... .La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos"<sup>108</sup>.

Esta teoría humanista se basará en preceptos aristotélicos según los cuales para expresar un hecho grandioso es preciso una forma o expresión de la lengua

---

<sup>108</sup> FOUCAULT, M. "Las palabras...", pags. 40-41.

no menos grandilocuente<sup>109</sup>. Ya desde los primeros momentos del Humanismo asistimos a la consideración prestigiosa de la lengua castellana que ha de ser convenientemente engrandecida y enriquecida para cumplir su función de corresponder a la grandeza imperial, según la conocida tesis de Nebrija de «la lengua compañera del Imperio»<sup>110</sup>. En esta creciente consideración hacia el tratamiento de la lengua, igualmente el erasmismo contribuirá importantemente en su legitimación con casos como el de Juan de Valdés y su «Diálogo de la lengua»<sup>111</sup>.

En este contexto y con el precedente poético de Garcilaso de la Vega no es de extrañar la acentuación que en su preceptiva y poesía realiza Fernando de Herrera con las formas exteriores de la lengua, a la que, sobre las teorías aristotélicas, considera necesaria de un enriquecimiento, en unos planteamientos donde continúan vigentes las ideas de Nebrija de poseer un idioma, digna expresión de las grandezas imperiales, en el que ese enriquecimiento tiende hacia lo minoritario y erudito que lleve pareja una distinción en la jerarquía social<sup>112</sup>.

Pero esta expresividad grandilocuente de la forma es, en el poeta sevillano, independiente del tratamiento del contenido, en una postura en la que se separa significado y significante. Esta diferenciación herreriana se mantendrá vigente en

---

<sup>109</sup> La expresión de Herrera en sus "Anotaciones" puede servir de paradigmático ejemplo cuando señala, como ya hemos visto anteriormente: "Las palabras, que como dice 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" (GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso...", pag. 294).

<sup>110</sup> ASENSIO, E. "La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", en *Revista de Filología Española*, XLIII, 1960, pags. 339-413.

<sup>111</sup> BATAILLON, M. "Erasmus...", pag. 693: "El erasmismo haría nacer... una corriente de reflexiones sobre la lengua, sobre su dignidad, su genio propio y sus recursos".

<sup>112</sup> Aparte de la importante evidencia que en este sentido supone toda su producción poética, hay numerosas manifestaciones del propio humanista en su obra preceptiva, como cuando señala en sus «Anotaciones»: "Y Aristóteles alaba en la Retórica el uso de las voces extrañas, porque dan más gracia a la compostura, y la hacen más deleitosa y más retirada de hablar ordinario".

muchos poetas y teóricos españoles del Seiscientos, dentro de los tradicionales planteamientos de la polémica conceptista-culterana. Así, esta distinción entre concepto ingenioso y sonido estupendo que se mantendrá posteriormente en Jáuregui, ya se aprecia también en Pablo de Céspedes. No obstante, la identificación se producirá inmediatamente con Carrillo de Sotomayor, al aunar palabra y concepto<sup>113</sup>, en una consideración que llegará a su cenit con la labor literaria de Góngora y de los poetas culteranos.

Esta máxima valoración de la forma hará que los géneros en que un cuidado tratamiento de la forma sea predominante prevalezcan en grupos con estas características. Así, apreciamos el auge de la poesía descriptiva en el periodo barroco, en composiciones donde los largos fragmentos nos presentan la variedad de matices de la naturaleza en una actitud tan idónea para una disposición exuberante de la forma.

Intimamente relacionada con la poesía descriptiva se encuentra la frecuente asimilación y comparación humanista entre poesía y pintura, en la interrelación realizada tan frecuentemente entre las dos actividades en el Seiscientos español<sup>114</sup>. En este grupo sevillano-cordobés la relación entre ambas disciplinas es estrechísima en una consideración global que no comienza a diferenciarlas hasta principios del siglo XVII, como hemos visto al analizar las características de sus academias. En el caso de Céspedes se suma además su contacto con el centro antequerano en el que se cualidad más definidora es la tendencia colorista de sus versos. Así, observamos en algunos pasajes poéticos del racionero esta acusada tendencia

---

<sup>113</sup> VILANOVA, A. "Preceptistas...", pag. 655.

<sup>114</sup> Para profundizar en esta relación entre las dos artes ver en OROZCO DIAZ, E. "Temas del Barroco", la introducción: "De lo aparente a lo profundo" y los capítulos: "La muda poesía y la elocuente pintura", "Poetas pintores y pintores poetas", "El sentido pictórico del color en la poesía barroca" y "Una pluma pince. Sobre la poesía de Pedro de Espinosa".

policroma e incluso en su pintura, a pesar de englobarse dentro de las líneas características del manierismo romano en el que el dibujo es predominante, ya su íntimo amigo Pacheco señalaba que era "grande imitador de la hermosa manera de Antonio Corregio, y uno de los mayores coloridores de España, a quien puedo decir con razón que le debe la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes"<sup>115</sup>.

No obstante, a pesar de esta identificación teórica de las dos actividades, poética y pictórica, y de su misma base cultural, en su realización práctica su utilización variará sobre todo a partir del período trentino, cuando se les otorgan caracteres diferentes en su función persuasiva debido a la esencia misma de su expresividad. Esto provocará que en la poesía predominen más los temas mitológicos que en la pintura, donde gozan de una preeminencia absoluta los asuntos religiosos. Aunque la cultura clásica se aceptaba teóricamente en el período contrarreformista como un momento más o menos desviado de la verdadera línea de la fe verdadera emanada directamente de Dios, sin embargo la proliferación hedonista que conllevaba su cultura impedía su representación figurativa masificada, limitándose ésta y necesitando una cuidada elaboración de cara a su proyección al sector popular inculto para que no produjera una desviación de la fe. Mientras, en el sector más elevado o culto, que comprendía el sentido alegórico de sus representaciones sin que supusiera ningún riesgo para su moral, su presencia será más abundante.

De esta manera, la poesía y la pintura de un mayor desarrollo del tema mitológico irá dedicada a un estrato social más elevado y erudito. No obstante, en el programa persuasivo contrarreformista la pintura por su inmediatez visual, se coloca como medio prioritario para persuadir al estamento popular masificado, por

---

<sup>115</sup> PACHECO, F. "Arte...", pag. 391.

lo que su temática debe ser rigurosamente religiosa. En la poesía, no tan destacada en este proyecto a causa de su mayor abstracción o irrealidad, se puede englobar la temática mitológica clásica pues además, como se desprende del programa culterano, su fin fundamental son las elevadas clases sociales. Así se explica la diferencia temática de las dos artes en el Barroco español en la diferente utilización de lo pagano y lo espiritual.

Otra cualidad importante en la personalidad de Pablo de Céspedes, y de un alto desarrollo en el Seiscientos, es el concepto de ingenio manifestado en esos rasgos originales o chispeantes que antes hemos advertido en su carácter. Ya en el periodo manierista asistimos a la anotada contradicción entre naturaleza y educación en la formación cultural humanista. En esta relación dialéctica entre racionalidad e ingenio, este último componente va a configurarse como un elemento de extraordinario prestigio en el sistema barroco de valores.

El clasicismo humanista establecido sobre la base de la generalidad racionalista de origen aristotélico entra en contradicción con el aspecto subjetivo del ingenio o el genio personal. La nueva idea del erudito y artista a partir del Renacimiento y su cada vez mayor ensalzamiento teórico personal como persona noble, libre de ataduras y de compromisos con ese alto y autoconsciente sentido de la estima de su valor, de la individualidad y de la libertad como ser alto y noble, desemboca en ese sentido libre y en la propia concepción del genio. Esta situación se debe en parte a las aspiraciones sociales y culturales de los intelectuales, que acogen cualquier característica que les pueda elevar en su estrato estamental y en el prestigio que esta ascensión conllevaba. Así, asumen una categoría tan prestigiosa como la del genio o el ingenio de tradición platónica que supone la presencia en

ellos de un elemento trascendente que los aparta y los eleva del resto de las personas<sup>116</sup>.

Pfandl ha señalado como el ideal barroco del hombre de ingenio procede de España a través de una natural disposición a la agudeza y al buen sentido, a lo sentencioso y epigramático en el pensar y en el hablar, en unas demostraciones de un importante individualismo y originalidad ingeniosa<sup>117</sup>. En esta definición ya observamos un sentido barroco de las características peculiares de la personalidad de Pablo de Céspedes a que antes aludíamos<sup>118</sup>. Los dichos y agudezas del racionero se pueden considerar a este respecto como precisos antecedentes de los ingenios seiscentistas de Góngora, Lope o Gracián. No obstante, estas actitudes del cordobés no se reflejan en un plano social amplio mientras que en el Barroco las disputas irónicas y la imagen de estos «agudos» personajes es del dominio público. La diferencia estriba en el desenvolvimiento de Céspedes dentro de los cerrados ambientes manieristas, a los que infiere una actitud irónicamente crítica de hondas repercusiones en la centuria siguiente, en algunas consideraciones como la exaltación de la reina Isabel de Inglaterra o de Barbarroja, lo que constituye los primeros

---

<sup>116</sup> Esta unión de aristotelismo y platonismo en este círculo andaluz tan característica a todas sus actividades se manifiesta en este sentido en la definición de Herrera de los conceptos de ingenio y genio:

"Ingenio. Es aquella fuerza y potencia natural y aprehensión fécil y nativa en nosotros, por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas y a la noticia sutil de las cosas altas. Procede del buen temperamento del ánimo y del cuerpo. Significa propiamente aquella virtud del ánimo y natural habilidad, nacida con nosotros mismos y no adquirida con arte o industria...

Genio. 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 refriándose después aquel calor, celeste en los escritores, ellos mismos admiren, o no conozcan sus mismas cosas, y algunas veces no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas de él". (GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso...", pag. 514).

<sup>117</sup> PFANDL, L.: "Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro", Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pag. 263.

<sup>118</sup> Incluso se reafirma con las siguientes expresiones de Pfandl: "ingenio equivale a aquella refinada espiritualidad que reúne en sí misma la fuerza, la osadía y la agilidad de inteligencia, la firmeza de la gracia, la agudeza de la ironía, el juicioso examen de las flaquezas de los demás, la prontitud de la réplica y el buen gusto" (Ibíd., pag. 265).

(tímidos y en un círculo cerrado, pero los primeros) elogios hacia enemigos del Imperio en una práctica que después tendrá su mayor expansión en la poesía seiscentista tal y como señala Luis Rosales<sup>119</sup>. Esta cualidad de Céspedes se aprecia en mayor grado si lo comparamos con la actitud rigurosamente reglamentada y homogénea de eruditos manieristas de su círculo como Herrera o Facheo donde las rígidas normas del momento no son sobrepasadas en ningún momento.

Donde mejor se va a proyectar esta actitud va a ser en personajes ya barrocos, principalmente en Luis de Góngora, poeta en el que ya Dámaso Alonso al estudiar su trayectoria destaca una línea de carácter cómico e irónico. Este sentido burlón y crítico también se refleja en el campo de lo pictórico con personajes como Velázquez, en esa festiva y burlesca actitud ante los temas mitológicos<sup>120</sup>.

No obstante, esta actitud crítica del momento barroco hay que entenderla dentro de lo que es el entramado ideológico de la cultura humanista del siglo XVII, donde estas actividades son la expresión del inconformismo del momento que, como señala Morpurgo Tagliabue, no constituyen una protesta seria amenazante para el sistema del clasicismo seiscentista, sino que son la vía de escape de las personalidades inquietas o agitadas que manifiestan su inconformismo por estos procedimientos burlescos o festivos sin que constituya una consciente o rigurosa crítica social.

---

<sup>119</sup> ROSALES, L.- VIVANCO, L.F. "Poesía heroica del Imperio". Antología y prólogos de... Madrid, 1943, t.II. "El desengaño como homenaje de rendimiento al enemigo".

<sup>120</sup> Aunque no hablamos de una influencia directa del racionero en cada uno de estos personajes capitales del Siglo de Oro español, si apreciamos su pertenencia y en gran parte formación de los círculos hispalenses-cordobeses donde la influencia de Céspedes era muy importante.

Quizás en el poeta en quien mejor se refleje esta influencia y evolución sea Luis de Góngora. Ya hemos señalado anteriormente como toda la producción literaria de este grupo se podría englobar dentro del contexto de la problemática culterana, iniciada con las «Anotaciones» de Herrera, mientras que la estrecha relación entre Céspedes y Góngora está documentada en los años previos a la muerte del pintor<sup>121</sup>. En este periodo, en las composiciones de Góngora no se refleja aún la explosión culterana posterior, estando más cercanas de la línea andaluza emanada del centro sevillano, a donde también acude, y del grupo antequerano-granadino; tendencia de la que su compañero y amigo Pablo de Céspedes era uno de sus más prestigiosos representantes.

En la evolución de Góngora se aprecia un paso decisivo hacia las posturas culteranas al acentuar su tendencia exuberante tras aunar la distinción herreriana entre concepto y forma, influido por las teorías de Carrillo de Sotomayor en un momento en el que ya había fallecido Céspedes, mientras que por otro lado esa línea clasicista pre-culterana en la que se encontraba el pintor cordobés se continúa en el centro sevillano con poetas como Arguijo y preceptistas como Jáuregui o Pedro de Valencia.

---

<sup>121</sup> Ya hemos aludido a la cita recogida por Arguijo en sus cuentos de que Góngora decía que Céspedes "cada año perdía mil doscientos ducados a pintar" (PAZ Y MELLÁ, A. "Sales...", pag. 250).

Por otra parte se sabe que ambos asistían a las corridas de toros que se celebraban en la cordobesa plaza de la Corredera (ROMERO TORRES, E. "Expediente...", pag. 337).

Igualmente nos señala GOMEZ-MORENO, M. "El gran Pablo de Céspedes, pintor y poeta", Boletín de la Real Academia de Córdoba, 1948, pags. 63-68: "También de su amistad hay testimonio, pues Góngora salió fiador de Céspedes en cierta ocasión" (pag. 63).

Existen otras referencias a la relación entre ambos en su función común como racioneros en la catedral cordobesa (19-8-1585). Ofrecen opiniones contrapuestas sobre la construcción de un teatro de comedias en la Cárcel Vieja de Córdoba, dictaminando a favor Góngora y en contra Céspedes y Aldrete (7-8-1602). Figuran los dos en algunos informes para la investigación de limpieza de sangre de nuevos miembros del cabildo catedralicio cordobés (4-4-1603). Tienen opiniones opuestas sobre la sanción de unos libelos infamatorios contra los oficiales electos de la Vacante de la Iglesia Mayor de Córdoba (25-8-1606), e incluso Góngora realiza la investigación de limpieza de sangre del que sucede a Céspedes en su ración una vez fallecido el pintor (10-3-1609). Datos de GONZÁLEZ Y FRANCES, M. "Góngora racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta sacadas de libros y expedientes capitulares", Córdoba, Imprenta y librería del Diario, 1896.

No obstante, Góngora mantendrá durante su época más exuberante un extraordinario respeto por los continuadores de esta tendencia pre-culterana, representada por la estética poética de Pablo de Céspedes o Pedro de Valencia. Ejemplo extraordinario de esta autoridad que para el culterano seguía manteniendo esta línea lo constituye la correspondencia entre él y el humanista extremeño, donde, ante los leves consejos de este último, varía algunos elementos de sus obras más recargadas como sus «Soledades» y «Polifemo»<sup>122</sup>.

Por otra parte, la estrecha relación entre Céspedes y Valencia se demuestra abundantemente en este trabajo, quedando el cordobés como introductor del extremeño en el círculo sevillano-cordobés. Así lo pone en relación con Aldrete, Luis del Alcázar y Juan Antonio del Alcázar, por lo que no sería descabellado pensar en una posición de intermediario de Céspedes entre Góngora y Valencia, sobre todo después de conocer el aprecio mutuo de los últimos y la «obediencia» del poeta ante los comentarios del polígrafo zafrense que se ajustan a las teorías pre-culteranas de las que también había participado de forma destacada el íntimo amigo de ambos, Pablo de Céspedes, cuya autoridad en este contexto se deja sentir considerablemente.

Con respecto al concepto de ingenio y a su carácter contestatario, efectivamente en Góngora se aprecia ese sentido de protesta bajo esa capa de erudición culterana en donde normalmente la crítica no se refleja de una manera abierta sino solamente por medio de una forma exterior recargada y cuidada por la que se aspira a un mundo idealizado en lo que constituye una protesta enmascarada de la realidad.

---

<sup>122</sup> ALONSO, D. "Estudios y Ensayos Gongorinos", Madrid, Gredos, 1970, el capítulo: "Góngora y la censura de Pedro de Valencia" (pags. 286-310).

Un ejemplo de esta crítica «inofensiva» sería el tratamiento burlesco de temas como la mitología clásica en ese cambio de consideración de lo heroico quinientista a lo cómico del Seiscientos, en una evolución donde no es descabellado pensar una posible influencia de Céspedes, tan cercano en los años de formación del poeta culterano. Es una consideración donde los dioses y héroes paganos perdían sus rasgos de prestigio al considerarse una «desviación equivocada» de la auténtica fe bíblica, por lo que su grandeza cultural quedaba en gran parte determinada por esta dependencia anterior. La postura similar de otros humanistas barrocos ante este tema nos reafirmaría esta representación burlesca dentro de las disposiciones más subjetivas del periodo seiscentista, donde el caso de Velázquez puede ser revelador.

A pesar de estas pequeñas licencias personales de censura inofensiva a algún modelo prestigioso de la teoría del clasicismo humanista, la producción de Góngora sigue en líneas generales el sistema imperante basado en el precepto aristotélico por el que se identificaba el aprender con el placer, en una máxima por la que, como indica Shepard, se aplican las normas de cultura y decoro de la vida aristocrática de los siglos XVI y XVII a la erudición, introducida en las obras artístico-literarias<sup>123</sup>, configurándose una estrecha relación entre literatura y clase social.

En cuanto a la relación del poeta o humanista con el medio social en que se desarrolla su producción, en este momento de fin del siglo XVI y principios del XVII se va a efectuar un importante viraje en el sistema de mercado que va a influir de manera destacada en la evolución de este círculo sevillano-cordobés.

---

<sup>123</sup> SHEPARD, S. "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro", pag. 202.

En el Quinientos domina la aparente contradicción entre la individualidad teórica del intelectual o artista humanista y su dependencia ante el protector en una relación de mecenazgo. En esta problemática se tomará por ejemplo, como en tantos otros casos, la posición original de Horacio con Mecenas, en un compromiso y acatamiento exterior en el que interiormente se pretende conservar la libertad<sup>124</sup>.

En el cambio de centuria observamos como el modelo de relación cultural varía considerablemente al decaer el sistema de mecenazgo idealista tan abundante en la época quinientista. Mecenazgo que en el caso de este círculo manierista sevillano había llegado a uno de sus momentos más altos de minoritarismo y de aislamiento social. La etapa seiscentista trae, como hemos dicho, una proyección de la cultura hacia la realidad a través de su pragmatismo que hace caer en gran parte los idealizados planteamientos del periodo anterior. En este siglo, los humanistas tendrán que abrirse camino y participar en una relación de mercado mucho más abierta y dura que en la centuria precedente en la que el favor de un mecenas les permitía una actividad tranquila y carente de las conflictivas disputas por hacerse un mercado y asegurarse así una posición económica y social.

De esta manera, apreciamos como muchos humanistas formados en los círculos manieristas tendrán importantes problemas para adaptarse a la realidad barroca, produciéndose algunas tremendas crisis y frustraciones personales cuando no consiguen adaptar su producción cultural a la demanda de la época en donde el mecenazgo restante se caracteriza por su pragmatismo en vez de por el sentimentalismo o idealismo anterior<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Ver LIDA DE MALKIEL, M.R. "La tradición clásica en España", Barcelona, Ariel, 1975; el capítulo "Horacio en la literatura mundial".

<sup>125</sup> En este sentido, entre otros, el caso señalado anteriormente de la diferenciación del mecenazgo de los prelados sevillanos Rodrigo de Castro y Pedro de Castro resulta evidente.

En el caso sevillano-cordobés son numerosos los ejemplos de intelectuales o artistas a los que les supondrá profundas frustraciones el adaptarse a los nuevos tiempos, en un momento en que tras decaer el ambiente humanista hispalense, sólo conseguirán progresar social y económicamente los que se integran en la Corte, sobre todo por la acción del Conde-Duque de Olivares (Velázquez, Rioja...). Los que se quedan en Sevilla, o bien son presa de profundas crisis personales como Juan de Arguijo o Rodrigo Caro, o continúan su producción cultural aislados y obviando cualquier intervención abierta en el duro plano real barroco, fruto de su continua fundamentación en la ideología manierista ya caduca; en este último sentido el caso del pintor Francisco Pacheco es paradigmático.

Ejemplo de la dureza del cambio en la consideración social y económica de la actividad cultural es el humanista, poeta y mecenas Juan de Arguijo, el caso más extremo en las consecuencias dramáticas de esta evolución. Protector generoso de intelectuales, artistas y jesuitas, no escatimará medios en sus prodigas donaciones a todos ellos o en los recibimientos y atenciones a nobles españoles, en una trayectoria idealista que le llevará a despilfarrar su tremenda fortuna, acabando en la más absoluta bancarrota y teniendo que acogerse a la inmunidad eclesiástica en el colegio sevillano de la Compañía para no ser presa de sus acreedores, donde pasa gran parte de los últimos años de su vida (1608-1616).

Se trata de una muestra evidente de la desaparición de ese mecenazgo sublime en un momento en que ya han desaparecido personajes característicos de esta relación como Herrera o Céspedes y donde a partir de ahora se escribe para conseguir una buena posición social y económica basada en las condiciones de un mercado mucho más abierto (los ejemplos más característicos de la adaptación a los nuevos tiempos serían Lope de Vega o Calderón de la Barca).

El caso de Rodrigo Caro no es menos significativo, educado también en los modelos quinientistas sevillanos, asistirá ya en el XVII a la decadencia nacional y de la ciudad hispalense. Esta situación le hará continuamente dirigir su mirada hacia los tiempos pasados en los que encontraba la plasmación de sus ideas imperiales clasicistas en los círculos manieristas. Este idealismo melancólico con que mira hacia la Antigüedad o el siglo XVI, se debe en gran parte a la no culminación social y al no reconocimiento en su época de sus valores culturales. En este sentido es significativo el episodio de su intento por integrarse en el círculo de humanistas de la Corte, donde su compañero y «amigo», el también formado en los ambientes hispalenses, Francisco de Rioja, era el todopoderoso secretario del Conde-Duque, en un progreso social antagónico al de Caro. Las pretensiones de este último chocarán con la más férrea negativa de su contertulio, en una postura que no varía a pesar de la mediación de Francisco Pacheco.

Se refleja claramente en este episodio la dureza de los nuevos tiempos, en una postura en la que se descarta al humanista no por su categoría intelectual como ocurría en los círculos manieristas sevillanos<sup>126</sup>, sino por la posibilidad de competencia que supone para el bien situado socialmente, ante el temor de que disminuyera o le privara del favor real o del valido. Se trasparenta una realidad mucho más difícil que en el Quinientos, en una nueva situación en la que el humanista ya ha tomado conciencia de los problemas de la realidad social y cultural y no vive en ese apartamiento propio del siglo anterior, de aquí la brusquedad del choque o de la toma de contacto en el nuevo contexto.

---

<sup>126</sup> Ver en el documento XXIX el comentario a este respecto que realiza Herrera a Céspedes sobre la categoría de otro poeta.

Pero el caso quizás más paradigmático de lo que es la incesante búsqueda en el Seiscientos de un modelo cultural en el que plasmar los ideales de un mecenazgo propios del ambiente quinientista adquiridos en este círculo sevillano-cordobés, es el de Luis de Góngora, quién para lograrlo no escatimará medios, ya sea a nivel de crueles disputas con otros humanistas (las consabidas y tremendas rivalidades con Quevedo y Lope) o en su actuación para los personajes de la Corte en su estancia madrileña donde parece no hacer otra cosa más que halagar a los poderosos y pedir y esperar prebendas<sup>127</sup>.

De esta manera, el vitalismo barroco de Góngora que lo hace evolucionar del virtuosismo y amaneramiento rebuscado del periodo manierista, se basaría en parte en un reflejo de las características de la producción poética, en ese paso al Seiscientos donde la necesidad de hacerse un «mercado» le impone el plasmar un colorismo y vistosidad a sus composiciones que las haga más llamativas y sobre todo más elocuentes. Los manieristas, mucho más tranquilos social y económicamente hablando, se diluían en el puro juego intelectual, sin necesidad de hacer concesiones a las demandas de ese «mercado», ya que no tenían que vender sus obras para vivir y disfrutaban de una situación estable por la acción de los mecenas de los círculos sevillanos.

No obstante, esta tendencia elegida por el poeta culterano no tendría el éxito y la consideración generalizada de otras vías barrocas que podríamos llamar «populistas», cuyos casos más expresivos serían los de Lope o Calderón. Así paulatinamente en Góngora se irá acentuando el desercanto y la autoconsideración de poeta no comprendido, en unas ideas que se irán manifestando en la intensificación progresiva del tono burlesco e irónico de sus poemas. Este proceso

---

<sup>127</sup> BLANCO AGUINAGA, C.- RODRIGUEZ PUERTOLAS, J.- ZABALA, I.M. "Historia social de la literatura española (en lengua castellana)". Madrid, Castalia, 1981, t.I, pag. 375.

en el que fracasa socialmente el proyecto estético del poeta culterano le hará expresar en su actividad esos planteamientos minoritarios e intelectuales en donde se descubre la influencia del idealismo manierista de un Céspedes que no cobraba por pintar o de un Herrera que en ocasiones no aceptaba compensaciones materiales por su poesía. Así, tras consolidarse el fracaso del programa barroco gongorino en la Corte, emprende su definitivo regreso a Córdoba en 1626, donde poco después moriría.

PABLO DE CÉSPEDES Y LA TEORIA ARTISTICA DE SU EPOCA

## PANORAMA GENERAL DE LA TEORÍA ARTÍSTICA DEL HUMANISMO.

Al repasar los rasgos de la teoría de las bellas artes en el periodo humanista, comprobamos como responden de una manera generalizada a las características evolutivas que hemos apreciado al examinar las actividades historiográficas o literarias. Las artes figurativas (pintura y escultura) van a intentar denodadamente, durante este periodo, su consideración como actividad liberal que las separe del tradicional englobamiento medieval como labores mecánicas, en un proyecto por el que intentarán conseguir un prestigio social y cultural del que carecían en la etapa precedente. Para ello, debían ser aceptadas dentro de las disciplinas humanistas, tradicionalmente contenidas en la división del «Trivium» y «Quadrivium», por lo que tenían que demostrar su naturaleza erudita como ciencia o método de conocimiento y que su práctica se realizaba sin producir cansancio físico.

Con estos presupuestos, se desarrolla una impresionante ofensiva para conseguir la categoría de arte liberal, que por otra parte, tenía importantes connotaciones sociales al considerarse tradicionalmente ejecutada por personajes libres, mientras que las actividades mecánicas lo eran por los esclavos. La Pintura iniciará el proceso de esta legitimación alegando a las prestigiosas auto. Jades clásicas, en las que se reconocía una leve identificación de las labores poéticas y pictóricas en textos antiguos, sobre todo en las «Poéticas» de Aristóteles y Horacio. A partir de este parentesco establecido por los preceptistas anteriores, en el Humanismo se desarrollará un extraordinario y complejo entramado teórico, de cara a dotar a la Pintura de las nociones especulativas asignadas a la Poesía en estos dos

pensadores, en una asimilación por la que adquirirá la categoría noble de liberal que poseían las labores poéticas<sup>1</sup>.

La equiparación humanista anterior colocaba teóricamente a la Pintura las mismas funciones y características que conllevaba la Poesía, a través de unos planteamientos donde la función que, según su ideario, se les atribuía en la Antigüedad, era ahora perfectamente rescatada. Quedaba así establecida su esencia a partir de la máxima de los primeros tiempos humanistas de la exploración científica de la naturaleza, en ese afán cognoscitivo que define este periodo. Este proceder encontraba en los trabajos pictóricos una excelente posibilidad de reflejar esa mimesis de la naturaleza a partir de la sistematización de los logros científicos de la perspectiva, la teoría de las proporciones o el auge de la anatomía. De aquí el esplendido desarrollo de esta actividad en el Renacimiento, sobre todo en los centros donde se elabora este pensamiento humanista. Pero ya, desde su primer planteamiento, en donde la imitación del mundo exterior constituía su razón de ser, se presentaba la problemática de la dialéctica de la mimesis entre la representación fiel del objeto o la idealización perfeccionada, en unos presupuestos en su inicio exentos de cualidades metafísicas o especulativas, basados únicamente en procedimientos empíricos o experimentales. Estamos en la compleja contradicción humanista, heredada de la cultura greco-latina, por la que se atribuye a la obra de arte la cualidad de idealizar el objeto reproducido, mientras que a la vez se piensa que, como mucho, puede llegar a igualar el modelo imitado<sup>2</sup>, en unos postulados

---

<sup>1</sup> Para profundizar sobre este tema ver:

LEE, R.W. "Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura", Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>2</sup> PANOFKY, E. "Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte". Madrid, Cátedra, 1981, pag. 48: "Al igual que la Antigüedad (y al fin y al cabo, el concepto de la «electio» tiene tanto de herencia del mundo antiguo como el de la «imitatio»), también el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que solo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad".

repetidos hasta la saciedad en todo este contexto, en los que se acude a la justificación tópica del engaño visual, al confundir la pintura o el retrato con el objeto, o al clásico testimonio de la selección idealizada entre varios modelos.

Este será el ideario principal del programa renacentista, en un planteamiento donde, al igual que ocurre con la actividad poética o literaria, ya se encuentran implícitos los temas que en su variable evolución o desarrollo caracterizarán los distintos momentos del ciclo humanista. Así, desde los fundamentos científicos y optimistas de Alberti o Leonardo, dentro de su diferente concepción ideal y empírica del quehacer pictórico propios del Renacimiento, se pasará a la interiorista, mística, artificial y contradictoria concepción manierista, para desembocar en el contrarreformista moralizador por un lado o clasicista idealizador por otro, siglo XVII.

Esta ambigüedad de la pintura, entre «copiar» o «idealizar», es la misma diferenciación que en otros términos se puede referir a su base en lo reglamentado o en lo subjetivo, en lo verídico o en lo verosímil; en definitiva, en los conceptos de la Historia o la Poesía según la tradición aristotélica horaciana tan importante en el Humanismo. No obstante, la separación no será advertida en un primer momento, teniendo que esperar hasta el Seiscientos para apreciarse una división teórica clara<sup>3</sup>.

Paulatinamente, el carácter inmediato y científico de los primeros tratados va derivando hacia una progresiva acentuación de los juicios teóricos y hacia una creciente atribución de una función retórica elegiaca de las artes figurativas con respecto a los poderes de la época, en una línea que tendrá su primer momento

---

<sup>3</sup> "Ibidem", señala que la perfecta consideración teórica de una tendencia u otra no se realiza hasta la obra del clasicista Bellori.

culminante en la obra de Vasari, en la que al mismo tiempo se intensifica el prestigio elevado de los artistas.

Con Vasari se produce la interrelación del prestigio de lo histórico, perfectamente idealizado («poetizado»), atribuido a lo pictórico, en un planteamiento panegírico de su patria de profundas repercusiones en todo el Humanismo, cuya influencia en el ambiente andaluz será asimismo importante. En esta disposición elegíaca donde se establece una estrecha vinculación entre arte y poder político llegará a establecer lo que se convertirá en máxima de la consideración evolutiva de la actividad pictórica y su paralelismo con la grandeza política, en una concepción culminante en la que la Roma de la «terza maniera» se concibe como continuadora de la ciudad imperial clásica.

La evolución en los planteamientos miméticos de imitación de la naturaleza corrobora la tendencia apuntada, pues mientras en un primer momento (Alberti, Leonardo, Rafael o incluso Vasari), la percepción del objeto exterior se considera prioritaria a su representación pictórica, paulatinamente se va intensificando la línea interiorista que sobrepone la imagen o «Idea» del objeto a la observación directa de la naturaleza, en una secuencia que culmina con los planteamientos manieristas de Zuccari y Lomazzo. Federico Zuccari considerará la «Idea» originaria del entendimiento sin que la preceda una percepción exterior, sino colocada allí por intervención divina, según unos fundamentos escolásticos de características aristotélicas. Lomazzo, por su parte, dispondrá igualmente esa «Idea» primera de la imaginación, pero ahora, según postulados platónicos, al considerarla reflejo de una elevación metafísica por la que se descubre y se plasma la Belleza superior. Queda pues la secuencia interiorista iniciada por unas leves apreciaciones de Rafael en su «Carta a Castiglione», acentuada, aunque todavía de forma imprecisa, por Vasari al establecer en la segunda edición de sus «Vidas», una armonía entre objeto

y sujeto, para desarrollarse en todo su esplendor en los teóricos manieristas señalados<sup>4</sup>.

Posteriormente, de nuevo se da preeminencia a la experiencia exterior sobre la «Idea» interior en el desarrollo del Clasicismo seiscentista, al sistematizar rigurosamente los postulados de idealización de la naturaleza a través de su percepción que ya habían sido establecidos, aunque no de manera precisa, por Alberti, a partir del cual serán predominantes en gran parte de la estética quinientista anterior al Manierismo.

Aparte de esta dialéctica entre objeto y sujeto, y su preferencia teórica, otro factor fundamental va a intervenir de forma decisiva en la evolución del planteamiento especulativo de las artes figurativas en el ciclo humanista; la acentuación progresiva del elemento espiritual contrarreformista que otorga una alta función retórico-moralizadora a las bellas artes.

De esta manera, se retomarán los postulados humanistas de enorme prestigio en la época sobre los que se actuará concienzudamente para enfocarlos hacia la labor persuasiva en sentido metafísico que ahora se emprende de manera rigurosa. Estamos en un momento en el que se elaboran una serie de tratados de gran influencia posterior en los países donde la Contrarreforma obtiene un mayor arraigo, como España, a partir de los cuales se modifica considerablemente el significado otorgado a la labor de la bellas artes. Es un programa por el que, como señala Julián Gállego, su nobleza depende de lo que representan y no de lo que son<sup>5</sup>. Los

---

<sup>4</sup> "Ibidem".

<sup>5</sup> GALLEGO, J. "El pintor...", pag. 37.

textos de Borghini, el cardenal Paleotti, Carlos Borromeo o Gilio son determinantes en este sentido.

Como ejemplo de esta intensificación del factor espiritual se puede traer la evolución del decoro pictórico en la teoría anterior y posterior al periodo trentino, en una categoría tan prestigiosa para la preceptiva de las artes figurativas, pues, a través de ella, se legitimaba en gran parte la necesidad de erudición y de saber de los artistas. Primeramente, este concepto estaba determinado por cualidades racionales tendentes a representar el tema según unos planteamientos donde cada personaje fuese acorde a su condición social y a su verdad histórica, para pasar en el periodo contrarreformista a poseer connotaciones moralistas que implicaban la concreta y estudiada representación pictórica para que produjera un efecto persuasivo edificante de carácter espiritual<sup>6</sup>.

Así pues, en el cambio de siglo, asistimos a una importante actividad cultural en la que se produce el enfoque de las actividades humanistas hacia una postura contrarreformista, según las teorías predominantes en la época. En estas labores tendrán una función destacada las nuevas agrupaciones religiosas que definen la ofensiva Iglesia seiscentista, entre las que destaca sobre todo la Compañía de Jesús, en una función retórica por la que trata de aprovechar la base clásica del Quinientos para readaptarla al panorama espiritual del siglo XVII, en una acción que, como señalábamos anteriormente, ofrece un paralelismo evidente con la realizada por los Padres en los primeros años de expansión del cristianismo.

Para ello, realizarán los jesuitas un importantísimo trabajo persuasivo en el que destaca su tratamiento del arte humanista, totalmente aislado y carente de una

---

<sup>6</sup> LEE, R.W. "Ut pictura poesis...", pag. 72.

proyección exterior en el periodo manierista, enfocándolo hacia una intervención social masificada, en donde su función primordial era conseguir afectar la sensibilidad del estamento menos culto y, a través de esa afectación, provocar su adhesión incondicional a la Iglesia católica contrarreformista<sup>7</sup>.

A pesar de la primacía cuantitativa de este arte masificado en países como España, también se desarrollan otras producciones pictóricas en donde la tendencia minoritaria e idealizada clasicista, de origen en el Quinientos, es absolutamente preponderante según los presupuestos jerarquizados de la «Poética» de Aristóteles predominantes en este momento.

En definitiva, apreciamos en todo el ciclo humanista una diferenciación teórica entre lo ideal o perfeccionado y lo real o verídico, en unos postulados que durante el primer momento se confunden en ese optimismo científico que lo caracteriza, mientras que, paulatinamente, a medida que se va avanzando en el tiempo, se va planteando esa problemática, para derivar en un enfoque individualizado de tales tendencias, que quedan asignadas a una función persuasiva específica, según la cultura jerárquica del siglo XVII. De esta manera, nos encontramos en esta última etapa una separación clasista del hecho cultural, que corresponde a la estratificación de los géneros de base aristotélica, trasladados teóricamente al ámbito social seiscentista. Así, hemos visto esta inclinación en actividades humanistas como la literatura, la historia, la arqueología, y también en la pintura. No obstante, este paralelismo teórico va a estar continuamente interrelacionado, estableciéndose momentos de una mayor cercanía y contacto, y otros de clara desunión, como corresponde a una ideación tan compleja que ya

---

<sup>7</sup> Para profundizar sobre este tema ver en:

FRANCASTEL, P. "La Realidad Figurativa", el capítulo: "La Contrarreforma y las artes en Italia a fines del siglo XVI".

evidenciaba contradicciones desde su primera concepción por el estagirita y que ahora se desarrolla en un periodo humanista no menos complejo.

## OBRAS DE PABLO DE CÉSPEDES. CARACTERÍSTICAS GENERALES.

En los escritos especulativos de Pablo de Céspedes dedicados a las bellas artes observamos unas inquietudes culturales semejantes a las que predominan en los más destacados tratados estéticos de la época. Por otro lado, apreciamos en ellos una importante semejanza de criterios ideológicos o postulados con el resto de su producción humanista, regidos todos por unos mismos planteamientos retóricos, basados en una profunda identidad de todas las artes liberales de cara a reflejar unos fines pretendidos, caracterizados por la concepción teórica de la cultura en el cambio de siglo.

De sus discursos dedicados a la concepción del hecho artístico se pueden sacar una serie de ideas fundamentales que nos sitúan al racionero en una posición importante en el contexto humanista español de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, en el momento en que se retoma toda la tradición quinientista y se le otorga un nuevo enfoque espiritual propio del humanismo cristiano que determinará el Seiscientos<sup>8</sup>.

Pablo de Céspedes considera en ellos el hecho artístico aún desde una generalidad propia de toda su concepción del Humanismo caracterizado por un sentido enciclopédico tendente a desaparecer y ser suplantado por una especialización disciplinaria que ya define a las grandes personalidades de la nueva centuria. Este aspecto del cordobés no es sino perfecta plasmación de sus múltiples

---

<sup>8</sup> Para un análisis más detallado de cada uno de estos textos, ver los estudios respectivos de los documentos: XXII, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII y LIII.

prácticas artísticas, pues aparte de la tradicional consideración como pintor, escultor y arquitecto, todas ellas corroboradas en sus textos, se entreve en la documentación una posible realización de grabados, habiendosele sospechado igualmente una probable dedicación a la música<sup>9</sup>.

El fin general perseguido por el racionero en todos estos discursos es semejante al programa retórico establecido en el resto de sus manuscritos dedicados a otras actividades liberales, acentuándose en ocasiones algún aspecto particular por la concepción concreta del hecho estético en la época. Así, tratará principalmente de destacar la posición noble de las bellas artes dentro de la corriente humanista que intentaba legitimarlas cultural y socialmente como disciplinas nobles. Para ello recalará constantemente su esencia filosófica o científica, en una consideración donde identifica su función principal con las labores de la poesía o la historia, es decir, como contenedoras de la memoria de hechos ilustres o gloriosos que a través de ellas se perpetúan a lo largo del tiempo, consiguiéndose así, por medio de su acción, la perduración y extensión de la fama de un pasado ilustre o grandilocuente.

Este carácter noble puede ser ensalzado desde un punto de vista científico-erudito, por la necesidad de un saber universal que requerían dentro del prestigio de este concepto fundamentalmente quinientista, periodo en el que se las exaltaba sobre todo como medio de conocimiento. Posteriormente el elogio y apreciación de las bellas artes se acentuará sobre su función retórica, como contenedoras de unos valores prefijados que deben de extender e introducir en el ánimo del receptor,

---

<sup>9</sup> Así lo sospecha RAMIREZ DE ARELLANO, R. "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 11, 1903, pags. 204-214 y 232-236; y 12, 1904, pags. 34-41.

A esta sospecha de Arellano, basada en los objetos de su inventario, se puede añadir la tendencia musical de alguno de sus más íntimos amigos sevillanos como Juan de Arguijo.

según la evolución de los fines perseguidos en el desarrollo del ciclo humanista. En Céspedes veremos todavía la importancia concedida a los primeros preceptos, pero ya constataremos la absoluta preponderancia del segundo enfoque, en una situación donde, no obstante, el aspecto erudito se engloba como un elemento más, aunque de capital importancia en algunos casos, en el aspecto persuasivo absolutamente dominante en el ideario seiscentista.

La valoración de las cualidades científicas o eruditas de la pintura como disciplina que requiere una alta base cultural la apreciamos en los estudios de anatomía del cuerpo humano que realiza el cordobés<sup>10</sup>, en un planteamiento que se completaría considerablemente con un perdido texto sobre la «Perspectiva, teórica y practica», atribuido tradicionalmente al racionero<sup>11</sup>.

La función retórica que Céspedes atribuye a las bellas artes se engloba por una parte dentro de sus planteamientos generales que tienden a demostrar el carácter noble de las actividades liberales por su cualidad de preservar la memoria de los grandes hechos del pasado. A partir de este presupuesto las valorará como medio para conocer antiguos periodos, en una consideración «filológica» en la que se establecen como puente de enlace de una gloriosa antigüedad española con el imperialismo mesiánico de la época de Felipe II. Es una concepción bastante similar a la adoptada con la toponimia, la lengua, la epigrafía o los diferentes restos arqueológicos. Todo ello dentro de los más rigurosos fundamentos del humanismo contrarreformista español de la época.

---

<sup>10</sup> Documento XLVI.

<sup>11</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. "El Museo Pictórico y Escala Optica", Madrid, 1715-24. Edición de 1947, pag. 822.

También se puede entrever en estos textos especulativos el carácter fundamentalmente ecléctico en cuanto a teoría artística del cordobés, en unos postulados donde no sigue una línea ideológica unilateral en cuanto a influencias de las categorías teóricas italianas, pues observamos como se descubren en su producción rasgos neoplatónicos, aristotélicos de tendencia escolástico-manierista o clasicistas idealizados, también basados en los preceptos del estagirita. Todo ello nos habla del carácter abierto e inquieto de su personalidad, difícil de encasillar en una posición fija, aún cuando en este momento, como señala Panofsky, todavía no se había definido abiertamente la consideración ideológica o teórica de la esencia de las artes figurativas, que no se producirá hasta la labor teórica de Federico Zuccari<sup>12</sup>.

Si hacemos un breve repaso de sus escritos, comprobaremos estas características perfectamente adaptadas, no ya sólo a su ideario teórico, sino también a los rasgos de sus obras artísticas. Así, en sus «Comentarios sobre Anatomía» (documento XLVI) nos refleja el prestigio de esta actividad científica, puntualmente legitimada en su tratamiento erudito aplicado a las artes figurativas tras la producción de Miguel Angel. Por otra parte, esta tendencia tiene su perfecto paralelismo en su pintura manierista, donde la influencia del florentino es determinante en este sentido.

En otro grupo de documentos se expone, de forma especial, su teoría de las bellas artes como medio para manifestar sus retóricos planteamientos historicistas que tienden a demostrar la relación directa de la España más antigua con los prestigiosos episodios de los primeros libros del Antiguo Testamento, en un

---

<sup>12</sup> PANOFSKY, E. "Idea...", pag. 83-84: "Lo que confiere un significado característico a toda esta especulación... de Zuccari..., el que por primera vez aparece aquí con carácter problemático la posibilidad de la representación artística como tal".

programa óptimo para la legitimación contrarreformista de la preeminencia del imperialismo hispano. De esta manera, emprende una labor investigadora, tendente a clarificar el origen de la actividad pictórica, según unos planteamientos en los que la función mimética define las artes figurativas (documento XLVII). Este discurso se erige también como un esplendido ejemplo para recalcar la nobleza de la pintura, al señalar el racionero su carácter imitativo en la representación e inmortalización de grandes hechos de la antigua cultura hebrea o greco-latina, en un postulado sincrético de las dos civilizaciones, muy característico en Céspedes y de profundas consecuencias en su época y posteriormente.

Este planteamiento, rigurosamente mimético, de la labor de las bellas artes, le lleva a establecer interesantes caracterizaciones e identificaciones entre sus diferentes disciplinas. Así, asimila en una consideración semejante las tareas pictóricas con los bordados o tapices e incluso con los relieves, al concebir todas estas actividades por su cualidad imitativa en figuraciones establecidas en dos planos, lo que le conduce a disponer la escultura de bulto redondo en otra categoría. Esta unificación, que hoy nos parece tan extraña, en este momento era relativamente habitual y la encontramos igualmente en Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su «Noticia General para la Estimación de las Artes» o en el propio Francisco Pacheco, en el que la influencia del cordobés será importante, como en tantos aspectos se manifiesta.

Este interés por investigar las primeras manifestaciones pictóricas se refleja, igualmente, en sus textos sobre el antiguo templo de Jerusalén. En estos discursos otorga la primera muestra de la actividad pictórica a los antiguos babilónicos al representar las hojas de palma, que fuertemente unidas constituyan las primitivas columnas, en una fundamentación eminentemente mimética pues "como eran trozos de palmas, querían que la pintura representase lo que eran".

Al trasplantar este origen primario babilónico a la columna torsa del Templo de Salomón, que se exhibía en San Pedro de Roma, enlazaba el prestigio humanista de lo antiguo al carácter sacro de este elemento arquitectónico, ofreciendo además importantes críticas a Vitruvio por no haber estudiado estas manifestaciones constructivas primigenias. A partir de aquí, desarrollará un interesante discurso, desgraciadamente no concluido, en donde auna la tradición arquitectónica clásica y el prestigio religioso del edificio de Salomón, en una adecuación persuasivo-espiritual de importantes repercusiones en el ambiente humanista y arquitectónico del Seiscientos.

Sus especulaciones sobre el Templo de Jerusalén, como veremos más detenidamente después, corroboraban su actitud crítica ante los episodios clásicos que no se ajustaban al ideario contrarreformista, manifestada aquí con la referencia irónica a Vitruvio, en donde se advierte una postura crítica de profundas influencias en el contexto seiscentista español, donde los tratamientos libres o personales de los temas mitológicos o clásicos serán importantes.

Se advierte en estos documentos (XLIX y L) la legitimación sacra del orden imperial por excelencia, el corintio, en una elaboración muy practicada en la época, donde se rescataba el prestigio de su utilización en la Roma antigua y también en la de los papas del periodo de máximo esplendor a comienzos del siglo XVI, para adecuarlo a los planteamientos contrarreformistas que criticaban la disposición de órdenes paganos en las iglesias cristianas. Tras la «aclaración» de su origen primero en la arquitectura sacra hierosolimitana las censuras quedaban despejadas. Este programa teórico del origen de las construcciones clásicas en la emanación directa de Dios con el episodio primero de la antigua cultura hebrea es el mismo referido

a la concepción global de ambas civilizaciones desarrollado a partir de la segunda mitad del Quinientos.

Asimismo, la postura que adopta Pablo de Céspedes en este tema es semejante a la asumida en otros textos humanistas del racionero que tienden a demostrar retóricamente el origen primero de toda revelación metafísica (clásica o bíblica) en el solar hebreo. Apreciamos el mismo sistema de elaboración que el practicado en sus investigaciones históricas o arqueológicas, pues a partir del prestigio de lo verídicamente documentado, propio del humanismo quinientista, establece una idealización que podríamos llamar «verosímil», sin llegar a las espectaculares fantasías de otros personajes de su época.

La culminación de estas investigaciones sobre lo antiguo bíblico y lo clásico se desarrolla en su «Discurso sobre la Antigüedad de la Iglesia de Córdoba y como fue Templo del dios Jano». Aquí nos manifiesta el fin al que conducían todas sus investigaciones anteriores en un planteamiento donde dispone a la Península poblada por los descendientes directos de Noé, y Córdoba como punto primero y principal en donde se levantará el «templo al dios de Noé», que no es otro que el «templo del dios Jano», en una profunda fusión de lo bíblico y lo mitológico. Además, consideraría toda la construcción arquitectónica cordobesa íntimamente ligada a la edificación metafísica de Jerusalén<sup>13</sup>, en lo que sería la conclusión del trasvase

---

<sup>13</sup> Ver estudios de los documentos XXII - XLIX y L.

Aunque la relación directa de los dos edificios no es manifestada claramente por Céspedes, deja varios indicios de ella, e incluso Aldrete la reflejará también posteriormente. Incluso entre los borradores originales de este documento del racionero (XXII), formados principalmente por dos partes, fols. 214-224v y 227-244 del libro 58 del archivo granadino, se insertan unos apuntes también de Céspedes sobre la arquitectura del Templo de Salomón (fols. 225-226). Además, estos tres textos llevan una numeración correlativa del uno al treinta y uno correspondiendo los referentes al edificio hierosolimitano al doce y trece. No obstante, mientras el primero y el tercero muestran una estrecha relación, no existe ningún dato que la refleje claramente con el segundo, lo que, al no poderse verificar que esa numeración sea propia del autor, y al realizarse la encuadernación de este libro posteriormente, nos ha llevado a no incluirlo de una manera directa en el mismo discurso. A pesar de ello, es una muestra más de la pretensión que movía al cordobés a relacionar las dos construcciones, lo que constituiría una unificación directa que se sumaría a la histórica, toponímica o a la arquitectónica más impersonalizada.

cultural a todos los niveles del espiritualismo bíblico al imperio español, en una evolución donde además se integraban las grandezas y prestigio del «desviado» mundo greco-latino.

Este documento constituye, pues, la «demostración» arquitectónica de la traslación del primer imperialismo sacro al actual, en un proyecto donde utilizaba la arquitectura como medio «arqueológico» para tal verificación a través de un programa retórico en el que al mismo tiempo probaba la dependencia bíblica del mundo clásico. Este proyecto historicista, en el que efectuaba, además del discurso anterior, la exaltación panegírica de su ciudad y la legitimación de las bellas artes como actividades humanistas, se completaba con las investigaciones puramente históricas<sup>14</sup> y las etimológicas<sup>15</sup>, en una indagación general donde establecía de manera «verídica» el origen trascendente del imperialismo español que quedaba así considerado como poseedor de una preeminencia de origen divino que lo colocaba por encima del resto de países en el contexto contrarreformista. Para tal programa el despliegue retórico de todas las actividades humanistas era necesario, incluidas las artes figurativas, como se aprecia con la arquitectura y como posiblemente pensaba realizar con la pintura, a través de las investigaciones sobre su origen que no llegó a concluir.

Otros escritos de Céspedes dedicados a estas labores se encuentran más cercanos a los planteamientos específicos de la teoría de las bellas artes. Nos estamos refiriendo a su «Discurso de comparación de la antigua y moderna pintura y escultura», su «Poema de la Pintura» y la «Carta sobre la pintura enviada a Francisco Pacheco».

---

<sup>14</sup> Ver documentos XXIV - XXV.

<sup>15</sup> Ver documentos XX - XXI.

En la «Comparación...» nos muestra aspectos de su ideario estético, donde se aprecian las inquietudes que en este sentido se desarrollaban en la época, en un momento en que se repetían tópicamente conceptos de la teoría renacentista. Así, encontramos en este discurso dos corrientes del pensamiento mimético del Humanismo, la de una imitación que como mucho puede llegar a igualar al objeto exterior<sup>16</sup> o la posibilidad de un tratamiento subjetivo que tienda a la idealización<sup>17</sup>. Asimismo, deja constancia de la polémica de este periodo sobre la preeminencia de la pintura o la escultura, en un juicio del cordobés donde, aunque en un principio indica que para él no existe una superioridad clara, posteriormente se decantará hacia la primera<sup>18</sup>.

Pero el aspecto fundamental de este texto de Pablo de Céspedes es la influencia del planteamiento historiográfico de la actividad figurativa extendido por Vasari. Es una exposición retórica, en la que los artistas eran tratados como personajes elevados, plasmada en una obra histórica que perpetua su memoria dentro de los más puros postulados humanistas de la inmortalidad de la fama, equiparándose así a los héroes, personas ilustres o religiosos que eran los que hasta ese momento eran dignos de tal consideración. De esta manera, se adueñaban las

---

<sup>16</sup> Las referencias tópicas a esta consideración de la obra, que llega a parecerse tanto al original que engaña al espectador, son abundantes, ya sea sobre ejemplos clásicos o renacentistas, donde el episodio del retrato que se confunde con el retratado es predominante.

Una apreciación semejante del hecho pictórico como imitación inferior al natural aparece en los primeros versos de su "Soneto a don Juan de Austria, entreteniéndose en una vacante en hacer versos y pintar" (documento XLI), al señalar:

"Muda poesía, delineada historia  
En el pincel equivocada muestra".

<sup>17</sup> Aunque esta opinión la desarrolla Céspedes fundamentalmente en su "Poema de la Pintura", aquí también trae ejemplos de esta consideración como al referirse reiteradamente a la manera «divina» de Miguel Ángel.

<sup>18</sup> Así, tras señalar primero: "Muchas cosas he visto de lo uno y de lo otro escritas de hombres doctos y prácticos, y todavía se queda el pleyto por sentenciar, de mi parte a lo menos", inmediatamente alega que: "¿Como pudo el escultor hacer cosa buena si no se ayudaba primero del dibuxo, que es principal elemento de la pintura y gran parte de ella?".

bellas artes del prestigio cultural de esa historia convenientemente idealizada donde la función elegíaca es predominante. Por otra parte, el tomar a Vasari como modelo conllevaba profundas implicaciones en este momento, al ser el teórico y pintor florentino el que más contribuye en el siglo XVI a elevar la reputación socio-cultural de los pintores, ya sea a través de su producción escrita o por la fundación en su ciudad de la Academia del Diseño, donde uno de los puntos fundamentales era la dignificación de la actividad pictórica.

Céspedes llega en su discurso a la consideración final de la preeminencia de los modernos con respecto a los antiguos, en una tesis igualmente recogida de Vasari en la que, tras la exaltación de las personalidades de Miguel Ángel y Rafael como culminación de la pintura, cualquier parangón posible era superado. Es una postura, la del racionero, por otro lado animada por la tendencia del círculo poético sevillano a ensalzar y valorar lo inmediato, como hemos visto en Fernando de Herrera o Francisco de Medina. En este juicio se refleja también una opinión generalizada en este momento por la que, tras la «terza maniera», se considera superado el ideal clásico, salvo en casos concretos de una situación específicamente problemática<sup>19</sup>.

El que un humanista otorgue prioridad a su época por encima de la clásica responde normalmente, aparte del momento concreto en que se encuentre, a la situación y prestigio que tenga en la sociedad y en su círculo cultural, ya que si es consciente de su alta consideración se decantará por lo actual (Vasari, Herrera, Céspedes, Pacheco), mientras que si, por el contrario sufre alguna crisis interior provocada por una falta de confianza personal, que en último caso respondería a

---

<sup>19</sup> Un ejemplo de esta situación última puede ser el humanista sevillano Rodrigo Caro, que ante sus circunstancias personales marcadas por la crisis de su época, como hemos visto anteriormente, se decanta hacia una consideración melancólica del pasado clásico.

Ver GOMEZ CANSEJO, L. "Rodrigo Caro...", pag. 25.

no reconocerse sus valores culturales, se inclinará preferentemente por lo pasado (Rodrigo Caro o incluso Durero).

En el texto de Céspedes se aprecia la asimilación de la teoría vasariana de la culminación histórica de la pintura con Miguel Angel y Rafael, en una exposición donde incluso desarrolla las caracterizaciones neoplatónicas que determinaban la personalidad y los aspectos culturales del florentino y su grupo.

No obstante, y aquí radica la importancia del racionero y de sus planteamientos estéticos, aparecen una serie de consideraciones que lo separan de los rígidos y tópicos postulados renacentistas y anuncian ya timidamente los nuevos tiempos. Así, observamos una alta valoración de la pintura colorista (pre-barroca en muchos aspectos) de Correggio a pesar de disponer el dibujo como elemento preeminente en la creación artística, tal y como corresponde a la formación y práctica estética del racionero en el ambiente manierista romano, donde la imitación de los dos grandes maestros (Rafael y Miguel Angel) era la base fundamental de toda especulación teórica. Esta actitud de Céspedes queda reflejada igualmente por Pacheco, quien lo considera "Grande imitador de la hermosa manera de Antonio Corregio, uno de los mayores coloridores de España, a quien puedo decir con razón que le debe la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes"<sup>20</sup>. A esto habría que sumar la opinión de Gómez-Moreno sobre su «Ultima Cena» de la catedral cordobesa a la que considera inicio de la pintura «naturalista» en el tratamiento otorgado a los apóstoles<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> PACHECO, F. "Arte...", pag. 391.

<sup>21</sup> GÓMEZ-MORENO, M. "El gran Pablo de Céspedes, pintor y poeta", en Boletín de la Real Academia de Córdoba, 1948, pags. 63-68.

A lo anterior habría que añadir otras cualidades que igualmente nos declaran los nuevos tiempos, como la valoración de las pinturas por su carácter espiritual o religioso, o el juicio favorable que le merecen algunas obras medievales, lo que nos deja entrever una visión amplia del arte y una importante sensibilidad que nos señala la paulatina liberación de la rígida normativa quinientista sobre este último tema y nos anuncia la postura más crítica propia del Seiscientos. Postura que como estamos viendo, se refleja en el racionero de una manera general en todas las actividades humanistas.

De su «Poema de la pintura» ya hemos señalado algunos aspectos al hablar de la actividad poética del cordobés. En esta composición trata de relacionar íntimamente las dos disciplinas, según la costumbre de la época ya anotada, en un procedimiento por el cual exalta ambas labores, sobre todo la Pintura, al equipararla con la tradicionalmente reconocida como liberal Poesía. Por otra parte, esta unión se realiza dentro de las tendencias más propias del momento, en esa identificación legitimada a partir de la cualidad colorista y descriptiva de la poesía pre-culterana en la que ya se deja entrever la personalidad de Góngora<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Ejemplo pueden ser los siguientes versos de su poema:

"Con que tan léjos d'el concierto humano  
Se adorna el cielo que purpúreas tintas,  
Y el translucido esmalte soberano,  
Con inflamadas luces y distintas:  
Muestras tu diestra y poderosa mano  
Quando con tanta maravilla pintas  
Los grandes signos d'el etéreo claustro  
De la parte d'el élice y d'el austro.

Al ufano pabon álas y falda  
De oro bordasta y de matiz divino,  
Dó vive el rosicler, dó la esmeralda  
Reluce, y el záfiro alegre y fino:  
Al fiero pardo la listada espelda,  
La piel al tigre en modo peregrino;  
Y la tierra aménisima, que esmalta  
El lirio y rosa, el amaranto y calta".

Por otro lado, también en estos versos de Céspedes se repite la tripartición vasariana de la historia de la pintura, establecida por el racionero en su «Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura», donde lo más importante estriba en la constatación de la decadencia después de las figuras excelsas de Miguel Angel y Rafael<sup>23</sup>. Asimismo, aparecen reflejadas las típicas contradicciones manieristas entre la reglamentación del arte, manifestada a través de una labor pedagógica o didáctica, y el carácter subjetivo otorgado a su realización, cualidad que sería una de las características principales de los tratados teóricos de fines del Quinientos.

La constante alusión a la función de la pintura y de la poesía como medios para immortalizar los aspectos ilustres del pasado se repite aquí abundantemente, dentro del optimismo humanista que aún aplica el racionero a las artes liberales en su cometido de perpetuar la fama de la gloria pretérita. Aspecto este, que incluso le lleva a realizar en la «Carta sobre la pintura, enviada a Pacheco» una valoración superior de la técnica pictórica que mejor resista las acometidas del tiempo y por lo tanto mejor eternice la memoria, en una afirmación que nos demuestra el mantenimiento de la confianza del cordobés hacia la función imperecedera de las actividades humanistas hasta el final de su vida, en un momento (1608) en que las ideas pesimistas de la vanitas empezaban a ocupar un lugar importante en el ideario de la época.

---

23

"¿Como? ¿No puede ser? Un tiempo estuvo  
(Y pasaron mil años) escondida  
En tanto que la niebla oscura tuvo  
De la ignorancia la virtud sin vida,  
Hasta que aventajada mente hubo  
Quien la ensalzó dó ahora está subida;  
Mas (como todas cosas) nunca puede  
Firmarse donde permanezca y quede".

En cuanto a su tratamiento del concepto de Idea pictórica, hay que señalar como en Céspedes no se plantea de manera directa este tema, predominando de forma general la teoría de la mimesis idealizada de la naturaleza según el presupuesto aristotélico de lo verosímil. No es éste el elemento que preocupaba al racionero, sino otros planteamientos de la esencia de la pintura, como su función social, la aceptación de su cualidad de actividad liberal o la consecución de la inmortalidad a través de su práctica.

No obstante, sobre la consideración de la Idea artística, hemos señalado como participa de modelos neoplatónicos al ensalzar a Miguel Angel, tanto en el «Poema de la pintura», como en la «Comparación...». Por otra parte, aparece en ocasiones un aristotelismo escolástico influenciado por las teorías del manierista Zuccari, tan relacionado con Céspedes en su etapa romana y en su visita a El Escorial, en algunos pasajes de su «Soneto a D. Juan de Austria...» o en algún breve fragmento del «Poema de la pintura», donde el concepto de la mente es preeminente con respecto al objeto, aunque sin llegar a las cotas de misticismo espiritual del italiano. Pero quizás la tendencia predominante sea la imitación idealizada del exterior, según los preceptos pragmáticos de Alberti que, posteriormente, al sistematizarse, constituirán la base del modelo clasicista del XVII, en una postura donde se antepone la experiencia primera de la naturaleza a la imagen idealizada del entendimiento.

## POSICION DE PABLO DE CÉSPEDES.

### a) Fuentes.

Aunque el ideario estético de Pablo de Céspedes no se manifiesta de una forma rigurosa o sistemática, a partir de sus textos dedicados a las bellas artes o a otras actividades humanistas, así como a través de las características formales de sus propias ejecuciones, se pueden entrever una serie de puntos o líneas doctrinales que definen de manera fundamental su concepto del hecho estético. Si repasamos su biografía, observamos como su formación teórica y práctica en las artes figurativas se realiza fundamentalmente en Italia, para completarla en los años posteriores, ya afincado en Córdoba, desde donde realiza frecuentes e importantes viajes a Sevilla.

Como ya hemos señalado anteriormente, Alberti constituye una fuente teórica destacada en el ideario del racionero, sobre todo a partir de su concepción del hecho artístico como imitación directa de la naturaleza donde interviene el factor idealizante que busca una belleza perfeccionada. Este planteamiento, de origen aristotélico, en un principio inmediato y empírico, basado en la más pura experiencia sensible, irá posteriormente desarrollándose y sistematizándose teóricamente hasta convertirse en la base de las producciones clasicistas del XVII.

El siguiente teórico cuya influencia en el cordobés es determinante es Vasari, a través de su labor tendente a la elevación social y cultural del artista, en una postura que, ya existente desde los primeros tratadistas del siglo XV, será el florentino quien la regularice y extienda, ya sea por medio de la enorme difusión

de sus «Vidas» o por el impulso otorgado al sistema humanista de academias como centro donde se englobaba el nuevo pintor y desarrollaba su actividad, ahora ya considerada noblemente al estar integrada dentro de las disciplinas del saber especulativo. Para lograr esta dignificación, no duda en disponer un fin elevado a la función de las actividades artísticas al otorgarles una tarea humanista al servicio de las clases altas, así lo que ganaban en consideración teórica lo perdían en inmediatez y profundidad, en una característica que ya sentaba las bases de su desarrollo manierista y seiscentista.

Este planteamiento elegíaco paralelo entre el poder y las artes figurativas que se exaltan mutuamente, culmina con su concepción de la Roma de la «terza maniera», momento en el que se llega a la máxima grandeza de la ciudad y al cenit del arte. Esta tesis tiene una importante influencia en la concepción de la función retórica de las bellas artes a partir de mediados del Quinientos, en ese cambio en su esencia que hemos señalado anteriormente, por el que pierde su carácter científico introspectivo y gana en valores persuasivo-moralizadores.

Aparte de estos presupuestos más generales de la obra vasariana, que indudablemente tendrán una importantísima repercusión en Pablo de Céspedes y su círculo, hay que señalar el influjo más concreto e inmediato que su actividad produjo en el ideario del racionero. De esta forma, asistimos en 1568 a la publicación de la segunda edición de las «Vidas», en la que el carácter ensalzador para con la función de los artistas se había acentuado notablemente con las adiciones teóricas realizadas por el florentino. Por otro lado se advierte, según señala Schlosser, como en su concepto evolutivo une de una manera sincrética los

planteamientos del desarrollo histórico propios de la cultura clásica y de la cristiana, lo que configura su división tripartita final<sup>24</sup>.

De esta manera, en el momento en que Céspedes se formaba en Roma, la obra de Vasari, de una impresionante extensión divulgativa e influencia, promulgaba los conceptos de la función humanista de las bellas artes como exponentes de la gloria de un poder que rescataba y se apropiaba del imperialismo clásico en una acción por la que se ennoblecían tanto las actividades intelectuales como la grandeza del sistema político, y donde además se reglamentaba este planteamiento sobre bases culturales clásicas y cristiana. Este complejo y retórico programa tuvo que influir enormemente en un joven con aspiraciones eruditas y estéticas que venía salido de la universidad erasmista de Alcalá, donde los preceptos del humanismo cristiano eran determinantes en esa consideración preeminente del imperialismo español fundamentado sobre bases igualmente sincréticas<sup>25</sup>.

Pero la acentuación del factor espiritual moralizador que se produce en Céspedes desde su primera educación complutense, se deberá, en gran parte, a la intensificación de este aspecto en el ambiente trentino de la Ciudad Eterna, en un proceso similar a todas las actividades humanistas de la época que se refleja fielmente en los tratados de las bellas artes.

---

<sup>24</sup> SCHLOSSER, J. "La literatura artística" (pags. 279-282). Señala como Vasari une la línea clásica, que consideraba un desarrollo histórico decadente tras una primigenia edad de oro con la propia del primer cristianismo, por la que se concibe una evolución perfeccionada ideal, cuyos planteamientos más importantes serían los de San Agustín.

<sup>25</sup> Las influencias específicas de Vasari en sus obras las hemos visto anteriormente; sirva como ejemplo el concepto neoplatónico que otorga a Miguel Ángel y que se aparta del resto de su teoría estética basada fundamentalmente sobre categorías miméticas. No obstante, en esta opinión sobre Miguel Ángel también influirán sus estrechas relaciones con el círculo de éste en Roma, como Tomaso del Caballero (o Cavallero) y Sartorelo.

Después del Concilio de Trento se produce un importante control sobre las artes figurativas, por la indudable influencia comunicativa que tenían para con el sector popular masificado, en un planteamiento por el que se propone efectuar un riguroso control de los temas representados, de cara a una persuasiva función evangelizadora o moralizadora en sentido religioso<sup>26</sup>. Así, el carácter retórico que ya se le había asignado a la actividad artística en el clasicismo romano quinientista se retoma y se intensifica enormemente en su aspecto espiritual, perdiendo las artes figurativas su anterior prestigio basado en su cualidad intrínseca para ganarlo por la categoría del mensaje que irradian exteriormente.

En este contexto es donde se realizan las tremendas censuras a las obras renacentistas que representan temas paganos sin una «justificación» cristiana o abusen de aspectos lascivos como el desnudo. Asistimos así, a una serie de teóricos donde estos planteamientos cobran un rigor insospechado pocos años antes; sucediéndose los ataques hacia las pinturas de Miguel Angel en la Capilla Sixtina que se convierte en blanco de estas críticas moralistas. La lista de estos preceptistas se inicia con Ludovico Dolce y su obra «El Aretino» de 1557, quien se convierte en "uno de los mayores propagandistas de una cultura alegórica que trata de conciliar la cultura clásica renacentista con la austeridad de la contrarreforma"<sup>27</sup>.

Esta línea se continua con las ideas de Gilio expuestas en su «Dialogo» (1564), dedicado a censurar los abusos de los pintores, donde ataca igualmente a

---

<sup>26</sup> Para un planteamiento general de la política e intenciones de la Iglesia católica en este proyecto ver los tradicionales trabajos de:

MALE, E. "L'art religieux après le Concile de Trente", Paris, 1932.

WEISBACH, W. "El barroco. Arte de la Contrarreforma", Madrid, 1942.

FRANCASTEL, P. "La Realidad Figurativa", el capítulo: "La Contrarreforma y las artes en Italia a fines del siglo XVI".

<sup>27</sup> GALLEGU, J. "El pintor...", pag. 38.

Miguel Ángel. Llegando en la década de los ochenta a la publicación de dos tratados donde se reafirma fuertemente esta tendencia: el «Discurso en torno a las imágenes sacras y profanas» de Paleotti, arzobispo de Bolonia, donde de una manera rigurosa subordina la pintura a la acción persuasiva según los temas tratados<sup>28</sup>, y «El Reposo» de Borghini, publicado en Florencia en 1584, donde recalca el carácter final de las artes figurativas en un sentido evangelizador que determina su nobleza<sup>29</sup>.

En el caso concreto de Céspedes, recibirá el influjo específico de este sector en un momento en que sus ideas se transmitían en el ambiente romano a través de la Academia de San Lucas, a la que perteneció el orador. Este centro constituía anteriormente el tradicional gremio de pintores donde aún no se habían introducido las teorías humanistas, siendo en 1577 cuando el papa Gregorio XIII lo funda como Academia de San Lucas, en un planteamiento dentro de los postulados trentinos anotados, ya que el proyecto del pontífice era "levantar el arte de la decadencia en que había caído por la introducción de elementos impuros, esto es, paganos, y hacerle servir a los fines de la propaganda cristiana"<sup>30</sup>. Por otro lado, existía la estrecha relación de Céspedes con el principal impulsor y luego director de este centro, Federico Zuccari, de quien recibe importantes influencias de este ambiente religioso, aunque en este último no se llega a la intransigencia de los anteriores, sino que se decanta hacia una elaboración armónica, perfectamente adecuada a los

---

<sup>28</sup> Según VENTURI, L.: "Historia de la crítica del arte", Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pag. 122: "Pretende que los pintores se conviertan en callados teólogos, en silenciosos predicadores, puesto que a la debilidad humana le es imposible llegar a la contemplación de las cosas sublimes sin el apoyo de los sentidos, es decir, intenta conducir el arte a la oratoria y al pensamiento".

<sup>29</sup> En el campo de la arquitectura será clávidente en este sentido la censura que realiza San Carlos Borromeo de toda la arquitectura clasicista por su cualidad pagana, dentro de un contexto donde se la intenta dotar de una legitimación metafísica para su adecuación en el periodo contrarreformista. Este tema lo veremos posteriormente.

<sup>30</sup> WEISBACH, W. "El Barroco...", pag. 62.

preceptos contrarreformistas de la época, entre lo clásico y lo pagano, en una producción teórica y práctica donde la tradición quinientista es fundamental.

De esta manera, quedaba la Academia de San Lucas de Roma definida por un carácter persuasivo religioso, pero al mismo tiempo tasada en los preceptos teóricos humanistas de origen clásico por los que se requería del pintor un alto conocimiento erudito de las distintas actividades liberales, se daba preeminencia a las discusiones sobre temas artísticos y se reglamentaba su aspecto pedagógico o didáctico. Características éstas, como veremos, tan importantes en Pablo de Céspedes -sobre todo las primeras- de quien irradiarán al contexto pictórico sevillano.

En definitiva, apreciamos en este momento, en el panorama cultural italiano el desarrollo de una corriente extremista en su consideración pagana de todo lo que conllevara algún elemento clásico o mitológico, abogando por prohibir su utilización temática en el arte. Afortunadamente, esta tendencia no se llevaría a la práctica en todo su rigor, aunque su influencia, sobre todo en la teoría pictórica española del Barroco, se dejará sentir. No obstante, la posición dominante en este momento y en todo el Seiscientos, será la de compaginar Humanismo y Contrarreforma, es decir, recoger lo que de positivo tenía la tradición quinientista y enfocarlo a los proyectos persuasivos de la Iglesia católica, en una postura que llevarán a cabo principalmente los jesuitas y que se aprecia también en Pablo de Céspedes.

Es una evolución de la teoría artística italiana donde se asiste al cambio de significado de la labor figurativa, en un proceso que se remonta a la actuación vasariana de la «terza maniera», al considerar el arte como elemento de distinción social. Ante esta nueva concepción, en la que se perdía su carácter inmediato y experimental de acercamiento a la naturaleza, se iniciará un desarrollo que desembocará en la división en dos tendencias ya sea "acentuando el formalismo

interno y atribuyendo a sus reglas históricas un valor convencional indiscutible o renunciando a estas reglas y trasladando su campo de acción de la esfera intelectual a la esfera sentimental o emotiva", cuyos ejemplos podrían ser la pintura de los Carracci y de Caravaggio, aún cuando estas dos líneas tenderán a fundirse entre sí en muchas ocasiones<sup>31</sup>. Como veremos posteriormente, cada una de estas consideraciones conllevará implicaciones de jerarquización social clara y de presupuestos retóricos diferenciados que constituyen la base de la problemática de la pintura seiscentista.

A todos estos planteamientos de la teoría de las bellas artes de raíces italianas, habría que añadir la influencia de la preceptiva poética que se desarrollaba en España y cuya asimilación con los postulados pictóricos eran tan evidentes en Pablo de Céspedes. Esto contribuye a acentuar la concepción imitativa de la actividad estética en el racionero, ya sea por medio del influjo de las «Anotaciones» de Herrera, donde la relación con los presupuestos del cordobés es tan evidente en sus conceptos de mimesis idealizada de la naturaleza, enriquecimiento retórico de la forma exterior o separación jerárquica de los géneros con una proyección social igualmente estamental. Incluso estos aspectos, basados en las teorías del estagirita, se acentúan con la consideración similar que El Pinciano realiza de ambas disciplinas en su influyente «Filosofía Antigua Poética», publicada en 1596. En esta obra, apreciamos fundamentos acordes a los del racionero y su círculo, basados en los preceptos del centro pictórico romano cuando superpone el dibujo por encima del color, en un pasaje que nos recordará ciertas críticas manieristas y en especial algunas afirmaciones de Pacheco contra los pintores «naturalistas»<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> BENEVOLO, L. "Historia de la arquitectura del Renacimiento", Barcelona., Gustavo Gili, 1981, pags. 773-774.

<sup>32</sup> Según El Pinciano: "El poema es una tabla, formada de figuras y colores, y la fábula es la figura y el metro los colores..., como es más fácil e! mezclar bien los colores para la pintura que no el hacer la figura perfecta y acabada, así mas fácilmente se hallarán hombres que sepan hacer bien metros, que no poetas que bien sepan formar las fábulas", recogido por VILANOVA, A. "Preceptistas...", pag. 613.

b) Conceptos fundamentales de la teoría artística de Pablo de Céspedes y su círculo.

Los conceptos teóricos que forman los planteamientos estéticos de Pablo de Céspedes, se pueden englobar de una manera general dentro de las características que definen su postura ante el resto de las actividades humanistas en el paso de un siglo a otro. Aunque determinados a veces por la consideración peculiar del prestigio de las artes figurativas, no obstante, su programa retórico es semejante, en gran parte, a toda su ideología global.

Si hay una cualidad que domine, es el carácter erudito otorgado a las bellas artes en un concepto donde destacará la necesidad de una vasta cultura para el artista, lo que constituía una espléndida plataforma de su legitimación como disciplina noble o liberal. En este sentido, las identificaciones que realiza, tanto el racionero como su círculo de amistades, de la pintura con otras actividades son numerosas, ya sea a nivel teórico o práctico.

En este sentido observamos como paulatinamente se va realizando una mayor ostentación del saber o erudición de cada humanista, en alardes de los que Céspedes es buen ejemplo. El racionero contribuye a acrecentar una nueva idea del artista intelectual creada a partir del Renacimiento, en un proceso en el que la paulatina intensificación de una consideración social y cultural elevada y el ensalzamiento elegiaco que conllevaba desembocará en esa engreída autoestima manierista o en la autoapreciación de un ingenio o genio que los colocaba por encima de la sociedad. Los casos de Herrera o del propio Céspedes pueden ser significativos. Incluso, este alarde de erudición y recursos intelectuales derivará en las complicadas producciones elaboradas desde principios del Seiscientos, en lo que

suponen auténticas exhibiciones de sabiduría que se reflejan, tanto a nivel simbólico de contenido como del enriquecimiento de la forma, donde las constantes alusiones a una profunda cultura metafísica o alegórica nos resultan hoy difíciles de comprender. Las pinturas de complejo significado emblemático en las que se contenía todo un discurso retórico, tanto en su mensaje primero como en su forma exuberante, o las manifestaciones eruditas de la poesía del siglo XVII pueden servir como espléndidos ejemplos donde la ostentación del saber se vierte por igual al aspecto exterior que interior, ambos profundamente identificados unitariamente como manifestantes de una vasta formación cultural puesta al servicio de una no menos noble función retórica.

Tal consideración hacia las artes figurativas necesitaba de un espacio donde desarrollarse, un lugar en el que se le equiparara al resto de las actividades liberales, estableciéndose a partir de entonces el concepto de academia como creación típicamente humanista; academias sustentadas principalmente por algún mecenas que podía ser un noble, un eclesiástico de alto rango o también miembros de la alta burguesía. Estos centros se configuran a partir de un planteamiento primero donde destaca la diversificación de los temas tratados globalmente, la inexistencia de reglamentación sistemática y su carácter informal, para ir evolucionando posteriormente hacia la mayor especialización disciplinaria, la creación de una férrea normativa, el establecimiento de unos fundamentos didácticos o pedagógicos y la acentuación del sentido moralizador religioso, en un proceso similar a las características generales de la evolución del ciclo humanista.

Pablo de Céspedes participará en estos presupuestos, sobre todo en la importante influencia que en sus fundamentos teóricos ejercen las ideas de Vasari y Federico Zuccari, los dos máximos representantes del sistema académico. Del primero recogerá sobre todo la elevación del prestigio social y cultural que

conllevaba la integración de los pintores en estas agrupaciones; mientras que del segundo, con quien le unía una estrecha amistad<sup>33</sup>, asumirá la necesidad de una formación universal para el pintor, aunque por su libre y abierto carácter deshecha la férrea reglamentación pedagógica que igualmente se iba imponiendo en esta época en Italia principalmente impulsada por Zuccari<sup>34</sup>.

Queda, de esta manera, la actividad teórica y práctica de las artes figurativas inserta dentro de un ambiente donde podía elaborar todas las funciones y características culturales que le asignaba la ideología humanista. Este marco intelectual era el espacio idóneo para desarrollar los nuevos cometidos retóricos que se le atribuían en la relación con el mecenas, de la que ambas partes obtenían importantes logros legitimadores, ya sea dentro del planteamiento más sentimental e ideal del Quinientos o el más pragmático del Seiscientos.

Pero en el seno de estas agrupaciones culturales el sentido individualista, libre y orgulloso de los intelectuales y artistas iba a chocar con la tendencia normativa y pedagógica de los centros, en una muestra más de la contradicción entre la generalidad pretendida y la subjetividad deseada, donde se manifiesta, por otro lado, la dialéctica entre razón y genio<sup>35</sup>. Razón establecida fundamentalmente sobre los

---

<sup>33</sup> Aparte de la referida amistad entre ambos en Roma, en la estancia española de Zuccari y de la presencia de Céspedes en la Academia de San Lucas, hay que hacer alusión a la supuesta colaboración laboral en unas pinturas del Palacio Pontificio después de 1572, según ANGULO INIGUEZ, A. "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispaniae*, vol XII, Madrid, pag. 310.

<sup>34</sup> Federico Zuccari se erige como el principal propagador de las ideas asociacionistas de las academias del Manierismo, pues a través de una carta fechada entre 1575 y 1578 intenta renovar la Academia del Diseño florentina, incluyendo en el aparato formativo del pintor el conocimiento de cualquier materia que tuviera la más mínima relación con las bellas artes. Igualmente sentará las bases de la romana de San Lucas, de la que será elegido presidente en 1593, siéndolo también a lo largo de su vida de las de Parma y Bolonia.

<sup>35</sup> En esta dialéctica entre normativa y libertad individual habría que referirse a la separación, ya señalada anteriormente, producida entre arte y ciencia a fines del siglo XVI, en un momento en el que como indica Calvo Serraller, "el manierismo y también el barroco rompieron históricamente con la creencia renacentista de una identidad entre arte-ciencia, entre otras cosas porque el propio desarrollo científico moderno hacía cada vez más imposible esta ingenua confianza inicial" (pag. XCVIII del prólogo a la edición de los "Diálogos de la Pintura" de Vicente Carducho, Madrid, 1979).

conceptos de reglamentación jerárquica y pedagógica de base aristotélica a los que se suman los deseos de elevación espiritual de un origen más platónico, en una fusión de elementos de los dos filósofos que define el ideario estético de estos personajes, cuyo ejemplo podemos encontrarlo en la complicada convivencia de racionalidad e ingenio en Pablo de Céspedes.

Ya hemos examinado anteriormente la compleja exposición de planteamientos aristotélicos, tanto de tendencia escolástico-manierista como albertiano-clasicista, con ideas platónicas en Pablo de Céspedes y su círculo<sup>36</sup>, en una tendencia a acogerse a unos u otros, según el personaje, las actitudes o fines pretendidos. No obstante, en el racionero domina la postura a no sobrepasar el plano imitativo del objeto, según los presupuestos del estagirita y aunque en ocasiones se entreve una preeminencia anterior de la imagen del entendimiento sobre el objeto exterior, la fundamentación en una idealización verosímil basada en la aprehensión de la naturaleza domina su proyecto mimético donde la influencia de Alberti es importante, en una línea que, como hemos indicado, caracterizará la estética seiscentista<sup>37</sup>.

Esta postura de la mimesis de la naturaleza dividía la práctica artística en diversos géneros, según las características de esa imitación. El considerarlos más o menos elevados llevaba pareja una rigurosa adscripción a una clase social igualmente más o menos alta. Esta jerarquización del hecho estético respondía perfectamente

---

<sup>36</sup> Ver el anterior apartado "Pablo de Céspedes y la literatura contemporánea".

<sup>37</sup> Sobre la compleja relación del aristotelismo dominante con el platonismo, MARAVALL, J.A. "Velázquez y el espíritu de la modernidad", Madrid, Guadarrama, 1960, advierte el sentido de la influencia de esta última corriente: "Esta esencial teoría imitativa constituye el meollo de la teoría del arte durante siglos. Se trata de imitar las cosas que vemos, pero no exactamente como los vemos, sino mejorándolas según el modelo ideal de plenitud y perfección a que responden, o que forma, según una básica influencia platonizante, su verdadero y último ser. Platón negaba a los artistas acceso a la idea. Aristóteles les hace imitadores de lo real, apoyándose en el mundo de lo sensible, pero dándoles autoridad para perfeccionarlo, y partiendo de esto, se entiende ese perfeccionamiento en el sentido de: la idea. Se imita lo real, tratando de desvelar y captar en ello lo ideal" (pag. 92).

a los planteamientos ideológicos de la estamentaria sociedad del Seiscientos, en una postura que ya hemos visto, asimismo, realizada con el resto de las actividades humanistas.

En los escritos teóricos de Pablo de Céspedes advertimos comentarios referentes a esa jerarquización de los géneros, en unos discursos donde identifica la esencia de la pintura con el resto de las artes liberales, en definiciones donde la concibe como método de conocimiento dentro de los presupuestos sacro-imperiales dominantes en el racionero. Así, según la contribución de un género u otro a ese proyecto de exaltación retórica por el que se elevaba el prestigio y la gloria de la España contrarreformista de los Austrias, tendrá un rango y consideración más o menos noble en esa escala. De esta manera, las manifestaciones artísticas que mejor reflejen esa representación idealizada de los hechos grandiosos serán preeminentes, siempre que en esa representación se realice el ensalzamiento de los dos puntos principales en el ideario del momento: el elogio patristico nacional y su destacado carácter religioso.

De aquí que las formas artísticas en las que la mimesis se ha desarrollado sobre un proyecto idealizado, según la teoría aristotélica de lo verosímil, obtengan una reputación por encima de las que realizan una copia fiel de la realidad. Así, este tema ocupará un lugar importante en todos los tratados de arte de la época, sobre todo en un periodo avanzado del ciclo humanista, donde la influencia de la «Poética» de Aristóteles es más acusada. De esta manera, aún cuando en algunos no aparezca de forma rigurosamente sistematizada, en todos los teóricos se señala esta jerarquía, siendo ejemplos evidentes los autores de los tres discursos más importantes del Barroco español, Pacheco, Carducho y Jusepe Martínez,

quiénes, como señala Julián Gállego<sup>38</sup>, sitúan en un primer lugar las pinturas de historias o composiciones con personajes<sup>39</sup>, para disponer en una escala considerablemente inferior el retrato y aún más abajo el género de las naturalezas muertas<sup>40</sup>.

Asistimos a una serie de afirmaciones y documentos de Céspedes que nos demuestran una interesante postura ante estos temas de la jerarquización artística. Pacheco nos da una noticia más del carácter ingenioso y chispeante del cordobés donde, de una manera un tanto festiva, nos refleja su opinión sobre los retratos, al indicar que "notandole cierto amigo suyo que un retrato que acaba de dibujar de lápiz no era muy semejante a su original se lo dijo. A que respondió el Racionero con gran descuido: «¿ahora sabe V.M. que los retratos no se han de parecer?. Basta señor mío que se haga una cabeza valiente»"<sup>41</sup>. Esta breve expresión anecdótica de Céspedes nos señala la tendencia de la época hacia la concepción subjetiva, en una afirmación donde se saltaba la rígida reglamentación clasicista, en una muestra más de su espíritu crítico e ingenioso. Incluso, aquí se advierte el gran influjo que el cordobés ejerció sobre Pacheco que rápidamente lo corrige en una muestra más de como el primero estaba más abierto a las especulaciones teóricas y críticas de la época que el «normativo» suegro de Velázquez quien señala que, "aunque la

---

<sup>38</sup> GALLEGO, J. "Visión...", pag. 203.

<sup>39</sup> No hay que olvidar nunca, que lo que se llama pintura de historia, en este vocabulario académico, corresponde a la representación de escenas convenientemente idealizadas según un proyecto retórico ecléptico, sin que predominen el significado arquetípico de una observación rigurosa de lo verídico.

<sup>40</sup> Incluso el afán jerarquizador del momento no se detiene en las características del tema figurado dentro de una misma actividad, sino que se desarrolla igualmente en la diferente valoración de las técnicas o disciplinas que realiza la representación, cuyo caso más significativo puede ser las tremendas disputas de la época entre la superioridad de la pintura y escultura, y las alegaciones que para su demostración se realizan.

Así, la variada consideración de estas categorías interviene en su prestigio cultural como anota Pacheco al señalar que la pintura es superior a la escultura porque esta es "hija de la plástica, la cual como hemos visto es hija de la Pintura" ("Arte...", pag. 33).

<sup>41</sup> "Ibídem", pag. 133.

respuesta parece despropositada, por ser de semejante sujeto me hace reparar, si en su opinión pudo ser mejor la cabeza buena, que la parecida a su dueño. Y en cuanto a cumplir con el arte, si hubiera de servir para otro intento, no había dicho mal; pero para ser retrato, no tuvo razón<sup>42</sup>.

Asimismo, se aprecia en este breve, pero revelador, fragmento como Céspedes valoraba el aspecto genial de la pintura que le llevaba a despreciar, en ocasiones como esta, la normativa pedagógica y académica, en una opinión favorable hacia la nueva tendencia pictórica que se empezaba a abrir paso en ese momento, basada en el desdén hacia la reglamentación didáctica manierista y en la exaltación de la aptitudes naturales del artista, en una postura que llegará a su culminación con la polémica figura de Caravaggio. También la aprobación de esta tendencia de nuevo supera en amplitud estética y sensibilidad al académico Pacheco, quien añade: "Saco de aquí (hablando con puntualidad) que habiendo de faltar a lo parecido, o a lo bien pintado (si no se pueden juntar ambas cosas) se cumpla con lo parecido, porque este es el fin del retrato"<sup>43</sup>, e incluso también al otro teórico español de la primera mitad del siglo XVII, Carducho, quien también seguía la rígida reglamentación de los géneros pictóricos<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> "Ibíd.", pag. 133.

<sup>43</sup> "Ibíd.", pag. 133.

<sup>44</sup> Carducho realiza una interesante identificación del carácter verídico que debe acompañar el género del retrato con su sentido retórico, en un pasaje donde demuestra su función para diferenciar la jerarquía social, según el contenido propio del arte de la época:

"O como me parece justa esta lei! Y como seria bien se executase con rigor, y guardase el decoro y respeto a tales personas! Y ya que se aya de usar este abuso, sea pintado al Capitan valeroso armado, y al artifice con algun instrumento de su arte, como seria al Escribano con alguna pluma en la oreja, al Mercader con alguna cosa que lo signifique, al Pintor con pinzeles y colores, y por este modo todos segun las calidades de los hombres; y no como aora se usa, que no solo se retratan las personas ordinarisimas, mas con modo, habito, e insignias impropisimas, que se debria remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mugeres muy ordinarios, y de oficios mecanicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores (sin que se le deva tampoco el retratarse por unico en su exercicio) otros armados, y con baston, como si fuera un Duque de Alva, ó Marques del Vasto, que podrá ser que no se aya jama: puesto tales insignias, sino es en comedia, ó zuiza. Hazia una fiesta uno destes al Santo de su devocion en una Iglesia desta Corte, adonde tenia su sepultura con su poco de retablo, y el y su muger se avia mandado retratar en él, vestidos de negro (lo que no acostumbran de ordinario) con mucha gala, autoridad y devocion. Llamavase este tal Pedro Gordo, encomendó el Sermon al P. Maestro Fr.

No obstante, y en esto radica gran parte de la importancia cultural del racionero, en otros episodios nos hace comentarios dentro del más puro concepto académico de la división de géneros pictóricos, en una muestra más de la posición puente de Céspedes con respecto a la estética del Quinientos y los nuevos planteamientos seiscentistas, donde, ante el peligro de la preeminencia de la pintura de «historias», no duda en despreciar el género naturalista de los bodegones o las naturalezas muertas. Pacheco nos trae este episodio, de nuevo marcado por el carácter alegre del cordobés, señalando que "el Racionero Pablo de Céspedes pintó un famoso cuadro de la cena de Cristo Nuestro Señor, que yo he visto en la iglesia mayor de Córdoba, y teniéndolo en su casa, los que lo venían a ver celebraban mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin atender a la valentía de lo demás; y viendo que se iban los ojos a todos a aquel juguete, enfurecido daba voces a su criado, «Andrés, borrame luego este jarro y quitámelo de aquí, ¿Es posible que no se repare en tantas cabezas y manos, en que he puesto todo mi estudio y cuidado, y se vayan todos a esta impertinencia?»". Ideas con las que ahora si comulgaba perfectamente el tratadista, quien acaba añadiendo, en una muestra más de su admiración hacia Céspedes, que "bastante documento para que se haga caso de las cosas mayores, y mas dificultosas, que son las figuras, y se huya de semejantes divertimentos, despreciados siempre de los grandes maestros"<sup>45</sup>.

---

Christoval de Fonseca, gran Predicador, y Religioso de mucha autoridad y letras, y en el discurso del Sermón quando entraron las alabanzas del que mandava hazer la fiesta, dixo: «Esta solemnidad haze con su buena devocion el buen Pedro Gordo, y cierto que me ha edificado el afecto, y cuidado con que acudio a esto, de que se le deve agradecimiento al buen Pedro Gordo:» y repitiendo muchas vezes, el buen Pedro Gordo (para que la fiesta fuese regozijada) dezia que le avia visto retratado en su retablo tan grave, tan mesurado, tan bien vestido, que casi no le conocia, y bolviendose azia donde estava, dixo (con el sonaire que algunas vezes dezia semejantes cosas) «Por amor de Dios os ruego amigo Pedro Gordo para que seais conocido, os retrateis como andais, ó andad como os retrateis».

(CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias", Madrid, 1633, Edición de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pags. 336-338).

<sup>45</sup> PACHECO, F. "Arte...", pags. 128-129.

Esta pintura es el cuadro existente hoy en día en la catedral cordobesa, en la que, por otra parte y en una muestra más del carácter amplio del racionero, se ha visto el inicio de la pintura naturalista y de la representación de bodegones en este ambiente estético.

Estos dos datos sobre las consideraciones de la estética pictórica de Pablo de Céspedes nos reafirman, una vez más, su sentido globalizador de las actividades humanistas, pues si en el primer caso no entraban en juego los conceptos primordiales de su proyecto retórico del imperialismo mesiánico español, que no se abordaban en un caso particular de la semejanza de un retrato, la consideración de una «historia» religiosa en el contrarreformista contexto hispano de la época, le hacía inclinarse hacia los fundamentos que podríamos llamar «oficialistas» en el ideario político-cultural del momento. Postura que, como hemos visto, desarrolla igualmente en sus trabajos arqueológicos o historiográficos donde, cuando no interviene el factor persuasivo moralizador de ese programa imperialista, nos descubre su capacidad en la abierta consideración de las líneas culturales más progresistas, mientras que por el contrario, cuando esa función retórica es primordial, se decanta hacia una formulación contrarreformista donde la línea teórica predominante en la época, es prioritaria, en unos planteamientos en los que se deja entrever de una manera fundamental la influencia de la ideología jesuítica.

Este proceder de Pablo de Céspedes nos constata, de nuevo, el carácter marginal de las censuras o innovaciones de la cultura del periodo ya seiscentista, donde las actividades humanistas se enfocan primordialmente en esa función elegiaca de los poderes establecidos, a través de ese seguimiento y exaltación de su ideario teórico. Es un ejemplo más de como la hostilidad o inquietud interior de esta etapa se enfoca solamente hacia aspectos anecdóticos o formales, sin que en ningún momento signifique una crítica al sistema dominante, que enfoca las labores culturales a una acción eminentemente social, como señala Morpurgo Tagliabue<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> MORPURGO TAGLIABUE, G. "Aristotelismo ...", el capítulo final, "Conclusioni sul Barocco".

Otro dato más que nos reafirma el interés de Céspedes por las nuevas especulaciones y prácticas de la pintura seiscentista es la realización de «paisajes», género este del paisaje de gran desarrollo en esta centuria, pero que no disponía de un elevado prestigio en el programa académico, en una preferencia que sin duda tendría que ver con su afición al tema de las ruinas, tanto a nivel poético como histórico<sup>47</sup>.

Si a lo anterior añadimos la consideración de Pacheco de imitador de Correggio e introductor de la tendencia colorista en Andalucía, apreciamos como queda anunciado el inicio de una pintura novedosa a principios del siglo XVII en donde la imitación directa del natural y el desprecio de las rígidas normas quinientistas serán aspectos fundamentales. No obstante, la importancia de Céspedes se desarrolla igual o quizás principalmente en el ambiente académico de tendencia manierista, a raíz de sus planteamientos clasicistas aplicados a los géneros más prestigiosos de la teoría de la época, en una postura que dejará importantes huellas en el círculo humanista sevillano, sobre todo en Francisco Pacheco, quien, de esta manera, se sitúa en una posición más tradicional que el cordobés.

Toda esta compleja problemática que ya se empieza a vislumbrar entre naturalismo y clasicismo en estas posturas de Céspedes y de la que aún no participa el racionero según las críticas y rivalidades que después ocasionará, se manifiesta igualmente en el plano social de la producción artística del pintor, en una situación semejante a la que se desarrolla en el ambiente poético español de principios del

---

<sup>47</sup> Esta relación de la naturaleza y las ruinas ya la hemos indicado anteriormente, estando perfectamente reflejada en la obra de OROZCO DIAZ, E. "Temas..."

Por otra parte, los datos de su afición hacia la pintura de paisajes se desprenden del elevado número de cuadros que de este género tenía en su casa y estudio en el momento de su muerte, como se refleja en el inventario de sus bienes (Ver documento LIII y estudio respectivo).

Seiscientos<sup>48</sup>. Al enfocarse la actividad humanista a la realidad social a través de los planteamientos de la nueva centuria, existían dos líneas fundamentales a seguir, la continuación de la tendencia minoritaria y cerrada manierista, en la que la finalidad elevada y culta exigía un destinatario asimismo culto y de un alto estrato social, o adaptarse a la demanda masiva que la política persuasiva contrarreformista exigía para intervenir globalmente en el sector popular.

El éxito generalizado de la última tendencia, que tenía un mercado mucho más importante, determinará las críticas de la primera postura, más dependiente de un pequeño sector social que se reducía a la Corte y al estamento noble de alta erudición. Esto influirá poderosamente en las censuras que los continuadores de la línea manierista otorgan a los «naturalistas», al ver como la práctica de una elevada y erudita pintura, según las normas clasicistas, no se correspondía con el éxito ni con una respuesta social que produjera una mayor demanda<sup>49</sup>. No obstante, y como hemos señalado anteriormente, las dos direcciones van profunda y complejamente entrelazadas, siendo los artífices de mayor repercusión y prestigio los que fusionan armónicamente las dos tendencias<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> El paralelismo de la realidad pictórica con la poética se ve claramente al comprobar en las prácticas literarias la acentuación del tratamiento exuberante, tanto exterior como interior, debido a la proyección de las labores culturales en el plano real en un contexto abierto típicamente seiscentista.

Por otra parte, esta situación también se relaciona íntimamente con el inicio de la diferenciación individualizada de las disciplinas humanistas, en donde cada actividad intentará conocer y profundizar al máximo en sus posibilidades culturales, para, de esta manera, desenvolverse mejor en el duro contexto barroco.

<sup>49</sup> Así, PACHECO, F. "Arte...", critica a los pintores naturalistas al enfocar su actividad "atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia" (pag. 409).

<sup>50</sup> Por otra parte, la acentuación de la influencia del sistema humanista de las academias italianas se refleja en muchas ocasiones solo a un nivel teórico o de prestigio, manteniéndose aspectos profundamente gremiales de tradición medieval en muchas ocasiones. Así, por ejemplo, apreciamos como Céspedes llama «criado» a un discípulo suyo que aprendía de él las labores pictóricas, en el pasaje de Pacheco reseñado anteriormente.

Esta asimilación teórica de los modelos clasicistas no se completará hasta el final del ciclo humanista, siendo expresivo en este sentido la lucha de los pintores por que se les dispensara de pagar las alcabalas, tributo que no abonaban las actividades intelectuales.

Esta problemática que se producía en la pintura a fines del Quinientos se debía, en gran parte, a su inclusión dentro de los presupuestos de la Retórica y a las funciones a que esta pertenencia daba lugar<sup>51</sup>. Como ya hemos señalado, las manifestaciones artísticas de la época humanista no siguen una misma línea, sino que se diferencia una tendencia «oficial» que refleja los idearios propios del Humanismo, basados en el prestigio de la erudición y la racionalidad, mientras que paralelamente, se desarrolla una producción de un prestigio no tan elevado doctrinalmente, caracterizada por la mayor importancia dada al papel de los sentidos y las emociones, donde predomina el aspecto sentimental y místico. En definitiva, se trata de la dialéctica de esta etapa entre entendimiento y sensibilidad, entre lo abstracto y lo cercano, en un momento en que se produce la "disociación de una tradición única"<sup>52</sup>. Esta disociación provocará que las características de su función retórica varíen en el panorama seiscentista, en el que se enfocará la línea erudita hacia el estamento social más elevado, quedando la emocional como medio idóneo para realizar la persuasión del sector popular masificado, que no era capaz de entender la carga intelectual de la primera, pero que era fácilmente afectado con una intervención sentimental basada en un arte directo que se hiciera llamativo, tanto formal, como temáticamente, a los sentidos.

Así pues, además del minoritario y selectivo arte clasicista proveniente del Renacimiento y Manierismo, en este complejo momento, donde las fuerzas sociales emprenden una importante actividad persuasiva, se intenta por todos los medios intervenir en los sectores más bajos. Es aquí donde se procura moverles por medio

---

<sup>51</sup> De esta identificación entre Pintura y Retórica puede ser ejemplo la división que realiza Pacheco de las componentes de la primera en invención, dibujo y colorido, clara traslación de la invención, disposición y elocución retóricas ("Arte...", pag. 224).

<sup>52</sup> FRANCASTEL, P. "La realidad...", pag. 419.

de una pintura que les incline a la piedad y les afecte en su sentimiento religioso, en un planteamiento donde entra el «naturalismo», por medio de las representaciones que realiza, basadas en personajes cotidianos fácilmente identificables por el pueblo. Se trata de persuadir a un estamento no culto, sino tremendamente sentimental, al que la elitista y aristocrática cultura quinientista ha llegado levemente, por lo que su espíritu es, en parte, aún medieval. Mientras, el arte de las clases más elevadas y cultas que ostenta el poder seguirá los presupuestos clasicistas como manifestación dominante, ideológicamente hablando, en estas capas, como se refleja en la teoría «oficial» plasmada en los tratados estéticos de la época, cuyos casos más importantes serían los de Carducho y Pacheco, sin olvidar el precedente de Céspedes. No obstante, y como ya hemos señalado, no se pueden separar tajantemente esas tendencias, pues continuamente van interrelacionadas, influyéndose mutuamente.

Esta problemática tiene su base en la teoría aristotélica, concretamente en los postulados de la Retórica y la Poética, categorías profundamente identificadas en el Humanismo. El pintor o artista, a través de la mimesis de la naturaleza y de los resultados que de ella se derivan, tiene la función de instruir a la sociedad. Si este carácter didáctico-persuasivo se concibe desde un punto de vista racional y altamente erudito se llegará a unas manifestaciones más abstractas, tendentes a lo perfecto y convenientemente idealizado, cuyo destinatario será un sector minoritario, elevado y culto, según los presupuestos más puramente manieristas o clasicistas. Por el contrario, si esta labor retórica se desarrolla desde la exposición clara y concreta de la realidad sensible, por la que se trata de llevar a cabo una afectación de los sentidos y las emociones a partir de la disposición de elementos cercanos y familiares, derivará en unas producciones «naturalistas» donde las imágenes y las escenas son fácil y rápidamente aprehensibles para el sector popular por la inmediatez de la representación. En definitiva, nos encontramos de nuevo en la

dialéctica humanista de lo idealizado, abstracto o «poético» y lo verídico, inmediato o «histórico» de la preceptiva aristotélica, según la función persuasiva que le es asignada en la época.

Con la intensificación de las labores retóricas que se produce a partir de la segunda mitad del Quinientos y la rigurosa política de intervención social masificada que a partir de Trento se propone la Iglesia católica, el enfoque funcional otorgado a las artes figurativas varía considerablemente dentro del nuevo programa ideológico de los poderes contrarreformistas. Así, si analizamos detenidamente los fragmentos que el Concilio dedica a las bellas artes y los analizamos desde el ideario propio de la época, veremos el sentido que tal afirmación conlleva en aquel contexto humanista. En este sentido, en la sesión veinticinco (1563) se decreta: "Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recordar a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad"<sup>53</sup>.

En el texto anterior apreciamos como literalmente se dice que la pintura representa «historias» por las cuales se «instruye y confirma al pueblo». Recalcando

---

<sup>53</sup> MANSI, J.D. "Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio", vol. 33, Graz, 1961, pag. 171.

Recogido por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Las «Imágenes de la Historia Evangélica» del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma", en *Traza y Baza*, 5, 1974, pags. 77-95.

que con las «imágenes sagradas se saca gran fruto... porque se ponen a la vista del pueblo». Así pues, la función de esta pintura es persuadir al sector popular masificado en unas representaciones donde el interés principal es que le sean comprensibles, es decir, puestas en un lenguaje fácilmente aprehensible por el estamento menos culto, a partir de su inmediatez y de la figuración de «historias», donde el elemento real y verídico haga posible esa rápida y efectiva asimilación.

Si enmarcamos estos postulados dentro de la preeminencia ideológica de la «Retórica» y «Poética» de Aristóteles en la época, apreciamos como esta pintura de «historia» (representa acciones verídicas, reales, con un lenguaje claro, fácilmente entendible), se corresponde con la pretensión retórica de «instruir al pueblo» porque «se ponen a la vista del pueblo». Todo esto nos aclara la abundancia de pintura «realista» a partir de este momento, adecuándose teóricamente a las iniciativas de los poderes contrarreformistas hacia el sector popular dentro de la jerarquización social y cultural del humanismo cristiano caracterizado ideológicamente por el dominio de la preceptiva aristotélica<sup>54</sup>.

Esta perfecta asimilación de lo histórico o real con lo claro y fácilmente aprehensible o inmediato, en contra de lo idealizado o poético, caracterizado por su inasequibilidad, es un planteamiento generalizado en las preceptivas humanistas de la época, tanto las dedicadas a lo historiográfico, como a lo literario. Así, Carrillo de Sotomayor (o Carrillo y Sotomayor) en su «Libro de erudición poética» de 1611, nos señala como el fin de lo poético es el deleite y el de lo histórico la utilidad, función que como señala el propio preceptista culterano, les ha obligado a adoptar distinto estilo según su objetivo y las materias que tratan, así mientras a

---

<sup>54</sup> El paralelismo con el resto de las artes liberales es clarificador si aludimos a las prácticas literarias del teatro español del siglo XVII en relación con la poesía culterana o incluso las diferentes tendencias oratorias, ya sea la enfocada a un sector culto y minoritario presidido por una elevada erudición (Salucio) o la proyectada masivamente hacia el estamento popular en un afán evangelizador basado en la claridad, la fácil aprehensión y la afectación de las emociones (Pizaño).

la Poesía le corresponde un lenguaje elevado, minoritario y perfeccionado, a la Historia «se le quedo aquella senzilla manera de dezir para contar las cosas hechas»<sup>55</sup>.

Por su parte también en los tratados dedicados a la teoría historiográfica aparecen semejantes planteamientos, siendo el caso quizás más clarividente el cronista de Felipe II, Luis Cabrera de Córdoba, en su obra «De Historia para entenderla y escribirla», publicado también en 1611, donde compara la Historia con la Pintura que copia la naturaleza como es, diferenciándose del poeta. En este sentido, algunos de sus pasajes nos recuerdan el espíritu del decreto trentino, sobre todo cuando afirma la función retórica de la Historia y su proyección social, al indicar que es "narración de verdades por hombre sabio para enseñar a bien vivir..., el que escribe historias no ha de decir todas las particularidades, sino lo que ha de ser de provecho a los descendientes", para indicar perfectamente la identificación entre lo pictórico naturalista y la labor historiográfica, distintas de la actividad del poeta, según los más puros preceptos aristotélicos: "El poeta obra cerca de lo universal, atendiendo a la simple y pura idea de las cosas; el historiador a lo particular, representando las cosas como ellas son, cual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas: el poeta, como necesariamente habían de ser o como podrían verosímil y probablemente"<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> VILANOVA, A. "Preceptistas...", pag. 645.

<sup>56</sup> Pasajes de Cabrera de Córdoba recogidos por:

MELENDEZ PELAYO, M. "Historia de las ideas estéticas en España", Madrid, C.S.I.C., pags. 678-679.

Por otro lado es interesante destacar como Cabrera está familiarizado con la diferenciación teórica de los términos de la doctrina pictórica de «retratar», al referirse a una imitación realista de lo natural e «idea», cuando la mimesis es perfeccionada.

Volviendo al plano pictórico, hay que señalar como esta actitud preferente de lo real o verídico en su función persuasiva hacia el sector popular, manifestada en esa estética «realista», se desarrolla en el ambiente trentino de la Italia de la segunda mitad del Quinientos<sup>57</sup>. En este momento, serán las nuevas órdenes religiosas contrarreformistas las que adoptarán esta postura de intervención social masificada, tendiendo hacia una cultura realista e inmediata fácilmente aprehensible por su identificación con el estamento menos elevado. En este contexto, la inmediatez y el sentido verídico de la «composición de lugar» jesuítica tiene una enorme influencia, todo ello enmarcado en la importancia dada a la función de los sentidos (tan repudiados en la racionalista e idealizada teoría clasicista oficial, basada fundamentalmente en el entendimiento) en los «Ejercicios» de Ignacio de Loyola. Esta línea se continua con las «Imágenes» del padre Jerónimo Nadal, también de la Compañía, cuyas intenciones en esta obra, como señala Rodríguez de Ceballos, eran las de circunscribir cada escena evangélica de una manera lo más rigurosa posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes<sup>58</sup>.

Igualmente esta tendencia ideológica la reflejarán los tratadistas que a partir del Concilio de Trento intentan conducir la actividad figurativa dentro de las más extremadas actitudes moralistas. Así Gilio, en su «Dialogo», donde censura los errores de la pintura, publicado en 1564, establece algunos postulados teóricos que prefiguran ya características que desarrollará la pintura «naturalista» con fines persuasivos contrarreformistas establecidos por el pensamiento jesuita, en un proyecto

---

<sup>57</sup> "El artista no sólo no debía introducir herejías conocidas en sus pinturas; estaba además constreñido a atenerse muy estrictamente a las historias bíblicas o tradicionales que tomaba de la Biblia sin permitir que su imaginación añadiese adornos que las hiciesen más interesantes.... El pintor debía concentrar toda su atención en el modo de representar la historia de la manera más clara y precisa..."

Todos los interpretes directos de Trento ya mencionados subrayan la necesidad de precisión en la representación de temas religiosos". (BLUNT, A. "La teoría de las artes plásticas en Italia (del 1450 a 1600)", Madrid, Cátedra, 1985, pag. 120).

<sup>58</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Las «Imágenes...», pag. 88.

donde domina la preeminencia de la Historia<sup>59</sup>. De esta manera, al referirse a la imagen de la figura de Cristo crítica que se representase hermosamente y no refleje la realidad, planteamiento que, como señala Schlosser, se adecúa a las preferencias especulativas de los poderes contrarreformistas, donde "la pretensión de verdad histórica, afirmada primero por la iglesia en un sentido especial suyo, encuentra un eco cada vez más intenso en la aurora de la nueva investigación histórico-filológica"<sup>60</sup>.

Asistimos en este ambiente, en el que se produce una recuperación de los valores escolásticos, al rescate del prestigio de la Historia concebida en ese sistema filosófico como superior a la Poesía, en su estimación preeminente de lo verdadero por encima de la ficción<sup>61</sup>. De esta manera, será fundamental la diferente consideración de los parámetros poéticos o históricos que se hace en la ideología escolástica y en el clasicismo minoritario. En la primera, la Historia (verdad) se coloca en una posición superior por su capacidad persuasiva masificada en sentido espiritual, mientras que en el segundo, la poesía se sobrepone por su carácter erudito y perfeccionado, que establece una clara distinción estamental. No obstante,

---

<sup>59</sup> Así, aunque: "Gilio... divide a los pintores en tres grupos: poéticos, históricos y mixtos. Los primeros son, como los poetas, libres de inventar sus temas, siempre que sigan la recomendación de Horacio, de atenerse a la naturaleza y evitar la incongruencia, mientras que el segundo grupo, como hemos visto, carece en absoluto de libertad de invención, si es que en la definición de invención se incluye cualquier versión imaginativa de un tema religioso o histórico. El tercer grupo, que tiene mucho en común, dice Gilio, con los grandes poetas épicos de la antigüedad, mezcla a placer realidad y ficción", no obstante, "unas cuantas figuras alegóricas, y éstas sólo porque tienen la sanción de los ejemplos clásicos, serán, pues, casi la única desviación de la verdad objetiva que los celosos teólogos permitan al arte religioso, y no puede decirse que éstas dejen inucho terreno a la imaginación. Por lo demás, el pintor de temas religiosos es, como hemos visto, el que pinta los hechos literales de la historia".

(LEE, R.W. "Ut pictura poesis...", pags. 69-70.).

<sup>60</sup> SCHLOSSER, J. "La literatura...", pag. 367.

<sup>61</sup> "Ibíd.", pag. 289.

la interrelación, sobre todo en la práctica pictórica, es generalizada y tremendamente compleja según los casos<sup>62</sup>.

De este contexto nacerá la posterior pintura «realista», de claras connotaciones emocionales, fácilmente aprehensibles por el sector popular, en una tendencia donde claramente se aprecia el influjo de las nuevas órdenes contrarreformistas que rescatan el concepto de la piedad medieval. Este sentido, se refleja en el más polémico de los pintores «naturalistas», Caravaggio, quien otorga a sus cuadros un carácter popular fácilmente comprensible por los sectores más bajos, que pueden así compartir las experiencias figuradas. Esta característica de sus obras participa del aspecto de veracidad que domina esta nueva estética contrarreformista, en la que la cotidianidad e inmediatez mueve el espíritu del receptor a lo metafísico, a través de la contemplación de lo real o verdadero, en una actuación donde la influencia de la postura del Oratorio de San Felipe Neri es manifiesta<sup>63</sup>.

Así pues, apreciamos como en el periodo contrarreformista las artes figurativas (especialmente la pintura), se basarán en los conceptos de verdad (Historia) o de idealidad (Poesía), aunque siempre dominados por la férrea preeminencia de la Retórica que impone la actividad persuasiva a esos dos niveles, de lo directo-real o de lo abstracto-perfeccionado. La diferenciación de esta labor retórica se fundamenta en la jerarquización social y cultural emanada de los

---

<sup>62</sup> Ejemplo de esta problemática puede ser Vincenzo Danti y su "Tratado de la perfecta proporción", publicado en 1567, donde indica: "El viejo dilema del «retratar» y «imitar»; el primero se adecúa a la historia (como ciencia), que debe mostrar las cosas como realmente fueron..., el segundo se adapta al arte, que debe representar las cosas como deberían ser" ("Ibidem", pag. 379.).

<sup>63</sup> En este sentido, señala FRIEDLAENDER, W. "Estudios sobre Caravaggio", Madrid, Alianza, 1982: "El milagro de la conversión de San Pablo y el milagro de la fe de San Pedro no son espectáculos remotos, muy alejados del espectador. Le habla directamente, a su propio nivel. El que los contempla puede comprender y compartir sus experiencias" (pag. 62) y: "El misticismo realista de Caravaggio es la interpretación más robusta y convincente de los movimientos religiosos populares de la época en que vivió" (pag. 155).

presupuestos aristotélicos dominantes en la época y que otorga al sector popular una llaneza e inmediatez exterior que se contrapone a la dificultad perfeccionada de las actividades humanistas dirigidas a los altos estamentos<sup>64</sup>.

De nuevo vemos como esta compleja situación se reduce a la diferenciación básica efectuada a la hora de realizar la mimesis de la naturaleza, ya sea desde la categoría de lo verídico o de lo verosímil, en una dialéctica que recorrerá todo el ciclo humanista y cuyas interrelaciones o contaminaciones vienen determinadas por la dificultad separatoria de las dos categorías, en una contradicción que se remonta a su mismo creador, Aristóteles. En esta diferenciación, problemática, pero evidente en todas las actividades humanistas, habrá que reflejar los casos de los tratados moralistas emanados del Concilio de Trento, el «naturalismo» y clasicismo pictórico, las reglas aristotélicas del teatro o los distintos géneros literarios.

Todo este proceso estético y práctico que se desarrolla en Italia a partir de la mitad del siglo XVI, da origen al auge de la pintura naturalista basada en una imitación directa y verídica de la naturaleza, según una línea precedente que ahora toma extraordinaria importancia a causa del fervor jesuita hacia esta práctica que tan bien se ajustaba a sus presupuestos retóricos contrarreformistas en sentido popular.

Pablo de Céspedes, formado fundamentalmente en Roma como pintor y teórico de la pintura y poseedor de un espíritu abierto, sería receptor de estas tendencias estéticas que se manifiestan en los pasajes anti-normativos que hemos señalado anteriormente. También la alta componente espiritual que conlleva esta

---

<sup>64</sup> En este sentido ya Aristóteles identifica en su "Poética", vulgar (dirigido a un sector social que necesita una aprehensión por los sentidos) con bajo o claro (capítulo XXII), mientras que lo complejo (separado de lo común), es considerado noble o elevado.

pintura «naturalista» se ajustaba perfectamente a la ideología contrarreformista del racionero. Incluso los aspectos menos rompedores de esta línea serán los que dejarán huella en su amigo, y en muchos sentidos continuador, Francisco Pacheco, tratadista tremendamente académico según la tradición manierista pero que en su «Arte de la Pintura» incluye un destacado repertorio iconográfico donde la influencia de este ambiente jesuita y trentino de los tratados moralistas es evidente. Por otro lado, ya hemos señalado las notas «naturalistas» de la pintura del cordobés en un momento a partir del cual se va a extender esta práctica por el panorama andaluz, en un contexto donde la influencia directa de Caravaggio era prácticamente inapreciable<sup>65</sup>.

Céspedes recogería también estos primeros atisbos de la tendencia naturalista de los tímidos intentos de su influyente amigo Federico Zuccari en quien ya se aprecian algunas notas de un tenue realismo, según Pérez Sánchez<sup>66</sup>, o una aceptación igualmente leve de los principios del arte veneciano o del norte de Italia, como indica Friedlaender<sup>67</sup>.

Por otro lado, el peso de esta inclinación contrarreformista hacia la intervención en el sector popular basada en manifestaciones fácilmente aprehensibles,

---

<sup>65</sup> Para ver las características del primer naturalismo español y andaluz ver:

PEREZ SANCHEZ, A. E. "Caravaggio y el naturalismo español", Sevilla, 1973.

PEREZ SANCHEZ, A.E. "La crisis de la pintura española en torno a 1600" en España en las Crisis del Arte Europeo, Madrid, C.S.I.C., pags. 167-177.

<sup>66</sup> PEREZ SANCHEZ, A.E. "Caravaggio..", señala, hablando de algunas obras de Bartolomé Carducho: "De muy intenso naturalismo e iluminación ya tenebrista. El origen de estas novedades, está sin duda, en el tímido realismo de su maestro Zuccaro, que resplandece en algunos pormenores de bodegón", (pag. 10).

<sup>67</sup> FRIEDLAENDER, W. "Estudios...", pag. 95.

Este autor señala igualmente esta influencia notoria en Taddeo Zuccari, con quien también mantuvo estrecha relación Céspedes en Roma. Taddeo "había introducido en sus composiciones elementos norditalianos, y especialmente del estilo de Correggio" (pag. 97).

se refleja igualmente en el círculo humanista que frecuentaba el racionero en los ambientes sevillanos y cordobeses. Las actividades oratorias de Pizaño de Palacios, el fervor immaculista del mismo Pizaño o de Juan de Pineda, la aprobación de los falsos cronicos también de Pineda, o de Aldrete y la adscripción a la política persuasoria del arzobispo Pedro de Castro pueden ser ejemplos paradigmáticos de esta tendencia.

No obstante, será la influencia jesuítica en el contexto sevillano la que de una manera más importante contribuya a esta evolución. Así, aparte de las numerosas alusiones de Pacheco en su «Arte de la Pintura» a miembros de la Compañía como máximas autoridades en materia de iconografía cristiana, la influencia de la línea veraz y realista de la pintura propuesta por los jesuitas es evidente en este foco, donde destaca la repercusión de las «Imágenes Evangélicas» de Jerónimo Nadal, en las que la «composición de lugar» ignaciana se representaba en forma figurada<sup>68</sup>. Esta propensión hacia la aclaración verídica y realista de los episodios bíblicos o cristianos llega a su perfecta culminación en este círculo con los comentarios del jesuita Luis del Alcázar sobre el Apocalipsis, en donde los grabados de Jáuregui eran una parte importante.

Así pues, en todo este complejo entramado teórico que define los comienzos de la etapa contrarreformista, observamos como la pintura socialmente predominante desde el punto de vista cuantitativo empezaba a ser la de aspecto «naturalista», que respondía más claramente a la función persuasiva masificada de la política religiosa de la Iglesia católica debido a su base en lo concreto, real o verídico

---

<sup>68</sup> Ver:

DELGADO, F. "El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVI", en *Archivium Historicum Societatis Iesu*, XXVIII, Roma, 1959, pags. 354-363.

NICOLAU, M. "Jerónimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales", Madrid, C.S.I.C., 1949.

(«histórico»). Por su parte, la poesía, de más difícil y problemática aprehensión directa se enfocaba preferentemente hacia los estratos más altos de la sociedad, quedando definida en gran medida por un afán de erudición, generalidad o idealización que mostraba su elevada categoría. De aquí la poca utilización de los temas mitológicos en las composiciones pictóricas, contrapuesta a la abundancia en las poéticas, en un planteamiento por el cual la compleja significación de lo pagano clásico estaba sólo al alcance de los humanistas de alto grado cultural.

Este sentido aristocrático y minoritario de la mitología responde a que su conocimiento «adecuado» sólo estaba al alcance de ese pequeño círculo de intelectuales que entendían el «verdadero» significado de estos dioses y héroes, integrados en el mundo bíblico. Para este sector no eran peligrosos espiritualmente hablando en su tratamiento, pues eran considerados poseedores de una relación con la verdadera revelación. No obstante, a nivel popular se censura su utilización ya que no se comprendía su «verdadera» legitimación, pudiendo suceder lo que ocurrió en el mundo clásico y así desviarse de la auténtica fe.

De esta manera, la pintura, el arte quizás de una mayor proyección social masificada, no debía admitir esta temática cuando su función persuasiva se dirigiera al estamento inculto. Los religiosos desaprobaban este contenido en la intervención popular, pero a nivel aristocrático y minoritario, la mitología se seguía desarrollando con todas las implicaciones simbólicas y alegóricas que conllevaba, ya fuera dentro de la elevada pero escasa pintura clasicista, o de la más abundante poesía intelectual del Seiscientos español.

Otro de los temas fundamentales que se producen es este momento y del que participa profundamente Pablo de Céspedes y su círculo, es la sistematización de las artes figurativas al servicio de las pretensiones persuasivas del poder

dominante. En este sentido, la distinción entre una producción dirigida a las clases más altas y otra a las más bajas no hace sino reafirmar el tremendo alcance del programa contrarreformista del humanismo cristiano en su afán por abarcar la totalidad de la sociedad en un planteamiento donde la preeminencia de la Retórica es indiscutible.

Esta supremacía de la Retórica se demuestra en la asimilación que realiza de las preceptivas de las restantes artes liberales, en un proceso por el cual estas pierden sus características peculiares para adoptar los enunciados de la primera. Se trata de un desarrollo que se ha definido por la crisis de la «inventiva», que pasa a depender y a adoptar los caracteres propios de la «disposición»<sup>69</sup>. Esta evolución concluye con la perfecta sistematización de todas las actividades humanistas al servicio del poder establecido dominante en la época; proceso que culminará con la preponderancia ideológica de Aristóteles en el siglo XVII y de sus postulados de menospreciar los medios para exaltar los fines<sup>70</sup>. En definitiva, aunque observemos la perfecta separación jerárquica tanto social como cultural del Barroco, ello es fruto de ese programa rigurosamente establecido con un único fin, el sentido armónico de la sociedad bajo la hegemonía de los poderes establecidos, perfectamente legitimados por la acción retórica.

La irradiación de estos presupuestos en el campo de las artes figurativas resulta claramente evidente, existiendo pasajes donde la identidad de la Pintura y Retórica es tan absoluta dentro de las características anotadas, que llegan a aunar «invención» y «disposición» con el dibujo, perfectamente completadas con la

---

<sup>69</sup> Ver:

MORPURGO TAGLIABUE, G. "Aristotelismo...", el apartado "La crisis della «Inventio»".

<sup>70</sup> "Ibidem", pag. 129.

«elocución», todo ello elaborado sistemáticamente para conseguir un fin elegíaco en sentido retórico<sup>71</sup>.

Como hemos visto anteriormente, en la evolución del ciclo humanista se produce una diferenciación del carácter intrínseco otorgado a las bellas artes. Si en un primer momento se definían por esa consideración científica que las incluía dentro del proyecto experimental cognoscitivo con respecto a la naturaleza, posteriormente, al separarse definitivamente ciencia y arte, en ese proceso de especialización que se inicia en el paso de un siglo a otro, las prácticas estéticas tenderán hacia lo persuasivo-retórico, asumiendo como función prioritaria la divulgación de los valores del poder establecido. De aquí la mutación del sentido de mecenazgo en un momento y otro, pues mientras hasta la segunda mitad del siglo XVI domina un planteamiento idealizado, propio del optimismo de la ideología artística de la época, la precisa funcionalidad de las actividades estéticas del periodo posterior conllevará una comprometida y consciente relación entre protector y artista, donde cada uno adquiere un cometido específico que incide claramente en el provecho de ambas partes, ya sea en la elevación de la consideración social y cultural del humanista, o en la difusión de las grandezas y glorias del mecenas.

Esta función precisa que van adquiriendo paulatinamente las labores artísticas es general a la evolución en la consideración humanista de las actividades liberales donde todas ellas van asumiendo un carácter retórico unitario en su cometido de

---

<sup>71</sup> El texto al que nos referimos, es un pasaje de un comentario de Carducho sobre temas de teoría pictórica, en el que señala, dentro de los más puros preceptos ideológicos emanados de Federico Zuccari: "Esto es lo que, me parece, llama V.P. dibujo, i aca llamamos disposición o inventiva (la facultad), i esquicio el dibujo actuando sobre superficie, y esta disposición sólo mira i tiene su fin a la explicación del caso o de la cosa, modo grave, gracioso, digno, profio y eficaz, y aqui para su fin i estimacion".

Este texto de Carducho lo recoge MARTINEZ RIPOLL, A. "Un «Discurso» inédito de Vicente Carducho", en Revista de Ideas Estéticas, XXXVI. nº 141, 1978, pags. 83-91. El pasaje está recogido en la página 89.

exaltación elegíaca del poder, aún cuando cada una lo realice desde las cualidades específicas de su disciplina, que cada vez más va adquiriendo un desarrollo propio. En este sentido, los ejemplos son numerosos, ya sea en el deseo de buscar las huellas de una ilustre antigüedad de la patria que otorgue un prestigio basado en el descubrimiento de la perduración de esa gloria antigua que se corrobora con el esplendor presente, en la declaración de una necesidad de inmortalización para las hazañas contemporáneas<sup>72</sup> o en la elaboración de un riguroso programa retórico perfectamente pensado para una adecuada intervención persuasiva realizada a través de una pintura alegórica.

Pero donde la expresión retórica de las diferentes labores humanistas en su función elegíaca hacia el poder dominante y desarrolla en todo su esplendor es en las manifestaciones festivas del siglo XVII. En ellas se realiza un programa unificado de todas las artes que, a través de un proceso evolutivo, culminará en el ideario de Calderón fielmente plasmado en su teatro<sup>73</sup>.

Volviendo al tema de la utilización concreta de la pintura por los poderes, hay que hacer referencia a esa evolución paulatina del ciclo humanista, por la que progresivamente esta actividad va adquiriendo, tanto en su aspecto teórico como práctico, una acentuación de sus caracteres persuasivos. Esto se traducirá en un creciente proceso de reglamentación y aclaración de funciones que culminará en las

---

<sup>72</sup> En este caso, como en tantos otros de la elaboración de los discursos teóricos del humanismo cristiano español, son clarividentes las exposiciones del poeta Fernando de Herrera, cuando define la función general de las actividades humanistas, aunque en este caso concreto se refiera a las labores literarias o históricas: "No faltaron en España en algún tiempo varones heroicos; faltaron escritores cuerdos y sabios que los dedicasen con inmortal estilo a la eternidad de la memoria, y tuvieron mayor culpa de esto los príncipes y los reyes de España, que no atendieron la gloria de esta generosa nación, y no buscaron hombres graves y suficientes para la dificultad y grandeza de la historia". (GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso...", pags. 539-540).

<sup>73</sup> Para profundizar sobre los preceptos de Calderón en este sentido, ver:

CURTUS, E. R. "Literatura..", el excursus XXIII: "La teoría del arte en Calderón y las Artes liberales".

preceptivas manieristas y barrocas. Así, queda determinado su grado y diferencia de intervención en un sector elevado o popular de la sociedad, lo que determinará su temática, su carga erudita, ya se enfoque ese cometido retórico hacia las intelectuales clases altas, donde el factor deleite es más importante, o hacia el pueblo, al que hay que adoctrinar convenientemente.

Tanto una tendencia como otra, están debidamente legitimadas por la cultura contrarreformista contemporánea siempre que las pinturas cumplan dignamente la función encomendada. Así, se exaltan estas labores desde un punto de vista religioso aludiendo a la tesis de Dios y los santos como pintores, tópico archirrepetido y utilizado en los púlpitos de la época<sup>74</sup>, o se ensalza su prestigio por la práctica que de ella realizan personajes nobles y sobre todo reyes. Se realiza, de esta manera, la elevación cultural de las dos funciones elegiacas que tenía la pintura a través de su ejecución por los representantes de esos poderes a los que se exaltaba en el humanismo cristiano: la religión y la monarquía.

En el caso concreto de España, asistimos a un desarrollo absolutamente predominante de la pintura de temática religiosa, justa expresión de las características ideológicas que dominan el panorama pictórico de nuestro país, donde se efectúa un riguroso programa evangelizador en sentido popular, dentro de los más claros presupuestos de la intervención ideológica contrarreformista a través de una actividad artística propia de la cultura masificada del Barroco<sup>75</sup>.

Todos estos planteamientos que dispone la actividad humanista en general y la estética en particular al servicio de los poderes dominantes en la época,

---

<sup>74</sup> "Ibíd.", pags. 84-85.

<sup>75</sup> Para una profundización sociológica del periodo barroco es fundamental la clásica obra de MARAVALL, J.A. "La cultura del Barroco", Barcelona, Ariel, 1980.

encuentran un destacado elaborador y difusor en la persona de Pablo de Céspedes. Si hacemos alusión a las expresiones que en este sentido existen sólo en sus discursos o manifestaciones artísticas, apreciamos como quedan reflejados los caracteres principales que hemos anotado anteriormente. En su producción vemos perfectamente legitimada la tendencia clasicista de la época, también su función evangelizadora desde un punto de vista más masificado, la perfecta adecuación de la mitología a los fines contrarreformistas, haciéndole derivar de lo bíblico, la utilización de las artes figurativas para exaltar retóricamente la antigüedad española o su justificación por los tópicos característicos de Dios pintor del mundo y de la práctica de personajes nobles, todo ello dentro del más claro sentido panegírico del imperialismo mesiánico español de la época.

Incluso en la disposición de todos estos caracteres anteriores por los que asigna a las bellas artes una clara función al servicio de los poderes dominantes, dispone el racionero una metodología a través de la cual desarrolla un proceso pretendidamente científico-demostrativo por el que legitima las conclusiones alcanzadas con el prestigio de la cultura quinientista, aunque su adopción sólo sea la base que rápidamente se trasciende para llegar a los idealizados y retóricos fines requeridos. En definitiva, se trata de justificarse a sí mismo y a su entorno con una cierta libertad del quehacer intelectual humanista que llegaba a esa dependencia de lo oficial a partir de un proyecto pretendidamente científico y objetivo, auténtica contradicción de los artistas y eruditos de la época, entre libertad y subordinación.

### c) El pintor erudito. El caso de Pablo de Céspedes.

Otro de los puntos fundamentales del ideario teórico de Pablo de Céspedes y su círculo es la integración de la pintura dentro del conjunto de actividades humanistas definidas por su carácter intelectual. Se la considerará como un medio

de conocimiento más establecido a partir de una profunda cultura, reflejándose en él tanto una función pedagógica como otra estética, en una compleja unión fundamentada sobre los preceptos horacianos del «docere et delectare»<sup>76</sup>.

Desde el inicio del periodo renacentista, las artes figurativas tratan de integrarse dentro del nuevo programa ideológico para ser consideradas como actividades liberales. Esta demanda se basaba en la consideración erudita de su naturaleza, al definirse como un trabajo esencialmente intelectual. Desde un principio, como señala Pevsner, los humanistas ayudan a los artistas a conseguir su reivindicación, en un proceso que sin este apoyo no hubieran logrado concluirlo favorablemente<sup>77</sup>. A partir de esta legitimación teórica, la actividad de las bellas artes se engloba dentro del conjunto cultural a través de una íntima relación que se demuestra en el significado común otorgado en este momento de saber «enciclopédico»<sup>78</sup>.

En el caso español este desarrollo se iniciará más tardíamente y no culminará en el aspecto práctico hasta bien avanzado el siglo XVII, cuando los pintores ganan el pleito sobre el pago de las alcabalas, lo que les libraba de abonar este impuesto a que estaban sometidas las actividades mecánicas. Así se conseguía el reconocimiento pragmático de una consideración cultural ya asignada anteriormente.

En este proceso evolutivo por el que las artes figurativas iban ganando ese prestigio, su máximo argumento era su cualidad erudita elevada que le asignaba una

---

<sup>76</sup> Para profundizar sobre la teoría de la pintura en el ideario humanista ver:

LEE, R.W. "Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura", Madrid, 1982.

<sup>77</sup> PEVSNER, N. "Las academias de arte", Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>78</sup> Este sentido unitario prevalece a lo largo del siglo XVI, no produciéndose el inicio de un tratamiento individualizado hasta principios de la siguiente centuria. Así, en Céspedes y en toda la documentación de este trabajo se aprecia aún ese carácter global.

alta reputación según la identificación jerárquica de la época entre saber y nobleza. Dentro de este planteamiento quizás la baza principal de la Pintura era la asimilación teórica con la Poesía. Los postulados teóricos que ahora dominaban esta disciplina son clarividentes en el sentido legitimador del saber como elemento más noble de la actividad humanista. En el campo poético, tras las ya «eruditas» preceptivas de Herrera y El Pinciano, culmina este desarrollo con la «Poética» de Carrillo y Sotomayor (o Carrillo de Sotomayor) de principios del siglo XVII (1611), donde se le asigna al saber una cualidad distintiva de la jerarquía social<sup>79</sup>. Estas especulaciones literarias, que tan bien se ajustaban a las pretensiones de los artistas, serían recogidas inmediatamente en los tratados estéticos de la época que veían enunciadas en el campo poético las bases ideológicas que tanto deseaban.

Uno de los temas que más directamente intervenían en este sentido, era la necesidad de erudición conllevada en la realización del decoro pictórico, lo cual obligaba a los artistas a estudiar y conocer cualquier aspecto que pudiera relacionarse con la imagen que representaban. Este deber de conocer bien todas las características de un asunto, se basaba en la función retórica de la pintura y en su concepción como método de conocimiento que requería un fin de cara al espectador. De aquí la absoluta legitimación de las «copias» de los grandes y prestigiosos maestros en el periodo humanista, de quienes se tenía la seguridad de la perfecta plasmación de ese caudal cultural que se les exigía, asegurándose los pintores jóvenes, a través de su imitación, el perfecto carácter erudito (noble) de su obra<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> De aquí parte la alta consideración que poseían los sabios de conocimientos amplios y variados en este momento, cuyo ejemplo puede estar en el enorme prestigio de Céspedes en su época.

<sup>80</sup> Este mismo motivo legitima tal proceder en otros campos humanistas, como la poesía.

La situación de los artistas ya en el siglo XVII había experimentado interesantes cambios, sobre todo debido a ese carácter erudito que se le otorga a su actividad, en un progreso que, aunque no generalizado a todos los pintores, a los más destacados del contexto barroco les permitió ser considerados en igualdad con otros humanistas, en una evolución donde "el aumento de la cultura constituye un factor esencial. Los libros afluyen a los talleres, como acreditan los inventarios, grandes o pequeñas, en la morada de los artistas existen bibliotecas, provistas de diccionarios. Algunos pintores toman la pluma con singular dominio técnico y suelta dicción"<sup>81</sup>. Si analizamos los datos anteriores observamos el papel precursor, tanto en la teoría como en la práctica, de Pablo de Céspedes en la introducción y generalización de estas ideas<sup>82</sup>.

De Pablo de Céspedes hay que señalar en primer lugar su condición prioritaria de humanista general que eclipsa a la de pintor. Esta cualidad determinará los rasgos de su teoría estética en planteamientos tan expresivos como la documentación de este trabajo. La identificación que hoy tiene el racionero fundamentalmente en el campo pictórico se debe en gran parte a la suerte que ha acaecido a los escasos escritos que de él se han venido conociendo. A través de la función recopiladora de pintores o teóricos de la pintura como Pacheco, Juan de Alfaro<sup>83</sup>, Palomino o Ceán, se rescatan varios discursos donde la disciplina principal señalada es la labor pictórica, permaneciendo prácticamente en el más absoluto

---

<sup>81</sup> MARTIN GONZALEZ, J.J. "El artista...", pag. 289.

<sup>82</sup> El planteamiento primero que establece todo este proceso, es que la pintura es noble al ser una actividad erudita (liberal), así que el pintor, a mayor erudición, más elevada es su categoría social y cultural, según los presupuestos paralelos a la preceptiva poética, en donde la figura de Céspedes se erige como uno de los momentos culminantes de esta identificación de saber y prestigio socio-cultural.

<sup>83</sup> El ejemplo del pintor cordobés Juan de Alfaro es significativo en este sentido, pues como él mismo señala (ver documentos XLIX y L, con sus estudios respectivos), recoge del inconcluso pero amplio Discurso sobre el Templo de Jerusalén de Céspedes, sólo la parte dedicada a las bellas artes, llevado por un interés propio. Este fragmento es el que, tras publicarlo Ceán será tradicionalmente conocido, mientras que el resto ha quedado en el olvido hasta hoy en día.

olvido el resto de su fragmentaria e inconclusa producción intelectual (histórica, arqueológica, exegética o de teoría poética), a lo que ayudó en gran medida el traslado de Aldrete.

La aplicación de todo este variado y profundo caudal humanista o erudito al campo de las bellas artes era un hecho absolutamente desconocido en el ambiente pictórico español. Por tanto, las consecuencias y repercusiones de esta acción fueron importantes, tanto en su círculo más cercano como en el desarrollo posterior de la estética seiscentista, sobre todo en la necesidad de legitimación intelectual que definía las aspiraciones socio-culturales de las bellas artes en el paso de un siglo a otro.

El racionero recoge estos planteamientos, como tantos otros, de su formación italiana, en un ambiente en el que el carácter erudito otorgado a la pintura era un hecho consumado, sobre todo en los círculos intelectuales romanos, en los que él se movía. En este contexto predominaban las ideas sobre el «prestigio» elevado del pintor y sobre la necesidad de saber universal que requería para realizar sus obras, en unos presupuestos donde se evidenciaba claramente la influencia de los preceptos de Vasari, Zuccari y «su» Academia de San Lucas.

Toda esta erudición debía de enfocarse en una labor retórico-pedagógica que estableciera el carácter «pragmático» de esta sabiduría, a través de la cual se adquiría ese conocimiento por medio de un proceso de aprendizaje. En esta postura, que se aprecia en algunos discursos del racionero, se auna la repercusión de sus antiguos maestros o compañeros complutenses con las ideas del ambiente romano.

Así, al sentido instructivo que Ambrosio de Morales<sup>84</sup> o Arias Montano<sup>85</sup> otorgan a las artes figurativas, se suma la influencia de los planteamientos didácticos de Zuccari o la Academia romana.

Por otra parte, esta categoría noble otorgada a la actividad pictórica se manifiesta en otros caracteres de la personalidad de Pablo de Céspedes y su círculo más cercano. Así, aspectos como el sentido orgulloso, elitista o engreído de muchos miembros del centro sevillano-cordobés, o el desdén del racionero y Herrera hacia la compensación económica de sus trabajos, tienen su origen en estos planteamientos humanistas dónde el saber era sinónimo de elevación y distinción social.

Estas características del ideario estético del cordobés, como tantas otras, serán recogidas y extendidas por Pacheco, ya sea a través de los artistas formados en su taller o por medio de su obra teórica. Así, la alta consideración del tratadista por el concepto de pintor erudito que señala Brown<sup>86</sup>, hay que atribuirlo en gran medida a la influencia de Céspedes. Por otra parte, su exposición y exaltación la deja perfectamente reflejada en su «Arte de la Pintura», en numerosos pasajes en los que indica el valor preeminente de estos artistas: "Estas honras y favores (que

---

<sup>84</sup> La labor de Morales en esta línea es importante en el programa decorativo de El Escorial, existiendo también datos concretos sobre ella como su interpretación o aclaración del «Carro del Heno» de El Bosco.

Ver SALAZAR, A.M "El Bosco y Ambrosio de Morales" en *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 1955, pags. 117-138.

<sup>85</sup> El caso de Arias Montano es significativo en relación a las ilustraciones de su Biblia Regia, sobre todo las referentes a los comentarios sobre el Templo de Jerusalén.

<sup>86</sup> "Su estrecha colaboración ejemplifica el método compositivo de Pacheco y demuestra su fe en el concepto de pintor erudito y en el proceso de cooperación a través del cual debería ser puesto en práctica. De acuerdo con esa creencia, el pintor habría de ser a un tiempo artista y estudioso, convirtiéndose la pintura, por extensión en una rama de la erudición".

BROWN, J. "Imágenes..." pag. 76-77.

hasta aquí hemos contado) no las alcanzan los ordinarios pintores, aunque sean ricos, por ser premios debidos a los estudios<sup>87</sup>.

A partir de Pacheco estos conceptos del pintor erudito se extenderán extraordinariamente, calando hondo en el ambiente pictórico español del siglo XVII, en el que destacarán casos como los de Carducho, Murillo o Velázquez. Este último será la culminación de esta tendencia, en su armónica producción donde se auna magistralmente lo pictórico y lo erudito. En él se llega a la consumación de las ideas humanistas de Pablo de Céspedes y su círculo basadas en el prestigio del saber aplicado a las labores estéticas. Esta altura la consigue Velázquez a partir de la formación que recibe en el contexto hispalense que logra desarrollar plenamente en el ambiente cultural de la Corte, en un momento en que la crisis sevillana de principios del XVII se lo hubiera impedido.

Así pues, el concepto de pintor erudito es una creación característica de los círculos humanistas italianos, extendida a través de sus academias (Vasari y Zuccari), de donde la recoge Céspedes, inculcándola en su entorno cultural sevillano-cordobés, en el que tendrá una importante repercusión. Pacheco la recopilará y la extenderá a través de la labor divulgadora de su «Arte de la Pintura», llegando a plasmarse en toda su plenitud en Velázquez, en un ambiente que así se lo permitía, al decaer el centro hispalense.

Un aspecto donde se muestra la afición a la cultura generalizada que define a muchos pintores españoles del periodo humanista son las importantes bibliotecas que poseían algunos de ellos, donde aparecen libros de temas variados y en muchas ocasiones, incluso en diferentes idiomas. De entre las más importantes destacan las

---

<sup>87</sup> PACHECO, F. "Arte...", pag. 144.

de Juan de Herrera con 650 títulos, Monegro con 618, Carducho con 306, Velázquez con 154 o El Greco con 143<sup>88</sup>.

Pablo de Céspedes poseía 253 ejemplares en su biblioteca, donde existe una extraordinaria variedad temática, como corresponde a un personaje de su amplitud cultural. En este corpus destacan los libros de literatura clásica, seguidos por los diccionarios, preceptivas retóricas o gramaticales, obras de tema religioso, para completarse con los ejemplares de historia, literatura contemporánea y arte, que no constituyen un grupo preeminente en el conjunto global. A estos se añaden otros muchos, escritos en los numerosos idiomas que conocía (italiano, latín, griego, hebreo,...) o de las más variadas materias (astronomía, viajes, medicina o botánica), en un extraordinario ejemplo de la inquietud intelectual del racionero<sup>89</sup>.

No obstante, los datos suministrados por los inventarios de estas bibliotecas de artistas hay que manejarlos con mucha precaución, pues el préstamo particular de los libros tenía un tremendo desarrollo en esta época; igualmente, la posibilidad de acceso a un gran centro bibliográfico (Corte, palacios nobiliarios, academias o tertulias importantes...) ofrecía la posibilidad de una mayor consulta documental. El caso de Céspedes también es significativo en este aspecto, pues en sus textos hace alusión a citas o autoridades que no se encuentran en el inventario de su biblioteca.

---

<sup>88</sup> MARTIN GONZALEZ, J.J. "El artista...", el capítulo VI: "Génesis de la obra: la mano y la idea".

<sup>89</sup> Ver documento LIII y estudio respectivo.

## INFLUENCIA DE LAS TEORIAS DE PABLO DE CÉSPEDES EN EL CONTEXTO PICTORICO ESPAÑOL DEL SEISCIENTOS.

Una personalidad humanista tan intensa y compleja como la de Pablo de Céspedes, cuyo prestigio en vida se traducía en una impresionante reputación, era inevitable que ejerciera una importante influencia cultural que desde su círculo más cercano irradiará al panorama general de la teoría artística del Seiscientos español. Esta destacada repercusión del ideario intelectual del cordobés, al no haber publicado ninguna de sus obras y quedar olvidadas durante mucho tiempo, ha hecho que siempre se sospechara esta trascendencia sin que nunca se pudiese concretar o verificar, en una situación que se repite en el caso de las otras actividades eruditas a las que se dedicó el racionero.

El papel de Céspedes en el campo de la teoría estética del Humanismo es semejante al ocupado en el resto de artes liberales a las que dedica sus investigaciones y discursos, según el planteamiento general o «enciclopédico» que en primera instancia define su producción escrita. La importancia de sus obras especulativas radica en la función puente que realiza al recoger los postulados de la tradición del Quinientos, ya sean los más lejanos renacentistas o los manieristas que continuamente desarrolla, y plantear las directrices ideológicas del nuevo siglo, que llegarán a su culminación en personajes salidos de este círculo, en los que la influencia de los preceptos teóricos del cordobés será evidente.

Su formación quinientista donde intervienen unos primeros fundamentos renacentistas convenientemente adaptados al Manierismo dominante en su época y

en su actividad humanista, dispondrá un corpus doctrinal en el que el ideario clasicista quedaba perfectamente reglamentado, a la vez que ya contenía las características contradicciones que definirán el periodo Barroco.

El clasicismo teórico de Céspedes contenía las teorías estéticas del modelo humanista, emanadas de la equiparación, primero ideológica y después social, de los artistas al resto de eruditos practicantes de profesiones liberales. Así, considera las labores figurativas englobadas dentro de los círculos intelectuales definidores de la época, las academias, en cuyo seno se elaborará toda la base especulativa de las características sociales y consideración cultural del nuevo creador que dominarán durante todo el ciclo humanista. De esta manera, apreciamos en el cordobés la existencia de los fundamentos tópicos de este programa que a fines del siglo XVI se concretaba en la idea del arte como algo que se puede aprender a través de un sistema de reglas rigurosamente sistematizadas que tendrían que aprender los jóvenes artistas por medio de un proceso pedagógico.

Este carácter didáctico concebido dentro de los presupuestos eruditos del ideario humanista, tenía que basarse en el modelo que disponía la necesidad de un alto bagaje de saber universal según los más claros postulados de la cultura enciclopédica del Quinientos. Así, se legitimaba social e intelectualmente el sentido elevado de la práctica y teoría de las bellas artes.

Todo este entramado ideológico constituía, a fines del siglo XVI, un sistema ya cerrado a partir de la concepción de decadencia, extendida tras la muerte de Miguel Ángel y Rafael, animando ahora a la imitación de esos grandes modelos anteriores por medio de una labor pedagógica en la que se estudiaban e intentaban rescatar sus características. Este es el programa de la teoría estética con que se encontró Céspedes en su llegada a Roma, y que rápidamente incorporó a su ideario,

extendiendo, a partir de ese momento la naturaleza noble de la labor del artista, sobre la alta reputación que otorgaban a sus practicantes y sobre el modelo de pintor universal que puede incluso enseñar su sabiduría a través de una acción didáctica.

Estos postulados retóricos y archirrepetidos en la teoría especulativa del momento, los asimila el racionero de las dos fuentes principales en la conformación de su postura estética: Vasari y Federico Zuccari, auténticos definidores del corpus doctrinal académico de la segunda mitad del siglo XVI en el que estaba inmerso Céspedes, ya sea por el seguimiento de estos dos teóricos, o por su adscripción a la academia romana de San Lucas. Todo ello contribuirá en la siguiente centuria a la permanente lucha de los pintores por conseguir una elevada reputación social que se reflejara en unas favorables condiciones económicas, en la acentuación de la cultura que se aprecia en los artistas del Barroco o en la consideración conclusa del ciclo quinientista, características en las que la influencia del cordobés resulta evidente.

Otro aspecto fundamental de la estética del momento que Céspedes recogerá de los teóricos italianos, y que tendrá profundas repercusiones en el panorama español del Seiscientos, es la compleja relación entre pintura «realista» o «idealista» según los preceptos miméticos de «retratar» o «imitar» la realidad. Esta problemática se enmarca dentro de la dialéctica humanista de los conceptos de la Historia y la Poética según los postulados aristotélicos. Una línea u otra quedarán determinadas por su función retórico-persuasiva, caracterizada por la ideología jerárquica del Humanismo que se desarrollará en todo su esplendor en el siglo XVII dentro de un riguroso plan de intervención social de las fuerzas contrarreformistas.

Esta evolución estará marcada, en gran medida, por la acentuación del factor espiritual que inunda ahora las manifestaciones pictóricas de un programa debido en gran parte a la acción de los jesuitas. Esto conlleva que, mientras los tratados teorizan el arte elevado dirigido a unas clases más altas, desarrollado sobre bases eminentemente clasicistas, la absoluta preeminencia social y cultural del sector religioso en nuestro país establece el predominio de una producción «realista» masificada dirigida a estamentos más bajos, cuyo carácter «verídico» era fácilmente aprehensible por estos sectores a través de un programa en el que la observación de esa «realidad» les produciría inquietudes ascensionales por las que se les manifestaba la secuencia trascendente<sup>90</sup>. Esta problemática, que ya hemos advertido en sus momentos iniciales en Pablo de Céspedes, originada en los presupuestos de los tratados nacidos a raíz de Trento, tendría una importante repercusión posterior, provocando en gran parte la tradicional disociación entre la producción teórica y la actividad práctica dominante en el Seiscientos español.

Otras actitudes personales del racionero tendrán fuertes influencias en el panorama seiscentista, como algunos rasgos en los que trasciende la rígida normativa del sistema académico del Humanismo, desarrollando una original actitud crítica hacia temas como la mitología o la valoración de aspectos no reconocidos en el ideario clasicista. No obstante, estas censuras o ironías se enmarcan dentro de la línea marginal que adoptan todas las expresiones de este tipo en el ambiente barroco, sin constituir nunca una protesta abierta más o menos comprometedora para el sistema, en un tratamiento un tanto festivo o burlón que se extenderá profundamente dentro de este planteamiento anecdótico.

---

<sup>90</sup> "El artista, cuando trata de pintar un tema «ideal», ha de realizarlo de la forma más «realista», más cercana a sus experiencias sensibles. Pero dicha realidad visible de su cuadro... no es sino un signo aparente de una realidad invisible que escapa a nuestros sentidos por más que nos rodee. Lo Invisible habrá de estar, pues, lo más cercano posible de lo Visible... En esta mezcla inseparable de realidad cotidiana y de significación o proyección hacia el más allá hay que interpretar muy a menudo el supuesto «realismo» de Cotán, de Zurbarán, de Murillo y hasta de Velázquez". GALLEGU, J. "El pintor", pag. 181.

Por otro lado, el paso de una centuria a otra se dejará sentir igualmente en las manifestaciones de ese sentido de autoestima tan arraigado ahora en los artistas. Así, mientras Céspedes expresaba ese sentimiento a partir de una postura manierista que le impedía aceptar cualquier compensación material por su actividad idealizada, en el difícil y pragmático contexto barroco esta valoración la enfocarán los pintores como merecedora de una alta remuneración. Sin embargo, el sentido elegiaco es el mismo, derivado de la noción de saber humanista, en una función donde se refleja la relación de mecenazgo y la evolución de su concepto de un siglo a otro, en una definición de la actividad artística en la que servía a los idearios del sistema que la legitimaba.

Todos estos planteamientos expuestos son consecuencia de esa trayectoria del racionero desde la asimilación de las primeras ideas renacentistas y su perfecta manifestación en unos postulados ya eminentemente manieristas para establecer unas bases de extraordinario desarrollo posterior. Lo que en Pablo de Céspedes es incipiente, lo desarrollarán los dos principales tratados del Barroco español, los «Diálogos de la Pintura» de Carducho y el «Arte de la Pintura» de Pacheco. El cordobés no lo concluirá por las increíbles pretensiones intelectuales que lo caracterizaban, pero su influencia es innegable, encargándose de sistematizarlo o culminarlo adecuadamente las grandes personalidades de la cultura española del Siglo de Oro, ya sean los anteriormente señalados en el campo de la teoría pictórica, Góngora en el de la poesía, Velázquez en la práctica de la pintura o el de Fray Juan Ricci en el de la preceptiva arquitectónica.

El ambiente cultural en el que las características de la teoría artística de Céspedes dejarán una más profunda huella, son los círculos sevillanos-cordobeses, en los cuales desarrollará la mayor parte de sus inquietudes intelectuales del campo

de las bellas artes. Como hemos señalado anteriormente, la integración del racionero en estos cenáculos se produce cuando la trilogía de humanistas compuesta por el canónigo Pacheco, Fernando de Herrera y Francisco de Medina, toma el relevo de Mal Lara al frente de su academia, erigiéndose así en personajes principales dentro de este ambiente hispalense. A partir de aquí, el cordobés se constituirá en auténtico puente por medio de su estrecha relación con estos intelectuales de los que recoge la tradición anterior sevillana, aunándola con las experiencias que él traía de Italia. Así, otorgará un aire nuevo a estas tertulias que se manifestará fundamentalmente en la época en que el pintor Francisco Pacheco es el personaje director de estos centros.

En todos estos años, Céspedes es asistente a las reuniones sevillanas, a la vez que mantiene un estrecho contacto con sus miembros más destacados a través de una intensa comunicación epistolar, desarrollada sobre todo cuando sus obligaciones laborales o sus problemas físicos le impedían el desplazamiento. Las muestras de sus inmejorables relaciones y reputación son numerosas, destacando, aparte de los eruditos ya anotados, su estrecha vinculación con los jesuitas Luis del Alcázar y Juan de Pineda, el humanista y mecenas Juan de Arguijo y el arzobispo Rodrigo de Castro, el poeta Fernando de Guzmán o Juan Antonio del Alcázar. Por medio de algunas de estas amistades, ejercerá una notable influencia en el Seiscientos, en casos como Pacheco en la teoría pictórica, Juan Antonio del Alcázar, Luis de Góngora y Arguijo en lo literario, o Mohedano en la práctica de la pintura.

El modelo académico italiano se configura, en un primer momento, sobre unas peculiaridades libres e informales, donde se olvidaba un tanto la rigurosa institucionalización y función pedagógica que se acentuaría posteriormente. Estos eran en general, los rasgos de la agrupación sevillana en torno a Mal Lara, tertulia que irá progresivamente evolucionando hacia las características que definirían los

ejemplos italianos, en un proceso donde el papel de Céspedes es destacado. El racionero, a partir de sus experiencias trasalpinas trasladará una serie de conceptos que se concretan en la mayor importancia otorgada a la actividad, tanto especulativa como práctica, de las artes figurativas, la acentuación del prestigio humanista de la Pintura y la intensificación del carácter pedagógico de estos círculos culturales, según los modelos teóricos de Vasari y Federico Zuccari.

En cuanto a la introducción de la teoría del arte como disciplina en el contexto «enciclopédico» de las academias sevillanas a finales del siglo XVI y principios del XVII, apreciamos como la función desempeñada por Céspedes es fundamental<sup>81</sup>. El cordobés traerá las ideas del ambiente italiano, concretamente los preceptos que Zuccari desarrolla en su intento de modificación de la academia florentina, expuestos en una carta enviada a ese centro, en la que propugna una inclusión de todas las materias relacionadas con la práctica de las bellas artes, en una clara alusión al concepto de pintor-erudito que tanta trascendencia tendrá en el mundo hispalense, así como la importancia que en la formación del joven pintor otorga Zuccari a los debates teóricos. No obstante, el modelo sevillano de academia se diferencia en la perfecta reglamentación de las italianas del momento (Roma y Florencia) y en su sistema pedagógico, aún cuando Céspedes también recoge estos postulados didácticos que desarrolla en su obra especulativa<sup>82</sup>. Esta cualidad de los centros hispalenses se explica por la tradición local anterior a la presencia del racionero; tradición caracterizada por su base en el modelo informal y libre de la agrupación neoplatónica de Ficino.

---

<sup>81</sup> Así lo manifiesta ya BROWN, J. "Imágenes...", en el capítulo: "Arte y teoría en la Academia de Francisco Pacheco".

<sup>82</sup> Sobre todo reflejados en su «Poema de la Pintura» y en su «Comparación...»

Igualmente, hay que hacer mención de su influjo en el cambio que en la consideración social de los pintores se produce en la Sevilla de fines del Quinientos<sup>93</sup>, en una transformación donde no tendrían poco que ver los postulados italianos de la teoría artística introducidos en este ambiente por Céspedes. La elevación del prestigio se debe principalmente a la acción de Vasari, plasmada tanto en sus obras especulativas como en su modelo asociacionista florentino, convenientemente recogidas en la academia romana de San Lucas y por su ideador Federico Zuccari. La base de esta elevada reputación era su carácter humanista establecido sobre su cualidad intelectual, según el concepto de pintor universal o erudito que desde Céspedes llegará a Pacheco quien lo sistematizará y lo extenderá a sus discípulos, culminando en los ejemplos de Velázquez o Alonso Cano.

Por otra parte, la repercusión del racionero en este ambiente sevillano-cordobés, se extiende también a la acentuación del carácter religioso, en una línea donde la influencia del riguroso contexto italiano posterior a Trento, definido por las especulaciones de los tratados «moralistas» y de las nuevas órdenes contrarreformistas es evidente. A esto se añade la progresiva importancia que iba adquiriendo el elemento jesuita en el interior de estos círculos hispalenses, donde la intensa relación con Céspedes es buen ejemplo. Esta tendencia hacia una intervención popular, donde la moda de lo «real» se impone, también se va abriendo camino, a pesar de que los presupuestos teóricos dominantes son los de la elevada cultura clasicista, reflejándose en manifestaciones tan expresivas en este sentido como las rigurosas sistematizaciones iconográficas de Pacheco, la oratoria «populista» de Pizaño, las numerosas actuaciones del arzobispo Pedro de Castro o la primera pintura «naturalista» del joven Velázquez.

---

<sup>93</sup> En Sevilla, "solo muy tarde, prácticamente ya hacia el cambio de siglo, comienzan a vislumbrarse atisbos de que el artista se siente superior al artesano" (LLEO CAÑAL, V. "Nueva Roma...", pag. 23).

Al analizar la relación concreta y documentada de Pablo de Céspedes con los miembros de este ambiente cultural sevillano, se evidencia una destacada participación del racionero en la configuración de la teoría y práctica artísticas que en él se desarrolla. Actividad que, como señalaremos posteriormente, tendrá una importancia decisiva en la elaboración de las manifestaciones estéticas más destacadas del Barroco español.

De la relación de Céspedes con el noble y poeta Fernando de Guzmán, sospechamos una vinculación de mecenazgo que se traduciría en la realización de obras pictóricas por parte del cordobés, tal y como se refleja en el poema que le dedica Guzmán exaltándole por la pintura de su amada, según la práctica habitual de la época<sup>94</sup>.

También está verificada la relación de mecenazgo de Céspedes con el arzobispo sevillano Rodrigo de Castro, dentro del grupo de intelectuales y artistas que reunió alrededor suyo, ya fuera acogiéndolos en sus casas en una vinculación meramente humanista. Del racionero aprovechó sus cualidades como pintor y escultor, pues "tuvole en sus casas arzobispaes... con los demás ilustres ingenios, donde le pintó muchas cosas, i hizo dél una famosa cabeça de escultura de barro para que se vaziasse de bronce en Florencia por mano de Juan Bolonia, i se pusiese en su sepulcro"<sup>95</sup>.

Con Juan de Arguijo se conoce su estrecha amistad frecuentando el cordobés su academia en las estancias hispalenses<sup>96</sup>. En el campo pictórico sobresale la

---

<sup>94</sup> Ver documento XXXV y estudio respectivo.

<sup>95</sup> PACHECO, F. "Libro de Descripción...", pag. 102.

<sup>96</sup> Ver documentos XXIX - XXX.

atribución al Céspedes de las pinturas del techo de la casa del sevillano realizadas en 1601 y dedicadas al Genio y las Musas<sup>97</sup>, dentro de los más claros postulados de la minoritaria cultura del Manierismo sevillano de base clasicista. En este programa neoplatónico concebido por el propio Arguijo, según López Torrijos, se exalta la figura del poeta en su ascenso al Olimpo como único mortal que puede llegar a ese contacto divino. La intervención teórica de Céspedes no es descabellado pensarla al conocer las similitudes con las pinturas que Zuccari realiza por estos mismos años en Roma para la decoración de su casa en donde representa «La glorificación del artista», en un planteamiento similar al de la casa de Arguijo a través de su representación elegíaca como portador de una misión sagrada. Aunque en estas fechas no existe contacto directo entre el racionero y Zuccari, su profunda identificación teórica es evidente<sup>98</sup>.

En este techo sevillano se refleja, de una forma magistral, el desencanto producido en ese círculo manierista por la crisis de su tiempo, expresada en el carácter minoritario y cerrado de su actividad humanista, sin que tuviera ninguna repercusión real directa como ocurría en el periodo renacentista<sup>99</sup>. La frustración y el pesimismo de este programa de Arguijo es una fiel manifestación de la caída de sus concepciones idealistas de la cultura, en un momento en que sus trabajos eruditos no tenían repercusión alguna en el ámbito social. Esta crisis que aquí se

---

<sup>97</sup> Esta atribución ha sido realizada por:

ANGULO IÑIGUEZ, D. "La Mitología y el arte español del Renacimiento" en Boletín de la Real Academia de la Historia, CXXX, 195, pags. 63-209, en la pag. 199.

LOPEZ TORRIJOS, R. "La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro", Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>98</sup> La intervención de Céspedes en el proyecto sevillano se reafirma al comprobar como el Gánimedes del techo de Arguijo se basa en el dibujo realizado por Miguel Ángel para Tomao del Caballero, personaje tan relacionado con el cordobés durante su estancia romana (LOPEZ TORRIJOS, R. "La Mitología...", pag. 109).

<sup>99</sup> Para ver una interpretación detallada del desarrollo de esta programa, ver el estudio de López Torrijos ("Ibídem").

advierte culminará posteriormente con la tremenda caída de su mecenazgo, en lo que constituye un terrible ejemplo de la sustitución del modelo sentimental del Quinientos por el pragmático del Seiscientos.

Si comparamos el discurso de esta pintura con el alegórico moralizador que realiza Pacheco en el techo de la Casa de Pilatos, dos o tres años después, se aprecia ya la acentuación del factor retórico persuasivo propio del ambiente práctico en sentido elegiaco del siglo XVII, ya sea en la exaltación religiosa o panegfíca hacia el protector, realizada a partir de una base clásica, perfectamente adecuada a los fines pretendidos. Esta intensificación del carácter moralizante contrarreformista se aprecia igualmente en los documentos XXIX y XXX<sup>100</sup>, en los que se advierte esta evolución en el interior de la academia de Juan de Arguijo<sup>101</sup>.

La influencia de Pablo de Céspedes también se manifiesta, en la acentuación del carácter religioso de las academias sevillanas, sobre todo en su relación con intelectuales jesuitas a los que incluso introduce dentro de estas agrupaciones como en el caso de Rodrigo de Figueroa<sup>102</sup>. Pero la repercusión mayor se produciría por el elevado concepto del racionero hacia la Compañía y sus miembros, entre los que mantenía profundas amistades. Esta tendencia se manifiesta en su estrecho trato

---

<sup>100</sup> La función puente de Céspedes en este cambio también es fundamental, pues moviéndose en el ambiente cultural manierista como se aprecia en su intervención en la pintura de la casa de Arguijo o en el documento XXIX, también interviene de manera destacada en la introducción de los jesuitas en los círculos sevillanos (documento XXX), o ayuda a Pacheco en su intervención «seicentista» de la Casa de Pilatos.

No obstante, su actitud religiosa no llega a las rigurosas cotas de Pacheco, como se demuestra en la crítica que hace a las censuras que Dolce realiza a Miguel Ángel, que recoge, defendiéndolas, el suegro de Velázquez ("Este es el cargo que hace el Dolce a Micael Angel, que a algunos ha parecido demasíadamente atrevido, y entre ellos a Pablo de Céspedes y a D. Juan de Jáuregui, pero teniendo más respeto a la verdad, a mi juicio le culpa con mucha razón" ("Arte...", pag. 300).

<sup>101</sup> Para un análisis más detallado de la personalidad de Arguijo, reflejada en estas pinturas, y la acentuación del factor religioso que en él se produce, sobre todo por la influencia de los jesuitas, ver el estudio de los documentos XXIX - XXX.

<sup>102</sup> Ver documento XXX.

quizás con los dos jesuitas más importantes de este ambiente hispalense, Luis del Alcázar y Juan de Pineda. A Alcázar le proporciona la colaboración de Pedro de Valencia<sup>103</sup> y Rodrigo de Figueroa para sus comentarios sobre el Apocalipsis, mientras que Pineda le realiza personalmente al racionero el importante encargo artístico del altar mayor de la Casa Profesa sevillana.

Asistente esporádico a las academias hispalenses, pero poseedor de un estrecho contacto con Pablo de Céspedes, es el humanista Pedro de Valencia, que también muestra una profunda relación con las labores estéticas del racionero. El erudito extremeño muestra un extraordinario interés por la actividad pictórica, que él mismo practicó en su juventud<sup>104</sup> y que le lleva a pedirle al cordobés la realización de un discurso sobre la «Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura». Igualmente es de destacar la colección de pintura que poseía y que le había legado su maestro Arias Montano a su muerte, quien a su vez lo heredó del pintor sevillano Villegas Marmolejo. Pero donde destaca la dedicación de Valencia a la actividad artística, es en la elaboración del programa de la decoración del palacio de El Pardo después del incendio de 1604. En él realizará un discurso elegiaco de Felipe III, al que exalta a través de su identificación simbólica con ejemplos de los tres modelos más prestigiosos de aquel momento en los círculos eruditos de la Corte: Salomón, Aquiles y Carlos V<sup>105</sup>.

Pero sin lugar a dudas, en quien ejercen una influencia mayor los postulados estéticos de Pablo de Céspedes, es en su íntimo amigo Francisco Pacheco, quien

---

<sup>103</sup> Ver documento XLIII.

<sup>104</sup> Así lo dice Céspedes en su "Comparación...". Ver documento XLVIII.

<sup>105</sup> Para profundizar en el análisis de este programa iconológico de Pedro de Valencia ver:  
LOPEZ TORRIJOS, R. "La Mitología..."

será su principal divulgador a través de su «Arte de la Pintura», donde se incluyen muchos de los preceptos teóricos que recogería del racionero cordobés. Esta obra de Pacheco se erige, como señala Brown, en auténtico manifiesto del viraje espiritual efectuado sobre el carácter clásico quinientista que definía las tertulias sevillanas, quedando pues estas dos fuentes como auténticas bases de todo un desarrollo teórico en una convivencia que a veces le provoca algunas contradicciones.

En la configuración de estas dos líneas fundamentales del «Arte de la Pintura» hay que anotar la influencia que Pablo de Céspedes ejerce en su autor de un lado y otro, y sobre todo en el sincretismo de ambas. El racionero recibe una formación establecida sobre los postulados ideológicos de un humanismo cristiano en la universidad de Alcalá acentuado por la influencia del ambiente trentino italiano y de los tratadistas que lo recogen, todo ello a su vez, intensificado por su constante relación y aprecio hacia las nuevas órdenes contrarreformistas, principalmente los jesuitas. Por otro lado, acogerá el prestigio del humanismo clásico del Quinientos, sobre todo en su etapa romana, extendiendo los postulados del sentido libre y erudito de la actividad artística y humanista en general, lo que le conducirá a esa autoconsideración elevada y a ese carácter minoritario de las producciones estéticas. Ambas posturas se reflejarán fielmente en Pacheco, quien extiende el meticuloso rigor iconográfico y el concepto de inquisidor del ambiente contrarreformista en un sentido persuasivo donde lo verídico y riguroso se dispone al servicio de la evangelización masificada; mientras que, por otro lado, se constituye en auténtico compilador de toda la tradición académica anterior.

A esta influencia de Céspedes, habría que añadir la de otros precedentes sevillanos que elaboran una teoría humanista de indudables repercusiones también en el tratadista. Sin duda, la más importante sería la de las «Anotaciones a la obra de Garcilaso» de Fernando de Herrera, extraordinario manifiesto de la primera

etapa de los círculos hispalenses. En ella hemos visto anteriormente como se establecía una serie de definiciones de tendencia aristotélica en términos como los de Idea, Fantasía o Belleza, de profundas huellas en este contexto andaluz ya sea en Pablo de Céspedes o Pacheco.

Pacheco, como es predominante en todo el ciclo humanista, concibe la Idea artística sobre las teorías aristotélicas de la imitación de la naturaleza. En un primer momento, establece esta mimesis dentro de los postulados más característicos del ideario quinientista, fundamentados en la perfecta relación armónica entre la naturaleza y el entendimiento, en los que la huella del «Poema de la pintura» de Céspedes es apreciable<sup>106</sup>. Pero pronto se vislumbran las ideas místicas de carácter contrarreformista que, emanadas de la producción teórica de Federico Zuccari, encontrarán una importante acogida en el tratadista sevillano, sobreponiendo la Idea, fundada sobre los conceptos de la imitación, a la experiencia exterior del objeto, considerando esa Idea como situada por Dios en la mente del artista<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Aquí recoge los preceptos de Rafael expuestos en su carta a Castiglione. Así, señala Pacheco: "De manera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural y de lo natural a las ideas: buscando siempre lo mejor y mas seguro y perfecto" ("Arte...", pag. 217).

<sup>107</sup> "Que para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o idea anterior, la cual reside en la imaginación y entendimiento. Del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a sus ojos; pues ninguna cosa pasa al entendimiento que primero no se registre en los sentidos, ella o algo semejante que de motivo a que la imaginación imagine y el entendimiento entienda; tal es la correspondencia de estas potencias; y explicando esto mas por menos, lo que los filósofos llaman ejemplar llaman los teólogos idea... Este ejemplar, o idea, o es exterior o interior, y por otros nombres objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista... El interior es la imagen que hace la imaginativa, y el concepto a que forma el entendimiento: ambas cosas encaminan el artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que esta en la imaginación o la figura exterior: en este sentido dicen los teólogos que es la idea de Dios su entendimiento; viva representación de las cosas posibles...

Es, pues, según lo dicho, la idea un concepto o imagen de lo que se ha de obrar, y a cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, mirando como dechado la imagen que tiene el entendimiento. De suerte que cuando el artífice mira un templo según su arquitectura o materialidad, entiende el templo; mas cuando entiende la imagen que ha formado su juicio del templo, entonces entiende la idea de él" ("Ibidem", pags. 224-226).

Cuando desaparece esta consideración mística de la forma interior encontramos en Pacheco algunas expresiones donde demuestra su familiaridad con conceptos de Herrera en sus "Anotaciones" o de Céspedes en el "Soneto a D. Juan de Austria", como por ejemplo cuando declara: "No es otra cosa el dibujo que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea" ("Ibidem", pag. 235).

Por otra parte manifestará la influencia evangelizadora del momento en definiciones de la Pintura donde su grandeza responde más a esa función persuasiva en sentido trascendente que a su fundamentación intrínseca. Son unos pasajes donde la imitación «realista» de la naturaleza da oportunidad de elevarse a unas experiencias trascendentes cuyo fin es aproximar a los hombres a la fe cristiana, todo ello dentro de un planteamiento de indudable sabor neoplatónico<sup>108</sup>.

Igualmente manifiesta esa tendencia hacia lo verídico («histórico») dominante a partir de la influencia del ambiente trentino y sobre todo de los jesuitas, tan relacionados con Pacheco, por la cual se deben representar fielmente las «historias» sagradas, en ese realismo que caracteriza la pintura «naturalista» del cambio de siglo y que, desde la imitación exacta de las cosas se eleva a lo trascendente en un presupuesto donde las connotaciones platónicas son evidentes como hemos señalado<sup>109</sup>.

De esta manera, observamos como Pablo de Céspedes está presente de una forma más o menos directa en todos los planteamientos teóricos, ya sea en la asimilación de los modelos teóricos italianos en un personaje que, no olvidemos, no ha estado nunca en el país trasalpino y que demuestra un gran conocimiento de sus actividades estéticas. También en la acentuación del factor espiritual contrarreformista de características persuasivas el racionero infundiría ideas

---

<sup>108</sup> "Y si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es semejante a la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que ejercitándose como obra de varón cristiano adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes. Y este privilegio nace de la grandeza de la ley de Dios: por cuyo medio todas las acciones (que por otros serían tenidas por viles) hechas con deliberación y enderezadas al fin eterno, se acrecientan y adornan de merecimientos de virtud. Y no por esto se destruye o contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin solo el parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor" ("Ibidem", pag. 185).

<sup>109</sup> Así, al referirse a las mentiras en la pintura señala: "Donde no se pueden tolerar es en las historias o misterios de nuestra fe" ("Ibidem", pag. 232).

recopiladas del ambiente romano y de su trato con los jesuitas, que luego Pacheco desarrollaría, aún cuando en este tema, como indicamos anteriormente, el discípulo supera al maestro en cuanto a intransigencia metafísica.

En esto último se aprecia como ambos personajes pertenecen a generaciones distintas, pues mientras en Céspedes, aparte de su esencia persuasiva indudable, la Pintura se legitima por su grandeza intrínseca basada en su carácter científico y en su aspecto erudito como método de conocimiento, en Pacheco se debe a su fin social evangelizador, planteamiento que aunque también se vislumbra en algunos pasajes del racionero, no es absoluto. De esta manera, el suegro de Velázquez no tiene inconveniente en identificar totalmente la Retórica y la Pintura tal y como es propio del periodo seiscentista al igualar las categorías de la invención, disposición y elocución retóricas a la invención, dibujo y colorido pictóricos<sup>110</sup>, en un momento caracterizado por la absoluta preeminencia del fin sobre los medios<sup>111</sup>.

Pero la influencia de los postulados artísticos de Céspedes sobre Pacheco no se van a limitar a las producciones teóricas o prácticas de este, sino que a través de sus discípulos, principalmente Velázquez y Alonso Cano, llegará a su culminación a mediados del siglo XVII. Aunque el racionero no llegó a conocerlos en el sustrato cultural sevillano, y más concretamente en el taller de Pacheco, su pervivencia ideológica y estética es manifiesta.

La formación de estas dos grandes figuras de la pintura española se efectúa en el casa de Pacheco donde reciben la educación estética propia del ideario del maestro. A partir de aquí su evolución se establecerá de una manera progresiva

---

<sup>110</sup> "Ibidem", pag. 224.

<sup>111</sup> Ver MORPURGO TAGLIABUE, G. "Aristotelismo...".

dentro de las importantes inquietudes que caracterizan a dos personajes de su talla, no obstante, muchos de los fundamentos recibidos en su educación hispalense se mantendrán en toda su vida, constituyendo la base sobre las que se asentarán futuros desarrollos o experiencias.

En esta instrucción se establecerán características como el interés por una cultura variada, el alto concepto de la labor estética, su información minuciosa antes de realizar una obra, su relación directa con el poder monárquico español, el sentido de súbditos cultos e intelectuales, etc. Sobre todas estas fundamentaciones se aprecia la huella de Céspedes y de las teorías humanistas que introduce en el ambiente sevillano. Con ello culminan los presupuestos ideológicos que el racionero trajo de Italia, establecidos sobre sus tres pilares básicos: Vasari, Zuccari y la Academia de San Lucas.

No obstante, si Cano constituye el modelo de artista multidisciplinar que tiene en Céspedes un precioso antecedente, Velázquez se erige en el máximo representante de la consideración individualizada y específica de la labor pictórica según el proceso que se inicia en la Sevilla de principios del Seiscientos con la aparición de la teoría estética como disciplina especializada, cuyo introductor principal, como indica Brown, sería el cordobés. Incluso las concomitancias entre Velázquez y el racionero se reflejan en casos concretos, como en la opinión del primero acerca de las cabezas de los retratos que nos recuerda enormemente el episodio de Céspedes anteriormente señalado, en su referencia a la «forma valiente» de representarlas, como nos señala Gállego<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> "Es curioso relacionar la frase citada de Céspedes con una que se cuenta de Velázquez, que respondió una vez a Felipe IV, quien le contaba que sus rivales decían que solo sabía pintar una cabeza, que le hacían mucho favor, que él no había encontrado a nadie que supiera hacerlo" (GALLEGO, J. "Velázquez en Sevilla", Sevilla, Diputación, 1974, pag. 67).

De entre los discípulos que Céspedes tuvo en su taller cordobés, hay que destacar a Antonio Mohedano por la influencia posterior que a través de él ejercerán algunas innovaciones del racionero, con quien mantuvo estrecho contacto y amistad durante toda su vida. Es también asistente a las tertulias sevillanas, practica juntamente la poesía y la pintura, destacando en esta última por sus bodegones y frescos, por los que mereció extraordinaria fama en su tiempo. Pero su importancia fundamental estriba en configurarse en una de las primeras muestras del tenebrismo andaluz, adoptando características pictóricas -naturalismo, bodegones- que se entreveían incipientes en su maestro y que tendrán un espléndido desarrollo posterior. Se ha destacado su influencia sobre el arte de Alonso Cano, aunque su repercusión primera y principal se encuentra sin duda en la pintura de Zurbarán<sup>113</sup>, a quien, por otra parte, se le ha considerado influido por el ambiente de Pacheco. No obstante, lo que es evidente, es la asimilación de la estética sevillana de principios del Seiscientos por el pintor extremeño, en un ambiente en el que recogerá la línea más íntima y emocional de las características estéticas de la ciudad hispalense.

Se completa, así, la formación más o menos directa y profunda de los tres principales pintores del siglo XVII español del foco humanista que, sobre las teorías traídas de Italia por Céspedes aumentadas con la tradición hispana general y sobre todo con la sevillana en particular, irradiará Pacheco en un momento en que se manifiestan en estos dos maestros las complejas problemáticas de la actividad humanista del momento aplicadas a las artes figurativas; problemáticas que van a definir en gran medida la producción española del Barroco.

---

<sup>113</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D. "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en Archivo Español de Arte, XVII, 1944, pags. 65-69.

Los planteamientos emanados de ese momento del cambio de siglo en que Céspedes y Pacheco se constituyen en auténticos definidores de la ideología estética no ya solo sevillana sino andaluza en general, en su continuación a través de los personajes señalados, sufrirán una serie de acentuaciones o modificaciones según requieran los nuevos tiempos. Es ahora cuando se derrumba el modelo ideal de mecenazgo manierista que permitió a los intelectuales y artistas ese aislamiento de la dura realidad social. En la nueva centuria la coyuntura socio-cultural se establece mucho más exigente y cruel, ya sea en las relaciones de mecenazgo o en la búsqueda de un mercado artístico más abierto.

Este choque con el nuevo contexto se encajará de muy diferente manera por los humanistas educados en el elitista sistema de fines del Quinientos. Así, la necesidad de ganarse un mercado obligará a estos eruditos de educación enciclopédica a definirse por la práctica de una actividad a la que tendrán que conocer y dominar perfectamente para poder abrirse camino en la nueva y dura situación. De aquí que tengamos en este momento a muchas de las más destacadas personalidades del Siglo de Oro español con una formación en ese ambiente sevillano-cordobés, como los casos de los pintores referidos anteriormente, el de Góngora en poesía, Bernardo de Aldrete en lingüística o Rodrigo Caro en la arqueología.

No obstante, esa culminación que hoy se les reconoce, en algunos casos correspondía a auténticas frustraciones debidas a la incomprensión de su actividad intelectual en el pragmático contexto seiscentista<sup>114</sup>. Así pues, a pesar de su indiscutible valía, la situación social y económica de estos personajes salidos del centro sevillano-cordobés y en los que la influencia de Céspedes resulta manifiesta,

---

<sup>114</sup> En este sentido los casos de Góngora o Caro, ya señalados anteriormente pueden servirnos de ejemplo.

depende mucho de su fortuna en el feroz contexto barroco, en una dureza que no viene dada sólo por los demandantes de esa producción estética, sino por los mismos intelectuales y artistas, quiénes para conseguir esos logros socio-económicos establecen las más violentas disputas con sus competidores<sup>115</sup>. A pesar de todo, la culminación ideal y práctica del modelo de pintor elaborado en este círculo andaluz se desarrolla bastantes años después de su desintegración, y en una ciudad como Madrid, que ha relevado a Sevilla en la primacía cultural española; nos estamos refiriendo a Velázquez.

Fuera de los artistas e intelectuales formados en este círculo andaluz se encuentran influencias de unos preceptos teóricos semejantes en Vicente Carducho, quien más o menos directamente tiene una relación con la estética de Céspedes y su grupo. Ya apreciamos en el primero una base humanista similar a la del racionero establecida principalmente sobre los presupuestos de Vasari y sobre todo de Federico Zuccari, como señala Calvo Serraller<sup>116</sup>. Zuccari había sido el maestro de su hermano Bartolomé e impartirá su magisterio a través de su estancia en El Escorial, siendo en este centro cultural de la Corte de donde recoge sus planteamientos y exposiciones Vicente Carducho.

---

<sup>115</sup> Muestra evidentes de esta competitividad y situación insegura es el aspecto crítico que muchos de ellos adoptan. Aspecto en donde, por otro lado se advierte una huella de la personalidad de Céspedes, ahora acentuada por la nueva situación.

Ese sentido burlesco o crítico se aprecia de manera clarividente en el tema del tratamiento mitológico, donde se constata la influencia del carácter chispeante del cordobés o de su desmitificación de la cultura mitológica o clásica al perder su halo de perfección y su prestigio quinientista al considerarse su origen «desvirtuado». En esta línea los casos de Góngora o Velázquez son significativos por sí mismos.

<sup>116</sup> Ver CARDUCHO, V. "Diálogos...", Prólogo de Calvo Serraller.

Durante la permanencia del pintor romano en España se conocen sus contactos con Céspedes quien le acompaña hasta El Escorial en algunas ocasiones<sup>117</sup>. Por otro lado está constatada la relación de los Carducho con Pedro de Valencia<sup>118</sup>, quien recibe gran parte de sus conocimientos estéticos del cordobés<sup>119</sup>. La estima del propio autor de los «Diálogos» hacia el racionero la manifiesta en su obra al aludir a su formación italiana, donde se valoraron sus obras<sup>120</sup>. Incluso la influencia de los presupuestos de Céspedes le llegaría a través de Pacheco, con quien tuvo estrecha relación, llamándole «íntimo amigo» en su «Arte de la Pintura».

Así no es extraña la coincidencia teórica entre los preceptos estéticos de Céspedes, recogidos y divulgados posteriormente por Pacheco, y los de Carducho, en similitudes fundamentadas en su base común italiana y en el influjo que el racionero debió ejercer sobre el florentino. De esta manera, no nos sorprenden planteamientos comunes en temas como el carácter pedagógico otorgado al arte, la exaltación del sistema de academias, la asimilación de la tripartición vasariana de la historia de la pintura, la necesidad de la formación universal para el pintor o las leves manifestaciones donde acogen teóricamente el «naturalismo» dentro de la problemática que, en Carducho se plantea de forma más consciente entre «realismo»

---

<sup>117</sup> En 1586 o 1587 Zuccari va a visitar a Céspedes que estaba en Guadalupe realizando unas pinturas, acompañando después el racionero al romano en su regreso hasta El Escorial.

(PEREZ SANCHEZ, P.E. "Céspedes de Guadalupe", en Archivo Español de Arte, XLIV. 1971, pags. 338-341)

<sup>118</sup> Para profundizar sobre el contacto con Pedro de Valencia y los Carducho en la decoración del palacio de El Pardo ver:

LOPEZ TORRIJOS, R. "La Mitología...", pag. 205.

<sup>119</sup> No ya solo a través de la "Comparación...", sino por medio de una abundante correspondencia epistolar donde se señalan comentarios de pintura y arquitectura. Sobre la primera se hace mención de la posesión por parte de Valencia de la colección de Arias Montano, de la propiedad de un retrato de éste último por Céspedes o de las pinturas que iba a realizar el cordobés para donárselas al humanista extremeño (Ver documentos XLIII - XLIV - XLV).

<sup>120</sup> "Si bien estudiaron en Italia, como asimismo lo hicieron los que han florecido en España, que fueron... Céspedes Racionero de Córdoba, adonde son celebradas sus pinturas" (CARDUCHO, V. "Diálogos...", pags. 128-129).

e idealismo, que en definitiva no es sino la postura de la dialéctica aristotélica entre lo histórico y lo poético.

Apreciamos como el ideario teórico aplicado por Pablo de Céspedes a la tratadística artística tendrá importantes consecuencias en todo el panorama pictórico y cultural español del Seiscientos. Los presupuestos que existen en el racionero de forma incipiente, con su posterior y completo desarrollo, constituyen la base sobre las que se orientan las grandes personalidades del Barroco español, quienes recogen y aunan todas estas características que el cordobés elabora sobre su formación clasicista y sobre los atisbos de ingenio personal que sobrepasan las reglas humanistas. Esta sería la extraordinaria síntesis entre racionalidad e ingenio, entre cultura y naturaleza de figuras de la talla de Velázquez y Alonso Cano en las bellas artes o de Lope de Vega, Góngora y Quevedo en el campo literario.

## PABLO DE CÉSPEDES Y LOS PENSAMIENTOS TEORICOS DE LA ARQUITECTURA DE SU TIEMPO. EL TEMPLO DE JERUSALEN.

En el campo de la teoría arquitectónica se reflejan en Pablo de Céspedes los mismos planteamientos que caracterizan la evolución del ciclo humanista y que hemos visto plasmados tanto en las especulaciones pictóricas como en el tratamiento de todas las actividades liberales.

A fines del siglo XVI se desarrolla una corriente ideológica definida por un absoluto rigor dogmático que a partir del espíritu de Trento controla cualquier expresión cultural, y de manera acentuada las de mayor incidencia en un plano social masificado. El caso de la arquitectura, pues, se circunscribía dentro de esta importante revisión ya que su función retórica era igualmente de primer orden para el programa persuasivo de los poderes contrarreformistas.

De esta manera, se emprende un minucioso examen de las características formales e ideológicas que las construcciones cristianas debían contener para adecuarse estrictamente a las necesidades teóricas y prácticas de la función retórica que les es asignada. Se inicia un riguroso estudio de cualquier aspecto que pueda contradecir el significado sacro que las manifestaciones artísticas debían conllevar y transmitir. A partir de aquí se emprende una importante labor investigadora que tiende a establecer el aspecto que han de adoptar estas edificaciones según el nuevo concepto de decoro contrarreformista. Se trata de un proceso semejante al producido en la teoría pictórica sobre los conceptos de rigurosidad moralista que

definen los detallados planteamientos históricos o iconográficos de los temas representados.

Esta compleja problemática, responde en definitiva a la dialéctica humanista de las manifestaciones reales o idealizadas de la mimesis aristotélica, englobadas ambas dentro de la dominante función retórica asignada, en las que la tendencia de la época, determinada en gran parte por los jesuitas, se inclinaba a la representación detallada y minuciosa de los temas religiosos o bíblicos a partir de los cuales desarrollar la preeminente labor persuasiva en sentido espiritual.

A partir de todos estos presupuestos se configura un auténtico fervor por la recuperación arquitectónica del edificio ideal por excelencia para la adecuación perfecta de estos planteamientos contrarreformistas, el Templo de Jerusalén. Esta construcción adquiere, así, un significado simbólico preeminente en las especulaciones sacro-arquitectónicas del contexto cristiano. El edificio hierosolimitano se consideraba ideado directamente por Dios y culminaba la secuencia metafísica anterior establecida sobre el Arca de Noé y el Tabernáculo. Por tanto, este prestigio como arquitectura perfecta de emanación divina lo erige en arquetipo incuestionable en el programa contrarreformista, produciéndose un auténtico alarde cultural en sentido retórico que así lo manifiesta. De esta manera, apreciamos el destacado tratamiento que adquiere en artes liberales como la oratoria, la historia o la pintura<sup>121</sup>.

A partir de este intento de recuperación artística y simbólica, las tendencias sobre las características de esa investigación adquirirán las más diversas cualidades, desde las reconstrucciones realizadas sobre un riguroso planteamiento verídico o

---

<sup>121</sup> Para el caso concreto de la figuraciones pictóricas de este tema ver sobre todo:

RAMIREZ, J.A. "Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas", Madrid, Alianza, 1983, el capítulo: "Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)".

filológico hasta las más espectaculares fantasías idealizadas que, ante el proyecto de conseguir un fin grandilocuente, no reparan en depreciar cualquier base científica<sup>122</sup>. Nos encontramos, pues, en la archirreiterada problemática humanista entre las categorías de verdad e idealidad, auténtica máxima de todo este periodo cultural.

A esta tremenda autoridad que el Templo poseía en el contexto contrarreformista por su cualidad trascendente anotada, se unía la corriente histórico-cultural predominante desde la segunda mitad del siglo XVI basado en el rescate elegiaco de la antigua cultura hebrea del Antiguo Testamento, de la que evolucionaban los imperialismos posteriores, muy especialmente el romano y el español contemporáneo. Esta preeminencia legitimadora de lo judaico sobre lo greco-latino acentuaría el ya importante prestigio del edificio hierosolimitano, adoptado en este momento como medio de sobreponer el factor religioso al clásico, en un programa ideológico en el que, sin descartar esta última base cultural, se sobreponía el modelo espiritual en una labor en la que los jesuitas tendrán un papel predominante.

El concepto de imperio sagrado o pueblo elegido, con toda la simbología que esta consideración conllevaba en la época, se desarrollaba ahora sobre todo en dos lugares diferentes, en la Roma contrarreformista, cabeza de la Iglesia católica, y en la España filipina, máxima exponente de la función evangelizadora al servicio de la fe. En ambos será donde las especulaciones sobre el edificio hierosolimitano y su implicación como traslación imperial metafísica se desarrollarán de una manera más abundante.

---

<sup>122</sup> El caso paradigmático de esta dialéctica lo constituye la polémica entre el minucioso Arias Montano y el tremendamente fantasioso Villalpando, que analizaremos posteriormente.

La Roma de principios del Quinientos, a pesar de su categoría de centro de la Iglesia católica, vivía inmersa dentro del programa cultural renacentista en el que el precedente clásico era el modelo a imitar. Es un momento en que la preeminencia simbólica de la ciudad se intenta establecer sobre la recuperación de la antigua Roma imperial según el proyecto, ya anotado, de la «terza maniera». El ejemplo paradigmático de este proyecto sería la intervención miguelangelesca de la plaza del Capitolio donde se unían simbólicamente la antigua y nueva ciudad. En ella el artista florentino configuraba todo el conjunto urbanístico sobre el orden imperial por excelencia en la época antigua, el corintio. Hecho, que como veremos, tendrá importantes consecuencias simbólicas en la arquitectura posterior.

Igualmente, el corintio, aparte de ese significado imperial clásico, se distinguía también por su carácter metafísico, como "aquella forma suprema de arquitectura que, más que cualquier otra, era adecuada a la casa de Dios"<sup>123</sup>. De aquí que en San Pedro del Vaticano fuera éste el orden empleado. En esta consideración influía de una forma importante la tradicional asignación corintia del templo hierosolimitano. Así pues, la viaculación ideológica general entre la antigua civilización bíblica y la Roma humanista como centro metafísico quedaba también definida por la relación artística de los dos edificios paradigmáticos, estableciéndose la basílica romana como sucesión de la construcción hierosolimitana. A este planteamiento se unía la existencia en el interior del edificio italiano del único vestigio que se conservaba del antiguo santuario hebreo, la columna torsa, a la que tradicionalmente se le atribuía este origen. A partir de aquí, quedará expresada la identidad entre el corintio y las manifestaciones estéticas elaboradas sobre las características de este soporte helicoidal, en una tradición que culminará en la

---

<sup>123</sup> FORSSMAN, E. "Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento", Bilbao, Xarait, 1983, pag. 172.

espectacular obra de Bernini en el interior de la iglesia romana. De esta manera la identificación de las dos ciudades llegaba a su momento más retóricamente exaltado.

Así, observamos como la recuperación del corintio a principios o fines del Quinientos responde a presupuestos distintos, determinados por la evolución ideológica del ciclo humanista. Mientras en su inicio se rescata para reflejar la restauración simbólica de la Roma clásica según el modelo legitimador de la época, a partir de Trento, este modelo pasa al elemento que más adecuadamente pueda expresar esa supremacía espiritual. De esta manera se tenderá a una identificación con el patrón bíblico que igualmente ostentaba este orden.

Pero es en este periodo final del Quinientos cuando el imperialismo romano antiguo se consideraba una evolución «desviada», pero evolución al fin y al cabo, de la verdadera revelación, por lo que se le legitimaba también ideológica y culturalmente. Así pues, la idea de grandeza imperial simbolizada en el rescate del antiguo corintio en el programa de la «terza maniera», que en un principio responde a planteamientos más laicos, ahora se intenta añadir a la preeminencia religiosa según los postulados del humanismo cristiano. De esta manera, quedaba recogida simbólicamente a la vez la grandeza imperial y la religiosa que en este momento quedaban perfectamente legitimadas como propias del mismo ciclo cultural según los nuevos planteamientos de la traslación imperial de la época trentina. El corintio, manifestación de ambos aspectos, se configuraba como el estilo propio de las construcciones religiosas de este periodo, como se demuestra en las numerosas especulaciones que sobre su relación con el templo hierosolimitano ahora se realizan.

Este será el ambiente cultural que Céspedes encuentra en Roma en lo referente a la teoría arquitectónica según unos planteamientos que recogerá fielmente y que tras desarrollarlos en algunos discursos, desgraciadamente inconclusos,

extenderá en su contexto español. Por otra parte, estas especulaciones artísticas encajaban perfectamente en su programa retórico-historicista que asignaba a la Península una sucesión imperialista en sentido metafísico que relevaba la anterior hebreo-romana.

Así pues, a lo largo del desarrollo de la teoría estética del Quinientos observamos como se van introduciendo paulatinamente las referencias a los elementos constructivos del edificio bíblico, ya sea a través del intento de buscar las características de su estilo corintio o en la definición precisa de la columna torsa que igualmente reflejaba este orden, aunque ambos planteamientos participaban de un programa común caracterizado por la especulación sobre el sistema clasicista de los órdenes arquitectónicos establecido sobre la preceptiva de Vitruvio, a la que a la postre acabará desintegrando, en lo que constituye la conocida contradicción humanista entre razón e ingenio individual manifestada en "el sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad"<sup>124</sup>.

Como señala J.A. Ramírez, con el desarrollo de los estudios arqueológicos del siglo XVI se descubre que la arquitectura de la Antigüedad no responde de manera precisa a los modelos de Vitruvio, por lo que el desencanto hacia la autoridad del tratadista romano va aumentando paulatinamente. Este sistema normativo había sido adecuado simbólicamente por Serlio para su utilización en edificios cristianos, quedando definitivamente reglamentado con Vignola en 1562 a través de su «Regla de los cinco órdenes de arquitectura». No obstante, en esta culminación del sentido académico de los diferentes estilos constructivos se encuentra

---

<sup>124</sup> Este es el título del capítulo que RAMÍREZ, J.A. "Edificios y Sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)", Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, 1983, dedica al estudio de esta evolución desintegradora del sistema clasicista de los órdenes arquitectónicos y al que remitimos para profundizar sobre este tema.

el principio del proceso desestabilizador al aparecer una representación y explicación de la columna helicoidal vaticana<sup>125</sup>.

El origen de todas estas especulaciones teóricas se fundamentaba en el afán por otorgar a los órdenes paganos una legitimación cristiana que permitiera su utilización en edificios religiosos. En Serlio ya se les adecua simbólicamente, pero tras las tremendas censuras del más importante teórico trentino en materia arquitectónica, Carlos Borromeo, quien abogaba por la prohibición de utilizar elementos que pudieran tener alguna referencia pagana, se necesitaba una justificación religiosa que permitiera su rehabilitación. Este es el planteamiento que expondrán dos jesuitas españoles, en una obra de alcance internacional, según la práctica de esta orden, ya señalada, de recoger el prestigio de la tradición clásica y reconducirlo hacia un proyecto eminentemente contrarreformista.

Los padres de la Compañía, Prado y Villalpando publican entre 1596 y 1604 en tres volúmenes, su monumental obra «In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani», donde la parte arquitectónica es debida por completo al segundo<sup>126</sup>. En ella establece la teoría de la derivación de los cinco órdenes clásicos de un orden inicial dado directamente por Dios para la construcción del templo hebreo, cuyo capitel se parecía al corintio con la variación de las hojas de acanto que aquí son de azucenas con dátiles y palmas. De esta manera, seguía las líneas evolutivas de la época que otorgaban a la cultura greco-romana una dependencia bíblica y legitimaban el uso de los estilos clásicos al considerarlos una derivación del orden perfecto dado por Dios.

---

<sup>125</sup> Ver "Ibídem", pags. 128-148. quien en este sentido señala: "Vignola siembra con este un virus en el sistema, la enfermedad latente se desarrollará más tarde en el periodo barroco estallando como una bomba de relojería que destroza el cuadro demasiado ordenado de la «Regola»" (pag. 144)

<sup>126</sup> TAYLOR, R. "El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario)", en Academia, I, 1952, pags. 411-473.

Esta obra tendrá una importantísima influencia tanto en el contexto internacional como en la España contrarreformista, considerada receptora de las grandezas metafísicas de la cultura judaica<sup>127</sup>. Por otra parte, con ella quedaban absolutamente legitimadas las especulaciones sobre el origen y características del sistema arquitectónico de Vitruvio en una tendencia que dominará todo el siglo XVII.

Igualmente, la columna helicoidal del Vaticano aunaba el prestigio intrínseco como modelo arquitectónico, el otorgado por Rafael al representarla en su cartón sobre la Curación del Paralítico y el metafísico, establecido sobre la tradición que le concedía cualidades milagrosas al considerarse que expedía los malos espíritus por haber servido de apoyo a Cristo en su predicación en el Templo de Jerusalén. De esta manera su alta estimación se establecía sobre los dios postulados que definían la categoría de una obra artística: su carácter estético intrínseco y sobre todo su significación persuasiva, según el viraje ideológico que en cuanto a finalidad retórica se produce en la consideración contrarreformista de las bellas artes y de todas las actividades humanistas.

En cuanto a su inclusión en la tratadística clasicista hay que señalar que en el Quattrocento hacen alusión a ella Alberti y Filarete, pero sin llegar a plantearse el problema de su cualidad arquitectónica dentro del modelo clásico. También existen las representaciones figurativas de Francisco de Holanda, Rafael o Julio Romano, para llegar a señalarse abiertamente su problemática tras la anotada inclusión de Vignola en su tratado. Este es el momento en que se encontraban las

---

<sup>127</sup> Por ejemplo la influencia concreta de Villalpando en Borromini la refiere Juan Antonio Ramírez como más importante de lo que tradicionalmente se le ha atribuido, sobre todo en San Ivo alla Sapienza (RAMIREZ, J.A. "Edificios...").

especulaciones sobre el Templo de Salomón y sus vestigios, en donde destacaban, sobre todo, la polémica sobre su orden arquitectónico -primero y sacro- y su inclusión dentro del sistema clásico, su simbología como edificio perfecto de un alto valor emblemático en el ambiente de la Contrarreforma y las innovaciones que produce en la arquitectura del momento, cuya influencia irradiará a todo el Seiscientos. Aquí es donde hay que insertar los discursos de Céspedes, quien participa abiertamente en todos estos presupuestos.

Si en Roma las connotaciones elegiacas de lo bíblico del Antiguo Testamento y del Templo de Jerusalén tienen una importante repercusión en el ambiente trentino, no es menor la influencia que estos planteamientos tendrán en la España de Felipe II, a través de la cual se mantendrán a lo largo de todo el periodo barroco.

Ya hemos analizado anteriormente la consideración que se produce en época del Taciturno del imperialismo sacro español como traslación perfeccionada de la antigua civilización hebrea de los primeros libros de la Biblia y de su carácter de pueblo elegido por Dios para expresar a través de él sus actuaciones en la tierra<sup>128</sup>. De esta manera, no es de extrañar, como señala Von der Osten<sup>129</sup>, que todas las obras dignas de mención acerca del Templo de Jerusalén que surgen en el panorama internacional en la época de Felipe II sean escritas por autores españoles.

Toda esta concepción que caracteriza al rey español como nuevo Salomón la refleja perfectamente en El Escorial, al que otorgará todas las connotaciones

---

<sup>128</sup> Ver anteriormente dentro del apartado "Pablo de Céspedes y los estudios históricos", la parte titulada "El tema de lo hebreo en el humanismo español".

<sup>129</sup> VON DER OSTEN SACKEN, C. "El Escorial. Estudio Iconológico", Bilbao, Xarait, 1984, pag. 124.

simbólicas del Templo de Jerusalén, donde se añaban el concepto de edificio perfecto al ser construido por Dios, símbolo de la nueva Iglesia y residencia del monarca que la representa. Todo ello, aparte de las similitudes arquitectónicas o del discurso retórico establecido en su entorno a partir de la utilización de las diferentes artes liberales (pintura, escultura, literatura, historia, etc), quedaba fijado por la cultura simbólica o hermética tan importante en la época y en el propio rey<sup>130</sup>.

La identificación de Felipe II como nuevo Salomón era tanto real como simbólica. El monarca español, entre otros muchos títulos, ostentaba el de «rey de Jerusalén». Esta función era realmente asumida por el Taciturno, quien continuamente se interesaba por la situación de los Santos Lugares, pidiendo información a los peregrinos que venían de aquellas tierras<sup>131</sup>. Felipe II igualmente mostraba la asunción de su precedente hebreo en conceptos como el de gobernante sabio, prudente y justo, en su pasión por la arquitectura o su misión evangélica internacional a través de una expansión legitimada sobre el triunfo de la fe.

El Escorial era identificado, por tanto, con el Templo de Salomón, en una asimilación a la que ayudaban innumerables factores, desde la identificación de los monarcas, la propia configuración arquitectónica, su misma distribución interna, su carácter ambivalente en el plano laico y religioso según la fusión de los dos conceptos realizada en ambas épocas, hasta su sentido como absoluto centro de un imperialismo sagrado. Todo este preciso y retórico significado se refleja igualmente en su decoración, establecida sobre temas del Antiguo Testamento o sobre complejas figuraciones de alegórica traducción.

---

<sup>130</sup> TAYLOR, R. "Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la «Idea» de El Escorial", en *Traza y Baza*, nº 6, 1976, pags 5-62.

<sup>131</sup> VON DER OSTEN SACKEN, C. "El Escorial...", pag. 186.

Quien mejor expresa esta relación entre Felipe II y Salomón y entre El Escorial y el antiguo edificio hierosolimitano es el padre Sigüenza, quien elaborará a través de su obra un auténtico discurso comparativo en el que señala la imitación perfeccionada de los antiguos modelos hebreos. En este planteamiento se reflejaba la traslación imperial de origen trascendente de los episodios del Antiguo Testamento a la monarquía española en un proceso en el que se acentuaba el poderío militar y grandeza expansionista puestas al servicio de la difusión de la fe, por medio de un rey de elección divina que desde su santuario, igualmente de naturaleza metafísica, gobernaba el mundo según las directrices del Creador.

En este contexto, con el apoyo de Felipe II y de la Compañía, se realiza la publicación de la obra de los jesuitas Prado y Villalpando, donde este último realizaba una completa reconstrucción del Templo. No obstante, el edificio representado era el de la visión del profeta Ezequiel que se ubicaría en la Nueva Jerusalén, sin que tuviera ninguna relación con la verdadera construcción de Salomón, sino que reflejaba las aspiraciones totalmente idealizadas de lo que debería ser la arquitectura sacralizada por medio de su emanación directa de Dios. Este templo se convertía así, en el símbolo político-religioso de la configuración del imperialismo mesiánico como centro y manifestación de la presencia divina en la tierra.

Dentro del campo arquitectónico, hay que señalar como el edificio figurado por Villalpando se enmarca dentro de las líneas teóricas de la época, en el proceso de desintegración de los órdenes clásicos. A fines del siglo XVI se produce la tendencia de censurar profundamente toda expresión pagana en el ámbito estético según el riguroso control dogmático de la época trentina. Ante esta situación interviene la nueva ideología adecuadora, principalmente representada por los jesuitas, de aprovechar la cultura quinientista en sus aspectos moralmente

constructivos y en este sentido reconducirla hacia el Seiscientos con unos planteamientos persuasivos oportunamente reflejados.

Este será el planteamiento de Villalpando, quien saldrá al paso de las tremendas censuras que se realizaban al sistema clasicista de los órdenes de Vitruvio por su cualidad pagana que hacía desaconsejable su utilización en edificios cristianos. Ante esta situación establecerá la tesis de la procedencia de la normativa clásica con respecto a un orden único primero, inspirado por Dios, que se llevaba a cabo en el Templo de Salomón<sup>132</sup>. De esta manera, quedaba perfectamente legitimada la práctica arquitectónica de los diferentes estilos del tratadista romano al «aclararse» su origen trascendente, en una postura justificadora basada en el origen bíblico de la cultura greco-romana que, como hemos visto, cubre todos los campos socio-culturales del periodo contrarreformista.

Pero esta visión de Villalpando levantó las críticas que afirmaban que su grandiosa reconstrucción no reflejaba en nada la realidad del verdadero Templo de Salomón. En este sentido, la censura del exegeta y «científico» Arias Montano fue el momento culminante. Montano publica en 1571, en el tomo VIII de su Biblia Regia («Exemplar, sive de Sacris Fabricis Liber»), que se reedita en 1593 con el nombre de «Antiquitatum Judaicarum, libri IX», una minuciosa y detallada reconstrucción histórica del templo hierosolimitano basada en las normas del más puro filologismo arqueológico.

La polémica estaba levantada según la postura verídica del exegeta o la totalmente idealizada del jesuita, dentro de la más pura problemática humanista

---

<sup>132</sup> Este orden primero y divino de Villalpando era una fusión de los diferentes órdenes clásicos con alguna innovación. No obstante, su semejanza principal es con el corintio, dentro de la simbología imperial y religiosa que ahora conllevaba este estilo, según hemos señalado anteriormente.

entre lo histórico y lo poético. Los ataques de Montano estribaban en achacar a Villalpando que su reconstrucción era la de un edificio absolutamente inexistente en la realidad, habiéndolo idealizado sobre el confuso texto visionario de Ezequiel. A partir de aquí, los eruditos más cercanos a este tema se decantarán hacia un lado u otro de la controversia, destacando el padre Sigüenza que en todo momento se defiende a su maestro Arias Montano, señalando que El Escorial superaba al histórico edificio salomónico de Jerusalén.

No obstante, Felipe II apoyará tanto a uno como a otro en una postura que se puede entender como el afán del monarca español por reflejar en su construcción tanto las connotaciones políticas y religiosas que conllevaba el Templo de Salomón, como el prestigio alegórico de la visión de Ezequiel, "el edificio perfecto dado a conocer por Dios como prefiguración de la Jerusalén Celestial del Nuevo Testamento"<sup>133</sup>.

Pablo de Céspedes será fiel aglutinador de los programas retóricos que acerca de la simbología del edificio hierosolimitano se desarrollaban tanto en el contexto romano como en la España filipina. El racionero recogerá en su estancia en Roma toda la polémica sobre los órdenes arquitectónicos, fundamentalmente provocada al comprobar la no idoneidad entre las fuentes literarias -Vitruvio- y los restos arqueológicos, a lo que se suma su progresiva desintegración por temas como la columna torsa o la variedad del orden corintio. Veremos como este malestar influye en el cordobés en la realización de sus trabajos investigadores sobre el

---

<sup>133</sup> VON DER OSTEN SACKEN, C. "El Escorial...", pag. 133.

origen de los órdenes y la dotación de un noble principio que los legitime metafísicamente<sup>134</sup>.

Por otra parte, como ya señalamos anteriormente, también en el contexto cultural de la Ciudad Eterna encontrará la tendencia historicista de considerar lo clásico descendiente de lo hebreo, según unos postulados que dominaban asimismo en España, en la historiografía de la época. Aspecto éste tan importante en el racionero no ya sólo en su Discurso sobre el Templo de Jerusalén, sino también en otros textos dedicados a la historia, arquitectura, toponimia, exégesis, etc.

En los textos del racionero sobre las características del edificio hebreo apreciamos la conocida posición de su autor con respecto a la evolución del periodo humanista que hemos observado en el resto de actividades liberales. Sus especulaciones sobre temas arquitectónicos se convierten en brillante culminación de la tradición quinientista y arranque evidente de la trayectoria del Seiscientos. Así, en él, el ciclo renacentista aparece como algo concluso sobre lo que se actúa estableciendo críticas e innovaciones a partir de un planteamiento cada vez más abierto. Esto le lleva a seguir los postulados académicos de la arquitectura clasicista pero al mismo tiempo a realizar importantes críticas a Vitruvio al que incluso le asigna «cosas ridículas». Este tratamiento libre de los preceptos del tratadista romano nos señala el aspecto individualizado, crítico y abierto del cordobés, en unas observaciones que unos años atrás hubieran sido impensables. Nos encontramos pues, ante un nuevo atisbo en Céspedes de su constante dialéctica entre racionalidad e ingenio.

---

<sup>134</sup> Esta labor crítica de Céspedes ante la no coincidencia de los tratados arquitectónicos antiguos y las ruinas existentes se ve acentuada por sus altos conocimientos y dedicación a la labor arqueológica, lo que le induciría a vislumbrar más claramente esa diferenciación.

El racionero emprende una intensa actividad investigadora tendente a analizar el origen de los órdenes clásicos, sobre todo el corintio, el estilo más prestigioso tanto imperial como espiritualmente. Esto le lleva a efectuar una búsqueda en la que se desprende de toda normativa académica anterior, intentando encontrar a través de sus conocimientos culturales, expresiones arquitectónicas semejantes a tal orden. Este afán se circunscribe dentro de la iniciativa retrospectiva del momento que quiere conocer el principio de las manifestaciones estéticas o intelectuales, sobre todo en los casos en que llevaban pareja una legitimación sacra que justificara su utilización en el periodo contrarreformista.

Dentro de este planteamiento, el cordobés realizará indagaciones sobre el origen de las manifestaciones artísticas de la pintura y de los órdenes arquitectónicos a los que atribuye un nacimiento similar en una actuación mimética de las antiguas columnas babilónicas, que representaban las hojas de palma. De esta manera, establecía el origen del estilo corintio en el solar de los antiguos episodios bíblicos, quedando perfectamente legitimado al destacar su utilización en el Templo de Jerusalén.

Para llegar a estas conclusiones, fragmentariamente indicadas en su inconcluso discurso sobre el edificio hierosolimitano<sup>135</sup>, emprende una amplia y libre labor de estudio de todas las manifestaciones arquitectónicas conocidas, dedicando su atención preferente a las culturas del Medio y Próximo Oriente (asirios, babilonios o judíos) o Egipto. De este último país analizará con Pedro de Valencia los distintos tipos de capiteles de forma vegetal en su intento de buscar el principio de la forma corintia<sup>136</sup>. Estas libertades investigadoras con respecto a culturas no clásicas tendrán

---

<sup>135</sup> Ver documentos XLIX-L y estudios respectivos.

<sup>136</sup> Ver documento XLV y estudio respectivo.

una importante influencia en el Barroco, manifestándose su repercusión en elementos concretos de personalidades como Borromini. La autoridad incuestionable de Vitruvio a través de acciones como la del racionero empezaba a quebrantarse, aumentando paulatinamente las muestras de ese carácter «ingenioso» del Barroco.

Al remontar el origen del corintio a un contexto sacralizante realizaba la misma operación de Villalpando, ya que le otorgaba un significado metafísico que lo adecuaba a los requerimientos de la arquitectura contrarreformista. Sus especulaciones sobre las características de su capitel -palmas- también se enmarca dentro de la tendencia de la época en la que se ofrecían diferentes modelos vegetales que sustitúan las clásicas hojas de acanto.

Esta columna torsa, en la que buscaba el antecedente de la hebrea del Vaticano, quedaba establecida sobre un origen netamente mimético, donde el peso de la carga sustentada y la pintura de las hojas de palma que la conformaba constituía sus elementos primarios. En este comienzo se vislumbraban, por otra parte, las influencias de las opiniones de Filarete y de los grabados del alemán Wendel Dietterlin, publicados entre 1593-1594, como señala Ramírez<sup>137</sup>. La posición del racionero quedaba entre las dos posturas, ya que, mientras el italiano hallaba su origen en un árbol torcido, sin aludir a ninguna observación sobre el peso sustentado, en las imágenes de los grabados se aprecia esa función de sostenimiento casi enmascarada por una exuberante decoración.

Por otra parte, el carácter extraordinario que se le otorgaba en cuestiones metafísicas ayudó de una manera importante a la difusión de su prestigio dentro del moralizador periodo contrarreformista. A todo esto se añade también el prestigio de

---

<sup>137</sup> RAMIREZ, J.A. "Edificios...", pags. 151-158.

su decoración, establecida asimismo sobre una base puramente mimética, elemento éste que tendrá igualmente una enorme repercusión en toda la centuria del Seiscientos.

En todas estas especulaciones arquitectónicas que se realizan hacia finales del siglo XVI y finales del XVII se advierte un planteamiento consciente de buscar la verdad histórica a través de esa actitud crítica hacia las bases académicas del Quinientos. No obstante, estas investigaciones no intentaban destruir el modelo clasicista sino todo lo contrario, legitimarlo para una perfecta adecuación en el contexto contrarreformista. Nos encontramos, pues, con un ejemplo más de las contradicciones humanistas entre generalidad e individualidad, o entre racionalidad e ingenio, en una actuación donde paradójicamente, a partir de un interés clasicista universalizador que pretende legitimar de una manera global los órdenes clásicos por medio de la demostración de su cualidad metafísica, acaban destruyendo su sistema normativo quinientista y el prestigio de Vitruvio. Personaje y actividad a los que en un principio se quería ensalzar a través de estos trabajos por los que se «cristianizaba» su estética.

Con respecto a la metodología desarrollada por Pablo de Céspedes en todas estas investigaciones, hay que señalar como a partir del prestigio humanista del riguroso carácter verídico de estas indagaciones idealizará los resultados en una práctica habitual del racionero, que refleja igualmente en el resto de actividades liberales. Así pues, su proceder se puede englobar dentro de los conceptos de lo verosímil o «poético» aristotélico. De esta manera se sitúa en una posición intermedia al sentido detalladamente filológico de Arias Montano, pero sin llegar nunca a las espectaculares fantasías de Villalpando.

Por otra parte, se demuestra en sus textos una permanente crítica a la obra del jesuita<sup>138</sup>. A pesar de todo, observamos como los fines perseguidos son en muchos casos semejantes, sobre todo en el principal, la adecuación de la cultura clásica a una preeminencia bíblica que se traduce en una legitimación de sus manifestaciones artísticas. Incluso estas concomitancias se refuerzan al comprobar la influencia de los grabados de Villalpando en los bosquejos de Céspedes sobre elementos del Templo de Jerusalén, como el Mar de Bronce, la fachada o incluso la planta general del edificio<sup>139</sup>.

Todos estos planteamientos de investigación bíblica con explicaciones artísticas (principalmente arquitectónicas o urbanistas), tenían un importante desarrollo en el círculo sevillano más cercano al racionero. Así, vemos como personajes destacados de este foco cultural son figuras punteras en este tema: los jesuitas Juan de Pineda y Luis del Alcázar, Arias Montano o Pedro de Valencia. Incluso se aprecia en ellos la amplitud de criterios en esta polémica entre lo verídico y lo idealizado, establecida a raíz de la disputa de Villalpando y Montano. De esta manera, Pineda en sus Comentarios sobre la época de Salomón recibe, según Taylor, los influjos del primero, mientras que en los grabados del Apocalipsis de Alcázar, Jáuregui realiza una auténtica traslación de la planta del Templo de Salomón ideada por Montano<sup>140</sup>, en una postura donde, paradójicamente, en la primera obra que trataría más un aspecto histórico influye lo idealizado, mientras que en los comentarios al místico libro de San Juan se representa para ilustrarlo una visión trascendente realizada sobre una planta «arqueológica».

---

<sup>138</sup> Ver documentos XLIX y L.

<sup>139</sup> Ver en la parte gráfica, las fotos referentes a los documentos XLIX y L.

<sup>140</sup> En la plancha 16, Jáuregui reproduce la planta del Templo de Salomón de Arias Montano. Ver. GUILLEMOT, M. "L'Apocalypse de Jauregui" de *Revue Hispanique*, XLII, 1918, pags. 564-581.

Por otra parte, la influencia de todos estos presupuestos de Pablo de Céspedes también se refleja en el plano práctico, pues, como señala Ramírez, "Parece que las primeras columnas salomónicas construidas en España (1597) fueron las del Tabernáculo de plata en el Altar Mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla"<sup>141</sup>. Si repasamos la biografía del racionero, apreciamos como en esos años era un destacado personaje en la actividad estética hispalense, tanto a nivel teórico como práctico, en un momento en que el arzobispo Rodrigo de Castro lo mantenía en su casa dentro de las más claras relaciones de mecenazgo humanista.

Asimismo, la repercusión de estos preceptos especulativos de Céspedes será importante en el campo de la teoría arquitectónica española del siglo XVII, principalmente a través de la acción de fray Juan Ricci. Este tratadista añade a la columna torsa el resto de elementos arquitectónicos igualmente de forma helicoidal, estableciendo así el «orden salomónico entero». En esta concepción de Ricci es muy posible que existiera una influencia directa de los escritos del cordobés, pues según Ramírez, la discípula del primero, Doña Teresa Sarmiento, duquesa de Bajar, tenía una copia del «Discurso sobre el Templo de Salomón» de Céspedes realizada por Juan de Alfaro<sup>142</sup>.

De esta manera, las ideas del racionero, a través de la difusión que de ellas hizo Ricci, influirán en los teóricos y arquitectos del Barroco español y también italiano, por medio de la repercusión de los tratados de éste último en otros

---

<sup>141</sup> RAMIREZ, J.A. "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el «Orden Salomónico Entero»", en Goya, 160, 1961, pags. 202-211. La cita es de la página 210.

<sup>142</sup> RAMIREZ, J.A. "Edificios...", pags. 157-158.

personajes como Guarino Guarini o Caramuel, con quien concluye este proceso en la más absoluta desintegración de la normativa de Vitruvio<sup>143</sup>.

Asistimos, pues, a un desarrollo del tema en el ambiente hispano superior a cualquier otro país. Toda esta complejidad ideológica y la concienciación de lo español como sucesión de lo antiguo hebreo, contribuyen a la importancia de este «orden salomónico» en nuestro Barroco. El planteamiento arranca de la época de Felipe II, en el que esta identificación es absoluta, adoptando más que en ningún otro sitio la idea de rescate del antiguo templo hierosolimitano. A partir de aquí se establece un abundante programa teórico que incluso influirá en el ambiente italiano con la relación entre Ricci y Guarini. En este sentido, tampoco hay que olvidar la importancia que este tema tenía en el contexto trentino de Roma, donde lo asimilan algunos humanistas como Céspedes, quien contribuye a la acentuación de su ya importante arraigo en España.

Todo el complejo programa ideológico desarrollado en torno al Templo de Jerusalén como edificio de unas connotaciones imperialistas en sentido sacralizante de primer orden, fue globalmente asumido por Pablo de Céspedes en su proyecto retórico panegírico con respecto a España y su ciudad natal que hemos señalado anteriormente. Este discurso completaba el resto de escritos que el racionero dedicó a establecer una vinculación directa entre lo antiguo bíblico y lo hispano<sup>144</sup>. Así, la monarquía española se constituía en heredera de la sagrada hebreo, mientras que Córdoba se erigía en primer punto poblado por los descendientes de Noé en su llegada a la Península, donde fundaron el Templo del dios Jano («Dios de Noé»), construcción a la que se quería relacionar con el edificio hierosolimitano.

---

<sup>143</sup> RAMIREZ, J.A. "Guarino...".

<sup>144</sup> Documentos sobre el Templo del dios Jano, el Discurso del Monte Tauro, y la Introducción a éste, el estudio de los topónimos de Córdoba y lugares cercanos, etc.

Si observamos los dibujos del racionero, vemos como responden principalmente a aspectos de la reconstrucción de Villalpando. La visión de Ezequiel se interpreta en el contexto contrarreformista como la configuración idealizada de la Nueva Jerusalén que anunciaban los profetas, es decir, como la perfección del viejo pueblo hebreo descrito en las Sagradas Escrituras. De aquí que la muy probable identificación de la interpretación mística del Templo y el antiguo edificio del dios Jano (posterior mezquita y catedral cordobesa) se plantee dentro de un complejo discurso retórico en el que quería reflejar que se había plasmado en su ciudad el ideal cristiano preconizado en la Biblia, extraordinaria base legitimadora para la grandeza del imperialismo mesiánico español de los Austrias.

Todos estos planteamientos también influirán en la acentuación del carácter exuberante de la decoración del Barroco, pues esta imitación del Templo de Jerusalén llevaba pareja una intensificación del aspecto grandilocuente a partir de motivos ornamentales. Por un lado interviene en este sentido la teoría de Aristóteles sobre las palabras que se traduce en una disposición enriquecida de la forma exterior según los planteamientos ya claramente señalados por el poeta Fernando de Herrera en este contexto<sup>145</sup>. Esta hipótesis se fundamentaba en el postulado de que a la grandeza de contenido le corresponde una exteriorización de esa magnanimidad, en una consideración donde no se dividen ambos conceptos, sino que se fusionan íntimamente. Así pues, estos temas bíblicos -los más elevados posibles- necesitaban ir acompañados de una expresividad exterior también lo más exuberante posible.

---

<sup>145</sup> Así señala Herrera: "Las palabras, que como dice 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" (GALLEGO MORELL, A. "Garcilaso...", pag. 294).

Por otra parte, la progresiva tendencia hacia la consideración individualizada de las distintas disciplinas humanistas y el paulatino desarrollo del empirismo, ayuda a este tratamiento específico de los signos o los elementos del lenguaje, es decir los significantes del sistema retórico del XVII. Si a todo esto añadimos el carácter recargado, en su aspecto ornamental, de la columna torsa vaticana donde los motivos decorativos son variados y exuberantes, la influencia de los grabados de Wendel Dietterlin o la descripción bíblica, profusamente rica en elementos preciosos -sobre todo oro-, del Templo de Jerusalén, no nos es de extrañar la tendencia hacia un paulatino enriquecimiento de la decoración o de la forma externa de la arquitectura del XVII.

Encontramos como es en Andalucía donde mayor influjo ejerce el ideario clasicista a la vez que también es la región de un mayor desarrollo de la profusión decorativa en las construcciones. No obstante, este carácter ambivalente (semejante en muchos aspectos a la actividad pictórica), lejos de suponer una contradicción, constituye dos tendencias de una misma raíz que entendemos perfectamente a través de la personalidad de Pablo de Céspedes, italianizante y seiscentista a la vez sobre todo por su tendencia crítica en algunos aspectos. Las dos líneas son diferentes manifestaciones de un programa retórico unitario por el que los poderes contrarreformistas dominantes trataban de operar en la totalidad de la sociedad estamental del XVII a través de la utilización de diferenciados procedimientos según la jerarquía cultural de los géneros humanistas, realizando, por este programa, una intervención en la que se persuade del carácter mesiánico del concepto imperial español que sobrevive retóricamente todo el Seiscentos.

BERNARDO DE ALDRETE, CONTINUADOR DE PABLO DE CÉSPEDES

El personaje de Bernardo de Aldrete (o Alderete), se configura como continuador en muchos aspectos de Pablo de Céspedes. Así, aunque con trayectoria biográfica y cultural diferente a la del racionero, a partir de su íntima relación en el periodo en que era canónigo de la catedral de Córdoba, Aldrete elaborará, primero juntamente y después en solitario -tras la muerte de Céspedes-, algunos de los proyectos que ya hemos visto ideados en el pintor. No obstante, y como corresponde a un momento avanzado en el ciclo humanista, su producción teórica adquiere algunos aspectos que le separan considerablemente de los postulados del racionero.

Aparte de estas consideraciones biográficas, apreciamos como está verificada una profunda relación laboral en las investigaciones que llevaba a cabo el cordobés desde su vuelta de Italia hasta su muerte en 1608. De esta manera, en la documentación de este trabajo se demuestra su estrecha colaboración en los estudios arqueológicos del racionero en los que intervendrá activamente. Asimismo, se constata como lo introduce en su círculo de amistades según una práctica habitual en Céspedes, que en el caso del malagueño Aldrete se realiza en su presentación a Pedro de Valencia.

Todo ello se corrobora firmemente al comprobar como están unidos los manuscritos referentes a ambos en el archivo granadino, perteneciendo todo ello a un mismo presupuesto intelectual elegiaco. Estos documentos, como hemos señalado

anteriormente, los traería Aldrete de Córdoba tras la muerte del racionero ya que fue él quien recogió estos escritos como se aprecia en el testamento de Céspedes<sup>1</sup>.

Estos datos se reafirman considerablemente al comprobar como Diaz de Ribas señalaba en 1625, al hablar del antiguo templo cordobés de Jano y su ubicación en el solar de la posterior mezquita: "Fuera de que nos ha prometido particular tratado y libro de esto el Doctor Bernardo de Aldrete; donde con la erudición, acierto y diligencia que suele ha de explicar la antigüedad de esta Iglesia, por planta y modelo, todo lo insigne de su fábrica... y todo lo demás digno memoria, que en ella se halla"<sup>2</sup>. Para la realización de tan ambicioso proyecto y de otros a los que posteriormente aludiremos, es por lo que recoge el malagueño los manuscritos de Céspedes<sup>3</sup>.

De esta manera, gran parte de los presupuestos históricos -tema de lo hebreo, características de la época clásica-, arqueológicos -estudio de los restos de la antigua Bética-, lingüísticos -análisis de la toponimia, función política de la lengua- o estéticos -características simbólicas de la iglesia mayor cordobesa- de Pablo de Céspedes continúan desarrollándose en la primera mitad del siglo XVII en la personalidad humanista de Bernardo de Aldrete, a quien hasta ahora se le conoce principalmente por su labor lingüista pero cuyas inquietudes intelectuales eran bastante más amplias

---

<sup>1</sup> Ver documento LIII y estudio respectivo.

<sup>2</sup> DIAZ DE RIBAS, P. "De las Antigüedades y Excelencias de Córdoba". Córdoba, 1625, pag. 96.

<sup>3</sup> Por otra parte, de este inicial planteamiento de Aldrete no llegará a realizar mas que la "Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual", fechada en agosto de 1637 en Córdoba. Este documento está inserto en la obra de RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras", Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, t. II, pags. 51-56. Sobre ella volvemos posteriormente.

Céspedes, en su afán por crear un corpus erudito que elegiacamente definiera el imperialismo mesiánico español, tan criticado internacionalmente por este hecho, intenta otorgar una noble antigüedad y un paralelismo cultural a esa grandeza política contemporánea que la dignificara y la sobrepusiera por encima de censuras y comentarios exteriores. Así es como recurre el racionero a las fuentes más elevadas de la ideología humanista, el mundo clásico y sobre todo los relatos de las Sagradas Escrituras.

En este sentido, el complejo y pretencioso programa retórico del cordobés se aprecia en sus textos, recogidos como corpus documental de este trabajo, pero al dejarlos inconclusos y dispersos, su proyecto no se consolidó. Aldrete era el encargado de su finalización en numerosos aspectos, pero cambió los planteamientos iniciales, ya que, más científico y objetivo, siguió una línea investigadora más honesta, donde los fines no estaban preconcebidos. A pesar de sus contradicciones intelectuales (caso del Sacromonte), se decantó teóricamente hacia un rigorismo que modificaba esencialmente los primeros presupuestos persuasivos del cordobés, donde se pretendía conseguir por todos los medios una exaltación panegírica de las grandezas pasadas y presentes del imperialismo español.

Bernardo de Aldrete desarrollará los postulados que nacen de este contexto pero, tanto a nivel lingüístico como historiográfico (siempre que no entre en juego la componente metafísica), dejará patente su deseo de encontrar la verdad objetiva a través de un meticuloso método investigador plasmado en sus dos importantes obras: «Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en

España», publicada en 1606<sup>4</sup> y «Varias Antigüedades de España, Africa y otras provincias», impresa en 1614<sup>5</sup>.

Con respecto a sus estudios arqueológicos, vemos en Aldrete como trabaja al lado de Céspedes y como posteriormente continuará sus intentos de investigar los restos antiguos de Andalucía, en un proyecto que se remonta a Ambrosio de Morales y que a través de Juan Fernández Franco y el racionero llegará al malagueño quien los refleja levemente en sus dos libros anteriormente citados pero que insertaría principalmente en su desconocida obra «Bética Ilustrada»<sup>6</sup>.

En este sentido, es importante la comunicación epistolar con Diego Maraver, quien también participaba de esos mismos intereses por conocer el pasado andaluz. En ella se refleja la evolución del ambiente ideológico humanista, pues, mientras el malagueño mantiene todavía un mitificado prestigio hacia los historiadores y arqueólogos más importantes del Quinientos español -Morales-, la postura de Maraver es mucho más libre y crítica como propia de ese contexto barroco mucho más abierto.

Aldrete participa también dentro de la corriente de la época (de la que Céspedes es uno de los principales representantes) de dotar a España de una noble antigüedad pre-romana que fuera digna precedente de la gloria contemporánea y que se erigiera por encima de esa dependencia antigua del Imperio latino como momento más antiguo históricamente documentado. Aquí entraba en juego el deseo

---

<sup>4</sup> Roma, Carlo Vulliet.

<sup>5</sup> Amberes, a costa de Juan Hafrey.

<sup>6</sup> A esta obra hace referencia el propio Aldrete, cuando hablando de sus vestigios antiguos señala: "Como con muchos fundamentos lo muestro en nuestra Bética" ("Varias...", pag. 39).

También viene citada por Nicolás Antonio y por Ramírez de Arellano ("Ensayo...", t. II, pag. 51).

de contrarrestar las críticas internacionales, sobre todo italianas, que criticaban este aspecto.

De aquí que la definición y exaltación en algunos casos de las huellas y vestigios pre-clásicos de la Península y las características de la dominación romana ocupen un lugar importante en su ideario humanista. Así, el intento de aclaración de los episodios grandilocuentes de la España pre-romana -Numancia- o de la presencia hebrea, fenicia y cartaginesa en nuestro país son aspectos importantes de su producción en unos planteamientos donde apreciamos el tan repetido tema en esta época de la perpetuación de la fama de la gloria y su relación con el inexorable tiempo<sup>7</sup>.

Otro tema donde continúa las investigaciones humanistas de Céspedes es el estudio de la supuesta primitiva colonización hebrea de la Península que el racionero tan rotundamente afirmaba. Por su parte, el malagueño, tras un riguroso estudio documental, desechará la tesis de la masiva afluencia de judíos en periodo tan antiguo al no ajustarse a las realidades científicas demostradas<sup>8</sup>.

No obstante, el prestigio de la cultura hebrea llegaba hasta la época del nacimiento de Cristo, pues, como ya hemos señalado anteriormente, tras su muerte, achacada al elemento judío, esta etnia será repudiada cultural y socialmente, tal y

---

<sup>7</sup> Así señala acerca de Numancia: "Su memoria, i fama se conserva oi entera tan reziente i fresca, que enseña con evidencia, quan extremada fue su virtud, que aun deshechos i aniquilados los vestigios, i señales de las ruinas de su ciudad, permanece contra la injuria del tiempo, que todo lo confunde", ("Ibídem", pags. 54-55).

<sup>8</sup> En su afán por responder a las críticas italianas Céspedes se lanza al establecimiento de una noble antigüedad de España en el modelo más prestigioso del momento contrarreformista: los primeros episodios bíblicos donde la relación del pueblo hebreo con Dios era constante y directa. El cordobés se apropiaba para este programa del elevado concepto de la época hacia la lengua hebrea, a la que se consideraba primera del mundo y con un alto sentido trascendente al haber sido hablada por Dios.

La preeminencia hispana con respecto al mundo clásico quedaba asegurada al considerarse ahora este último sucesión «ilegítima» del primero, en un planteamiento donde la legitimidad correspondía al pueblo español.

como también indica el propio Aldrete, remitiéndose a la opinión de San Jerónimo<sup>9</sup>. Entonces, según los planteamientos ideológicos contrarreformistas se asiste a la traslación del concepto de pueblo elegido del solar bíblico al imperialismo romano, en un presupuesto teórico donde de paso, se legitimaba metafísicamente todo la cultura clásica.

Si en Céspedes asistíamos aún a una valoración de la civilización greco-romana, aparte de por su sentido «cristiano», debida a una sensibilidad hacia sus manifestaciones clásicas, en Aldrete el discurso elegiaco se establece sobre bases auténticamente religiosas, donde la grandeza del imperialismo latino se debe a una consciente intervención divina<sup>10</sup>. Incluso su adecuación a los presupuestos ideológicos contrarreformistas dominantes en el contexto hispano la intensifica el malagueño al llamarlo «monarquía», forma política de la España del momento. De esta manera, la triple secuencia de Imperio sacralizado entre lo hebreo bíblico, Roma y la España filipina era un programa retórico perfectamente sistematizado a principios del siglo XVII, en una consideración donde la influencia de Céspedes es evidente<sup>11</sup>.

Para la definición de estos planteamientos historicistas a los que llega Aldrete recurre tanto al estudio de los vestigios antiguos anteriormente anotados, como al

---

<sup>9</sup> "Del origen...", pag. 322.

<sup>10</sup> "Dios nuestro Señor... dispuso con providencia soberana, que el imperio Romano llegasse a tanta grandeza, que se extendiese por muchas, i diversas provincias hechas todas unas, para que el efeto de aquel inmenso favor, i gracia se derramasse, i estendiese por la redondez de la tierra".

("Del origen...", pag. 1) o:

"Aunque avian precedido otras monarquias, ninguna dellas eligio Dios, sino la Romana, en cuyo tiempo quiso, que naciesse su sanctissimo Hijo hecho hombre, i para esto la levantó, i engrandecio mas que a ninguna de las otras, en lo qual ella fue singular, i ninguna otra le llegó", concluyendo en pasajes tan contundentes como: "Dios nuestro Señor quiso que resultase de la Romana, que fue la promulgación de su lei Evangelica... Las monarquias antes de la Romana tuvieron otros fines, la Romana fue para este" ("Varias...", pag. 3).

<sup>11</sup> A pesar de la opinión opuesta del malagueño hacia una repoblación antigua de los hebreos, esta secuencia estaba perfectamente asimilada en su ideario a partir de una sustitución perfeccionada del imperialismo sacro de los romanos.

análisis de la etimología de muchos topónimos dentro de una metodología, igualmente «arqueológica», que complementa esta labor investigadora. Así desarrolla pasajes donde se suman perfectamente las antiguas fuentes documentales, el estudio de los vestigios arqueológicos y el análisis de cuestiones lingüistas, para entresacar el pasado histórico en un planteamiento, convenientemente retórico, donde aboga por la unificación de todas las artes liberales para un proyecto elegiaco común en unas expresiones que nos recuerdan el ideario de Céspedes<sup>12</sup>.

Esta fundamentación en el estudio etimológico de los topónimos le ayuda al malagueño a demostrar la inexistencia de esa colonización primera de los hebreos que con tanta evidencia indicaba el racionero, señalando que esta confusión se debe a la semejanza de las lenguas fenicia y árabe, en afirmaciones en las que se adivina la alusión a Céspedes, como cuando afirma que "de esta semejança de la lengua Arabe con la Hebrea a procedido que algunas dicciones, que ai en nuestra lengua, que son Arabes, i las tomamos de su lengua: muchos afirman, que son Hebreas i recibidas de los Hebreos i puestas por ellos"<sup>13</sup>.

En esta tendencia de Aldrete de valorar la toponimia, apreciamos la influencia aristotélica en su concepción de considerar a las palabras reflejo de las

---

<sup>12</sup> Así señala que tras la venida a la Península de cartagineses, griegos y romanos "se halla alguna confusa memoria de sus annales, segun que para engrandecer sus hechos fue conveniente; dellos sacamos algunos pedaços, de los quales se haze una historia mal travada, como de remiendos, pero no sin admiracion, i estima, fuera mucho maior, si de toda uviera entera noticia. Por falta della me aproveche de lo, que juzgue, que podia daria para lo que escrivi del origen de nuestra lengua Castellana. Dello resultaran algunas dudas, para satisfazer a ellas convino desembolver los destroços de aquellos grandes edificios arruinados por el tiempo, i sacar de entre polvo i cenizas los desfigurados despojos de la venerable antigüedad, tan rotos, i desmenuzados, que mala vez conservan unas pequeñas señas de su figura, i por esto desconocidas de los que presumen ser archivistas solos, i se precian de laveros de las antiguallas, i a las que no abre su maestra las desprecian, i desacreditan por fabulosos, como prodigiosas, i fingidas" ("Ibidem", prefacio).

<sup>13</sup> "Ibidem", pag. 261.

cosas<sup>14</sup>, según los postulados en él característicos de colocar la lengua al servicio de los planteamientos imperialistas de la época.

La estrecha vinculación ideológica del idioma o lengua con el concepto de Imperio en un fundamento donde a la grandeza de éste debe corresponder una no menor elevación de la primera, tiene su origen en los presupuestos humanistas de Valla al considerar que, tras la caída del Imperio romano, su lengua se mantiene. Esta tesis la aprovechará Nebrija, cambiando su segundo aspecto, al establecer que ambos desarrollos son paralelos según un proceso orgánico por el cual ambos acaban muriendo<sup>15</sup>.

Aldrete aunaré ambas posturas y así, según el fin pretendido se referirá a su condición de vulgar que decae pero se conserva su conocimiento. De esta manera, mientras que primero indica que en el Imperio romano "i bien acabó aquella tan encumbrada monarquía con sus victorias i trofeos, la lengua, ia que no vulgar, alomenos aprendida, se conserva i prevalece al tiempo"<sup>16</sup>, posteriormente alegará con respecto a las tres lenguas imperiales -hebreá, griega y latina- que "ias lenguas son como los Imperios, que suben a la cumbre, de la qual como van caiendo no se buelben a recobrar"<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Para profundizar sobre esta estimación de las palabras en el Humanismo ver:

FOUCAULT, M. "Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas", Madrid, 1972.

<sup>15</sup> Para analizar más en profundidad este tema ver:

ASENSIO, E. "La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", en *Revista de Filología Española*, XLIII, 1960, pags. 393-413.

<sup>16</sup> ALDRETE, B. "Del origen...", pag. 2.

<sup>17</sup> "Ibídem", pag. 185.

Sus estudios de investigación con respecto al origen del idioma español le habían llevado a considerar un comienzo en la lengua latina. A partir de aquí, le negaba una mayor antigüedad que ensalzara con los episodios más arcaicos del Antiguo Testamento, según los planteamientos de una colonización primera del pueblo hebreo. De esta manera, tenía que enfatizar dos aspectos en la consideración elegiaca del idioma romano: su grandeza imperial y sobre todo su sentido sacro al ser elegido directamente por Dios para la extensión de su palabra. Características que conllevaba de una manera intrínseca el carácter rico y elevado que tradicionalmente se le reconocía en la etapa humanista como lengua culta.

Al desmentir el origen hebreo directo de la antigüedad española, disminuía ese enorme carácter sacro-imperial que los primeros capítulos bíblicos otorgaban al planteamiento metafísico hispano que tan arraigado estaba en aquel momento, por ello que tenga que «acompañar» esta aminoración cargando el sentido trascendente de la civilización romana. De ahí que el carácter universalizador -imperialista- según la función evangelizadora de la lengua latina sea expuesto insistentemente en sus obras como origen de la castellana, ya que tras la confusión de Babel, "para unir, i juntar los que assi quedaron desunidos, i apartados fue por Divina providencia elegida Roma, la qual diesse al mundo un lenguaje escogido, una habla aventajada, que honrrada en la cruz llevase por todo el mundo este glorioso estendarte, i con la lengua, que juntasse los Reinos; domesticasse los hombres, uniesse los animos, i voluntades, desterrasse la discordia causada de la diversidad de, i hiziese en la tierra un retrato del cielo, para que el Impyreo fuesse mas esclarecido en Dios maravilloso en sus obras, i traças. Desta lengua escogida nuestro que deciende la Castellana, i como hija noble de tan excelente madre le cabe gran parte de su lustre i resplandor, con que ambas se an estendido hasta los últimos fines del Orbe"<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> "Ibídem". Prólogo, página primera.

Después de esta exposición la consideración grandilocuente del idioma español quedaba garantizada en toda su plenitud contrarreformista, sobre todo al establecerse su mayor amplitud universal al servicio de la fe, lo que lleva pareja una mayor grandeza propia<sup>19</sup>.

De esta manera se planteaba la necesidad de un enriquecimiento paulatino de la lengua castellana que tenía que igualar e incluso superar el prestigio de la latina ya que las glorias expresadas superaban a las del imperialismo romano, en un planteamiento básico por el cual un idioma que expresa «ánimos grandes» ha de ser igualmente grande y cuidado<sup>20</sup>. En esta necesidad de elaborar una expresiva forma exterior, la relación con las ideas estéticas de Herrera o ya de Góngora - con quien Aldrete tenía también una estrecha amistad - es evidente, en unos postulados semejantes ya sea en su aplicación en el campo de la lingüística o en el de la manifestación poética.

Apreciamos como a partir de Herrera y sus «Anotaciones» se inicia en este contexto andaluz una corriente aristotélica que a través del valor otorgado a la palabra como medio de manifestar un pensamiento elevado, este interés se enfocará hacia una valoración del lenguaje como tal (Aldrete) o como medio poético convenientemente exaltado y cuidado que plasma retóricamente una idea igualmente noble. Así en los dos campos (lingüístico y literario) se afronta el mismo tema: la

---

<sup>19</sup> Hablando del caso del idioma español señala: "I en el nuestro triunfa en las más apartadas regiones, donde en el pasado, ni el nombre, ni las armas de los Romanos fueron oídas, ni conocidas, i a hora refiriendo las hazañas, i proezas de los suyos son a maior gloria levantadas...."

I si los que saben, i tienen caudal de elquencia la tratassen, i enseñassen a disponer como la Latina, no dudó sino, que la igualaría, i en algunas cosas se le aventajaría" ("Ibidem", pags. 2-3).

<sup>20</sup> "Impressa sería esta digna de los animos grandes, i valores, que España produce invidiados de otras naciones, i no menos gloriosa, que la que con tanto esfuerzo an llevado tan adelante con sus armas, i navegaciones. Para animar a la posteridad a semejantes hechos menester es, que aia quien dignamente los escriba, sin que disminuia lo que merecen ser engrandecidos, i celebrados" ("Ibidem", pag. 3).

potenciación de la magnificencia del idioma castellano y su importancia a partir de la lengua latina.

Con esta similitud de planteamientos observamos en Aldrete auténticos manifiestos de la poesía culterana, al señalar la obligación que tiene un buen, tema para ser grande, de mostrar una forma exterior igualmente grandilocuente y cuidada<sup>21</sup>, o al indicar la jerarquización social de la cultura, que se corresponde con un mayor o menor conocimiento de la lengua<sup>22</sup>. Incluso en algunos pasajes establece una diferenciación teórica de la elevación y elitismo de la Poesía, a la que corresponde un estilo cuidado y culto, con la grandeza inmediata de la Historia, caracterizada por una expresión fácil y «facunda», en unos fragmentos que posteriormente tendrán una importante repercusión en el manifiesto culterano de Carrillo y Sotomayor en 1611<sup>23</sup> y en donde también se entreve la diferenciación teórica de la pintura «realista» o «naturalista» de base en lo verídico grandilocuente y la clasicista establecida sobre lo idealizado minoritario.

---

<sup>21</sup> "Algunos menosprecian el arte, i ornamentos della, como si menoscabaran la lengua, o la destruyeran, siendo al contrario, que por esta via consigue grande aumento; siguiendo su parecer, dexaron sus escritos llenos de ingenio, i pobres i desnudos de palabras, ocasion bastante, para que no sean conocidos, i estimados. Fueranlo sin duda si la obra i adorno igualara la materia" ("Ibidem", pag. 367).

<sup>22</sup> "Esto no es conocido de todos, como si de todos es comun el hablar bien, i con propiedad, solo concedido a personas de singular discrecion, i igual prudencia... Una cosa es hablar comunmente, como el vulgo, sin reparar en nada. Otra es como discreto, i reportado: Una por escrito aviendolo prevenido, pensado, i limado; Otra, que las palabras corran libremente; Una con propiedad, i elegancia declararse, i regalando el oido abrir caminc, para que penetren, i si fixen en el animo; otra es hervir, i lastimar con ellas, trueque desgraciado, en que lo mui bueno se pierde, i torna en el malo" ("Ibidem", pag. 367).

<sup>23</sup> Aldrete al referirse al tratamiento que de la lengua han de realizar las diferentes disciplinas humanistas señala: "En la Poesía es admirable, no liviana, ni licenciosa, excluie, lo que otros admiten, cortar, alargar, i abreviar, con que requiere, que el verso sea sonoro, limpio, terso, sin que le falte numero, los que estos no guardan a nadie agradan, i sirven solo, de lo que el Lirico dixo, de papel para cubiertas en las especieras. En la historia, con grandeza, i magestad todas sus partes abraça, i aun las colma, es fácil, i graciosa en el dezir, aguda i facunda en las sentencias, discurre con libertad modesta de suerte, que a todo lo hinche sin que por ella quede" ("Ibidem", pag. 369-370).

Por su parte Carrillo y Sotomayor señala, como refiere Vilanova, que "tanto en la Elocuencia, «de mas llano estilo» que la Poesía y mas próxima «al ordinario género de hablar», como en la Historia, a la cual «se le quedo aquella senzilla manera de dezir, para contar las cosas hechas», es licito el ornato de la elocución con figuras retóricas y palabras apartadas de lo vulgar, especialmente en la Historia, que «esta cercana a los Poetas, y es en alguna manera verso sucito, por esso con palabras mas apartadas y mas libres figuras evita el enfado en el contar». Pero esta licencia pertenece sobre todo a la Poesía, a la cual le es propia «la manera de dezir grande y alta», porque trata de cosas sublimes o escondidas" ("Preceptistas...", pag. 645).

Fero si en el tema de la repoblación de los antiguos hebreos, Aldrete había conseguido compensar las restricciones que en materia retórico-sacra suponía tal verificación científica, por medio de una acentuación del carácter cristiano del imperio clásico, no ocurrirá igual en las demostraciones eruditas que las teorías de su libro «Del origen...» llevaban implícitas en su contradicción de los espectaculares hallazgos del Sacromonte granadino.

En estas falsificaciones se intentaba realizar la asimilación socio-cultural del elemento morisco en la sociedad española de fines del siglo XVI. Uno de sus puntos básicos era la expresión en castellano, entre otros idiomas, de tales descubrimientos que se remontaban a la época de la persecución del cristianismo, lo que chocaba diametralmente con los preceptos de Aldrete.

La polémica se levantó rápida y ferozmente hacia el malagueño, que se convirtió en blanco de las críticas de los muchos defensores del tremendo programa socio-cultural granadino<sup>24</sup>. De esta manera, se produce en Aldrete una crisis personal que le hace perder esa teórica confianza quinientista en el cientifismo de las labores humanistas que no consiguen imponerse a las intenciones o fines de los retóricos proyectos seiscentistas. Esta problemática ya la entreveía en el momento de la publicación de su obra y así señala en ella que "las cosas de los santos no se an de juzgar por las reglas ordinarias, de que io escrivio, i trato: fuera dellas camina lo que es sobre natural... Señor es cuia omnipotencias corre a la medida de su voluntad. A ella nos sugetemos, que sus caminos son mas altos, i soberanos, que les podamos dar alcance, i assi por los que quiso, que aquellas cosas fuesen, io no los rastreo, ni dellas hablo, de lo que es de nuestros limites aca, en la tierra querria

---

<sup>24</sup> Ver documentos LV - LVI - LVII - LVIII y estudios respectivos.

tratar, i acertar. Por lo qual creo, que no es menester que se apoie con testimonios humanos, lo que por si tiene los Divinos<sup>25</sup>, intentando justificar la contradicción que sus investigaciones suponían con respecto a los caracteres histórico-lingüísticos de los hechos granadinos.

Efectivamente, la controversia estalló en toda su virulencia, pasando Aldrete a intentar demostrar en sus «Varias Antigüedades...», dedicadas al máximo promotor de estos episodios, el arzobispo Pedro de Castro, como sus estudios se referían al campo de lo histórico, mientras que los sucesos del Sacromonte correspondían al plano metafísico. Así, se reafirma en sus tesis de que la lengua castellana no existía en aquellos momentos paleocristianos pero añade que, por la revelación directa de Dios a los mártires granadinos, estos la conocerán, y escribirán en ella las relaciones ahora encontradas, en una intervención metafísica por la que se redactaba en la lengua común existente en el momento de los descubrimientos.

Incluso lo que para otros humanistas había sido causa de su descalificación, a Aldrete le reafirma su sentido trascendente, pues reflejaban exactamente el modo de hablar contemporáneo, sin que la lengua castellana hubiera sufrido la más mínima alteración desde aquel remoto tiempo hasta el siglo XVII<sup>26</sup>.

Esta hipótesis le servía incluso al malagueño para acentuar el prestigio de la lengua castellana, ahora desde un planteamiento puramente seiscentista, ya que Dios se vale de ella para realizar una profecía, lo que por otra parte encajaba perfectamente en la consideración mesiánica del imperialismo español

---

<sup>25</sup> "Del origen...", pag. 4.

<sup>26</sup> "Assi fue en suma el Romance del Pergamino es del tiempo en que Dios fue servido de manifestarlo, i no de tiempo tan atrás como quando San Cecilio lo escribió porque en tantos centenares de años a hecho gran mudança la lengua de España como todas las del mundo, i assi fue profecía escribirla entonces", ("Varias...", pag. 303).

contrarreformista. Así pues, apreciamos como van evolucionando las causas otorgadas al idioma para su glorificación, ya que mientras en un principio se fundamentaba en postulados clásicos donde la recuperación simbólica de la antigua Roma era fundamental, ahora se realiza por un argumento teológico-divino. Se trata pues de una paulatina variación de las bases teóricas legitimadoras semejante a la de las bellas artes y a la de todas las actividades humanistas en general.

En este sentido, Aldrete muestra una concepción unitaria de las labores culturales humanistas en un pasaje donde auna planteamientos lingüistas de hondas concomitancias poéticas culteranas con la actividad del escultor, al señalar que "declarando io el principio, i origen de nuestra lengua lo fuesse, para que también otros con la claridad de sus ingenios la honrrasen levantando el estilo, i valiendose de sus letras i erudicion la aventajassen de suerte, que se viesse lo que en ella puede el arte i diligencia. Que si vemos que en un tronco, que el official diestro desvasta, le da tal ser, que es otro, que parece que bive, i representa lo que quiso, i lo mismo haze de una dura, i tosca piedra, i mucho mas se aventaja, si haze empleo de su destreza, i arte en oro, o plata, que con ser tan nobles metales, i de tanta estima, ella la tiene maior, i se rinden en su competencia, mucho mas no podemos prometer en estotro estudio. Labor mas que plata i oro es el trabajo que se pusiere en la lengua castellana"<sup>27</sup>.

Por otra parte, un planteamiento estético aparece en su «Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual» que nos reafirma su estrecha vinculación con Pablo de Céspedes y sus ideas estéticas y humanistas. Este texto, es una breve exposición de un proyecto global que pretendía realizar el malagueño, como hemos señalado anteriormente. En él nos señala una relación

---

<sup>27</sup> "Del origen...", pag. 5.

competitiva entre la mezquita cordobesa y el templo de Jerusalén por una preeminencia arquitectónica global que nos recuerda las similitudes y dependencias establecidas por el racionero en su proyecto de identificación simbólica de lo hebreo del Antiguo Testamento con lo español de la época filipina según el programa retórico que no llegó a concluir<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Así, Bernando de Aldrete, trayendo una crónica musulmana en la que exaltaba la grandeza de la mezquita de El-aqsa, tradicionalmente considerada el Templo de Salomón señala: "El Arabe Geographo, en la quinta parte del Clima tercero, aviendo mui bien descrito la Sacrosanta Iglesia del Sepulcro de Ierusalén; dize «Saliendo del gran Templo del santo sepulcro ia dicho, iendo la buelta de Oriente, se ofrece el santo Templo de Salomón, hijo de David, el qual reinando los Muslemannos fue magnificentissimamente engrandecido, i es la mosquea que ellos llaman Alacsa. Ninguno ai en toda la redondez de la tierra que iguales en grandeza, sino es la grandisima mesquita que ai en Cortuba en las Regiones Andaluzas. Mas antes, como se dize, el techo de la de Cordova, es maior, que el techo de Alacsa»" (RODRIGUEZ DE ARELLANO, R. "Ensayo...", t. II, pags. 53-54).

CONCLUSIONES. PABLO DE CÉSPEDES Y LA CULTURA HUMANISTA

## PABLO DE CÉSPEDES Y LA DIVISION ESTILISTICA DEL PERIODO HUMANISTA.

En la biografía y producción de Pablo de Céspedes apreciamos perfectamente las características evolutivas del sistema humanista participando a la vez de los tres periodos de que consta la división tradicional. Así, desde una primera formación renacentista en Alcalá se educará principalmente en el ambiente manierista y trentino de la Roma de la segunda mitad del siglo XVI para desarrollar plenamente este ideario en su círculo sevillano-cordobés, en el que ya se muestran las bases de la posterior evolución seiscentista o barroca, hecho en el que racionero será uno de los artífices más destacados.

Céspedes participa de las más importantes características que definen los fundamentos culturales del erudito humanista, reflejándose en él de una manera ejemplar gran parte de las contradicciones y problemáticas que determinan este periodo histórico.

La máxima principal de la teoría humanista consiste en la didáctica y compleja relación que los conceptos genéricos de mimesis de lo natural (en el más amplio sentido de la palabra) tienen entre si y las profundas implicaciones que conllevan en su reflejo en el plano político, social y cultural. Según como se conciba y defina esta problemática, es decir, según se realice esa mimesis -real o ideal- sobre unos programas e intereses más o menos retóricos, tendremos esa división del ciclo humanista en diferentes periodos. Así, mientras en el Renacimiento domina un afán cognoscitivo directo donde el optimismo intelectual se traduce en una

identificación entre arte y ciencia, el Manierismo asumirá la crisis de estos valores decantándose hacia un elitismo recargadamente personal y erudito, lejos de la realidad social. En el Barroco los poderes establecidos aprovecharán las actividades humanistas en una labor retórica donde éstas se convierten en medios de expresión persuasiva de los sistemas dominantes.

El humanista de la época, a partir de las bases anteriores, podía manifestar unas experiencias personales que reflejaran su visión subjetiva de las cosas o bien se adaptaba a una interpretación racional donde la generalidad y globalidad eran los conceptos fundamentales. Esta será otra de las complejas interrelaciones de todo el periodo igualmente manifiesta claramente en el cordobés. De aquí que otra máxima de toda la teoría estética humanista se establezca sobre los principios del «deleitar», donde lo subjetivo se acentúa, y del «enseñar», en el que la función pedagógica según una reglamentación precisa es fundamental.

En el caso de Céspedes esta profunda unión se aprecia constantemente en su abierta sensibilidad hacia manifestaciones artísticas menospreciadas por el Humanismo o en sus discursos retóricos donde la labor didáctica sobre una base normativa es evidente. Incluso de su círculo intelectual en donde ejercía una importante influencia, saldrán los dos humanistas que quizás mejor reflejen ambos aspectos en el siglo XVII: Pacheco en el sentido pedagógico y Góngora en el más puramente estético.

No obstante, en esta profunda identificación entre belleza y saber, la función persuasiva va a predominar. Toda manifestación artística se ha de someter al rígido control del decoro donde la ideología de los poderes dominantes impone sus características. Así, los planteamientos hostiles, críticos o de protesta van a ir ocupando una expresión marginal, anecdótica o puramente formal, sin que en ningún

momento se ataque frontalmente el sistema establecido. Nos encontramos en un momento en el que la primacía de la Retórica es absoluta.

Donde fundamentalmente hay que colocar a Pablo de Céspedes es a partir de la acentuación religiosa del periodo trentino, en ese contexto manierista romano en el que las bases del imperialismo vasariano se filtran por la ideología espiritual del momento según unos postulados que influirán considerablemente en el cordobés.

A partir de aquí se readaptará el sistema quinientista para enfocarlo a una labor persuasiva en sentido moralizador. Las artes liberales tendrán un papel destacado en esta labor, desarrollándose a través de ellas tal intervención, por lo que su control caracterizará gran parte del Seiscientos. Por ello que los aspectos que pudieran impedir o contradecir esta actividad sean desterrados o bien se les aplique un tratamiento alegórico donde su significado se adapta a la ideología imperante. Incluso en alguno de estos temas se vierte la actitud individualista tan noblemente asumida por los eruditos de la época, enfocando así hacia temáticas no fundamentales el factor más crítico e incontrolable de la ideología de estos humanistas. El caso del tratamiento burlesco e irónico de los temas mitológicos en el que predomina la concepción ingeniosa o cómica es característico, según un planteamiento que ya se aprecia en el racionero y que nos demuestra el cambio en la consideración de la cultura clásica desde la exaltación grandilocuente del Quinientos a la interpretación -moralista o irónica- del Seiscientos.

## PABLO DE CÉSPEDES Y EL CONCEPTO DE ARTE AL SERVICIO DEL IMPERIALISMO MESIANICO ESPAÑOL DE LOS AUSTRIAS.

Las actividades estéticas a fines del siglo XVI, en el momento de la separación entre arte y ciencia, pierden su connotación cognoscitiva en sentido experimental, acentuando su componente retórica como propaganda de los poderes contrarreformistas donde su función se va a decantar, desde el carácter estilista y minoritario de esta labor a fines del Quinientos, al sentido totalizador y global del Seiscientos.

Esta relación directa del saber humanista con el sistema que lo legitima está presente desde los primeros tiempos de este periodo, no obstante, paulatinamente el significado más ideal o sentimental de esta vinculación irá cediendo hacia una acentuación del carácter pragmático o concreto.

Esta necesidad mutua entre mecenas y humanista que define todo este ciclo histórico adquirirá unas características específicas en la España imperial y contrarreformista de fines del siglo XVI y el XVII. Si en la etapa quinientista observamos como el concepto humano ideal es el prototipo de caballero practicante de las armas y las letras, el erudito será el modelo seiscentista a partir de la consideración de la sabiduría como rasgo noble, en una postura que se advierte claramente en el caso de Céspedes.

El cambio ideológico apuntado responde de una manera evidente a la situación política española en un momento y otro, ya que si en el Quinientos la

prosperidad y hegemonía internacional exaltaba las acciones guerreras expansionistas que tuvieran su plasmación en la actividad humanista, en el Seiscientos, la decadencia española obliga a cambiar estos postulados. De esta manera, el mantenimiento retórico de la idea imperial mesiánica requería un importante esfuerzo cultural para conseguir esa imagen generalizada que se pudiera extender masivamente. Ahora, pues, el papel del erudito se erige imprescindible, fundamental y básico para esa labor elegiaca que enmascarase la situación real y haga pervivir el prestigio y la idea de la gloria anterior.

Esta función persuasiva se planteaba a un nivel global desplegando todos los medios retóricos idóneos para llegar a la totalidad de los estamentos sociales. El corpus teórico perfecto para este cometido eran los preceptos aristotélicos de la «Retórica» y la «Poética» en donde, a través de la preeminencia de la primera, se disponía una jerarquización de la intervención cultural según la clase social a que vaya dirigida la producción humanista. Así, las expresiones que van enfocadas a un sector más bajo se basan en una representación más «real» (teniendo en cuenta lo complejo del término en este espiritual momento) de la naturaleza en la que lo verídico y sentimental son preeminentes. Por otra parte, a los estamentos más elevados se dirigen unas manifestaciones donde lo ideal o perfeccionado es predominante, en expresiones basadas en una elevada erudición en la que la amplitud temática es mayor.

En esta reconducción de la cultura humanista que se realiza en el periodo contrarreformista, son las nuevas órdenes religiosas las que producen este viraje por el que se enfocan socialmente las actividades estéticas contenedoras de un profundo mensaje moralizador. En esta labor destaca sobre todo la acción de los jesuitas que, introduciéndose en todos los círculos intelectuales del momento, retomarán la cultura

clásica para sacar de ella lo espiritualmente válido tras una profunda acción asimiladora.

En esta intervención fusionadora era fundamental aprovechar el prestigio del mundo greco-romano, pero por otra parte su cualidad pagana ponía en peligro el seguimiento de la fe. De esta manera, se hacía necesaria su adscripción al mundo bíblico. Esta adecuación, ya apuntada anteriormente, se intensifica y difunde en este periodo, concibiendo la cultura clásica como una evolución desviada y desconocida por ellos mismos, de la revelación del Antiguo Testamento, ideándose así en la España contemporánea, una traslación metafísica de pueblo elegido desde lo hebreo a lo romano para concluir en el imperialismo hispano de la época.

Todo el planteamiento persuasivo en sentido religioso y monárquico, los dos poderes dominantes en la época dentro de su evidente identidad ideológica, se llevará a cabo globalmente en manifestaciones donde se aunan todas las artes liberales con el fin de glorificarlos. Se trata de los *fastos* o las fiestas, donde todo el impresionante despliegue estético se concibe en la exaltación elegiaca de la religión y la realeza.

Nos encontramos, pues, con una tremenda oposición teórica entre el pensamiento de los intelectuales formados en el ideario clasicista del Quinientos, ya que, mientras especulan con una alta y libre posición social y cultural como corresponde, según su ideología, a personas de su elevada erudición, a la hora de las realizaciones prácticas, han de luchar denodadamente por un reconocimiento de esa cualidad que se traduzca en el plano real. En otro sentido, esta misma situación se refleja en la contradicción que supone la independencia y subjetividad humanista y la subordinación al poder establecido a partir de la exaltación retórica que hemos

visto. No obstante, otros superan esta supuesta antítesis, adaptándose al nuevo contexto desarrollando paralelamente las dos actitudes.

Esta condiciones puede llegar a casos extremos en la problemática interna de algunos humanistas como en Rodrigo Caro o Bernardo de Aldrete o el propio Góngora. Ejemplo de una acomodación artificial a esta supuesta antítesis sería Francisco Pacheco quien desarrolla una producción teórica quinientista en muchos aspectos, mientras que, por otro lado era, censor de la Inquisición y riguroso definidor de la iconografía cristiana dentro de las más puras líneas de rigor contrarreformista.

La producción de Pablo de Céspedes encaja perfectamente en todo lo anterior, de lo que, por otra parte, es un importante configurador. Así, establecerá o seguirá esas bases culturales que definen el imperialismo cristiano español de la Contrarreforma. En estos presupuestos se encaja su teoría acerca de los primeros pobladores de España, su interés arqueológico, sus investigaciones históricas, su labor exegética, y posiblemente también sus estudios sobre el Templo de Jerusalén o sobre el origen de la pintura. Todo ello tendente a legitimar el imperio mesiánico español que en cuanto imperio se basa en las cualidades del romano del que se considera continuador y en cuanto mesiánico es contenedor de una fuerte carga de connotaciones bíblicas.

## **PABLO DE CÉSPEDES EN LA EVOLUCION DE LAS ARTES LIBERALES EN EL HUMANISMO ESPAÑOL.**

La acción cultural de Pablo de Céspedes se desarrolla en ese importante contexto intelectual que va de fines del siglo XVI a principios del XVII, en el momento clave en la evolución de la ideología humanista desde los presupuestos más clásicos del Quinientos a la intensificación espiritual del Seiscientos. Es ahora también cuando se produce la separación entre ciencia y arte, lo que produce una tendencia hacia el tratamiento específico de cada disciplina erudita que, de esta manera, profundiza en el conocimiento de sus facultades singularizadas para así mejor ejecutar las funciones que le otorgue el retórico sistema seiscientista.

El racionero participa aún en ese sentido unitario o enciclopédico que define la concepción humanista en el siglo XVI aunque su impresionante bagaje cultural influirá de una manera importante en la evolución de algunas actividades individualizadas, como en las labores históricas y arqueológicas, la poesía o las bellas artes.

En el campo de las labores historiográficas y arqueológicas se sitúa en ese contexto en que se intenta demostrar retóricamente la existencia de una noble antigüedad que sea digna precedente de las glorias imperiales contemporáneas y que por otro lado remonte la época clásica para demostrar así la preeminencia con respecto al imperialismo romano y con la Italia contemporánea. Si en algunos casos ese pasado se busca en vestigios de las civilizaciones púnicas o fenicias, su

producción se caracteriza por la atribución de un pasado metafísico a través de una colonización bíblica anterior al periodo clásico.

Tales programas los desarrolla el racionero sobre la base científica de su formación complutense de Ambrosio de Morales. No obstante, el rigor verídico del maestro se ve aquí «idealizado» por los fines imperialista preconcebidos que Céspedes quería otorgar a sus discursos, aunque nunca perderá esa base y método objetivo conveniente y retóricamente perfeccionado. De esta manera, tampoco llega a las extremas libertades imaginativas de una historiografía espectacular donde se prescinde absolutamente del concepto de verdad.

En su actividad arqueológica, también tras los preceptos de Ambrosio de Morales seguirá una línea semejante en la que, sobre el prestigio de las prácticas quinientistas, desarrollará planteamientos que ya conducen a conclusiones seiscentistas en muchos aspectos.

Por otra parte, en sus labores poéticas se incluyen producciones tanto teóricas como prácticas. En las primeras engloba postulados propios de la preceptiva aristotélica en ese momento pre-culterano en el que todas sus manifestaciones posteriores ya están planteadas pero sin llegar al extremismo espectacular de Góngora. Sus composiciones se sitúan también en ese contexto pre-barroco de acentuación de la forma exterior y del tratamiento grandilocuente de los temas, según la secuencia evolutiva que va de Garcilaso de la Vega a Herrera y de éste a Góngora. En los poemas del racionero se aprecia, sobre todo, la relación con el «Divino» poeta y con el grupo antequerano-granadino, colocándose en una posición inmediatamente anterior a la explosión gongorina.

Dentro del campo de la bellas artes, tenemos que diferenciar sus discursos pictóricos de los dedicados a la arquitectura. En los primeros nos manifiesta fundamentalmente su dependencia académica según las normas teóricas dominantes en la Roma manierista y trentina de la segunda mitad del siglo XVI, aunque aparecen ya rasgos donde se vislumbra un sentido más libre de la concepción pictórica que nos habla de aspectos «naturalistas».

Sus escritos especulativos sobre la arquitectura se refieren sobre todo a las características del Templo de Jerusalén, auténtica fiebre de la época. No obstante, el motivo que posiblemente mueve al racionero es un tanto original: ratificar la población primera de los hebreos en España, y sobre todo en su ciudad, a partir de demostrar una relación entre el edificio hierosolimitano y el antiguo templo del dios Jano de Córdoba que estaría situado en el solar de la posterior mezquita-catedral. Sin embargo, este punto de arranque, desgraciadamente inconcluso, le permite establecer juicios estéticos propios de la época, destacando sobre todo su crítica a Vitruvio, la superación del modelo quinientista y la legitimación de los órdenes clásicos a través de la consideración de unas formas anteriores sacras de donde derivaban los estilos greco-romanos.

### INFLUENCIA Y CULMINACION DE LAS IDEAS HUMANISTAS DE PABLO DE CÉSPEDES Y SU CIRCULO.

Dentro del círculo de intelectuales y artistas relacionados con Pablo de Céspedes o posteriores, pero también formados o vinculados a este centro sevillano-cordobés, advertimos un gran número de personalidades punteras en el contexto cultural español del siglo XVII.

En el campo literario apreciamos como sus ideas y prácticas pre-culteranas, establecidas sobre su relación con la poética de Herrera, continúan su desarrollo fielmente durante el Seiscientos con personajes como Juan de Arguijo, Juan Antonio del Alcázar, Francisco Pacheco, Juan de Jáuregui o Francisco de Rioja. Por otro lado, su influencia también se dejará sentir en el sector culterano donde su estrecha relación con Góngora así lo manifiesta. Igualmente, su actividad preceptiva en esta disciplina se sitúa en una posición semejante, continuada en la producción teórica de Jáuregui o acentuada en la obra de Carrillo y Sotomayor.

Dentro de las artes figurativas hay que destacar su máxima repercusión en el ambiente de las academias sevillanas en el que estaba inserto cuyo caso fundamental es Francisco Pacheco, quien recoge y extiende sus teorías por todo el contexto seiscentista, de quien irradiarán a personajes de la categoría estética de Alonso Cano y Velázquez, auténtica culminación de los ideales humanistas del centro sevillano, quien las practica en una forma perfeccionada en un ambiente distinto para el que fueron creadas, la Corte madrileña. En este círculo real dejará sentir el racionero asimismo su influencia a través de la personalidad de Pedro de

Valencia, con quien mantenía una estrecha relación. Valencia realiza el programa iconográfico de la decoración del Palacio de El Pardo tras su incendio en tiempos de Felipe III. Asimismo las ideas pictóricas del racionero, en las que el factor intelectual y retórico es una componente fundamental, quedan perfectamente recogidas por los creadores de esos proyectos iconográficos que se realizan en la Corte, cuyo ejemplo puede estar en el caso de Velázquez o de Francisco de Rioja.

Por otra parte su influencia en el desarrollo de la pintura «naturalista» andaluza es igualmente apreciable pues se decantará hacia ella en posturas como su tratamiento peculiar de las naturalezas muertas, el retrato o los paisajes. También repercute en este sentido la actividad de su discípulo Antonio Mohedano a quien se le ha considerado en muchos aspectos precedente e inspirador de Zurbarán.

En la primera mitad del siglo XVII Sevilla, que había mantenido un importante esplendor socio-cultural en el Quinientos como ciudad desde donde se establecía la relación con las Indias, entra en una profunda crisis determinada por el declive del comercio con América al que paralelamente corresponde una decadencia de su espléndida vida cultural anterior. Se produce, así, la desintegración del floreciente centro humanista sevillano que se traslada en parte a Madrid, que ofrecía mejores perspectivas de progreso. Igualmente, gran parte de la nobleza hispalense se dispone a emigrar a otros lugares, principalmente a la Corte en un proceso semejante al de los intelectuales y artistas. De esta manera, los humanistas que se quedan en la capital andaluza, educados en sus elitistas círculos manieristas del Quinientos, sufrirán tremendas crisis personales debidas al derrumbe de ese mundo idealizado anterior, sobre todo al prevalecer la dureza social del Barroco, cuyo caso más característico puede ser el de Juan de Arguijo.

Un personaje fundamental en el contexto político-cultural español del Seiscientos va a ser clave para entender gran parte de esta traslación sevillana a Madrid: el Conde-Duque de Olivares. Olivares, educado en los cultos ambientes hispalenses y consciente de la importancia de las artes liberales como medio retórico de expresar el poder, llamará a la Corte a numerosos intelectuales y artistas de la ciudad andaluza, en una nómina que va desde Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano y Martínez Montañés en las actividades figurativas, a Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui o Juan Antonio del Alcázar en las labores literarias. Todo ello sin contar la presencia en Madrid de personajes asistentes más o menos periódicamente a las tertulias sevillanas, como Lope de Vega, Quevedo, Góngora o Cervantes -aunque éste apenas si alcanza el tiempo del valido-.

Olivares era un mecenas activo en el seno del círculo hispalense al que había pertenecido Pablo de Céspedes, desarrollando entre 1607 y 1615 generosamente esta función dentro de los modelos más puramente italianizantes. El Conde-Duque, desde un principio fue consciente en este ambiente de la función retórica de las artes liberales al servicio elegiaco de los poderes establecidos y sobre todo de la monarquía católica española. Por otra parte, también tomó de estos cenáculos el prestigio legitimador de la cultura humanista y la profundidad en el trato con los jesuitas, aspectos tan importantes en el contexto sevillano de la época y que, desde este emplazamiento andaluz, trasladaría a la Corte.

Todas estas características políticas, sociales y culturales recogidas en Sevilla las desarrollará en un medio mucho más favorable para su culminación que la ciudad andaluza, en crisis en este momento. Para ello llamará a numerosos intelectuales y artistas que, aunque irán evolucionando a lo largo de su biografía, su formación también se producía en el mismo contexto donde pocos años atrás era

figura destacada el racionero Pablo de Céspedes. De aquí que la influencia del ideario humanista del cordobés traslade su radio de acción hasta la Corte madrileña.

En esta repercusión se aprecian los preceptos que el racionero expandió en el ambiente hispalense. Así, Olivares y todos los humanistas de su entorno tratarán de ensalzar al rey por su carácter metafísico y por ser cabeza del imperio más grande de toda la historia, todo ello manifestado en la función retórica de todas las disciplinas liberales que exaltasen elegiacamente al monarca o algún aspecto con él relacionado (fundadores legendarios de su familia, antigüedad de la realeza española...), todo ello según planteamientos culturales de origen académico italiano que nos son bastante familiares tras analizar las características del círculo intelectual de Pablo de Céspedes.

Todos estos aspectos se verán plasmados extraordinariamente en el palacio del Buen Retiro de Madrid, obra en la que Olivares aúna las ideas de mecenazgo humanista asumidas en Sevilla. Un sólo dato es clarividente en este sentido: la configuración del programa retórico se debe a tres personajes formados en este ambiente hispalense, el propio Conde-Duque, Velázquez y el poeta Francisco de Rioja, predominando de una manera absoluta asimismo en la ejecución los artistas, poetas o eruditos provenientes de este foco andaluz.

En el Buen Retiro se llega a la cumbre de la manifestación retórica del imperialismo mesiánico español según la ideología predominante en el centro sevillano desde principios del siglo XVI. En este palacio madrileño se realiza esta labor a través de la integración de todas las disciplinas humanistas para expresar la grandeza del poder imperial. No obstante, es la culminación y el ocaso de este planteamiento, pues es el último ejemplo de gran mecenazgo clasicista que hunde

sus raíces en los preceptos del círculo andaluz donde la exaltación sacro-imperialista era la base fundamental.

En definitiva, apreciamos en el Conde-Duque como compagina perfectamente el ansia de poder y su ambición política con su fidelidad y exaltación del monarca según una idea característica del centro sevillano-cordobés en donde se ensalza la nación española a través de su realeza, mientras que al mismo tiempo se elogia al sector aristocrático que ejerce el mecenazgo, sin que nunca esta última labor panegírica enmascare la glorificación e indiscutible preeminencia del carácter imperial y trascendente de la monarquía hispana dentro de los más puros postulados del humanismo cristiano predominante desde la segunda mitad del siglo XVI.

El planteamiento retórico del imperialismo trascendente español, aunque generalizado en toda la geografía del país durante los dos siglos humanistas, va a estar más acentuando en los centros donde esa hegemonía se manifestaba de una forma más evidente. Así, Alcalá de Henares, foco erasmista donde se asimilaba la teoría de la preeminencia hispana por designio divino, El Escorial, baluarte de Felipe II, Sevilla, ciudad en la que se volcaba todo el comercio con América, o el Madrid del Buen Retiro, quizás el comienzo de la decadencia de este programa, confirman este hecho. Incluso fuera de la Península, en la Italia posterior al Saco, también se mostraba esta consideración. En este sentido, podemos apreciar como todos estos lugares tienen una relación más o menos directa con la figura y la ideología de Pablo de Céspedes, pues, mientras Alcalá e Italia le sirven como formación, el Buen Retiro es la última y culminante plasmación de sus preceptos humanistas. También en El Escorial se desarrollan unas ideas semejantes en muchos aspectos a través de la importante influencia ideológica de personajes tan cercanos al cordobés como Arias Montano, Ambrosio de Morales o Federico Zuccari, quienes dejan su huella en este contexto desde donde repercute también en el Buen Retiro.

Mientras tanto, en la Roma de la «terza maniera» se había identificado el plano estético con el histórico-imperial, en unas connotaciones que caracterizarán posteriormente al clasicismo romano. Este presupuesto se repetirá retóricamente en la etapa manierista en la que Céspedes completa su formación complutense.

Esta formulación imperialista de la cultura humanista de ascendencia romana y complutense la inculca el racionero en el ambiente sevillano-cordobés, donde ya anteriormente se habían establecido contactos con la erasmista Alcalá, encontrando en la ciudad hispalense -en la que se respiraba esa ideología imperial- el centro perfecto para desarrollar los postulados culturales que definían el carácter metafísico de la preeminencia española. Ideas que en Sevilla no tendrían oportunidad de plasmarse plenamente en la práctica a causa de la crisis seiscentista de la ciudad, culminando su disposición elegiaca, unitaria y completa en el proyecto del Buen Retiro, donde los postulados imperialistas de origen sevillano llegan a su cima.

En definitiva, apreciamos como hasta el siglo XVII no se expresan en todo su pleno sentido los planteamientos imperialistas mesiánicos de origen hispalense en un programa cultural completo. Estos presupuestos se remontan hasta las primeras manifestaciones culturales del humanismo español. Constituye, pues, el desarrollo orgánico de todo el sistema del Clasicismo español que nace con Nebrija y la universidad complutense de Cisneros, pasa por la fundamentación erasmista del periodo de Carlos V, la metafísica bíblica de la época de Felipe II, se condensa, reafirma y potencia en el centro sevillano-cordobés con personajes como Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Arias Montano, Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco o Francisco de Medina, para reflejarse definitiva y globalmente en la Corte madrileña en la primera mitad del siglo XVII donde destaca la acción de Velázquez, Alonso Cano, Zurbarán, Góngora, Rioja, Lope de Vega, Calderón o

Quevedo, en un momento en el que se realiza la plasmación práctica del humanismo cristiano de Pablo de Céspedes y su círculo.

Así pues, si tenemos en cuenta que el programa metafísico filipino es el modelo a imitar en el Seiscientos, se evidencia el carácter uniforme y homogéneo del ciclo humanista español donde la nota definitoria y constante es su sentido trascendente, ya que, como señala Bataillon, "todo aquello que se ha convenido en llamar Contrarreforma en la España de Felipe II saca su vitalidad y poder de irradiación de ese impulso iluminista que viene de la España de Cisneros a través de la de Carlos V"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BATAILLON, M. "Erasmus y España...", pag. 804.

**UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

**PABLO DE CÉSPEDES Y SU CIRCULO.  
HUMANISMO Y CONTRARREFORMA EN LA CULTURA ANDALUZA DEL  
RENACIMIENTO AL BARROCO.**

**Tesis doctoral realizada por Jesús Rubio Lapaz bajo la dirección del Dr. D. Ignacio  
Henares Cuéllar, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada.**

**Granada, Julio de 1989.**

**PABLO DE CÉSPEDES Y SU CIRCULO.  
HUMANISMO Y CONTRARREFORMA EN LA CULTURA ANDALUZA DEL  
RENACIMIENTO AL BARROCO.**

**VOLUMEN II**

**Jesús Rubio Lapaz.**

## INDICE VOLUMEN II

INTRODUCCION.....	13
DOCUMENTO I:	15
"Cuaderno de las antigüedades de Martos del arqueólogo e historiador Juan Fernández Franco, dirigido al doctor Segura de Avalos, en el que analiza los restos epigráficos de esta localidad. Precedido de la carta de dedicación".	
Transcripción.....	15
Estudio.....	34
DOCUMENTO II:	42
"Carta de Juan Fernández Franco a Pablo de Céspedes".	
Transcripción.....	42
Estudio.....	45
DOCUMENTO III:	50
"Memorial de los nombres de los lugares de la antigua Bética del arqueólogo Juan Fernández Franco dirigida a Pablo de Céspedes. Precedido de una carta de dedicación".	
Transcripción.....	50
Estudio.....	72
DOCUMENTO IV:	78
"Carta de Juan Fernández Franco a Pablo de Céspedes sobre temas de arqueología".	
Transcripción.....	78
Estudio.....	80

DOCUMENTO V:	81
"Carta de Juan Fernandez Franco a Pablo de Céspedes sobre temas de arqueología".	
Transcripción.....	81
Estudio.....	86
DOCUMENTO VI:	92
"Carta de Diego Fernández Franco, hijo del Licenciado Franco, a Pablo de Céspedes, sobre temas de arqueología".	
Transcripción.....	92
Estudio.....	102
DOCUMENTO VII:	108
"Carta de Luis Valdivieso de Burgos, posiblemente a Pablo de Céspedes, o quizás también a Bernardo de Aldrete, sobre temas de arqueología".	
Transcripción.....	108
Estudio.....	114
DOCUMENTO VIII:	117
"Carta dirigida al marqués de El Carpio, posiblemente por Juan Fernández Franco sobre temas de arqueología (inscripciones)".	
Transcripción.....	117
Estudio.....	121
DOCUMENTO IX:	123
"Carta de Pablo de Céspedes a un humanista amigo suyo sobre el estudio arqueológico de un sepulcro de Almuñecar".	
Transcripción.....	123
Estudio.....	133

DOCUMENTO X:	140
"Carta de Pablo de Céspedes a un humanista en donde se comenta el hallazgo de un resto arqueológico en Cástulo".	
Transcripción.....	140
Estudio.....	143
DOCUMENTO XI:	145
"Carta de Diego Maraver a Bernardo de Aldrete en donde trata temas arqueológicos e históricos".	
Transcripción.....	145
Estudio.....	149
DOCUMENTO XII:	152
"Carta de Diego Maraver a Bernardo de Aldrete sobre temas arqueológicos e históricos".	
Transcripción.....	152
Estudio.....	157
DOCUMENTO XIII:	159
"Carta de Diego Maraver a Bernardo de Aldrete sobre temas arqueológicos e históricos".	
Transcripción.....	159
Estudio.....	161
DOCUMENTO XIV:	162
"Carta de Diego Maraver a Bernardo de Aldrete en la que describe la costa andaluza desde Cádiz a Marbella".	
Transcripción.....	162
Estudio.....	171