

# UN DISCURSO INÉDITO DE PABLO DE CÉSPEDES SOBRE EL ORIGEN DE LA PINTURA Y LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES FIGURATIVAS. ESTUDIO Y EDICIÓN

Jesús Rubio Lapaz

## RESUMEN

La figura de Pablo de Céspedes se nos va descubriendo como un fecundo y ambicioso humanista español en la definición de la cultura clasicista hispana en el cambio del siglo XVI al XVII a través de su intervención en los distintos campos culturales. En este caso se da a conocer un texto inédito del teórico y artista cordobés en el que investiga las primeras representaciones figurativas de cara a establecer el origen de las bellas artes. Muestra un amplio dominio de las fuentes clásicas y hebreas como los dos pilares fundamentales sobre los que se fundamentan los modelos culturalistas de las especulaciones postrentinas que definen el humanismo imperialista español en el momento de la configuración del programa doctrinal de la Contrarreforma. Asimismo se constata la estrecha relación de este escrito con otros del corpus teórico de Céspedes de profunda influencia a lo largo de todo el Seiscientos español.

## SUMMARY

Through his contributions in different cultural fields, Pablo de Céspedes is gradually becoming seen as an original and ambitious Spanish humanist within the tradition of Spanish classicist culture in the transition from the 16th to the 17th centuries. This paper presents a previously unpublished text by the Cordoban artist and theoretician in which he explores the first artefacts with the aim of establishing the origin of the fine arts. He shows a wide command of classical and Hebrew sources as the two basic theoretical foundations on which the cultural models of speculative post-Trentine art was based which defined imperialist Spanish humanism at the time when the doctrine of the Counter-Reformation was being formulated. At the same time we can perceive the close relation between this text and other theoretical works by de Céspedes, which had a profound influence throughout the 17th century in Spain.

Este texto inédito sobre las primeras figuraciones de las que históricamente existe referencia literaria se puede atribuir a Pablo de Céspedes por las características del tema, muy relacionado con las investigaciones histórico-artísticas que el cordobés realizaba en este momento o por el tipo de grafía del texto. Asimismo se aprecia cómo es una especie de estudio de las arcaicas representaciones artísticas de cara a encajarlo en su *Discurso de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*.

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

Comienza el texto con una cita de Hesiodo en que destaca la descripción de los motivos decorativos de los escudos griegos. Pero donde más largamente se dedica al estudio de una referencia clásica sobre el tema es con Virgilio, pues alude a la identificación que hace el escritor romano de pintura y relieve según las

escenas troyanas representadas en las puertas del templo de Juno<sup>1</sup>: «Siempre e yo entendido que PICTURA puso el poeta en lugar de figuras de relieve o medio relieve». Hace una interesante aclaración seguidamente: «pictura a veces significa cualquiera semejança i SCULPTURA no es lo que se funde o se labra de metal, i más lo que se haze de medio relieve que tiene nombre particular». Estas diferenciaciones de las técnicas artísticas según las características con que se plasmaba esa imitación es muy propia de la época, donde comunmente se colocaba el relieve en una posición intermedia entre la pintura y la escultura exenta integrándola a menudo con la pintura<sup>2</sup>.

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

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

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

A pesar de encontrar en todas las fuentes consultadas referencias a trabajos escultóricos, como defensa de la mayor grandeza de la pintura busca una supeditación de la plástica a los trabajos pictóricos por la necesidad de policromía que requería la estatuaria clásica, en un planteamiento muy utilizado en este contexto cultural para legitimar la primacía de lo pictórico, como se deja ver a través de los distintos tratados de Pacheco que participaban en esta problemática<sup>5</sup>.

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

Trae también ejemplos de la tradición cristiana, apuntando el caso de las cortinas del tabernáculo y las ropas sacerdotales. Pero donde exalta la grandeza de los bordados o tapices es en el caso de los «paños de raça... del palacio sacro, que me atrevo a dezir que son milagros del telar i de la pintura». Esta ya perfecta identidad de las dos técnicas miméticas se basa sobre todo en que «fueron las patrones de Rafael de Urbino»<sup>8</sup>.

Con referencia a los textos del Antiguo Testamento indica la perfección de los tejidos por la intervención directa de Dios en un planteamiento que nos recuerda otros textos del racionero como el *Discurso del Templo de Jerusalén*. Aquí se fundamenta en una alusión hebrea de un comentario exegético de su íntimo y admirado Arias Montano; «En las vestes sacerdotales uvo también maravillosos bordados, como lo eran

las telas, pues que a la industria i artificio humano añadió el espíritu santo gracia sobrenatural del favor divino». Legitimando, también, el prestigio y la grandeza de la actividad artística a través de la cita del *Exodo* 35, 30-35, en la que Dios mismo otorga la sabiduría de estas labores al pueblo israelí<sup>9</sup>.

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

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

Todavía a fines del Seiscientos el sevillano Andrés Velasco en sus *Alegaciones Vanas* intenta equiparar los sastres a los pintores en un claro intento de legitimación social del primer gremio<sup>13</sup>. En todos estos postulados se deja ver el prestigio social y cultural de las dos manifestaciones artísticas más solicitadas por el coleccionismo real como eran la pintura y los tapices<sup>14</sup>, lo que indudablemente les confería una alta reputación.

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

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

Entre 1600-1608, Córdoba.

*Comentarios de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas.*

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

«/(fol. 309)

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

Πᾶν (μ ) μὲν γὰρ κύκλῳ τιτάνῳ λευκῶ τ' ἐλέφῳ  
 Πλέκτρῳ • ὑπὸ λανπῆς ἔην χρυσῶ τε φαιειῶ  
 Λανπόμενον

i que seguían otros campos de otros colores, κυναίου (?) διάπτυκες ἠήλωντο sobre los cuales salían las labores i figuras de oro, plata i otros metales. Acerca de Virgilio parece aver más memoria de la pintura:

Heic templum lunoni ingens Sidonio Dedo  
 Condebat, donis opulentum et numine di vae,  
 Aerca cui gradibus surgebant limina, nexaeque  
 Aeretrabes foribuscardo stridebat ahenis.  
 Hoc primum in luco novares oblata timorem  
 Leniist, hic primum Aeneas sperare salutem  
 Ausus et afflictis melius confidere rebus  
 Nanqua sub ingenti lustrat dum singula templo, etc.  
 Videt iliacas ex ordine pugnans, etc.  
 Atridas, Priamunque ey saevum ambobus Achilem  
 Constitit: et lacrymans, quis iam locus inquit Achate  
 Sic ait atque animum pictura pascit inani.

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

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

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

Demás desto CONDEBAT tácitamente infiere no estar la obra acabada i la pintura es lo último que piden las obras.

Tales son las / (fol. 309 v) puertas que se veen en la principal de la iglesia de San Pedro de Roma, de bronce istoriadas, donde van a consultar la gente vana en sede vacante quien a de suceder en el pontificado por las figuras que ai en los frisos. Tales son las de San Juan Infante en Florencia, de tanta admiración que preguntándole una vez a Micael Angel que estava parado mirándolas, que le parecía dellas; respondió: estarían bien en el paraíso.

En el *Libro XV de la Sabiduría* parece que ai manifiesta memoria de la pintura i que la clara se trata della:

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

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

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

Demás que haziendo mención más particular de los maestros de hazer ídolos, dize de los que los labrarían de barro, de oro, de plata, i los que arriba a significado parece que son los estatuarios de mármol o de madera.

Dexo otros lugares de la Escritura Santa que siempre haze mención que eran de bulto, no de pintura, i assí también los lugares de los autores griegos i latinos. De las estatuas de mármol sé que se miniavan dándoles una manecica mui clara i sutil de minio, i segunda i tercera si era menester, con tanta diligencia que imitavan el color natural de la carne, luego tornavan sobre los carrillos i labios hasta que quedava en el término de buena encarnación. Esto es, nec umbra picturae i effigies sculpta per varios colores. Hazían uecos los ojos i los embutían de piedras preciosas que imitavan con el esplendor los naturales. Esto e visto yo en estatuas de mármol i de bronce antiguas que con el tiempo se les an caído o se los an quitado, i los afeites aver durado hasta agora en las de mármol, i aun los cabellos / (fol. 310) dorados i el miniar las estatuas de los dioses mui sabisa cosa es, Sed ruber hortorum custos, i Sileno minioque rubentem.

Dávanles menos i más color según la propiedad de cada uno, i vestidos de púrpura i oro llevaban los ojos i voluntades de los simples populares, Martial, que los dioses no los haze quien los haze, sino quien los adora, i suplica:

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

En el templo, señor mío, considerando bien la fábrica dél i sus grandezas, no parece que tuvo lugar en la pintura, Palmas et picturas varias 3 *Regun*, sin duda se entiende de ornatos esculpidos de arquitectura, Sculpsit in eis picturam Cherub. Bien consta de la misma escritura ser obra de maçonería תְּקֵעוֹת , celaturas.

Las telas que texía Helena i las demás heroínas celebradas de los poetas no sé cuales pudieron ser i si merecían nombre de pintura, porque texer con diversos matices i formar aquella batallas que canta Homero, como agora los paños de raça, no lo creo, con el aguja como agora los bordadores bien puede ser. Plinio, no se me ofrece por agora en qué libro dize que en tiempos de la guerra troyana erant vestes pictae, donde nacieron las triunfales, i que en Phrigia se pintaron las primeras con aguja i que de allí se llamaron los maestro destas, ropas frigiones. Marco Varrón:

Phrigio qui pulvinar poterat pingere soliarde vigebat.  
I en los fragmentos de Titinio:  
Phrigio fui primo, beneque opus scivi  
Reliqui acus et acias herae nostrae.

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

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

Diré de passo, no entiendo DVPLICI Meandro como lo entiende Servio i dest sinuoso por ventura él entendió que el río Meandro estuviese allí texido para hazer obra con los demás; i de aquí el que compuso el *Dictionario poético* dize que Virgilio (fol. 310 v) pone este río en la Frigia i no es assí. Virgilio dize que veste era de tela de oro i la guarnición o zanefa era púrpura, en la cual campeava la istoria de Ganímedes texida de oro, la cual de una parte i otra DUPLICI Meandro tenía por orla una Chóchola que llaman los pintores, los cuales los antiguos llamaron Meandros. Acuérdome en Madrid, pasando por allí, aver visto en manos de un pintor vezino de aquel lugar una medalla griega, tenía una provincia de una parte, no me acuerdo bien si Meonia o Ionia (los cosmógrafos lo hazen río de Caria) en genitivo plural, i en el envés una Chóchola como la usavan los antiguos, i debaxo della MAIANΔΠΟΣ o MAIANΔEP. Puede ser que Tibulo entienda esta misma labor en las vestas de Dalia o de Memesis:

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

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

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

De las bordadas i labradas de aguja muchas veces:

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

Más suavemente pintó sus telas Homero

πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους.

/(fol.311) Las cortinas del tabernáculo i vestes sacerdotales les parece que fueron texidas i labradas con aquella riqueza de oro i variedad de colores que Sagrada Escritura enseña, que cierto, fueron riquísimas i hermosísimas.

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

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

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

<sup>2</sup> אֶהְיֶה וְרָקַם

## NOTAS

1. Los versos anotados son de la *Eneida* de Virgilio, libro I, números 446 a 453, 456, 458-59 y 464. VIRGILIO MARON, P. *Obras completas*, ed. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Rivadeneyra, 1869, págs. 196-196.

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

3. De la *Eneida*, libro VI, versos 13-15, 18-20, 23-24 y 31-33. La traducción de Ochoa (*Obras completas*, págs. 378-379) es: “Ya penetran en los bosques de Diana y bajo los dorados techos.

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

4. El texto de Visari dice textualmente sobre los relieves de Ghiberti: “Lorenzo debe ser realmente muy alabado, porque deteniéndose un día Miguel Ángel a contemplar este trabajo, al preguntarle qué le parecía y si aquellas puertas eran bellas, respondió: «Son tan bellas que estarían bien en las puertas del paraíso». (VASARI, G. *Vidas de artistas ilustradas*, Barcelona, Iberia, 1957, t.II, pág. 57).

5. Se aprecia por esta descripción el perfecto conocimiento técnico de la elaboración escultórica por parte de Céspedes, quien, no olvidemos, entre otras muchas actividades, también practicó la plástica, tanto la de características clásicas (busto en mármol de Séneca en Roma) como la imaginería policromada (el San Pablo de la catedral cordobesa): “De las estatuas de mármol sé que se miniaban dándoles una manecica mui clara i sutil de minio i segunda i, tercera se era menester, con tanta diligencia que imitaban el color natural de carne, luego tornavan sobre carrillos i labios hasta que quedara en el término de buena encarnación... Hacían uecos los ojos i los embutían de piedras preciosas que imitaban con el esplendor los naturales... i aún los cabellos dorados i el miniar las estatuas de los dioses mui sabida cosa es... Dávanles menos i más color según la propiedad de cada uno i vestidos de púrpura i oro llevavan los ojos i voluntades de los simples populares”

6. “Las telas que textía Helena i las demás heroínas celebradas de los poetas no sé cuales pudieran ser i si merecían nombre de pintura, porque texer con diversos matices i formar aquellas batallas que canta Homero, como agora los paños de raça, no lo creo con la aguja como agora los bordadores bien puede ser”

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

8. Se refiere a la famosa serie de los Hechos de los Apóstoles que León X encargó a Rafael.

9. Profundiza en su estudio el cordobés sobre los términos “polimitariis” y “plumariis”, referidos a lo que hoy denominamos damasco y otros tejidos de varios colores y figuraciones. Sobre “plumarii” señala: “era a esta cuenta una labor que imitando el orden de lo escamado, era adoranda con variedad de colores i oro bordado, aquellos ojetos a modo de plumas de pavon. I porque est fue su principio, se estendió el vocablo PLUMARI a otras más labores i diferencias dellas”.

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

11. Madrid, 1600.



12. GALLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976, págs. 63 y 68.
13. *Ibidem*, pág. 165. La obra de Velasco se publica en 1692
14. MARTIN GONZALEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 187.
15. PACHECO, F. *Arte...*, pág 23.
16. *Ibidem*, pág. 45.
17. *Ibidem*, pág. 310-311.