

# EL «DISCURSO SOBRE EL TEMPLO DE SALOMÓN, ACERCA DEL ORIGEN DE LA PINTURA» DE PABLO DE CÉSPEDES. ESTUDIO Y EDICIÓN

Jesús Rubio Lapaz

## RESUMEN

El *Discurso sobre el templo de Salomón. Acerca del origen de la pintura* de Pablo de Céspedes constituye un documento de primer orden acerca de la evolución de los planteamientos arquitectónicos y pictóricos quinientistas hacia su definitiva configuración contrarreformista que los define durante el siglo XVII. El cambio del modelo cultural clásico por el bíblico del Antiguo Testamento conforma el entramado principal del teórico cordobés que desde su educación erasmista e italiana se establece en el contexto cultural andaluz de fines del XVI irradiando a partir de aquí una fundamental influencia en el panorama humanista español del momento. En este trabajo se publica el texto original de Céspedes, inédito hasta ahora, conocido tradicionalmente a través de la copia de Alvaro-Ceán Bermúdez. Texto donde se plasman perfectamente las tesis del humanismo cristiano español tendentes a legitimar la grandeza militar y metafísica del imperialismo filipino.

## SUMMARY

Pablo Céspedes' *Discurso sobre el templo de Salomón. Acerca del origen de la pintura* is a document of primary importance in the development of the theory and practice of architecture and painting in the 16th century, leading to the definitive form given to them under the influence of the counter reformation during the seventeenth century. A central theme in the work of this Cordoban theoretician is the change undergone from models drawn from classical culture to biblical ones, based on the Old Testament, de Céspedes, trained in the Erasmus school and also in the Italian tradition, came to form part of Andalusian cultural life towards the end of the 16th century, and from then on had a profound influence on contemporary Spanish humanistics culture. In the present study we publish Céspedes' original text for the first time, a text which has traditionally been know through the copy made by Alvaro Cean Bermúdez. This work expresses perfectly the spanish Christian humanistics theses of author, which led in the direction of a legitimazion of military grandeur and presented a metaphysical justification of the imperialist policy carried out by King Philip.

En este trabajo se pretende dar a conocer el manuscrito original de Pablo de Céspedes, así como un intento de analizarlo en las coordenadas socio-culturales en que se desarrolla. El documento nos señala la primitiva ideación del cordobés, las modificaciones que él mismo efectuó a través de tachaduras y adiciones alternativas. Es en su mayor parte el texto publicado por Ceán Bermúdez, quien lo recoge a su

vez de la copia de Alfaro de la Biblioteca Nacional. Ahora bien, si examinamos el original de Céspedes así como su primera réplica, observamos cómo existen unas líneas más (aproximadamente catorce) que no aparecen en la versión impresa de Ceán. Este hecho tiene una explicación debida a un descuido del historiador ilustrado, ya que en la reproducción de Alfaro aparece el inicio del texto en el folio 28v tras una presentación de este último, lo que hizo que Ceán considerara toda esa página como introductoria y creyera que el original de Céspedes comenzaba en la siguiente (fol. 29), cuando a su mitad empieza la transcripción. Esto ha hecho que, por la rapidez de Ceán al examinar el manuscrito, no se conociera el verdadero inicio del discurso original que tradicionalmente se comenzaba posteriormente<sup>1</sup>.

En esta versión de Alfaro impresa por Ceán observamos las mismas características ortográficas que en el documento anterior así como algunas modificaciones debidas a la traslación de principios del XVII al XVIII. Las más destacadas son:

— En el texto de Céspedes (fol. 256) aparece: «embetunávanlas con aquellos betunes accomodados, quedan fuertes i lisas».

Alfaro señala: «embetunavasselas con aquellos betunes accomodados, quedan fuertes i lisas» (fol. 29 v.).

Ceán (p. 317): «embetunábamos con aquellos betunes acomodados y quedaban fuertes y lisas».

— Céspedes (fol. 256): «encima pintavan aquellas hojas que haze el cohollo de la palma».

Según Alfaro: «encima pintavan alrededor aquellas hojas que haze el cohollo de la palma» (fol. 29 v.); y Ceán (p. 317): «encima pintaban alrededor aquellas hojas que hace el cebollo de la palma».

— Céspedes (fol. 256 v.) y Alfaro (fol. 31 v.): «Deste principio se derivó sin duda ninguna el orden de colunas que llaman corinthias».

Ceán (p. 317): «De este principio se derivó sin duda ninguna el orden de columnas que llamamos corintias».

— Céspedes (fol. 256 v.) y Alfaro (fol. 31 v.): «el collarín de la coluna nació de una buelta más de la misma cuerda».

Ceán (p. 317): «el collarín de la columna nació de una vuelta más de las mismas cuerdas».

— Céspedes (fol. 256 v.): «como más sujeta a secarse primero el betún rehinchía».

Alfaro (fol. 31 v.) y Ceán (p. 317): «como más sujeta a rozarse primero. El betún rehinchía».

— Céspedes (fol. 256 v.): «Fingir sus hojas, que serían solamente el todo dellas».

Alfaro (fol. 32) y Ceán (p. 318): «fingir sus hojas, que servían solamente el todo de ellas».

— Céspedes (fol. 256 v.): «como se veen en San Juan Laterano».

Alfaro (fol. 32) y Ceán (p. 318): «como se ve en S. Juan Laterano».

— Céspedes (fol. 258) y Alfaro (fol. 32 v.): «como de ordinario se hallan, otra vez a hoja de roble».

Ceán (p. 318): «como de ordinario se hallan: otra vez como hoja de roble».

— Céspedes (fol. 258) y Alfaro (fol. 32 v.): «algunos capiteles antiguos labrados por excelencia. De aquí con este presupuesto se entenderá con facilidad lo que dice».

Ceán (p. 318): «algunos capiteles antiguos, labrados con excelencia. De aquí con este presupuesto se entenderá muy bien lo que dice».

— Céspedes (fol. 258) y Alfaro (fol. 32 v.): «se quedó con los mismos términos, como si dixésemos tres órdenes corredores de obra corintia».

Ceán (p. 319): «quedó con los mismos términos, como si dixésemos tres órdenes de corredores de obra corintia».

— Céspedes (fol. 257): «ser el primero que las aya dado regla i medida».

Alfaro (fol. 33 v.) y Ceán (pp. 319-320): «ser el primero que les haya dado regla».

— Céspedes (fol. 257) y Alfaro (fol. 34): «la coluna i aun la reja son mui antiguas».

Ceán (p. 320): «la columna y la reja son muy antiguas».

— Céspedes (fol. 257 v.): «i de allí arriba vestidas de iedras».

Alfaro (fol. 34) y Ceán (p. 320): «i de arriba vestidas de yedras».

— Céspedes (fol. 258): «no sería alexarme mucho de buena congetura imaginar que los egiptios la recibiesen de los Assyrios».

Alfaro (fol. 30) y Ceán (pp. 321-322): «no sería alejarme mucho de buena conjetura imaginar que los egiptios la tuviesen de los asirios».

— Céspedes (fol. 258 v.): «no con más certidumbre que lo que la conjetura i consideración nos puede dar».

Alfaro (fol. 30) y Ceán (p. 322): «no con más certidumbre que la conjetura y consideración nos puede dar».

— Céspedes (fol. 258 v.) y Alfaro (fol. 30 v.): «en las thermas Dioclecianas a mi tiempo».

Ceán (p. 322): «en las termas dioclecianas en mi tiempo».

— Céspedes (fol. 258 v.) y Alfaro (fol. 30 v.): «avía de pintura algunos grutescos (cierta suerte de pintura dicha así...)».

Ceán (p. 323): «había de pintura algunos grutescos (cierta especie de pintura dicha así...)».

— Céspedes (fol. 258 v.): «labrada una a mano de parra i unos niños que pisan unos i otros animales en ella van en estampa».

Alfaro (fol. 31 v.) y Ceán (p. 323): «labrada una a modo de Parca y unos niños y otras cosas en ella que andan en estampa».

Sobre el contenido del documento hay que advertir cómo se engloba dentro de los más puros planteamientos ideológicos de Céspedes, pues enmarca dentro de un claro discurso retórico sus conocimientos sobre la materia artística (pintura y arquitectura), la función persuasivo-religiosa de la época y el concepto histórico del prestigio de lo antiguo, dentro de su proyecto humanístico-contrarreformista de fusionar lo clásico con lo cristiano. En concreto, se relaciona íntimamente con los textos del racionero dedicados a investigar las estrechas vinculaciones entre la Antigüedad i el Viejo Testamento, buscando como fin último el comprobar su plasmación en la historia y en los vestigios arcaicos de su tierra natal. Aquí desarrolla la labor erudita en el campo de las bellas artes, en unos pasajes que obedecen a presupuestos similares a los que guiaban el histórico *Discurso sobre el Monte Tauro*, el simbólico-arquitectónico sobre el *Templo del Dios Jano*, o el lingüístico-etimológico sobre el origen de los topónimos cordobeses.

Ya desde el principio nos señala cuáles son los conductos de transmisión del saber intelectual de la época y su profunda base en los postulados retóricos, al afirmar que «oído en los púlpitos diversas opiniones i todas no me assientan mucho». Método asiduo en el racionero, quien sabemos tuvo estrecha amistad con destacados oradores del momento como Alvaro Pizaño de Palacios o fray Agustín Salucio. Igualmente nos reafirma sus profundas inquietudes intelectuales fundamentadas en las líneas ideológicas de su tiempo al hablarnos de la simbología de diferentes elementos dentro de las bases de la cultura alegórica de la que el

cordobés es profundo conocedor. Ahora se referirá a la simbología de los lirios, flores y animales, en donde acude a la autoridad de su admirado amigo y maestro Arias Montano, de quien hay que destacar su importante papel en este sentido<sup>2</sup>.

Pero lo que realmente ocupa el puesto central en el texto es la indagación histórica acerca de las primeras muestras pictóricas y arquitectónicas de la humanidad, en un discurso complementario a la investigación sobre los orígenes del cristianismo y sus manifestaciones culturales (literatura, lengua, historia...) que venía desarrollando sobre los imperios que con el correr del tiempo desembocan en la España contrarreformista de los Austrias, en un planteamiento que, ideado en el reinado de Felipe II, mantendrá su vigencia a lo largo del Seiscientos.

En este sentido, al referirse a las construcciones de Babilonia, indica: «cosa mui sabida es ser después del diluvio universal, la primera ciudad, el primer imperio i la primera corte que tuvo la redondez de la tierra, donde començaron grandezas i suntuosidades». Así pues, había que investigar las manifestaciones artísticas de esta época y comprobar sus consecuencias e influencias. A partir de Estrabón señala cómo pintaban las columnas que realizaban al atar las palmas, lo que hace suponer al racionero el indudable origen de la pintura<sup>3</sup> basado en el más puro principio mimético de la actividad arquitectónica y pictórica.

A partir de este estudio llega Céspedes a una clara conclusión: «deste principio se derivó, sin duda alguna, el orden de colunas que llaman corinthias». Afirmación que dentro de los rígidos postulados normativos del momento suponía una auténtica novedad, sobre todo por el tremendo descrédito que infundía a los hasta entonces incuestionados preceptos de Vitruvio, con una aseveración tan categórica que recalca poco después: «i perdóneme Vitruvio que estos fueron los principios del orden corinthio i no los que él trae de cosas, a mi parecer redículas»<sup>4</sup>.

Céspedes traslada así la creación del orden corintio a las regiones del Antiguo Testamento, en un planteamiento general a la época, por el cual se intentaba conciliar los postulados clásicos de Vitruvio con un sentido cristiano que «purificara» su origen pagano. Por otro lado, no hay que olvidar en este discurso el enorme prestigio que conllevaba este orden como el plasmador de las grandezas imperiales, ya sean las de la antigua Roma, que lo utilizaba en la mayoría de sus construcciones propagandísticas, o las de la ciudad moderna de la «terza manera» en ese momento esplendoroso en que se la concibe como traslación de las pretéritas e inigualables glorias, cuyo caso más expresivo puede ser la intervención urbana de Miguel Ángel<sup>5</sup>. El proporcionar un origen metafísico cristiano a este orden y su transposición a la geografía hispana era el siguiente paso que Céspedes se encarga de realizar en el primer punto y también en el segundo, como se aprecia en sus diferentes discursos sobre la dependencia hebraica de Andalucía en sus más diversas manifestaciones y vestigios culturales.

El racionero asigna pronto las características de los edificios babilónicos al Templo de Jerusalén: «con este presupuesto se entenderá con facilidad lo que dize en diversas partes la Escritura hablando de la fábrica del Templo», apuntando que «requería esta materia tratado más particular porque ai bien que dezir». Tratado que comenzó a realizar de una manera minuciosa y fraccionaria con idea de unificarlo y demostrar sus hipótesis conclusivas pero que no llegó a finalizar.

Hace a continuación una interesante afirmación el racionero: «Paréceme que si ciertos amigos que hizieron unos comentarios sobre algunos libros de la Escritura uvieran dado en este lugar, ahorraran algunos años de trabajo que tuvieron bien grandes». Estos «amigos» son Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, autores de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani, comment et imaginibus illustratus*<sup>6</sup>, obra grandilocuente acabada de publicar en 1605, lo que nos fecha el texto de Céspedes en los últimos años de su vida. Estos comentarios levantaron una importante polémica en el momento de su

edición por el carácter idealizado del templo visionado por Ezequiel, contrapuesto al científico y verídico de la versión histórica de Arias Montano, personaje que ocupaba el otro extremo dentro de los numerosos intentos de reconstrucción de este edificio a fines del XVI y principios del XVII<sup>7</sup>.

Trata a partir de este momento otro tema relacionado con la repercusión de los elementos arquitectónicos hierosolimitanos en la cultura clásica antigua y en la humanista. En este sentido, y completamente concienciado de la correspondencia entre el mundo del Antiguo Testamento y el greco-romano, se pregunta la causa de que Vitruvio no recoja la existencia de las columnas helicoidales, destacando que Vignola es el primer tratadista que hace mención de ellas<sup>8</sup>. La tradición de esta columna «procedente» del Templo de Jerusalén existente en Roma era muy conocida desde la Edad Media, llegando en el período renacentista a ser un elemento de fricción en la rigurosa normativa clásica de los órdenes, sobre todo tras las numerosas decepciones que producía el tratado de Vitruvio al cotejarlo con los restos arqueológicos existentes. De tal manera se va introduciendo progresivamente en los contenidos teóricos de la tratadística renacentista, con una importancia sólo referencial al principio, para ir acentuando sus alusiones hasta llegar Vignola a sistematizarlas, lo que abrirá el camino a las más imaginativas elucubraciones<sup>9</sup>. De esta manera, son abundantes en esta época las figuraciones en que aparece la columna helicoidal o salomónica, prestigiada también por ser contenedora de cualidades metafísicas o milagrosas como se aprecia en la representación de Francisco de Holanda<sup>10</sup>.

Para el racionero, por medio de estas columnas se puede llegar a imaginar la grandeza del primitivo edificio, pues, «son tan hermosamente labradas que arguyen el cuerpo de la obra haver sido edificio insigne». A pesar de llamarlas corintias, Céspedes no se atreve a incluirlas dentro del férreo sistema de los órdenes de arquitectura, señalando que «aunque se pueden llamar corinthias, tienen no sé qué de estrañeza»<sup>11</sup>.

Fusiona las dos teorías desarrolladas cuando trata de coexionar el origen de la pintura y el motivo de su forma helicoidal, todo sobreelevado por el carácter metafísico que le da su estrecha dependencia de Dios: «como viessen que las tales colunas con el gran peso del edificio, i no siendo su materia tal que pudiese henderse o quebrarse, se corvasen a un lado i otro, ordenaron después esta hermosísima manera de colunas, reduciendo lo que en sus principios era vicio con artificiosa lindeza a fingirlas desta suerte».

También expone la relación entre los asirios y los egipcios, estos últimos receptores de esta arquitectura primigenia, en un planteamiento que consultaba y comentaba con Pedro de Valencia al pedir su opinión sobre las columnas de los templos egipcios. En una tesis que las convertiría en expresión arquitectónica influyente en el país heleno<sup>12</sup>.

Tras haber analizado la parte del documento dedicada a la investigación del origen de la pintura pasa a estudiar el tiempo y motivos de su decadencia, en unos pasajes que nos recuerdan muy estrechamente el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna Pintura y Escultura* y en los que se expone el mismo planteamiento vasariano a través de los ejemplos de figuraciones de las ruinas de las termas de Diocleciano o de la que se creía la casa de la hija de Constantino. Anotando igualmente algún caso de coleccionismo negligente, como el de quien arrancó unos grutescos de la pared «i los puso en un cuadro en su casa, que después se perdió por quererla barnizar para que saliessen las figuras».

En definitiva, apreciamos cómo en este discurso Pablo de Céspedes desarrolla dos puntos fundamentales que incluso pueden reducirse a uno solo: el origen de la pintura y las formas arquitectónicas primarias, en un planteamiento general donde trata de estudiar las características del Templo de Jerusalén.

No obstante, el punto principal dentro de esta investigación es el análisis de las fuentes de donde provienen los órdenes arquitectónicos clásicos, en ese momento en que se va a producir su desintegración a través de los elementos aquí plasmados: la inclusión de la columna torsa y las ampliaciones a partir del estilo

corintio o compuesto, modificando fundamentalmente las características de su capitel. Esto no responde en el fondo sino al interés por legitimar los órdenes clásicos en una función arquitectónica cristiana como obligaban los preceptos teóricos contrarreformistas de aquellos momentos<sup>13</sup>.

En el período posterior a Trento, dentro del tremendo ambiente moralizador en sentido trascendente que caracteriza la época, el edificio hierosolimitano se erigía en modelo de perfección de toda construcción arquitectónica, al que por tanto debían imitar las iglesias cristianas<sup>14</sup>. De esta manera, no es extraño el hecho de que dé lugar a enormes especulaciones eruditas enfocadas desde los más variados ángulos, pues su condición de edificio perfecto en un momento en que lo religioso ocupa un lugar preeminente y destacado así lo provoca. Siendo, entre otros muchos elementos influyentes, el causante y legitimador de la exhuberancia barroca, en una justificación que en última instancia se remontaba a las referencias bíblicas, en unas descripciones rebosantes en la utilización decorativa de materiales preciosos<sup>15</sup>.

Con respecto al complejo tema de los órdenes arquitectónicos que conllevaban todas estas especulaciones, hay que destacar su incidencia desintegradora hacia la normativa de Vitruvio, rectora incuestionable de las construcciones del Quinientos pero que se empieza a desintegrar a fines de esta centuria en un proceso que se irá acentuando durante todo el siglo XVII<sup>16</sup>. Este proceso que acaba con la crisis de la autoridad del tratadista romano, comienza paradójicamente con un intento de salvación de su preceptiva ante los ataques del sector más radical de los teóricos trentinos que se le oponían por su naturaleza pagana. En este intento de fusionar y así legitimar lo clásico con la tradición bíblica cristiana es donde se inicia la caída de la rígida normativa vitruviana. Los dos puntos fundamentales de esta escisión son los aquí traídos por Céspedes, el tema de la columna torsa del Vaticano y la derivación clásica de unos órdenes más antiguos de origen bíblico, principalmente el corintio y el compuesto.

Sobre la columna helicoidal de San Pedro del Vaticano existía la tradición de que era un resto del templo hierosolimitano traído tras su destrucción. Esta tesis se acentuaba en su carácter moralizador contrarreformista por la reseña milagrosa que trae Céspedes de sus prodigios curativos, también constatada por Francisco de Holanda, por lo que su prestigio era inmenso. Prestigio que al principio no conllevaba una integración en las edificaciones pero que, al acentuarse el sentido persuasivo de la actividad arquitectónica, hará que pronto se utilice su enorme influencia simbólica en unos claros postulados retóricos de orden sacralizante. Así aparece reseñada en los tratados de Alberti o Filarete o en las pinturas de Rafael, sin que constituyera amenaza para el sistema clásico rector. Será sobre todo con la obra de Vignola cuando se inicie el proceso crítico, al traerla ya analizada como una posible variante de la que se aportan sus reglas constructivas. A partir de aquí el camino para las elucubraciones estaba abierto, en una situación en la que no tenía poco que ver el desencanto producido en los intelectuales y arquitectos del momento al comprobar la no correspondencia entre las férreas teorías vitruvianas y los hallazgos arqueológicos, tan abundantes en la época.

Es en este ambiente donde aparecen los razonamientos naturalistas de Céspedes sobre la forma de esta columna, al relatarnos que su disposición se debe al peso de lo sustentado, en una postura que no coincidía exactamente con ninguna otra señalada hasta ese momento, ya que sólo Filarete afirmaba que se debía a la imitación de un árbol torcido. Más cerca de la versión del cordobés está la referencia hecha por J.A. Ramírez hacia una posible relación con unos grabados del alemán Wenden Diettenlin aparecidos en 1593 y 1594 y en los cuales se aprecia cómo aparece con forma torsa y con función soportante<sup>17</sup>, donde destaca sobre todo su recargada decoración que también quedaba reseñada en el texto de Céspedes al aludir a sus estrías y a la representación de «iedras, trepando por ellas algunos niños alados i otros animalejos».

La influencia de estas investigaciones del racionero sobre las columnas helicoidales, aun cuando no fueron publicadas, fue grande en el Seiscientos español, sobre todo a través del *Tratado de la pintura sabia* de fray

Juan Ricci, en la traducción que realizó, según Ramírez, para su discípula, doña Teresa Sarmiento, duquesa de Béjar, quien sabemos poseía este texto de Céspedes, por lo que el primero conocería las teorías de nuestro personaje, prosiguiendo con la labor por éste iniciada al ampliar la ondulación de las columnas al resto de los elementos que configuran los órdenes clásicos (arquitribas, basas, frisos, etc.) y elaborar así el «Orden Salomónico Entero» que tanta influencia tendrá en la segunda mitad del siglo XVII en el contexto arquitectónico y decorativo español e hispanoamericano<sup>18</sup>.

Con respecto al intento de legitimar los órdenes clásicos a través de ofrecerles un principio anterior de origen bíblico o cristiano, es un deseo claro de salvar la disonancia o las críticas que se le imputaban en el período de máximo rigor contrarreformista. Este proyecto, que no se puede separar del anterior referido a la función simbólica de la columna torsa, toma especial significación tras aprovechar los pequeños resquicios abiertos al sistema teórico de la tratadística arquitectónica a partir de Vignola, para variar algunas características, sobre todo de los órdenes corintio y compuesto e introducir en ellos elementos procedentes de las descripciones que del Templo de Jerusalén aparecían en el Antiguo Testamento. Esta es la labor que realizan Prado y Villalpando en sus Comentarios a Ezequiel ya señalados, donde introducen modificaciones, sobre todo en los capiteles al desarrollarlos sobre una decoración basada en elementos vegetales distintos del acanto (principalmente azucenas u hojas de palma). De esta manera, configuraban un orden primigenio perfecto o ideal del que derivaban los cinco clásicos que así quedaban totalmente justificados en su utilización en edificios cristianos por su procedencia directa de Dios, que es quien da las trazas y supervisa la construcción de esa arquitectura perfecta que era la del templo hierosolimitano. Estos mismos planteamientos de legitimación los vemos en Céspedes quien busca una configuración arcaica del orden corintio, el más prestigioso por sus connotaciones imperiales, ya reseñadas.

En esta labor aglutinadora de las características clásicas en el humanismo cristiano contrarreformista se ve clara la postura ideológica de los jesuitas a través de Villalpando y Prado, pertenecientes a la Compañía. Influencia que lógicamente debió irradiar a Céspedes, tan relacionado con esta orden, aunque con respecto a los dos autores mencionados se aprecia en el cordobés una mayor inclinación hacia la minuciosa investigación arqueológica o filológica basada en datos documentales, debida sin duda al influjo que sobre él ejerció la personalidad de Arias Montano.

Después de repasar la problemática existente en la época con respecto a la consideración del sistema de los órdenes clásicos y la acentuación de los caracteres metafísicos tras el Concilio de Trento, observamos cómo el texto de Céspedes se enmarca dentro de las inquietudes intelectuales propias de su momento. El racionero se hace eco durante su estancia romana de esta crisis de los postulados de Vitruvio al no coincidir sus preceptos con los restos arqueológicos. Este desencanto hacia el tratadista romano hace que se decida a investigar los orígenes de la arquitectura clásica dentro de su visión historiográfica en la que consideraba el mundo greco-romano como una evolución «equivocada» del cristianismo hebreo del Antiguo Testamento. A esto se añade su extraordinaria propensión hacia los estudios arqueológicos, o filológicos, en esa arrolladora iniciativa que lo define en las investigaciones históricas que lleva a cabo, características todas perfectamente reflejadas en el documento.

Igualmente su tesis del origen de la pintura en ese solar oriental y en una configuración decorativa con respecto a las columnas, tendrá influencias en el siglo XVII español como se aprecia en Carducho, quien al traer varias opiniones sobre el principio legendario de esta actividad la remonta al pasado hebreo, en unos planteamientos muy interesantes para conocer el concepto y funcionamiento de la pintura en el Seiscientos hispano, según unas bases que ya aparecían enunciadas en toda la teoría humanista de Pablo de Céspedes. Así, analizando el texto de Carducho observamos cómo recoge la tradición judaica de que «Enos hijo de

Seth dio principio a este Arte...porque formó ciertas imágenes para atraer al pueblo a que reverenciasen y honrasen a un solo Dios», señalando también que «otros quieren que dos pirámides, una de piedra y otra de ladrillo, escritas con figuras muchas cosas importantes a los posteriores», pero se decanta «por más verosímil, que se debe esta ingeniosa invención a Nino, Rei de los Asirios, que aviendo celebrado las obsequias de su padre Belo, hizo...una estatua de su retrato para su consuelo y mitigar por medio della el dolor de tan gran perdida»<sup>19</sup>.

En estos breves pasajes, aparte de la noticia de su invención por parte de los asirios, observamos en Carducho tres aspectos teóricos asignados a la naturaleza pictórica de clara procedencia humanista y en donde la influencia más o menos directa del sentido contrarreformista que se aprecia en Céspedes puede ser manifiesta. Son su carácter liberal y noble debido a su origen trascendente y contenido intelectual y erudito al plasmar la sabiduría de Adán (dada directamente por Dios)<sup>20</sup>; su función persuasiva como medio de acercar el pueblo a Dios, en una concepción teológica destacada sobre todo por Pacheco en su *Arte de la Pintura*, quien, no olvidemos, toma muchas de sus teorías del racionero; y su utilización como procedimiento para perpetuar la memoria de los personajes ilustres, ya que a través de ella se intenta conseguir una «inmortalidad» ofrecida por la pintura que supere o al menos combata el temor humanista al olvido tras la muerte. Todas estas características están elaboradas en los hechos y tradiciones de la cultura hebrea, cultura preeminente en los discursos contrarreformistas que el racionero dedica a la asignación de un pasado prestigioso de la Península Ibérica.

Volviendo al tema del Templo de Salomón hay que advertir la tradición generalizada del contacto del monarca hebreo con las tierras andaluzas, de donde se pensaba recogía oro y plata. Tradición a la que se sumaba otra, no menos generalizada, de la venida de Nabucodonosor a España, en un hecho a partir del cual se pobló nuestro país de esta etnia. Esta última hipótesis la rebate el propio Aldrete por falta de pruebas documentales, pero su aceptación era evidente en aquel momento<sup>21</sup>. A todo ello se suma como creencia con un peso específico más importante la abierta identificación de Felipe II como nuevo Salomón y de El Escorial como nuevo Templo de Jerusalén en una continuidad sobreelevada de las características propias del rey hebreo y del funcionamiento socio-cultural del edificio hierosolimitano.

Esta identificación de lo hebreo y lo hispano, tan candente en la época, se acentúa en el caso de Córdoba tras los numerosos textos de Céspedes dedicados a exponer esa continuidad de un poblamiento primario de este pueblo, ya sea a nivel histórico, arqueológico, lingüístico o arquitectónico, al considerar el antiguo templo del dios Jano como edificio levantado por los primitivos judíos descendientes de Noé y por lo tanto contenedor de las características arquitectónicas perfectas ideadas directamente por Dios, al darlas al patriarca y a sus hijos para construir el arca. Por otra parte, la íntima relación de la arquitectura hebrea del arca, del tabernáculo y del templo se manifiesta en los tratados de la época que tocan este punto.

Así pues, no es descabellado pensar que todas estas especulaciones teológico-arquitectónicas del racionero iban encaminadas a considerar la iglesia cordobesa, continuación del Templo del Dios Jano, como edificio ideal por su emanación directa de un plano supranatural, en esa legitimación máxima que se podía desarrollar en este momento al equipararla o demostrar su íntima relación con la construcción más prestigiosa, el Templo de Jerusalén. A todo esto se suma la referencia de Aldrete de la disputa entre el templo cordobés y el hierosolimitano como el más grande de la tierra<sup>22</sup>.

Si importante era el prestigio de Jerusalén en España, ya fuese por su vinculación simbólica con Felipe II y el Escorial o por la influencia que tuvieron estos escritos de Céspedes dentro de su ambiente humanista, hay que hacer alusión asimismo al peso que este prestigio tenía en el Vaticano, centro de la iglesia católica y por tanto continuador del simbolismo hebreo de residencia divina, acentuado por la presencia de este



testimonio o reliquia que recalca esta continuidad, la columna torsa poseedora de cualidades metafísicas. Así, es interesante destacar cómo es en el momento de máximo esplendor imperial de la corte vaticana cuando aparecen las primeras referencias, que podríamos decir conscientes, de la representación de la columna helicoidal proveniente del edificio de Salomón (Rafael o Francisco de Holanda), en una alusión al sentido temporal o terrenal que tenía su imperio además del espiritual. A lo que se añade la configuración del orden salomónico a partir del corintio o compuesto, estilos estos plasmadores de la grandeza imperialista romana de la «terza maniera», en un intento de rescate de las glorias de la Antigüedad como hemos indicado anteriormente, estudiados por Forssman. Estas relaciones tendrán la culminación tremendamente efectista del baldaquino de Bernini.

Con respecto a las influencias concretas e inmediatas que estas tesis de Céspedes pudieron tener en su contexto, hay que aludir a las primeras columnas torsas construidas en España, que serían, según J.A. Ramírez<sup>23</sup>, las del tabernáculo de plata del altar mayor del sagrario de la catedral sevillana, realizadas en 1597, época en la que el racionero llevaba a cabo una importante actividad artística para el templo hispalense bajo la tutela del arzobispo humanista Rodrigo de Castro, inmerso en un círculo tremendamente intelectual y erudito en donde todas estas especulaciones teóricas eran temas predilectos. Por otra parte, se aprecia cómo Andalucía es el lugar donde mayor es la influencia y donde también adquiere mayor desarrollo el sentido recargado de la arquitectura barroca, en un proceso que, lejos de constituir una contradicción, nos señala una misma raíz como se aprecia en el caso del cordobés, tremendamente italianizante y tendente hacia el barroquismo en algunos de estos aspectos señalados debido a su raíz crítica de origen clásico quinientista<sup>24</sup>.

Esta labor de exégesis filológica, basada en las influencias de los más puros postulados críticos de Arias Montano, le lleva a investigar los datos que no se verifiquen documentalmente, naciendo de aquí la abierta censura a Vitruvio. Pero, no obstante, el planteamiento que se desarrolla a partir de estas especulaciones, más o menos científicas, se engloban claramente en las coordenadas contrarreformistas, en un ejemplo más del carácter regresivo del siglo XVII con respecto al XVI, aún cuando utilice sus medios para llegar a fines distintos, en una unificación de los métodos progresistas del Quinientos con los planteamientos conservadores del Seiscientos o lo que es lo mismo la fusión de los clásico-renacentista con lo moralizador-barroco.

En este distinto carácter verídico o retórico es donde se engloban los tratados especulativos sobre el Templo de Jerusalén que nos interesa destacar aquí, el de Arias Montano, caracterizado por el más puro sentido de la verdad histórica o documentada, el de Villalpando, basado en la más clara idealización, y el de Céspedes que, aunque fundamentado sobre premisas histórico-críticas, tiende hacia la idealización moralizadora en aspectos como la unificación de los preceptos vitruvianos con el texto bíblico o la legitimación de las distintas artes por su origen hebreo-metafísico<sup>25</sup>.

En definitiva, observamos de nuevo la eterna disyuntiva humanista de lo verídico o lo ideal, en una postura primera que aquí viene determinada por la reconstrucción de Arias Montano, contrapuesta a un planteamiento de absoluta idealidad persuasiva moralizante sin ninguna base que se asemeje a lo real, traído aquí por Villalpando. A medio camino entre una posición y otra estaría la señalada actitud de Céspedes, basada en datos verídicos pero elevados a una perfección generalizada propia de los nuevos tiempos. Es una característica ya frecuente en el racionero, la de recoger postulados renacentistas del XVI y anunciar ya los barrocos del XVII<sup>26</sup>.

En síntesis, asistimos en este momento de paso de una centuria a otra al período de apogeo de una teoría simbólica por medio de la cual se intentaba legitimar y adaptar los elementos clásicos renacentistas al contexto contrarreformista barroco por medio del enorme prestigio del Templo de Jerusalén. Esta tesis

nace en Italia, donde aparecen sus primeras referencias a través de la enorme influencia cultural de Rafael o Vignola, la acogen los intelectuales españoles más relacionados con el ambiente humanista romano como Arias Montano, Pablo de Céspedes o Villalpando, y aquí es donde adquiere los caracteres singulares debido a la situación social, política y cultural de nuestro país en el momento de auge del imperialismo sacro de Felipe II, período en el que la identificación con el modelo hebreo es absoluto<sup>27</sup>.

En efecto, en esta época la monarquía sacra española se considera heredera y continuadora de la judaica del Antiguo Testamento. Su rey, Felipe II, es la nueva personificación de Salomón y su palacio-iglesia, la nueva representación del templo hierosolimitano. Se trata de un discurso en el que el imperio cristiano hispano aparece como pueblo elegido que por lo tanto necesita de una arquitectura ideal emanada directamente de Dios. De aquí el sentido suntuoso de las construcciones de la España filipina, ya sea en su demostración desornamentada pero impresionantemente grandilocuente y retórica de El Escorial o en el apogeo decorativo y recargado de la posterior arquitectura barroca. Desarrollo que parte de una evolución orgánica del clasicismo del XVI<sup>28</sup>.

Así pues, a pesar de la tremenda complejidad y variedad de opiniones que existían entre los muchos teóricos que se dedican a reconstruir y comentar el Templo de Jerusalén debido a su carácter impersonalizado, lo que es evidente es que en el cambio de siglo se consideraba como la construcción perfecta por antonomasia a partir de la cual tenían que legitimarse todos los proyectos arquitectónicos que aspiraran a una consideración elevada, lo que explica la importante actividad especulativa en torno a las características de su arquitectura.

«Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura. Manuscrito original de Pablo de Céspedes»

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fols. 256-258 v.

A.— Copia manuscrita de Juan Alfaro en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 19639, fols. 28v-34v.

B.— CEÁN BERMÚDEZ, 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, pp. 316-323. Trae parte de la copia de Alfaro.

«/(fol. 256)

En cuanto lo que dize el Libro de la Sabiduría in veste enim poderis quam habebat, totus erat orbis terrarum, oído en los púlpitos diversas opiniones i todas no me assientan mucho, ni que estuviesse un mapa labrado en la veste, como algunos dizen. Acuérdomme aver leído en Pausanias, libro V una cosa la cual a mi parecer me declara algo de lo que podían ser estas labores. Habla del templo i estatua de Júpiter, Aurei sunt deo calcei, palium item aureum. In eo cum diversa animalia, tum ex omnibus florum generibus lilia in primis caelata sunt. Los lirios suelen ser símbolo del cielo, flores i animales no es cosa que esté mui lexos de significar la tierra, que fuesse algo desto, no sé si me atrevo a dezirlo i que i<? loV fl k smoV, i la interpretación del Arias Montano totus mundus, se allegue algo a este sentido, vuestra merced lo entenderá mejor.

Dexando pues discursos aparte, la primer noticia que de la pintura hallo es acerca de Strabón, libro XVI de los edificios de Babilonia, cosa mui sabida es ser después del diluvio universal la primera ciudad, el primer imperio i la primera corte que tuvo la redondez de la tierra, donde se començaron grandezas i suntuosidades que hasta agora biven en la memoria de los ombres i de las casas particulares. Dize: in ea propter lignorum inopiam, ex palmaceis tratibus columnis aedificia faciunt. Circum columnas funes ex torta stipula confectos ponunt, postea ea illinientes coloribus pingunt. Portae bituminatae et aliae sunt tam ipsae quam domus quae omnes propter lignorum penuriam fornicantur, etc. No tenían ni pedreras ni madera, porque carecen aquellas regiones destes materiales, cortavan las mejores palmas más gruesas i rollizas, rodeávanlas de fortísimas cuerdas ILLINENTS, embetúnanlas con aquellos betunes acomodados, quedan fuertes i lisas COLORIBUS PINGUNT, qué pintavan?, como eran troços de palmas querían que la pintura representase lo que eran, a mi parecer encima pintavan aquellas hojas que haze el cohollo de la palma, a modo del capitel que después llamaron corintio. En el fuste o scapo pintavan listas debaxo arriba a imitación de la orden que dexan señalados en el tronco /(fol. 256v.) las ramas que unas de aquellas cortezas son inferiores a otras, i assí las demás partes de la coluna. Esta manera de pintar a mi parecer es la que pudo ser principio de lo demás a que se estendió l' arte del pintar.

Deste principio se derivó sin duda ninguna el orden de columnas que llaman corinthias, el scapo o fuste fue la palma rodeada i astringida de las cuerdas, el collarín de la coluna nació de una buelta más de la misma cuerda para que estoviesse la atadura más fuerte, abaxo como cosa que avía destar junto al suelo. Dieron más bueltas, i la más ínfima mui más gruesa, como más sujeta a secarse primero el betún rehinchía la agudeza de los ángulos, cortando e igualándolo sobre el cerco de la maroma, i el asiento después porque lo defendiesse de los inconvenientes de posar en el mismo suelo, era un cuadro de un ladrillo o de muchos, por no tener piedra, i assí hasta el día de oi se llama el dicho asiento Plinchion, laterculus. El capitel o era formado en troço de la misma coluna, o sobre puesto, formándole con el mismo betún para que la pintura pudiesse fingir sus hojas, que serían solamente el todo ellas, a la manera de pencas, como también an usado en las de mármol los antiguos con extrema gracia como se veen en San Juan de Laterano en el pórtico del batisterio, iten que aviéndolas cargado con su architrave, les añadieron la cornisa para que echando fuera la pluvia defendiesse las columnas de podrirse la madera i cuerdas, aunque el betún las tuviese vestidas i defendidas por su parte destes daños, /(fol. 258) i perdóneme Vitruvio que estos fueron los principios del orden corinthio i no los que él trae de cosas, a mi parecer redículas. Callimacho, escultor corinthio, añadió el harpar las hojas, una vez como hoja de olivo, como de ordinario se hallan, otra vez a hoja de roble, de la una manera i de la otra se hallan en esta iglesia mayor de Córdoba, algunos capiteles antiguos labrados por excelencia. De aquí con este presupuesto se entenderá con facilidad lo que dize en diversas partes la Escritura hablando de la fábrica del Templo: Palmarum species opervit tam cherubim quam palmas auro. Sculpsit Cherubim et palmas ante frontes pictura palmarum. I requería esta materia tratado más particular porque ai bien que dezir, assí en estos como en otros lugares i éste de Jeremias: Quia lignum de saltu praecidit opus manus artifiucis in ascia, argento et auro decoravit illud clavis et maleis conpegit ut non divolvatur in similitudinem palmae fabricata sunt, etc. Son como quien dize sus imágenes i dioses como un pilar que no se mueve si no le mueven, i llámale palma porque este vocablo fue el primero que tuvo la coluna, i aunque después se fabricaron de mármol, se le quedó el mismo nombre Iosepho, Antiq, VIII, cap. V, de la Regia de Salomon, Cuius pulcritudo tribus ordinibus opere intexta Assyrio, que como allá començó la Architetura, se quedó con los mismos términos como si dixésemos tres órdenes corredores de obra corintia.

Paréceme que si ciertos amigos que hizieron unos comentarios sobre algunos libros de la Escritura, uvieran dado en este lugar, ahorraran algunos años de trabajo que tuvieron bien grandes. /(fol. 257) A este

propósito pregunto qué es la causa que Vitruvio en sus libros de la Architettura no trata de las colunas torcidas ni pone la razón dellas? i Jacome de Viñola que escribió en nuestros tiempos, ser el primero que les aya dado regla i medida. Respondiérase a esto por ventura no ser antigua cosa, ni de aquel tiempo, ni averlas él hallado en los illustres edificios de que haze mención, que no sean de aquel tiempo, lo contrario se ve en la labor i elegancia dellas i antigüedad i en la común opinión de los ombres. Dízese i tiénese por cierto ser algunos despojos del templo de Gerusalén o de otra alguna fábrica de aquella ciudad que fueron traídos de allí en la guerra del emperador Tito i lo confirma una dellas que está en la iglesia de San Pedro de Roma, cercada de una bien cerrada rexa de hierro que tiene virtud milagrosa de expeler los malos espíritus de los ombres, allegándose a ella, la cual virtud se le quedó después de que Nuestro Señor Jhucristo se arrimó a ella predicando al pueblo. La columna i aun la reja son mui antiguas a la virtud manifiesta. Demás que algunas destas colunas (aunque todas de buena lei) que están en la dicha iglesia son tan hermosamente labradas que arguyen el cuerpo de la obra haver sido edificio insigne i aunque se pueden llamar corinthias, tienen no sé qué de extrañeza, i en los miembros de peregrino, estriadas el ínfimo tercio / (fol. 257v.) i de allí arriba vestidas de iedras, trepando por ellas algunos niños alados i otros animalejos, si mal no me acuerdo.

Supuestas estas razones, que son las colunas antiguas i mui antiguas de los tiempos floridos, i su escultura lo muestra, i que Vitruvio no haze mención dellas ni otro ninguno de los antiguos escritores, me haze entender que los assyrios escultores i los de las otras naciones de la grande Assia que aprendieron dellos, considerando este principio, deducido de las colunas de palmas, como viessen que las tales colunas con el gran peso del edificio, i no siendo su materia tal que pudiesse henderse o quebrarse, se corvasen a un lado i a otro, ordenaron después esta hermosíssima manera de colunas, reduziendo lo que en sus principios era vicio con artificiosa lindeza a fingirlas desta suerte que Vitruvio solamente osservó la manera de los griegos o no vido los edificios donde estavan puestas o no entendió el modo de sacarlas torcidas. /(fol. 258).

No nos da Estrabón más lumbré en cosa tan ciega porque su argumento era diferente. De creer es que si començó por imitación de palmas que passaría a figuras humanas, o que de figuras humanas se accommodasse a imitar ramas, hojas i otras /(fol. 258v.) naturales cosas, i siendo cierto que primero tuvieron imperio los assyrios que huviesse reino en Egipto, no sería alexarme mucho de buena congetura imaginar que los egipcios la recibiesen de los assyrios, ni tampoco es tan gran disparate como a Plinio le parece dezir, los egipcios que seis mil años antes que los griegos tuvieron ellos pintura, si conforme a lo que tengo dicho començaron con los assyrios i los años que ellos dezían eran según su cuenta de cuatro o seis meses, remítome a la buena razón de los tiempos.

Parece según esto que los principios dest'arte fueron estos no con más certidumbre que lo que la conjetura i consideración nos puede dar. Más cierto es el fin que tuvo i en que tiempo. En su tiempo, dize Plinio: *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*. Dize MORIENTIS aún no del todo ya muerta. Vese que se entretuvo algunos años después de Plinio, porque en las thermas Dioclecianas a mi tiempo, en un nicho grande como ellos llaman estava en la media naranja de pintura una gran figura assentada i otras a los lados en pie, i aún una dellas desnuda, i aunque con el mucho tiempo i ruinas maltratado se conocía mucho bueno en ellas, principalmente en los perfiles que se descubrían más. Los frailes cartuxos que tienen allí su convento hizieron en aquellas paredes un alhori, i assí no se pueden agora ver sino con dificultad.

Assimismo, junto al monasterio de San Juan i Paulo, en una viña que dizen por rastros i señales aver sido la casa de santa Constantina, hija de Constantino Magno, ai muchas ruinas i algunas bóvedas, i en una dellas avía de pintura algunos grutescos (cierta suerte de pintura dicha assí por hallarse en las grutas de las ruinas

de Roma), los cuales mostraban arte i buena manera, i principalmente una historia en medio de la bóveda que un cavallero cortó i arrancó de la bóveda i la puso en un cuadro en su casa, que después se perdió por quererla barnizar para que saliessen las figuras. Demás de las cuales se ven oi en aquel templo que llaman de Bacho, junto a la iglesia de Santa Inés via Nomentana, mucha parte de bóveda del cimborrio, labradas de mosaico algunas historias que no dexan de tener, para ser de aquella labor, buena parte de dibuxo i manera, hechas en tiempo de Juliano el Apóstata, el cual restauró, mas no con la grandeza i ornato que deviera tener primero el dicho templo, para sepultar en él a su muger Helia Augusta<sup>1</sup>, hermana de santa Constantina, donde también yacía la misma santa en una tumba harto preciosa de pórfido, labrada una a modo de parra i unos niños que pisan unos i otros animales en ella van en estampa».

1. Juntamente con el cuerpo de Santa Constancia, hermana de la emperatriz [Texto tachado en el original].

## NOTAS

1. En el comienzo del fol. 29 de la versión de Alfaro se señala: «Dexando pues discursos aparte, la primer noticia que de la pintura hallo...», punto exacto donde comienza la edición de Ceán.

El texto es rescatado por el pintor Juan de Alfaro por aparecer en él noticias y comentarios acerca de la pintura, englobándose dentro de un estudio general sobre el Templo de Jerusalén que no llegó a acabar por su repentina muerte como declara en este párrafo. Así lo dice el propio Alfaro quien por su dedicación a la pintura, transcribió lo que el racionero consagró a esta disciplina, desdeñando el resto. Esto ha hecho que hoy en día se considere a Céspedes fundamentalmente pintor, cuando en realidad, sus planteamientos intelectuales eran amplísimos, abarcando la mayor parte de las actividades humanistas. Todos los escritos de Céspedes en las distintas disciplinas intelectuales, así como todos los fragmentos y anotaciones sobre el Templo de Jerusalén se contienen en mi libro *Pablo Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, actualmente en prensa en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

Dice así Alfaro: «Aunque en este estado parece dejó el racionero Pablo de Céspedes este *Discurso de antigua i moderna Pintura i Escultura* por aber muerto con tanta brevedad parece conbiniente aumentar lo que de los principios desta arte dixo en el *Discurso sobre el Templo de Salomón*» (Biblioteca Nacional, Mss. 19, 639, fol. 28 v).

2. «Los lirios suelen ser símbolo del cielo, flores i animales no es cosa que esté mui lexos de significar la tierra. Que fuese algo desto, no sé si me atrevo a dezirlo...i la interpretación del señor Arias Montano totus mundus se allegue algo a este sentido». La importancia de Arias Montano dentro del panorama humanista de la cultura simbólica o alegórica ha sido señalada por GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 87.

3. «Cortavan las mejores palmas más gruesas i rollizas, rodeavanlas de fortísimas cuerdas..., embetunávanlas con aquellos betunes acomodados, quedan fuertes i lisas coloribus pingunt, qué pintavan? Como eran troços de palmas, querían que la pintura representase lo que aquellas hojas que haze el cohollo de la palma, a modo del capitel que después llamaron corintio...Esta manera de pintar a mi parecer es la que pudo ser principio de lo demás a que se estendió l'arte de pintar».

4. Para defender su postura trae el racionero argumentos de los más variados tipos, en los que no faltan las explicaciones puramente racionales desde su punto de vista, que nos hablan de ese aspecto funcional basado en el origen del arte en la más evidente imitación de las cosas de la naturaleza. Así, al referirse a las columnas, anota: «aviéndolas cargado con su architrave, las añadieron la cornisa para que echando fuera la lluvia defendiese las colunas de podrirse la madera i cuerdas, aunque el betún las tuviese vestidas i defendidas por su parte destos daños».

5. FORSSMAN, E. *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, Xarait, 1983. Dentro del primer capítulo: «Los órdenes vitruvianos y su interpretación del siglo XVI al XVIII», el primer apartado: «Los órdenes y la tradición antigua», donde se señala la simbología imperial del orden corintio y compuesto, en un momento del siglo XVI en que Roma rescata el carácter universal de la Antigüedad que se extiende ahora con la idea del romanismo universalizado del Quinientos, de la que Miguel Angel es uno de los máximos representantes.

6. Roma, 3 vols. 1596-1605.

7. Sobre las diferentes hipótesis de reconstrucción del edificio y su representación en la arquitectura del momento ver principalmente RAMÍREZ, J.A. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza, 1983, el capítulo 5: «Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)». RAMÍREZ, J.A. *Edificios y sueños. (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, Universidad de Salamanca y Universidad de Málaga, 1983. Los tres primeros capítulos. RAMÍREZ, J.A. «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el «Orden Salomónico Entero». *Goya*, 160, 1981, pp. 202-211. TAYLOR, R. «Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la «Idea» de El Escorial». *Traza y Baza*, 6, 1976, pp. 5-62. TAYLOR, R. «El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario)». *Academia*, I, 4, 1952, pp. 411-473. VON DER OSTEN SACKEN, C. *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, Xarait, 1984. Sobre todo el capítulo VI: «El Escorial como nuevo templum salomonis».

8. «A este propósito pregunto qué es la causa qué Vitruvio en sus libros de la Arquitectura no trata de las colunas torcidas ni pone la razón dellas? i Jacome de Viñola, que escribió en nuestros tiempos, ser el primero que les aya dado regla i medida».

9. Para ver la evolución de la importancia que se le da a esta columna en la tratadística arquitectónica humanista y su progresiva importancia ver RAMÍREZ, J.A. *Edificios...*, el cap. III: «El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad».

10. Esta tradición la refiere así Céspedes: «tiene virtud milagrosa de expeler los malos espíritus de los ombres, allegándose a ella, la cual virtud se le quedó después de que Nuestro Señor Jhesucristo se arrimó a ella predicando al pueblo».

11. El paso definitivo para la creación del orden salomónico entero lo dará posteriormente Fray Juan Ricci, personaje muy influenciado por las teorías e ideas de Céspedes.

12. «No sería alexarme mucho de buena congetura imaginar que los egiptios la recibiesen de los assyrios».

13. La censura a las formas constructivas de origen clásico se produce en el período trentino por el sector más radical e intransigente en esta materia, prohibiendo cualquier referencia a elementos que tengan relación con lo pagano. Destacan en el campo arquitectónico los preceptos de San Carlos Borromeo y su negativa hacia la utilización de los órdenes clásicos.

14. Un aspecto interesante en este sentido, y al que Céspedes hace puntual referencia al principio de este documento es la permanente reiteración de esta idea a través de la oratoria sagrada tan importante en la función moralizadora y persuasiva de la época. Así aparece descrito minuciosamente en muchos sermones en donde de manera

clarividente se reflejan todos estos postulados ideológicos contrarreformistas. Ver DÁVILA FERNÁNDEZ, M.P. *Los sermones y el arte*. Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1980.

15. Destaca, aparte de otros materiales nobles, la enorme profusión del revestimiento en oro de muchas partes y objetos del Templo de Salomón, referidas puntualmente en 1 Reyes 6, 20-22, 28-35. Especialmente se subraya la abundancia de la decoración en oro en el relato de 2 Crónicas 3, 4-10 y 4,1-3, 7-8, 11-22.

16. Este tema, que aquí tratamos más superficialmente, ha sido estudiado por RAMÍREZ, J.A. en sus obras reseñadas en la nota 7.

17. Grabado reproducido por RAMÍREZ, J.A. *Edificios...*, p. 155.

18. Igualmente es de destacar su repercusión en las teorías y construcciones de Guarino Guarini y en los preceptos de Caramuel, con el que se llega ya en 1678 a la total desintegración de la normativa de Vitruvino. Ver RAMÍREZ, J.A. *Edificios...* y RAMÍREZ, J.A. «Guarino Guarini...»

19. CARDUCHO, V. *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pp. 107-108.

20. *Ibidem*, según la nota 279 de Calvo Serraller a los *Diálogos* de Carducho. «La leyenda...procede de F. Josefo y se refiere a dos columnas, de bronce y de arcilla, en las que Enos, hijo de Seth, resumió toda la sabiduría de Adán».

21. ALDRETE, B.J. de. *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*. Roma, Carlo Vulliet, 1606. Edición y Estudio de Lidio Nieto Jiménez. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, pp. 305-312.

22. Recogida por 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, pp. 53-54, al transcribir la «Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual» de Bernardo de Aldrete, señala cómo el canónigo trae una cita de un geógrafo musulmán donde, a pesar de considerar el templo de Salomón como la mezquita de Alacsa, indica que: «Ninguno ai en toda la redondez de la tierra que lo iguale en grandeza, sino es la grandíssima mezquita que ai en Córdoba en las Regiones Andaluzes».

23. RAMÍREZ, J.A. «Guarino Guarini...», p. 210.

24. Así lo manifiesta también CHUECA, F. «El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis», *Archivo Español de Arte*, XLII, 1969, pp. 139-153, al señalar: «Allí donde ha surgido un foco vigoroso de cultura clásica siempre ha florecido la arquitectura: la historia nos lo demuestra inequívocamente. No importa que en Andalucía fuera precisamente donde el barroco alcanzó sus más delirantes extremos, entrado el siglo XVIII; a la larga vemos que estas gentiles y caprichosas ramificaciones arrancan, y por eso pueden sostenerse en artificial equilibrio, de un tronco fuerte y macizo, regado con linfas puras de filtrado clasicismo».

25. La diferencia entre la postura de Villalpando y la de Céspedes acerca de la legitimación de Vitruvio por medio del Antiguo Testamento consiste en que el jesuita acepta sin reservas al tratadista romano, mientras que el racionero lo pone en duda y le asigna una dura crítica.

26. En otro sentido ésta es la evolución que se produce también con la influencia erasmista a lo largo del Humanismo, pues perderá su primaria condición crítica para englobarse en el conservadurismo del período contrarreformista.

27. Este tratamiento español del tema no impide por supuesto que éste siga desarrollándose especulativamente en el país transalpino, sobre todo en Roma, donde la identificación con las connotaciones socio-culturales del modelo hierosolimitano eran evidentes. Así se aprecia la influencia de estas tesis en personajes de la talla de Bernini o Borromini, aún cuando en este influjo tendrá mucho que ver la obra de Prado y Villalpando.

28. El carácter mesiánico de la monarquía española estaba plenamente identificado por el riguroso programa establecido sobre Felipe II y El Escorial como traslación de los planteamientos hebreos de la época de Salomón, en un discurso en donde la posición mediadora entre Dios y los hombres que poseía el rey judío la adoptaba la monarquía

española, en su afán por ensanchar los dominios cristianos, al igual que hiciera Salomón, quedando como centro de este programa y como su signo más visible el edificio sagrado constituido por la trilogía de casa del sacerdote, casa de Dios y casa del rey.

Todo esto se acentúa por el hecho de que la monarquía hispana en este momento es la de los lugares sagrados, y Felipe II el «rey de Jerusalén», en una continuidad que tanto a nivel regio como popular (tradicón de las primeras colonizaciones hebreas de la Península, tan habituales en Céspedes) era evidente.