


LAS IDEAS ARTÍSTICAS EN EL EPISTOLARIO DE PEDRO DE VALENCIA

M^a DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA

 EN LAS III JORNADAS sobre el Humanismo extremeño, celebradas en Fregenal de la Sierra en 1998 y publicadas en Trujillo en 1999, ya abordamos el estudio de la personalidad de Pedro de Valencia, desde la triple perspectiva, como teórico de la pintura, mentor de programas iconográficos y como coleccionista de obras de arte¹. Ahora, en el presente trabajo, nos centraremos básicamente en el contenido de su epistolario tratando de perfilar de manera más detallada sus concepciones sobre el arte.

La elección del epistolario como punto de partida para este breve análisis se fundamenta en dos razones: la primera, por ser en estas cartas donde Pedro de Valencia vierte de manera más personal y directa alguna de sus ideas sobre la teoría artística, trasladando a sus amigos y allegados, de forma abierta y sin temores de censura, un cúmulo de pareceres y opiniones sobre temas diversos.

En segundo lugar, las cartas que hasta la fecha conocemos del humanista, si bien hoy podemos confirmar que ya han sido todas ellas publicadas a través de diferentes estudios², sin embargo, su difusión entre la comunidad científica ha alcanzado

¹ M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, "Humanismo y arte en Pedro de Valencia" en *El Humanismo Extremeño*, (Coord. Marqués de la Encomienda, C. Solís, F. Tejada, M Terrón A. Viudas), Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 411-428.

² Entre otros trabajos relacionados con la publicación del epistolario de Pedro de Valencia remitimos a: Guillermo Antolín, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia al P. José Sigüenza", *La Ciudad de Dios* 41 (1896) 341-350; 491-503; Idem, 42 (1897) 127-135; Idem, 41 (1897) 364-368 y 436-441; "Cartas de Pedro de Valencia" *Epistolario español*, II, Biblioteca de Autores Españoles, vol.

menos interés que otros textos de este autor y cuando lo han hecho, generalmente, ha sido desde la perspectiva biográfica, o de las relaciones socio-políticas e intelectuales del humanista, pero no desde el punto de vista de la teoría del arte.

De la amplia correspondencia del humanista nos hemos valido básicamente de las escritas a Fray José de Sigüenza entre 1595 a 1603³, y a Pablo de Céspedes entre 1604-1605⁴. En ellas se comprueban además otros datos de interés para el tema motivo de estudio: su estrecha amistad con Arias Montano y el contacto frecuente con el círculo intelectual y artístico sevillano, muy activo durante este período histórico, así como el importante papel desempeñado por Pedro de Valencia en el entorno escurialense y madrileño. Según todo ello nuestro humanista puede ser considerado uno de los resortes intelectuales y teóricos de la teoría artística española del Siglo de Oro. Su pensamiento irradia desde Céspedes al pintor y teórico Pacheco, través de los influyentes escritos del racionero cordobés: *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, *Poema de la Pintura* y *Carta sobre la pintura enviada a Francisco Pacheco*⁵ y más tarde de éste, mediante

LXVII, Madrid, 1965; J. Martínez Ruiz, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979) 371-397; Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Universidad de Sevilla, 1993, quien anota distintas fuentes manuscritas del autor y su actual ubicación; Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad de Granada, 1993, en especial el amplio Apéndice documental: pp 257-477. En la actualidad prepara la edición de todo el epistolario del humanista el Dr. Javier Fuente, cuyo texto se publicará dentro de la *Colección de tradición clásica y humanística en España e Hispanoamérica* en la Universidad de León.

³ La correspondencia con el padre Sigüenza se inicia en 1593, unos meses después de transcurrido el proceso inquisitorial contra el fraile jerónimo, y quizás debido a ser ambos condiscípulos de Montano y afines en ideas. Se trata de al menos una decena de cartas fechadas el 15 de noviembre de 1593; 5 de septiembre de 1594; y diciembre de 1595; junio de 1596; septiembre de 1596; mayo de 1597; mayo de 1600; octubre de 1602 y mayo de 1603. Han sido publicadas en el trabajo ya citado de Guillermo Antolín, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia al P. José Sigüenza", pp. 341-503.

⁴ La correspondencia que más nos interesa con Céspedes son tres cartas fechadas en Zafra el 25 de agosto y el 5 de octubre de 1604, y el 22 de enero de 1605. Las tres se conservan en el Archivo Catedralicio de Granada (libro 58, ff. 330-331v; ff. 332-333 y ff. 334-335v), y han sido publicadas por los trabajos ya citados de J. Martínez Ruiz, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", pp 371-397 y Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...* pp. 401-411, pero no hemos podido consultarlas personalmente.

⁵ El *Discurso* se realizó por iniciativa de Pedro de Valencia y a él está dedicado. Fue redactado en 1605 y de ello se hace referencia en la correspondencia entre ambos humanistas. Se conserva en el Archivo Catedral de Granada, libro 58, ff. 263-275. No fue impreso en aquel momento, ya que únicamente se conocía una reproducción que realizó en el siglo XVII el pintor Juan de Alfaro para la Duquesa de Béjar (hoy manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19.639, ff. 2-28). El texto de Alfaro también se transcribió en R. Leal, *Obsequio de Córdoba a sus reyes o descripción de las demostraciones públicas de amor y lealtad que Córdoba tributó a nuestros católicos monarcas...*, Imprenta J. Rodríguez, Córdoba, 1796, s/f. Posteriormente fue publicado por Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. V, pp. 273-315. En este mismo texto de Ceán se publica la carta que sobre pintura fue enviada a Pacheco, pp. 344-352. No obstante, gran parte del *Discurso* de Céspedes así como su *Poema de la Pintura* constituye la base

sus obras *Arte de la Pintura* y *Libro de la descripción de los verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, al resto del citado núcleo sevillano, ideológicamente contrarreformista y estéticamente situado ya a comienzos del barroco⁶. Por otra parte, de la relación con el padre Sigüenza y con el ámbito artístico de El Escorial, la personalidad de Pedro de Valencia será determinante en el marco cortesano de Madrid⁷. En definitiva los dos focos artísticos más destacados de la España del siglo XVI y XVII están en deuda con su obra y con sus opiniones.

TEORÍAS ARTÍSTICAS

El pensamiento de Pedro de Valencia considera el arte, en su globalidad, como una actividad intelectual, es decir, propia del intelecto humano, y por lo mismo alejada de la concepción de actividad mecánica y manual que había tenido en la Edad Media. Mantiene la idea de la separación entre el arte y la ciencia y, como otros contemporáneos y humanistas de la época, trata de reflexionar y profundizar en la especificidad de cada una de las artes. Es aquí donde surge la conocida teoría y disputa del Parangón, en la que tanto él, como sobre todo Céspedes a través de su *Discurso entre la pintura*, participarán activamente. En esta cuestión Pedro de Valencia parece inclinarse por la pintura y a ella dedicó parte de su actividad como mentor de programas pictóricos, que otros artífices ejecutaron bajo su dirección intelectual y a los que nos referiremos más adelante. No obstante, los matices teóricos de estos planteamientos hemos de entresacarlos a través de frases indirectas de su epistolario y, sobre todo, en las opiniones que nos han dejado por escrito las figuras afines a su pensamiento y con las que existía una comunión de ideas. En este caso hemos de releer a Pablo de Céspedes, Fr. José de Sigüenza, Francisco Pacheco, Arias Montano, Luis Alcázar, Francisco de Medina y el círculo de Sevilla.

De todos ellos, en lo referente a la teoría pictórica, es sin duda Céspedes al que debemos de considerar su principal interlocutor a través de la correspondencia entre ambos y de los ya citados textos del cordobés *Discurso entre la pintura* y

teórica de Francisco Pacheco y como tal fueron utilizados y publicados por él en su *Arte de la Pintura*, según el mismo refiere. Finalmente el texto íntegro del *Discurso* se ha publicado en Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...*, pp. 419-440

⁶ Francisco Calvo Serraller, *Teoría artística del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 97; Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, 1649 (ed. a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990; Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de Illustres y Memorables varones*, Sevilla 1599, (Ed. P. M. Piñero y R. Reyes), Sevilla, 1985.

⁷ Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Universidad de Sevilla, 1993; M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona, "Humanismo y arte en Pedro de Valencia...", pp. 411-428.

su *poema de la Pintura*. El *Discurso*, como sabemos, está dedicado al humanista de Zafrá en reconocimiento por haber sido éste uno de los que impulsaron al racionalista cordobés a terminar el escrito⁸. Se trata de uno de los primeros textos en castellano donde se vierten conceptos análogos a los que en Italia estaban planteando teóricos del siglo XVI, como Zuccaro⁹, al que Pedro de Valencia también conocía. No en vano en torno a la primera década del siglo XVII colaboró con el círculo madrileño en El Escorial y en los palacios reales, donde trabajaban importantes pintores-teóricos como Zuccaro y Carducho¹⁰.

Como hombre que vive a caballo entre dos épocas, en la concepción pictórica de Valencia, sobresalen dos cuestiones, la primera, la pervivencia del *Ut pictura poesis*, que ha dominado todo el siglo XVI, la segunda, la idea *Docere et delectare*, propio del concepto postrentino que se desarrolla en el siglo XVII en el que la imagen cobra un valor persuasivo y social, sin abandonar el naturalismo. Es decir, el humanista, como hombre de su tiempo, asume el cambio de centuria en el que las ideas renacentistas van dando paso al manierismo y a los conceptos del barroco incipiente.

En consonancia con la primera cuestión, Valencia exige al pintor erudición y ciencia, ya que la forma más elevada de la representación es la pintura de “historia”. Para realizar con decoro la representación figurada el artista deberá alcanzar la formación suficiente y recurrir a las fuentes literarias. Así lo trasmítá en la carta a Céspedes animándole a finalizar su discurso, consciente de que en pocos ejemplos como el suyo se daba la simbiosis de “pintor y poeta”. Los mismos planteamientos se vierten en la correspondencia con el padre Sigüenza, cuando comenta las dudas sobre el decoro en la representación del sexo de los ángeles¹¹, el Apocalipsis¹² o

⁸ Carta a Pablo de Céspedes animándole a terminar el *Dialogo* fechada el 25 de agosto de 1604.

⁹ Sobre la teoría artística de Céspedes y su relación con la teoría artística italiana del siglo XVI Cfr: Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...*, pp. 157-171; Francisco Calvo Serraller, *Teoría artística del Siglo de Oro*, pp. 97 y ss; Francisco Pacheco, *El arte de la pintura...*, pp. 409-410; Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600...*, pp. 249-271.

¹⁰ M^ª Dolores Campos Sánchez-Bordona, “Humanismo y arte en Pedro de Valencia”, pp. 419-425, nota 42 de este trabajo

¹¹ Carta al padre Sigüenza, fechada en Zafrá el 2 de junio de 1596, vid. M. D. Campos Sánchez-Bordona, “Humanismo y arte en Pedro de Valencia”, pp. 419-25.

¹² Pablo de Céspedes hizo algunos comentarios sobre el Apocalipsis en los que se valió de la colaboración de Pedro de Valencia y de los jesuitas Rodrigo de Figueroa y Luis Alcázar. Las referencias del humanista zafrense al Apocalipsis se anotan en la correspondencia con el jerónimo, en noviembre de 1593, el 7 de mayo de 1603 y el 25 de agosto de 1604. Generalmente hacen alusión a la obra escrita por Luis Alcázar *Vestigatio arcani sensu in Apocalypsis*, con la que Pedro de Valencia no estaba muy conforme, aunque fue publicada en Amberes en 1614 con grabados del pintor sevillano Jaúregui. Al parecer, existió otra carta de Valencia a Francisco de Medina, hoy perdida, en la que se hacía mención a este tema, según refiere Nicolás Antonio, en *Biblioteca Hispana Nova*, 1783-1788, t. II.p. 244 (dato citado por Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600...*, p. 62). En todo

personificación y simbolismo de las virtudes¹³, cuestiones sobre las que vierte su amplísima cultura y erudición humanística.

El respaldo de la erudición y la obligada consulta de las fuentes bíblicas y de la antigüedad clásica es para Pedro de Valencia un resorte seguro del buen hacer y de la adecuada interpretación de la Historia, sea, sagrada o profana, de manera que pueda cumplir su principal finalidad: instruir (*docere*). Es también fiel reflejo de su amor por la tradición grecolatina y por los textos antiguos, por ello confiesa: “no hay lección de libro, antiguo a lo menos, que no pueda traer provecho”¹⁴. En esta línea Valencia evolucionará hasta concebir la representación de la imagen con el mayor rigor naturalista y el máximo decoro, ya que debido a la elevada capacidad de la imagen para posibilitar el conocimiento, ésta no debe crear confusión. Llega de esa manera a la reflexión sobre la *mimesis* en la pintura y en el arte y consecuentemente al análisis sobre las fuentes de inspiración del artista, tema de habitual preocupación intelectual en Zúcaro, Scamozzi y la mayoría de los teóricos italianos.

Filosóficamente Valencia diferencia la creación de la ejecución, ya que las ideas se hacen realidad en la materia. Como humanista cristiano fundamenta sus ideas en las Sagradas Escrituras y en la Ciencia representada, en su caso, por los filósofos y médicos y así se lo comunica a Sigüenza en 1603¹⁵. Llevados al terreno artístico tales planteamientos, la imagen o Idea está en la mente, en el interior del intelecto del artista, es allí donde Dios la sitúa, a semejanza suya. Mientras que la imagen externa, ya creada o ejecutada, es la que se ofrece a través de los sentidos. Se produce una intelectualización de la actividad creativa similar a la propuesta por Zuccaro y otros tratadistas italianos de fines del Quinientos, a través de los cuales se abre el camino al manierismo y al naturalismo barroco. Si estéticamente

caso, es muy posible que el texto de Luis de Alcázar y los comentarios de Arias Montano y Pedro de Valencia se tuvieran en cuenta a la hora de proyectar el programa iconográfico del Cabildo de la Catedral de Sevilla, obra de Pacheco, pero bajo los auspicios de los canónigos Pedro Vélez de Guevara y Luciano Negrón, ambos conocidos del humanista de Zafra.

¹³ En cuanto a las Virtudes hay citas en este epistolario, una en la carta, ya mencionada, al padre Sigüenza de junio de 1598, pero sobre todo son interesantes los manuscritos que sobre este aspecto escribió Pedro de Valencia, uno, conjuntamente con el cosmógrafo portugués Juan Bautista Lavaña, titulado *Relación de la traça de las virtudes*, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 5585, ff. 127-134; otro titulado *Descripción de la pintura de las virtudes*, BNM. Ms. 13348, ff. 22-31v (Parte de estos textos han sido analizados por Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600...*, pp. 79 y 260 y ss) Sobre esta obra y programa iconográfico y artístico en la actualidad estamos preparando una edición y estudio.

¹⁴ Carta al padre Sigüenza, fechada en Zafra el 7 de mayo de 1603.

¹⁵ Carta al padre Sigüenza, fechada en Zafra el 7 de mayo de 1603: *...Los filósofos y los médicos han hallado en el hombre, cuyo Ánimo (o nous o mens) es como el principio i causa universal i representa al Padre y su principal asiento, conforme a la escritura, está en el corazón, que es Pater Spiritum... Al padre se atribuye la creación i gobierno que la haze in verbo, Sapientia siue iussione, pero la ejecución de todo i cada cosa es per Spiritum, qui replevit orben terrarum... Así pues el corazón i principio es el Padre que capuz Christ et pater Spiritum. Caput vero ecclesiae Christus...*

Pedro de Valencia se sitúa en estas corrientes, en la concepción sobre la función del arte es plenamente contrarreformista al conferir a la imagen un alto valor simbólico y de transmisión de ideas (*docere et delectare*).

La personalidad de Pedro de Valencia es un claro ejemplo de humanista cuyas ideas tuvieron una amplia repercusión en el panorama de la teoría artística española de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Su influencia se orienta en la doble vertiente de ser, por un lado el impulsor de los nuevos planteamientos pictóricos a través de sus relaciones intelectuales con el conocido círculo de la academia sevillana: Céspedes, Arias Montano, Villegas Marmolejo¹⁶, Pacheco, Francisco de Medina¹⁷, Mal Lara, Arguijo, Jaúregi; y también como responsable de programas iconográficos en ámbitos cortesanos y eclesiásticos ejecutados al filo del cambio de centuria por importantes pintores italianos y españoles. Entre ellos destacan sus intervenciones programas del palacio del Pardo, Alcázar de Madrid, El Escorial, el Cabildo catedralicio y la custodia procesional de Sevilla, donde colaboran los Carducho, el Bergamaso, Federico Zuccaro, Fabricio Castello, Gaspar Becerra, Juan de Arfe, intervenciones donde el nombre de Valencia se une a los de Arias Montano, Fray José de Sigüenza, Juan Baptista Lavaña, los canónigos sevillanos Luciano Negrón, Pedro Vélez de Guevara, el licenciado Pacheco y jesuitas como Luis Alcázar.

LA SUPERACIÓN DEL MODELO CLÁSICO EN ARQUITECTURA

Una de las principales preocupaciones sobre cuestiones arquitectónicas que descubrimos en Pedro de Valencia es su interés por el templo de Salomón. Se suma con ello a la corriente humanística de Arias Montano, Jerónimo Prado y Juan Bau-

¹⁶ Entregó a Pedro de Valencia un dibujo de Montano.

¹⁷ Francisco de Medina (Sevilla 1544-1615). Hombre clave en el ambiente intelectual sevillano de finales del siglo XVI. Conocido de Pedro de Valencia y citado por él en su epistolario, a nuestro parecer, ambas personalidades tenían algunos puntos en común. Como Pedro de Valencia, Medina poseía una buena formación clásica humanista, en este caso adquirida junto a Juan de Mal Lara y completada en sus viajes a Italia en 1564 y 1570. Era un modesto coleccionista, sobre todo de piezas arqueológicas y eruditas; estaba vinculado a una casa nobiliaria, en este caso la de Alcalá, llegando a ser preceptor del heredero que falleció prematuramente en 1590. Fue secretario del influyente obispo Rodrigo de Castro hasta la muerte de éste en 1600, lo que le abriría las puertas del poder eclesiástico y la relación con figuras como el canónigo Francisco Pacheco (muerto en 1599). Después de 1600 llevó una vida más retirada, aunque participó en el Sínodo de 1604. Posiblemente fue Medina quien puso en contacto a Céspedes con Francisco Pacheco, que veía en el poeta y erudito sevillano una figura de prestigio de la generación anterior a la suya. En varias ocasiones Pacheco le consultó sobre temas pictóricos relacionados con la Casa de Pilatos, la iconografía de San Miguel y Juicio Final. El artista tuvo muy en cuenta sus opiniones sobre la pintura, según se constata en *Arte de la Pintura* (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 74-75).

tista Villalpando y el círculo escorialense de Felipe II donde el templo de Jerusalén adquiere un alto valor como modelo tipológico sacro y como formulación simbólica de la perfecta arquitectura cuyas reglas y normas fueron dictadas por Dios¹⁸.

Este interés es una consecuencia del pensamiento de zafrense, donde prima la tradición del judaísmo helenizante en el que se recurre a la cultura greco-latina pero también y sobre todo a la Biblia y al mundo antiguo anterior al mundo clásico, es decir lo babilónico, egipcio, fenicio, púnico, asirio. En este sentido, los órdenes arquitectónicos no se formulan exclusivamente a partir de Grecia y Roma, sino a partir de otros edificios realizados en períodos históricos anteriores, contemporáneos de los episodios bíblicos. Para Pedro de Valencia el orden hierosolimitano marca el inicio de la formulación, pero una vez desaparecido, podemos conocerlo a través del estudio y análisis de otras manifestaciones arquitectónicas análogas, como eran las babilónicas y las egipcias. Desde esta perspectiva el modelo arquitectónico y teórico clasicista del siglo XVI quedaba superado y Vitruvio, hasta entonces la máxima autoridad en este terreno, era ya cuestionado, abriendo el camino a la desintegración de la normativa vitruviana que había regido la etapa anterior del Renacimiento¹⁹. El modelo bíblico resultaba, a sus ojos, más válido que el modelo clásico grecorromano y la antigüedad histórica se entendía y apreciaba en su concepción más amplia y no solo bajo el enfoque de la *Rinascita* italiana. Algunos elementos constitutivos de la arquitectura antigua anterior al mundo clásico, tal es el caso de Egipto, eran considerados contemporáneos del Templo de Salomón y por lo tanto referentes para conocer mejor la complejidad del edificio hierosolimitano.

Así lo entiende Pedro de Valencia cuando escribe a Pablo de Céspedes el 22 de enero de 1605²⁰, quizás para ayudarle en algunas cuestiones relacionadas con el comentario sobre el templo de Jerusalén que éste preparaba²¹. En la carta

¹⁸ Sobre la influencia del templo de Salomón remitimos a Helen Rosenau, *Vision of the temple. The image of the temple of Jerusalem in judaism and christianity*, Londres, Oresko Boock, 1979. El interés que alcanza en el contexto hispano y europeo de los siglos XVI a XIX ha sido ampliamente estudiado en, *Dios arquitecto, J. B. de Villalpando y el Templo de Salomón*, (ed. a cargo de J. Antonio Ramírez), Madrid, Siruela, 1991. En especial son de interés para el tema que nos ocupa los estudios introductorios que acompañan dicha edición de René Taylor, "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado: De la arquitectura práctica a la reconstrucción mística", pp 153-212; J. Antonio Ramírez, "Del valor del templo al coste del libro. Las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II y J.B. Villalpando", pp 213-242.

¹⁹ J. Luis González Moreno-Navarro, *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

²⁰ Carta publicada J. Martínez Ruiz, "Cartas inéditas de Pedro...", pp 371-397; Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...*, docs. XXIX, pp. 409-411.

²¹ Pablo de Céspedes escribió un borrador sobre *Comentarios y anotaciones sobre el templo de Jerusalén*, conservado en el Archivo de la Catedral de Granada, libro, 58, ff: 169-170; 190-193v; 251-260v; 336-341. El texto ha sido publicado por Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo*, pp. 444-463.

el humanista de Zafra se detiene en el análisis de las columnas y capiteles del orden “corintio”, pero no se fija en el modelo griego, sino en el egipcio. Siguiendo su formulación filológica, hace alarde de su erudición humanística, del habitual recurso a lo arqueológico y recurre a los textos clásicos y a las fuentes literarias de la antigüedad. El orden corintio que Valencia refiere en su carta nada tiene que ver con lo vitruviano, sino con la sala y columnas de la nave del templo de Tolomeo IV Filopator, que describe Callixenos de Rodas en su Historia de Alejandría, (siglo III, a.C.) texto del que únicamente han llegado algunos párrafos tomados por Ateneo²².

Las palabras de Callixenos referidas por Atheneo en la descripción de las columnas de la nave de Ptolomeo Philopator, me parecen a mi muy claras i que contienen sentido llano i que entendido una vez no se puede controvertir dél. “Dize que aquella sala para las cenas o combites era de nueve lechos i que la forma o disposición de la fábrica de ella era al modo de la architettura de Egipto. Por que las columnas que allí se hazían (las que usavan hazer en Egipto o las que estavan hechas allí en la nao, pero mejor es lo primero) las levantavan redondas, (aunque eran de piezas i piedras diferentes, las hacían redondas, siendo assí que los griegos i romanos en aviendo de ser de piezas, hacían antes columnas o pilares cuadradas que redondas) i que variavan o se ivan diferenciando en las piezas o piedras que ivan puestas alternadamente, una negra i otra blanca, a estas piezas o piedras de la coluna llama spondylos, que es vértebras, i propiamente se llaman assí los uessos que componen el espinaço y el cuello; i el cuello bien se compara a la coluna i al contrario; i assí bien también las piezas de la coluna se llaman con los nombres de las del cuello.. Luego pasa a la descripción del capitel i hazela en comparación de los capiteles de

²² El texto de Callixenos, según Plinio, se perdió, pero fue copiado por Ateneo de Náucratis, en especial lo referente a la conocida *pompé de Tolomeo Filadelfo* o procesión triunfal. El texto de Calixeno que toma Pedro de Valencia para esta carta es la versión de Ateneo, *Los Deipnosophistas*, libro V, 206 A.C, como se comprueba del estudio de M^ª Luz García Fleitas, “Acerca de las columnas egipcias descritas por Calixeno de Rodas”: carta del humanista Pedro de Valencia al pintor Pablo de Céspedes”, *Silva* (5) 2006, 219-230. Anotamos parte de la traducción del texto de Ateneo que nos ha proporcionado esta autora, a quien agradecemos sus indicaciones y referencias, con el fin de poder compararlo con lo escrito por P. de Valencia insertado por nosotros en el presente trabajo. Ateneo afirma: *...la sala de nueve lechos, egipcia en estilo de construcción, pues las columnas allí existentes se alzaban redondeadas y sus tambores eran diferentes, alternando en negro y blanco. Sus capiteles tenían forma redondeada y todo su contorno asemejaba rosas ligeramente abiertas. Alrededor del llamado cálato no había espirales, como en los griegos, ni hojas de acanto, sino capullos de loto de río y frutos de palmeras recién brotadas. A veces eran esculpidos también otros muchos tipos de flores. La parte situada debajo de la base del capitel, que se encuentra sobre el tambor que se une al capitel, tenía disposición semejante, con flores y hojas de nenúfar como si hubiesen sido entrelazadas. De esta manera construían columnas los egipcios. También dan color a las paredes con ladrillos blancos y negros y, en ocasiones, también con los hechos de piedra denominada alabastro.*

Existe otra traducción al castellano de este texto en Ateneo, *El banquete de los eruditos*, libros III-IV, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, n^º 258, 1998, pp 331-332. Pero hemos seguido la citada de M^ª Luz García Fleitas.

los griegos, particularmente del capitel corintio, i dize: I son sus capiteles de figura redondos o rollizos, que ni aun haçia la parte de arriba va a parar en forma cuadrada, sino que toda la delineación, descripción o circunferencia o bulto dellos es como un capullo de rosas quando comienza a abrir un poco, i derredor del llamado calathos, que es el bulto del capitel, que en corintio se llamó assí por la origen i semejanza a cestillo, no tiene esculpidas o entalladas hélices o vueltas como en los capiteles griegos, ni hojas ásperas i bastas de acantos, sino flores de lotos i fluvíatiles i frutos de palmas que entonces comienza abrotar... i algunas veces le labran géneros de otras flores más. La parte de hazia la raiz del capitel, (de donde nacen estos ramos), que está sobre el spondylo que se junta con el capitel... tenía semejante disposición o parece a flores o hojas de ciborios entretejidos, (en lugar de ástraglo sobre el que se suele formar el capitel griego...) De esta manera, pues hazen las colunas los egypcios...²³

La insistencia en el corintio es una muestra del sentido contrarreformista por el que se especula sobre el origen y antigüedad del orden para legitimarlo dentro de los esquemas del clasicismo y de la universalidad, propios del humanismo. El corintio se sitúa así en un contexto sacralizado, ya que se consideraba éste el orden del templo de Jerusalén, y por ello con un significado metafísico que le hace válido a la arquitectura contrarreformista cristiana, en cuanto el edificio hierosolimitano es el modelo ideal a tener presente. Se desarrolla una investigación arqueológica, filológica, histórica para su recuperación y conocimiento (Lám n^o 1). En este contexto el corintio se identifica con la Roma Imperial, pero sus elementos formales primigenios no proceden de Vitruvio sino del modelo inicial que Dios inspiró a Salomón. Es aquí donde aparecen las diferentes especulaciones de finales del Quinientos. Para Prado y Villalpando, las hojas de acanto del capitel clásico inicialmente eran palmas, azucenas y dátiles y se plantea la cuestión de las columnas torsas, en el deseo de normalizar “el orden salomónico”²⁴ (Lám n^o 2 y 3). Las duras críticas al texto de Prado y Villalpando realizadas por Arias Montano y su círculo conducirán a otras especulaciones²⁵ (Lám. n^o 4). Es en este contexto donde se sitúan las dudas de Valencia y de Céspedes sobre el corintio y donde se inscriben las indagaciones sobre el mundo egipcio que Pedro de Valencia realiza

²³ Carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes, fechada en Zafrá el 22 de enero de 1605. Tomamos la transcripción de la carta publicada por Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...*, docs. XXIX, pp 409-410.

²⁴ Sobre el orden salomónico y la columna torsa vid.: J. Antonio Ramírez, *Edificios y sueños, Ensayos sobre arquitectura y utopía*, Universidades de Málaga y Salamanca, Málaga, 1983, en especial el apartado titulado “El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad”, pp. 123-182.

²⁵ Aunque el tema ha sido ya ampliamente tratado en los trabajos citados en notas anteriores, también se hace un análisis de esta cuestión en A. Martínez Ripoll, “La controversia sobre la reconstrucción del templo entre Arias Montano y los jesuitas Prado y Villalpando”, *Fe y Sabiduría. La Biblioteca*, Madrid, 1986, pp 5-6,

en textos antiguos y clásicos para acabar proponiendo el modelo descrito por Callixenos de Rodas del templo de Tolomeo IV. Es decir, un capitel en el que el acanto se sustituye por flores de loto y frutos de la palma y otras flores y el astrágalo se transforma en hojas de ciborios entretejidos y gargantilla de flores de “manera que todo él parecía un ramillete atado con sarta de flores” (Lám n^o 3). La misma libertad interpretativa se extiende al fuste de la columna, describiendo tanto las de fuste cilíndrico integrado por diferentes piezas, denominadas por él *spondylos*, con alternancia cromática de blanco y negro, como otras variedades más cercanas a la columna anular o torsa²⁶. En su análisis pormenorizado del texto antiguo Valencia relaciona elementos arquitectónicos de la columna y del capitel corintio egipcio con partes del cuerpo humano, estableciendo un sentido antropocéntrico de dichos elementos que si deriva de Vitruvio y que pone de manifiesto que no ha abandonado su concepción clasicista, sino que intenta aunar lo pagano con lo clásico y lo cristiano en una clara manifestación del humanismo cristiano²⁷. La misma base clasicista y humanista está en los comentarios que en relación con este tema, trata de establecer un módulo y la terminología adecuada para las partes de las columnas y propone que la *proporción a las piezas de manera que sean de la mitad del grueso de la coluna o del tercio*. Para la terminología Valencia recurre a citas eruditas de la antigüedad con nombres como Dalechampio, Julio Pólux, Rufo Ephesio, Homero, Casaubón²⁸.

Tales planteamientos de Pedro de Valencia hay que insertarlos en un contexto más amplio en donde aparecen numerosas interpretaciones hispanas sobre el edificio hebreo de gran eco en la etapa de Felipe II y en la consideración de El Escorial como nuevo templo de Salomón y donde surgen distintos comentarios y estudios humanísticos sobre la realidad de edificio bíblico, entre los que descuellan los de Montano²⁹,

²⁶ En la citada carta Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes, fechada el 22 de enero de 1605, el humanista escribe: *Mas puede pensarse que estas piezas no fuesen al modo de aquellas de las tablas, sino a modo de panes o anillos, de manera que la coluna se levantase no lisa i llana de alto abajo, sino con divisiones por las juntas*.

²⁷ En la carta que venimos comentando, Pedro de Valencia compara los *spondylos* del capitel y las columnas con las vértebras o huesos del espinazo y cuello “*i el cuello bien se compara a la coluna y al contrario; i asi bien también las piezas de las coluna se llaman con los nombres de las del cuello*”.

²⁸ Puntualiza a partir de estos autores sobre los términos *astrágalo*, *calatos*. Cfr carta de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes de 22 de enero 1065.

²⁹ Montano publica en 1571 el tomo VIII de su *Biblia Regia, Exemplar, sive Sacris Fabricis Liber*, que se vuelve a editar en 1593 con el título de *Antiquitatum Judaicarum, libri IX*. Sobre estas obras y sus implicaciones artísticas remitimos a J. A. Ramírez, *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*, Málaga, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983; *Dios arquitecto*, J. B. de Villalpando y el *Templo de Salomón...*, en especial, pp. 94-100 y 177-183.

Prado y Villalpando³⁰, Céspedes³¹, Juan de Pineda, Luis de Alcázar, Jáuregui³² y un poco después Fr. Juan Ricci, en *Tratado de la pintura sabia*³³ (Láms. n^o 5 y 6) y Juan Caramuel para su determinante texto *Arquitectura civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem*³⁴ (Lám. n^o 7). Como consecuencia de todo ello el ambiente artístico e intelectual español de comienzos del siglo XVII contribuirá tanto como Italia a la formulación del orden salomónico que tan amplia difusión y trascendencia tendrá en el arte barroco europeo.

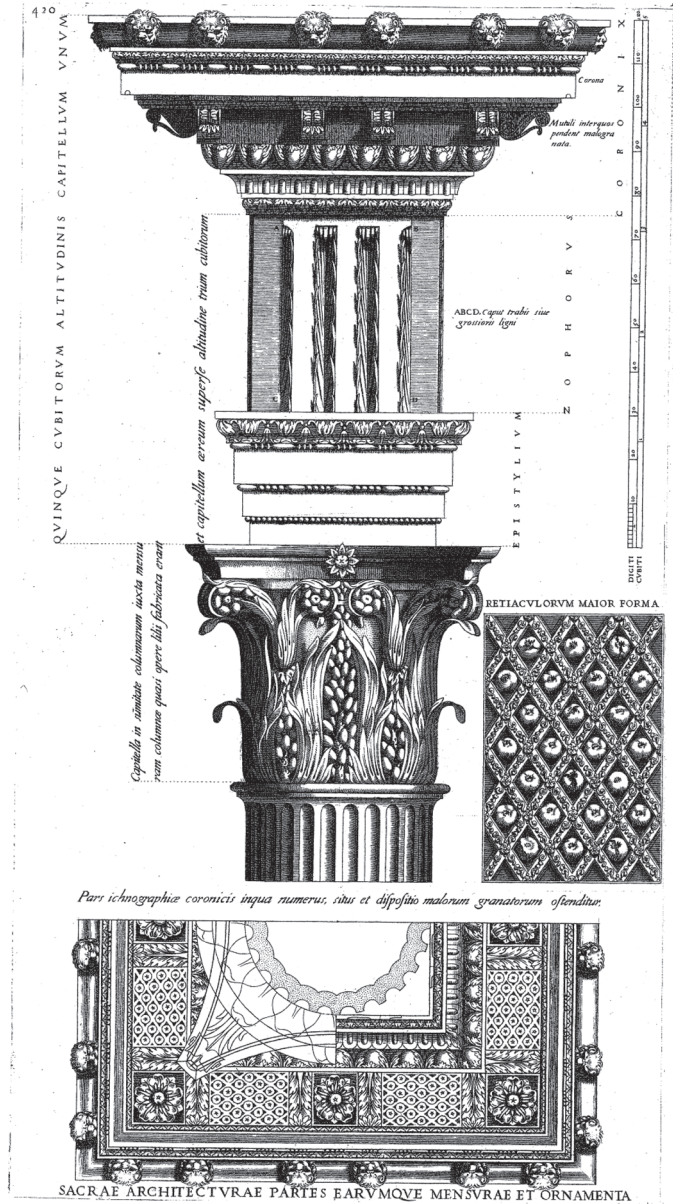
³⁰ *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*; Un estudio de este texto y su edición facsímil en la obra ya citada *Dios arquitecto, J. B. de Villalpando y el Templo de Salomón*, en especial los estudios introductorias que acompañan a la edición, pp. 153-284.

³¹ Ya hemos citado su inconcluso texto *Discurso sobre el Templo de Salomón*.

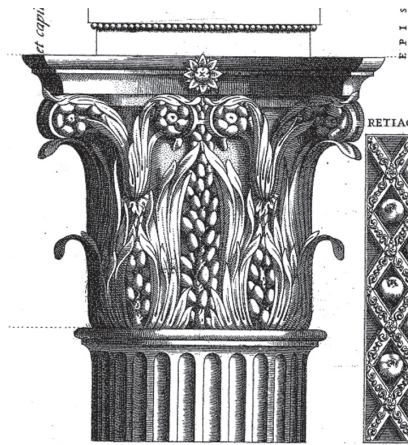
³² Juan de Pineda, *Comentarios sobre la época de Salomón*, en esta obra hay cierta influencia del texto sobre el *Apocalipsis* de Alcázar, cuyos grabados se atribuyen a Jáuregui, en especial la plancha 16, que a su vez es una copia de la que ideó Arias Montano en su obra. Sobre este tema cf.: M. Guillemot, "L'Apocalipsis de Jáuregui" *Revue Hispanique* 42 (1918) 564-581; R. Taylor, "Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la "Idea de El Escorial", *Traza y Baza* 6 (1976) 5-62; Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...*, pp. 220-229.

³³ Elías Tormo y Monzó y Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y obra de fray Juan Ricci*, 2. vols, Madrid, 1930.

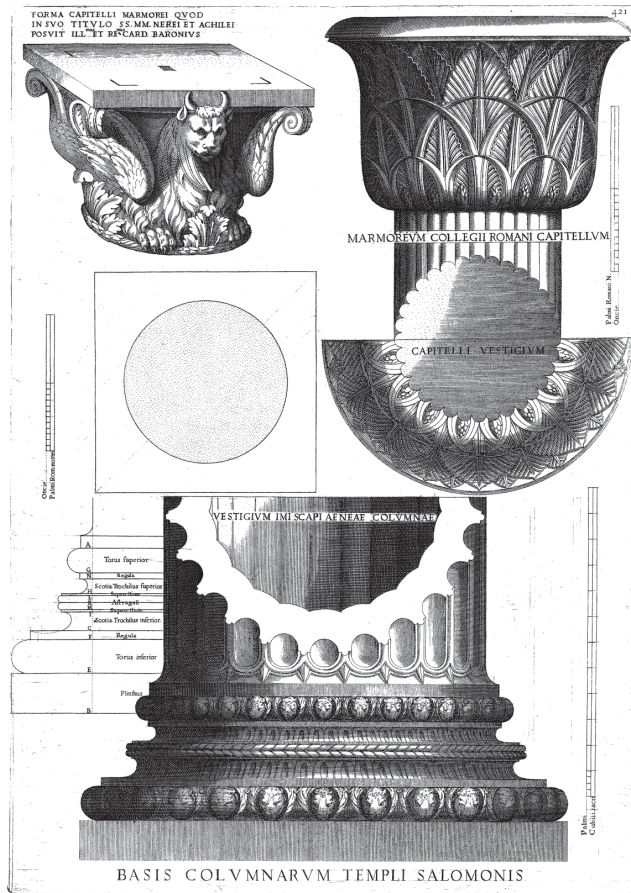
³⁴ El texto de este importante tratado de arquitectura se publicó en Vigevano en 1678. Edición facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa, Madrid, Turner, 1984.



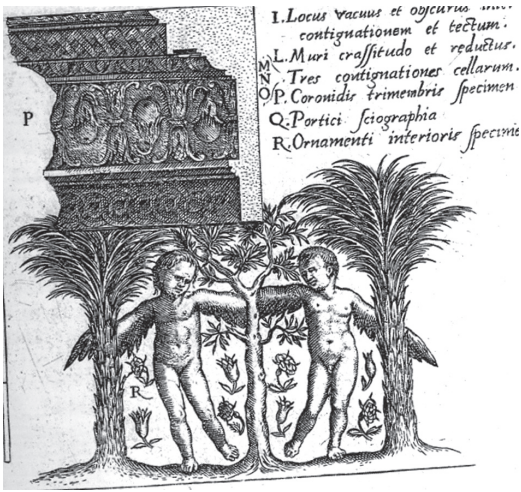
LAM. 1.-J. B. Villalpando. Las columnas del templo de Salomón en *In Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis et Templi Hierosolymitani* (3 vol.).



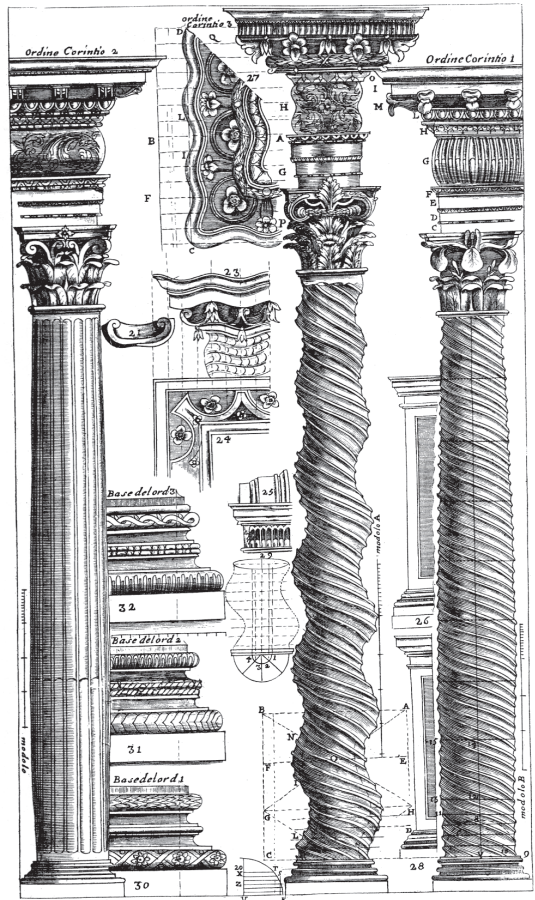
æ coronicis in qua numerus, situs et dispositio malorum granato.



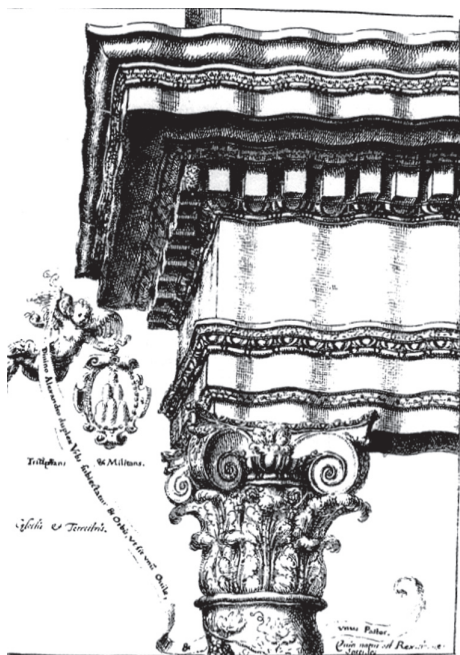
LAMS. 2 y 3.—J. B. Villalpando. Basa y capiteles del orden armónico del templo salomónico en *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis et Templi Hierosolymitani* (vol II, fol. 421).



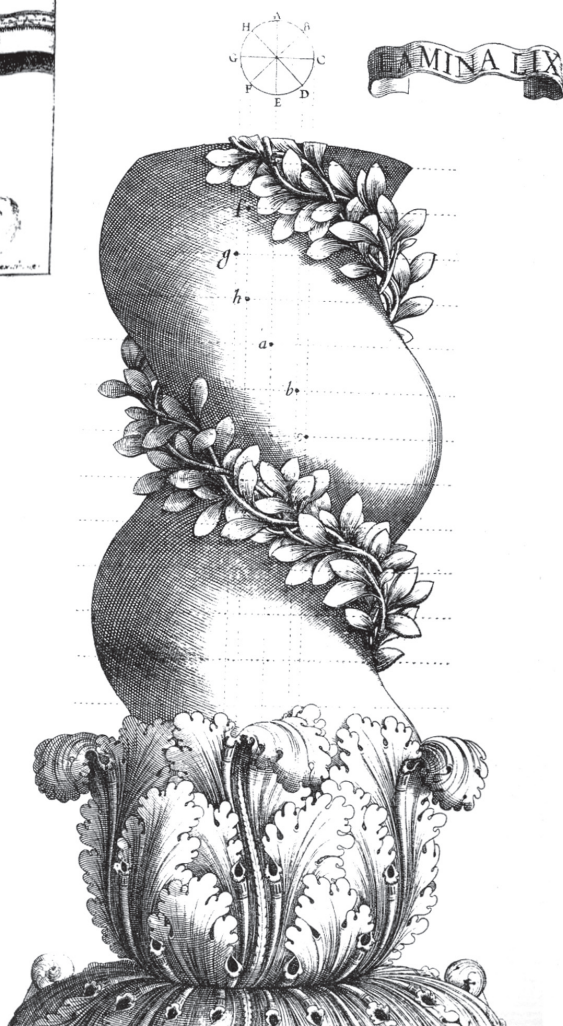
LAM. 4.—Arias Montano. Detalle ornamento interior del templo.



LAM. 5.—Guarino Guarini, “ordine corintio terzo”.



LAM. 6.—Fr. Juan Ricci, “Orden salomónico entero”, en *Tratado de la pintura sabia*.



LAM. 7.—J. Caramuel, *Arquitectura civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem*. Columna de “orden mosaico”.

