

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992

ARCHIVO HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA





Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Gráficas del Sur - Becas, 10 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NÚM. 229

SEVILLA, 1992

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1992

MAYO-AGOSTO

Número 229

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

BORREGO PLÁ, M ^a del Carmen: <i>Sevilla, Puerto y Puerta de las Indias: La Marinería Oceánica hasta 1700.</i>	3
CANO PAVÓN, José Manuel: <i>La enseñanza científica libre en Sevilla durante el sexenio revolucionario.</i>	25
CIUDAD SUÁREZ, M ^a Milagros: <i>Reglas fundacionales de la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Julián (1599)</i>	41
JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Javier: <i>La represión franquista en Alcalá de Guadaira durante la Guerra Civil.</i>	63

LITERATURA

CUEVAS, Miguel Angel: <i>Un manuscrito inédito de José María Blanco White</i>	79
LAURENTI, Joseph L.: <i>La colección de Nicolás B. Monardes (ca. 1493-1588): Fondos raros de los siglos XVI y XVII localizados</i>	91

ARTE

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: <i>El refectorio de San Agustín y la asimilación del gótico en Sevilla</i>	109
MORALES, Alfredo J.: <i>Sobre Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla</i>	131
RUBIO LAPAZ, Jesús: <i>La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas en las academias sevillanas del siglo de oro a partir de dos textos inéditos</i>	153

MISCELÁNEA

HERRERA GARCÍA, Antonio: <i>Comunicaciones presentadas a los Congresos IV al VI de profesores investigadores de la Asociación «Hespérides»</i>	175
AGUILAR PIÑAL, Francisco: <i>La boda de Forner</i>	181

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local	185
---	-----

CRÍTICA DE LIBROS

FRANCOSILVA, Alfonso: <i>El señorío toledano de Montalbán. De don Alvaro de Luna a los Pacheco</i> . Por Manuel González Jiménez	199
MANZANO RODRÍGUEZ, M.A.: <i>La intervención de los Benimerines en la Península Ibérica</i> . Por Manuel García Fernández	201
GARCÍA OLLOQUI, M ^a Victoria: <i>Orfebrería sevillana: Cayetano González</i> . Por M ^a Jesús Sanz	204
MORALES, Rafael: <i>Entre tantos adioses</i> . Por Carmelo Guillén Acosta	206
RODRÍGUEZ PACHECO, Pedro: <i>De libre edad (1964-1990)</i> . Por Enrique J. Rodríguez Baltanás	209
<i>El Gnomon. Revista de Estudios Becquerianos</i> , nº 1. Por Marta Palenque	210

LA EVOLUCIÓN CLÁSICO-ESPIRITUAL DE LAS IDEAS ESTÉTICAS, EN LAS ACADEMIAS SEVILLANAS DEL SIGLO DE ORO A PARTIR DE DOS TEXTOS INÉDITOS (1)

En este trabajo se trata de reconstruir el mundo cultural de las academias sevillanas de fines del siglo XVI y principios del XVII a partir de dos cartas inéditas dirigidas al pintor Pablo de Céspedes (escrita la primera por el poeta Fernando de Herrera y la segunda por un jesuita) en las cuales se nos manifiesta claramente el contexto intelectual de estas reuniones elitistas que tanta trascendencia tendrán en la configuración teórica de la pintura y de la poesía del momento, así como en la de los siglos posteriores, no ya sólo a nivel andaluz, sino español en general. Aunque en esta documentación se aunan pintores y poetas —propia de este círculo humanista sevillano y de toda la cultura contemporánea—, el concepto de la estética y las relaciones sociales de estos dos estamentos son las mismas en esta etapa de fusión interdisciplinar presidida por la máxima de Horacio «ut pictura poesis» (2).

La primera carta (documento I) la envía Fernando de Herrera, el «Divino», a Pablo de Céspedes en marzo de 1597. En ella le comunica su valora-

(1) Este texto inédito constituye en gran parte una comunicación presentada al VII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Murcia en 1988.

(2) En el caso concreto de Céspedes y Herrera la unificación de estas dos disciplinas es manifiesta, pues el cordobés las practicaba al unísono (destaca sobre todo su *Poema de la Pintura*, recogido en parte por Pacheco en su *Arte de la Pintura*); mientras el poeta sevillano nos muestra su afición al arte pictórico en sus *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones* y en unos papeles suyos vistos por Pacheco según BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1981.

ción sobre un poeta menor cordobés que le ha mandado una composición para que la juzgue. Estos comentarios dan ocasión a que Herrera se refiera al mundo de las academias donde ambos personajes estaban inmersos, así como a los comportamientos singulares que estos artistas-eruditos manifestaban dentro de ellas. La segunda (documento II), escrita poco años después, en 1605, por el jesuita Rodrigo de Figueroa también desde Sevilla, nos señala una clara evolución con respecto a la anterior, pues, aunque se refiere al mismo contexto cultural e incluso se repiten algunos personajes, nos describe una situación cambiante en la que se aprecia una destacada presencia de clérigos jesuitas dentro de ese círculo reducido que eran las tertulias de este tiempo.

Al analizar el texto de 1597 destacan a primera vista una serie de cualidades como el carácter altivo y arrogante de Herrera con respecto a cualquier persona que no perteneciera al círculo de sus selectas amistades; éste es el caso del poeta cordobés Juan de Morales al que despreciativamente critica ante Pablo de Céspedes, lo que demuestra el elitismo y cerrazón de las asociaciones culturales y artísticas del Manierismo (3). Por otra parte se nos manifiestan las implicaciones de los pintores-poetas dentro de estas academias con quienes las mantenían dentro del marco de una auténtica relación humanista de mecenazgo. Se describe la protección de Juan de Arguijo (rico poeta sevillano empapado completamente de las teorías renacentistas del patronazgo del mecenazgo para con el artista) hacia los miembros de su academia —Fernando de Herrera y Pablo de Céspedes—. Así, la referencia que hace Morales en su carta no puede ser más clara: «te vivere apud D. Ioannem Arguijum virum longe clarissimum,..., quod in hoc miserrima ipsorum conditione Maecenatem (id est fautorem) habeas» (4). En este sentido,

(3) Muestras de la crítica de Herrera hacia Morales dentro de esa ironía petulante del sevillano son las siguientes frases:

- «galantería de un señor cordobés».
- «¡al cabo me da con un soneto por medio de la carta».
- «¡no se espanten después de que nos riamos de semejantes savandijas».
- «enfin ella era en latín, aunque no mejor que el de Julio».

Esta última frase es interesante destacarla, porque de referirse al latín de Julio César demostraría Herrera una vez más su endiosamiento característico, en este caso llevado a límites que le hacen caer en el error de considerar despreciativamente el latín del romano que, caracterizado por su sencillez, no por eso deja de ser completamente clásico y correcto.

Cuando señala la referencia de Morales en latín, pues el «quod» no es completivo nunca en la lengua latina. Así como tampoco es correcta su utilización como subjuntivo.

(4) Una traducción aproximada podría ser: «que tu vives en casa de D. Juan de Arguijo, el más preclaro de los hombres con mucho..., que tienes un Mecenas (esto es, un protector) en esta miserrima condición de ellos».

Por otro lado, la relación del mecenazgo Arguijo-Herrera no era conocida hasta ahora, aunque se presumía claramente, no había datos sobre ello según afirma VRANICH, S.B., editor de la obra poética de Juan de Arguijo, Madrid, Castalia, 1971.

digno de reseñarse es también el hecho de poner en mayúsculas y subrayado el término «Maecenatem», así como su aclaración posterior «(id est fauto-rem)», lo que nos habla del carácter idealista otorgado a esta relación. No obstante (y como contrapartida), se hace alusión a otro aspecto más realista de la vida de los poetas al señalar su «mísera condición». Cuestión por la que vemos la bipolaridad de la presencia social del artista en el marco del período manierista y barroco; situación afortunada en el caso de la protección de un mecenas académico, lo que le permitiría una tranquila estabilidad económica y vivir su mundo «al margen», muy distinta a la del poeta-pintor fuera de este maridaje, ya que, estando mucho más en contacto con lo cotidiano, se quejaba de su triste existencia al enfrentarse a la realidad.

Este hecho se demuestra en la epístola, donde se describe la cómoda posición de Herrera en contraposición a la desesperada búsqueda de protector por parte de Juan de Morales, quien le pide que intente proporcionarle el encargo de la instrucción de un hijo de alguna familia nobiliaria sevillana, según la práctica habitual que se ofrecía en la ciudad hispalense en este momento, y cuyo ejemplo más claro podría estar en Francisco de Medina (tan cercano a Céspedes y Herrera) con la educación del hijo del Duque de Alcalá, el futuro marqués de Tarifa, Fernando Enríquez de Ribera. Comenta despectivamente Herrera este pasaje: «i en tanto que si ai algún ombre principal que tenga necesidad de maestro para su hijo, haga yo lo que el padre de los moços i lo acomode».

Relacionado con lo anterior asistimos a la crítica orgullosa al texto de Morales («i no le faltó más que dezir el salario que me dava don Juan») que nos manifiesta la actitud despreciativa del sevillano ante la compensación económica de su arte, y que entronca con la corriente humanista de considerar la expresión artística como labor intelectual (liberal) y por lo tanto superior a cualquier referencia con una correspondencia o gratificación monetaria que pudiese «manchar» el carácter endiosado de esta sabiduría (característica ésta que también aparece en Pablo de Céspedes (5)), asimismo recal-

(5) Según los «Cuentos recogidos por D. Juan de Arguijo» publicados por PAZ Y MELIA, A., en sus *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 176, Madrid, 1964. Hablando de Céspedes señala «pintado sólo por gusto en Sevilla y otras partes, y así decía de él D. Luis de Góngora que cada año perdía 1200 ducados a pintar» (pág. 250). También Pacheco hace referencia a esto: «Hacía tan poco caso de la hacienda que perdía mucho entre año de su renta por entretenerse en pintar, i apenas sabía contar un real». PACHECO, R.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599, aquí consultada la edición de la Diputación de Sevilla de 1985, por Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, pág. 103.

El desprecio por la compensación económica de un trabajo intelectual (poesía y pintura en este contexto) es una idea típicamente humanista constituida de cara a separarlo de las actividades mecánicas, cuyos practicantes eran personas de las clases bajas.

ca en otra frase: «Fernando, Hispanorum omnium poetarum eruditissimo (6)». Se nos indica aquí la base humanístico-científica de la labor de los pintores-poetas en el Renacimiento, sin duda enfocada a conseguir la consideración liberal de su trabajo, al tratar a las dos disciplinas como método de conocimiento, apoyándose en su carácter científico tan arduamente reconocido tras muchas luchas iniciadas en el Quattrocento italiano (sobre todo en el campo de las artes figurativas).

Desde el punto de vista concreto de la vinculación de Céspedes con Sevilla y sus academias, se nos hace referencia a las visitas que el cordobés efectuaba periódicamente a la ciudad hispalense y que tras una primera y larga estancia (de marzo de 1585 a enero de 1587) repetirá de manera asidua, como lo demuestra la expresión «se dilata la buelta». También por esta frase vemos cómo se le echaba de menos, lo que señala el papel fundamental que el racionero tenía en las tertulias (como después veremos) y que se manifiesta en esta carta al pedirle opinión el «Divino» Herrera; dato importante conociendo el carácter orgulloso del poeta y que demuestra la alta estima en que tendría a Céspedes (7).

Con respecto a las artes figurativas, esta teoría nace con los teóricos del siglo XV italianos, como reflejan WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 1985, donde señala sobre L. B. Alberti: «La codicia», dice este último a sus lectores, «es enemiga de la eminencia artística». De nuevo se supone que se refería principalmente a los que tenían el arte por un negocio en lugar de una vocación. Alberti prosigue, sosteniendo que la primera preocupación del artista debería ser la de adquirir el renombre y la fama de los clásicos. De manera semejante Leonardo afirma que «mucha mayor gloria proviene de la virtud de los mortales que de sus tesoros» (pág. 33).

También en este punto entraría en juego el concepto del artista-humanista melancólico según la teoría del círculo de Marcilio Ficino: «Como ha señalado Panofsky, el círculo de neoplatónicos florentinos... encontró en la tesis aristotélica una base científica para el concepto de «furor divinus» de Platón... la mano y el privilegio del genio... De este modo, aquéllos bajo la influencia de Saturno, los melancólicos, fueran tenidos por seres superiores, con una inteligencia inclinada a contemplar e investigar las cosas más elevadas y secretas» (PANOFSKY, E. *Vida y arte de Alberto Durero*, recogido por LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación, 1979, pág. 54).

Esta última definición en el caso del poeta Fernando de Herrera y su platónico amor por la Condesa de Gelves, que lo sumerge en la más profunda melancolía, es manifiesta.

(6) «Fernando, el más erudito de todos los poetas españoles». Este era, sin duda, el máximo elogio que se le podía hacer, ya que en el manierismo la erudición era la base (y lo que más prestigiaba) tanto a poetas como a pintores, enlazando por ella con las ciencias y por lo tanto con las artes liberales.

(7) La nota al margen, escrita posteriormente por algún personaje que conoció el texto, nos señala la baja consideración en que se ha tenido a Herrera durante muchos tiempo, basada en el estilo recargado y estudiado de su obra, así como en el carácter distante e inabordable que le caracterizaba: «bien podría ser mal entendido por el dicho pedante y tan aviesamente como suelen los semejantes».

En el texto de 1605 observamos asimismo otra serie de características importantes tras una rápida lectura. Lo más destacado es el papel protagonista que adquieren los jesuitas en la carta ya desde su mismo autor, Rodrigo de Figueroa (8), quien, por la mediación de Céspedes, ayudará al padre Luis del Alcázar en su obra *Vestigatio Arcani sensus in Apocalypsi cum opusculo de sacris Ponderibus el Maesuris* (9), fundamental por su influencia en la academia de Pacheco, quien nos ha ofrecido muestra de esta importancia al citarla repentinamente en su *Arte de la Pintura* como fuente de su minucioso

(8) Según 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) nació en Córdoba, era religioso jesuita y calificador del Santo Oficio. En 1610 escribió un epigrama latino que se insertó en los preliminares del *Arte Retórica* del P. Francisco de Castro en 1611. En 24 de agosto de 1633 aprobó la «Decisión de la duda sobre la preñez», por el Dr. Francisco de Leiva y Aguilar, y en 1632, el «Desengaño contra el mal uso del tabaco» del mismo médico.

Escribió *Relación del auto general de la Fee, que se celebró en la ciudad de Córdoba, a veinticuatro del mes de diciembre del mil y seiscientos y veinte y siete años. Por los señores licenciados Don Damián de Armeta y Balenzuela, Arcediano y Canónigo desta sancta Iglesia, Don Juan Ramírez de Contreras del habito de Santiago y de Don Christóbal de Messa Cortes, Canónigo de la mesma Sancta Iglesia, Inquisidores Apostólicos de la mesma ciudad*. Año 1627. Con licencia de los señores Inquisidores. En Córdoba, por Francisco Sánchez Romero, Impresor y Mercader de Libros y Official del Sancto Officio de la Inquisición.

Aprueba, junto con el también jesuita Juan de Pineda, la obra de Rodrigo Caro (escrita en latín en 1622): *Flavit Lucii Dextri Omnimode Historiae Quae Extant Fragmenta Cum Chronico M. Maximi et Helecae, Ac. S. Braulionis Caesaraugustanorum Episcoporum. Notis Rudericí Cari Baetici Illustrata*, Sevilla, 1627.

Pero los datos que nos lo muestran en relación con Céspedes y su círculo cultural (entre el que se encontraba Bernardo José de Aldrete o Alderete) son la redacción del Prolegómeno del libro de ALDRETE, B. J. de *Varias antigüedades de España, Africa y otras provincias*. Amberes, a costa de Juan Hafrey, 1614, donde declara: «Si no conociera tanto a su autor y no supiera lo que sabe i estudia, creiera que a componer este libro avían concurrido los hombres más doctos de todas las naciones, lenguas, i provincias de quien el trata... En el collegio de la Compañía de Iesus de Córdoba, 5 de noviembre de 1611. Rodrigo de Figueroa».

(9) Publicado en Amberes en 1614. Según PFANDL, L. (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona, 1933), el Apocalipsis es el libro de toda la Biblia que más se presta a la función simbólica y emblemática del Barroco, a pesar de que «sus huellas en el siglo del barroquismo español no son menos dignas de atención por el hecho de ser raras y dispersas... Las tentativas de explicación del libro de los misterios apocalípticos, a consecuencia de los severos preceptos de la Iglesia sobre la Biblia, sólo podían darse en latín. El más extenso y popular de todos parece ser la *Vestigatio*... del jesuita sevillano Luis del Alcázar, (págs. 257-258).

Jáuregui se encargará de los grabados dentro del más claro ejemplo de cultura hermética en donde plasma todas las tesis que sobre aspectos teológicos se realizaban en estos círculos culturales sevillanos, como la representación del templo de Jerusalén según los preceptos de Arias Montano y no los de los padres jesuitas Prado y Villalpando; representación que creará una fuerte polémica a fines del siglo XVI y principios del XVII. (GUILLEMOT, M.: *L'Apocalypse de Jáuregui* en «Revue Hispanique», t. XLII, 1918 págs. 564-581. Reproduce los grabados del sevillano; en la plancha 16 Jáuregui plasma fielmente la reconstrucción del Templo de Salomón según Arias Montano).

estudio sobre la iconografía de las imágenes contrarreformistas que el suegro de Velázquez realiza en la última parte de su tratado pictórico.

Igualmente se subraya la introducción de estos clérigos dentro de las tertulias, pues el soneto de Céspedes pasa por la academia de Juan de Arguijo (todavía en funcionamiento) en la que muy probablemente su presencia se cifraba en un número considerable (10). Por otra parte, la relación del cordobés con esta orden es clara y en el mismo documento se nos dice que visita su colegio («recebí el día que Vuestra Merced vino a nuestro collegio»), conociéndose muchos episodios del contacto del racionero con los jesuitas (11).

Así, pues, aunque continúa la misma asociación cultural académica (mecenas, intercambio de obras poéticas y opiniones por carta, carácter elitista, amplitud en las disciplinas tratadas —con una idea unificadora clara—, etc.), se aprecia la entrada de un elemento, no novedoso por su presencia como por su cantidad, que hará modificar considerablemente las líneas teóricas y el espíritu de las reuniones sevillanas a principios del siglo XVII. Evolución que claramente mostrará Pacheco en su *Arte de la Pintura*, en donde se nos pone de manifiesto el cambio ideológico introducido a partir de 1600.

De nuevo se hace referencia a las visitas de Céspedes a Sevilla, aquí ya interrumpidas definitivamente por su enfermedad, y a la hospitalidad de Juan Antonio del Alcázar, hermano de Luis del Alcázar y asimismo poeta de la escuela hispalense (12), que se suma de esta manera a Pacheco como anfitrión del pintor cordobés (13).

(10) La fuerte relación de Arguijo con los jesuitas se aprecia al repasar su biografía, de la que más adelante hablaremos.

(11) Entre la amplia relación de Céspedes con los jesuitas destacamos:

— En una anécdota contada por Juan de Arguijo que demuestra su singular carácter (PAZ Y MELIÁ, A.: *Salas...*, pág. 254) «Comió una vez en el colegio de la Compañía, día del beato P. Ignacio, y sobremesa, estando con todos los Padres, dijo muy mesurado: “Tres personajes valerosísimos ha llevado este siglo: Barbarroja, el P. Ignacio y la Señora Reina de Inglaterra”».

— Asimismo realiza numerosas pinturas para los colegios de la Compañía de Sevilla y Córdoba, las cuales quedan ubicadas en lugares de privilegio.

— En la misma carta se aprecia, por su recomendación de Figueroa para ayudar al padre Alcázar.

(12) Juan Antonio del Alcázar, natural de Sevilla, de la familia de los Alcázar, tan importante en este contexto cultural hispalense. Era sobrino del poeta Baltasar y hermano del jesuita Luis. Estaba casado con doña Leonor de Albo (que también aparece reflejada en la carta). En cuanto a su labor literaria hay que destacar los elogios que hacen a sus versos, Pacheco, Herrera y Medrano. En 1610 participa en la fiesta poética realizada por los jesuitas sevillanos para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola. También cultiva la amistad con Bernardo de Aldrete, en una etapa en la que el sevillano aparece instalado en Madrid, quizás por mediación de Céspedes.

(13) Sobre la noticia de las estancias de Céspedes en casa de Pacheco se sabe que, por lo menos una vez fue así, cuando dice éste: «En una destas venidas, siendo mi güesped». PACHECO: *Libro de Descripción...*, pág. 102.

Los documentos nos relatan la trascendencia de estas fechas en el contexto cultural del humanismo, en un momento en que el cerrado sistema manierista se va a suplantarse por un modelo barroco mucho más cercano a la realidad social debido a la mediación de los jesuitas que van a ser los causantes, en gran parte, de esta evolución. Evolución que, como su propio nombre indica, no va a ser una ruptura brusca, pues los miembros de esta orden se introducen en los círculos humanistas para empaparse de su cultura e ir retomando de ella lo aprovechable para sus ideas evangelizadoras, enfocándola hacia las masas populares en un claro propósito de persuasión espiritual que caracteriza el siglo XVII. Se trata de una concienzuda toma de posición para, a partir de la erudición del Renacimiento y Manierismo, conseguir sus fines apostólicos, acabando así con el tradicional divorcio existente en la segunda mitad del siglo XVI entre la cultura y su proyección social.

Esta diferencia se aprecia al examinar los trabajos que se nos muestran como realizados en relación más o menos directa con la academia de Argüeso, así como al estudiar los personajes que se mencionan en una carta y otra. En la primera se informa, como hemos visto, de una composición poética realizada por Juan de Morales (14), sin decirnos de cuál se trata. Ahora bien, repasando los datos de Morales, tenemos noticia de una poesía que dedica a Antonio Fernández de Córdoba, señor de Guadalcázar, incluida en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa. Por otra parte, Herrera dice a Céspedes «que si vuestra merced viere al señor don Antonio Fernández de Córdoba, le de cuenta desto», por lo que la relación de Morales con el primogénito de la casa de Guadalcázar y la realización de su poema quedan plasmadas en el texto que comentamos. En otro lugar se cita también a Fernando de Guzmán, noble hispalense gran amigo de Céspedes según Pacheco (15). Estos dos personajes (Guzmán y Fernández de Córdoba) son poetas de la escuela sevillana y destacados soldados; así, ambas biografías quedan caracterizadas como representación del concepto renacentista de hombres de armas y letras, según el famoso modelo de Castiglione en *El cortesano*, siendo motivo de poemas laudatorios en el más puro estilo

(14) La biografía de Juan de Morales actualmente es confusa. Para unos, es natural de Córdoba. Otros lo consideran nacido en Andújar, Montilla... Incluso se ofrecen varios Juan de Morales. No vamos a tratar aquí de este tema, sólo apuntaremos como noticia la aclaración definitiva de su patria al escribir Herrera que ha recibido carta «de un señor cordovés».

(15) PACHECO, F., *Libro de descripción...*, pág. 103. Asimismo, Guzmán compone una canción dirigida a Pablo de Céspedes que realiza el retrato de su amada (GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1889, t. IV, columnas 1259-1261), dentro de la línea del poeta que ensalza al pintor que realiza la pintura de su amante.

humanista de exaltación heroica clásica en donde se ensalzarán sus dos facetas (16). De esta manera, se hace presente, una vez más, la diferencia de los trabajos realizados en el seno de esta academia en un primer momento, con composiciones laudatorias de personificaciones del ideal cortesano renacentista, y en una etapa posterior, donde las principales labores desarrolladas son de tema bíblico (los Comentarios sobre el Apocalipsis de Luis del Alcázar), encaminadas a una función claramente contrarreformista (17).

Ejemplo para estudiar la íntima fusión de las connotaciones clásicas y humanistas con el mundo de los jesuitas a fines del siglo XVI y principios del XVII es Juan de Arguijo, heredero de una extraordinaria fortuna, que le convirtió en uno de los hombres más ricos de la Sevilla de su tiempo. Su familia vivía enfrente del Colegio de San Hermenegildo, de la Orden, y ya su madre se mostraba extremadamente generosa para con sus «vecinos», por lo que con casi toda probabilidad el futuro mecenas estudiaría allí. En 1590 se le nombraba Veinticuatro de Sevilla y unos años después, al morir su padre y suegro, le llegaría la herencia que no sabrá nunca administrar, demostrando a partir de esta fecha (1594) lo pronto que iba a acabar con ella. Su incontrolado derroche de dinero tenía dos fines fundamentales: la protección de las artes a través de su círculo académico y las sustanciosas donaciones dadas a los jesuitas, hasta llegar así a 1608, cuando, ante el acoso de los acreedores, tendrá que refugiarse en la Casa Profesa sevillana y aprovecharse de la inmunidad eclesiástica, discurriendo allí los últimos años de su vida caracterizados por la más absoluta miseria.

Dentro de su labor como favorecedor de las artes bebe de las ideas de las academias del siglo XVI, reuniendo en su casa un selecto grupo de amistades, entre ellas poetas y pintores que realizan un arte cerebral y rebuscado propio del Manierismo, con unas connotaciones fuertemente humanistas en la fusión de elementos clásicos y cristianos. A partir de 1594, con la herencia en sus manos, no cesará un instante, tanto en su actividad creadora como protectora. Dentro de la primera destaca la decoración de su casa, para la

(16) En el caso del señor de Guadalcázar, tenemos la muestra de Juan de Morales ya reseñada y la de Juan de la Cueva en su *Viaje a Sannio* (MÉNDEZ BEJARANO, M., *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922, tres tomos, t. 1, pág. 200, y también LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, A. *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1871, pág. 236) y el mismo De la Cueva lo hace en su idéntica obra a Fernando de Guzmán (RODRÍGUEZ MARIN, F., *Pedro de Espinosa. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907, pág. 133, y LASSO: *Historia...*, pág. 253.

(17) La evolución en la naturaleza de estos trabajos que aquí vemos en la academia de Juan de Arguijo se puede generalizar a las demás reuniones, como ya ha destacado BROWN, *Imágenes...*

que trae esculturas de Italia y hace el programa de las pinturas profanas del techo, prosigue su abundante producción poética dentro de los cauces de las teorías de su círculo y también llevará a cabo una recopilación de anécdotas de personajes cercanos (algunos de ellos participantes en su academia), en donde podemos observar chistes y dichos diferentes a Pablo de Céspedes, Fernando de Guzmán, Luis de Góngora, Fernando de Herrera, etc., que nos hablan del carácter extravagante de estos artistas y de su temperamento original, libre y altisonante (18). En cuanto a su función de mecenazgo, hay muchos testimonios que manifiestan su generosidad, llegando a veces, incluso, a considerarla excesiva algún poeta (19), por lo que no es de extrañar que se le denominara comúnmente «Mecenas» (20), como se ve en el documento I. Por otra parte, las muestras de intervenciones en que mezcla el tema laico y el cristiano son abundantes (aparte de su producción poética), como en la decoración de la fiesta del Corpus sevillano de 1594, para la que adorna toda su calle a base de tapices, sedas y cuadros con iconografía mitológica y religiosa.

En cuanto a su actividad patrocinadora con los jesuitas hay que decir que favoreció la Casa Profesa sevillana (además le entregará el salario de su cargo de Veinticuatro a partir de 1597), el Colegio Inglés de la misma ciudad e incluso funda el vecino de Cádiz (21). Asimismo, participa en varias fiestas literarias que celebran algún acontecimiento religioso (organizadas principalmente por esta orden), en donde se aunan las referencias paganas con las exaltaciones hagiográficas, como la de San Ignacio de 1611, la que en 1617 se hace en honor de la Inmaculada Concepción (la cual describe el propio Arguijo) y la que en 1622 conmemoraba la canonización de San Francisco Javier y San Ignacio.

Pero donde más claramente apreciamos en Arguijo la alta consideración que sentía por las artes es en el programa iconográfico ideado por él mismo para la pintura del techo de su casa, dedicado al Genio y a las Musas, atribuida su ejecución tradicionalmente a Pablo de Céspedes (22).

(18) Recogidos por PAZ Y MELIÁ: *Sales...*

(19) Así lo manifiesta Rodrigo Caro al hablar del mecenazgo de Arguijo con los poetas, pues le favoreció «con excesivos dones y donativos». CARO, R.: *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. de Santiago Montoto, Sevilla, 1915, pág. 73.

(20) LASSO *Historia...*, pág. 71: «Célebre fue por sus favores y debilidades entre los ingenios menesterosos, y éstos más que por su nombre... lo ensalzaban con el de Mecenas.»

(21) Dato recogido de la obra de HERRERA PUGA, P.: *Los jesuitas en Sevilla en tiempos de Felipe III*. Granada, Universidad, 1971, en donde se estudia el documento en que aparece Arguijo como fundador del colegio gaditano. Este documento es la «Historia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla desde el principio del año 611 hasta el fin del año de 1616».

(22) A Pablo de Céspedes se lo atribuyó primeramente ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La mitología y el arte español del Renacimiento* en «Boletín de la Real Academia de la Historia»,

En él, según la interpretación de López Torrijos, nos encontramos con un amargo discurso de Arguijo que expone su frustración por la época que le ha tocado vivir. A partir de Ovidio se nos da a entender la necesidad que tiene el poeta de apartarse de ese contexto corrupto y decadente presidido por la Maldad y cómo ha de elevarse al Olimpo de los dioses donde es el único hombre que tiene acceso a través de la práctica de su arte. Se narra, pues, la repulsa hacia el mundo inferior que nos lleva a pensar en esa crisis manierista producida al perder el Humanismo la tremenda confianza que en sí mismo tenía como director de la historia y de los hechos que iban a cambiar el universo utópico del Renacimiento y que se traduce en una nostalgia de esa añorada y brevísima etapa anterior en la que el arte tenía un puesto rector en la sociedad del Cinquecento.

A pesar de la crisis el artista-intelectual del Manierismo no se resigna al fracaso que suponía la contradicción irreconciliable del periodo clásico y responde con la superación-aislamiento de la nueva situación, ante la que, no obstante, se encuentra desorientado, pues ha perdido su función social, por lo que se vuelve hacia sí mismo. Se aparta de la realidad y se encierra en pequeños círculos minoritarios que alimentan una situación artificial e irreal que fomenta el orgullo y la vanagloria mutua, acentuando en los artistas de fines del XVI la subjetividad y la cualidad metafísica que los transporta a lo trascendente. Así, observamos el gran valor dado a los conceptos del Genio y de las Musas que son los que hacen posible esa irracionalidad manifiesta.

Este elitismo implica que sólo ellos alcancen el significado de su trabajo, lo que produce el auge del conocimiento alegórico-emblemático y de la cultura hermética. De esta manera, el discurso de Arguijo va dirigido sólo a los miembros de su academia que son los que pueden captar su mensaje por su alta erudición, que a la postre será la que les haga merecedores de llegar al contacto con los dioses; se trata, pues, de llegar a lo irracional por medio de lo racional. Son los ensalzados en esa relación de arrogancia en que se habían convertido los círculos sevillanos, donde vivían inmersas unas pocas personas completamente aisladas de la realidad social (23). Este mundo irreal sin base objetiva tenía que venirse abajo al tropezar con la cruda reali-

t. CXXX, 1952, págs. 63-209; en la pág. 199, y sigue con esta atribución LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985. Tampoco es descabellado suponer la colaboración de Céspedes en el programa pictórico, pues es bien conocida la alta erudición clásica y pictórica del cordobés.

(23) Ejemplo de este mundo es el soneto que dedica a la amistad y que revela el culto humanista dado a esta relación académica en este momento manierista caracterizado precisamente por el elitismo y los círculos cerrados. El soneto está contenido en la edición de Vranich, pág. 165.

dad del barroco hispano, produciendo en estos personajes un enorme impacto que ya nos habla de otro momento cultural. Esto le ocurre a Argüjo en 1608, fecha en la que se desmorona todo su sistema manierista, o también a Góngora, educado en este ambiente, pero que tendrá que moverse en el contexto barroco, pues en su tiempo estas relaciones ya habrán desaparecido.

Estas academias nos manifiestan el significado noble de la práctica artística y el sentido de autoestima de los propios pintores-poetas como poseedores de un saber científico e intelectual. El origen de estas asociaciones hace que nos remontemos a estudiar la dura y larga batalla librada por los artistas desde el siglo XV en su afán porque se les reconociera su actividad como labor liberal (esto es, realizada por hombres libres) y no como mecánica (llevada a cabo por esclavos) como hasta ese momento había sucedido. De esta manera, el creador humanista basará su postura en el carácter noble y erudito de su trabajo que le separa de la tarea puramente técnica que caracteriza a los gremios medievales. Ante esta ruptura, necesita una nueva forma de agrupación que los identifique, erigiéndose entonces en el modelo de academia como espacio donde su labor ya estaría considerada como un medio más de conocimiento, con las mismas características que las restantes artes liberales (filosofía, historia, matemáticas, astrología, retórica, etc.).

Este sentido general en cuanto al tratamiento de las disciplinas será característico de las primeras asociaciones del Quattrocento que se implantan a partir del modelo desarrollado en Florencia por Marcelo Ficino. Modelo que sentará las bases sobre las que después irá evolucionando esta agrupación intelectual. De esta manera se crea el vocablo «academia» con un significado que posteriormente variará de forma considerable. El carácter de esta entidad florentina nos viene dado por su interés en el cultivo e investigación de temas dispares, siempre desde un profundo punto de vista filosófico, y por su sentido informal y libre. Por otra parte, el término nace para identificar esta reunión italiana denominando, pues, una tertulia de eruditos sin reglas organizativas en donde reina un extraordinario deseo por alcanzar un rico y amplio conocimiento (24). Posteriormente, su significación variará de manera considerable. Conforme avanzamos en el tiempo asistimos a la evolución de estas asociaciones, que irán perdiendo poco a poco esa trascendencia en sus trabajos, que se trivializan considerablemente en sus fines y procedimientos e incluso algunas se convierten en superficiales debates

(24) Para un mayor conocimiento sobre la amplitud del significado de academia en la Italia del Renacimiento, remito a la fundamental y clásica obra sobre el tema: PEVSNER, N.: *Las academias de arte*, Madrid, Cátedra, 1982.

sobre materias diversas. Pero antes de llegar a este momento, apreciamos cómo paulatinamente se va sustituyendo esa informalidad de los primeros momentos por una rígida disposición institucional enfocada hacia la enseñanza, que será lo determinante en la segunda mitad del siglo XVI. Así, se transformarán en lugares de encuentro donde por un lado se discuten cuestiones teóricas, mientras que por otro se convierten en una agrupación totalmente organizada en donde se controla cada elemento pedagógico, lo que demuestra el carácter normativo de este periodo manierista (25).

El siguiente paso importante en la evolución de estas entidades lo da (tras Ficino, y cifándonos al mundo de la pintura) Leonardo Da Vinci, del que no se sabe si crea una academia como tal pero cuyas ideas estéticas ya nos dejan implícita su necesidad como modelo educativo. Posteriormente, otros dos teóricos del arte italianos avanzan sobre este camino; ambos son presidentes de otras tantas asociaciones, ahora ya con una elaborada serie de reglas institucionales; hablamos de Giorgio Vasari, creador de la Academia del Diseño florentina, donde se hará especial hincapié en la dignidad social de los pintores, recalcando su superioridad con respecto a los artesanos, y de Federico Zuccaro, hombre académico por excelencia, que establece las bases doctrinales de la Academia de San Lucas de Roma, de la que es presidente desde 1593, acentuando en ella la actividad esencialmente pedagógica, tanto a nivel teórico como práctico.

En España la evolución será semejante, y así, refiriéndonos concretamente a Sevilla, apreciamos un primer momento con unas entidades como la de Juan de Mal Lara, en donde el optimismo humanista y la trascendencia de los demás temas tratados son evidentes. Esta academia sevillana, basada en el modelo de Ficino y en donde el papel fundamental lo constituirían tres de los más íntimos amigos de Céspedes (Herrera, Francisco de Medina y el canónigo Francisco Pacheco —tío del tratadista homónimo—), será el punto de arranque a partir del cual se desarrollarán multitud de agrupaciones íntimamente relacionadas entre sí (26). En la ciudad hispalense se cumplían las características necesarias para esta proliferación, pues había en ella un grupo numeroso de eruditos elitistas; personalidades importantes de las letras y

(25) Este carácter normativo del artista manierista puede chocar con el sentido subjetivo y metafísico expuesto anteriormente, pero las contradicciones de este tipo son muy frecuentes a fines del siglo XVI en ese deseo del artista y hombres de letras humanistas por alcanzar la interrelación de los contrarios, entre lo racional y lo irracional.

(26) Para un conocimiento de todas estas reuniones informales sevillanas, remito a BROWN: *Imágenes...*; LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma, mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Diputación, 1979; GALLEGO, J. *Velázquez en Sevilla*. Sevilla. Diputación, 1974; KING, W. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid, 1963; MACRI, O.: *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1959, y SÁNCHEZ, J.: *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid, Gredos, 1961, págs. 194-219.

de las artes, que, debido a su recelo ante el mundo cotidiano, a su concepción cuasi-sagrada del concepto de amistad, sí como a su conciencia de una edad de oro pasada que había que rescatar y transmitir por medio de su imitación, provocaban que estuviera el terreno completamente abonado en la segunda mitad del siglo XVI para la creación de estos círculos cerrados. Ante este incontrolado desarrollo destaca, no obstante, un tronco principal que es el constituido por la academia de Mal Lara, encabezada a su muerte por el canónigo Pacheco, Herrera y Medina, y que a través de estos personajes, será heredada finalmente por el pintor Francisco Pacheco. De forma paralela e íntimamente relacionadas, la de los duques de Alcalá y la de Argote de Molina, entre otras muchas (27).

Paulatinamente el carácter enciclopédico de estas asociaciones se irá perdiendo y evolucionará hacia una especialización concreta en cada disciplina. Esto se producirá dentro de la crisis del pensamiento clasicista, en la que tendrá un papel fundamental la introducción de las teorías barrocas. Se aprecia cómo se va abandonando poco a poco el deseo de unidad y la postura abstracta e idealista que conllevaba; postura que se suplanta por un pragmatismo propio del siglo XVII que acerca mucho más el mundo de la ciencia a la realidad por medio de ese saber individualizado. De esta manera asistimos al iniciarse el Seiscientos a un proceso que abarca gran parte de la cultura europea occidental y que se traduce en el triunfo de la filosofía empirista y de la experiencia personal como método de conocimiento, desplazando así lo particular a lo general. Hecho que en el caso español se convierte en una acentuación del programa persuasivo basado en la afectación de los sentidos para mover a la población menos culta, dentro del ideario moralizador de la Contrarreforma.

Pero antes de llegar a este momento vamos a comprobar cómo en los círculos sevillanos a finales del siglo XVI se inicia muy tímidamente este desarrollo de individualización teórica. Por un lado a causa de la influencia jesuita anotada y por otro debido a la importancia que paulatinamente va a ir adquiriendo las teorías sobre materias individualizadas en el seno de estas reuniones, donde un personaje va a tener un papel fundamental como introductor de esta línea de pensamiento y como fuente de los artistas sevillanos, ya sea en el campo figurativo (con Pacheco) o como participante en las discusiones poéticas (con Herrera). Estamos hablando del racionero cordobés Pablo de Céspedes (28).

(27) El interés erudito y artístico iba íntimamente relacionado con el florecimiento económico de la Sevilla del comercio nacido con el Descubrimiento. Sobre la enumeración de cada una de estas agrupaciones literarias ver SANCHEZ, J. *Op. cit.*

(28) Las academias sevillanas habían tratado siempre el tema de la pintura, pero engloba-

Ya Brown ha llamado a Céspedes «padre de la teoría artística sevillana», hecho que se cumple perfectamente al comprobar cómo es el pintor cordobés el que trae a Sevilla los modelos del manierismo italiano que posteriormente publicará Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Esto demuestra hasta qué punto fue intensa la relación entre estos dos personajes, ya que Pacheco, sin haber estado nunca en Italia, manifiesta un profundo conocimiento del arte de aquel país que le llegaría por su intenso trato con el racionero, pues en su obra escrita se muestran las ideas pictóricas propias del círculo que éste frecuentó en sus dos estancias romanas. Conocidas son sus estrechas relaciones con Federico Zuccaro en sus etapas italianas y también durante los años en que el pintor transalpino se encuentra en España al ser llamado por Felipe II. Zuccaro es, sin duda, el personaje más importante de la segunda mitad del siglo XVII como propagador de las ideas asociacionistas de las academias del Manierismo. Así, a través de una carta fechada entre 1575 y 1578 intenta renovar la academia florentina incluyendo en el aparato formativo del pintor el conocimiento de cualquier materia que tuviera la más mínima relación con las bellas artes. Igualmente sentará las bases de la romana de San Lucas, de la que será elegido presidente en 1593, siéndolo también a lo largo de su vida de las de Parma y Bolonia. Por otro lado, nos es conocida la dependencia teórica del *Arte de la Pintura* de Francisco con respecto a la doctrina escolástico-aristotélica de Zuccaro (29).

A estas consideraciones hay que sumar todavía otros dos datos que nos refuerzan aún más la relación entre Céspedes y el italiano; el primero lo constituye la presencia del cordobés en 1577 en la Academia de San Lucas (30), así como la supuesta colaboración de ambos en las pinturas del Palacio Pontificio, realizadas después de 1572 según Angulo Iníguez (31). Al unir todas estas noticias se fortalece la tradicional idea que nos señalaba la amplia conexión entre estos dos pintores, producida principalmente durante los años setenta del siglo XVI. A partir de este contacto, el racionero recogerá muchas de las teorías artísticas romanas que, tras su regreso en 1577,

da dentro de ese conocimiento general que los humanistas consideraban necesario, como un rasgo más de la cultura enciclopédica que inaugura en la ciudad hispalense Juan de Mal Lara. Así lo hacen el canónigo Pacheco al realizar el programa de la custodia de Juan de Arfe para la catedral sevillana, Mal Lara —hijo de un pintor— en la descripción de la iconografía de la galera de Lepanto, Medina en su opinión en el *Arte de la Pintura*, el poeta Herrera en sus *Anotaciones* y en otros discursos, etc.

(29) PANOFKY, E.: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1981.

(30) Dato aportado por MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D.: *Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documentos de los siglos XVI y XVII)*, en «Archivo Español de Arte»; 164, las citas están en las páginas 297 y 313.

(31) ANGULO, D. *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae, vol. XII. Madrid, pág. 310.

extenderá por los círculos sevillanos concretándose esta influencia en dos temas fundamentales.

El primero es la transmisión de todo este pensamiento a Pacheco, que lo plasmará en su tratado pictórico, pues aunque el suegro de Velázquez pudiera haber leído a Zuccaro desde 1607 (fecha en que se publica su principal tratado), es creencia general que empezó a escribir su *Arte de la Pintura* a partir de 1600, por lo que se demuestra el papel de puente en la relación de influencias entre los dos tratadistas. Asimismo, hay que destacar, como antes se ha aludido, la introducción de la teoría del arte como disciplina en las academias literarias a finales del siglo XVI y principios del XVII, en las que el racionero juega un papel destacado, pues estudiando las fechas de su etapa romana vemos cómo la conexión con el modelo académico de la Ciudad Eterna y su máximo defensor es fuerte. Influyen en Céspedes las ideas contenidas en la carta que envía Zuccaro a la Academia de Florencia en la que propugna la inclusión de todas las materias relacionadas con las bellas artes como clara alusión del concepto de pintor-erudito que tanta trascendencia tendría en el mundo hispalense, así como la importancia que en la formación del joven pintor otorga Zuccaro a los debates teóricos. No obstante, el modelo sevillano se diferencia de la perfecta reglamentación de las academias italianas del momento (Florencia y Roma) y en su sistema pedagógico. Esto se explica por la tradición local anterior a la presencia del cordobés, tradición caracterizada por su base en el modelo informal y libre de la agrupación neoplatónica de Ficino y que evolucionará ahora con la inclusión del estudio de la teoría artística debido al papel determinante de Pablo de Céspedes.

Una vez examinados algunos rasgos de estas academias que definen este sistema cultural sevillano, hay que considerar su posición e influencia en el contexto socio-cultural en el que se desarrollan. Como ya hemos visto, su inicio corresponde a ese afán de conocimiento que domina todo el periodo clasicista y que se basaba principalmente en la unidad de las distintas disciplinas. En un primer momento, el carácter de estos centros es predominantemente laico, para irse acentuando poco a poco su sentido religioso; evolución afín a todos los demás campos de la sociedad contemporánea. Esta completa identificación de las artes y las letras con lo espiritual que marcan los nuevos tiempos se puede ejemplificar con la legitimación que Pacheco hace de estas dos actividades en el personaje de San Lucas, escritor bíblico y patrón de los pintores.

Este cambio efectuado hacia 1600 (como apunta J. Brown, y que se corrobora con el análisis de los documentos aportados) tendrá una importante repercusión en el mundo de la teoría y la práctica artísticas y en él serán factor decisivo, como hemos visto, estos clérigos y su misión apostólica.

Así, vemos cómo la nobleza del arte pictórico que en un principio se debía a su cualidad de ser un método de sabiduría se achaca ahora a su carácter moralizador y a los fines espirituales que produce en el que la contempla. De esta manera se transforma el modelo pictórico-poético, en donde se suplanta el valor rector dado al entendimiento por una mayor relevancia de los sentidos. También se sustituye, así, lo abstracto por lo concreto que hace triunfadora a la experiencia sensible de la doctrina ignaciana de la «Composición de lugar». No obstante, aunque esta característica «naturalista» se repetirá insistentemente, no se olvidará esa referencia a lo ideal o trascendente, tal y como ha demostrado J. Gállego (32).

Todos estos cambios se manifiestan perfectamente en el mundo sevillano, siendo éste en muchas ocasiones el primero en desarrollarlos y expandirlos, como muestra el *Arte de la Pintura* de Pacheco. En esta obra se aprecia el nuevo concepto que legitima la nobleza pictórica, pues se relacionará su grandeza con su fin cristianizador (33). También trata sobre la pintura basada en la composición de lugar, a partir de la influencia que suponen en él los grabados que ilustran las *Evangeliae Historiae Imágenes...* del jesuita Jerónimo Nadal (34). Esta diferenciación entre el entendimiento y lo sensible se puede apreciar paralelamente en el campo de la poesía y así, mientras la culta generación académica aboga por el primero (Céspedes, Herrera y también Pacheco), otro grupo de artistas más prácticos desarrollan el segundo (Roelas, Lope de Vega, etc.).

Esta distinción nos introduce en otro campo no menos interesante para ver la evolución que se produce hacia 1600 en el contexto cultural hispano. A partir de este momento se produce la crisis del modelo académico manierista, por lo que los artistas tienen que buscar otra relación de subsistencia que no sea el mecenazgo idealizante del Renacimiento. Así se produce, como vimos, un desfase entre los educados en este ambiente elitista y la cruda realidad del seiscientos español. Se demuestra desde las primeras

(32) GALLEGU, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1984.

(33) Interesante para ver la función religiosa que Pacheco otorga a la pintura y su acentuación en este tiempo es la denuncia que hace en su *Arte de la Pintura* de los desnudos de Miguel Angel siguiendo la severa opinión de Dolce, así como su declaración de que a Pablo de Céspedes le pareciera excesivo tal juicio. De esta manera apreciamos la acentuación del carácter religioso en la pequeña trayectoria que va de Céspedes (mucho más clásico) a Pacheco (más influido por la férrea moralidad contrarreformista).

(34) Para ver la importancia de estos grabados en el cambio teórico de la pintura y su relación con el tema de la Composición de Lugar, se debe acudir a DELGADO, F.: *El padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII en «Archivum Historicum Societatis Iesu»* XXVIII. Roma, 1959, págs. 354-363. y NICOLAU, M.: *Jerónimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales*. Madrid, 1949.

décadas de la nueva centuria las dificultades de algunos personajes o instituciones que se aferran en hacer pervivir el irreal mundo del Manierismo, como le ocurre a Pacheco, que prolonga su vida durante la primera mitad del siglo XVII, o la misma academia de San Lucas cuando prohíbe a sus miembros el introducirse en una abierta relación de mercado, tal y como relata Haskell (35). Otros, en cambio, intentan adaptarse al áspero contexto barroco, lo que les producirá más sufrimientos que otra cosa, pues su modelo socio-cultural ya había perecido; es el caso de Góngora, que tras una educación manierista, intentará en vano sobreponerse a las nuevas condiciones que se le exigían a la práctica poética. Toda esta situación lleva a la crítica de Pacheco hacia los pintores «realistas» que empezaban en aquel momento a destacar en el panorama figurativo hispano, que para el tratadista pintaban «atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia» (36). Así, pues, se llega a lo que ha manifestado J. Gállego de que «en el siglo XVII, aunque la posición social del pintor no es tan alta como... en el XVI..., su situación económica es bastante independiente» (37).

De esta manera se produce el paso del elitista siglo XVI al «empirista» XVII, aunque este «empirismo» artístico es un sistema que hace que el arte llegue a todos los sectores sociales, pues, por su afectación de los sentidos calará en las clases más bajas, mientras que por su carga erudita basada en el humanismo cristiano llegará a satisfacer a los círculos más selectivos o exigentes. Esta bipolaridad se manifiesta tanto en poesía como en pintura en los grandes nombres del XVII, como Velázquez o Góngora, que a la vez se dirigen a los sentimientos y a la razón, siendo el suyo un arte a la vez para intelectuales como para públicos más bajos, que veían satisfecha su «necesidad» sentimental por su colorido, técnica suelta y base en la experiencia. Estos dos personajes que nos caracterizan las nuevas formas del Seiscientos tienen su formación en el seno de las academias sevillanas aunque posteriormente evolucionarán según las directrices de los nuevos tiempos, lo que no deja de ser significativo de la influencia de estas agrupaciones hispalenses.

Así, pues —volviendo a la fecha de los textos— la misma complejidad

(35) HASKELL, F. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Cátedra, 1984. Recoge un comentario de la institución romana en que se dice: «Es grave, lamentable, intolerable desde luego para cualquiera, el ver obras destinadas a la decoración de los templos sagrados o al esplendor de los nobles palacios expuestas en tiendas o en las calles como mercancía barata en venta». (pág. 131).

(36) PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. Su antigüedad y grandezas. Sevilla, 1649, Ed. de Cruzada Villamil, 1866, T. I, pág. 409. En el campo poético o literario el mejor ejemplo de adaptación a la nueva coyuntura sería el de Lope de Vega.

(37) GALLEGO, J.: *El pintor. De artesano a artista*. Granada, Universidad, 1976.

cultural de la época se refleja en la variedad social de los asistentes a las tertulias sevillanas, formadas por humanistas, poetas, pintores, religiosos, nobles..., que manifiestan la evolución de estos centros según el sector que más peso específico tenga en cada momento. Esta relación sigue el desarrollo normal del periodo histórico contemporáneo donde el factor religioso impulsado por los jesuitas constituye el elemento más característico. No obstante, hay que destacar asimismo el papel fundamental de algunos personajes en este proceso, cuyo caso más significativo puede ser Pablo de Céspedes, quizás el humanista más clarificador de la función puente entre el Manierismo y el Barroco tanto en el campo poético como en el pictórico. En lo literario estará íntimamente ligado a Fernando de Herrera y su *Poema de la Pintura* será uno de los precedentes inmediatos del culteranismo de Góngora, mientras que en las artes figurativas se aúna su relación con los manieristas italianos, y su transmisión a Pacheco, con el inicio del «naturalismo» que para Gómez-Moreno supone el tratamiento de los apóstoles en su Última Cena de la catedral cordobesa (38).

Jesús RUBIO LAPAZ

DOCUMENTO I

1597, marzo, 26. Sevilla.

Carta de Fernando de Herrera a Pablo de Céspedes comentándole una carta que le había enviado el poeta Juan de Morales.

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fol. 165.

«/(fol. 165)

Querría saber de vuestra merced si valdrá ésta tanto que meresca respuesta, porque cierto que desseo ver carta suya ya que se dilata la buelta, pero dexado esto quiero contar a vuestra merced una galantería de un señor cordovés que no conosco, el cual me hizo merced de escrevir, dezía el *sobrescrito así, a Fernando de Herrera, en casa de don Juan de Arguijo*, la respuesta a casa de Diego Fernández de Córdoba, jurado della, en manos del licenciado Gonzalo Núñez, al porte un real, 34 maravedís, Sevilla.

(38) GÓMEZ-MORENO, M.: *El gran Pablo de Céspedes, pintor y poeta*, en «Boletín de la Real Academia de Córdoba», 1948, págs. 63-68. Habría que anotar también en este sentido las numerosas referencias de Pacheco sobre esta actitud de Céspedes, tales como su carácter libre al concebir el retrato, su admiración por Correggio, etc.

Yo como vi estas maravillas, pagué mi porte i abrí mi carta, la cual tenía debaxo la cruz, Ioannes Morales, Fernando Hispanorum omnium poetarum eruditissimo S.P.D., en fin ella era en latín, aunque no mejor que el de Julio, i entre otras cosas harto lindas me dize: te vivere apud D. Ioannem Arguijum virum longe clarissimum, i luego, quod in hac miserrima ipsorum conditione *Maecenatem (id est fautorem) habeas*, i no le faltó más que dezir el salario que me dava don Juan, i que no a de imprimir cosa sin que primero se la emiende yo, i en tanto que si ai algún ombre principal que tenga necesidad de maestro para su hijo haga yo lo que el padre de los moços i lo acomode, i al cabo me da con un soneto por medio de la carta.

Este es el caso, vuestra merced que me conoce juzgue aora entre mí i Juan de Morales, porque don Fernando de Guzmán con la buena condición que tiene es de parecer que se llegue con él más al cabo i se le responda, aunque si vuestra merced me tenga en más ruín opinión. Yo holgaré mucho que si vuestra merced viere al señor don Antonio Fernández de Córdoba le dé cuenta desto, i no se espanten después de que nos riamos de semejantes savandijas, de Sevilla, 26 de março de 97. Fernando de Herrera.

(1) /(fol.165v) A Paulo de Céspedes, Racionero de la Santa Iglesia de Córdoba. Córdoba (8).

DOCUMENTO II

1605, junio, 8. Sevilla.

Carta de Rodrigo de Figueroa, jesuita, a Pablo de Céspedes.

Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fol. 296v.

(8)/(fol.296v)

Mucha merced me a hecho Vuestra Merced con su carta y soneto, el qual no volví a suplicarle me lo diese por la brevedad de mi partida, pero tal la pedía el orden del Padre Provincial, que recibí el día que Vuestra Merced

(1) [Al margen izquierdo y con otro tipo de letra:]

«Todo este discurso i presupuesto deste buen hombre osore juzgar salió de algún devoto padre o ermano teatino, bien podría ser mal entendido por el dicho pedante i tan aviessamente como suele a los semejantes».

vino a nuestro collegio, llegué a éste con salud, bendito sea Dios, y en él e començado a ocuparme con materia de Apocalysi, ocupación más gustosa que conforme a mis fuerzas, pero las que tuviere emplearé por aora en serbir al padre Luís del Alcaçar, el qual recibió su recaudo y recomendaciones de Vuestra Merced y pienso responde, leyó el soneto con mucho gusto y me pidió un traslado, anle visto Juan Antonio y don Juan, todos le alaban y el último dirá por carta propia su sentimiento y el de su academia. Yo suplico a Vuestra Merced que si hiziere alguna cosa me la embíe, porque es muy grande la merced que con ella me hará, como también en mandarme cualquiera cosa de su servicio y avisarme de su salud de quando en quando.

Pero mucho mayor sería si Vuestra Merced cumpliese la esperança que nos a dado de venirse para acá donde sé dezirle que será Vuestra Merced tan bien recebido y con tanto gusto de sus huéspedes como en casa propia. Juan Antonio del Alcáçar y la señora doña Leonor lo primero que me preguntaron fue de salud de Vuestra Merced, acompañando luego muchas muestras del deseo que tienen de regalar y tener a Vuestra Merced en su casa. No ay señor sino venírsenos para acá, porque está este el lugar más barato y más bien proveido desta provincia. Guarde dios nuestro señor a Vuestra Merced como dessé y le suplicare. Sevilla, 8 de junio, 1605. Rodrigo de Figueroa.

Señor Paulo de Céspedes».