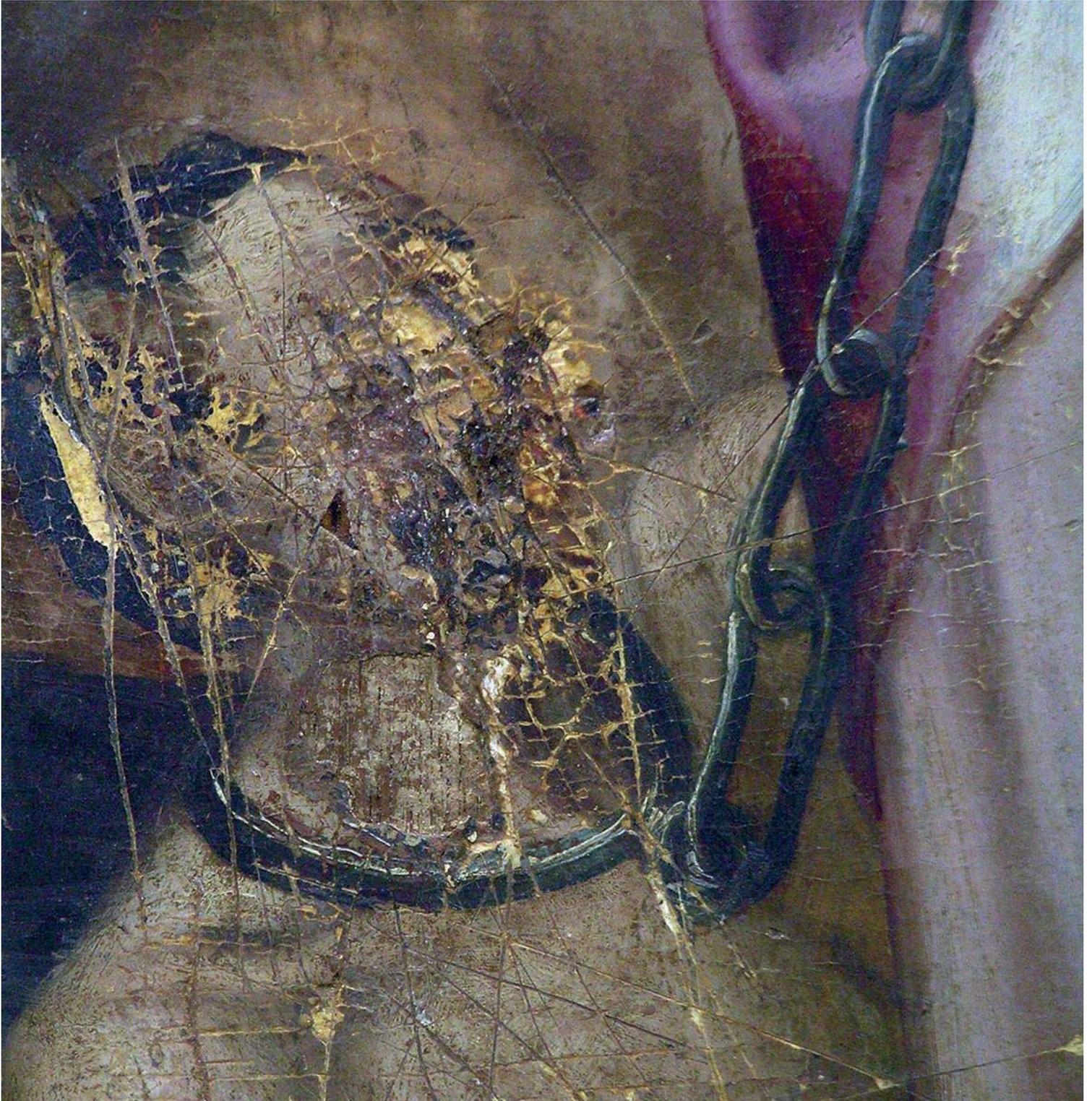


nº 19 | 2013

# atrio

revista de historia del arte







*atrio*

revista de historia del arte

**Directores**

Fernando Quiles García (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Arsenio Moreno Mendoza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

**Secretaria**

Ana María Aranda Bernal (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

**Secretaría Técnica**

María de los Ángeles Fernández Valle (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

**Consejo Editor**

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)  
M<sup>a</sup>. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)  
Francisco J. Herrera García (Univ. de Sevilla, España)  
Juan Manuel Monterroso Montero (Univ. de Santiago de Compostela, España)  
Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

**Edita**

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE  
Departamento de Geografía, Historia y Filosofía  
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE  
Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla

Diseño y maquetación: Juan Ramón Rodríguez-Mateo  
Impresión: Martha Moscoso. Ulzama Digital (Pamplona)

ISSN: 0214-8293  
Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2010) posee la categoría B.

**Consejo Asesor**

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)  
Luisa Elena Alcalá (Univ. Autónoma de Madrid, España)  
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta)  
Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)  
Buenaventura Bassegoda Hugas (Univ. Autónoma de Barcelona, España)  
Jaime H. Borja Gómez (Univ. de los Andes de Bogotá, Colombia)  
Rosario Camacho Martínez (Univ. de Málaga, España)  
Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)  
Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro Alagano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Brasil)  
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Pontificia Univ. Javeriana de Cali, Colombia)  
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)  
Fauzia Farneti (Università degli Studi Firenze, Italia)  
Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén, España)  
David García Cueto (Univ. de Granada, España)  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Univ. de Granada, España)  
Alexandra Kennedy (Univ. de Cuenca, Ecuador)  
Vicente Lleó Cañal (Univ. de Sevilla, España)  
María del Pilar López (Univ. Nacional de Bogotá, Colombia)  
Rafael López Guzmán (Univ. de Granada, España)  
Fernando Marías (Univ. Autónoma de Madrid, España)  
Magno Mello (Univ. Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Luciano Migliaccio (Univ. de São Paulo, Brasil)  
Benito Navarrete Prieto (Univ. de Alcalá de Henares, España)  
Sandra Negro Tua (Univ. Ricardo Palma de Lima, Perú)  
Alberto Nicolini (Univ. Nacional de Tucumán, Argentina)  
Víctor Manuel Nieto Alcaide (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)  
María Teresa Paliza Monduate (Univ. de Salamanca, España)  
Aurora Rabanal Yus (Univ. Autónoma de Madrid, España)  
William Rey Ashfield (Univ. de la República de Montevideo, Uruguay)  
Wifredo Rincón García (Instituto de Historia-CSIC, Madrid, España)  
Nuria Rodríguez Ortega (Univ. de Málaga, España)  
Antonio Salcedo Miliani (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)  
Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)  
Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)  
Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)  
Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)  
Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)  
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

# índice

<i>Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés</i> Pedro M. Martínez Lara	7
<i>A landscape architectural design approach: The restoration of the Angel Tower and the Cloister of the Cathedral of Cuenca</i> Joaquín Ibáñez Montoya   Maryan Álvarez-Builla Gómez	21
<i>Nuevas trazas para la torre mirador del convento de Sta. Clara de Carmona</i> Antonio García Baeza	39
<i>Antonio de Alfíán y Juan de Oviedo el Viejo El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)</i> Juan Antonio Gómez Sánchez	49
<i>Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española</i> Concha de la Peña Velasco	69
<i>Los monasterios y su proceso de secularización en el s. XIX: una "mirada retrospectiva"</i> Lena S. Iglesias Rouco	83
<i>El turismo en la Catedral de Granada desde 1925</i> Rodrigo Gómez Jiménez	95
<i>Vía Crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España. Reflexiones sobre la complementariedad de una devoción</i> Alena Robin	107
<i>Una dote para Cecilia. La colección de don Miguel Marín de Villanueva</i> Pilar Díez del Corral Corredoira	117
<i>Incidentes en el comercio entre Sevilla y América en el s. XVIII: La milagrosa intercesión de la Virgen de Consolación de Utrera en el naufragio de la flota de 1713</i> José M <sup>a</sup> Sánchez-Cortegana   Rafael Macías	127
<b>Reseñas bibliográficas</b>	137



# Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés

Pedro M. Martínez Lara  
Universidad de Sevilla

## Resumen

El crucero de la catedral de Córdoba fue una de las empresas constructivas más controvertidas del siglo XVI. De la necesidad cultural al prestigio, la historia de esta construcción, que se terminó ya en el siglo siguiente, tuvo un replanteamiento formal y sobre todo teórico y simbólico por influencia de un círculo de humanistas. Aquí destaca Pablo de Céspedes, racionero de la catedral, humanista, teórico, pintor y arquitecto.

**Palabras clave:** renacimiento, arquitectura, siglo XVI, Catedral de Córdoba, Templo de Salomón, Pablo de Céspedes, Jerónimo de Prado, Juan Bautista Villalpando.

## Abstract

The transept of the Cordoba's Cathedral, was one of the most controversial buildings in the 16th Century. The need to worship the prestige, the history of this building, which was completed in the next century, had a formal restatement and all theoretical and symbolic by the influence of a circle of humanists. Pablo de Céspedes stresses here, cathedral's prebendary, humanist, theorist, painter and architect.

**Keywords:** renaissance, architecture, XVI Century, Cordoba Cathedral, Temple of Solomon, Pablo de Céspedes, Jerome of Prado, Juan Bautista Villalpando.

La creación arquitectónica fue, al menos hasta la edad contemporánea, el resultado de una actividad coral. Este axioma entra en claro conflicto con algunos planteamientos vigentes, que asignan al artista o al técnico —en el caso de la arquitectura—, el proceso que va desde la génesis ideal a la realización práctica de la obra de arte. Esta premisa resulta imprescindible para comenzar a desgranar los argumentos que intervienen en los casos que van a ser analizados en estas páginas.

Cualquier historiador que haya abordado el estudio de la arquitectura producida en la España del Renacimiento, ha podido comprobar cómo los factores que intervienen tanto en los planteamientos previos a la producción, como en la propia praxis de la obra arquitectónica, son de una extraordinaria complejidad. Ésta radica en la multitud y diversa naturaleza de aquellos y en la multiplicidad de elementos humanos que las protagonizan. Como muestra se pueden relacionar, desde la inherente actividad del arquitecto como productor y técnico, sometido a las directrices y necesidades de sus comitentes, a la influencia del ambiente cultural, la moda, o incluso, la política en todos sus niveles. Este tipo de cuestiones son mucho más evidentes en las grandes empresas constructivas. El resultado de entender el estudio de la Historia de la Arquitectura, no sólo como un producto exclusivo de la relación entre artista y comitente, sino como derivación de la convergencia de muchos y complejos factores, es la puesta en relación de construcciones separadas en el tiempo, el espacio o la funcionalidad. Este planteamiento, hace de la Historia de la Arquitectura una tupida y compleja trama de conexiones, flujos y reflujos, de influencias e interferencias.

### **“No hay maravilla más inoportuna”. El crucero de la catedral de Córdoba**

Con esta rotunda expresión, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, resumió en su *Historia del Arte Hispánico* de 1931, el resultado final del proceso constructivo del nuevo crucero que, durante buena parte del siglo XVI y algunos años del XVII fue erigido en mitad de la aljama cordobesa. Una empresa arquitectónica donde se van a manifestar todos los factores que se acaban de enunciar y en la que puede rastrearse la influencia de las ideas teóricas, la renovación estética y un intenso debate intelectual desarrollado a lo largo de no menos de un siglo.

En el verano de 1521 Alonso Manrique, obispo de Córdoba desde 1516, inició el proceso que pondría fin a la precaria situación que, a su juicio, vivía el templo catedralicio cordobés en lo que al espacio para la liturgia se refiere. Desde 1236, fecha de la entrada de Fernando III de Castilla en la ciudad y de la definitiva consagración de la aljama como catedral<sup>1</sup>, la de la iglesia mayor de Córdoba, inserta en la edificación islámica preexistente, es una historia de necesidades contradictorias. Por un lado, la preservación del formidable monumento islámico y, por otro, el de la adaptación de este singular espacio a unas necesidades completamente distintas a las que sirvió desde su concepción. Dos años más tarde del inicio del proceso, el 14 de abril de 1523<sup>2</sup>, comenzaron las obras de demolición que dejarían paso al nuevo proyecto.

Esta solución no era novedosa, puesto que en 1489 se había producido un primer derribo de parte del interior de la sala de oración, para crear un coro más amplio frente a la primitiva Capilla Mayor, hoy de Villaviciosa, alojada en un lucernario de la ampliación de Al-Haken II. Con esto se quiso proveer el espacio suficiente para albergar el coro con una mínima dignidad<sup>3</sup>. Para ello se vació el espacio correspondiente a las cinco naves que separan esta capilla del muro sur, abarcando la amplitud de tres crujías. De este modo se creaba un lugar más adecuado para las funciones litúrgicas. Un espacio cuya cubrición se solucionó mediante arcos góticos en piedra, dispuestos en diafragma y apoyados en el cos-

1. Nieto Cumplido sostiene que en 1146 se produce una primera consagración de la mezquita como resultado de la invasión de la ciudad por las tropas del emperador Alfonso VII, en una incursión que apenas duró nueve días-. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 2008, pp. 330 - 332.

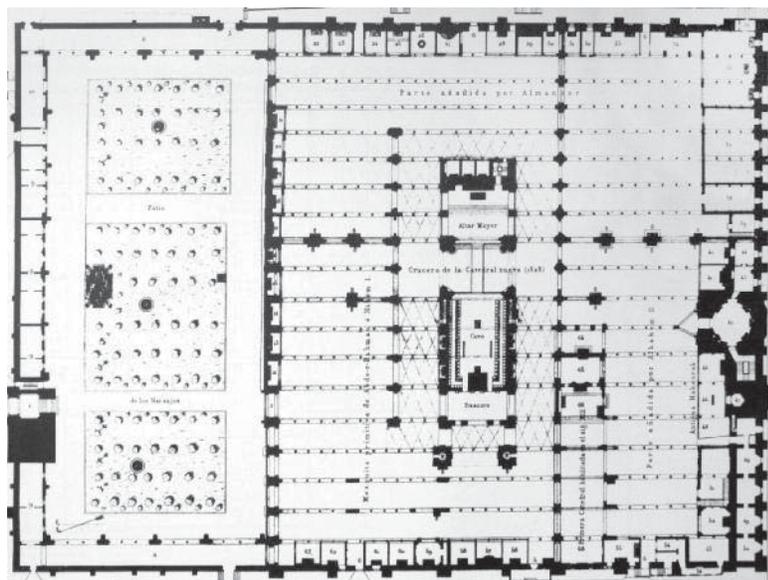
2. La referencia aparece en NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 507.

3. Las obras se acometen por orden del obispo Íñigo Manrique, quien movido al parecer por la frecuente celebración de cortes en la ciudad, quería disponer de un espacio más diáfano para el Oficio Divino. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 451.

tado occidental sobre la hilera de pilares resultantes del derribo del muro de la Quibla de Abd-Al-Rahman II, y en el opuesto, sobre la propia danza de columnas de la ampliación de Al-Haken II, convenientemente reforzadas con sillares y convertidas en pilares-estribo de similar formulación gótica. La cubrición se realizó con una armadura de madera a dos aguas<sup>4</sup>. Al parecer, y según Fernando Marías, en esta ocasión se había ya planteado una intervención más amplia que fue frenada por la reina Isabel la católica<sup>5</sup>. El resultado, aparte de conservar en su sitio las dos capillas más importantes del templo, la Mayor y la Real, aprovechó lo que pudo de la fábrica islámica atenuando el impacto sobre el espacio califal.

Esta intervención se convierte en un precedente, en lo que a injertar un espacio con un planteamiento nuevo dentro del edificio islámico se refiere. Por tanto, el obispo Manrique y su Cabildo únicamente procedieron de un modo similar al que había sido empleado poco más de treinta años antes. El mes de septiembre de 1523, apenas cinco meses después del inicio de las demoliciones, se registran los primeros datos que inducen a pensar que la “obra nueva”, como se la llama en la documentación, se ha comenzado a levantar.

No se conoce el proyecto original de esta obra, tan sólo se tiene constancia de una serie de datos desperdigados en la documentación, que dan ciertas orientaciones sobre las premisas que albergaban el prelado y los capitulares. Sí se sabe que, desde un primer momento, al frente de la edificación figuró el cantero de origen cordobés Hernán Ruiz<sup>6</sup>, como maestro mayor de las obras. Por tanto, y como ya presumieron Marías o Morales, entre otros, las trazas originales debieron correr a su cargo<sup>7</sup>. La situación de la capilla mayor y coro medievales, completamente desplazados de cualquier eje del edificio y con un tamaño muy discreto en comparación con el resto del inmueble, parece ser el principal argumento que se esgrimió para emprender la obra. Sin duda existieron otros muchos factores que se impusieron para esta decisión, como la necesidad de un espacio litúrgico en atención a la pujanza, prestigio e importancia de la sede de Córdoba, que era de las más ricas del reino. La iniciativa contaría desde el principio con una férrea oposición del Cabildo civil de la ciudad, que alentó al pueblo al rechazo de la nueva obra y que incluso, dictó medidas legales contundentes contra quien se prestara a participar en la edificación<sup>8</sup>. Esta feroz oposición ha sido vista tradicionalmente por la historiografía como una precoz y sentida defensa del pueblo cordobés a favor de su patrimonio. Nada más lejos. Es cierto que el argumento que se propuso de cara al pueblo por parte de los regidores de la ciudad fue el peligro que la nueva obra suponía respecto a la conservación del edificio ya que se argumentó que “la obra que se desfaze es de calidad, y no se podrá volver a fazer en la



Córdoba, Catedral. Planta general según Manuel López Sánchez. Archivo de la catedral de Córdoba. Secc. Planos y dibujos.

4. Sobre esta primera intervención y sobre el proceso de cristianización de las aljamas andaluzas en templos catedralicios es recomendable la lectura del certero estudio de Lleó: LLEÓ CAÑAL, V., "De mezquitas a templos: las catedrales andaluzas en el s. XVI", *L'eglise dans l'architecture de la renaissance*, París, Picard, 1995, pp. 213 - 222. p. 218.

5. Vid. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 186 y ss.

6. Nieto Cumplido ha publicado la genealogía de la familia Ruiz demostrando sus orígenes cordobeses. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 504.

7. Vid. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...* op. cit. p. 186. Y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Hernán Ruiz el joven*, Madrid, Akal, 1996.

8. Concretamente se dictó pena de muerte y embargo de bienes contra aquellos profesionales de la construcción que se atreviesen a poner mano en esta empresa.

bondad e perfeccion que esta fecha”. Una cuestión la de la valía de la arquitectura que se incrementaba porque “por la manera que este templo esta aedificado es único en el mundo”<sup>9</sup>. Lo que de verdad preocupaba al patriciado y nobleza cordobeses, que a la sazón ostentaban el poder civil, era conservar otro patrimonio muy distinto.

Desde el siglo XIII, las familias nobles de la ciudad se habían ido procurando derecho de enterramiento en torno a la capilla mayor y a la Real por razones de prestigio. Unos derechos que les ocasionaban un importante coste económico. La nueva construcción llevaba aparejada la traslación al menos de la capilla mayor, y con ella, del suelo privilegiado a un lugar diferente. Esto suponía la amenaza de pérdida de valor del suelo, que para su descanso eterno, estas familias habían adquirido por herencia o a base de entregar rentas. El final de la disputa fue la apelación del obispo y Cabildo civil al emperador Carlos que resolvió dando permiso para la prosecución de las obras, algo que también generaría literatura posteriormente. Cabe destacar por último, que cuando a finales del siglo XV se derribaron arquerías para alojar el coro, no hubo ninguna protesta por parte del poder civil<sup>10</sup>.

Volviendo al planteamiento arquitectónico de este nuevo edificio, Hernán Ruiz planteó desde el primer momento un espacio que se organizaría siguiendo una célula básica: el ancho de una nave por el de una crujía. Medidas estas, que aunque con ligeras variaciones, son constantes en todos los puntos del edificio. Así pues, establecido el módulo, se fijaron las dimensiones del nuevo edificio abarcando un total de diez naves de largo por once crujías de ancho<sup>11</sup>. De este espacio, cinco crujías conformando la nueva nave mayor, mientras que los brazos del crucero ocuparían tres crujías respectivamente. No se ha localizado el punto de inicio de las obras, pero por las formas constructivas resultantes, parece que Hernán Ruiz I delimitó el espacio de la capilla mayor y los brazos del crucero, vaciando completamente de columnas y arquerías el interior de éste, no obstante mantuvo las danzas de arcos en los dos espacios residuales restantes, que dejó en alberca para poder alzar el andamiaje de los nuevos muros y que después cubrió con una solución de elegantes bóvedas de combados y terceletes. Esto da viva muestra de que el propósito del arquitecto fue desde el principio conciliar las nuevas formas constructivas —góticas— y materiales —cantería— con lo preexistente, lejos por tanto de los falsos temores de destrucción irracional



Córdoba, Catedral. Vista del coro medieval desde la capilla de Villaviciosa.

9. La referencia completa del acta de cabildo de donde procede la primera cita aparece publicada en MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...* op. cit. p. 187. La segunda se ha tomado de: NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 505.

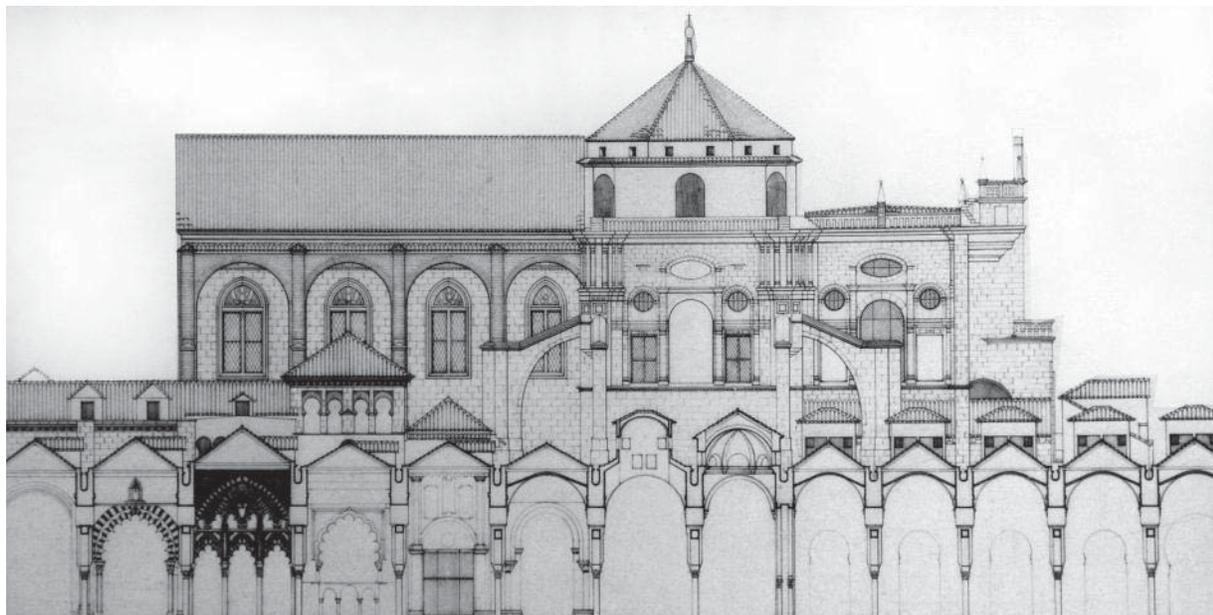
10. Este asunto de la traslación de la capilla mayor, y de lo que es más importante en este caso, la real, donde descansan los cuerpos de al menos dos reyes castellanos, es verdaderamente el que preocupa a los regidores de Córdoba como ya apuntó Marías. Vid. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...* op. cit. p. 188.

11. Como ya se había practicado en la anterior nave para el coro, en esta nueva obra se mantiene la orientación cristiana del edificio, esto es, la cabecera hacia el Este.

que había denunciado el Cabildo civil. Se ve aquí cómo esta empresa arquitectónica estuvo, desde el mismo momento de su concepción, sujeta a gran cantidad de factores e injerencias que muy poco tenían que ver con las necesidades a las que esta nueva arquitectura trataba de poner remedio.

Una vez expuestos los comienzos de la obra nueva, con los propósitos, intencionalidades y factores externos que la rodearon, y aunque sería interesante seguir desgranando el complejo y dilatado proceso constructivo, muy poco conocido, hay que centrar la atención en las etapas finales del proceso. Es aquí donde la arquitectura se vio especialmente envuelta en toda una serie de factores ideológicos, teóricos, políticos y sobre todo simbólicos, que transformaron profundamente el edificio más allá de lo que la evolución de las técnicas constructivas y el estilo pudieron marcar.

Tras el empuje inicial del obispo Manrique, que finalmente pasó a ocupar la sede hispalense justo después de comenzar las obras, se mantuvo la inercia de este empuje durante un tiempo. Tras veinte años de trabajos casi ininterrumpidos a cargo de Hernán Ruíz y más tarde de su hijo, el célebre Hernán Ruíz II, las obras quedaron prácticamente paralizadas y acabaron dilatándose más de ochenta años<sup>12</sup>. Casi todos los factores de esta circunstancia tienen al final



Córdoba, Catedral. Sección de la mezquita y alzado meridional del crucero según C. Luca de Tena. Archivo de la catedral de Córdoba. Secc. Planos y dibujos.

un trasfondo económico, son de muy diversa índole. El primero acaba de ser enunciado: la sede cordobesa fue tradicionalmente una sede de tránsito. Por lo general, los obispos que llegaban a Córdoba no permanecían en el trono episcopal el tiempo suficiente como para hacer suyo el gran programa edilicio y participar en el elevado coste del mismo<sup>13</sup>. Las posibilidades de que un prelado viese el final de su carrera eclesiástica en Córdoba y por tanto, plantease su enterramiento en la obra nueva, eran exiguas por lo que los empujes prelatios a las obras fueron escasos y poco importantes. A esto hay que sumar que la actitud de los capitulares, que por decirlo de algún modo, tenían sus puestos más estables, era de una manifiesta indiferencia hacia la continuación de las obras. No hay que olvidar que la idea inicial partió de

12. Un buen y actualizado resumen del proceso constructivo del nuevo crucero puede encontrarse en VILLAR MOVELLÁN, A. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Caja San Fernando, 2002.

13. La silla obispal de Córdoba sirvió como trampolín para que no pocos obispos accediesen a la vecina y más pujante sede de Sevilla. Un hecho que aún sigue vigente.

un obispo y ellos, los canónigos y demás prebendados, estaban acostumbrados al viejo coro y altar mayor. Sin dejar de lado que este sacro senado cordobés contaba tradicionalmente entre sus filas con miembros de casi todas las familias importantes de la ciudad, cuya oposición a la nueva obra ya se ha visto. Además, el Cabildo cordobés, a diferencia de otros, fue históricamente poco inclinado al gasto en obras de mejora en la catedral más allá de intereses muy concretos como la dotación de capillas funerarias.

Así las cosas se llega al último cuarto del siglo XVI, momento en el Córdoba se va a convertir en un reluciente foco intelectual, hecho que tendrá como consecuencia directa la inserción entre los miembros del Cabildo de figuras fundamentales del panorama intelectual hispano, tales como Bernardo José de Aldrete<sup>14</sup>, Álvaro Pizaño, Cristóbal de Mesa, Luis de Góngora o Pablo de Céspedes. A estos personajes, todos ellos pertenecientes al Cabildo catedralicio cordobés hay que añadir otras personalidades de enorme talla en el campo de la cultura como Ambrosio de Morales, quien residirá en Córdoba desde 1582 hasta su muerte en 1591. Otros personajes importantes estarán de paso en la ciudad como los jesuitas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, quienes estarían alojados en la casa profesa de Córdoba algunos años.

Este importante aporte de personalidades al ambiente intelectual y cultural cordobés supuso que Córdoba se convirtiese, durante algunas décadas en un relevante foco de intelectualidad. Esto tuvo consecuencia en la producción literaria y artística donde existió un claro cambio de planteamientos teóricos y estéticos. En el plano de la arquitectura también se va a dar esta circunstancia, y como no podía ser de otra manera, afectará de forma decisiva al proceso constructivo del nuevo crucero de la catedral.

A finales de la década de 1550, la marcha de Hernán Ruiz a Sevilla, al servicio del Cabildo catedral hispalense causó un considerable retraso en la realización de la obra nueva, que a su muerte en 1569 sólo habría visto cubiertos los brazos del crucero<sup>15</sup>. Parece por tanto que para la década de los setenta, el área del crucero no había sobrepasado la cota de cubiertas de las naves califales.

La coincidencia del foco erudito e intelectual generado en el entorno cordobés, unido a la existencia de una gran empresa constructiva que había quedado sin resolver, será el perfecto caldo de cultivo para que exista el debate, no ya de la conveniencia de las obras, algo que sigue vigente<sup>16</sup>, sino acerca de la solución más adecuada para resolver el problema. Lamentablemente no ha quedado demasiada constancia escrita de este debate ni de las opciones que el Cabildo y los sucesivos obispos barajaron en cada momento<sup>17</sup>. No obstante, a la luz del resultado es posible establecer ciertas conexiones entre las soluciones constructivas elegidas y el parecer de estos intelectuales.

Documentalmente se conoce cómo en 1591 el arquitecto Juan de Ochoa entra al servicio del Cabildo y que un año más tarde es puesto al cargo de la obra nueva por parte del obispo Reinoso. La prioridad del nuevo arquitecto se va a centrar en el cerramiento del llamado cimborrio que Diego de Praves había propuesto cerrar por medio de una

14. Parece que existe un error en la identificación que la historiografía ha hecho de este personaje. Siempre se ha hablado de los hermanos Aldrete cuando ciertamente en la documentación aparece durante unos años José Aldrete, racionero y posteriormente Bernardo de Aldrete, canónigo. Se trata de la misma persona, tan sólo que parece que al lograr una mejor prebenda empezó a aparecer en la documentación con su otro nombre. Se trata sin duda de Bernardo José de Aldrete, una de las mayores personalidades de la intelectualidad española a caballo entre el Renacimiento y el Barroco.

15. Para un mejor conocimiento de la biografía del arquitecto cordobés es muy recomendable la lectura de Morales: MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Hernán Ruiz...* op. cit.. Para el proceso de realización de las obras los ya citados trabajos de Nieto y Villar: NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 499 y ss., y VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. pp. 43 y ss.

16. En 1577, Ambrosio de Morales escribe sobre la excelencia de la arquitectura califal de la mezquita cordobesa rechazando la obra nueva. Cfr. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 516.

17. Villar aporta algunas de las opciones que pudieron tenerse en cuenta a la hora de cerrar el crucero. Vid. VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. p. 51.

18. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 516 y ss., y VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. p. 51.

bóveda elíptica similar a la que se acabó ejecutando<sup>18</sup>.

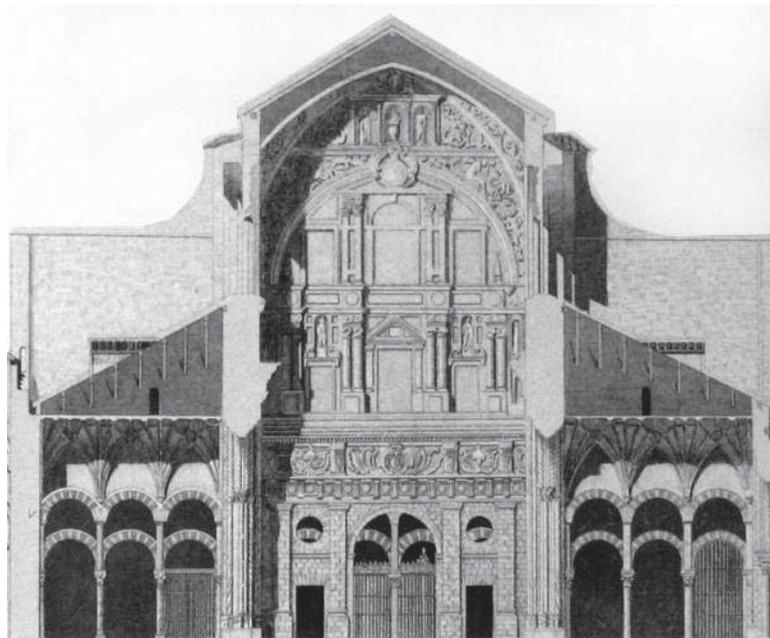
Es en el planteamiento de los alzados de los muros del coro y, de forma particular, el de su bóveda, donde es del todo evidente la influencia de las nuevas corrientes de pensamiento y del ambiente intelectual. Este factor consiguió dotar a la arquitectura de un enorme y complejo simbolismo, fruto de la reflexión teórica sobre la construcción, más allá del pretendido programa iconográfico que ha querido verse impreso en su piel de estuco<sup>19</sup>.

El coro de la catedral de Córdoba, cuya planta había quedado fijada por el planteamiento inicial de Hernán Ruiz I en los años veinte del siglo XVI, se configura como un enorme espacio rectangular que se habría de cubrir mediante tres tramos de bóvedas de crucería similares a las de los brazos del crucero o el presbiterio, como evidencian los potentes estribos laterales pensados para recibir arbotantes<sup>20</sup>. Esta solución constructiva resultaba obsoleta a fines del siglo XVI, por lo que se barajaron otros sistemas de cubrición. Concretamente, en 1591,

Diego de Praves había propuesto cubrirlo mediante medias naranjas en ladrillo. Solución que tampoco se llevó a cabo. Ochoa, quien finalmente se hizo cargo del proyecto, reforzó los muros con cantería engrosando su medida. Al exterior el muro se articula mediante una arquería de medios puntos que enmarcan los ventanales preexistentes, que aún presentan una configuración y proporciones góticas. La solución adoptada por Ochoa fue, recogiendo parte de la propuesta de Praves, una bóveda de medio punto rebajada y de ladrillo sobre la que dispone un camaranchón y tejado a dos aguas. Esto permite tener al interior un espacio totalmente diáfano y luminoso que sirve perfectamente a su cometido.

Una vez analizado todo esto, ¿dónde se puede apreciar la influencia del entorno erudito en esta construcción y la conexión con otros edificios? La respuesta está en un análisis transversal y simbólico de la edificación, abarcando desde el plano formal al funcional. Empezando por los materiales, puede pensarse que la elección del ladrillo frente a la piedra, material que se había usado hasta ese momento en la obra nueva, se debe a motivos económicos o estructurales. En cuanto a lo económico, parece razón de poco peso, teniendo en cuenta la entidad y lo emblemático de la obra. Por lo que respecta al plano estructural, el primer arquitecto había presupuestado los apoyos necesarios para recibir las cargas de bóvedas pétreas, e incluso, los arquitectos posteriores no tuvieron embarazo en reforzar estos apeos a medida que la obra los fue requiriendo<sup>21</sup>.

Yendo directamente a la raíz del asunto, hay que decir que el mencionado foco intelectual presente en Córdoba a fines de siglo pudo ver en la obra nueva un excelente campo para el desarrollo de nuevos planteamientos y sobre todo

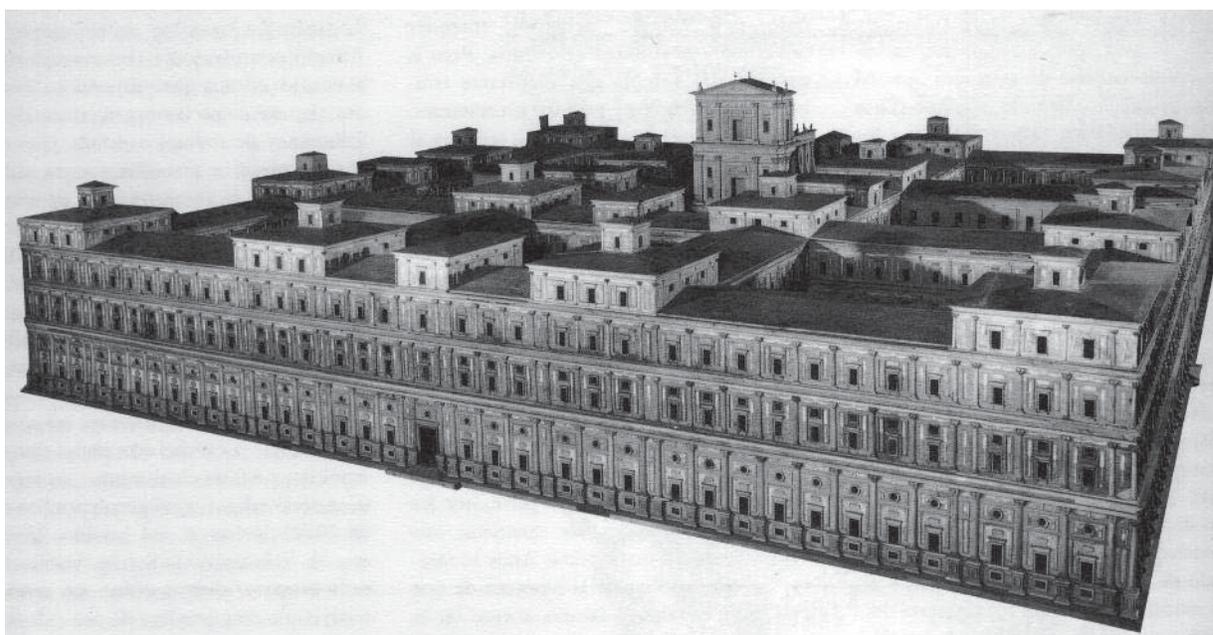


Córdoba, Catedral. Sección del crucero por el coro según R. Arredondo y E. Buxo. Archivo de la catedral de Córdoba. Secc. Planos y dibujos.

19. Sobre el programa iconográfico y el significado de la decoración de este espacio es esencial el apartado que Nieto dedica al asunto en su obra, como un reciente trabajo del profesor Moreno Cuadro. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 526 y ss. y MORENO CUADRO, F., "El crucero de la catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XVI, N° 31, 2007.

20. De hecho, para cerrar las bóvedas del presbiterio y los brazos del crucero sí se realizaron, aunque ya con un lenguaje moderno, arcos arbotantes para recibir los empujes de las bóvedas de cantería.

21. Parte de la actuación de Hernán Ruiz II en la obra nueva se dedicó a reforzar los elementos sustentantes que recibirían las cargas de las cubiertas del presbiterio y brazos del crucero. Debido todo ello a un error de cálculo de su padre y a que el comportamiento de la obra no había sido el esperado.



Templo de Salomón, maqueta (c. 1692). Ejecutada según los diseños de Juan Bautista Villalpando. Hamburgo, Museum für Hamburgische Geschichte.

la posibilidad de usarla como pretexto y base para cristalizarlos. Concretamente, los intelectuales que formaban parte del cabildo estuvieron muy encima del transcurso de las obras. Consta que Bernardo de Aldrete fue diputado de la obra nueva hasta 1600<sup>22</sup>, fecha clave en la cual se está decidiendo la forma que habrá de tener el nuevo coro. Aparte de la participación de Aldrete hay que pensar que al menos otra participación, la de Pablo de Céspedes, personaje que toda la historiografía hispana ha reverenciado como clave en muchos aspectos que van de la teoría a la práctica de las artes.

La participación de Pablo de Céspedes en la obra nueva, y especialmente en el coro, es un asunto que ya ha sido anunciado por los especialistas que han abordado el estudio de este proceso constructivo. El problema para verificar esta participación estriba fundamentalmente en lo escaso de la documentación que sus intervenciones, muchas de ellas conocidas, generó. En cualquier caso, la sola presencia de esta enorme personalidad entre los miembros del Cabildo cordobés no pasó desapercibida. Existen algunas referencias de su actividad artística al servicio de la institución en actas capitulares, nunca documentos contractuales. Pero al margen de esta producción, no cabe duda de que su criterio y opinión fueron decisivos en la toma de decisiones relativas a todo tipo de cuestiones, especialmente las que tuvieron que ver con el arte y la arquitectura.

En lo que al asunto de la obra nueva se refiere, hay un momento que puede fijarse en los inicios de la década de los noventa, cuando algunos personajes del Cabildo, insertos en los círculos intelectuales de los que ya se ha hablado, se involucran de forma decisiva en el proceso constructivo. Ya se ha visto como Aldrete fue diputado de la obra nueva, es decir, encargado por el Cabildo de la supervisión de los trabajos. Se conoce incluso como Aldrete se valió de su prestigio para tratar de obtener recursos económicos ante nada menos que el papa<sup>23</sup>. Parece como si hubiera un cambio de actitud en estos hombres virtuosos que siguiendo a Ambrosio de Morales habían venido rechazando la nueva obra que consideraban intrusa en el magnífico conjunto islámico de la mezquita.

Este cambio de planteamiento de los círculos intelectuales frente a la obra nueva coincide en el tiempo con el

22. Archivo de la Catedral de Córdoba (A.C.C.). Sección I, actas capitulares, lib. 34, fol. 21<sup>ro</sup>.

23. En 1591, se da permiso a Bernardo de Aldrete (José según Nieto), para que solicite al mismísimo papa Inocencio IX la concesión de la mitad de los beneficios vacantes de la catedral para ayudar a financiar la nueva obra. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 516.

auge de un debate teórico que tiene lugar a nivel de todo el reino y que viene auspiciado por la monarquía de Felipe II: el Salomonismo. Un debate donde van a tener parte, entre otros, Ambrosio de Morales, Pablo de Céspedes, los padres jesuitas Prado y Villalpando, todos ellos presentes en Córdoba, y en contacto directo con el Cabildo catedral y su empresa constructiva. Aparte, intervienen en el debate personalidades como Benito Arias Montano o Pedro de Valencia, que también formaban parte de los círculos de erudición humanística del momento y que mantenían muy directa relación con Céspedes. Establecida la conexión de la obra nueva con el debate salomonista, es conveniente referir en qué consistía la controversia.

### El Salomonismo en el ambiente cultural y teórico hispano

La segunda mitad del siglo XVI fue testigo del auge de un enjundioso debate protagonizado, aparte de por teólogos, por arquitectos, teóricos, arqueólogos y otros eruditos. Todos ellos impulsados por una poderosa razón de fondo: la política de Estado.

Si durante la primera mitad del siglo, coincidente con el imperio del César Carlos, la monarquía hispánica se había identificado con el mundo clásico, tratando de emular a los emperadores romanos, la segunda mitad va a vivir un cambio sustancial en este planteamiento. Felipe II, sucesor del César, jugó un papel político decisivo a nivel internacional apoyando a la cabeza del cristianismo, el papado, frente a la amenaza de injerencias y conflictos de su homólogo francés. Por otro lado, el monarca español también quiso destacarse por la defensa real de la religión católica frente al peligro turco que venía desde Oriente<sup>24</sup> y frente a la amenaza que suponía la expansión de la reforma protestante en pleno corazón de Europa. Por tanto, la emulación con la antigüedad clásica empieza a ser conciliada con el carácter profundamente católico de la monarquía. A la dualidad de guerrero y hombre cultivado en artes y letras que se había puesto de moda en el Renacimiento, se le añade otra faceta: la del devoto y defensor de la Fe católica.

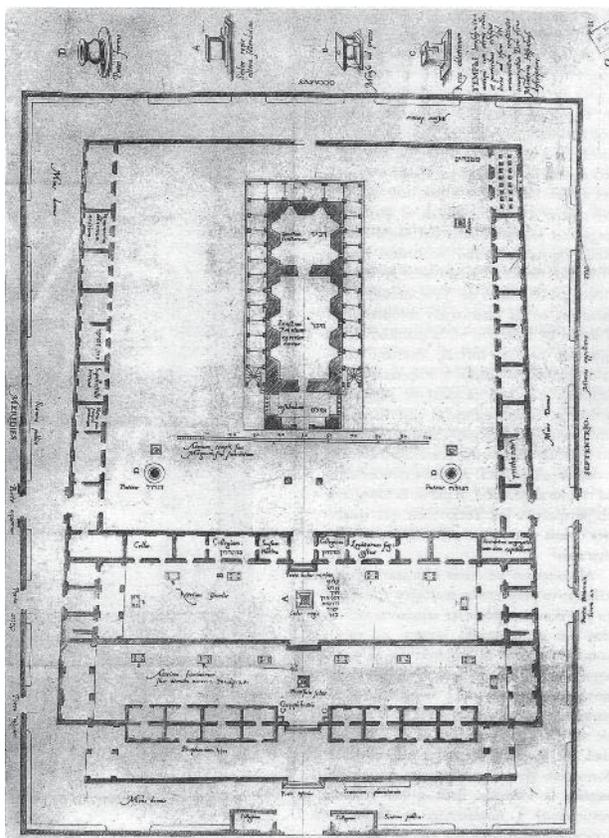
En definitiva, el modelo de monarca virtuoso va a ser ahora el del mítico Salomón, que reunía por un lado el ejercicio virtuoso del poder por medio de la sabiduría y, por otro, la eficiencia militar y la defensa de los valores de su pueblo, o lo que casi es lo mismo, su religión. Todo ello presidido por un contacto directo con Dios, quien dirigía y respaldaba sus acciones. Los ejemplos de emulación del rey Salomón que lleva a cabo Felipe II son innumerables. Destaca sobre todos ellos la erección de un gran templo en honor de Dios que acabó siendo modelo y ejemplo de arquitectura virtuosa: el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial<sup>25</sup>.

Toda esta política necesitó desde el primer momento un sustrato teórico y un apoyo literario sustentado en las grandes personalidades de la intelectualidad hispana. Paralelamente a proyectos como el citado monasterio, para el que se pone en marcha un despliegue de teóricos y técnicos sin precedentes, va a haber toda una serie de textos y empresas editoriales que respaldaban el proyecto. Una empresa constructiva que fue sin duda la más importante de su tiempo,

24. Uno de los hitos de esta política es la creación de la Santa Liga, coalición armada de los reinos católicos frente al imperio otomano. Una santa liga que viviría momentos de éxito militar como la victoria en Lepanto.

25. En 1979 la profesora Cornelia von der Osten Sacken, publicó un estudio, posteriormente traducido al español, donde se propone esta idea aunque llevada a un extremo insostenible, afirmando además que El Escorial era el responsable de la difusión de Vitruvio en España. Hecho que ya denunció Martínez Ripoll. Vid. OSTEN SACKEN, C. von der, *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, Xarait, 1984, pp. 119 y ss. Cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano - Del Prado y Villalpando", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC, 1987, pp. 135 - 156, p. 136.

26. Es imposible abarcar mínimamente, debido a lo profuso y complejo del tema, la bibliografía que ha generado el estudio de esta edificación y su repercusión posterior aunque nos resultan esenciales las palabras de Chueca Goitia y Kubler, así como el punto de vista aportado más modernamente por Ramírez. Vid. CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del s. XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1953; KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1957; RAMÍREZ, J. A. et al., *Dios Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1994. De forma particular, el ambiente del momento aparece descrito también en: MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Pablo de Céspedes... op. cit.



Templo de Salomón, según Benito Arias Montano en la *Biblia Poliglota Regia*.

cripciones del mismo que aparecen en el Antiguo Testamento<sup>28</sup>. Por otro lado, el padre Jerónimo de Prado recibió del monarca el encargo de editar unos comentarios sobre la visión de Ezequiel. Trabajos a los que se uniría más adelante otro jesuita, el padre Juan Bautista Villalpando, quien sería clave en la reconstrucción del templo pues no era teólogo sino arquitecto<sup>29</sup>. La visión que aparece en el libro de la profecía de Ezequiel, sobre la que trabaja Villalpando, es mucho más extensa y rica en detalles que el material usado por Arias. El templo visionario de Ezequiel, es para el jesuita, el edificio destruido por Nabucodonosor. Pero según el erudito extremeño, éste no se correspondía con la obra salomónica, lo que en opinión de Martínez Ripoll fue el principal argumento de la controversia<sup>30</sup>. En consecuencia, lo que se acaba

tanto por lo que suponía arquitectónicamente, como por la repercusión e importancia que tendría en el ambiente cultural y artístico de su momento<sup>26</sup>.

Parte esencial de todo este proceso cultural fue la discusión, sobre las especulaciones que los diversos eruditos, teólogos e historiadores hacían en torno a la reconstrucción del Templo de Salomón. El famoso templo, construido en el siglo X a.C. y del que la Biblia da alguna descripción, había sido arrasado por Nabucodonosor en 587 a.C. Años más tarde, el profeta Ezequiel, desde el exilio de Babilonia, tuvo la visión de un templo como morada de Dios. El debate salomonista parte, por tanto, de reconstruir el primero a través de la visión del profeta y de las demás referencias que aparecen en el libro sagrado.

Desde siempre hubo interés por este asunto aunque, por motivos de espacio conviene obviar las reconstrucciones que se dan en la Antigüedad y el Medievo para pasar directamente a las que se producen en el Renacimiento, y más concretamente las que se den en suelo hispano como consecuencia de la política de Felipe II. Por un lado y, por orden cronológico, aparece Benito Arias Montano, quien tras la publicación de su *Biblia Poliglota Regia*<sup>27</sup>, aportó un nuevo volumen donde incluía una reconstrucción del templo únicamente a partir de las descripciones

27. Vid. *BIBLIA sacra hebraice, chaldaice, graece et latine...* Benito Arias Montano (ed. lit.). Antuerpiae: Christophorus Plantinus, 1569 - 1573. En ella se contienen diversos grabados, algunos de ellos recogiendo la hipótesis planteada por Montano de la reconstrucción del templo, inaugurando así la parte gráfica del debate.

28. Vid. ARIAS MONTANO, B. *Antiquitatum iudaicarum libri IX. Lugduni Bataurorum, ex officina Plantiniana*, 1593. Arias Montano basó su labor de arqueología literaria únicamente en las descripciones que aparecen en el libro de los Reyes y en los Paralipómenos.

29. El encargo se materializaría finalmente en tres tomos, de los cuales el primero fue realizado por ambos y los restantes redactados e ilustrados por Villalpando en solitario a la muerte de Prado. Vid. PRADO, J. de y VILLALPANDO, J. B. *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi de Societate Iesu In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*. Roma, Aloysij Zannetti, 1596, VILLALPANDO, J. B. *De postrema Ezechielem prophetae visione Ioannis Baptistae Villalpandi Societate Iesu: tomus secundi explanationum pars secunda*. Roma, typis Illefonti Ciacconij: excudebat Carolus Vullietus, 1604, e idem. *Tomus III Apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*. Roma, typis Illefonti Ciacconij: excudebat Carolus Vullietus, 1604. Sobre el proceso de encargo y gestación de la obra véase el trabajo de Taylor: TAYLOR, R., "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: De la arquitectura práctica a la reconstrucción mística". En RAMÍREZ, J. A. et al., *Dios Arquitecto...* op. cit. pp. 153 - 212. Además es recomendable la versión traducida de la magna obra: PRADO, J. de y VILLALPANDO, J. B. *El templo de Salomón. Comentarios a la profecía de Ezequiel*. Juan Antonio Ramírez ed. José Luis Oliver trad. Madrid, Siruela, 1995.

de enunciar como un proceso dialéctico entre eruditos, es lo que se conoce comúnmente como “debate salomonista”, un asunto que vendría a poner en discusión los argumentos de legitimación de la monarquía de Felipe II, en la más alta instancia, pero que después tendrían enormes consecuencias para el desarrollo de las artes y la arquitectura españolas hasta bien entrado el siglo XVII.

La magna obra editorial de Prado y Villalpando, constituye el más alto y claro ejemplo de lo que este debate supuso. Paralelamente a todo esto, Juan de Herrera estaba concluyendo la obra de El Escorial, elemento que fue clave en este asunto al ser a la vez, una arquitectura inspirada en el planteamiento de un nuevo templo, e inspiradora en sus formas de las reconstrucciones que se propondrían del mítico edificio<sup>31</sup>. En tercer lugar, aunque ya sin propuesta clara de reconstrucción y sin el patrocinio regio, se dan respuestas a estos trabajos como el de Pablo de Céspedes, que quedó sin publicar como el resto de sus textos y que del que se conserva su manuscrito.

El llamado *Discurso sobre el templo de Salomón, acerca del origen de la pintura*, fue recogido por primera vez por Ceán Bermúdez, quien encontró una copia, también manuscrita, que Juan de Alfaro había hecho del original y que se conserva en la Biblioteca Nacional<sup>32</sup>. Ceán publicó parte del manuscrito en su *Diccionario*<sup>33</sup>. Más tarde, Rubio Lapaz encontró en el archivo de la Catedral de Granada un nuevo manuscrito, que identificó con el original de Céspedes, junto con notas sobre el tema, bocetos y otros textos atribuidos al racionero cordobés<sup>34</sup>.

Sin duda, el trabajo y sobre todo las ilustraciones de Arias Montano fueron conocidos por Pablo de Céspedes y los demás miembros eruditos del Cabildo cordobés. Es más, en opinión de Martínez Ripoll, Céspedes terció el debate a favor de éste y contra los jesuitas con su texto sobre el templo. Argumento que aunque válido y digno de ser tenido en cuenta, no parece sostenerse porque Arias, muerto en 1598, ya no estaba en el debate cuando a finales de 1604 Céspedes redactó su manuscrito<sup>35</sup>.

## El prestigio del templo de Salomón y la antigüedad clásica aplicados a la catedral de Córdoba

Volviendo a la cuestión principal, para poner en relación el trabajo de Prado y Villalpando con el nuevo planteamiento que iba a tener el coro de la catedral cordobesa, en particular y el resto del templo a nivel general, hay que decir que el principal promotor de la reconstrucción del templo hierosolimitano, el padre Juan Bautista Villalpando<sup>36</sup>, era cordobés de nacimiento. Desde muy joven aparece vinculado a la Compañía de Jesús, en la que ingresa en 1575 con sólo 23

30. MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Pablo de Céspedes... op. cit. pp. 142 y ss.

31. En este sentido resulta muy ilustradora la visita al portal web del arquitecto Juan Rafael de la Cuadra Blanco: <http://delacuadra.net/escorial/> (Consultado el 3/03/2013)

32. Cfr. Biblioteca Nacional, Mss. 19639, fols. 28vº. - 34vº.

33. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. V, pp. 316 - 323.

34. El manuscrito granadino aparece publicado por primera vez en: RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 440 - 462. Más tarde el mismo autor preparó una edición crítica de los textos de Céspedes donde aparece de nuevo: RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1998, pp. 299 - 361. Véase también otro trabajo del mismo autor sobre el asunto: RUBIO LAPAZ, J., “El discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del origen de la pintura de Pablo de Céspedes. Estudio y edición”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. N° 23, 1992, pp. 215 - 230. Un completo análisis y reflexión al respecto de este y los demás textos de Céspedes han sido incluidos en mi Tesis Doctoral: MARTÍNEZ LARA, P.M., *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*. Tesis Doctoral inédita. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

35. El texto de Céspedes, además, versa casi exclusivamente acerca del orden salomónico y del origen arqueológico de la columna torsa y no sobre las glorias o miserias de las propuestas de Arias y Villalpando, respectivamente.

36. Parece claro que si bien el padre Prado se encarga de la parte teológica de la obra, la correspondiente a la arquitectura, ergo la reconstrucción del Templo, corresponde al joven arquitecto Villalpando.

años de edad<sup>37</sup>. Villalpando aparece, ya en 1578 dirigiendo, las obras de la nueva iglesia de la Compañía en Córdoba. En 1583 aparece en Baeza donde, aparte de trabajar en la catedral, parece conocer a Prado. Más tarde, en 1587, ambos aparecen residiendo en Córdoba. Esta rápida cronología resulta clave, puesto que por un lado, Pablo de Céspedes, que retornó desde Roma a Córdoba en 1577, fue el encargado de realizar el retablo mayor de la nueva iglesia de la Compañía alrededor de 1590<sup>38</sup>, por lo que estuvo con total seguridad en contacto con los dos jesuitas, sus ideas teóricas, y muy probablemente, también con su proyecto editorial. Es posible, incluso, que el propio Céspedes influyese en la forma de pensar de ambos. Aparte, ya se ha expuesto la ineludible relación del racionero con la obra del coro.

Puestos en relación los principales elementos humanos de este complejo puzzle, puede ahora enunciarse cuál es el argumento por el que la configuración del crucero y especialmente, el giro de planteamiento que los arquitectos Juan de Ochoa, Diego de Praves y Blas de Masabel dieron, bajo las directrices de Pablo de Céspedes y el resto de eruditos cordobeses, al coro nuevo de la catedral, tienen que ver, en su forma y simbología con el salomonismo.

La base de esta argumentación se fundamenta en dos textos de Pablo de Céspedes no citados hasta ahora. Al contrario de lo que se ha publicado, la opinión de Céspedes respecto al templo de Salomón, o lo que es lo mismo, de la arquitectura divina y perfecta, y de cómo ésta está en íntima relación con la tradición arquitectónica grecorromana, no figura, al menos de forma evidente, en su llamado *Discurso sobre el Templo de Salomón*. Este planteamiento se encuentra, en cambio, en otros textos manuscritos encontrados por el profesor Rubio en el archivo de la Catedral de Granada y que se aceptan como originales del racionero: Por un lado, lo que Rubio denomina *Borradores sobre comentarios, anotaciones y dibujos acerca del Templo de Jerusalén*<sup>39</sup>, donde Céspedes y un corresponsal anónimo, probablemente Bernardo de Aldrete<sup>40</sup> o el mismísimo Arias Montano, especulan sobre medidas, columnas, artonados y otros elementos arquitectónicos del templo. Por otro lado, el *Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba y de cómo antes era el templo del dios Jano*<sup>41</sup>.

El contenido del primero permite afirmar que Céspedes no sólo estaba familiarizado con los planteamientos e hipótesis de reconstrucción del templo de Salomón, sino que planteaba por escrito sus propias teorías. En el segundo, el humanista cordobés establece una rompedora teoría: identifica, mediante un complejo argumento teórico, al Noé de la Biblia con el dios Jano. Asegura también que los descendientes de Noé se establecieron en lo que hoy es Córdoba y construyeron un templo<sup>42</sup>, siguiendo las directrices dadas por Dios a Noé para el Arca, por tanto, arquitectura divina y perfecta. Esta construcción la identifica con un templo al dios Jano, que según Céspedes, fue sufriendo diversas modificaciones a lo largo de la historia para acabar siendo actualmente la catedral de Córdoba. Defiende que tras el suceso de Babel, los hijos de Noé se habían dispersado y alejado de Dios y que derivaron en el paganismo adorando a su antepasado convertido en el dios Jano, aunque manteniendo la tradición arquitectónica de raíz divina. Por tanto, para este humanista, las formas construidas de la vieja mezquita no eran sino aquello que, antes de desvirtuarse y paganizarse, había precedido a la arquitectura clásica.

37. Vid. TAYLOR, R., *Juan Bautista Villalpando...* op. cit. p. 160.

38. La atribución de este retablo, hoy desaparecido, es posible gracias al testamento *in scriptis* del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, fechado el 1 de octubre de 1590, y en el que reconoce "que yo mande hacer un retablo pa[ra] la casa de la compañía de Jesus desta ciuda el cual tiene a cargo Paulo de Céspedes, quiero y mando que el dicho retablo se acabe de todo punto conforme a la traça que esta comenzada y que se de y entregue a la dicha compañía" El documento, hoy extraviado se conoce gracias a la transcripción de Ramírez de Arellano. Vid. RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, R., *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921 - 1922, pp. 130 - 150.

39. Cfr. RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes...* op. cit. pp. 444 - 462, y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 319 - 361.

40. A quien pertenecía esta colección de manuscritos

41. Cfr. RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes...* op. cit. pp. 325 - 352, y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 79 - 133.

42. Esta tesis ya había sido enunciada entre otros por Ambrosio de Morales, mentor de Céspedes en su *Crónica General de España*, obra auspiciada también por Felipe II y publicada ya en el siglo XVIII.

Este planteamiento, cuyo desarrollo no corresponde hacer aquí<sup>43</sup>, es el que identifica la sala de oración y el patio de la aljama cordobesa, con una arquitectura, que como el templo de Jerusalén, tiene por un lado la virtud de ser arquitectura inspirada por Dios y por otro, hunde sus raíces formales en la tradición arquitectónica grecorromana.

En relación al templo de Salomón, como se ha visto, para 1590, fecha en la que puede establecerse el nuevo empuje y cambio de planteamiento en la obra nueva, era conocida por Céspedes tanto la propuesta de Arias como el trabajo de Prado y Villalpando, aún inédito. Ambas reconstrucciones coinciden en que el templo se alza con contundente volumetría en el centro de un gran patio o atrio porticado. Este buque, con un planteamiento claramente derivado de lo clásico, no demasiado pulido en el caso del extremeño, y claramente heredero de Vitrubio en el caso de los jesuitas, presenta planta rectangular y un solo espacio interior. No es una imagen muy distante de la que la enorme mole del nuevo crucero, emergiendo del bosque de columnas del *Sahn* islámico, conformaba en el templo mayor de Córdoba.

Parece plausible, que para proporcionar un nuevo simbolismo a esta construcción, los eruditos del Cabildo cordobés con Céspedes y Aldrete a la cabeza, planteasen una forma nueva para esta arquitectura que su maestro Ambrosio de Morales, entre otros eruditos, habían rechazado. Se trata, por tanto, de una forma de puesta en valor que, lamentablemente y como se planteaba al principio, siempre ha flotado en el ambiente, pero que jamás había sido enunciada ante la ausencia de textos más explícitos.

Se plantea aquí cómo, en manos del racionero, la arqueología, la erudición, la teoría y la praxis arquitectónica, se ponen al servicio de un planteamiento que busca dotar de prestigio y de un noble pasado a esta discutida empresa constructiva, de la que Céspedes, Aldrete y los demás capitulares cordobeses querían sentirse orgullosos.

Esta arquitectura de prestigio vendría a reforzarse y completarse con la inserción, sobre la epidermis interior de la decoración de estuco, de un esquema decorativo heredero directamente de la obra más universal del que ya se había convertido en nuevo ídolo de las artes del Renacimiento: Miguel Ángel y su techo para la Capilla Sixtina. En efecto,



Córdoba, Catedral. Vista del interior del coro desde el presbiterio.

43. Una extensa reflexión puede encontrarse en las notas que Rubio y Moreno hacen al pie del texto. Cfr. RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 122 y ss. También es recomendable la lectura del trabajo de Nieto Alcaide sobre la fundamentación clásica de la arquitectura islámica: NIETO ALCAIDE, V., "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", *Fragmentos*, nº. 8 - 9, pp. 132 - 155. Véase también el estudio y conclusiones a las que he podido llegar en mi Tesis Doctoral: MARTÍNEZ LARA, P.M. *Pablo de Céspedes...* op. cit.