



Rosa LÓPEZ TORRIJOS

El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo

Esta obra singular de la pintura sevillana nos brinda la oportunidad de tratar, a través suyo, un tema tan importante de nuestra historia cultural como la relación entre las distintas artes y de contemplar el mejor ejemplo español del famoso *ut pictura poesis* horaciano.

EL DICHO LATINO, QUE TANTAS VECES CITAMOS Y sobre el que tanto se ha escrito desde el punto de vista literario y pictórico¹, ha sido utilizado principalmente en dos ámbitos y con dos propósitos distintos. En el ámbito teórico, y a través de la cita clásica, para justificar y defender la nobleza de la pintura en un mundo en el que las artes manuales estaban netamente diferenciadas de las mentales, siendo no sólo distintas sino opuestas, unas de orden mecánico e inferiores y otras de orden intelectual y superiores.

¹ Sigue siendo utilísimo al respecto, el estudio de Lee, 1930, pp. 197-269 y después editado como libro.



ALONSO VÁZQUEZ.

Inscripción (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo). Sevilla, Palacio de Monsalves.

En el ámbito práctico, y citándolo más bien a través de San Gregorio Magno: “quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura (la pintura es para los ignorantes lo que la escritura para los letrados)”, para justificar el valor didáctico de unas imágenes, que se utilizaban para explicar plásticamente a los iletrados, pensamientos inaccesibles para ellos por otros medios. Pero esto, que ha sido el gran debate de los artistas y humanistas en el Renacimiento y el gran argumento para los iconófilos desde el Bajo Imperio, no es exactamente lo que nos interesa a nosotros ahora.

Lo que el techo de la casa de Arguijo ejemplifica es la expresión literal del *ut pictura poesis*, es decir, la correspondencia de una misma idea expresada en imágenes y en poemas.

El techo de Arguijo se ha estudiado varias veces desde distintos puntos de vista, todos ellos importantes para la historia artística española; fundamentalmente como obra de la pintura sevillana del siglo XVII de difícil adscripción, pero también como ejemplo de pintura mitológica española² y como muestra de decoración relacionada con las academias³ y con el palacio urbano sevillano⁴. En todos estos casos es importante la obra, pero en lo que es única realmente es como ejemplo de la decoración pictórica de una casa burguesa española del siglo XVI, cuyo dueño se dedica prioritariamente a las artes y cuyas imágenes expresan los ideales del humanismo contemporáneo. Y en este sentido, el mismo hecho de que sólo ella haya quedado como testimonio y de que la casa pasase a otras manos aún en vida de su comitente, ejemplifica perfectamente la dificultad de encontrar casos similares en la vida española de aquellos años.

El techo fue pintado para una de las salas de la casa sevillana de Juan Arguijo. Su propietario es bien conocido en el campo literario como miembro de la llamada escuela sevillana de poesía y su vida y su obra han sido estudiadas dentro del campo de la literatura⁵.

Su casa fue objeto de un primer estudio con motivo de su desaparición a raíz del incendio de 1914⁶. El estudio de Gestoso nos proporciona una breve historia del edificio con noticias sobre su dueño, y algunas fotografías de inestimable valor hoy. Supone que la casa del poeta situada, como es sabido, enfrente de la iglesia y casa de los jesuitas (la primera es ahora Iglesia de la Anunciación y en el lugar de la segunda está la Facultad de Bellas Artes), ocupaba originariamente una extensa área, con fachada que abarcaba desde la esquina de la calle de Arguijo (nombre que recibió en los días de Gestoso precisamente) hasta la plaza de la Encarnación y que la portada, que él reproduce, debía ser realmente la principal de la casa, correspondiente a la época del poeta, aunque su escudo había sido sustituido por el de los dueños sucesivos. La casa debía constar de varios patios, de los cuales Gestoso recuerda dos: el mayor (al parecer el que puede vislumbrarse entre los restos reproducidos en la fotografía) formado por la habitual combinación sevillana de mudéjar y renacimiento, con galerías de arcos peraltados apoyados en columnas de mármol (que en la antigua fotografía se ven embutidos en paredes de ladrillo), con cubiertas de viguería y labores mudéjares, y otro más pequeño de ladrillo, sin arquerías, decorado con grutescos y con hornacinas en sus paredes.

² Angulo, 1952, pp. 63-209, y López Torrijos, 1985.

³ Brown, 1978 (con posterior traducción al castellano).

⁴ Lleó Cañal, 1979.

⁵ Dieron noticias sobre él Barrera y Leirado, 1868, pp. 79-89 y pp. 265-274; Asensio, 1882, 16, pp. 185-189; 1883, 19, pp. 225-226; 22, pp. 255-257; y 23, pp. 267-269; y R. Benítez Claros en Arguijo, 1968. Todas ellas corregidas y ampliadas por Stanko B. Vranich en Arguijo, 1971; en ella promete una biografía sobre el poeta, hasta ahora no publicada, aunque también da nuevos datos en Vranich, 1997.

⁶ Gestoso, 1914, 20, y 21 s.p. (No está recogida en su *Sevilla Monumental y Artística* de 1892).

Esta casa fue adquirida por Gaspar Arguijo, padre del poeta, al parecer miembro de una familia de noble linaje, al igual que su mujer, Petronila Manuel, pero, según los datos obtenidos por Vranich, no era así. Ambos procedían de Canarias, donde se sabía que la familia Arguijo provenía de Soria y era hidalga. Gaspar se dedicó al comercio con las Indias, vivió algún tiempo en Honduras, viajó frecuentemente a Sevilla y aquí se estableció en 1565 formando sociedad con Esteban Pérez, rico comerciante experimentado igualmente en el comercio americano. Juntos ampliaron los negocios con las Indias importando materias primas y exportando esclavos y manufacturas en sus propios barcos e hicieron una gran fortuna⁷.

En 1567 nace nuestro poeta que es bautizado en la Iglesia de San Andrés, collación a la que pertenecían igualmente las casas adquiridas por su padre en 1574. Éste, aprovechando tal vez sus relaciones americanas, compró a Miguel de Castellano, tesorero de S.M. en Tierra Firme, unas “casas principales con su huerta” en la collación de San Andrés⁸, en las que vivió la familia. Estas casas estaban cerca de los jesuitas, donde la madre tenía su confesor y practicaba sus devociones y el hijo cursaba sus primeros estudios.

En 1584, Juan se casa con Sebastiana Pérez de Guzmán, la única hija del socio de su padre y esto determina la compra de unas casas linderas en 1584 y 1587. Todas ellas conformaron después la llamada casa del poeta Arguijo, aunque no sabemos hasta qué punto fueron reformadas o destruidas las construcciones existentes, probablemente más lo primero que lo segundo.

El dinero sirve a don Gaspar para adquirir títulos, como el de lugarteniente y veinticuatro de Sevilla en 1581, y para comprar a su hijo, en 1589, una regiduría que le haría ser igualmente veinticuatro en el Ayuntamiento sevillano en 1590⁹.

Mientras tanto, Juan Arguijo se dedica a la lectura y a la composición poética, invirtiendo en ello su dinero y el de su padre. Lo primero, lo sabemos porque el padre, en su testamento de 1594, estima la “librería, escritorio y otras cosas tocantes al estudio” de su hijo en 1.600 ducados; lo segundo, porque en 1585 ya era conocida su dedicación a la poesía¹⁰.

Mientras vive don Gaspar mantiene al hijo alejado de los negocios, quizás no sólo por su interés exclusivo en la poesía¹¹, sino también por la seguridad de sus nulas dotes administrativas¹². Así que puede decirse que hasta 1594, en que muere su padre, nuestro poeta no puede disponer amplia y libremente de su cuantiosa fortuna.

A partir de esta fecha hay, pues, que situar su labor de generoso mecenas de las letras y las artes y probablemente el inicio de una academia literaria en su casa, de cuya inmensa superficie dispone ahora libremente, adaptándola y decorándola de acuerdo con su auténtica personalidad. El que había asistido antes a tantas academias sevillanas dispone ahora su casa para este tipo de reuniones y, al parecer, incluso consigue que resida en ella algún tiempo el personaje central de la lírica sevillana, Fernando de Herrera, si tomamos al pie de la letra el contenido de una carta del poeta a Pablo de Céspedes en 1597¹³.



ALONSO VÁZQUEZ.

Escudo de Arguijo (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo).
Sevilla, Palacio de Monsalves.

⁷ Todos los datos están tomados de las obras de Vranich ya citadas.

⁸ Gestoso, 1914, s.p.

⁹ Vranich, en Arguijo, 1971, pp. 17-18.

¹⁰ Vranich cita los versos dedicados a él por Juan de la Cueva en el *Viaje a Sannio*, aunque después el propio Juan de la Cueva escribe otros versos (“Si te digo que huyas presuroso De academias y juntas de poetas, Donde vive el osado y caviloso”), quejándose precisamente de haber sido rechazado en la academia de Arguijo (citados como ejemplo del elitismo que había en ella, por Rubio Lapaz, 1993, p. 121).

¹¹ Vranich cita unos versos del soneto “A las ruinas de Itálica” (“Fue ciudad al comercio dedicada Que la quietud y la verdad destierra”), como muestra de su visión y tal vez de su desprecio por la actividad comercial, (en Arguijo, 1971, p. 19).

¹² En 1591 tiene lugar el episodio de su cargo en la alhóndiga sevillana, contado por Vranich, y ese mismo año muere su suegro y deja a su socio, y no a su yerno, la administración de su rica hacienda.

¹³ La carta es de marzo de 1597, año de su muerte, procede del archivo de la Catedral de Granada, la publica Rubio Lapaz, 1993, documento XIX, pp. 381-382. En ella, Herrera cuenta a Céspedes su sorpresa por una carta recibida de un poeta cordobés, que la ha dirigido a Fernando de Herrera “en casa de don Juan de Arguijo” y en la que menciona el mecenazgo de Arguijo sobre Herrera y —comenta el poeta— “no le faltó más que dezir el salario que me dava don Juan”.



Portada de la casa del poeta Arguijo.
Sevilla.

Los datos sobre su vida social y pródiga son abundantes en estos años. Él mismo, además de poeta, era músico y cantante y noticias contemporáneas dicen que “dio en hacerse académico y juntar en casa poetas y músicos y decidores”, a los que favorecía “con excesivos dones y donativos”¹⁴. Eran famosas sus fiestas en la ciudad y sobre todo en la hacienda de Tablantes, donde se decía que había gastado 20.000 ducados en el recibimiento de la marquesa de Denia en 1599¹⁵. Su generosidad era igualmente amplia en dádivas para la iglesia, y él y su madre fundaron el nuevo colegio de los jesuitas en Cádiz, cuando el antiguo fue destruido por los ingleses en 1596¹⁶.

Entre los visitantes asiduos de su casa se cuenta Lope de Vega, quien se refiere a Arguijo ya en *La Arcadia* (1598) y le dedica, en 1602, *La hermosura de Angélica*, la *Segunda y tercera parte de las Rimas* y *La Dragonteia*, y en 1605, la *Primera parte de las Rimas*. Además, ese mismo año se publica *El peregrino en su patria*, que es alabado por Arguijo en un soneto. Precisamente las repetidas visitas de Lope a Sevilla, en aquella etapa tormentosa de su vida, compartida entre su esposa y la comediente Micaela Luján, que le acompañaba en sus viajes, se han puesto como testimonio de la vida disipada de Arguijo, asunto que preocupaba a amigos y colegas, que le advirtieron con versos y palabras¹⁷. Finalmente, los temores de deudos y amigos se hacen realidad; en 1606, manifiesta su ruina, es embargada y vendida su casa y en 1608 él mismo debe refugiarse en sagrado (en la casa de los jesuitas) para huir de los acreedores. Así pues, en doce años liquida definitivamente la fortuna amasada por su padre y parte de la de su suegro, aunque ésta finalmente es la que permite a su mujer mantener a la familia, ir pagando las deudas y hacer que en 1616 don Juan mismo pueda vivir públicamente con tranquilidad. La casa del poeta fue adquirida en 1606 por Francisco de Herrera Melgarejo y en poder de sus descendientes, los marqueses de la Granja, quedó hasta su ruina.

Dentro, pues, de la etapa de esplendor de Arguijo hay que colocar la adecuación de su casa a los nuevos usos académicos. Las noticias que poseemos sobre su alhajamiento o decoración son escasas. Según hemos visto antes, en la casa existía un patio con hornacinas, donde Gestoso supone que se debieron colocar esculturas y entre ellas, la única localizada entonces de la colección del poeta. Se trata de una *Venus*, que él reproduce igualmente en su publicación, y que está firmada por Iohes Bandinus Florentinus F.¹⁸. La imagen representa a la diosa griega en pie, y a sus espaldas la figura de Cupido que coge la cola del delfín sobre el que está sentado. El modelo elegido es la *Venus pudicitia* clásica, aunque en este caso las manos no tratan de ocultar su desnudo, sino que lo ocultan realmente, al sujetar un manto que cubre su cuerpo salvo una pequeña parte del pecho y de la espalda.

La escultura fue cantada en un soneto de Lope de Vega incluido en *La hermosura de Angélica con otras Rimas* (1602). El soneto lleva el número CXX y está dedicado “A don Iuan de Arguijo, por un Adonis, Venus y Cupido de mármol”. La dedicatoria parece referirse, como vemos, a un grupo formado por los tres personajes que intervienen en la célebre historia de amor, conocida sobre todo en el siglo XVI por las composiciones de Tiziano de este tema, difundidas ampliamente por el grabado y, dado el título del soneto y la seguri-

¹⁴ Vranich, en Arguijo, 1971, p. 19.

¹⁵ Gestoso, 1914, s.p.

¹⁶ Barrera y Leirado, 1868, pp. 80-81.

¹⁷ Sobre la actitud de Francisco de Medina en estos años en que redactó las *Enmiendas y comentarios del Maestro Medina a los sonetos de Don Juan de Arguijo*, puede verse Vranich, 1997, especialmente pp. 249-254.

¹⁸ Gestoso obtuvo fotografías y datos de la firma de la escultura del entonces propietario de ella, vizconde de Irueste (1914, s.p.).

dad de que la obra fue vista por Lope en casa de Argujio, se pensó que podría tratarse en realidad de dos esculturas, una de Adonis y otra de Venus. El soneto dice así:

Quien dice que fue Adonis convertido
en flor de lirio, y Venus en estrella,
no vio, Señor don Juan, la imagen bella
que a España havéis de Génova traído.
Transformación, que no escultura ha sido,
y porque no quedó beldad sin ella,
también en piedra se mudó Cupido.
Los mismos son que no pudiera el arte
vencer al cielo en perfección tan rara,
testigos son las piedras de Anaxarte.
Y si todas así las transformara,
yo os diera un mármol tan divino en parte,
que el olvidado amor resucitara.

El texto, además de testimoniar el conocimiento de la obra y la admiración que suscitó la escultura entre sus contemporáneos, nos sirve para saber que fue importada de Italia¹⁹ y —puesto que sabemos que su autor es florentino— que llegó vía Génova, como era habitual en la escultura.

Sobre el escultor Bandini tenemos las noticias proporcionadas por Vasari, quien le dio participación en el catafalco y después en la tumba de Miguel Ángel, diseñada por él. Estudios posteriores recogen sus obras conocidas pero no la publicada por Gestoso en 1914²⁰. Venturi cita entre sus obras dos estatuillas de *Venus* y *Adonis* hechas en 1582, cuando estaba al servicio del duque Francisco María II della Rovere y entre las obras perdidas dos *Venus*²¹, que tal vez pudieran ponerse en relación con la sevillana. El camino seguido para el encargo y la llegada de la obra de Bandini a casa de Argujio nos es desconocido, aunque tal vez pudiera encontrarse una pista en Nicolo Gaddi, “famoso coleccionista florentino”, que encargó a Bandini los bajorrelieves de su capilla en la Iglesia de Santa María Novella y que, como veremos después, tuvo relación con algunos españoles.

La segunda obra, milagrosamente conservada, de la casa del poeta es el techo de una de sus salas. Está compuesto por una serie de lienzos enmarcados independientemente y ensamblados después para cubrir la totalidad del techo. Cinco de ellos muestran personajes o historias, uno el escudo de la casa, otro la dedicatoria de la obra, dos, decoraciones de roleos, vegetales y *putti* y el resto se ocupa igualmente por grutescos, roleos y pequeñas figuras decorativas. Las pinturas han sido restauradas varias veces y presentan algunos daños que pueden observarse comparándolas con antiguas fotografías, como la que publica Gestoso²². Asensio, en 1868, extrajo del archivo del marqués de La Granja la noticia de una restauración de 1825²³.

La iconografía de los lienzos principales es fácil de precisar. El central nos muestra una reunión de los dioses presididos por Júpiter, a quien se reserva



Venus.
Paradero desconocido.

¹⁹ No hay noticias sobre viajes de Argujio fuera de Sevilla y sus comentaristas opinan que muy raramente salió de la ciudad.

²⁰ Fundamentalmente, Venturi, 1936, Pope-Hennessy, 1963, Middledorf, 1929, pp. 481-500 y Avery 1994. (Estas dos últimas no ha sido posible por el momento consultarlas).

²¹ Venturi, 1936, pp. 270 y 292-293. Recuérdese que precisamente el Museo del Prado posee en la actualidad un bronce con la caza de Meleagro, encargado por el duque de Urbino en 1583, y que se ha supuesto enviase a Felipe II (Coppel Areizaga, 1998, p. 48).

²² Una fotografía antigua, tal vez la misma, se conserva en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

²³ La nota dice que las pinturas del techo se encontraron deterioradas y se hicieron restaurar por Joaquín Cortés, pintor de cámara del rey, pagando por ello 8.000 reales de vellón y 960 de gratificación. Se terminó el trabajo en 1826 pero la obra no fue colocada en su sitio (1882, p. 273). El techo se encuentra actualmente en el Palacio de Monsalves, sede de la Consejería de Relaciones con el Parlamento, de la Junta de Andalucía.



ALONSO VÁZQUEZ.

Olimpo (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo). Sevilla, Palacio de Monsalves.

²⁴ En la antigua fotografía es más fácil distinguir elementos que pueden caracterizarla como tal, pues tiene algo similar a un arado en la mano y algo alargado, como espigas, en la parte delantera de la cabeza.

²⁵ Arguijo era también músico, como hemos dicho ya, y dedicó una hermosa silva "A la vihuela". Rodrigo Caro dijo de él que era "en un discante el primer hombre de toda España" (Vranich, en Arguijo, 1971, pp. 188-191).

²⁶ Yo la di como *Furia* en López Torrijos, 1985. Damos con estas referencias los estudios principales desde la presentación del techo por Gestoso.

²⁷ Reyes Messia de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron* (1594), Ms 594 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 32v-34. Según Vranich, desde 1592 el Cabildo le encargó la organización de las fiestas del Corpus, y la contratación de cómicos y supervisión de comedias que daba el Ayuntamiento por tales festejos (Arguijo, 1971, p. 18).

uno de los lados menores; el dios está representado con los atributos característicos del poder soberano y absoluto, halo luminoso, corona, cetro, ojo omnipresente, dominio sobre cielo y tierra (representados por el haz de rayos y el manojito de frutos a sus pies), tiene a su izquierda al águila que le acompaña habitualmente y extiende la mano derecha hacia una urna resplandeciente, y opuesta a otra situada a su izquierda y oscura. En los otros lados del lienzo van apareciendo, comenzando por la derecha de Júpiter: Saturno con la guadaña, Marte con escudo y armas, Diana con el creciente y las flechas, Neptuno con el tridente, Ceres (?)²⁴, Juno —esposa de Júpiter y como tal situada en el espacio central opuesto al del dios—, caracterizada igualmente por la corona y el cetro y acompañada del pavo real, Vulcano con el martillo, Venus y Cupido con una flecha, Mercurio con el caduceo y el casco alado, y Apolo, coronado de luz y tocando un instrumento musical similar a la vihuela²⁵. En la parte media del lienzo se observa un cielo abierto con la franja del zodiaco y en su centro, bien destacada, la balanza o signo de Libra.

A los pies de Júpiter dos cuadros representan, el de la derecha a *Astrea* (Justicia) con espada y balanza, y el de la izquierda a una *Furia*, con antorcha encendida y serpientes a su alrededor. Entre ambas imágenes, otro lienzo presenta el escudo de Arguijo. En el lado opuesto del techo, a los pies de Juno, el lienzo de la derecha nos muestra a *Ganimedes* raptado por Júpiter en forma de águila, y el de la izquierda a *Faetón*, que cae derribado junto al carro de caballos que conduce. Entre Ganimedes y Faetón hay un lienzo con la inscripción "GENIO/ ET MVSIS/ DICATVM/ A.S./cI .I cI (1601 jugando con formas rectas y curvas para dar la fecha en romano).

El análisis iconográfico de estas pinturas hecho en distintos estudios no presenta más discrepancia que la figura de la Furia, vista como Discordia para Gestoso y Lleó y como Envidia para Angulo y Brown²⁶. Otra cosa muy distinta es la interpretación iconológica del techo, que en último extremo indica las intenciones finales del comitente y trasluce el contexto cultural en el que aparece, sirviendo pues para explicar el caso particular de Arguijo y el general de la Sevilla del 1600. Para esta interpretación iconológica hay en nuestra opinión algunos factores determinantes: las fuentes literarias que se consideren prioritarias para la interpretación, el significado de la figura de la vieja con antorcha y serpientes y la relación con el techo posterior de la Casa de Pilatos.

Para la selección de las fuentes literarias, el hilo conductor, creemos, es el conocimiento de la personalidad del comitente y del consejero iconográfico. Estos dos personajes son, salvo raras excepciones, mucho más importantes a estos efectos que el autor material de la obra. En el caso afortunado de estos lienzos, poseemos amplios datos sobre su comitente y, para mayor suerte, se trata de uno de los hombres principales de las letras sevillanas (y españolas) de su época. Además, Arguijo había realizado ya tareas de composición iconográfica, recurriendo a la mitología en otras ocasiones muy alabadas por sus contemporáneos, por ejemplo en las fiestas del Corpus de 1594²⁷. Todo esto hace prácticamente seguro que se deba a él mismo el programa iconográfico de su casa. Las pinturas, como hemos visto, fueron hechas para el techo de una sala de su propia vivienda, en la que sin duda se celebraban las reuniones y que,

dada la afición juvenil de Arguijo a la compra de libros, tal vez fuera la biblioteca. Están realizadas en 1601, año en que el poeta disfrutaba amplia y generosamente de la fortuna heredada de su padre, ejerciendo el mecenazgo con la protección y acogida de algunos de los más ilustres nombres de la literatura española y con la celebración en su casa de reuniones “académicas” en las que participaban personas dedicadas a distintas artes (poesía, música y pintura) y algunas que practicaban dos o más —entre ellas el propio convocante—. Pero además, Sevilla en esos años era una ciudad cosmopolita y, en el terreno cultural, el foco principal de la creación poética en España y uno de los fundamentales en el terreno intelectual y pictórico. Con estos datos, el contexto cultural de la obra ofrece una riqueza desacostumbrada.

Siendo el comitente de la pintura un hombre de letras, es indudable que la primera fuente literaria será su propia obra y en ella precisamente vemos reflejados algunos de los temas representados en la pintura. De sus setenta y ocho poemas conocidos, cuarenta y nueve están dedicados a mitología e historia antigua y en el resto aparecen frecuentísimamente personajes mitológicos para expresar las ideas del poeta. Además, dos de sus sonetos se dedican a Faetón y Ganimedes y hay abundantes alusiones en sus obras a otros temas como las Furias y el Júpiter tonante. Pero además, en el caso de Arguijo y dado el conocimiento que tenemos de las relaciones entre los asistentes a las academias, hay que considerar también su producción o su opinión sobre estos temas. Es muy probable que en ese clima de tertulia y comunicación, el programa elegido por Arguijo surgiera como resultado de temas tratados o sentidos en común y no sólo en el círculo sevillano, como veremos más adelante. En este sentido, sí podría hablarse, creemos, de una colaboración en el programa iconográfico, pero no de una sustitución.

Dadas las características de la escuela sevillana, hay que tener siempre presente el conocimiento del latín, de los autores clásicos y de la poesía contemporánea, siendo claves Ovidio, Garcilaso y Herrera, referencia común y prioritaria de todos ellos. No es superfluo suponer que, al igual que actuaban en poesía, leyendo, explicando, comparando y componiendo nuevos poemas sobre antiguos temas clásicos²⁸, este conocimiento profundo lo utilizasen para dar un significado contemporáneo a unas imágenes de la fábula antigua. Tendríamos en este caso una alegoría (explicar una cosa aludiendo a otra) erudita y profana. Por lo cual es prioritario, en nuestra opinión, tener en cuenta la poesía clásica, la contemporánea y la propia, en relación al techo que nos ocupa.

La segunda fuente literaria importante, en el caso de la mitología, son las obras que, presentando las mismas imágenes, las moralizan en un sentido cristiano, es decir, hacen de ellas una advertencia o recomendación para conseguir una mayor perfección en la conducta personal. En este caso, las fuentes son, además de todas las interpretaciones alegóricas de la mitología desde el contacto con el cristianismo, los libros de emblemas y los tratados de mitología contemporáneos. Tendríamos en este caso una alegoría erudita y moral.

La primacía de unas u otras fuentes provoca distintas interpretaciones del techo. Aunque, naturalmente, ambas versiones no se den puras, ni la consulta



ALONSO VÁZQUEZ.

Faetón (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo). Sevilla, Palacio de Monsalves.

²⁸ La bibliografía es inmensa pero muy buenos ejemplos detallados en las dos obras citadas de Vranich y también en las citas del licenciado Pacheco (véase por ejemplo, Pozuelo Calero, 1993).



ALONSO VÁZQUEZ.

Astrea (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo). Sevilla, Palacio de Monsalves.

de las fuentes sea excluyente —es necesario recordar la fuerte influencia de los jesuitas en los componentes del grupo sevillano y la condición clerical de algunos de ellos—, creemos que la singularidad del techo de Arguijo reside en la decantación de iconografía e iconología hacia la primera de estas fuentes.

En nuestro caso, analizando las imágenes y de acuerdo con lo que hemos expuesto anteriormente, creemos que el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio, que inspira gran parte de los poemas de Arguijo y de cuyo conocimiento el poeta hace alarde en las reuniones, explica los tres primeros lienzos del techo, comenzando por el central, inicio del estudio iconológico de la obra. Ovidio empieza sus *Metamorfosis* explicando el origen del mundo y el desfilar de las distintas etapas de la humanidad, las cuatro edades del hombre, comenzando por la de oro, de eterna primavera, la de plata, que divide la antigua primavera en cuatro estaciones, una vez vencido Saturno por Júpiter, la de bronce, más inclinada a las armas pero no por ello criminal, y la de hierro, la última, en la que irrumpen toda clase de perversidades, “la criminal pasión de poseer, la división de una tierra que antes era común, la exigencia a la tierra de unas cosechas y alimentos y la aparición de la guerra” (*Met.* I, 86-148). En esta edad son tales las calamidades que Astrea, la Justicia, hija de Júpiter y Temis (ley divina) abandona la tierra empapada en sangre, siendo ella la última divinidad celeste que la habitaba (*Met.* I, 149-150). Astrea al ascender al cielo será convertida en la constelación Virgo y ocupará su lugar junto a Libra en el zodiaco.

Observada esta situación, Júpiter convoca una asamblea de los dioses que se sientan a su alrededor. Él se coloca a mayor altura, apoyado en su cetro de marfil, y les informa de la situación terrible de los hombres ya que “por donde se extiende la tierra reina una cruel Erinnis (Furia) y se diría que los hombres se han juramentado para cometer maldades” y de su decisión de enviarles un merecido castigo (*Met.* I, 163-243)²⁹. Este castigo será el diluvio. Para ello encierra los vientos que alejan las nubes y suelta los que provocan las lluvias (*Met.* I, 244-264).

Hasta aquí, todo parece ajustarse perfectamente a lo que vemos representado en el techo: reunión de los dioses presididos por Júpiter, Saturno con aspecto derrotado (como corresponde a la etapa posterior a la edad de oro) a su derecha, gesto de castigo del dios que dirige su mano hacia una de las urnas (lugar donde frecuentemente se encerraban los vientos o de donde provenían los males si atendemos a la versión de Homero (*Iliada*, XXIV, 522-533) e interpretamos el gesto como apartando la urna luminosa de los bienes para dirigirse a la oscura de los males), presencia de la línea del zodiaco con el signo de Libra, ascensión de Astrea (con espada y balanza como corresponde a su papel de Justicia) y descenso de Erinnis con la antorcha encendida para perseguir a los hombres, y acompañada de las serpientes como corresponde a la iconografía característica de las Furias. Por otro lado, en el zodiaco se señala el signo de Libra, que marca el lugar junto al cual será caracterizada Astrea (como Virgo) y al mismo tiempo es el signo de los melancólicos (común a los artistas). Así pues, la imagen se sitúa en la edad de hierro cuando las calamidades se suceden.

²⁹ Para la traducción castellana de las *Metamorfosis*, se sigue la versión de la edición bilingüe de Ruiz de Elvira en la Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Madrid, 1964-1983.

En el lado opuesto al techo tenemos a Ganimedes y Faetón. Para saber el sentido de estos personajes nada mejor que recurrir a los sonetos que el propio Arguijo les dedicó. Su soneto “A Faetón” dice así:

Pudo quitarte el nuevo atrevimiento,
bello hijo del sol, la dulce vida;
la memoria no pudo, qu'extendida
dejó la fama de tan alto intento
Glorioso aunque infelice pensamiento
desculpó la carrera mal regida;
y del paterno carro la caída
subió tu nombre a más ilustre asiento.
En tal demanda al mundo aseguraste
que de Apolo eras hijo, pues pudiste
alcanzar dél la empresa a que aspiraste.
Término ponga a su lamento triste
Climene, si la gloria que ganaste
Excede al bien que por osar perdiste³⁰.

Por él vemos que Faetón es ensalzado por atreverse a demostrar al mundo que es hijo de Apolo. Esta gloria le costará la vida pero le dará fama eterna. Es este un tema de tratamiento muy frecuente en todo el Renacimiento y especialmente en ambientes artísticos, pero Ovidio no da un sentido muy diferente a esta fábula en sus *Metamorfosis* (II, 327-328). El significado de su aventura lo vemos sintetizado en las palabras que las náyades inscriben en su tumba: “HIC. SITVS. EST.PHAETON.CVRRVUS.AVRIGA.PATERNI/QVEM. SI. NON. TENVIT. MAGNIS. TAMEN. EXCIDIT. AVSIS (Aquí yace Faetón, auriga del carro de su padre; si no fue capaz de gobernarlo, al menos cayó víctima de grandiosa audacia)”. Aquí se alaba el atrevimiento del joven, y esto mismo se hace en la literatura española del XVI, desde Garcilaso, que ve en él el símbolo del atrevimiento, hasta Fernando de Herrera, que comienza su soneto “Grande fue, aunque infelice, tu osadía” y lo termina “glorioso sepulcro qual conviene a tu alto corazón y a tu porfía”, Lope, y otros muchos³¹. En cuanto a Ganimedes, el soneto de Arguijo es como sigue:

No temas, o bellísimo troyano,
viendo que arrebatado en nuevo vuelo
con corvas uñas te levanta al cielo
la feroz ave por el aire vano.
¿Nunca has oído el nombre soberano
del alto Olimpo, la piedad y el celo
de Júpiter, que da la lluvia al suelo
y arma con rayos la tonante mano;
A cuyas sacras aras humillado
gruesos toros ofrece el Teucro en Ida,
implorando remedio a sus querellas?
El mismo soy. No al águila eres dado
en despojo; mi amor te trae. Olvida
tu amada Troya y sube a las estrellas.



ALONSO VÁZQUEZ.

Ganimedes (detalle de techo de la casa del poeta Arguijo). Sevilla, Palacio de Monsalves.

³⁰ Los textos de Arguijo se citan por la edición de Vranich (p. 55).

³¹ El tema de Faetón en la literatura española fue estudiado por Gallego Morell en varios artículos, sintetizados en libro en 1981. También pueden verse otros ejemplos en Cordero de Ciria, 1984, pp. 274-281.

Ganimedes tiene una presencia mucho menor que Faetón en la literatura española, cosa comprensible si recordamos que la Fama (representada por Faetón) es tema primordial en el Renacimiento y en España. Las referencias directas al mito clásico, esto es, el enamoramiento de Júpiter hacia un joven de su mismo sexo (así es tratado por Ovidio en *Met.* X, 155-161) se ignoran o disimulan, y se recoge el hecho del amor divino hacia el elegido, pasando del plano físico al metafísico. El *furor divinus*, como en casos anteriores, se puede interpretar desde un punto de vista religioso (alma cristiana y Dios que la lleva al cielo) o profano (espíritu selecto que es elevado a las altas esferas para conocer lo divino), estando claramente relacionado en este último caso con el artista o poeta y con la inspiración. El soneto de Arguijo habla claramente de esta elevación y tranquiliza al joven elegido (poeta) del aspecto fiero (águila de corvas uñas) que puede tener para él el vehículo de la elevación (águila), que es en realidad el que posibilita su subida a las estrellas.

Aunque se considera que Arguijo, de nuevo en relación con Ovidio, se refirió con este soneto al amor humano³² y aunque carecemos de ejemplos suficientes en la poesía contemporánea para contextualizar debidamente la composición de Arguijo, pensamos que la dedicatoria del techo “al genio y a las musas” intercalada entre Faetón y Ganimedes, da pie a una interpretación basada en las características personales del elegido (genio) y en la inspiración que lo eleva, confirmando así el carácter profano y poético que Arguijo quiso dar a la obra.

Así pues, la interpretación total del conjunto podría centrarse en el sentimiento de vivir en una época decadente (edad de hierro), en la que la justicia ha huido (Astrea), las calamidades la sacuden (Erinnis), los dioses se disponen al castigo (Júpiter y asamblea del Olimpo) y en la que sólo al poeta (genio), gracias a la inspiración (musas), le es dado elevarse a contemplar lo divino (Ganimedes), y alcanza la Fama aunque pierda la vida (Faetón). Aunque creemos que el tema caracteriza bien los sentimientos del comitente y de la Sevilla de su tiempo³³, el tópico de la perdida edad de oro y la consideración del presente como edad de hierro es característico de la sociedad de finales del quinientos, que así ve justificado su pesimismo ante la situación histórica³⁴. Una rápida ojeada al ambiente italiano nos servirá como ejemplo de este argumento común y como testimonio de sus relaciones con Sevilla.

Las academias, como lugares de transmisión del conocimiento y de intercambio de ideas y sentimientos, resurgen, como es sabido, en Italia en el Renacimiento y tienen un auge especial en la segunda mitad del siglo XVI, cuando además aparecen las primeras academias específicamente relacionadas con la formación de los artistas³⁵. Primera de ellas en cronología y en importancia es la *Accademia del Disegno* florentina, creada por Vasari en 1563 y cuya reforma intentó Federico Zuccaro una década después. En Roma, sin embargo, existía la *Società dei Virtuosi al Pantheon*, fundada en 1543 (y a la que perteneció igualmente Zuccaro) y la *Congregazione dei San Lucca*, que prestaba especial atención a los extranjeros que llegaban a Roma (entre ellos naturalmente los españoles), y que se convirtió en Academia en 1593, siendo presidida por Federico Zuccaro. En esta centuria comienzan a aparecer casas edificadas por artistas, que muestran claramente su nuevo estatus y cuya decoración expresa en imá-

³² Vranich, 1971, p. 68.

³³ Esto ya fue analizado por mí en 1985, pp. 106-108.

³⁴ Es tema muy tratado pero que puede verse resumido y relacionado con la sociedad española en Kamen, 1974, pp. 135-155. Como muestra de la comunidad de sentimientos y expresión, en los miembros de las academias sevillanas pueden verse tema y personajes coincidentes con Arguijo, en el primer sermón *Sobre la instauración de la libertad del espíritu para vivir recta y felizmente dedicados al muy noble y muy docto Pedro Vélez de Guevana*, del licenciado Francisco Pacheco (edición de Pozuelo Calero, 1993, pp. 99 y ss.). Sobre Arias Montano e Italia véase más abajo, nota 43.

³⁵ Sigue siendo de interés la obra de Pevsner, 1982.

genes los ideales de su profesión. Entre estas casas, numerosas en Italia, nos interesa ahora recordar solamente la de Vasari en Arezzo³⁶ y las de Zuccaro en Florencia y Roma.

Como no podemos dedicarle al tema la extensión que se merece, resumiremos brevemente, diciendo que nuestra atención en estos momentos se dirige particularmente a ellas por la aparición de temas comunes en la decoración de las casas de estos artistas y en las academias sevillanas, por la relación de ambos personajes con españoles participantes o simpatizantes de estas reuniones, ejemplificados en la amistad de Zuccaro y Céspedes, y por la cita frecuente de Zuccaro y continua de Vasari en el *Arte de la Pintura* de Pacheco, personaje de primera importancia en todos los temas artísticos sevillanos de estos años.

La casa de Vasari en Arezzo, conservada en la actualidad, fue pintada entre 1542 y 1548³⁷. El pintor la describe en sus *Vite* y a través de este texto fue conocida en toda Europa. Consta de varias salas con un programa iconográfico rico y complejo. Una de las salas está dedicada a la Fama, situada en medio de la arquitectura, escultura, pintura y poesía, otra a Apolo y a las artes, y una tercera a la Virtud que lucha con la Fortuna y la Envidia, sin decantarse el triunfo a favor de ninguna de ellas: "E quello che molto allora piacque, si fu, che in girando la sala attorno, ad essendo in mezzo la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, si come si vede che avviene spesse volte veramente" nos dice Vasari³⁸; a su alrededor se sitúan símbolos de las cuatro edades del hombre y las cuatro estaciones y en los recuadros marginales los dioses olímpicos y el zodiaco.

Zuccaro se construyó dos casas, una en Florencia y otra en Roma³⁹. Su casa de Florencia es anterior a 1579; una de las salas está decorada con la figura del Tiempo sobre el zodiaco, mientras en otros lugares, como la fachada y el techo del estudio, hay superficies destinadas a pinturas que, o no se hicieron o no se conocen⁴⁰, pero con las que se relaciona la composición del grabado *El lamento de la Pintura*, que representa justamente el interior de un gran estudio. Se trata de una alegoría en la que las artes se quejan ante la asamblea de los dioses, presididos por Júpiter, del estado en que se hallaban en el tiempo presente y éste da orden a los dioses de castigar a la humanidad y a las Furias infernales de destruir el mundo; en la parte inferior aparece Zuccaro en su estudio. La imagen fue grabada por Cornelis Cort y publicada en 1579 por el español Gabriel Terrades, amigo del pintor, con el que aparece retratado en un dibujo de 1577⁴¹. El grabado lleva una inscripción dedicatoria de Terrades a Nicolao Gaddi, noble florentino, que fue algún tiempo lugarteniente de la *Accademia del Disegno* y con quien tenía relación el español del que se sabe escribió alabando la galería y la capilla Gaddi⁴². Además, en una prueba de estado de este grabado aparecen unos versos latinos de Benito Arias Montano, al que se supone que Zuccaro conoció a través de Céspedes⁴³. Aunque hasta ahora tampoco hayamos encontrado más noticias sobre el español Terrades, recordemos que precisamente para Nicolao Gaddi trabajó Bandini, autor de la *Venus y Cupido* de Arguijo, y que Céspedes y Arias Montano eran referencias permanentes de las reuniones sevillanas.

³⁶ La de Florencia fue estudiada por Bombe, 1928, 13, pp. 55-60. Trata de temas relacionados con Apeles, que ahora no nos interesan.

³⁷ Como hemos dicho, fue estudiada por Bombe en 1928 y después por Berti, 1955.

³⁸ *La Vite*, ed. Milanesi VII 686.

³⁹ También en la casa paterna de S. Angelo in Vado había una habitación con las artes, que tenía el motto, "unica parandi honoris via" (véase Hermann-Fiori, 1979, p. 39).

⁴⁰ Heikamp indica en 1967, II "Federico a casa sua" 207, pp. 3-34, cómo la bóveda podría ocultar frescos de Zuccaro y cómo el recuadro de la fachada destinado a pintura al fresco no se llegó a hacer.

⁴¹ Heikamp, 1967, I "La cupola del duomo. Il diario disegnato", p. 60.

⁴² Heikamp, 1957, da estas noticias sacadas de los escritos de la familia Gaddi e indica que no hay más noticias de este español (p. 183, n.º 28).

⁴³ Heikamp, 1957, p. 181, n.º 27. Heikamp (p. 184, n.º 29) considera los versos de Arias Montano como ilustración de la parte superior del grabado, dicen así: Antiquum sequeris, fallax Sors, numinis hostem / Ac tibi sunt comites demens discordia, secta, / Impetisque Deo charam, semperque fidelem / Sponsam, quae, multis quamquam sit saucia membris / Atque humilis terram tangat, tamen alta salutis / Signa suae servat numquam cessura furenti / Vel tibi, vel cuius partes nunc suscipis hosti. / Virtutis proles terras numerosa relinquit, / Ne vitii immixta trabat culpamque notamque / Spes iacet, et pietas vaesano illusa tumultu. / Humani officii matres morumque magistrae / Artibus ingenuis iunctae fera tempora dammant, / Secessusque sibi quaerunt, ceduntque Tyrannae / Inscitiae, cui coeca favet Fortuna, ministris / Fraudibus arque dolis Venalia munera lingua / Addit Adulator, proba paupertasque, Famesque / Excipiunt artes pulchras Virtutis, et alma / Progeniem caelo dignam santasque sorores.

En cuanto a la casa de Roma, aunque bastante posterior a la florentina, tiene especial importancia por ser sede de la *Accademia de San Lucca* y porque sus frescos tratan los temas debatidos en sus reuniones. La casa romana ha sido muy bien estudiada por Hermann-Fiori, a partir de los propios escritos de Zuccaro y del contexto histórico, y la autora constata cómo las representaciones que acenúan la importancia social del artista salen de los círculos humanistas, en cuyas casas se representan la Virtud, la Fama y el Ingenio, temas comunes a humanistas y artistas y que recuerdan la inscripción puesta por Filarete en la Casa de la Virtud: “*Questo è la via ad andare acquistare la virtù con fatica*”⁴⁴.

En la casa romana de Zuccaro una de las salas está dedicada a Hércules y lleva la inscripción “*Laboriosvs ardvam haeros per viam virtvtis, hospes, avrevm culmen subi. valle e cadvca diffvge; orci gurges est*” (Sube por el duro camino de la virtud como un héroe esforzado, como viajero hacia la cumbre dorada y huye de lo llano y de lo percedero que son las fauces del Orco)⁴⁵. Otra sala está dedicada a Ganimedes con la imagen del joven raptado por Júpiter y en la que Hermann-Fiori cree que alegóricamente se representa “la inspiración de los hombres a través del diseño, éste en forma de águila apresada a los virtuosos contemplativos los eleva sobre las nubes y les permite conocer lo divino”⁴⁶.

Así pues, a través de este breve repaso vemos cómo los temas representados en Italia (fama, virtud, ingenio, inspiración, queja por el estado actual de las artes, castigo de los dioses a la humanidad, camino ofrecido al virtuoso), coinciden con los representados en Sevilla (Casa de Arguijo y Casa de Pilatos)⁴⁷, demostrando así unas fuentes comunes de conocimiento, unos intereses semejantes de las academias y un contacto personal que bien merecería una investigación continuada y seria, que sacase a la luz parte importante de lo que fueron las relaciones de los humanistas españoles e italianos⁴⁸.

Volviendo al techo de la casa de Arguijo, el segundo elemento que señalábamos como importante para su interpretación, era la imagen de la vieja rodeada de serpientes y con antorcha en la mano. Precisamente este personaje es, en nuestra opinión, el que confirma el carácter clásico y poético de la obra, apartándolo de una interpretación moral y aconsejando la exclusión de fuentes emblemáticas o de carácter moralizante. La iconografía elegida corresponde exactamente a las Furias clásicas que se distinguen por sus cabellos y látigos serpentinos y por la tea encendida que utilizan para perseguir de noche a los hombres atormentados. La figura de una vieja rodeada de serpientes será utilizada en la alegoría de la envidia, tema siempre cercano al artista, pero en este caso la representación se hace siempre como vieja consumida y devorando o siendo devorada. Así la describe Ovidio en las *Metamorfosis* (II 760-781) y Alciato en sus *Emblemas*, de donde pasó a toda la literatura posterior. Conociendo Arguijo ambos tipos de literatura está justificada, creemos, la interpretación del personaje en el techo de su casa.

Y esto precisamente nos lleva al tercero de los aspectos señalados al comienzo de este estudio: la relación con el techo de la Casa de Pilatos. Esta obra, ejecutada tres años después, no influye, obviamente, en la realización de la pintura de Arguijo, pero la proximidad de las casas, la similitud de la iconografía y,

⁴⁴ Hermann-Fiori, 1979, p. 41.

⁴⁵ Hermann-Fiori, 1979, pp. 47-48.

⁴⁶ Hermann-Fiori, 1979, p. 108.

⁴⁷ Obsérvese hasta la similitud de las inscripciones citadas con las dispuestas por Francisco de Medina para la Casa de Pilatos.

⁴⁸ El caso de Céspedes es el más estudiado (últimamente por Rubio Lapaz, 1993, que no se refiere prioritariamente a su práctica de pintura) aunque realmente nada nuevo se sabe de su estancia o su trabajo en Italia. Recordemos la importancia de su relación, entre otros, con Zuccaro, Tommaso Cavalieri y Arias Montano y cómo él nos trasmite la amistad de estos dos últimos, especialmente interesante porque para Cavalieri hizo Miguel Ángel los dibujos de *Ganimedes* y *Faetón*, tan relacionados con el techo de la Casa de Pilatos, el primero de los cuales según Pacheco (*Arte*, II, p. 35, ed. 1956) llegó a su poder heredado de Arias Montano (véase López Torrijos, 1985, p. 109 y n.º 31). Importante es también para nosotros el caso del pintor italiano Cesare Arbasia, amigo igualmente de Céspedes, que trabajó en Roma y en España y que a su regreso edificó su casa con interesantes pinturas murales en Saluzzo. Arbasia ha sido objeto de una tesis doctoral (Blázquez Mateos, 1995), y de varios artículos del mismo autor, pero lamentablemente no hay aportaciones nuevas, ni sobre su etapa italiana ni sobre la española y la falta de rigor metodológico hace muy confuso el tratamiento y las conclusiones, aunque hay citas literarias interesantes.

Otro caso importantísimo para Sevilla sería la estancia italiana de Luis de Vargas, por ejemplo, y así de otros muchos pintores y escultores españoles.

Los ejemplos citados en el texto, que sugieren relaciones de Terrades, Gaddi, Zuccaro y Arias Montano son una muestra más de nuestro desconocimiento actual sobre tales relaciones.

sobre todo, la coincidencia de tareas y personas que se reunían bajo ambos techos, hacen que nos reframamos a ella brevemente, dado que, en nuestra opinión, la obra pintada por Pacheco sirve igualmente para aclarar el significado del techo de la casa de Arguijo. Todos los autores que hemos tratado sobre ella estamos de acuerdo en interpretarla con un sentido de recomendación moral al heredero de los duques de Alcalá, como indican además las inscripciones y la dedicatoria de la obra. Pacheco, Medina y Céspedes son los tres personajes implicados en la realización de la pintura y los tres conocían perfectamente la obra pintada en la casa de Arguijo⁴⁹. Por eso creemos que lo que se pretendió en la Casa de Pilatos, al elegir los mismos temas que en la casa del poeta, fue precisamente reinterpretar el techo de Arguijo.

La pintura de Pacheco se realizó en 1604 cuando ya era patente el mal camino del poeta y predecible la quiebra total de su fortuna⁵⁰. El maestro Francisco de Medina, el más respetado por su erudición, junto con Herrera, realizó sus enmiendas y comentarios a los sonetos de Juan de Arguijo hacia 1601 y probablemente por propia iniciativa⁵¹; en ellos corrige incorrecciones de todo tipo, explicando las causas y sugiriendo el remedio. Esta tarea, que el maestro realizaba con otros discípulos, demuestra no sólo la categoría reconocida por todos a Medina (sus sugerencias fueron aceptadas en gran parte por Arguijo, años después, al dar versión definitiva a su obra), sino también la amistad que les unía. En sus comentarios se trasluce el afecto del maestro y entre líneas el descontento por la conducta del poeta.

Por todo ello pensamos que, al elegir Medina los mismos temas que Arguijo para el techo de la casa de los duques de Alcalá, quiso hacer “anotaciones y recomendaciones” no sólo al heredero del título, sino también a Arguijo, mostrando la verdadera vía para alcanzar la gloria y dando así una interpretación moral de las mismas imágenes e historias, es decir, realizando con las imágenes el mismo juego de ingenio que se realizaba con los textos en las reuniones académicas. Tal vez a esto se deba el silencio del pintor Pacheco sobre la obra que precede a la suya.

El resultado final de estas dos obras es algo excepcional en el contexto español, al igual que la situación histórica de Sevilla en aquellos años. Las imágenes nos permiten conocer la relación de humanistas, artistas y escritores, las preocupaciones e intereses debatidos en sus reuniones, el clima común que se daba en las academias renacentistas y la relación internacional de sus miembros, relación que, al menos en el caso español y especialmente en la participación de artistas, es más bien intuición que documentación. Al mismo tiempo, las pinturas nos ofrecen un caso único de humanismo profano y un caso ejemplar de humanismo cristiano.

En cuanto a la ejecución material de las pinturas, vemos en ambas una técnica similar aplicada a la decoración de techos, que partiendo de Granada (pinturas italianas de las habitaciones de Carlos V) e inspirándose en Venecia, constituirá una fórmula feliz sustitutiva del fresco para la pintura española posterior.

Está claro, por otro lado, que ambos comitentes buscaron para sus obras a los pintores más dotados de Sevilla en esa época. La falta de documentación sobre

⁴⁹ Pacheco habla detenidamente en el *Arte de la Pintura* (II pp. 157-158, ed. 1956) de la composición de Zuccaro *La calumnia de Apeles* que grabó Cornelis Cort en 1572 (el mismo que grabó después *El lamento de la pintura* citado más arriba), lo que demuestra también el conocimiento que se tenía en el círculo sevillano de las obras del italiano, las cuales, bien conocidas de Céspedes serían introducidas por él en los debates. *La calumnia* fue realizada por Zuccaro para defenderse de las críticas contra sus pinturas en el palacio de Caprarola (Heikamp, 1957, pp. 179-180).

⁵⁰ De ambas cosas fue advertido por su íntimo amigo el también poeta Francisco de Medrano en algunos de sus poemas (Vranich, en Arguijo, 1971, p. 21).

⁵¹ Así en Vranich, 1997, p. 249, quien además trata del contexto personal e histórico de Arguijo y Medina.

el autor de las pinturas de Arguijo hizo que fueran atribuidas a Céspedes⁵², dada su relación con el poeta, su aprendizaje en Italia y la calidad de la obra. Sólo recientemente las incluyó Serrera en la producción de Alonso Vázquez⁵³, de quien estudió estilo y formas de componer⁵⁴ y de quien documentó la relación con Juan de Arguijo, que apadrinó a uno de sus hijos en 1600⁵⁵, suponiendo que pudo tener una relación personal con las academias sevillanas, ya que también realizó pinturas profanas para el duque de Alcalá.

Cuando se complete nuestro conocimiento, aún escaso, sobre este pintor podremos tal vez explicar las causas de su elección por Arguijo y su aportación personal a la obra; mientras tanto nos queda —y no es poco— recrearnos en uno de los escasos ejemplos de mitología española interpretada con un sentido profano e inspirada en un Ovidio *no moralizado*.



⁵² Lo fueron anteriormente a Pacheco, sin duda por haber hecho las posteriores de similares temas, pero esto no resistía el análisis formal de la obra.

⁵³ Serrera, 1996, p. 41.

⁵⁴ Véase "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, p. 395-397. La observación del empleo de los mismos modelos para varias obras puede comprobarse en el modelo femenino para la figura de Venus y para la Virgen del Pozo Santo, por ejemplo.

⁵⁵ Serrera, 1991, p. 58.