

María del Amor
Rodríguez Miranda

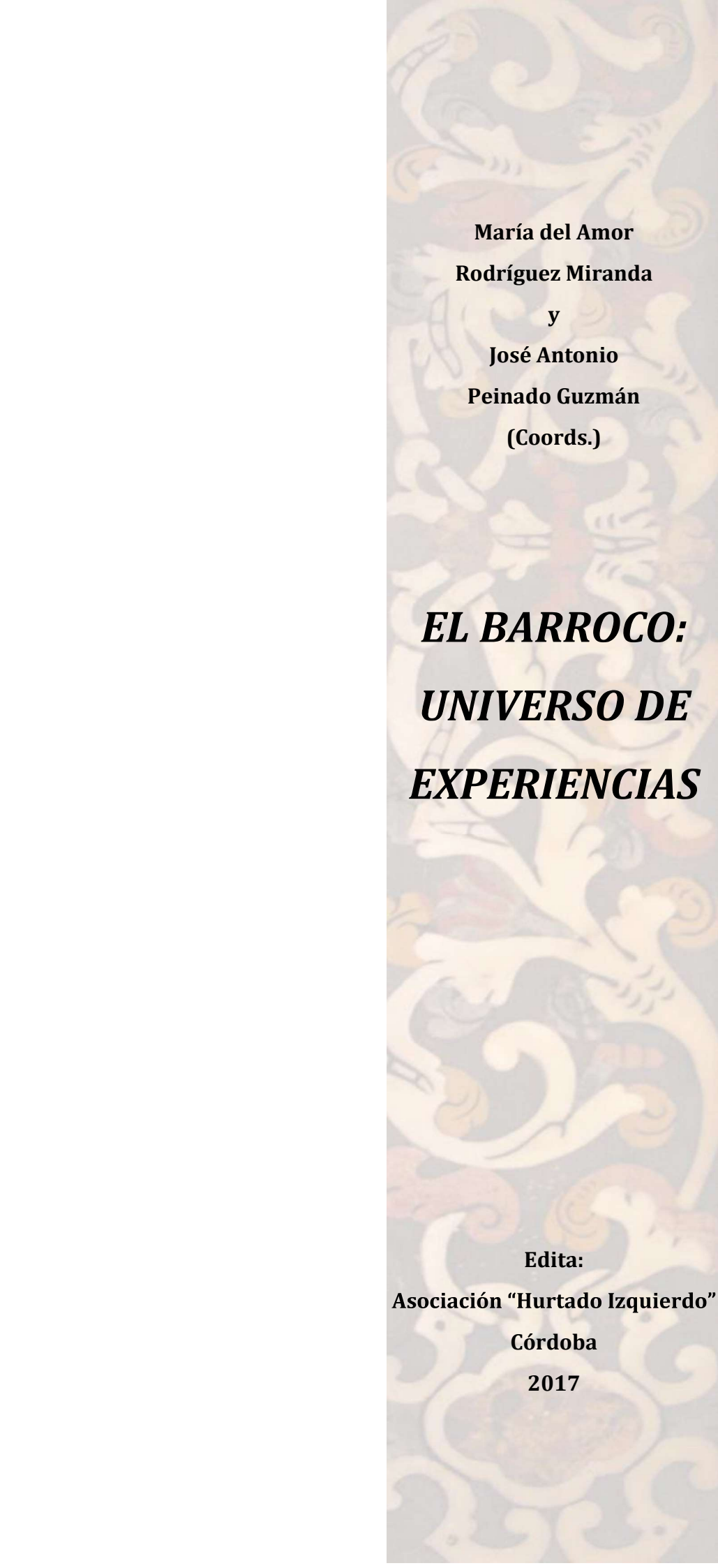
José Antonio
Peinado Guzmán

(coords.)

EL BARROCO: UNIVERSO DE EXPERIENCIAS

Edita:
Asociación "Hurtado Izquierdo"

Córdoba
2017



**María del Amor
Rodríguez Miranda
y
José Antonio
Peinado Guzmán
(Coords.)**

***EL BARROCO:
UNIVERSO DE
EXPERIENCIAS***

**Edita:
Asociación "Hurtado Izquierdo"
Córdoba
2017**

María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán
(Coords.)

El Barroco: Universo de Experiencias

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

ISBN: 978-84-617-8397-7

Depósito Legal: CO 279-2017

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las fotografías: los autores

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Colabora: Área de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán

Foto de la portada: Composición realizada a partir de la pintura mural La Virgen, San Felipe y Santiago, de Antonio del Castillo, Catedral de Córdoba, h. 1660 y panel decorativo de la iglesia de la Misericordia (Granada).

Autor de la fotografía: Asociación "Hurtado Izquierdo" e Isaac Palomino Ruiz

Diseño de la portada: Isaac Palomino Ruiz

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
 <i>I. ESTUDIANDO EL BARROCO</i>	
CUANDO LA RELIGIOSIDAD POPULAR SE IMPONE A LA NORMA: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y MECENAZGO EN LA SANTA ESCUELA DE CRISTO A TRAVÉS DE SUS FUNDACIONES GRANADINAS, José Antonio Díaz Gómez,	14
MARGARITA DE AUSTRIA EN BARCELONA: ENCUENTRO ENTRE ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LOS HOMENAJES OBSEQUIADOS A LA JOVEN INFANTA, Laura García Sánchez,	34
EL MECENAZGO DEL ARZOBISPO PEDRO CARRILLO DE ACUÑA EN SALAMANCA, Jesús Ángel Jiménez García,	55
PATROCINIO Y MECENAZGO DE GREGORIO EUGENIO DE ESPÍNOLA SOBRE TEMPLOS GRANADINOS, Isaac Palomino Ruiz,	66
“CON QUIEN JUEGA SILVA TAN MÍSTICA Y CONCEPTUOSAMENTE...” LA CONSTRUCCIÓN DE LA PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN MÁRTIR DE MARCHENA (SEVILLA), Manuel Antonio Ramos Suárez,	87
EL BARROCO CORDOBÉS Y EL IMPACTO DE LA CONTRARREFORMA, Jesús Rivas Carmona,	106
UNA CATEDRAL PARA LOS CABALLOS DEL REY. LAS REALES CABALLERIZAS DE CÓRDOBA, Ángel María Ruiz Gálvez,	127
PIEDAD, PRESTIGIO Y PODER. PATRONATOS Y PROYECCIÓN DE ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA LUCENA DEL SIGLO XVIII, Nereida Serrano Márquez	147
O MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO E SEU PATRIMÔNIO MÓVEL, Silveli María de Toledo Russo,	169
REPRESENTACIONES DOCUMENTALES EN LOS ARCHIVOS CORDOBESES PARA EL ESTUDIO SOBRE EL ARTESANADO EN EL BARROCO, Rocío Velasco Tejedor,	187
MARÍA DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA, VI CONDESA DE MIRANDA. LINAJE, PROMOCIÓN ARTÍSTICA Y DEVOCIÓN EN LOS UMBRALES DEL BARROCO, María José Zaparaín Yáñez y Juan Escorial Esgueva,	203
 <i>II. LAS CIUDADES</i>	
EL PALACIO DE BERTEMATI. ICONOGRAFÍA Y POSIBLE INFLUENCIA EN OTROS PALACIOS DE LA ZONA, Antonio Aguayo Cobo,	227
AS GRAVURAS E A TRATADÍSTICA EM CIRCULACAO NAS MINAS SETECENTISTAS E SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO DA OBRA DO MAIOR ARTISTA DO BARROCO BRASILEIRO, ANTONIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO (1738-1814), André Guilherme Dornelles Dangelo,	249

LA ASIMILACIÓN DEL <i>ORDEN ESPAÑOL DE ARQUITECTURA</i> EN EL BARROCO TARDÍO HISPANOAMERICANO, Candela Gaitán Salinas,	264
LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA E IGLESIA DE LA CONGREGACIÓN DE LA MISIÓN EN BARCELONA: CARACTERÍSTICAS GENERALES E INFLUENCIAS SIGNIFICATIVAS, Maria del Mar Rovira i Marquès,	281
O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE AIRES: <i>THEATRUM SACRUM</i> , Raquel Seixas,	297

III. VESTIR LOS EDIFICIOS

A RIQUEZA E “MAJESTADE DE HU PALÁCIO REGIO” NA IGREJA DE SANTA CLARA A NOVA (COIMBRA). O INTERIOR RETABULAR DO SÉCULO XVII, Ana Rita Amado Carvalho,	317
PERSPECTIVAS Y ZARAZAS: LA PINTURA SOBRE TELA PARA LAS FIESTAS BARROCAS ANDALUZAS, Álvaro Cabezas García,	337
LAS PINTURAS MURALES DEL CAMARÍN DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA DE TORRENUOVA (CIUDAD REAL), Javier Calamardo Murat,	351
MIRADAS DEL SIGLO XVII: REFLEJOS DE UNA REALIDAD IDEALIZADA, Leticia Galdeano Olmedo,	371
EL DESCUBRIMIENTO DE JACOPO TINTORETTO EN LA PINTURA BARROCA MADRILEÑA: EL CASO DE SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO, Cipriano García-Hidalgo Villena,	387
STEFANO FRUGONI, ESCULTOR DEL MÁRMOL DE CARRARA, Ricardo García Jurado,	407
RETABLÍSTICA BARROCA EN LEBRIJA (SEVILLA). APUNTES PARA UNA RUTA CULTURAL, María del Castillo García Romero,	426
“BODEGONES HABITADOS”: MERCADOS, COCINAS Y DESPENSAS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII, Gonzalo Hervás Crespo,	445
<i>LE SOUVENIR DE LA MORT</i> : EL PAPEL DEL CUERPO EN EL DISCURSO SALVÍFICO DURANTE EL BARROCO MEXICANO, Antonio Holguera Cabrera,	467
UNA APROXIMACIÓN AL BARROCO NOVOHISPANO: <i>LOS EXVOTOS PINTADOS</i> DE LA NUEVA ESPAÑA NARRAN LOS PRODIGIOS Y MILAGROS, Elin Luque Agraz,	484
PABLO DE CÉSPEDES Y LA INCORPORACIÓN DE LAS INFLUENCIAS ITALIANAS AL RETABLO CORDOBÉS, Pedro Manuel Martínez Lara,	500
DECORACIÓN ESCULTÓRICA EN LA OBRA BARROCA DEL CLAUSTRO DE SAN MARCOS DE LEÓN, Emilio Morais Vallejo,	517
A INFLUÊNCIA DO RISCO, A PROPAGAÇÃO DAS FORMAS E A TALHA SETECENTISTA EM MINAS GERAIS: UM ESTUDO A PARTIR DO CASO DO RETÁBULO MOR DA IGREJA MATRIZ DO PILAR DE SÃO JOÃO DEL REI, DO RETÁBULO MOR DA IGREJA MATRIZ DE CAETÉ E DO RETÁBULO MOR DA CAPELA DO MOSTEIRO DAS MACAÚBAS, Aziz José de Oliveira Pedrosa,	541
LA ICONOGRAFÍA PICTÓRICA INMACULISTA EN GRANADA TRAS ALONSO CANO: JUAN DE SEVILLA Y PEDRO ATANASIO BOCANEGRA, José Antonio Peinado Guzmán,	553

ENTRE PORTUGAL Y ANDALUCÍA: LA ORNAMENTACIÓN EN PORTADAS MANIEIRISTAS Y BARROCAS, María João Pereira Coutinho,	576
LA LLEGADA DEL NATURALISMO A LA NUEVA ESPAÑA VIRREINAL: EL PAPEL DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA Y PEDRO GARCÍA FERRER, Ester Prieto Ustio,	593
ARTE Y <i>MIMESIS</i> : ALTOS RELIEVES POLICROMOS CON MORTEROS DE CAL Y ARENA EN ALENTEJO, Patricia Alejandra Rodrigues Monteiro,	610
ICONOGRAFÍA BARROCA DEL BAUTISTA EN LAS ARTES PLÁSTICAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, Jesús Rojas-Marcos González,	6431
BARTHOLOMEU TEIXEIRA GUIMARÃES OBRA E INFLUÊNCIA DE UM ENTALHADOR NORTE-PORTUGUÊS NO INTERIOR DO BRASIL, Mateus Rosada,	652
<i>UNA HABITACIÓN PARA EL MITO. LOS INTERIORES DECORADOS DE LAS ILUSTRACIONES DE LA EDICIÓN DE LAS METAMORFOSIS DE F. FOPPENS (BRUSELAS, 1677)</i> , Nerea Senra Alonso,	667
LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO DE IGUALADA. CONSERVACIÓN Y SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO, Anna Trepát Céspedes,	686
LA INFLUENCIA DE <i>PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM</i> EN LA RETABLÍSTICA MURCIANA DEL SIGLO XVIII, María Victoria Zaragoza Vidal,	703

IV. LA BÚSQUEDA DEL DETALLE

EL ORNATO EN LA FIESTA PÚBLICA DE LA PAMPLONA DE LOS SIGLOS DEL BARROCO, Alejandro Aranda Ruiz,	725
LA PROYECCIÓN DE FORMAS BARROCAS EN LOS TALLERES OURENSANOS DE ORFEBRERÍA, Ángel Domínguez López,	742
EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE MALLORCA Y LOS CANDELABROS DE JOAN MATONS (1704-1718), Sara Gutiérrez Ibáñez,	761
PLATERÍA DEL SIGLO XVIII EN LA RAMBLA (CÓRDOBA), María del Amor Rodríguez Miranda,	780
ESTAR À LA PAGE: JEAN-HENRI PROSPER POUGET Y LA INFLUENCIA FRANCESA EN EL DESARROLLO DE LA JOYERÍA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII, Javier Verdejo Vaquero y Ornella Cirillo,	805

V. TRANSMISIÓN DE LOS SENTIDOS

LA SENSIBILIDAD MUSICAL BARROCA SEGÚN LAS RELACIONES DE FIESTAS, Clara Bejarano Pellicer,	823
EXEQUIAS, TÚMULOS Y ORNATOS EN ITALIA PARA HONRAR LA MEMORIA DEL REY DE ESPAÑA, Ignacio José García Zapata,	839
CULTO A LA EUCARISTÍA EN EL BARROCO UNIVERSITARIO SALMANTINO, Daniel Rojo Fernández,	856
LA LITERATURA ESPIRITUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL, Yasmina Suboh Jarabo,	871

PABLO DE CÉSPEDES Y LA INCORPORACIÓN DE LAS INFLUENCIAS ITALIANAS AL RETABLO CORDOBÉS

Pedro Manuel Martínez Lara

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Pablo de Céspedes es una personalidad imprescindible para la comprensión de los procesos de transformación formal y estética que se dieron en Córdoba y buena parte de Andalucía occidental en el tránsito del Renacimiento al Barroco. Uno de los puntos en los que esta polifacética personalidad intervino de manera directa fue en la incorporación de un nuevo concepto pictórico, el del naturalismo derivado de las corrientes italianas de pintura del llamado manierismo tardío, especialmente del mundo romano donde el cordobés se formó artísticamente. Este nuevo concepto tendrá en el retablo uno de sus marcos habituales, hecho que supondrá igualmente un proceso de transformación en su forma y función adaptada a la nueva función del Arte al servicio de la Iglesia Católica.

PALABRAS CLAVE: Pablo de Céspedes – Retablos – Pintura – Córdoba – Naturalismo – Italia.

ABSTRACT: Pablo de Céspedes is an essential personality for the comprehension of the processes of formal and aesthetic transformation that were given in Cordova and large part of western Andalusia in the transition of the Renaissance to the Baroque. One of the points in which this versatile personality intervened in a direct way was in the incorporation of a new pictorial idea: The Naturalism derived from the Italian trends of painting of the so called late manierism, specially of the Roman school, where the cordovan was formed artistically. This new concept will be in altarpieces their usual frame, which will also involve a process of transformation in form and function adapted to new

KEYWORDS: Pablo de Céspedes – Altarpieces – Painting – Cordova – Naturalism – Italy.

Pablo Céspedes no fue un maestro de ensamblar retablos. Este es un hecho sabido y contrastado, puesto que jamás perteneció a este gremio ni tuvo relación con él. De hecho, hasta el presente no ha sido hallado contrato alguno mediante el

que se comprometiese directamente a la realización, pintura, ensamble o diseño de un retablo¹. De igual modo puede afirmarse que sólo en contadas ocasiones aparece en la documentación notarial concertado para el ejercicio de actividades artísticas. No obstante, es indudable que dedicó buena parte de su actividad a ejercitar el arte en las mencionadas y otras disciplinas².

En efecto, Pablo de Céspedes debe ser considerado por encima de todo como humanista con gran cantidad de facetas, capacidad e importancia, así como poseedor de una importante predilección por la práctica de la pintura, la cual ejercitó asiduamente y con éxito. Pero más allá del tópico sobre el concepto de humanista hay que asumir, según se deduce de la documentación conservada, el registro de su actividad como capitular reflejada en las actas de cabildo y otras fuentes más o menos directas, que se trata de una personalidad que influyó de forma decisiva en el ambiente artístico de su tiempo. Un ejemplo de esta circunstancia es la tesis fuertemente sustentada que desde hace algún tiempo por algunos investigadores de prestigio quienes han visto en Céspedes un factor importante en la incorporación de renovaciones a la pintura en España, especialmente en el área de influencia sevillana³.

Esta influencia tiene un notorio mérito en tanto en cuanto se dio al margen de los mecanismos y estructuras de organización laboral de los artistas. Es decir,

¹ TORRE y del CERRO, J. *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1988.

² Sobre Pablo de Céspedes, los estudios más actualizados son diferentes estudios parciales publicados durante los últimos años: DIAZ CAYEROS, P. "Pablo de Céspedes entre Italia y España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº.76 (2000), pp. 5-60 y REDÍN MICHAUS, G. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527- 1600*. Madrid, C.S.I.C., 2007, FALLAY D'ESTE, I. "Les fresques de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-Monts à Rome", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, nº 102 (1990), pp. 43-76, NAVARRETE PRIETO, B. y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo", *Reales Sitios*, 2016 (En prensa), MARTÍNEZ LARA, P. M. "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46 (2015), pp. 15-31, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes" *Boletín de Arte*, nº 32-33 (2011 - 2012), pp. 437-455, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés", *Atrio*, nº 19 (2013), pp. 7-20, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Novedades documentales en torno a Pablo de Céspedes. El expediente de limpieza de Sangre", *Historia Instituciones Documentos*, nº 38 (2011), pp. 291-324. No obstante resultan igualmente imprescindibles las ya clásicas obras de Rubio Lapaz y Moreno Cuadro: 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 y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F. *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, Diputación Provincial, 1998.

³ NAVARRETE PRIETO, B. "La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla. Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo", en *In sapientia libertas. escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 247-254.

Pablo de Céspedes ejerció en todo momento al margen del gremio de pintores, actuando con relativa libertad desde su cómoda posición como prebendado del cabildo catedralicio, algo que sin duda le permitió una mayor capacidad de incorporar novedades⁴.

Su formación se completó en tres fases: una primera en Córdoba donde obtuvo las primeras nociones generales en una primera aproximación a la cultura literaria⁵, pasando a los dieciocho años a la Universidad de Alcalá de Henares donde entraría en contacto con lo más granado del ambiente humanista erasmista. Allí conocería a Jerónimo Zurita, Ambrosio de Morales y al propio Benito Arias Montano. De allí pasó a Roma la gran metrópoli de la cultura del siglo XVI. En la Ciudad Eterna, Céspedes se imbuó plenamente del espíritu manierista tardío imperante, y del que eran abanderados los seguidores de Rafael y Miguel Ángel, entre los que destacan Federico Zuccaro y Giorgio Vasari, amén de una constelación de artistas humanistas que compaginaron la práctica pictórica con la literaria⁶. Durante su presencia romana, que transcurre al menos entre 1560 y 1577, el futuro racionero de Córdoba fue testigo de la puesta en marcha de un complejo proceso de transformación cultural: la Contrarreforma, algo que sin duda condicionará los valores estéticos y teóricos de su producción artística, incluyendo sus escritos sobre historia, arqueología y arte⁷.

Llegado el mes de septiembre de 1577, tras cumplir con los trámites oportunos en la sede apostólica vaticana, volvió a Córdoba para hacerse cargo de la prebenda catedralicia que había ostentado su tío Pedro y toda una serie de antepasados suyos antes que él, a través de una serie de subterfugios. Esta ración

⁴ Vid. URQUIZAR HERRERA, A. "El entorno de la producción de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI: Pablo de Céspedes versus el gremio en la recepción del renacimiento", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, nº 84 (2001), pp. 165-175.

⁵ No existen datos fiables para reconstruir este periodo de formación en Córdoba, pero parece claro que debió tener alguna base formativa antes de pasar a los estudios superiores universitarios en Alcalá de Henares. No obstante, hasta el momento sólo se cuenta con especulaciones propias de la literatura erudita. TUBINO, F. M. *Pablo de Céspedes*. Madrid, Manuel Tello, 1868. RAMÍREZ DE ARELLANO y DÍAZ De MORALES, R. "Artistas Exhumados. Pablo de Céspedes pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y músico", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 11 (1903), pp. 204-214 y 232-236; nº 12 (1904), pp. 34-41.

⁶ Vid. BROWN, J. "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), pp. 95-105, QUÍLEZ CORELLA, F. M. "La cultura artística de Pablo de Céspedes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 39 (1990), pp. 65-85 y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Pablo de Céspedes y el aprendizaje del arte la pintura entre Roma, Córdoba y Sevilla", en *La formación artística: Creadores, Historiadores, Espectadores*. Santander, Universidad de Santander, (En prensa).

⁷ El profesor Rubio Lapaz publicó a lo largo de casi una década múltiples artículos sobre el asunto que más tarde condensó y actualizó en RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F. *Escritos...*, op. cit.

entera era la que en buena medida constituía la base del sustento económico de la familia y había propiciado el acceso de Céspedes, como heredero natural de la misma gracias a sus aptitudes, a la formación humanística de que disfrutó⁸.

Para el momento del regreso de Céspedes a la que era su ciudad natal y su entrada en el senado eclesiástico como racionero, el panorama cordobés en materia de retablos estaba presidido por toda una serie de presupuestos formales que apenas habían evolucionado desde mediados de siglo. En la actualidad no existen estudios monográficos que ofrezcan una sistematización de la cronología, tipología y evolución del retablo en Córdoba con carácter previo al Barroco⁹. Es por eso que, con carácter preliminar, se establece un estudio comparativo del fenómeno del retablo en Córdoba tomando como referencia el territorio de Sevilla, donde la bibliografía sí ha ofrecido resultados que permiten establecer por analogía cierta secuencia evolutiva.

Para el caso sevillano, la cuestión del ciclo del retablo quinientista fue resuelta por el profesor Palomero con arreglo a una teoría de los estilos, dentro de la cual estos retablos cordobeses de la segunda mitad del siglo XVI, cuyo estudio ha sido desestimado por los especialistas, se encuadrarían en el llamado “periodo plateresco”¹⁰. No obstante, más tarde, recientes sistematizaciones en la historia del retablo sevillano han dejado de lado esta jerarquización estilística para centrarse en otros aspectos, sobre todo atendiendo a la cuestión de su contenido pictórico o escultórico y la dependencia directa de la evolución de la arquitectura que los anima y articula¹¹.

Como ejemplos significativos se pueden citar los diseñados por el maestro mayor del cabildo Hernán Ruiz el Joven en la capilla de la Asunción (Fig. 1), también conocida como de Santa María Magdalena o en la de San Nicolás de Bari (1555–

⁸ El proceso por el cual Céspedes accedió a la mencionada prebenda está descrito en MARTÍNEZ LARA, P. M. “Novedades documentales...”, op. cit.

⁹ Los únicos estudios de cierta entidad se refieren al retablo barroco: RAYA RAYA M^a. A. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980; RAYA RAYA, M^a. A. “El retablo del siglo XVII en Córdoba”, *Imafronte*, n^o 3–4–5, 1987-1988-1989, pp. 207-224 y RAYA RAYA, M^a. A. *El retablo Barroco Cordobés*. Córdoba, 1987. En ellos, pese a no abarcar el siglo XVI se manifiesta la dificultad de establecer un estudio sistemático.

¹⁰ PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo sevillano del Renacimiento análisis y evolución (1560 - 1629)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983.

¹¹ El estudio más actualizado es el de HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F., HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano. desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009.

1557) (Fig. 2) de la catedral, donde intervendrían artistas como Juan y Francisco de Castillejo, Pedro de Campaña o Pedro Fernández Guijalbo¹². En ambos casos se trata de retablos fundamentalmente pictóricos organizados con elementos arquitectónicos con arreglo a los órdenes clásicos donde la ornamentación menuda cubre una gran parte de esta arquitectura con motivos de *candelieri*, formas fitomórficas, tarjas, cartelas y en ocasiones animales fantásticos. No obstante, son efectivamente muchos los ejemplos de retablos que formalmente están en esta órbita y que restan por identificar y documentar para poder dar una visión verdaderamente amplia del asunto. En este sentido, resulta ineludible hacer notar la más que evidente influencia foránea en el retablo cordobés, de hecho, habría que dudar al establecer una demarcación geográfica para este fenómeno, puesto que el territorio en cuestión, más allá de definirse como un núcleo autónomo se nutre constantemente del influjo emanado desde otros centros como son Sevilla o la propia corte. Algo que se evidencia sobre todo en las poblaciones de importancia que no son la propia capital cordobesa, como Lucena, en cuya parroquia de San Mateo se conserva una enorme máquina lignaria debida a Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el Viejo, de clara raíz sevillana¹³ (Fig. 3). Por otra parte, en la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, el retablo mayor (Fig. 4), cuya autoría corresponde a Pedro de Raxis y Ginés López en la pintura, y el obrador de la familia del primero en la ensambladura, asume modelos castellanos localizables en Guadalajara y Toledo ejecutados entre otros por Juan Bautista Vázquez el Viejo y Nicolás de Vergara, a la vez que una variación del que al mismo tiempo se construía en la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial¹⁴.

¹² NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2007, pp. 398-399 y 408-410.

¹³ El retablo sería efectivamente concertado en Sevilla y ensamblado posteriormente en su emplazamiento por los mencionados artistas. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez, 1929, pp. 103, 105, 107-109, 221-222 y 252, PALOMERO PÁRAMO, J. M. *Gerónimo Hernández*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, pp. 89-92, PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo Sevillano...*, op. cit., pp. 261-264, y CARRASÓN LÓPEZ De LETONA, A., GÓMEZ ESPINOSA, T. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M. "Retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba)", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 2 (2003), pp. 149-164.

¹⁴ Resulta aún una tarea compleja definir la cronología exacta de este retablo priegüeño, pues constan noticias de que en 1567 estaba realizado y próximo a instalarse, lo que haría imposible su dependencia por ser anterior al de El Escorial (1579), no obstante, parece que su realización efectiva tuvo lugar en el obrador de los Raxis en Alcalá la Real aproximadamente a partir de 1580. GILA MEDINA, L. *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada, Universidad de Granada, 1989; PELÁEZ del ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J. Priego de Córdoba: *Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, los autores, 1979, p. 19; PELÁEZ del ROSAL, M. "Hacia

Volviendo a Céspedes, desde su llegada a Córdoba, y su ingreso como capitular catedralicio, el humanista ejerció el diseño arquitectónico con cierta frecuencia, algo que refieren tanto las fuentes capitulares, donde aparece constantemente comisionado para las más variopintas empresas, o por las fuentes casi directas como el *Libro de verdaderos retratos* de Pacheco donde quedó escrito que “*por su traça se realizaron muchas obras*”¹⁵. Se deduce en consecuencia que más allá de su polémica participación en los diseños para el muro de cierre y bóveda del coro de la “obra nueva” (Fig. 5) o del programa pictórico y articulador de la capilla del Sagrario, Céspedes estuvo dedicado con frecuencia a la labor artística, y que al menos lo habitual era que participara en las diversas empresas artísticas aportando su parecer y consejo. Es bastante posible que, como producto de las diferentes comisiones del cabildo, estuviese al control de los encargos y que en ocasiones se encargase personalmente de la realización de estos.

Prueba evidente de esta intensa actividad artística es por ejemplo el primero de los encargos que recibe en la catedral, que además está directamente relacionado con los retablos. Concretamente, el 27 de julio de 1579 el cabildo de la catedral “*dio licencia al señor Pablo de Céspedes racionero desde hoy hasta el día de San Miguel deste año inclusive para que pueda ocuparse en la obra del velo que se mandó hacer para el altar mayor desta iglesia*”¹⁶. En efecto, se entiende que se trataba de componer la pintura que decoraría este velo o sarga durante determinadas celebraciones de la Cuaresma y Semana Santa. Lamentablemente, esta pieza no ha llegado a nuestros días, ni se conocen descripciones de la misma. Tampoco se conserva el retablo al que iba destinada¹⁷. No obstante no cabe duda de que aparte de interesante por ser la primera obra pictórica documentada a su vuelta de Italia,

una identificación de la escultura del altar mayor de la Asunción”, *Fuente del Rey*, nº 70 (1989), pp. 5-6, PELÁEZ del ROSAL, M. “Aproximación a la autoría de la escultura del altar mayor de la Parroquia de la Asunción”, *Fuente del Rey*, nº 157 (1997), pp. 13-14 y nº 158 (1997), pp. 5-8, y PELÁEZ del ROSAL, M. “EL contrato de la pintura, dorado y estofado del retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción y su programa pasionista”, *Fuente del Rey*, nº 183 (1999), pp. 12-15.

¹⁵ PACHECO, F. *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*. (Manuscrito original reproducido en foto-cromo-typia por la Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarascó, s.a.). Sevilla: Rafael Tarascó, Ca. 1880, p. 37.

¹⁶ Archivo de la Catedral de Córdoba (En adelante A.C.C.). Secc. I, Actas Capitulares, Lib. 24, fols. 17 rº, 45 rº y 46 rº.

¹⁷ Según Nieto Cumplido, el retablo estaría compuesto por pinturas murales ejecutadas a partir de 1260 identificando como resto de las mismas un fragmento conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba procedente de la demolición de los muros que la contenían en 1879. NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral...*, op. cit., p. 450.

la pintura que Céspedes realizó sobre el velo del altar mayor de la catedral cordobesa tiene una gran importancia en el proceso del que se ocupan estas páginas.

En efecto, lo que al principio eran simples velos cuyo propósito era cumplir con la prescripción litúrgica de cubrir las imágenes durante el tiempo de conmemoración de la *Passio Christi*, pues no debía dárseles culto, acabó por convertirse poco a poco en un soporte más para una decoración pictórica. Por su carácter efímero y por tratarse de piezas que eran reemplazadas con relativa frecuencia, esta tipología constituía un excelente laboratorio de ensayo y error para aquellos artistas que se ocupaban de la renovación formal y estética del arte, con arreglo a cubrir de forma optimizada las nuevas necesidades del pueblo. En suma, se trataba de atender a una religiosidad que iba evolucionando, así como también cumplir con determinadas directrices que, en lo referente al espacio de culto y el altar, emanaban del contexto doctrinal de la Contrarreforma. En este sentido, algunas sargas o velos de pasión conservados en Castilla (Fig. 6) permiten conocer cómo la pintura que recibían se articulaba como un retablo, por lo que no resultaría demasiado aventurado pensar que lo que Céspedes ejecutó en el verano de 1579 sobre el velo del altar mayor de la catedral de Córdoba ya introducía algunas novedades conceptuales y prácticas que acabarían por cristalizar en los retablos que realizaría más adelante.

A la hora de conocer en qué medida la Iglesia propició una evolución en las formas de los retablos y su concepción artística, el principal planteamiento que puede manejarse es el de la voluntad de “acercar” lo que ocurría en el altar a los fieles, que hasta este momento habían contemplado ritos y retablos tras rejas, velos y otros impedimentos visuales. Por otro lado, cuestión esencial es que se otorgó carta de naturaleza al arte como instrumento para la doctrina de la Fe, especialmente en contraposición de las doctrinas protestantes, tendentes a la iconoclastia. Así se propiciaba que las obras artísticas no sólo tuvieran una función referencial, sino también retórica, lo que sustentó el avance hacia el posterior concepto Barroco.

El retablo de la capilla de Santa Ana en el Monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe, ejecutado por Céspedes entre 1584 y 1585¹⁸ (Fig. 7), supone

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Céspedes de Guadalupe”, *Archivo Español de Arte*, nº 173-176 (1971), pp. 338-341.

la cristalización de la aportación de Céspedes a la renovación del concepto de retablo. En él se propone una solución a las necesidades descritas a partir de un lenguaje formal hispano, si bien se adapta el concepto de *Palla d'Altare* de origen itálico. Esto se materializa en desarticular las clásicas retículas arquitectónicas componiendo un solo espacio pictórico enmarcado en una arquitectura monumental clásica, donde la escala de los personajes ha crecido notablemente y se representa una sola escena donde se integran todas las figuras, tanto las del tema principal —la Virgen con el niño—, así como las secundarias de santos y santas que forman una atemporal sacra conversación. Surge así un nuevo concepto de retablo donde se da importancia a la escala monumental tanto a las figuras pintadas en una sola y compleja escena, como a la arquitectura que funciona como marco articulador.

De vuelta a Córdoba y su catedral, después del ensayo que supone el retablo de Guadalupe, Céspedes ejecuta una segunda gran pieza, la que quizá es la pintura más conocida y paradigmática del racionero: el retablo y cuadro de la Santa Cena (Fig. 8), dispuesta originalmente como retablo para la capilla que hasta el momento de la construcción del nuevo sagrario, había funcionado como tal en la catedral¹⁹. En esta monumental pintura concurren de nuevo los mismos parámetros que en la extremeña. En este caso y debido a diferentes cambios de ubicación del conjunto la mesa del altar ha desaparecido, por lo que a veces se ha juzgado el retablo ejecutado por Juan de Ortuño como un aparatoso marco de madera para el lienzo. Lo que en realidad ha ocurrido es que en esta máquina lignaria de contenido pictórico están ensayando fórmulas para solventar la articulación de estos grandes lienzos dentro de un retablo. En este caso, el juego manierista ha prescindido de los elementos sustentantes, mientras el arquitrabe y friso se hallan reducidos a la moldura que bordea el lienzo, a partir de la cual se desarrolla, por fin, el frontón roto.

Otro conjunto interesante en el que intervino Céspedes es el que ofrece la capilla del Espíritu Santo (fig. 9), sufragada por los tres hermanos Simancas: Diego, obispo de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Zamora, Juan de Simancas, obispo de coro (Venezuela) y Cartagena de Indias (Colombia), quien dimitió para quedarse en

¹⁹ NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral...*, op. cit., p. 368; DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "Representaciones pictóricas de la Sagrada Cena en la catedral cordobesa", *Alto Guadalquivir*. Especial Semana Santa Cordobesa (1984), pp. 18-19; PÉREZ LOZANO, M. "La Última Cena y su representación", *Alto Guadalquivir*. Especial Semana Santa Cordobesa (1989), pp. 18-21; PÉREZ LOZANO, M. "La última cena de Céspedes", en *Córdoba capital*, Vol. 2, Arte. Córdoba, Caja provincial de ahorros de Córdoba, 1994, p. 63.

Córdoba como arcediano de Córdoba tras heredar la prebenda de su hermano Francisco una vez fallecido este²⁰.

La capilla se comienza en 1568 con trazas del maestro mayor Hernán Ruiz II y por petición de Diego²¹, que en ese momento está en Roma —precisamente con Céspedes— aunque su ejecución ha de atribuirse, por fallecimiento del maestro en 1569, al heredero del citado arquitecto: Hernán Ruíz III. Las obras se dilataron tanto que dio tiempo a que Céspedes volviera a Córdoba para incorporarse como capitular y ocuparse de pintar los dos lienzos que se insertan en una estructura arquitectónica en piedra, que a su vez aparece inserta en el resto del planteamiento arquitectónico de la capilla concibiendo el espacio de forma global en su articulación. Esto supone una cuestión interesante a la que Céspedes no permanecería ajeno pues también se trata en parte de una corriente empleada en Italia, especialmente en el área meridional, así como a lo largo de la costa del Tirreno y la Liguria.

Abundando en la cuestión de la articulación del muro como soporte arquitectónico del retablo, se tiene noticia de un encargo en 1601 de un “*cuadro grande*”²² para la capilla donde el cabildo celebra sus capítulos. Se tiene constancia de que la pintura se entregó y se colocó en la capilla de San Clemente en un retablo marco realizado en yeso íntegramente, lo que nos habla también de nuevas fórmulas aplicables para retablos cuyos altares no recibían demasiado culto. Ramírez de Las Casas sólo alcanzó a conocer en su tiempo un retablo de yeso sin imagen del que da cuenta y que puede presumirse fue el marco de esta pintura hasta ahora desconocida²³.

Un nuevo ejemplo es el que constituye el retablo de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista (Fig. 10)²⁴, en el que Céspedes integra casi completamente su retablo de madera en la fórmula de alzado edificada por Juan de Ochoa. Aquí están presentes las influencias del empezar a generalizar los materiales pétreos en la organización de los retablos. Por su parte, único y gran lienzo del

²⁰ SIMANCAS, D. de. “*La vida y cosas notables del señor obispo de Zamora Don Diego de Simancas natural de Córdoba, colegial del colegio de Santa Cruz de Valladolid*”, en SERRANO SANZ, M. *Autobiografías y Memorias coleccionadas e ilustradas por M. Serrano y Sanz*. Madrid, Librería editorial de Bailly Bailliere e hijos, 1905, pp. 151-206.

²¹ NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral...*, op. cit., p. 405.

²² A.C.C. Secc. I, Actas Capitulares, Lib. 34, fols. 102r^o.- v^o., y 103v^o.

²³ RAMÍREZ y de las CASAS DEZA, L. M. *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, Imprenta y Litografía de F. García Tena, 1853.

²⁴ NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral...*, op. cit., p. 418.

retablo es casi una repetición, en lo que al tema y estructura se refiere, de lo que Céspedes había planteado en Guadalupe. En este orden de cosas resulta harto interesante comprobar como todas estas piezas están destinadas al cabildo en general o a destacados miembros del mismo, como es este el caso de los hermanos Cristóbal y Andrés de Mesa Cortés, canónigos de la catedral. Es también oportuno reafirmar que el verdadero aporte y valor de Céspedes está en su papel como ideólogo o algo así como director artístico de las empresas catedralicias, algo que se puede percibir perfectamente aunque no sea posible documentar más allá de las diputaciones y comisiones encomendadas por el propio cabildo.

Valga como ejemplo el caso concreto de este retablo, donde lo que logra Céspedes es la optimización del poco espacio disponible en una capilla “estándar” de las muchas que se forman en la catedral cordobesa con el módulo de un intercolumnio asumiendo las proporciones espaciales del *haram* islámico. Otra cuestión que solventa es la del propio prestigio de los patronos de la capilla, que a buen seguro y animados por el principio del prestigio proporcionado por las empresas artísticas en este nuevo orden retórico, deseaban demostrar su estatus a través del adorno de su capilla, si bien ésta estaba cerrada por una reja.

Pese a lo expuesto, Céspedes no se limitó a satisfacer las necesidades del cabildo de la catedral centrándose en las pequeñas capillas catedralicias. Más allá de los muros de la vieja aljama cordobesa, hay que reparar en que el racionero también se enfrentó a obras de magnitud considerable, tanto en lo físico como en lo emblemático. Tal es el caso del retablo pictórico que se sabe ejecutó para la iglesia del colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús, hoy parroquia de Santo Domingo y San Salvador²⁵. Se sabe que este retablo fue un regalo del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, y que Céspedes había entregado el proyecto y comenzado las pinturas antes del fallecimiento del prelado, el 2 de octubre de 1590²⁶. De la serie de pinturas que ejecutó para este enorme retablo retirado para colocar uno de Teodosio Sánchez de Rueda en 1721, desmontando la que debió ser la mayor empresa artística del racionero para colocar en su lugar lo que Ponz calificó

²⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1964, p. 40.

²⁶ La referencia procede del testamento *in scriptis* del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, el cual expresa que se siga el retablo según la traza que ya tiene dada Pablo de Céspedes. El legajo donde se insertaba el documento se encuentra perdido pero su extracto está en TORRE y del CERRO, J. de la. *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 1988, p. 215.

como “*un solemne mamarracho de hojarasca*”²⁷. Es sabido que los lienzos eran de grandes dimensiones, si bien no se conoce que haya sobrevivido ninguna de las pinturas de este retablo, a las que se pierde la pista durante la invasión francesa. Tras diversas pesquisas, han sido localizados restos de yeserías para recuadros y adornos tras el actual retablo, lo que indicaría que también aquí se empleó esta fórmula, de la que no existe constancia documental.

Finalmente y para cerrar este recorrido por la aportación de Céspedes al fenómeno del retablo cordobés, resulta hacer referencia a la máquina pétreo que hoy sirve en el altar mayor de la catedral cordobés. En efecto esta formidable pieza se presenta como un elemento extraordinariamente útil para hablar de la trascendencia de los planteamientos de Pablo de Céspedes en el arte de su tiempo, y en concreto, con arreglo a los retablos.

Es un asunto indiscutible, gracias al respaldo que por parte de la documentación de que se dispone, de que es efectivamente Alonso Matías, quien propone, diseña y ejecuta esta máquina de mármol diez años después de que Céspedes hubiera muerto. Pero no es menos cierto que existía —hoy no se conoce, ojalá aparezca algún día— un dibujo a lápiz rojo y negro con un proyecto para este retablo, que fue visto por Pacheco en 1611 cuando iba camino de Madrid y lo dejó absorto, porque según escribió “*era lo más valiente que había visto*”²⁸. Por el momento resulta imposible probar documentalmente la relación entre Céspedes y Matías, pues resulta casi imposible, a la luz de los datos biográficos de que se dispone tanto del jesuita como del racionero, que coincidiesen en el tiempo y el espacio²⁹. No obstante, hay que valorar algunas circunstancias que resultan clave para comprender la trascendencia de la estela iniciada por Céspedes en lo tocante a la renovación del concepto del retablo. En primer lugar la presencia de Matías en la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla entre 1604 y 1606 para ocuparse de la construcción del nuevo retablo mayor, en un establecimiento en el que poco antes Céspedes había dejado dos buenos ejemplos de su modelo de retablo monopictórico

²⁷ PONZ PIQUER, A. *Viaje de España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1772 - 1794, Vol. XVII, p. 59.

²⁸ PACHECO, F. *Libro de verdaderos...*, op. cit., p. 37.

²⁹ RAYA RAYA M^a. A. *El retablo en Córdoba...*, op. cit., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A. S.J. *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, Institutum Historicum S.I., 1967, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A. S.J. “Alonso Matías, precursor de Cano”, en *III Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada, Patronato de La Alhambra y Generalife, 1969, pp. 165-201.

como son el que contenía el gran cuadro de la visión de San Ignacio en la Storta, hoy conservado en el paraninfo de la Universidad de Sevilla, y el que servía como marco a otro gran lienzo, el que con el tema del convite angélico a Cristo en el desierto³⁰, había pintado el racionero para el refectorio del mencionado establecimiento jesuítico de Sevilla. En segundo lugar la presencia de Matías en la iglesia del Colegio de Santa Catalina de Córdoba, donde figuraba el gran retablo mayor de Céspedes, así como el retablo marco para el lienzo de la Asunción, hoy conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Finalmente, la posibilidad de que el hermano Alonso Matías contemplase, como hiciera Pacheco, el famoso y desaparecido dibujo de Céspedes para el retablo mayor de la catedral.

En suma, a juzgar por lo que se conoce de la formación del jesuita y teniendo en cuenta la cultura visual adquirida en su periplo por las casas de su orden en Sevilla y Córdoba, no resulta inverosímil que Alonso Matías se valiera, para la composición de sus obras, de los recursos empleados por el racionero Céspedes, dándoles así indiscutible desarrollo y transmisión hasta el punto en que hoy se diluyen en la propia estela de Matías, quien es considerado uno de los promotores efectivos de la renovación del retablo a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. De este modo, Pablo de Céspedes puede ser considerado, de un lado, como introductor y catalizador en territorio hispano de determinados usos artísticos italianos en el último tramo del siglo XVI, y de otro la pieza que engrana la tradición compositiva de los retablos renacentistas con la nueva dimensión monumental y retórica que, a partir de Alonso Matías va a desarrollar lo que se conoce como retablo barroco.

³⁰ NAVARRETE PRIETO, B. y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Cristo servido...", op. cit.



Fig. 1. *Retablo de la Asunción*, Hernán Ruiz II, Juan de Castillejo, Francisco de Castillejo y Pedro de Campaña, 1555–1557, Capilla de la Asunción, Catedral, Córdoba. Foto: Pedro M. Martínez Lara [PMML].



Fig. 2. *Retablo de San Nicolás de Bari*, Hernán Ruiz II y Pedro Fernández Guijalbo, 1568, Capilla de San Nicolás de Bari, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].



Fig. 3. *Retablo mayor*, Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez, 1570-1579, Parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: [PMML].



Fig. 4. *Retablo mayor*, Pedro de Raxis y Ginés López, 1567-1582, Parroquia de la Asunción, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: [PMML].

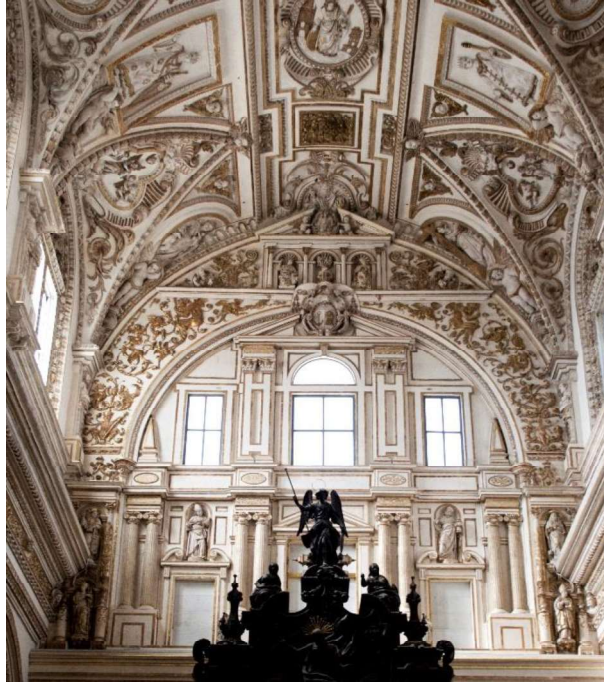


Fig. 5. *Bóveda y cerramiento del coro*, Juan de Ochoa, Diego de Praves y ¿Pablo de Céspedes?, 1580–1606, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].



Fig. 6. *Velo de Pasión*, Alonso Sánchez Coello, Ca. 1590, Parroquia de San Eutropio, El Espinar (Segovia). Foto: [PMML].



Fig. 7. *Retablo de Santa Ana*, Pablo de Céspedes, 1584–1585, Capilla de Santa Ana, Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres). Foto: [PMML].



Fig. 8. *Retablo de la Santa Cena*, Pablo de Céspedes, 1586–1595, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].



Fig. 9. *Retablo de la Capilla del Espíritu Santo o de los Simancas*, Pablo de Céspedes (Atribución), 1568–1580, Catedral, Córdoba.



Fig. 10. *Retablo de la Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista*, Pablo de Céspedes, 1601, Catedral, Córdoba.