

Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba

Pablo de Céspedes, the Virgin of Antigua and its copy for the Cathedral of Cordoba

Martínez Lara, Pedro M.*

Fecha de terminación: febrero de 2015

Fecha de aceptación: diciembre de 2015

RESUMEN

Pablo de Céspedes, humanista, clérigo y artista cordobés, realizó en torno a 1597 una copia de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla destinada a una capilla de la catedral de Córdoba, la cual está inmersa de toda una serie de procesos artísticos y teóricos. De igual modo, recientes estudios apuntan a su posible participación en la transformación y adaptación a su actual ubicación del retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla, que tuvo lugar a partir de 1578.

Palabras clave: Pintura renacentista; Pintura española; Copia artística

Identificadores: Céspedes, Pablo de; Catedral de Sevilla; Catedral de Córdoba; Virgen de la Antigua

Topónimos: Sevilla; Córdoba; España

Período: Siglo 16

ABSTRACT

Pablo de Céspedes, humanist, cleric and Cordovan artist, made around 1597 a copy of the Virgin of Antigua painting in the Cathedral of Seville for a chapel in the Cathedral of Cordoba, which is involved in some artistic and theoretical processes. Recent studies also suggest the intervention of the artist in the transformation and translation of the Virgin of Antigua altarpiece in the Cathedral of Seville, which took place from 1578.

Key words: Renaissance painting; Spanish painting; copy

Identifiers: Céspedes, Pablo de; Cathedral of Seville; Cathedral of Córdoba; Virgen de la Antigua

Place names: Seville; Cordoba; Spain

Period: 16th century

* Centro universitario EUSA. Grupo LARAÑA (HUM -317). E-mail: pedrom@us.es

La copia y reproducción de las obras de arte ha sido desde siempre una constante a lo largo de la historia. Pues, a la vez que permite el aprendizaje a través de la imitación de un original que cumpla con las aspiraciones formales y estéticas del aprendiz, posibilita la multiplicidad de ejemplares de una misma pieza demandada. En efecto, el asunto de la repetición del objeto está presente en los orígenes del arte y ha sobrevivido a lo largo del tiempo porque ha resuelto esta y otras muchas necesidades del hombre que las produce o recibe. En ocasiones, el hecho de reproducir con fidelidad esta o aquella pieza es mucho más que una solución, pues la imitación del modelo se convierte en un precepto, como ocurre en el mundo de los iconos sagrados empleados por la liturgia cristiana oriental. Circunstancia que también está presente en occidente, aunque en una dimensión completamente distinta.

No obstante, y aunque algo tendrán que ver precisamente aquí estos intercambios, este estudio viene a exponer cómo estos procesos pueden ser mucho más complejos en tanto que trascienden el hecho artístico o estético que los preside. En ocasiones cobra especial hondura en tanto que estas manifestaciones aparecen precedidas de cuestiones y necesidades que enraízan en lo más profundo de un grupo humano, o lo que es lo mismo, la cultura y la sociedad, que, no hay que olvidar nunca, es la que siempre ha dado y hoy da verdadero sentido al arte.

CÉSPEDES Y EL RETABLO DE ASENSIO MAEDA PARA LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Decir que la pintura conocida como la Virgen de la Antigua (Fig. 1), realizada en algún momento del siglo XIV¹, trasciende en mucho la ciudad donde se encuentra, y aún más el continente que la alberga no es ninguna novedad. La historiografía que este mural ha generado durante las últimas décadas se ha encargado de analizar este asunto en profundidad. No obstante, y aunque se han ponderado muchas de las diferentes copias y versiones que de esta se hicieron gracias a su trascendencia, siempre se ha enfocado el asunto desde el punto de vista de la devoción por la imagen, que tuvo una amplísima difusión en la ciudad, en todos los reinos hispánicos y también por territorios americanos. Muchos devotos procedentes de Sevilla encargaron reproducciones de la misma para aquellos lugares donde acabaron habitando, extendiendo así la iconografía de forma extraordinaria².

Esta importancia le valió la supervivencia física tras la construcción de la *obra nueva* gótica, pese a estar ejecutada sobre uno de los pilares de la catedral mudéjar, y también gracias a su puesta en valor derivada de la aparición de leyendas que situaban su origen en un periodo anterior a la dominación islámica y la incluían como protagonista en la conquista cristiana de la ciudad. La enorme devoción que suscitó entre diferentes monarcas, prelados, altos nobles y el cabildo, la había llevado a ocupar la capilla más importante del templo. En efecto, la misma ubicación original del pilar, cercano a la *maqṣūrah*, núcleo de importancia de la vieja mezquita, habla de que la pintura surgió

ya en un lugar considerado de relevancia denotando así la preeminencia de sus comitentes, que aún siguen en el anonimato.

Llegado el último cuarto del XVI, solucionadas ya las problemáticas constructivas concernientes al buque del templo y bien encauzadas y próximas a su definitivo remate las obras de la nueva sala capitular y dependencias del cabildo, los responsables de la iglesia mayor sevillana plantearon de nuevo el problema que suponía la persistencia de aquel viejo pilar donde aparecía la venerada pintura, que había quedado entre la nave de San Roque y la capilla ya consagrada a la imagen, resolviendo su traslado en 1578 al fondo de la misma, al lugar donde hoy permanece expuesta al culto³. De toda la historia referente a este espacio, el hecho sobre el que aquí se trata es la reforma que tiene lugar a partir del traslado de la pintura de la Virgen. No obstante la parquedad de la documentación conservada, la interpretación que de ella hizo el profesor Recio ya dejó sobre el papel cuáles eran las circunstancias dilucidables de aquella intervención, incluyendo una propuesta de desenlace para el rompecabezas que constituye el análisis de las formas conservadas⁴. De alguna manera quedaron lagunas por resolver, sobre todo en el aspecto formal, para lo que Asensio Maeda edificó en el testero de la capilla, orientada al sur, como marco para la devota efigie de la *Odighitria*. En este punto, una reciente publicación ha centrado la atención sobre la solución, en forma de retablo, que se confeccionó para albergar el mural. En efecto, Reyes de la Carrera ha identificado en el gabinete de estampas de la Fundación Focus-Abengoa un ejemplar impreso de la plancha abierta por Pedro Rodríguez a mediados del siglo XVII en el que efectivamente aparece la Virgen de la Antigua en un marco arquitectónico (Fig. 2) que el citado investigador ha relacionado con lo que pudo realizarse entre 1578 y 1582⁵.

Aceptando que lo que aparece representado en el mencionado grabado corresponde fielmente con lo que Maeda ejecutó y dejando de lado otras cuestiones de enorme interés como el hecho de constituir el primer retablo representativamente no lúneo del Renacimiento andaluz⁶, lo que interesa aquí es analizar la vinculación de Pablo de Céspedes con el mismo.

Sabemos que Pablo de Céspedes volvió a Córdoba en el mes de septiembre de 1577 para tomar posesión de su ración en la catedral, después de una prolongada estancia en Roma, documentada al menos desde 1560 y que culminó con la adquisición de la bula que le facultaría el acceso a la pre-



1. Retablo de la Virgen de la Antigua. Sevilla, Catedral (foto del autor).



2. Pedro Rodríguez. *La Virgen de la Antigua*, 487 x 287 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril). Papel avitelado (639 x 500 mm), tinta negra. Sevilla, Fundación Focus, Gabinete de Estampas. (Focus)

benda. Un hecho que no dejaba de ser la materialización, mediante subterfugios administrativos y pagos económicos a la Santa Sede, de la transmisión intrafamiliar de un puesto en el cabildo de una catedral, puesto que la ración que recibe el cordobés es la que hasta ese momento había disfrutado su tío Pedro, y antes que él otros miembros de la familia⁷. Durante su periodo romano, Céspedes, que había cursado estudios superiores en la Universidad de Alcalá en medio de un ambiente humanista presidido por las ideas de Erasmo y bajo la tutela de Ambrosio de Morales, había continuado su formación explorando el campo del arte, concretamente el de la pintura. Así las cosas se ejerció en esta disciplina con cierto éxito en la ciudad de los papas, entrando en contacto con lo más granado del arte pictórico de aquel núcleo artístico siendo su contacto principal Federico Zuccaro, de quien tomará buena parte de sus ideas teóricas, estéticas y prácticas. Por todo ello, Céspedes se convertiría en una figura imprescindible y clave para comprender algunos de los procesos que a nivel artístico y cultural tendrían lugar en las postrimerías del siglo XVI y los inicios del XVII. Esto es así en tanto que el racionero partía de la formación idónea y concentraba la experiencia precisa para traducir, implantar y de alguna manera materializar los presupuestos teóricos e ideológicos que la nueva cultura producto de la Contrarreforma iba a demandar en cuestiones no sólo de arte, sino también de otras disciplinas humanísticas⁸.

Aunque algunos autores especularon en su momento con que Céspedes no regresó directamente a Córdoba, el dato cierto es que no existe registro documental alguno tras las fechas en las que se sabe aún está en Roma, concretamente en 1575, cuando finalizan las pinturas que realiza para la Iglesia de la *Trinitá dei Monti*, hasta la carta fechada entre agosto y septiembre de 1577 cuando ya en Córdoba escribe a un desconocido destinatario que se encontraba en Roma⁹. Por tanto, si bien no puede descartarse del todo, hay que mantener por el momento como verdad cierta que el humanista cordobés, aunque realizó “*un viaggio molto lungo per terra molto fastidioso, et con gran paura ad ogni passo d'esser assassinati di ladri*”¹⁰ se dirigió directamente a su ciudad natal con el propósito de acceder cuanto antes a la prebenda que le hacía retornar. Para el momento de la traslación de la pintura de la Virgen de la Antigua, noviembre de 1578, y los meses siguientes el ya racionero aparece con cierta regularidad en las actas capitulares de la catedral de Córdoba, por lo que a priori y aunque no se conserva para estos años la serie de libros de coro que certificarían fehacientemente su presencia en la vieja capital del califato, puede descartarse que participase

directamente y en ese momento, en los mencionados procesos tanto de traslado como de reformas de la capilla y altar en la catedral sevillana. Paralelamente, los primeros encargos pictóricos documentados de Céspedes no se hicieron esperar por parte de la institución capitular cordobesa que acababa de acogerlo como miembro, y así en el verano de 1579 ya le había encargado la pintura para el velo del altar mayor, obra no conservada¹¹.

Será algunos años más tarde, concretamente entre 1591 y 1592, cuando Céspedes aparezca definitivamente documentado en Sevilla colaborando en la decoración de dorado y pinturas de la recién estrenada sala capitular¹². No obstante, se sabe que en verano de 1584 tras regresar de Roma donde había permanecido comisionado por el cabildo de Córdoba, los años de 1582 y 1583, tomó los roles que le hubieran correspondido durante ese periodo. Es en este momento cuando fue a Guadalupe donde, gracias al testimonio de su viejo amigo Federico Zuccaro, se conoce estaba pintando el retablo de la capilla de Santa Ana en 1585¹³. Muy probablemente entonces entabló los primeros contactos serios y estables con la capital hispalense y su ambiente intelectual y artístico, sin duda alguna atraído por el círculo humanístico que se había generado en torno al cardenal Rodrigo de Castro y dónde establecería los contactos necesarios para el posterior encargo para el nuevo espacio capitular. La presencia de Céspedes en Sevilla a partir de 1591 será habitual, constanding las reclamaciones que desde Córdoba se le hacían para que regresase a sus compromisos artísticos¹⁴. Una vez definido este marco temporal, puede empezar a dilucidarse la relación entre el racionero cordobés y el complejo proceso artístico de la capilla de la Virgen de la Antigua.

En efecto, lo tocante a qué y cuándo se hizo en la capilla es una historia extraordinariamente compleja y que aún hoy no queda del todo clara. Si se confrontan los datos que refleja la documentación del archivo catedralicio y la información y deducciones emanadas de los sucesivos y enjundiosos estudios que la citada capilla ha suscitado, resulta una secuencia de hechos y formas muchas veces inconexos y con silencios que hasta ahora ha sido imposible resolver del todo. Para poder comprender la entrada en escena de Céspedes es preciso hacer un breve relato de lo que se ha podido certificar. Se acepta que tras el traslado el 18 noviembre de 1578 Maeda edificó un retablo en piedra en el muro sur de la capilla donde quedó definitivamente instalada esta pintura¹⁵. No está claro hasta dónde pudo concluirse el retablo ni cuándo, puesto que la documentación no lo permite y habrá que esperar más de medio siglo para encontrar el primer documento gráfico que constate de alguna manera lo que se había realizado, concretamente el aludido grabado de Pedro Rodríguez, fechado en torno a 1650¹⁶. En el transcurso de este periodo, consta la terminación de la reja, la remodelación de la solería y la reestructuración de las sepulturas canónicas que la capilla albergaba. También consta otro hecho relevante que apunta directamente a que las obras del retablo no se habían completado. En la sesión capitular del 23 de diciembre de 1630 se ordenó continuar con las obras del retablo, las cuales vuelven a aparecer en la documentación durante aproximadamente un año. Lo interesante es que en este acuerdo se indica que se empleen dos columnas procedentes de los materiales desmontados de la también controvertida obra del trascoro, en curso en ese momento. Cruz Isidoro, que es quien aporta el dato, apunta a que Pedro Sánchez Falconete replantearía entonces la morfología del retablo incluyendo estos y algunos otros mate-

riales constructivos en la obra¹⁷. No se sabe con certeza si finalmente estas columnas se incluyeron en el retablo, íntegras o transformadas.

Si se acepta que esta intervención se llevó a cabo, habría que pensar que lo que aparece en el grabado de la Fundación Focus respondería al resultado de ésta y no a lo proyectado y ejecutado por Maeda. En cualquier caso, lo que sí puede concluirse es que el retablo no se había dado por terminado en 1630, por lo que no cabe duda de que para las fechas en las que Céspedes se encontraba trabajando para la Iglesia Mayor de Sevilla, el retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua se consideraba inconcluso y a la espera de un planteamiento definitivo como registra Pablo Espinosa de los Monteros, quien en 1635 refiere el retablo como “*tabernáculo de jaspes colorado y negro de orden corintia, cuya descripción no hago porque sus lados no están acabados y aora están adornados con doseles de tela y de terciopelo*”¹⁸. Restaría saber con certeza si estos “*elegantísimos jaspes rojos*” que más tarde describiría Torre Farfán, y a los que Sandier y Peña, en sus anotaciones al texto de Espinosa, aludirá como encarnados, seguían siendo los mismos del tiempo de Asensio de Maeda y, si recibieron la intervención de Sánchez Falconete, en qué medida lo hicieron¹⁹. Lo que sí está claro es que estas descripciones concuerdan con lo que se ve en el grabado —Sandier habla explícitamente de cuatro columnas— si bien, como advirtió Recio, yerra al fechar el retablo en 1506 y lo que es más grave aún, al identificar el orden como dórico cuando en la misma obra a la que realiza las adiciones ya aparecen referenciadas como corintias. También queda explicada por Espinosa la razón de por qué en el grabado y las descripciones se evidencia que el retablo tenía una sola calle cuando la anchura del banco actual en piedra pudinga es el original del XVI y ocupa la misma anchura que el retablo de tres calles resultante del diseño de Duque Cornejo en el XVIII²⁰. Aparte de todo esto, subsigue el imbricado proceso de terminación de la reja principal que no se llevaría a cabo del todo hasta 1601²¹.

Volviendo a Céspedes, la presencia del racionero entre la nómina de artistas que estaban trabajando en la decoración de la nueva sala capitular de la catedral no supone solo la participación de un pintor más o menos hábil que contaba con cierta pericia y al que acompañaba el prestigioso marchamo de haber estado en contacto y formar parte, de lo italiano. Es decir, la dimensión que alcanzaría la estancia de este personaje en el medio intelectual y humanístico sevillano del momento es una circunstancia cuya importancia e intensidad ha detectado y enunciado Benito Navarrete, hasta el punto de que hoy se le considera clave en el proceso de viraje definitivo de la pintura hacia el naturalismo²². En este punto se ha constatado ampliamente la conexión e influencia del racionero en el arte sevillano del momento, especialmente en lo que toca a las ideas que más tarde serán expresadas en “*El Arte de la Pintura*” de Francisco Pacheco²³. Así, Céspedes acabaría formando parte de los cenáculos humanísticos sevillanos donde también participaban los responsables, al menos en el plano intelectual, de las obras catedralicias como el canónigo Pacheco y sobre todo Luciano Negrón, a la sazón mayordomo del cabildo, esto es, el responsable de los encargos de todo tipo que hacía la institución. Además, Negrón sería quien habría concertado a Céspedes para los trabajos de la sala capitular en el momento en el que era no solo responsable como mayordomo de las actuaciones en la capilla de la Antigua, sino que había sido específicamente designado por el cabildo para controlar este asunto²⁴.

No sería extraño pensar que las preocupaciones del cabildo por la feliz consecución de las aspiraciones de hacer de la mencionada capilla uno de los espacios más emblemáticos y prestigiados del templo catedralicio, cristalizadas en la persona de su mayordomo y comisionado, fuesen trasladadas a los aludidos foros intelectuales y por consecuencia a Céspedes que en ellos estaba integrado. De este modo, el de Córdoba tendría acceso al estado de la cuestión de la pintura, el retablo y la capilla. La prueba del interés del racionero por estos asuntos está, en primer lugar, en la copia que hizo de la pintura, que hoy se encuentra en la catedral de Córdoba. Si bien no se dispone de documentación o testimonios directos que acrediten la fecha de su factura, sí se puede pensar sin demasiado riesgo que realizaría la copia siguiendo el modo en que los maestros italianos habían estudiado y reproducido las pinturas de los antiguos y que el propio artista había ejercitado durante su aprendizaje según estos preceptos en Roma. Con arreglo al retablo, es mucho más aventurado proponer por parte de Céspedes el ejercicio alguno de copia o incluso de propuesta para su conclusión. No obstante y sin dejar de lado completamente el interés de esta obra en piedra, resta hablar de un elemento que aparece en el grabado de Focus y del que hasta ahora casi nada se ha dicho. Reyes de la Carrera ha reparado en lo que aparece en el ático del retablo: la imagen de Cristo Salvador del Mundo. En este punto es preciso acotar que la referencia de Sandier a esta imagen del Salvador de la que muy poco se sabe, no permite deducir que fuera escultórica por el simple hecho de que estuviese ubicada en un “*nicho*”²⁵. Esto hace que Reyes, al relacionar muy oportunamente lo que se aprecia en el grabado y relata Sandier con la pintura del mismo tema que hoy se contempla en el retablo de la capilla de las Doncellas, tenga que suponer un paso intermedio entre el presunto relieve del retablo y la pintura del de las Doncellas, que sería una pieza realizada según éste. Prueba de que lo que hay en el grabado se refiere efectivamente a una pintura es que Pablo de Céspedes no solo copió la imagen de la Virgen de la Antigua, sino que de forma paralela a la copia de la pintura mural de la Virgen, consta como obra suya una efigie pintada del Salvador, pieza que hoy se conserva en los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla y que se dio a conocer a propósito del inventario *post mortem* de Céspedes en el que figura²⁶.

Se abre aquí el campo para transitar por dos pinturas de enorme interés, de una parte la que aparece hoy en el retablo de la capilla de las Doncellas (Fig. 3) y de otra la que se adscribe al quehacer de Céspedes conservada en la pinacoteca hispalense (Fig. 4). La primera, que debe considerarse original, estaría ubicada en el retablo de la Virgen de la Antigua hasta la intervención de Duque Cornejo y Fernández de Iglesias entre 1734 y 1738. En dicha empresa, auspiciada por el arzobispo Luis Salcedo y Azcona, sería sustituida por la escultura actual, de bulto redondo, que representa igualmente a Cristo Salvador del Mundo²⁷. Sobre ella ya reparó el juicio crítico de Juan Miguel Serrera, quien advirtió que el retablo de las Doncellas se componía de una parte, de las pinturas de santos, obras de Cristóbal de Morales, que conformaban un retablo más antiguo en esa misma capilla, y de otra la del Salvador, que «*nada tiene que ver*» con aquellas²⁸. Serrera aporta un apunte documental esencial en tanto que registra el redorado de todos los fondos de las pinturas a fin de homogeneizarlas en este sentido. Lo que no se sabe es si el fondo del Salvador aparecía ya dorado, lo que contribuiría a relacionarlo con el retablo de la Antigua²⁹. Pese a todo, tanto el aspecto muy alterado de lo que debió ser original, como la falta de rastro documental dificultan aún hoy la pre-



3. Anónimo. *Cristo Salvador del Mundo*, ca. 1580. Sevilla, Catedral.



4. Pablo de Céspedes. *Cristo Salvador del Mundo*, ca. 1570. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

cisión sobre la autoría de esta pintura, que incluso podría llegar a datarse hasta el límite de 1630, cuando se retoma la conclusión definitiva del retablo.

En lo concerniente a la pintura que se sabe de Céspedes, se trata de un lienzo enormemente interesante, pues según lo expuesto, estaría en relación con el situado en el ático del retablo de la Virgen de la Antigua. Aparte del mencionado inventario donde aparece, existe al menos otra referencia que permite vincularla a la obra del racionero. Es precisamente Pacheco, quien puede considerarse primer biógrafo del cordobés, el que en la semblanza que dedicó a Céspedes en su *Libro de verdaderos retratos* hace la siguiente acotación a propósito de los cuadros realizados por este en la casa profesa de la Compañía de Jesús: “Entre ellos uno aventajado para el refectorio de la casa profesa, del combite que hicieron los Ángeles a Cristo nuestro Señor, después de haber ayunado y vencido al demonio en el desierto, para el cual trajo un Salvador de medio cuerpo que había estudiado en Italia, la mejor y más bella cabeza que yo e visto pintada de este señor”³⁰. Según el tratadista, la pieza en cuestión sería un ejercicio de copia y estudio de un original romano, posiblemente un icono, que Céspedes habría empleado para crear la cabeza de Jesús en la pintura referida para los Jesuitas. Si se acepta este extremo, este Cristo Salvador no sólo habría servido como modelo para otras pinturas del mismo artista, lo que ya tiene enorme trascendencia estética,

sino que podría haber servido de idea para que el cabildo encargase la culminación del retablo basándose en una pintura, esta de Céspedes, que tendría en común el origen icónico con la de la Virgen de la Antigua.

En efecto, la referencia de Pacheco permite cerrar un círculo que se había empezado a trazar con la presencia de Céspedes copiando el mural de la Virgen de la Antigua, una copia que se estaría realizando, por encima de otras cuestiones, por el estudio de un modelo específico. No hay que olvidar que se trata de una pintura que, en tiempos del racionero, se consideraba de una época anterior a la conquista, a la que se otorgaba un origen sobrenatural —divino— y una historia material llena de hechos prodigiosos. El caso de la pintura del Salvador, si bien no se puede precisar su origen material, estaría respondiendo a los mismos presupuestos de interés teórico y estético por parte del racionero, aparte de poder aportar una solución al asunto del inconcluso retablo de la Antigua con una obra pictórica que fuera concordante con la principal en su estética y formalmente complementaria.

En definitiva, la sucesión de circunstancias expuestas permiten identificar en Céspedes uno de sus intereses estéticos y artísticos. El racionero cordobés se mostró atraído por aquellas pinturas que estuvieron consideradas especialmente antiguas y las copiaba y estudiaba con el objeto de tomar como modelo estas referencias para la creación de sus obras. Se trata de una práctica que tiene conexión con los usos artísticos de la cultura figurativa cristiana oriental, en tanto que en buena parte, los iconos se consideran copias de copias de unas imágenes tomadas de su original, esto es, del mismo Cristo y de la Virgen, a través de las consabidas leyendas que ponen como punto de partida de la práctica pictórica cristiana a San Lucas. Concretamente y para el tema que aquí se aborda se ponen en relación las míticas pinturas de la basílica de la Natividad en Belén. Pinturas estas que según ha trazado Felipe Pereda, habrían conocido los miniaturistas que ilustraron las Cantigas de Alfonso X, que a su vez servirían como modelo para la propia Virgen de la Antigua. Este recorrido artístico a través de los siglos conectan el pretendido origen archeropoiético de los originales palestinos con la pintura religiosa que se estaba ejecutando en el medio andaluz durante la Baja Edad Media, marco en el que se sitúa este mural de la catedral sevillana. Amén de lo expuesto y aparte de establecer una línea de relación en el plano histórico y una vía de justificación para sus formas, se dota a la pintura de una traza de divinidad que además de la antigüedad del modelo era lo que verdaderamente interesó a Céspedes³¹.

LA CAPILLA Y RETABLO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

José Vázquez Venegas, quien fuera canónigo archivero de la catedral de Córdoba durante el tercer cuarto del siglo XVIII, es quien proporciona el dato de la fundación de la capilla de la Virgen de la Antigua en la referida sede³². Concretamente, habla de que en 1597 Alonso de Cazalla, jurado de la ciudad de Córdoba e hijo de Leonor Álvarez y Pedro de Llerena, escribano público, fundó y dotó

una nueva capilla en la catedral con esta advocación³³. De igual modo, el acta notarial de fundación de la capilla, levantada el 24 de febrero de 1597 ante Juan García de Castillejo, permite conocer que el cabildo le había concedido al fundador el espacio días antes mediante otra escritura pública, realizada a su vez ante Alonso Rodríguez de la Cruz. Por su parte, Cazalla había otorgando su testamento ante Juan García de Castillejo el 16 de febrero de ese año, documento donde ya se cita que tenía “*fecha y fundada en la Santa Yglesia de Córdoba una capilla para entierro mío y de mis descendientes [...] de la advocación de Nuestra Señora de la Antigua con un retablo dorado de la dicha imagen y su rexa de hierro[...] que está frontero del altar de San Gregorio*”³⁴. Este personaje resulta de gran interés puesto que no se trata de un personaje más de la alta sociedad cordobesa de ese momento que adquiere capilla y entierro en la catedral, como era uso habitual entre la élite de la ciudad. En este caso, se ha podido rastrear cómo Cazalla proviene de una familia de conversos que consiguieron su ascenso social gracias a fuertes desembolsos económicos que les permitieron, de un lado, el acceso a cargos públicos mediante compra aprovechando la oportunidad que les brindaba la eventual venalidad de oficios como el de jurado, y por otro lado, accediendo al corazón mismo de la catedral, adquiriendo una capilla funeraria en un lugar privilegiado de la misma³⁵.

Llama poderosamente la atención en este caso la evidencia de permeabilidad entre las distintas capas sociales, y aún más entre estamentos gracias a subterfugios como la venta de cargos públicos, algo que está en contra de lo que ha venido siendo la tesis establecida y de lo que decía claramente la ley. En efecto, los cargos concejiles de jurados, a los que en teoría y según la ley solo podían acceder cristianos viejos e hijosdalgo, eran a la postre ocupados por todo tipo de personas que accedían a ellos mediante la simple compra, y entre ellos destaca el grupo de los judeoconversos como el caso de los cordobeses Alonso Cazalla o su yerno Martín Gómez de Aragón, quien cuatro años más tarde heredaría el patronazgo sobre la capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Córdoba. Una circunstancia esta de la capacidad de tránsito inter clases, al parecer común en toda Castilla según se desprende de investigaciones recientes³⁶.

Volviendo al asunto de la capilla, su altar y retablo, gracias a la acotación proporcionada por el citado testamento, que refiere la proximidad de la nueva fundación de Alonso Cazalla con el altar de San Gregorio, se ha podido localizar el lugar exacto de la catedral donde en 1597 ya se ubicaba el altar y capilla de la Virgen de la Antigua del que era patrono. Se trata del entorno del coro viejo, concretamente, estaría situado en el espacio inmediato a la hoy llamada Puerta de San Miguel, y adosado a uno de los contrafuertes resultantes del derribo de la quibla de Abd-Al-Rahman II, o quizá del paramento que delimitara el coro mismo. Esta cercanía con el aún por entonces núcleo de la catedral y la jerarquización del espacio de enterramiento que se daba en la misma evidencian la denodada intención de legitimación —ahora en el plano religioso—, de un linaje con alta probabilidad de ser cuestionado incluso puesto en duda, así como la elección del tema para el retablo, anclado en la más profunda tradición cristiana, como ya se ha enunciado.

Un nuevo documento es clave en todo este asunto. Se trata de una relación de las cuentas y deudas del jurado Cazalla. Redactado a su muerte, el 3 de julio de 1601, es en este memorial donde el patrono de la capilla de la Antigua expone su relación económica con Céspedes al referir

“El racionero Pablo de Céspedes que se le a dado a cuenta de la hechura de la ymagen y oro nobecientos y setenta y tres reales y treinta maravedís” y más adelante “Al racionero Pablo de Céspedes de oro y hechura del retablo de la capilla doscientos y diez ducados”³⁷. Esto prueba documentalmente la atribución lanzada por Nieto, además de proporcionar la información de que para esa fecha el retablo y las pinturas del mismo estaban finalizadas. Además de lo dicho existen otras referencias documentales que se han relacionado con este conjunto como el acta capitular del martes 12 de septiembre de 1600 donde se lee “Librose al señor Pablo de Céspedes lo que ha gastado en la imagen y cometio que avia de hace un tintero y salvadera de plata”. Y más adelante en el mismo registro “Mandose librar al señor racionero Pablo de Céspedes lo que haya gastado en hacer el marco de Nuestra Señora y lo demás y que su merced mande se le haga un velo de tafetán y que se pague a su merced un solicitador a cuenta de gastos...”. La cercanía de las fechas con las referencias ya comentadas pudiera hacer pensar que el secretario del cabildo se refiere a la pintura y retablo —marco— referidos, si bien y atendiendo al acta notarial del testamento de Cazalla hay que aceptar que pudiera referirse a un encargo distinto dado que en este último caso, es el propio cabildo el que está abonando el trabajo realizado, situación completamente descartable para una capilla privada cuyo patrono siquiera pertenecía al senado eclesiástico.

Así las cosas, en un primer momento que está por concretar, el jurado Alonso de Cazalla se hizo con el espacio para su capilla adquiriéndolo al cabildo. No mucho más tarde se haría cargo de proveer los elementos esenciales de la misma, de los que conocemos al menos el retablo con su pintura (Fig. 5), y una reja que ya no se conserva, como tampoco se ha registrado la existencia de escritura contractual para ellos, de los que se tiene noticia por el citado testamento. Entre la fecha del mismo y la del acta notarial en la que ocho días más tarde se funda la capellanía³⁸ debió producirse el óbito del patrono, de cuyas cuitas y deudas se ocuparon sus albaceas, quienes todavía, cuatro años más tarde, estaban protocolizando cantidades que el finado había dejado a cuenta. Poniendo la atención en la intervención de Céspedes en este proceso, no se ha podido determinar con precisión el modo en el que el jurado Cazalla y el racionero entraron en contacto ni cómo se



5. Pablo de Céspedes. Retablo de la Virgen de la Antigua, ca. 1597. Córdoba, Catedral.

sustanció el encargo. Sea como fuere este se llevaría a cabo entre 1592 y 1596, coincidiendo con un tiempo prudencial para la realización del retablo y la pintura, si bien no puede asegurarse del todo que esta última fuese realizada en ese momento, ya que cabe la posibilidad de que Céspedes la pintara en Sevilla y hubiera quedado eventualmente a la espera de un destino concreto que se sustanciaría con el encargo de Alonso Cazalla para su capilla.

La historia material de esta cordobesa capilla de la Virgen de la Antigua no termina aquí. De una forma curiosamente paralela a lo que ocurriera en 1578 con el ejemplo matriz sevillano, la pintura de la Virgen hubo de ser trasladada a otra zona dentro de la catedral. La mudanza también afectó al retablo y a la capilla misma, por necesidades de los cambios espaciales que la fábrica había venido experimentando. En efecto, ciertamente poco después de la creación de la capilla y casi a la vez que se liquidaba con su autor la factura de la pintura y el retablo, se había concluido la obra nueva del crucero, comenzada en 1521 y estrenada en 1607, quedando en desuso la vieja nave del coro y altar mayor³⁹. Esto motivó que cuando fue siendo oportuno, el cabildo hizo lo posible por desmantelar las tabiquerías y capillas que se habían generado envolviendo el coro en la parte exterior del mismo, en un proceso de despeje del espacio libre del interior del templo. Momento en que aún se creaban nuevas capillas aprovechando el muro norte, originalmente abierto por completo al patio de los naranjos, con el pretexto de consolidar ese muro que siempre había sufrido deterioros derivados de los empujes extra de las ampliaciones islámicas para los que no fue pensado, y que con motivo del nuevo edificio del crucero vio incrementado su menoscabo notablemente.

La migración de la capilla fue realidad en el verano de 1612, concretamente en el transcurso de la asamblea capitular del 13 de agosto, cuando Juan de Amaya, obrero del cabildo y racionero del mismo hizo constar que existía necesidad de remover el altar de la Virgen de la Antigua colocándolo en uno de los espacios resultantes del macizado de uno de los arcos que abrían al viejo *sahn*. A todas luces se trata de algo ya pactado con las partes implicadas, pues en el acta quedó reflejado cómo el obrero explicaba que “*el Jurado Martín Gómez, cuio es el dicho altar, gustaba dello y tenía ya sobre esto el consentimiento del señor obispo [...] con tal condición que se obligue a enladrillar la nave que corresponde al dicho arco*”⁴⁰. El Jurado al que se refiere el obrero no es otro que Martín Gómez de Aragón, yerno de Alonso de Cazalla, quien se convirtió en patrono de la capilla a la muerte de este. Se trata nuevamente de un converso que buscaba lo mismo que su suegro y para ello, aparte de la correspondiente compra de su puesto en la administración, buscó también acomodo social casando con alguien que ya disponía de un nada despreciable estatus⁴¹. Aprovechando la traslación de la capilla, Gómez de Aragón encargaría la edificación de un frente de arquitectura para, a modo de fachada, enmarcar la embocadura del arco de su nuevo espacio dentro de la catedral. Una portada plenamente consonante con el diseño edilicio del momento y en el que hoy puede verse su blasón compuesto por las cuatro barras que aluden a su segundo apellido, hecho este que culmina la ascensión a una pretendida hidalguía alcanzada con el poder del peculio. Un camino en el que la imagen de la Virgen de la Antigua tendría un papel fundamental en el plano de la legitimación religiosa de no uno sino dos linajes de conversos cordobeses.

CÉSPEDES, EL ORIGEN DE LA PINTURA Y LA CULTURA DE LA EMULACIÓN

Volviendo a la pintura y al retablo de la capilla que en la catedral de Córdoba está dedicada a la sevillana Virgen de la Antigua, coexisten aquí toda una serie de circunstancias que hablan de la dimensión de su autor, Pablo de Céspedes, y de los procesos intelectuales con los que engrandecía su actividad creativa. En primer lugar, puede deducirse que el racionero Céspedes había estudiado y dibujado la pintura original de la Virgen de la Antigua durante sus estancias sevillanas, en las que también ejerció su perfil de humanista diletante. Una práctica a la italiana la del dibujo, sobre la que fundamentaba buena parte de su cultura artística y del proceso intelectual del que partía su pintura, como ha podido demostrarse en los dibujos conservados del maestro cordobés. Bocetos o estudios que serían punto de partida de la versión que realizó del mural gótico. En un segundo término está la idoneidad de incluir una reproducción de la Virgen de la Antigua dentro de la sede cordobesa. Se trata de un momento —finales del quinientos—, en el que la difusión del culto a esta imagen estaba en pleno auge sobre todo desde el plano de la proliferación de las reproducciones de la misma. Estas fueron poblando todos los templos de importancia dentro del área de influencia de la sede arzobispal sevillana⁴². Es seguro que el cabildo querría contar con una de estas copias dentro de las naves catedralicias, habida cuenta de la estrecha relación que tenía el sacro senado cordobés con el sevillano. He aquí la materialización de uno de los usos artísticos de la imagen de devoción: la cultura de la emulación, pues parte del prestigio que atesora la obra original es transmitido a las copias y versiones, y estas a su vez contagian de esos valores simbólicos al espacio que las contiene, las instituciones que este reúne y el pueblo que las recibe. Por simple inercia deductiva puede establecerse que Pablo de Céspedes intervino no solo como productor sino también como inductor de la idea. Concretamente, el racionero fue uno de los nexos de contacto entre ambos colegios capitulares, puesto que, formando parte del cordobés estuvo también ceñido a círculos humanísticos donde estaban los responsables de la contratación artística de la catedral sevillana para quienes incluso realizó encargos. Un Céspedes que también habría sido el principal agente catalizador —como autor material— para que Alonso Cazalla adoptase la decisión de dedicar su capilla a la Virgen de la Antigua, persuadido del poder prestigiador de esta iconografía y del interés del cabildo frente a su necesidad de ennoblecimiento, reconocimiento y ascenso social.

Amén de todo esto, y como ápice de esta escalada de intereses concatenados, interconectados y concentrados en la Virgen de la Antigua, está el interés intelectual de Pablo de Céspedes en la pintura como cristalización de sus ideas teóricas expresadas en sus escritos. Uno de los más importantes empeños del racionero fue la participación dentro de la corriente humanística que, presidida por la política imperial del César Carlos y su hijo, el rey Felipe II, buscó un giro interpretativo de la Historia hispánica partiendo de investigaciones que lograran conciliar lo clásico con lo bíblico. Corriente participada por una nutrida nómina de intelectuales, y que para muchos investigadores es conocida como salomonismo, en tanto que los monarcas dejaban de aparecer como nuevos emperadores romanos para pasar a ser herederos en lo simbólico del bíblico rey de Israel. Fue Céspedes un feraz exponente de ello, tanto en su actividad diletante con otros intelectuales, como en producción propia tanto literaria —que no llegaría a imprimirse— como plástica⁴³. Algo que se

vería reflejado en buena medida en los escritos conservados del racionero⁴⁴. Una de las líneas de investigación que el racionero explora en sus escritos es acerca del origen de la pintura, sobre el que versa alguno de ellos. Se trata de los textos convencionalmente denominados “*Discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del origen de la Pintura*” y una especie de trabajo preparatorio para este titulado “*Comentarios sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas*”⁴⁵. En estos textos se aprecia la voluntad humanística de Céspedes de indagar los orígenes de la pintura a través de las evidencias materiales, arqueológicas, que había visto a lo largo de su experiencia vital y de las fuentes literarias clásicas. Sus textos están en este sentido presididos de una fuerte influencia del modo de actuar y de escribir de Vasari y de un evidentísimo interés por legitimar el naturalismo en pintura, partiendo de la justificación que hace de que éste arte apareció precisamente de la necesidad del Hombre de emular la naturaleza en sus obras. De un modo similar, Céspedes se sintió profundamente atraído por el universo de los iconos, tipología dentro de la cual se situaba el mural sevillano de la Antigua, el cual le resultaría especialmente atractivo por tratarse de una evidencia de pintura que a finales del XVI se consideraba anterior al periodo musulmán y por tanto en directa conexión con ese mundo antiguo que tanto le interesó por encontrar en él la evidencia de la noble Antigüedad⁴⁶. En el texto titulado convencionalmente “*Discurso de la comparación entre la antigua y moderna escultura y pintura*” Céspedes hace un recorrido por todos los ejemplos que conoció por experiencia o por fuentes literarias de la pintura de la Antigüedad. Entre ellos destaca una referencia a pinturas murales consideradas por él anteriores al periodo islámico y localizables en la parroquia cordobesa de San Pedro. En ese sentido y conociendo el racionero cómo aquellos iconos se imitaron por siglos unos de otros, permitiendo la permanencia del modelo original, que en este caso de la Antigua aludiría nada menos que a la propia imagen de la Virgen, realizada por manos sobrenaturales en la basílica de la Natividad en Belén. Estaría así dotada de la misma perfección divina que él y otros eruditos del siglo XVI trataban de codificar a partir de las reconstrucciones tratadísticas del Templo de Salomón, mandado edificar según el designio de Dios mismo. En suma, la que Pablo de Céspedes hace de la Virgen de la Antigua de Sevilla no es una simple copia, sino el resultado de un largo sumatorio de preguntas, respuestas, necesidades y soluciones a problemas previos que tiene al arte de la pintura y al ejercicio intelectual que hay tras ella como elementos catalizadores.

NOTAS

1. Las dos acotaciones más válidas y actualizadas son las que proporcionan los profesores Medianero, que la sitúa en el segundo cuarto del siglo XIV y Laguna, que lo hace en el último tercio del mismo siglo. *Vid.* MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008, p. 56 y LAGUNA PAÚL, Teresa. «Devociones reales e imagen pública en Sevilla». *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 23, núm. esp. (II), 2013, p. 135.

2. Aparte de las obras que acabo de citar deben tenerse en cuenta como vigentes los de HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1971; LAGUNA PAÚL, Teresa. «Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 10 (1997), pp. 63-80; LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo. «La advocación de la Antigua y su proyec-

ción en Canarias». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 519 (2002), pp. 36-39; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Copias de la Virgen de la Antigua en Valladolid». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 31 (1958), pp. 260-261; MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. «La gran Teleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica». En: *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Vol. 2, Sevilla: CSIC, EEHA, 1983, pp. 365-380 y «Copias de la Virgen de la Antigua en Japón». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 9 (1996), pp. 223-332; AA.VV. *La Virgen de la Antigua de Medina del Campo. Historia y restauración*. Valladolid: Caja de Salamanca y Soria, 1994.

3. Sobre la base de la extensísima historiografía tradicional, parto de la base de los estudios de Falcón y más tarde Morales, revisados y actualizados por Recio y Jiménez, vid. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1980; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «La arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII». En: AA.VV. *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 173-217; RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda y la transformación de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla (1578-1601)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 29 (1998), pp. 51-67; «La llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la Catedral». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 290 (2000), pp. 86-94; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2013.

4. Cfr. RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...».

5. REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón. «Un grabado del retablo de Asensio de Maeda para la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25. 2 (2013), pp. 887-900. Las fechas marco para la ejecución del retablo las tomo de RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...», p. 57.

6. *Ibidem*.

7. El proceso de acceso al cabildo de Pablo de Céspedes quedó analizado en MARTÍNEZ LARA, Pedro M. «Novedades documentales en torno a Pablo de Céspedes. El expediente de limpieza de sangre». *Historia, Instituciones, Documentos* (Sevilla), 38 (2011), pp. 291-323, mientras la corruptela en la transmisión de prebendas en éste y otros cabildos puede leerse en VÁZQUEZ LESMES, Rafael. *Córdoba y su cabildo catedralicio en la modernidad*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, vid. esp. pp. 49 y ss.

8. Sobre este asunto los trabajos publicados más actualizados sobre Céspedes son: RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1993; RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando. *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba: Diputación Provincial, 1998; DÍAZ CAYEROS, Patricia. «Pablo de Céspedes entre Italia y España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 75 (2000), pp. 5-60; y REDÍN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527 — 1600*. Madrid: CSIC, 2007, pp. 266-271.

9. La carta fue publicada por Muller. Vid. MULLER, Priscilla E. «Pablo de Céspedes a letter of 1577». *The Burlington Magazine* (Londres), 138 (1996), p. 91.

10. *Ibidem*.

11. Cfr. Archivo de la Catedral de Córdoba (A.C.C.), Sección I, Actas Capitulares lib. 24, fol. 17^o, cabildo de 27 de julio de 1579.

12. Vid. GESTOSO y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*. III vols. Sevilla: Oficina Tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1890, ed. facs. Sevilla: El Monte, 1984, t. I, p. 392, nota 1; cfr. RECIO MIR, Álvaro. *Sacrum Senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 172 y nota 330.

13. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Céspedes de Guadalupe». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 44 (1971), pp. 338-341.

14. Aparte del propio cabildo, que conminaba al racionero para que residiese en la ciudad para cumplir sus obligaciones en el coro, los jesuitas de Córdoba reclamaban a Céspedes su presencia para terminar el retablo de la iglesia del colegio de Santa Catalina. Cfr. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, Alfonso. *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum S.I., 1967, p. 122, nota 28.

15. Vid. RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...»; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *Anatomía... y «Rarezas de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla»*. En: AA.VV. *La Piedra Postrera. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico final*. Sevilla: Turris Fortissima, 2007, pp. 401-420.

16. Cfr. REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón. «Un grabado...».
17. Cruz Isidoro afirma que esta intervención y no la de Maeda sería la que inspirase a Fernández Iglesias y Duque Cornejo en la reinterpretación del retablo entrado ya el siglo XVIII. *Vid.* CRUZ ISIDORO, Fernando. *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991, pp. 40-41. Para el proceso del trascoro *vid.* MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «La arquitectura...», p. 209.
18. ESPINOSA de los MONTEROS, Pablo. *Teatro de la santa iglesia metropolitana de Seuilla, Primada antigua de las Españas*. Sevilla: Matías Clavijo, 1635, p. 67.
19. *Vid.* TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, pp. 180 y 181, y GESTOSO y PÉREZ, José. *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla / por Pablo Espinosa de los Monteros; seguido de las más importantes noticias contenidas en las "Adiciones" que á dicha obra dejó escritas José de Sandier y Peña*. Sevilla: Oficina de Carlos Santigosa, 1884, p. 185 nota 2, *ápu*d. RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...», p. 56.
20. Hecho ya advertido por Recio. *Ibidem*, p. 57.
21. El detalle del lento proceso constructivo de una de las más interesantes obras de rejería de la catedral hispalense lo ha concretado igualmente el profesor Recio. *Ibid.*, pp. 60 y ss.
22. Este proceso queda patente especialmente en NAVARRETE PRIETO, Benito. «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.
23. Sobre este asunto resulta fundamental la relación de ideas contenidas en PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Ed., intr., y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas. Madrid: Cátedra, 2001 y BASSEGODA i HUGAS, Bonaventura. «Observaciones sobre el Arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid) II.3 (1989), pp. 185-196.
24. *Vid.* RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...», p. 58.
25. GESTOSO y PÉREZ, José. *Teatro de la Santa...*, p. 185, nota 2, *apud.* RECIO MIR, Álvaro. «Asensio de Maeda...», p. 56, y REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón. «Un grabado...», p. 892.
26. El Cristo Salvador del Mundo aparece en el inventario de Céspedes como «*Un Salvador en lienço*» y ha sido localizado en los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla donde aparece atribuido de antiguo a Céspedes y figura con la signatura CE0970P. *Vid.* MARTÍNEZ LARA, Pedro M. «Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes». *Boletín de Arte* (Málaga), 32-33 (2011-2012), pp. 437-455, y el original en Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A.H.P.Co.), Secc. Protocolos Notariales de Córdoba, Leg. 12.441P, 1608, s/f.
27. *Vid.* MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona». En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, pp. 471-483.
28. *Vid.* SERRERA, Juan Miguel. «Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla». En: AA.VV. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984 (ed. 1991), p. 380.
29. *Ibidem*, p. 402 y nota 89.
30. *Vid.* PACHECO, Francisco. *Libro de descripcion 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.
31. *Vid.* PEREDA ESPESO, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007, p. 145.
32. VÁZQUEZ VENEGAS, José. *Quaderno sexto de las memorias instrumentales sacadas del Archivo del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba en que se apuntan las dotaciones de las capillas que se edificaron en dicho templo en los siglos 13 y 14...* (A.C.C.) Mss. Col. Vázquez Venegas, t. 256, fols. 2rº-135vº.
33. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2008², p. 432.
34. *Ibidem*.
35. Sobre el ascenso social de la familia del patrono de la capilla *vid.* QUEVEDO SÁNCHEZ, Francisco In-dalecio. «Engaño genealógico y ascenso social. Los judeoconversos cordobeses». En: SERRANO MARTÍN, Eliseo

(coord.). *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza: CSIC y Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 809-827, p. 819.

36. Este fenómeno ha sido estudiado en profundidad por SORIA MESA, Enrique. *El cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias en una élite de poder (Córdoba, siglos XVI-XIX)*. Córdoba: Ediciones de la Posada, 2001. Sobre los conversos en general, aparte de la extensa bibliografía emanada del trabajo del profesor Mesa, *vid.* CARO BAROJA, Julio. *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Arion, 1962; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1991 del mismo autor *Los judeoconversos en la España Moderna*. Madrid: Mapfre, 1992.

37. A.H.P.Co. Secc. Protocolos Notariales, Leg. 10.418P, fols. 1417^o. y 1419^v., cfr. en NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...*, p. 433.

38. Lo usual era, como en este caso, establecer las capellanías inmediatamente tras la muerte del patrono quien cedió de su patrimonio una renta anual considerable la cual Quevedo Sánchez cifra entre 44.000 y 46.000 maravedís. *Vid.* QUEVEDO SÁNCHEZ, Francisco Indalecio. «Estrategias familiares con fines económicos y sociales. El caso del jurado cordobés Martín Gómez de Aragón». *Historia y Genealogía*, (Córdoba), 3 (2013), pp. 73 y 79. Cfr. HERRE-ROS MOYA, Gonzalo Jesús. «Así en la tierra como en el cielo. Aproximación al estudio de las capellanías en la Edad Moderna: entre la trascendencia y la política familiar. El caso de Córdoba». *Historia y Genealogía* (Córdoba), 2 (2012), pp. 111-144.

39. *Vid.* NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...*, pp. 401 y ss.

40. El extracto del acta se encuentra en *ibid.*, p. 433.

41. El *cursus honorum* de este converso ha sido concienzudamente estudiado en QUEVEDO SÁNCHEZ, Francisco Indalecio. «Estrategias familiares...».

42. *Vid. supra*, nota 2.

43. De la abundante bibliografía disponible, para comprender este universo ideológico resulta ineludible el trabajo dirigido por el profesor Juan Antonio Ramírez sobre la interpretación salomónica de la realidad imperial de Felipe II cristalizada en El Escorial: AA.VV. *Dios Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Ed. de Juan Antonio RAMÍREZ. Madrid: Siruela, 1991 y en el mismo sentido *vid.* CHECA CREMADES, Fernando. «El humanismo contrarreformista de Felipe II». En: AA.VV. *Actas de las VI jornadas de Historia del Arte del CSIC "La visión del mundo clásico en el arte español"*. Madrid: CSIC, 1993, pp. 157-164 y MARÍAS FRANCO, Fernando. «La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico». En: AA.VV. *Felipe II y las artes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 221-230.

44. La producción escrita de Pablo de Céspedes se recoge fundamentalmente en: RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad, 1993 y RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando. *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba: Diputación Provincial, 1998.

45. Los originales de estos textos se encuentran en el Archivo de la Catedral de Granada (A.C.G.). lib. 58, fols. 256^o.-258^v. y 309^o.-311^r respectivamente, siendo identificados por el profesor Rubio Lapaz quien los dio a conocer. Sobre estos originales, versiones y estudio *Vid.* RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes. Humanismo...* y RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando. *Escritos...* Aparte, el profesor Rubio publicó algún estudio específico *vid.* RUBIO LAPAZ, Jesús. «El 'Discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del origen de la pintura' de Pablo de Céspedes. Estudio y edición». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 23 (1992), pp. 215-230 y RUBIO LAPAZ, Jesús. «Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas. Estudio y edición». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 24 (1993), pp. 67-75.

46. El texto aparece en las mismas fuentes citadas anteriormente: *Vid. Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*. A.C.G., lib. 58, fols. 263^o.-275^o., transc. *ápu*d. en RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes...*, doc. XXXII, pp. 419-439, transc. *ápu*d. RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando. *Escritos...*, pp. 241-298.

