

PATRICIA DÍAZ CAYEROS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*Pablo de Céspedes entre Italia y España**

Los grandes arquitectos, famosos escultores,
valientes pintores, insignes poetas i todos
los varones doctos pueden onrarse
con Pablo de Céspedes [...] pues en todas estas
facultades dio raras muestras.
F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*¹

LA ELEVACIÓN DE LA posición social del artista en España, el surgimiento de una teoría del arte española y la llegada del Renacimiento al mundo hispánico son temas en los que no es posible olvidar la contribución de Pablo de Céspedes (¿1538?-1608). Para la segunda mitad del siglo XVI, el perfil de Céspedes era único para un hombre nacido en España: humanista, teórico del arte, pintor, escultor, arquitecto y poeta. Es decir, Céspedes fue el extraño caso de un “pintor erudito” español. Otro rasgo poco frecuente para un pintor español pero que, al mismo tiempo, permite en-

* Este texto fue dictaminado positivamente en agosto de 1997. Quiero expresar mi gratitud a Michael Hirst y a Jennifer Fletcher, a las monjas francesas del Sagrado Corazón de la iglesia de Santa Trinidad de los Montes y a la Diputación Administrativa de los Establecimientos Religiosos Franceses, estos dos últimos en Roma.

1. Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición e introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 101.

tender la actitud de Céspedes hacia las bellas artes fue su estancia en Italia. Ésta duró por lo menos siete años. Formado en la Universidad de Alcalá de Henares y posteriormente en Roma, para 1577 Céspedes regresó a Córdoba para ocupar un puesto de racionero en la catedral. Así fue como se convirtió en uno de los primeros artistas españoles que llevaron las formas e ideas del Renacimiento italiano a España.² Asimismo, se convirtió en el “primer artista teórico español”.³

El trabajo más reciente y completo sobre la vida y obra de Céspedes partió del estudio de un importante acervo documental encontrado en el archivo de la catedral de Granada que contenía manuscritos autógrafos del humanista. Por lo mismo, el autor se ocupó de los intereses literarios, históricos, arqueológicos e historiográficos, así como de la teoría del arte de Céspedes. El área que menor atención recibió fue la del artista (ya fuera pintor, escultor o arquitecto). Esta preferencia por el humanista y el teórico no es nueva, Francesc Miquel Quílez afirma, por ejemplo, que las “facultades artísticas” de Céspedes no le dieron su “autoridad moral”.⁴ El presente ensayo, por el contrario, alude fundamentalmente al pintor por considerar que existe una estrecha interdependencia entre la teoría artística de Céspedes y su propia experiencia práctica como artista. Su arte debió intentar ser una manifestación formal concreta de sus ideas y la combinación de ambas prácticas lo igualó a artistas-teóricos como Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari y Federico Zuccaro. A semejanza de ellos, Céspedes no sólo fue un teórico sino un artista que como pintor-erudito contribuyó a elevar la posición social y cultural de su profesión.⁵ La faceta de Céspedes como teórico del arte español de la segunda mitad del siglo xvi y principios del xvii es más atípica que su

2. Otros casos (que, por cierto, escasean) son Berruguete y Juan Bautista de Toledo. Alonso Berruguete (ca. 1489-1561) llegó a Italia antes de 1497. Lo menciona Miguel Ángel en sus cartas y pudo haber estado en Roma antes de su regreso definitivo a España en 1517. Juan Bautista de Toledo trabajó con Miguel Ángel en la construcción de San Pedro de 1546 a 1548. Después de ser “arquitecto segundo” en San Pedro, regresó a España para convertirse en el arquitecto de El Escorial, cargo que ocupó hasta 1567, fecha de su muerte. Véase Carlos Vicuña, “Juan Bautista de Toledo, arquitecto segundo de la fábrica de San Pedro, de Roma”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), tomo xxxix, núm. 153, enero-marzo de 1966, pp. 1-8.

3. Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 117.

4. Francesc Miquel Quílez Corella, “La cultura artística de Pablo de Céspedes”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), núm. 39, 1990, p. 65.

5. Incluso hay semejanzas entre las *Vidas*, de Vasari, y el “Discurso de la comparación...”, de Céspedes, a pesar de que este último escribió que si bien tenía conocimiento de la obra,

interés por la pintura al fresco; sin embargo, habrá que contemplar ambos rasgos si se quiere entender al humanista. El presente ensayo estudia a Céspedes como pintor en Roma. Este énfasis se debe, por un lado, a que la única obra producida por Céspedes en aquellos años que ha sobrevivido hasta nuestros días no es literaria sino pictórica. Por otro lado, la faceta de Céspedes como pintor en Roma es la que hasta el momento se encuentra menos estudiada. El presente texto sobre la obra artística temprana de Céspedes permitirá dar una nueva imagen del humanista, de su formación en Roma y del impacto que tuvo ésta en su teoría tardía. No se tiene noticia de la sobrevivencia de esculturas o proyectos arquitectónicos ni de algunas de las obras pictóricas que realizó en Italia. Afortunadamente, se conservan los frescos que pintó en la capilla Bonfili de la iglesia de Santa Trinidad de los Montes, en Roma. Éstos son la única producción artística temprana de Céspedes que existe y constituyen el objeto de estudio del presente ensayo. De hecho, son las únicas obras (de cualquier tipo) anteriores a 1577 que hasta el momento se han localizado.

De lo anterior se deduce que se cuenta con poca obra pictórica para evaluar el desarrollo artístico de Céspedes. Sin embargo, resulta lógico suponer que su práctica artística repercutió en su teoría y viceversa. Por lo mismo, habrán de anotarse algunas de las diferencias y semejanzas que resulten de comparar las ideas que plasmó en sus textos tardíos con la evidencia que se encuentra en los frescos tempranos. Siempre a partir de la manifestación plástica, se descubrirá que algunos de los aspectos visibles en su trabajo temprano sobrevivieron en su teoría tardía, mientras que otros desaparecieron. Con este ejercicio comparativo no sólo se visualizarán su aprendizaje e influencias sino sus propias propuestas originales. Este estudio tiene la finalidad de mostrar la manera en que Céspedes fue trazando su propio discurso pictórico y entender hasta qué punto la evidencia formal coincide con la información y las ideas que el artista registró al final de su vida. Los frescos de Céspedes en Roma ofrecen la oportunidad de conocer sus búsquedas de juventud y representan la única fuente verdaderamente directa para este periodo de formación en Roma.

nunca la tuvo en sus manos. “Jorgio Vassari Aretino escribió tres tomos de las vidas de los pintores i escultores i architetos en italiano, donde largamente trata dellos i de sus obras, el cual libro no me a venido a las manos”, Pablo de Céspedes, “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura”, en Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, p. 433.

Breve historiografía

El conocimiento de la vida y obra de Pablo de Céspedes se debe en primer lugar a Francisco Pacheco, el pintor y teórico español que igualmente fue maestro de Diego Velázquez. Pacheco no fue sólo gran admirador de Céspedes sino que escribió la biografía del “racionero” en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*.⁶ Asimismo, hizo constantes referencias a Céspedes en su tratado *Arte de la pintura*, en donde también transcribió una carta que éste le envió, así como parte del “Poema de pintura” de Céspedes.⁷ Otros biógrafos de Céspedes fueron Giovanni Baglione (1642) y Antonio Palomino (1715).⁸ Sin embargo, no fue sino hasta 1800 cuando Juan Ceán Bermúdez proporcionó, en su *Diccionario histórico...*, los elementos suficientes para reevaluar la importancia de Céspedes en España. Ceán reunió los trabajos de teoría del arte de Céspedes y enumeró sus obras artísticas. También publicó por primera vez dos discursos teóricos que Céspedes envió a Pedro de Valencia: el “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura” y el “Discurso sobre el templo de Salomón”, escritos ambos en 1604. Ceán fue, además, el primero en publicar el “Poema de pintura” y la “Carta sobre la pintura” (enviada a Pacheco en 1608) sin las intermediaciones del *Arte de la pintura* de Pacheco.

El *Diccionario histórico...* dejó asentado claramente que Céspedes tenía

6. El frontispicio del *Libro de descripción de verdaderos retratos...* porta la fecha de 1599; sin embargo, para P. Piñero y R. Reyes, “Introducción”, en Pacheco, *op. cit.*, pp. 24, 26, 27 y 53, el libro debió escribirse en varios años y quedar inconcluso a la muerte de Pacheco. Argumentan que en 1639, en su *Arte de la pintura*, Pacheco afirma que “escribirá” (tiempo futuro) más de ciento sesenta retratos. Para estos autores, Pacheco pudo muy bien desear que su libro fuera una obra de arte “única” o bien que llegara a la prensa para su publicación. De cualquier manera, inmediatamente después de la muerte de Pacheco el material se dispersó.

7. Se utilizará Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de d. Juan, 1956, 2 vols. El *Arte de la pintura* se escribió entre 1600-1604 y 1638. En 1641, Pacheco obtuvo el permiso para publicar su tratado pero no fue sino hasta 1649 en que la publicación salió a la luz, cinco años después de su muerte; véase Jonathan Brown, “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, en *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), núm. 23, 1965, pp. 34 y 95.

8. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottavo*, Roma, Giovanni Succetti, 1649 [primera edición, 1642], y Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan Agustín Ceán y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1947 [primera edición, 1715].

un lugar fundamental en la historia de la teoría del arte español. Asimismo, este trabajo debió impulsar a otros investigadores a buscar documentos nuevos que iluminaran la vida y obra de este artista, teórico y humanista relevante aunque aún —en gran medida— “desconocido”. Francisco Tubino (1868), Ramírez de Arellano (1903), Jonathan Brown (1965 y 1978), Diego Angulo (1955 y 1969) y Alonso Pérez Sánchez (1971) hicieron importantes contribuciones pero todavía en 1981 Francisco Calvo Serraller afirmaba que la teoría del arte de Céspedes necesitaba un estudio profundo.⁹ Jesús Rubio Lapaz realizó este trabajo (1993) al descubrir algunos de los manuscritos originales de Céspedes en la catedral de Granada. Finalmente, en la línea de la pintura de Céspedes hay que mencionar a Aurora Gil (1982) y Lauriane Fallay (1990). A pesar de las divergencias entre este último estudio y el aquí presentado, no deja de ser el primer análisis verdaderamente completo y monográfico de los frescos en Trinidad de los Montes (el único antecedente importante es el trabajo de Angulo).¹⁰

Lo hallado en fuentes italianas ha sido escaso pero de gran relevancia. En 1965, Pio Pecchiai encontró documentos que permitieron ligar a Céspedes con su patrocinador —el español Antico Bonfili— en la iglesia de la Santa Trinidad en Roma. En 1968, Domingo Martínez de la Peña descubrió que

9. Francisco María Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868; Rafael Ramírez de Arellano, “Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), vols. 11 y 12, 1903 y 1904, pp. 204-214 y 232-236, y 34-41; Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922, 2 vols.; Brown, “La teoría del arte...”, pp. 95-105; Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, Princeton University, 1978; Diego Angulo Íñiguez, “Pintura del renacimiento”, en *Ars Hispaniæ* (Madrid), vol. xii, 1954, pp. 310-314; Diego Angulo Íñiguez, “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes, de Roma”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. xl, núm. 160, octubre-diciembre de 1967, pp. 305-307; Alonso Pérez Sánchez, “Céspedes en Guadalupe”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. xlv, núm. 175, julio-septiembre de 1971, pp. 338-341, y Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 89. Para una lista de las contribuciones más importantes véase Quílez Corella, *op. cit.*, p. 67, nota 2.

10. Rubio Lapaz, *op. cit.*; Aurora Gil Serrano, “La pintura de Pablo de Céspedes”, en *Axerquia* (Córdoba), núm. 4, 1982, pp. 7-9, y Lauriane Fallay d’Este, “Les Fresques de Pablo de Céspedes à l’église de la Trinité-des-Monts à Rome”, en *Mélanges de l’École Française de Rome. Italie et Méditerranée* (Roma), vol. 102, 1990-1991, pp. 43-76. Véase además Angulo, “Los frescos de Céspedes...”

Céspedes efectivamente había ingresado a la Academia de San Lucas, a pesar de que no aparecía en el estudio de Melchior Missirini.¹¹ Por último, en febrero de 1996 se publicó en el *Burlington Magazine* una carta en italiano escrita por Céspedes a su regreso a España.¹² En ella se menciona que otra carta de Céspedes había sido enviada a Federico Zuccaro, misma que podría estar descansando en algún archivo.¹³

Los escritos de Céspedes

El “Poema de pintura” de Céspedes describe cómo obtener excelencia técnica en el arte de la pintura. En el “Discurso de la comparación...”, Céspedes discute los orígenes de la pintura y la escultura, mostrando su conocimiento erudito de la Antigüedad. De este escrito se deduce que —como Alberti— Céspedes promovió el estudio de la naturaleza y la selección de las mejores partes. La finalidad era lograr una combinación de dichas partes a juicio del propio artista y crear una obra de arte perfecta, sin la necesidad de un ideal externo. Acerca de la comparación entre arte antiguo y arte moderno, Céspedes consideraba —al igual que Miguel Ángel— que el primero no forzosamente tenía que ser superior al segundo. Finalmente, este escrito proporcionaba una breve historia de la pintura (desde la Edad Media hasta Miguel Ángel y Rafael) que recuerda las *Vidas de los artistas* de Vasari. En el “Discurso sobre el templo de Salomón” —escrito a finales de 1604 y enviado a Valencia a principios del siguiente año—, Céspedes discute el origen del orden corintio y de la columna salomónica.¹⁴ Los manuscritos originales de

11. Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, s. e., 1823. A diferencia de Missirini, que menciona a nueve artistas españoles entre los siglos xvi y xvii, Domingo Martínez de la Peña, “Artistas españoles en la Academia de San Lucas”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), núm. 164, 1968, pp. 293-313, encontró 27. El nombre de Céspedes apareció separadamente en un pequeño libro (un índice) que corresponde al *Libro antico degl'accademici ed aggregati 1535-1653*.

12. Priscilla E. Muller, “Pablo de Céspedes: A Letter of 1577”, en *The Burlington Magazine* (Londres), vol. cxxxviii, núm. 115, febrero de 1996, pp. 89-91.

13. En sentido inverso, muy pocos especialistas en arte italiano han descubierto la invaluable fuente de información que son los escritos tardíos de Céspedes, por las descripciones que hace de las obras que conoció en Italia.

14. Antonio Martínez Ripoll, “Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando”, en *Real monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del*

estos dos últimos discursos fueron encontrados recientemente en la catedral de Granada y transcritos por Rubio Lapaz. Hasta antes de las transcripciones sólo se conocían las copias que de los manuscritos realizara Juan de Alfaro, un pintor español del siglo xvii, que sirvieron a Ceán Bermúdez para su *Diccionario histórico*...

Pablo de Céspedes antes y después de Roma. Principales notas biográficas

Se desconoce la fecha exacta en que nació Céspedes, así como el año en que dejó España. Tampoco se sabe a ciencia cierta cuáles fueron las razones que lo llevaron a hacerlo. Muchos historiadores han intentado documentar la fecha de nacimiento de Céspedes y su llegada a Italia pero ninguno ha resuelto el problema.

Pacheco afirma que Céspedes murió en 1608, cuando tenía 60 años. Sin embargo, esta fecha ha sido inaceptable para muchos. Ceán y Angulo consideraron que Céspedes había llegado a Roma en 1559, en una especie de “exilio” debido a su amistad con el arzobispo de Toledo, Bartolomé Carranza, quien era perseguido por la Inquisición.¹⁵ Ambos pensaron que la entrada de Céspedes a la universidad humanista de Alcalá debió llevarse a cabo tres años antes, es decir, en 1556. Por lo mismo, tanto Ceán Bermúdez como Angulo recorrieron la fecha del nacimiento de Céspedes —proporcionada por Pacheco— diez años atrás.¹⁶ Para Fallay, la llegada de Céspedes a Roma en 1559 o 1560 se confirma con el hecho de que Antico Bonfili (el patrocinador de Céspedes en Trinidad de los Montes) adquirió la capilla en 1560. Fallay

IV centenario de la terminación de las obras, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), 1987, p. 139.

15. Los que defienden la teoría del exilio hacen referencia a un carta firmada por un “Pablo de Céspedes”, dirigida a Carranza, en febrero de 1559, que fue publicada por Juan Antonio Llorente.

16. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. 1, pp. 316-317; Angulo, “Pintura del renacimiento”, p. 310. María Ángeles Raya encontró un testamento fechado el 22 de julio de 1547, que estipula que diez mil maravedíes serían dados para la educación de Pablo de Céspedes, lo cual podría descartar 1548 como año de su nacimiento; véase Quílez Corella, *op. cit.*, pp. 65-66.

asume que Céspedes fue llamado inmediatamente pero no transcribe ningún documento que lo acredite.¹⁷

Jonathan Brown y Francesc Quílez rechazaron la “teoría del exilio” argumentando que el “licenciado Céspedes” que estaba a cargo de defender a Carranza en Roma no era Pablo de Céspedes. En un documento de 1559 citado por Brown, un “licenciado Céspedes” declaraba conocer al arzobispo desde hacía 50 años. Otro documento citado por Quílez mencionaba a un Cristóbal de Céspedes como defensor en el caso Carranza desde 1558 hasta 1566.¹⁸ Si bien esto aclara quién fue el representante de Carranza, no descarta la posibilidad de que nuestro Céspedes dejara España en las mismas fechas. Independientemente de que estuviera o no conectado con el caso Carranza, no se invalida el hecho de que su educación pudiera ligarlo con un pensamiento considerado herético, como sucedió con algunos académicos con antecedentes parecidos. En febrero de 1561, Juan de Mal Lara (1524-1571), fundador de la “academia” de Sevilla, fue tomado prisionero por la Inquisición, acusado de haber escrito poesía herética.¹⁹ Cinco meses después fue absuelto y puesto en libertad.²⁰ El momento más intenso de represión ideológica fue precisamente de 1556 a 1563, como afirma Brown. En estos años se persiguió a los seguidores de Erasmo y por lo mismo no es del todo imposible que el ambiente que se vivía en España hubiera impulsado a Céspedes a dejar su país.

17. Fallay, *op. cit.*, p. 52, notas 31 y 32, se basa en un documento localizado en los Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette (en adelante, APEF-RL), caja 236. Sin embargo, su referencia no coincide con el documento. Aparentemente, no se trata de un documento nuevo sino de la misma fuente que Pio Pecchiai utilizó para atribuir los frescos a Céspedes, es decir, el “Liber pro ecclesia et cappellis conventus sanctissimæ trinitatis”, un pequeño manuscrito de 66 páginas, probablemente escrito por el padre Roberto Le Clerc (?-1626); véase Pio Pecchiai, “La Trinità dei Monti”, manuscrito en la Biblioteca Hertziana, Roma, 1965. De cualquier manera, no fue posible confirmar si el “Liber pro ecclesia...” contiene la fecha en que Céspedes fue llamado porque durante mi visita al archivo el texto estaba extraviado. En el Archivio del Convento delle dame del S. Cuore a Trinità dei Monti (en adelante, ACÐSC-TM) consulté la “Histoire du convent des minimes français de la très Sainte Trinité sur le mont Pincio à Rome”, un manuscrito del siglo XVIII del padre Martin —también revisado por Fallay— que permite saber cuándo se le dio la capilla a Antico Bonfilii; sin embargo, el nombre de Céspedes no aparece.

18. Quílez Corella, *op. cit.*, p. 65, y Brown, *Images and Ideas...*, p. 31.

19. Más que propiamente una academia eran reuniones literarias de humanistas eruditos. Francisco Pacheco tomó la dirección de la “academia” a la muerte de Mal Lara (en 1571), de Fernando de Herrera (en 1597) y de su propio tío, el canónigo F. Pacheco (en 1599).

20. Brown, *Images and ideas...*, p. 24.

En 1551, por ejemplo, el *index* español de libros prohibidos incluía un solo libro de Erasmo y 16 en 1559. En 1558, la importación de libros extranjeros en traducciones españolas se prohibió, y en 1559 se obligó a muchos estudiantes españoles en universidades extranjeras a que regresaran a España.²¹ La búsqueda de un ambiente de mayor libertad ideológica pudo haber impulsado a Céspedes a dejar su país, y no exclusivamente su “desseo de perfeccionarse en la pintura”, como afirma Pacheco.

El descubrimiento de Brown y Quílez parecería remitirnos nuevamente a las noticias dadas por Pacheco, quien escribió que Céspedes murió en 1608, cuando tenía 60 años, y que fue a Roma con el “desseo de perfeccionarse en la pintura”, en “donde estuvo siete años en compañía de César Arbasia”.²² De estos datos hay quien ha deducido que nació en 1548 y que llegó a Roma en 1570. Sin embargo, en el primer caso puede existir un error tipográfico mientras que, en el segundo, una lectura cuidadosa de Pacheco deja ver que estos siete años pueden referirse únicamente a los años en que ambos pintores trabajaron juntos y no a toda la estadía de Céspedes en Italia. En otras palabras, no existen pruebas suficientes para refutar lo anotado por Pacheco, pero tampoco para comprobarlo. Quílez, por ejemplo, ha propuesto que Céspedes llegó a Roma alrededor de 1568. Su prueba ha sido la descripción que Céspedes hace de la *Piedad* de Miguel Ángel en San Pedro (“Discurso de la comparación...”). Quílez asume que Céspedes vio la obra por primera vez en el coro y que, dado que la obra se trasladó a ese sitio hasta 1568, Céspedes no pudo haber llegado mucho antes de esta fecha. Sin embargo, Céspedes no escribe su descripción en pasado sino en presente. Es decir, podría referirse a la localización de la obra en la fecha en la que estaba escribiendo el texto (1604), que todavía era el coro.²³

21. *Ibidem*, p. 55.

22. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 101: “Llegó a aquella famosissima Atenas, donde estuvo siete años en compañía de César Arbasia.” La coma indica que los siete años se refieren al tiempo que Céspedes trabajó con Arbasia, no a toda su estancia en Roma.

23. Quílez Corella, *op. cit.*, p. 66, nota 1. Para mayor información sobre la localización de la *Piedad* véase Kathleen Weil-Garris Brandt, “Michelangelo’s Pieta for the Cappella del Re di Francia”, en “*Il se rendit en Italie.*” *Études offertes à André Castel*, Roma-París, Edizioni dell’Elefante-Flammarion, 1987, p. 88, que explica que la *Piedad* se llevó al coro en 1568, en donde permaneció hasta 1609. Esto no descarta la posibilidad de que Céspedes viera la obra antes de 1568, y que al hacer referencia a ella (en 1604) mencionara su localización actual. En su “Discurso de la comparación” escribió en presente: “Nuestra Señora de las Fiebres, que está en el coro de San Pedro en el Vaticano.”

Ante la falta de un argumento lo suficientemente sólido, lo mejor es dejar todas las posibilidades abiertas. Así pues, lo único que ha podido comprobarse es que Céspedes estudió en Alcalá pues aparece registrado como estudiante de arte y teología.²⁴ Por lo mismo, llegó a Roma con una educación humanista que incluía el estudio de latín, griego y hebreo. Regresó a Córdoba en 1577 con el puesto de racionero de la catedral, después de una ausencia de siete, nueve o tal vez 18 años.²⁵ Independientemente de que Céspedes llegara a Italia en 1559, hacia 1568 o en 1570, el hecho es que los años en Italia influyeron en su pintura y en sus escritos. En relación con su obra plástica no sólo aprendió a pintar al fresco, técnica raramente utilizada por sus contemporáneos españoles, sino que visitó sitios arqueológicos que le dieron una postura particular en torno del arte antiguo y del pasado en general. Su obra muestra una apropiación de las corrientes artísticas que prevalecían en Roma, así como una influencia de las teorías sobre arte. Es claro que debió moverse dentro de los círculos intelectuales romanos pues no sólo está registrado en la Academia en Roma,²⁶ sino que frecuentó a anticuarios y coleccionistas como Sartorello y Tommaso de Cavalieri (1509/10-1587).²⁷ Asimismo, tuvo amistad con círculos humanistas caracterizados por su interés en Erasmo, dentro de los cuales pudo haberlo introducido Benito Arias Montano (1527-1598).²⁸

24. Quílez Corella, *op. cit.*, p. 66. Pacheco afirma que Céspedes estudió en Alcalá de Henares, en donde fue discípulo de Ambrosio de Morales. A su regreso a España, ayudó a su antiguo maestro a preparar el tercer volumen de su *Crónica general*; véase Brown, *Images and Ideas...*, p. 31.

25. Pacheco dice que Céspedes nació en Córdoba, pero —recientemente— hay quienes lo han puesto en duda. Por ejemplo, Muller, *op. cit.*, p. 89, se une a la postura de M. A. Raya, quien, con base en el testamento de López Arponte (fechado el 11 de julio de 1547), tiende a creer que nació en Alcolea de Toronte, provincia de Toledo. En septiembre de 1577 aparece documentado en la catedral de Córdoba; véase Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 21. A este año pertenece también la carta, publicada por Muller, que Céspedes envió a Roma desde España, en donde se menciona que llegó acompañado de César Arbasia.

26. Domingo Martínez encontró a un “Paolo Cespedez spagniolo Pittore” en el “Registro antico degli ‘accademici ed aggregati’ de la academia de San Lucas.

27. Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 28. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en *ibidem*, p. 427, escribió que Arias y Cavalieri eran amigos cercanos; por lo tanto, pudo haber sido el mismo Arias quien lo introdujera con Tommaso: “[...] un pedaco de pavimento al parecer vi en casa de Tomao del Cavallero, cavallero ilustre romano; nómbrolo por aver sido grandísimo amigo, i aun creo su compadre, del señor Arias Montano, donde estavan unos peces de mosaico, eccelente obra.”

28. Benito Arias Montano estudió también en Alcalá de Henares “las buenas Letras, Filosofia y Teología”, Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 323.

A partir de su regreso a España en 1577, para ocupar un puesto eclesiástico (“prebenda” o “ración”) en la catedral de Córdoba, se le conoció como el “racionero”. Con este nombre aparece mencionado tanto en fuentes españolas como italianas, en donde también se le llama “Paolo Cedaspe” o “Racionerus hispanus”.²⁹ Céspedes visitó por segunda ocasión Italia, pero a diferencia de la primera estancia, ésta fue corta y sus actividades están bien documentadas. Se le dio permiso de ir al Vaticano en octubre de 1582 y permaneció ahí ocho meses.³⁰ Sus visitas a Sevilla empezaron en 1585 y con ellas su relación profunda con Pacheco y el círculo de la Academia. En 1587 trabajó en Guadalupe, en donde recibió una visita de Federico Zuccaro.³¹ Esto demuestra que todavía estaba vinculado con Italia. Pacheco afirma que Zuccaro se sorprendió cuando Felipe II lo llamó a trabajar en el Escorial en lugar de llamar a un artista como Céspedes.³² En 1603, Céspedes hizo su última visita a Sevilla ya que en 1604 una enfermedad le impidió viajar; sin embargo, lo encontramos escribiendo. Nunca dijo una misa —afirma Pacheco— ni se preocupó porque su trabajo artístico fuera remunerado. Finalmente, murió en Córdoba el 26 de julio de 1608.

Céspedes y su tiempo

Enfrentarse a los frescos de Pablo de Céspedes en Trinidad de los Montes implica trasladarse al manierismo italiano. Se trata de una etapa artística que

29. Se le nombra “racionero” en el “Catalogue des tableaux de l’église royale de la Trinité du Mont pour la s. visite apostolique de l’année 1824”, APEF-RL, fondo S. Luigi de’Francesi, legajo 250. Baglione, *op. cit.*, p. 30, lo llama “Paolo Cedaspe, Pittore [...] il Rationiere”. Por último, Pecchiai, *op. cit.*, hh. 83-84, dice que en el “Liber pro ecclesia...” —que debería estar en APEF-RL, fondo S. Luigi de’Francesi, legajo 250— se le menciona como el “Racionerus hispanus” y “Paolo Cedaspe”.

30. Las actas de cabildo de la catedral de Córdoba registran un permiso de ausencia a partir de octubre de 1582; véase Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 22.

31. Zuccaro fue a España para trabajar en el Escorial desde septiembre de 1585 hasta agosto de 1588; véanse Pérez Sánchez, *op. cit.*, pp. 338-341, y D. Heikamp, “Vicende di Federigo Zuccari”, en *Rivista d’Arte* (Florencia), vol. xxxii, 1957, p. 228: “Io vi trovai costi il nostro Sr. Paulo Cespide racionero di Cordova che stava ivi dipingendo una Ancora per la Chiesa... (‘Dichiaratione del luogo e casa della Madonna Santissima di Guadalupe di Federigo Zuccari.’ Copia, Bibl. Vat., Cod. Urb., lat. 816, c. 47r. -58v.).”

32. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 102: “[...] no avía en Roma quien pudiesse venir, ni sugeto más capaz que Céspedes.”

abarca gran variedad de manifestaciones y, paradójicamente, la falta de un canon estricto define al propio estilo que de cualquier manera sigue teniendo como punto de partida el arte clásico. Como dice Gombrich, no se trata de un estilo anticlásico sino posclásico.³³ Las proporciones clásicas sufren distorsiones, los elementos clásicos se combinan de forma innovadora y por lo tanto se pierde la claridad acostumbrada. Los artistas manieristas aprenden de y admiran a las figuras que no se han limitado a copiar el arte clásico antiguo sino que han ido más allá, como por ejemplo Miguel Ángel. Vasari dirá que los artistas “modernos” deben estar eternamente agradecidos a Miguel Ángel, pues éste se mostró hostil a las cadenas que impusieron Vitruvio y los antiguos. También Céspedes se opuso a seguir fielmente las reglas impuestas por Vitruvio, por encontrar que éstas no coincidían con la evidencia de los restos arqueológicos. En su “Discurso sobre el templo de Salomón”, después de plantear el origen del orden corintio, escribió: “¡perdóneme Vitruvio que estos fueron los principios del orden corinthio i no los que el trae de cosas, a mi parecer redículas”.³⁴ Céspedes consideró que el hecho de que Vitruvio no hiciera referencia a las columnas “torcidas” se debió a que sólo “osservo la manera de los griegos”, a que no vio “los edificios donde estaban puestas”, o bien, a que no “entendió el modo de sacarlas torcidas”.³⁵

Otro indicio de la posición “posrenacentista” y “prebarroca” de Céspedes es su amistad con Francisco Pacheco. Este último reglamentó el arte conforme al concepto contrarreformista de “decoro”. Se trata de la teoría del arte de la Iglesia triunfante de la contrarreforma y por lo tanto del barroco. A diferencia de Céspedes, Pacheco criticó los desnudos pintados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Céspedes, por su parte, no compartió las críticas de Pacheco y tampoco hay evidencias de que apoyara los ataques morales que llevaron a cabo los italianos Ludovico Dolce en *l'Aretino* (1557) o Gilio en el *Diálogo* (1564) como lo hizo Pacheco.³⁶ De cualquier manera, esto no impidió que Pacheco admirara a Céspedes y considerara que éste había llegado a la cumbre del arte español por haber adoptado los caminos abiertos por Miguel Ángel, Rafael y sus seguidores. Esto se traducía en la gran importancia dada al dibujo (“diseño”), a la suavidad, a la belleza, a la profundidad y a la

33. Ernst Gombrich, “Architecture and Rhetoric in Giulio Romano’s Palazzo del Te”, en *The Essential Gombrich*, compilación de Richard Woodfield, Londres, Phaidon, 1996, p. 407.

34. Pablo de Céspedes, “Discurso sobre el templo de Salomón”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 441.

35. *Ibidem*, p. 442.

36. *Ibidem*, p. 178.

fuerza, en lugar de seguir formas confusas que no imitaran el estilo antiguo ni la verdad de la naturaleza en los vestidos y los desnudos.

Céspedes vivió en los años de incertidumbre que caracterizaron la defensa contrarreformista. El redescubrimiento de la antigüedad clásica tuvo que adaptarse a las nuevas necesidades de la Iglesia. En términos formales, habrá quien use la expresión de que el manierismo corresponde a esta época de “crisis” que siguió a la reforma protestante. Paradójicamente, a falta de una línea única a seguir, el manierismo fue también una época de libertad en formas y contenidos pictóricos. Ya no se siguieron los modelos clásicos de forma estricta y todavía no se imponían las reglamentaciones que generó el concilio de Trento. Esta época se caracterizó por crisis y libertad, crítica y censura, búsqueda e innovación. En el caso de Céspedes, esta etapa de ajuste se percibe tanto en el aspecto artístico como en el intelectual. Céspedes estudió en la universidad erasmista de Alcalá de Henares, en un periodo en que un verdadero cristiano reformista podía ser acusado de luterano y encarcelado por la Inquisición. Por un lado, el arte clásico no era un modelo que los artistas imitaran ciegamente; por otro, la contrarreforma todavía no imponía las reglas del nuevo arte. Es decir, que el otro lado de la crisis era la posibilidad de explorar nuevas rutas tomando como base lo aprendido de los clásicos. Así surgieron contorsiones en los cuerpos y distorsiones en las proporciones. Las composiciones se complicaron, las invenciones se exaltaron y se dio cabida a visiones eruditas dentro de la pintura. La admiración de Céspedes por Miguel Ángel, Rafael y Correggio, así como su cercana relación con Zuccaro, no pueden aislarse de este contexto general.

En resumen, Céspedes vivió entre dos tradiciones —la italiana y la española—, dos siglos —el *xvi* y el *xvii*—, dos movimientos artísticos —el renacimiento y el barroco— y dos mentalidades —la anterior y la posterior al concilio de Trento—. Céspedes fue un pintor español que vivió en Roma en los años conflictivos que caracterizaron a la contrarreforma. Como dice Bataillon, ya no eran aquellos días afortunados en que los humanistas en España podían reírse si pensaban que la ciencia oficial decía sinsentidos, pues era la época posterior a la excomunión de Lutero.³⁷ Tanto en Italia como en España, el arte y los individuos fueron perdiendo ciertas libertades conforme fue reglamentándose la vida social y artística. Dichas reglamentaciones tenían la finalidad de triunfar sobre las críticas de la reforma. Sin embargo,

37. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 37.

mientras esto sucedía, los artistas tuvieron la libertad de expresar sus propias propuestas, sus fantasías e invenciones. Por lo menos así fue hasta antes de que, a raíz del concilio de Trento, se intentara controlar estrictamente la temática y la iconografía de las imágenes, evitando lo profano, lo deshonesto y la representación falsa o equivocada de acontecimientos o personajes sacros. Es decir, las imágenes hubieron de someterse a las reglas del “decoro” y la “decencia”. El manierismo fue una época de exploración individual, de crítica que sólo podía ser acallada hasta existir un nuevo modelo. En la última reunión del concilio de Trento se decidió repintar los frescos de Miguel Ángel. La crítica afloraba mientras la nueva posición de la iglesia se afianzaba. El hecho de que Céspedes, a diferencia de Pacheco, se abstuviera de criticar en lo moral el trabajo de Miguel Ángel resulta revelador. Muestra una menor preocupación por el “decoro” y por la mala interpretación del significado de las obras. Céspedes, al igual que Miguel Ángel y a diferencia de Pacheco, brindó mayor libertad a la interpretación de la pintura religiosa. Tampoco fue estricto respecto del género del retrato. Céspedes pintó un san Juan Bautista barbado al lado de un Jesús niño en la catedral de Córdoba (1595), aun sabiendo que san Juan era sólo seis meses mayor. Palomino dirá que este anacronismo en Céspedes se debía a que para el artista ésta era pintura “de devoción” y no “de historia” y que a esto en Italia se le llamaba *pensiero*, pues se pintaba el pensamiento y no la realidad.³⁸ En relación con el retrato, Pacheco narra lo siguiente: “notándole cierto amigo suyo [de Céspedes] que un retrato que acababa de debuxar de lápiz no era muy semejante a su original, se lo dixo; a que respondió el Racionero con gran descuido: ‘Ahora sabe V. M. que los retratos no se han de parecer? Basta, Sr. mio, que se haga una cabeza valiente.’ ”³⁹ Sin embargo, Pacheco se muestra descontento con la postura de Céspedes, por considerar que un retrato debía representar fielmente al retratado. Pacheco dirá: “Y en cuanto a cumplir con la arte, si hubiera de servir para otro intento no había hecho mal; pero para ser retrato, no tuvo razón.”⁴⁰ Ya Miguel Ángel había representado en la *Piedad* de San Pedro a la Virgen tan joven como a su hijo, pues para el artista —dirá Vasari— las personas vírgenes, por no haber sido contaminadas, mantenían por mucho tiempo el rostro sin mancha alguna. Esta anécdota debió de

38. Palomino, *op. cit.*, p. 821.

39. Pacheco, *Arte de la pintura*, vol. II, p. 143.

40. *Ibidem*, p. 144.

conocerse en Roma, pues Céspedes explica que, cuando a Miguel Ángel se le hizo notar que había creado a la madre tan joven como al hijo, respondió que las cosas divinas no envejecían nunca.⁴¹

La iglesia de Santa Trinidad de los Montes

La iglesia de Santa Trinidad de los Montes —de la orden francesa fundada por san Francisco de Paula— empezó a construirse en 1502, en sustitución de un oratorio más modesto.⁴² En los 38 años siguientes se construyeron doce capillas y de 1540 a 1585 la iglesia adquirió su forma final al añadirse cuatro capillas más, así como los campanarios y la fachada.⁴³ A pesar del origen francés de la orden, de las 16 capillas que existían en 1585, 14 tuvieron patrocinadores italianos, muchos de los cuales pertenecían a importantes familias romanas.⁴⁴ Esto explica que para su decoración se contrataran artistas talentosos. En la primera mitad del siglo encontramos a Daniele Ricciarelli da Volterra (1509/10-1566) y a Giulio Romano (1492/99-1546) y en la segunda mitad a Federico Zuccaro (1542/43-1609). La capilla de la Coronación es un ejemplo de artistas famosos que trabajaron para un patrocinador distinguido. La fundó el cardenal Lorenzo Pucci, quien le encargó la decoración a Perin del Vaga, un seguidor de Rafael. Después del saqueo de Roma se abandonó la decoración y alrededor de 1562 el arzobispo Giacomo Cauco, segundo patrocinador, llamó a Taddeo Zuccaro. Al morir éste, en 1566, la decoración se le delegó a su her-

41. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 437: “[...] le cose divine non s'invecchiano mai.”

42. Para Pecchiai, *op. cit.*, h. 70, la primera fase de construcción se llevó a cabo de 1494 a 1502.

43. Pecchiai, *ibidem*, divide la construcción del monasterio en tres fases. 1) Entre 1494 y 1502 existía simplemente un modesto oratorio. 2) De 1502 hasta 1540 aproximadamente se construyó la iglesia con 12 capillas, es decir, el ábside, el transepto y cuatro capillas de cada lado de la nave. 3) Finalmente, de *circa* 1540 a 1585 se extendió la iglesia hacia el oeste: se añadieron dos capillas a cada lado de la nave, se hizo la fachada y se terminaron los campanarios. Los trabajos en el interior continuaron durante los siguientes diez años y no fue hasta 1595 cuando se consagraron la iglesia y los altares.

44. Para 1585 ya se habían construido las 16 capillas: las dos menores a cada lado del ábside, otras dos (las mayores) en los extremos del transepto y las doce restantes (del mismo tamaño) a los lados de la nave (seis de cada lado); véanse *ibidem*, h. 69, y P. Pecchiai, “Registri dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti”, en *Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi* (Roma), serie 2, año xxv, 1958, p. 134.

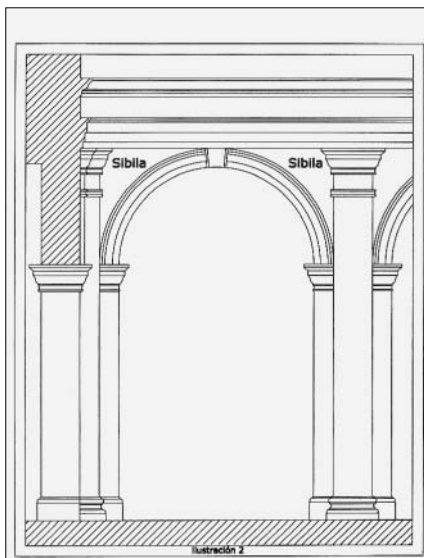


Figura 1. Capilla Bonfili, esquema de la vista exterior. Arq. Fernando Vázquez.

mano Federico, quien la terminó en 1589.⁴⁵ De estos datos se deduce que trabajar en Trinidad de los Montes significaba no sólo tener un encargo de prestigio sino la posibilidad de estudiar la obra de pintores famosos y conocer a artistas renombrados como Federico Zuccaro; con este último, Céspedes compartirá sus intereses humanistas. Aunque no fue el primer pintor español que trabajó en Trinidad de los Montes —lo antecedió Gaspar Becerra, quien colaboró con Daniele da Volterra y Pellegrino Tibaldi en la capilla Della Rovere—, a Céspedes se le encargó un proyecto más importante: la decoración completa de la capilla de la Anunciación. En esta ocasión fue él quien solicitó la colaboración de un italiano: su colega y amigo César Arbasia.

La capilla de la Anunciación o capilla Bonfili

La capilla de la Anunciación es la segunda más cercana a la entrada del lado del evangelio. Fue construida cuando se extendió la nave de la iglesia. Primero se le concedió al cardenal y jurista Pietro Paolo Parisi di Cosenza, maestro

45. Pecchiai, “Registri dei documenti...”, p. 133, y Pecchiai, “La Trinità dei Monti”, hh. 74-75.

y después colega en Bolonia de Ugo Boncompagni (el futuro Gregorio XIII). Parisi fue invitado a Roma por Paulo III y obtuvo el puesto de cardenal en 1539; sin embargo, murió en 1545 dejando incompleto el trabajo en la capilla. El 22 de enero de 1551, la capilla pasó a manos de Benedetto Gentili del Ponte, quien no cumplió con su promesa de terminar las pinturas.⁴⁶ Finalmente, el espacio se le dio al español “Antiquus Bonfilus” (o Antico Bonfili), quien se dice estaba en Roma “per affari della Curia”.⁴⁷ El contrato con Antico se llevó a cabo el 19 de marzo de 1560. El notario Giovanni Bargini estipuló que Antico estaba obligado a terminar y decorar la capilla y a proporcionar 30 escudos anualmente. A su vez, Antico contrató a Pablo de Céspedes (o “Paolo Cedaspe”) para la decoración.⁴⁸ Es posible que Antico ya conociera a Céspedes y que este último lo retratara en el fresco *La Natividad*, a no ser que se trate de un autorretrato.

Los frescos: descripción y atribución

Las figuras 1 y 2 muestran los espacios de la capilla Bonfili que fueron o pudieron ser decorados originalmente por Céspedes: la pared del altar y las dos

46. El “Raport sur les patrons des chapelles de la Trinité”, APEF-RL, fondo S. Luigi de’France-si, legajo 250, documento 25, con fecha 16 de abril de 1820, menciona sólo a dos patrocinadores —Parisi y Antico—: “Cette chapelle anciennement a été concédée au Cardinal de Paris surnomme le Calabrais. En suite le Cardinal etant mort [...] les minimes la concederat á un espagnol de la famille Bonfilly le quel fit peint cette chapelle.” Sin embargo, el manuscrito del padre Martin (“Histoire du convent royal...”, libro primero, 1495-1798, “Des fondateurs et bienfaiteur Français et étrangers, contient l’histoire du monastere”) menciona al segundo patrocinador. Dice que al morir el cardenal Paris, o Parisi, los religiosos “l’acconderent l’an 1551 aux fils de d. Benoit Gentili de Ponte pour lui, ses freres et ses heritiers, aux conditions de l’omer, & de la doter de 30e annuels por deux messes par semaine, & l’octava de St. Gregoire qu’ils s’engagerent d’acquiter tous les ans a perpetuita par les actes de Jesus Niccia le 22 janvier. Mais soit defaut de payement ou renovation de la part des heritiers, le suit est que l’an 1560 le 19 Mars ils l’acconderent de nouveau a Anticus Bonfilus espagnol, qui promit de la faire peindre, & d’y faire la finir & l’autel, afin qu’on put y célébrer une messe chaque jour pour lui, sa femme & ses heritiers, a commencer le jour de l’annonciation prochaine, ce á quoi les Rlx s’enyugerent, moyennant une rente annuelle de 30.00 fondée sur des biens, & payable pour lui & ses heritiers ainsi que de l’associer a tous les [...] de l’ordre, & en particulier de cette maison après la mort de cesar Bondiglio son fils, la chambre Ap.sa saisit de son héritage par devolution [...]”.

47. Pecchiai, “La Trinità dei Monti”, h. 83.

48. *Ibidem*, hh. 83-84.

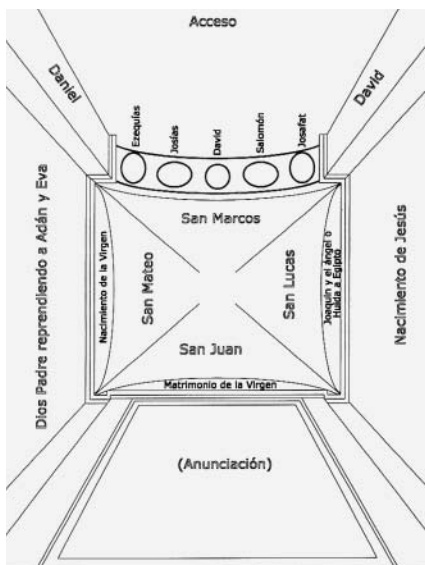


Figura 2. Capilla Bonfili, esquema de los muros, lunetos, bóveda, intradós y pilas-tras. Arq. Fernando Vázquez.

laterales, la bóveda, el intradós del arco, las pilastras que flanquean la entrada y las enjutas. Se atribuyen a Céspedes y Arbasia *La Natividad*, localizada en la pared del lado derecho (figura 3); *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*, del lado izquierdo (figura 6); las escenas de la vida de la Virgen, en los lunetos (figura 7), y los cuatro evangelistas junto con los grutescos, de la bóveda. Se considera que Céspedes fue responsable de las figuras y Arbasia de los paisajes.⁴⁹

En relación con los frescos que adornan el intradós del arco y las enjutas existen problemas relativos a la autoría y a la fecha de ejecución. Se duda de que los reyes (*David*, *Salomón*, *Josafat*, *Ezequías* y *Josías*), en el intradós, y las sibilas, en las enjutas, provengan de la época de Céspedes (figura 8). Por lo mismo, también se duda de que estuvieran contemplados en el esquema decorativo original. En relación con los profetas representados en las pilastras, si bien los actuales fueron pintados por un tal Dupré, Céspedes contempló

49. Las atribuciones a Céspedes y Arbasia son aceptadas por Angulo, Fallay, y Mario Bressy, "Cesare Arbasia, pittore saluzzese del '500" en *L'Arte* (Milán), vol. LX, 1961, pp. 41-98. Arbasia trabajó con Céspedes durante siete años y en 1577 lo acompañó a España. Esta atribución que separa las figuras de los paisajes coincide con la información del "Liber pro ecclesia..." y de Baglione, *op. cit.*, p. 30.



Figura 3. Capilla Bonfili, *La Natividad*.

su inclusión desde el principio.⁵⁰ Baglione menciona a los profetas en su descripción de la capilla y no hace ninguna referencia a los reyes ni a las sibilas, lo que no implica forzosamente que estuvieran ausentes en el esquema iconográfico original. En términos temáticos, ambos son muy apropiados para una capilla que narra la historia de la Anunciación, mientras que, en términos pictóricos, los reyes podrían ser imágenes del siglo xvi que sufrieron repintes y acumularon suciedad. Para reforzar el argumento sobre la antigüedad de los frescos del intradós, valdría la pena reparar en el hecho de que la forma y acomodo de los marcos de las figuras es la misma que adoptó Taddeo Zuccaro en la capilla Frangipani en la iglesia de San Marcello al Corso, en Roma. Taddeo empezó este trabajo a fines de 1558 o principios de 1559,⁵¹ y se sabe que Céspedes era admirador de los hermanos Zuccaro. Es por ello que la coincidencia en el arreglo puede no ser casual. Además, exis-

50. *Ibidem*, p. 30, menciona a los profetas en su descripción. En el “Catalogue des tableaux...”, APEF-RL, fondo S. Luigi de’ Francesi, legajo 250, el *Daniel* y el *David* se atribuyen a Dupré. Véanse también Angulo, “Pintura del renacimiento”, p. 313, y Fallay, *op. cit.*, pp. 66 y 73.

51. *Taddeo Zuccaro: His Development Studied in his Drawings*, catálogo razonado e introducción de John A. Gere, Londres, Faber, 1969, p. 88.



Figura 4. Capilla Bonfili, *La Natividad*, detalle. Foto: Patricia Díaz Cayeros (PDC).

ten enormes semejanzas en la manera en que, en ambas capillas, se pintó la figura que ocupa el centro del intradós. Céspedes representó al rey David en escorzo y desde el mismo punto de vista que la figura de san Pedro pintada por Zuccaro. Finalmente, otro elemento que debe ser considerado antes de negar la antigüedad del fresco es la semejanza que existe entre el Salomón y el Josías y el supuesto autorretrato de Céspedes de *La Natividad*. Nadie ha dudado de la antigüedad de este último ni notado el parecido de sus rasgos (frente, ojos, nariz, boca y estar de tres cuartos de perfil) con las imágenes del *Salomón* y el *Josías*.⁵² Si bien esto no es suficiente para probar su antigüedad, sí lo es para no descartar la posibilidad de que los reyes estuvieran contemplados en el plan original.

Ahora bien, en términos de atribución el problema se complica. A diferencia de Brown y Angulo, tanto Bressy como Fallay consideran que los reyes fueron pintados en la época de Céspedes. Sin embargo, mientras Bressy argumenta que tanto las figuras como los colores corresponden a la mano y

52. Parece que la mitad de la imagen de David en el intradós ha sido repintada. Comparto con Fallay, *op. cit.*, p. 67, la idea de que el retrato que aparece en *La Natividad* es del donante y no un autorretrato.



Figura 5. Capilla Bonfili, *La Natividad*, detalle. Foto: PDC.

paleta de Arbasia y que se parecen a su trabajo en San Pietro en Savigliano (obra 30 años anterior), Fallay considera que la antigüedad del fresco y el trazo de las líneas de los rostros hacen que deban ser atribuidos a Céspedes.⁵³ De lo anterior se deduce que lo más probable es que los reyes estuvieran contemplados en la iconografía original y que la mano puede ser de Céspedes o de Arbasia. Para atribuirlos a Céspedes habría que restaurarlos y descartar su semejanza con los frescos de Arbasia a los que Bressy hace referencia. Sea cual fuere el resultado, habría también que incluir el retrato de *La Natividad*. A no ser que pueda probarse la presencia de Arbasia en las figuras, me inclino a pensar que la mano que pintó los reyes y el retrato fue la de Céspedes y que la diferencia de estilo entre éstos y las figuras del resto de la capilla responde a un interés por distinguirlos de la narración que tiene lugar en el interior de la capilla. No sería muy distinto de la forma en que el estilo del retrato (muy diferente al de las figuras de *La Natividad*) parece remitir a la representación de un donante y no forzosamente a la mano de otro artista.

53. Bressy, *op. cit.*, p. 44. Fallay, *op. cit.*, p. 73, afirma que el estado de conservación del fresco prueba su antigüedad y que la paleta, la aglomeración de líneas y la agudeza de la mirada de estos frescos corresponden al arte de Céspedes.



Figura 6. Capilla Bonfili, *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*.

En relación con las sibilas, éstas no comparten características formales con ningún otro elemento de la capilla ni están mencionadas en fuente alguna. Esto hace suponer que su factura no sea contemporánea del resto de los frescos. Sin embargo, su presencia no contradice el esquema general y, por lo mismo, pueden haber sido concebidas por Céspedes. Es incluso posible que su sabor manierista remita a unas anteriores de factura cespediana.⁵⁴

Por último, habrá que mencionar que el *Descendimiento de la cruz*, de Daniele da Volterra, que actualmente ocupa la pared del altar, fue transportado de la capilla Orsini a principios del siglo XIX, sustituyendo, o tal vez sólo cubriendo, un fresco de la *Anunciación* pintado también por Céspedes y Arbasia.⁵⁵

54. Céspedes utilizó el mismo recurso de forzar las actitudes de las figuras para adaptarlas a un espacio reducido en las *Virtudes* que pintó en la sala capitular de la catedral de Sevilla en 1592.

55. La capilla Orsini fue destruida por los franceses en la década de 1799-1809. En 1809, el fresco se desprendió de la pared y fue transferido a piel. Posiblemente regresó a la iglesia en 1816, o bien en 1832. Finalmente se colocó en la capilla Bonfili; véase Michael Hirst, "Daniele da Volterra and the Orsini Chapel-1", en *The Burlington Magazine* (Londres), vol. 109, 1967, p. 501, nota 14.



Figura 7. Capilla Bonifazi, *Joaquín y el ángel* o *Huida a Egipto*, luneto (lado derecho). Foto: PDC.

El esquema y su significado

Los temas representados en la capilla Bonifazi giran alrededor de la anunciación a la Virgen. Son consecuencias (la Natividad y los evangelistas) o antecedentes (Adán y Eva, los profetas, los ancestros de Cristo, las sibilas y la vida de la Virgen). Como se ha mencionado, las figuras de las pilastras son de Dupré y no se tiene la seguridad de que las del intradós y las enjutas sean de Céspedes. De cualquier manera, no contradicen un esquema dedicado a la anunciación. A continuación se presenta una lectura tomándolas en cuenta. Los profetas y prefiguraciones del Salvador (*Daniel* y *David*) simbolizan la “anunciación” de la venida del redentor en el Antiguo Testamento y las sibilas en la antigüedad clásica. Los reyes (*Salomón*, *Josafat*, *Ezequías*, *Josías* y, de nuevo, *David*), ancestros de Cristo, recuerdan que éste descende de la casa de David. Es decir que la entrada a la capilla representa simbólicamente la situación del mundo antes de la venida de Cristo. A diferencia de los reyes, las sibilas y los profetas, cuyo lenguaje es abstracto-simbólico, en el interior de la capilla predomina el lenguaje simbólico-narrativo. Los frescos de los muros y lunetos cuentan la historia de la salvación del mundo, a través de Cristo, después de la caída del hombre a partir de narraciones y no de figuras aisladas. Dios se hizo carne en María, que vino al mundo como “segunda Eva”, mientras que Cristo vino a reparar la falta de Adán. Las escenas narrativas interiores establecen correspon-



Figura 8. Capilla Bonfilii, bóveda e intradós, detalle. Foto: PDC.

dencias entre el Antiguo y el Nuevo testamentos. Asimismo, no resulta descabellado suponer que Céspedes estableciera también correspondencia entre el exterior (con los ancestros, los profetas y las sibilas) y el interior. Un esquema con componentes similares, que vinculan a la antigüedad clásica con el Antiguo y el Nuevo testamentos, utilizando como eje las historias de la caída del hombre y futura redención, ya había sido utilizado por Miguel Ángel en la capilla Sixtina. Sobre la bóveda, Miguel Ángel representó, entre otros temas, profetas, sibilas y ancestros de Cristo, enmarcando escenas del Génesis, mientras que en el muro del altar mayor pintó, años más tarde, el Juicio Final.

Por último, habrá que contemplar la representación de los evangelistas en la bóveda, la zona más elevada de la capilla. Su lenguaje pictórico vuelve a simplificarse y en lugar de narraciones encontramos figuras aisladas con sus respectivos atributos. Los evangelistas vendrían a cerrar el programa simbolizando la propagación de la palabra de Dios y el Nuevo Testamento.



Figura 9. Domenichino, *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*. Foto: Musée de Grenoble.



Figura 10. Correggio, *Madonna della Scala*.

La iconografía

Ninguna de las fuentes que describen la capilla Bonfili proporciona información del todo exacta sobre los temas representados y el lugar que éstos ocupan. Baglione y Palomino, por ejemplo, afirmaron que las historias de la vida de la Virgen estaban pintadas sobre la bóveda cuando más precisamente lo están sobre los lunetos.⁵⁶ Baglione y Filippo Titi escribieron que Céspedes pintó una *Creación del mundo*.⁵⁷ Si bien la figura de Dios Padre de Céspedes

56. Baglione, *op. cit.*, p. 30: “La volta ha diverse historie della Madonna.”

57. *Ibidem* —“dalle bande la creatione del mondo, Adamo, & Eva con un bel paese di mano di Cesare Piamonte [...]” — y Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Marco Pagliarini, 1763, p. 379. Por lo visto, Titi copió a Baglione ya que se expresa con las mismas palabras. Baglione pudo basarse en fuentes escritas u orales y no en una observación directa. También existe la posibilidad de que Baglione qui-



Figura 11. Capilla Bonfili, *San Mateo*, bóveda. Foto: PDC.

des se parece a la pintada por Miguel Ángel en las escenas de la creación de la capilla Sixtina, el tema no es el mismo. Habría entonces que identificar en primer lugar los temas representados por Céspedes.

El presente estudio propone temas que nunca antes se habían asociado con dos frescos de la capilla: *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* (en un muro lateral) y *Joaquín con el ángel o La huida a Egipto* (en un luneto).⁵⁸ En 1982, Aurora Gil escribió que el lamentable estado de los tres lunetos impedía su identificación.⁵⁹ Por su parte, Angulo y Fallay reprodujeron los lunetos que representan el matrimonio y nacimiento de la Virgen, dentro de un marco arquitectónico simulado y flanqueado por angelitos que sostienen símbolos marianos. Una fotografía del tercer luneto se publica aquí por vez primera y permite no sólo completar el ciclo de la vida de la Virgen sino

siera decir que Céspedes pintó una historia (un episodio) de la creación del mundo en la que aparecen Adán y Eva.

⁵⁸. Agradezco a Clara Bargellini el que llamara mi atención sobre la posibilidad de que el luneto represente la Huida a Egipto. En lugar de Joaquín, el personaje que señala hacia algún sitio podría ser José, y la Virgen con el niño sobre un burro podrían estar representados en la mitad del fresco que permanece sucia.

⁵⁹. Gil Serrano, *op. cit.*, p. 17.



Figura 12. Correggio, *La Natividad* conocida como *La notte*. Foto: Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

brindar una idea de la apariencia que podría tener la capilla entera después de una limpieza (figura 7).

Si bien el tema de la reprensión de Adán y Eva proviene de la edad media, para el tercer cuarto del siglo xvi el fresco de Céspedes debió ser una recreación novedosa. La obra de Céspedes antecede a la de Il Domenichino, a quien se había considerado novedoso por representar dicho tema. Existen tres pinturas de Il Domenichino que tratan este asunto: una sobre lámina de cobre realizada entre 1623 y 1625 (figura 9), un lienzo de 1626 y, finalmente,



Figura 13. *Cara de un ángel*, originalmente en el ábside de la iglesia de San Giovanni Evangelista, Parma. Foto: Cortesía de Trustees, The National Gallery, Londres.



Figura 14. Dibujo, probablemente de Correggio, *Cabeza de una mujer*, retocada o cartón para la cabeza de Eva. Foto: The Governing Body, Christ Church, Oxford.



Figura 15. Correggio, *Descendimiento de la cruz* o *Lamentación*, detalle.

otra pintura sobre lámina de cobre pintada entre 1628 y 1630.⁶⁰ Se sabe que el tema fue representado en un fresco de San Pablo Extramuros y que era obra del siglo V, repintada por Pietro Cavallini entre 1277 y 1290. A pesar de que un incendio la destruyó en 1823, se conoció a través de copias en acuarela.⁶¹ No sólo llama la atención que Céspedes anteceda a Il Domenichino en la elección del tema sino que las composiciones de ambos pintores sean tan similares —como se verá más adelante.

Céspedes escogió historias bíblicas para los muros de mayor extensión e importancia: la Anunciación, la Natividad y una de Adán y Eva (Lucas, 1: 26-38 y 2: 1-7, y Génesis, 2: 15-25 y 3: 1-6). Éstas se localizaron en el muro del

60. La primera pintura se encuentra en el Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble; la segunda en una colección privada en Río de Janeiro, y la última en la colección Devonshire en Chatsworth (Inglaterra); véase Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven-Londres, Yale University, 1982, pp. 239-240 y 279.

61. *Ibidem*, p. 239.



Figura 16. Capilla Bonfili, *San Juan Evangelista*, bóveda. Foto: PDC.

altar (imagen que ha desaparecido) y los dos laterales. En el caso de los lunetos, ni la historia del matrimonio ni la del nacimiento de la Virgen provienen de fuentes bíblicas, y si se representó a Joaquín y al ángel en el tercer luneto nuevamente se trataría de una historia apócrifa. Si, por el contrario, se trata de la huida a Egipto, éste sería el único luneto con un tema avalado por la Biblia. La posible presencia del tema de Joaquín y el ángel habría que ligarla con lo que posteriormente sería el dogma de la Inmaculada Concepción, el cual tuvo defensores desde fechas muy tempranas.

Émile Mâle ha llamado la atención acerca del dilema por el que pasó la Iglesia, después del concilio de Trento, en relación con las leyendas del pasado. Pío V, por ejemplo, abolió la fiesta de los padres de la Virgen (Joaquín y Ana) mientras que Gregorio XIII la restauró.⁶² La Inmaculada Concepción de María no fue considerada artículo de fe sino hasta 1854, con Pío IX. Inmerso en el ambiente contrarreformista romano, Céspedes optó por subrayar, en la capilla Bonfili, la importancia de María en la historia de la salvación del hombre. Además de representar la vida de María en los lunetos,

62. Émile Mâle, *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du xvi^e siècle, du xvii^e, du xviii^e siècle, Italie-France-Espagne-Flandres*, París, Armand Colin, 1932, pp. 230-231.

Céspedes ensalzó su pureza a través de los símbolos o atributos que cargan los dos pares de ángeles que flanquean cada escena. Junto al Matrimonio, un ángel resguarda una esfera sobre la que se representan el sol, la luna y una estrella, mientras que el otro se localiza enfrente de lo que parece ser un rosal. Del otro lado, mientras un ángel carga una ciudad sobre sus hombros, el otro cuida de un templo circular. A los lados del nacimiento de la Virgen, el ángel del extremo izquierdo sostiene una rosa, le sigue otro con una torre y del lado opuesto el otro par sostiene una fuente y una vara que retoña. Finalmente, en el tercer luneto sólo es posible percibir un ángel que sostiene un medallón, que muy bien podría tratarse de un espejo. Céspedes se ha trasladado nuevamente a la tradición medieval al representar las letanías, un tipo de rezo responsorial que se desarrolló durante la edad media: “Torre de David” (Cantar de los Cantares, 4: 4), “Fuente de jardín” (4: 15) y “Hermosa cual la luna, resplandeciente como el sol” (6: 10).

Este interés por recuperar una tradición medieval está presente también en *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*. Lo que resulta particularmente interesante es que Céspedes se ha apropiado del lenguaje formal de los seguidores de Miguel Ángel y Rafael; por lo tanto, en términos formales la pintura es muy “moderna”. Sin embargo, ha revivido un tema que no fue popular durante el renacimiento sino más bien en la edad media. Es decir, que en Céspedes encontramos un interés claro por regresar temáticamente a los orígenes del cristianismo, aunque utilizando un lenguaje formal moderno. Ya se ha hecho mención de que la obra de Céspedes es anterior a la de Il Domenichino, quien al representar este tema había parecido innovador para los estudiosos de su obra. Debido a que el tema que Céspedes representó no había sido bien identificado no se le consideró innovador. Sin embargo, ahora podría incluso considerársele una influencia de Il Domenichino, cuya versión del tema es posterior pero cuya composición es sumamente parecida a la de Céspedes. Asimismo, puede plantearse la posibilidad de una fuente común de influencia. Para Richard Spear, el *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*, de Il Domenichino, era inusual para su época: se trataba de una interpretación de la iconografía medieval del Génesis, era una rara —aunque fiel— interpretación de una historia inusual de la creación.⁶³ En cuanto a lenguaje formal y contenido, las semejanzas entre la obra de Il Domenichino y el fresco de Céspedes son sorprendentes: Adán señala a Eva para excusarse con Dios, mien-

63. Véase Spear, *op. cit.*, p. 239.

tras Eva señala con su mirada a la serpiente que se encuentra a sus pies. Representar a Adán y a Eva pudo ser —para Céspedes— el perfecto pretexto para pintar desnudos. Para ello escogió un lenguaje “monumental” muy diferente a aquél empleado en *La Natividad*. Sin embargo, su espíritu creativo fue más allá tanto al elegir los temas como en la forma de pintarlos. De la misma manera como en la edad media se desarrolló la exégesis bíblica haciendo corresponder historias del Antiguo Testamento con otras del Nuevo, en Trinidad de los Montes Céspedes comparó formalmente a Eva con la Virgen. Por un lado, colocó en el muro izquierdo a *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* y en el muro derecho *La Natividad*, mostrando que Cristo vino al mundo para salvar a la pecadora humanidad y que María era la segunda Eva. Esto explica que el símbolo de María no sólo sea un lirio blanco, que significa pureza, sino también una rosa, flor que carecía de espinas antes de la caída del hombre y la expulsión del paraíso, que Céspedes representa, precisamente, en el luneto que corona el fresco de Adán. Por otro lado, Céspedes utilizó la misma cara “al estilo Correggio” para representar tanto a Eva como a María, estableciendo una correspondencia en formas y contenidos (figura 10).

La expresión en la cara de Eva es la misma que la de María en adoración del niño en el fresco de enfrente. Si Céspedes estableció estas correspondencias no debe ser una mera coincidencia que a Dios lo lleven distintos tipos de ángeles. Mientras unos parecen ser claramente ángeles, otros son querubines. En el llamado *Libro de Adán y Eva* (compilación de leyendas del Antiguo Testamento) se dice que Eva escuchó a Miguel tocar su trompeta para que los ángeles se unieran y estuvieran presentes en la reprensión, y que Dios apareció montado en el carruaje de sus querubines, precedido por ángeles que cantaban himnos.⁶⁴

Mostrar la manera en que Céspedes copió y transformó sus modelos permite entender sus preocupaciones en Roma en esos años. María fue una de

64. Citado en *ibidem*, “God appeared in paradise, mounted on the chariot of his cherubim with the angels proceeding before him and singing hymns of praises.” Lo que se ha considerado una novedad en Il Domenichino ya había aparecido anteriormente en Trinidad de los Montes y pintado de forma similar. Prueba de que Céspedes estaba familiarizado con esta historia de Adán es la carta de Pedro de Valencia a Céspedes, Zafra, 25 de agosto de 1604, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 403. En ella le solicita una pintura y le dice que si bien teme estar pidiendo demasiado, tiene la excusa de que la propuesta provino de sus amigos y “especialmente de su esposa”. Concluye que si se ha excedido en la petición podrá echarle la culpa a su esposa, así como Adán hizo con Eva: “assí que si en esto se excedió algo con desenboltura sobrada, tengo a quien echar la culpa, como Adam.”



Figura 17. Federico Zuccaro, *Dios creando el sol y la luna*. Foto: Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio. Donación de Robert Lehman, 1947.

las figuras más atacadas por los protestantes y por lo mismo defendida por la Iglesia. Céspedes creó un esquema que exaltó la figura de la Virgen y revivió un espíritu medieval sin por ello abandonar un lenguaje formal moderno. Hizo corresponder simbólicamente el Antiguo y el Nuevo testamentos tanto a nivel conceptual como formal.

La manera en que Céspedes pintó la capilla de la Anunciación está lejos de ser una representación clásica y tampoco es la iconografía que Mâle ha llamado “posterior al Concilio de Trento”.⁶⁵ En el siglo xvii el niño Jesús de la Natividad ya no se pinta del todo desnudo sino envuelto en telas y en una

65. Mâle, *op. cit.*, p. 230.

canasta de heno, mientras su madre lo muestra a los pastores sorprendidos. Muy de vez en cuando la Virgen aparece con las manos juntas en forma de rezo y por lo general san José se encuentra en la sombra, bajo el cobertizo, mientras que los animales con frecuencia desaparecen o por lo menos no se localizan en un lugar prominente. En esta iconografía postridentina, la Natividad y la Adoración de los pastores se unen al tema de la Sagrada Familia y se convierten en la primera presentación del niño al hombre. A menudo el niño se convierte en la fuente de luz y los ángeles se arrodillan frente a él: “Cette Nativité animée, riche de personnages, lumineuse et sombre, est celle du xvii et du xviii siècles.”⁶⁶ Esta Natividad, tan distinta de la medieval, está —según Mâle— inspirada en parte en una obra de Correggio, *La noche*. Si bien él no fue el primero en unir los temas de la Natividad y la Adoración de los pastores, sí ayudó a promoverla.⁶⁷ Nótese que ciertos elementos iconográficos de esta nueva manera de representar la Natividad ya aparecen en el trabajo de Céspedes. El niño ya no está en el suelo, la Adoración de los pastores y la Natividad están unidos, los animales han pasado a un segundo plano, los ángeles están al lado del niño Jesús. Simultáneamente existen elementos extraños en la composición que distraen la atención del tema principal. Hay, por ejemplo, una mujer que carga una canasta y un hombre musculoso que se voltea hacia ella, en primer plano. A pesar de que ambas figuras ocupan prácticamente la mitad del espacio de la composición, no es muy clara su relación con el tema: ¿qué es lo que la mujer carga y el hombre eleva? La falta de claridad reina también en las figuras de los pastores en el fondo (al centro), quienes no parecen poner atención al acontecimiento y más bien platican entre ellos. Del mismo modo, el hombre a la derecha del niño (en primer plano) supuestamente adora al niño pero su expresión muestra que su atención y mirada están en otro lado (figura 4). No cabe duda de que la composición de la Natividad es complicada y poco clara pues, como dice Baglione, está repleta de figuras. Ha perdido la simplicidad clásica tanto en la composición como en la representación de cada figura. No existe claridad ni en forma ni en contenido.

La narración y forma compositiva se simplifica en el fresco de Adán y Eva. Ahora dominan las formas monumentales que empezaban a aparecer en la Natividad (la mujer con el canasto y el hombre enfrente de ella). Las com-

66. *Ibidem*, pp. 243-244, 247 y 249.

67. *Ibidem*, p. 245.

posiciones de los evangelistas también son más sencillas y sus formas más monumentales, el número de figuras es menor y —por lo mismo— la lectura es más directa y menos ambigua, lo que permite que la atención se centre en el tema principal. El lenguaje utilizado para representar a los evangelistas es más simbólico que narrativo: san Juan aparece con el águila, y ambas figuras voltean hacia la luz; san Mateo con el ángel, san Lucas con el buey y san Marcos con el león.

Céspedes y Correggio

Francisco Pacheco escribió en su biografía de Céspedes que éste, “Como crecía en edad i letras, crecía en el desseo de perfeccionarse en la pintura en la que nunca tuvo maestro”, que “esta afición lo llevó a Roma por primera vez” y que de hecho Céspedes se convirtió en un excelente dibujante y pintor.⁶⁸ Acerca de sus influencias estilísticas, Pacheco informa que Céspedes imitó a Miguel Ángel y a Rafael y que estudió el *Juicio final* de la capilla Sixtina, pero que en cuanto al color siguió a Antonio Correggio: “imitando con ardor increíble las cosas de Micael Ángel i de Rafael de Urbino. Estudio mucho en la istoria del juizio, mas en el colorido siguió la hermosa manera de Antonio Corregio”.⁶⁹ En el *Arte de la pintura* agregó que Correggio influyó en Céspedes tanto en el uso del color como en el estilo.⁷⁰

Vasari, el primer biógrafo de Correggio, escribió que su talento radicó en haber sido diestro tanto en el dibujo como en la pintura: “molti sono che hanno disegnato divinamente, e nel colorire hanno avuto qualche imperfezzione; altri hanno colorito maravigliosamente, e non hanno disegnato alla meta [...]”.⁷¹ Para Vasari, Correggio era un excelente artista mas no excep-

68. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 101.

69. *Ibidem*.

70. Pacheco, *Arte de la pintura*, vol. 1, pp. 454 y 477.

71. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 a 1568*, edición de Rosanna Bettarini, comentario de Paola Barocchi, Florencia, Sansoni, 1966-1987, vol. iv (1976), p. 51: “molti sono che hanno disegnato divinamente, e nel colorire hanno avuto qualche imperfezzione; altri hanno colorito maravigliosamente, e non hanno disegnato alla meta: questo nasce tutto dal giudizio e da una pratica che si piglia da giovane, chi nel disegno e chi sopra i colori. Ma perché tutto s'impara per condurre l'opere perfette nella fine, il quale e il colorire con disegno tutto quel che si fa, per questo il Coreggio merita gran lode, avendo conseguito il fine della perfezzione ne l'opere che egli a olio e a fresco colorí [...]”.

cional.⁷² Para Pacheco, en cambio, Correggio estaba entre los más grandes artistas del siglo, a la altura de Leonardo, Rafael y Tiziano. Así, los igualó en su interés por los efectos de luz: “En la cual observación de los diversos efectos que hace la luz con los colores, fueron excellentes Rafael de Urbino, Leonardo da Vinci, Antonio Corregio y Ticiano.”

Vale la pena reparar en la manera como Pacheco expuso la influencia de Correggio sobre Céspedes. En primer lugar, definió el lugar que Correggio ocupaba en la historia del arte, es decir, demostró la importancia del modelo que habría de ser copiado. Posteriormente, mostró las apropiaciones que hizo Céspedes y afirmó que éste era el espíritu viviente de Correggio en suavidad, belleza, excelencia en el color y grandeza en el dibujo: “bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio, y con cuánta suavidad, belleza y excelente colorido, y grandeza de debuxo, confirma esta verdad tan importante, restituyendo en este tiempo la pintura a su primera dignidad y estima”. Citando a Vasari, continuó: “‘Téngase por muy cierto que ninguno mejor que él [Correggio] trató los colores, ni con mayor hermosura, ni con más relieve pintó algún artífice: tanta era la suavidad y dulzura de las carnes que hacía y la gracia con que acababa sus obras.’”⁷³ En su *Vidas*, Vasari no se muestra tan entusiasmado por la obra de Correggio como Pacheco; sin embargo, Pacheco parece interesado en legitimar sus apreciaciones y extrajo las mejores frases que Vasari le dedica en su obra. No contento con utilizar a Vasari, Pacheco también citó a Ludovico Dolce para informar que Giulio Romano “fué vencido del colorido y de la gentil manera de Antonio Corregio, hermosísimo maestro”.⁷⁴ Los mismos elementos que Pacheco destacó en la obra de Correggio fueron los que, según su biógrafo, Céspedes llevó a España. Para Pacheco, Céspedes no sólo copió la bella manera de Correggio sino que se convirtió en uno de los más grandes coloristas de España: “gran imitador de la hermosa manera de Antonio Correggio, y uno de los mayores coloridores de España”.⁷⁵ Céspedes fue influido por el “colorido”, “modo de pintar” y “grandeza en el dibujo” de Correggio, los elementos que Vasari y Pacheco alabaron del arte de Correggio.

72. En su edición de 1550, Vasari, *op. cit.*, vol. iv, p. 49, lo describe como “rarissimi uomini della sorte che avea gia molti anni adornata la Toscana”.

73. Pacheco, *Arte de la pintura*, vol. i, pp. 477 y 485.

74. *Ibidem*, p. 453.

75. *Ibidem*, p. 454.

De lo anterior se deduce que la influencia de Correggio sobre Céspedes está perfectamente “documentada”; sin embargo, una y otra vez se ha planteado el problema de que esta influencia no puede comprobarse en la obra misma. Angulo y Fallay han concluido que este aspecto no puede deducirse a partir de las obras de Céspedes. Para Angulo, por ejemplo, las obras de Céspedes que nos han llegado no permiten comprobar la asimilación del uso del color de Correggio ni el gran entusiasmo que Céspedes sintió por la obra de Correggio. Para Angulo, Céspedes fue un seguidor de la tendencia miguelangelesca de Daniele da Volterra mucho más que un colorista o un admirador de Zuccaro.⁷⁶ Para Jonathan Brown, el “Poema de pintura” de Céspedes deja ver una preferencia por el color por encima del dibujo, pero este aspecto no puede percibirse en la obra.⁷⁷

La obra de Céspedes en Santa Trinidad de los Montes puede ayudar a descubrir a aquel artista interesado en los efectos de la luz. Las pruebas de limpieza que se perciben en la capilla Bonfili revelan que una influencia de Correggio en términos de manejo de la luz y el color podría estar escondida bajo muchas capas de suciedad. En 1996 fue posible percibir y fotografiar colores brillantes y un contraste de luz y sombra en ciertos fragmentos (figura 7). Éstos podrían descubrirse en toda la obra después de una limpieza. A pesar de que el luneto que se encuentra sobre *La Natividad* es el más dañado

76. Angulo, “Pintura del renacimiento”, p. 313: “sus obras conservadas no permiten confirmar su asimilación del colorido del pintor de Parma. Más que un colorista y un admirador de Zúccaro, su obra conocida nos obliga a considerarlo, sobre todo en sus obras españolas, como un continuador de la tendencia miguelangelesca de Volterra [...]”. Para Fallay, *op. cit.*, p. 58, los frescos de Céspedes en Trinidad de los Montes no fueron influidos por Correggio: “Bien que Pacheco prétendit que Céspedes repporta en Espagne la douceur du coloris de Corregge, il est patent que les fresques de la Trinité des Monts ne témoignent en rien de l’influence du maitre de Parme.”

77. En el “Poema” hay tres o cuatro pasajes que alaban ya sea el color o el dibujo. Se ha interpretado, a partir de estos fragmentos, que Céspedes tenía una preferencia. Brown, *Images and Ideas...*, p. 45, y “Teoría del arte...”, p. 46, piensa que el poema muestra a Céspedes como colorista pero que en realidad debió preferir el “disegno”. El “Poema” es especialmente difícil de analizar como una unidad ya que lo que Pacheco introdujo en su *Arte de la pintura* fueron los fragmentos que sostenían sus propios argumentos. A pesar de la importancia de la edición de Ceán, considero que el “Poema” es un trabajo que debe entenderse en el contexto del tratado de Pacheco. Es posible que Céspedes tuviera una preferencia por el color pero también es posible que diera igual importancia tanto al color como al dibujo, tal como parece mostrar su propia obra en Trinidad de los Montes. Es posible que después de una limpieza de los frescos este balance se vuelva evidente.

(los *putti* apenas pueden verse y es imposible distinguir lo que cargan), la prueba realizada permite advertir una luz brillante que cae sobre el cuerpo de un personaje. Mientras los colores en la sección limpiada son sorprendentes, en las zonas que no fueron tocadas las sombras y los colores están del todo apagados. Me parece que todas las zonas en las que actualmente se percibe la presencia de sombras podrían revelar grandes contrastes de luz si fueran limpiadas (por ejemplo el niño, la pierna de Adán, el matrimonio de la Virgen, los evangelistas e incluso la arquitectura simulada). Esto nos daría otra idea de la obra de Céspedes. Efectos sorprendentes de luz y color podrían estar escondidos bajo siglos de suciedad. La limpieza de los frescos podría comprobar lo que las fuentes escritas nos han legado. Considero que el estado de conservación de los frescos que Céspedes pintó en Roma es el factor responsable de que la influencia de Correggio no resulte evidente para el observador. Considero además que la influencia de Correggio también existe en las formas mismas y que es posible rastrear la manera en que éstas han sido apropiadas y transformadas. Es decir que se pueden establecer analogías entre Correggio y Céspedes en cuanto a estilo y formas concretas. En términos visuales, Céspedes parece haber sido influido básicamente por algunos elementos que caracterizaron el trabajo de madurez que Correggio realizó en Parma. Curiosamente, Céspedes menciona que visitó Parma, en donde se encontró con el arte de Correggio, quien pintó “con tan divina manera que se pudieran persuadir los ombres que del cielo traía las figuras que pintava”.⁷⁸ A continuación se verá que Céspedes seleccionó ciertos motivos y los transformó, modificando incluso los significados originales.

Empecemos por los ángeles pintados de los lunetos: sumamente naturalistas, carnales, en posiciones juguetonas e incluso musculosos o regordetes, su actitud lúdica nos remite a aquellos de Correggio en la bóveda de la Cámara di San Paolo, en el antiguo convento benedictino de Parma (elaborados entre 1518 y 1519), a pesar de que están vestidos y la mayoría tiene alas.⁷⁹ Este

78. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 439: “con tan divina manera que se pudieran persuadir los ombres que del cielo traía las figuras que pintava. Resuélvase todo pinzel a cederle. Pintó en Parma muchas obras a fresco i a óleo. En Módena dos cuadros, tales, que son espectáculo de todos los hombres que estiman esta arte; i otros cuadros particulares [...]”

79. Hay 16 óvalos en la bóveda con amorcillos y 16 lunetos con pintura monocroma. A través de las 16 pinturas ovaladas se aprecia una banda de alegres amorcillos desnudos jugando; véase Corrado Ricci, *Antonio Allegri da Correggio: His Life, His Friends, and His Time*, tra-



Figura 18. Palazzo Farnese en Caprarola, techo de la *Anticamera del Concilio*, detalle.

cuarto también pudo haber llevado a su cabeza el uso de un motivo tomado de la antigüedad, las cabezas de carnero o “bucrania”.⁸⁰ El tratamiento que Correggio dio a sus figuras ha llamado mucho la atención y se ha considerado que Correggio pudo haber sido influido por los ángeles que Miguel Ángel colocó para flanquear los tronos de los profetas y sibilas en la capilla Sixtina.⁸¹ Si bien los *putti* de Céspedes se parecen más a los de Correggio, no puede negarse la posibilidad de que el español también se inspirara directamente en Miguel Ángel. Esto pudo ser a partir de la capilla Sixtina o incluso

ducción de Florence Simmonds, Londres, W. Heinemann, 1896, p. 159. Los capiteles los conforman dos cabezas de carneros, bajo los lunetos, *ibidem*, pp. 160 y 162. La decoración de este antiguo apartamento privado en el convento benedictino fue pedida por la abadesa Giovanna da Piacenza. Su periodo como abadesa abarcó de 1507 a 1524. No es un trabajo que mencione Vasari o alguna otra fuente publicada en el siglo xvi; véase Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, Londres, Faber, 1976, p. 242.

80. En 1524, después de la muerte de la abadesa Giovanna da Piacenza, el convento de monjas se puso bajo estricta clausura, *ibidem*, p. 51. Sin embargo, no es del todo imposible que la relación de Céspedes con el clero le posibilitara el acceso.

81. *Ibidem*, pp. 52-53. Vasari, *ibidem*, p. 50, afirma que Correggio no estuvo en Roma —“per che si giudica che, se l’ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, averebbe fatto miracoli [...]”— aunque su influencia pudo llegar a través de dibujos o grabados.



Figura 19. Marcello Venusti, *Cristo expulsando a los prestamistas del templo*. Foto: Cortesía de Trustees, The National Gallery, Londres.

del dibujo de “Bacanal con niños” que Miguel Ángel regaló a Cavalieri⁸² y que seguramente Céspedes conoció debido a su amistad con este último.

Si la anterior analogía con Correggio resulta dudosa, una evidente es el tipo de cara que Céspedes dio a María y a Eva en los dos frescos principales. Céspedes debió conocer el fresco de la *Madonna della Scala* (1524-1528), que primero estuvo en la Porta San Michele en Parma y que en 1555 se transfirió a

82. Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-Londres, Yale University, 1988, p. 116.

un oratorio (figura 10).⁸³ Existen grandes similitudes en la inclinación y proporción de la cabeza así como en la expresión de la cara, en donde los ojos están prácticamente cerrados. De esta misma obra también parece haberse tomado la posición y forma de pintar de la mano de José en *La Natividad*.

Existe otra analogía entre los dos ángeles de *La Natividad* y el ángel que acompaña a san Mateo en la bóveda (de Céspedes) y la obra de Correggio. El ángel que mira hacia arriba en *La Natividad* remite a un pastor del muy conocido retablo de Correggio, comúnmente llamado *La notte* (1529-1530) (figura 12).⁸⁴ Tal vez conoció esta obra aunque no se tiene documentado que visitara Reggio y, por lo tanto, es más probable que tomara la forma de otra pintura. Por el hecho de que el elemento más innovador de *La notte* —el niño como fuente de luz— no fue utilizado por Céspedes, me inclino a pensar que la fuente de éste debió encontrarse en la iglesia de San Giovanni Evangelista, en Parma. Es probable que el gesto provenga de ángeles que Correggio pintó en dicha iglesia entre 1520 y 1524. De los fragmentos que sobrevivieron después de la demolición del ábside de esta iglesia (por los benedictinos en 1586) la National Gallery de Londres posee la cara de un ángel (figura 13). Sorprenden las similitudes con el ángel de Céspedes.⁸⁵ Es posible incluso que un dibujo de Correggio que se conserva en Oxford (Christ Church) corresponda a este fragmento (figura 14).⁸⁶ En relación con los otros ángeles de Céspedes, el de *La Natividad* (localizado junto a José) y el del *San Mateo* (figuras 5 y 11), es posible que su fuente de inspiración sea el retablo de la *Madonna di S. Girolamo* (1527-1528), conocido como *Il giorno*, que se encontraba en la iglesia de San Antonio, en Parma.⁸⁷ Esta pintura

83. Al desaparecer la puerta de la ciudad, los ciudadanos y la Cofradía de san Miguel construyeron un oratorio y colocaron el fragmento que funcionó como retablo. Era una obra que tanto ciudadanos como extranjeros tenían en gran estima, Ricci, *op. cit.*, p. 243. En 1812 pasó a la galería de Parma. Vasari menciona esta obra en su *Vida* de Correggio.

84. Gould, *op. cit.*, p. 25. El retablo fue contratado el 14 de octubre de 1522, por un nativo de Reggio. Actualmente se encuentra en la galería de Dresde.

85. Los benedictinos contrataron a Cesare Arelusi, un pintor boloñés nacido a mediados del siglo xvi, para hacer una copia del fresco del ábside de la iglesia, Ricci, *op. cit.*, p. 213. Tres fragmentos del fresco original existen en la National Gallery, Londres, núms. de inventario 3920, 3921 y 4067, Gould, *op. cit.*, p. 246.

86. La cédula del archivo fotográfico de la Biblioteca Hertziana dice “probablemente de Correggio [...] cabeza retocada de una mujer [...] cartón para la cabeza de Eva? [...] (lápiz negro sobre papel café)”.

87. Gould, *op. cit.*, p. 262. Actualmente está en la galería de Parma.

también pudo inspirar la representación humanizada del león en el *San Marcos* (figura 8).

La descripción que Céspedes proporciona del *Descendimiento de la cruz*, o *Lamentación*, de Correggio (1520-1524), no sólo comprueba su visita a san Juan Evangelista sino que nos remite a otras apropiaciones.⁸⁸ Céspedes subraya la gran estima que le tiene a esta obra que estaba en la capilla Del Bono (figura 15).⁸⁹ Por ello resulta interesante ver que Céspedes ha dado a su propio *San Juan* la expresión de la *Magdalena*, de Correggio (figura 16). Las distorsiones en el gesto que en el caso de Correggio remiten a sufrimiento, las ha utilizado Céspedes para conseguir una mayor expresividad y vitalidad. Nos topamos con un artista que no copió pasivamente sus modelos sino que imprimió dinamismo a su aprendizaje, cambiando significados y creando formas eclécticas en función de sus propias necesidades. Si bien utilizó la cara distorsionada en su *San Juan*, también parece haber tenido en mente al propio *San Juan evangelista escribiendo el evangelio*, de Correggio (pintado en un luneto en la iglesia de San Juan Evangelista, en Parma).⁹⁰ La posición del cuerpo de las dos figuras es similar, ambas están inscritas en espacios semi-circulares y, además, acompañadas por águilas de sorprendente vivacidad. La diferencia radica en que Céspedes prefirió representar a su águila, de acuerdo con el texto medieval que estipulaba que el animal debía mirar —junto con el evangelista— hacia la luz. Correggio, por su parte, prefirió representarla dormida. Céspedes además hizo que a su evangelista lo afectara el movimiento del viento mientras que la figura de Correggio aparece sin el efecto de un movimiento externo.

Los frescos de Céspedes —a excepción, tal vez, de los *putti*— no manifiestan una copia directa de Miguel Ángel y sí de Correggio. De cualquier manera, conforme sus composiciones se simplifican, el parecido con la obra del maestro de la Sixtina aumenta. Sin embargo, lejos de existir una cita textual, este nuevo lenguaje monumental de Céspedes parece adquirido de los seguidores de Miguel Ángel. En este sentido, Céspedes se encuentra en la

88. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 426: “En más estimo un descendimiento de cruz que pintó Antonio de Corregio en Parma, donde Nuestra Señora se muestra dolorosísima con suma modestia que a San Juan, a otras figuras, i tuvo bastante caudal para hinchir *omnem imaginem tristiae* en la Magdalena, la cual figura a sido celebrada, de tal suerte que ella sola anda retratada en innumerables cuadros de por sí.”

89. Gould, *op. cit.*, p. 84. Actualmente se encuentra en la galería de Parma.

90. *Ibidem*, p. 246.

punta de la “modernidad”, aunque no exento de su deuda con los grandes maestros del renacimiento.

La simplificación en la composición, que da una mayor importancia a las figuras, es evidente en la arquitectura “abreviada” del *San Mateo*, en donde sólo ha quedado una columna. Esta misma simplificación existe en la *Virgen adorando al niño*, de Correggio (ca. 1519-1520 según Ricci).⁹¹ Céspedes la seguirá utilizando al final de su vida pues aparece nuevamente en su obra más celebrada, *La última cena*, en la catedral de Córdoba, que fue pintada en 1595.

En conclusión, Céspedes no se limita a copiar sino a adaptar ciertos elementos a su propia creación. Curiosamente, toma elementos de Correggio que se habían considerado influencia de Miguel Ángel y Rafael. Esto no resulta extraño, pues Correggio parece haber sido influido por estas dos figuras. No se ha podido comprobar que Correggio estuviera en Roma, pero hay quien piensa que el cambio de estilo que se presenta en el *San Paolo* podría deberse a esto. Gould piensa, por ejemplo, que Correggio debió conocer *La disputa* y *La escuela de Atenas* entre 1511 y 1514, pues ambas fueron terminadas en 1511.⁹² Lo que a nosotros nos interesa es el hecho de que los elementos que inspiraron a Céspedes son exactamente los mismos que en el caso de Correggio se han querido explicar como consecuencia de una visita a Roma. Nos encontramos ante la presencia indirecta de la obra de Miguel Ángel y Rafael en la de nuestro pintor. Esto debió ser absolutamente intencional y tampoco significa que Céspedes no fuera influido por Miguel Ángel y Rafael. Céspedes debió moverse en los círculos intelectuales romanos y debe haber tenido acceso a las obras originales del alto renacimiento italiano. Si la influencia de Miguel Ángel y Rafael no es evidente en Trinidad de los Montes es a causa de un acto voluntario, no de uno circunstancial. Igualmente lo es el hecho de que los frescos de Céspedes muestren una influencia directa de Correggio y de Federico Zuccaro. Esto no contradice su admiración por Miguel Ángel o por Rafael. Por el contrario, permite percibir que esta admiración no se tradujo en una copia sino en el reconocimiento de que la obra de estos hombres fue un parteaguas. Es un hecho que los manieristas (como el propio Céspedes en este momento) tienen —como dirá Vasari— una

91. *La Virgen adorando al niño Jesús* es una de las obras cumbres en el trabajo maduro de Correggio y se desconocen sus orígenes. (C. Gould, *op. cit.*, pp. 196, 209.) Desde 1617 en la Galleria degli Uffizi, en Florencia.

92. Gould, *op. cit.*, p. 49.

deuda infinita con Miguel Ángel. Más que copiarlo, asimilan sus enseñanzas. Con esto no digo que Miguel Ángel no fuera copiado por Céspedes, pues el ejercicio de la copia es parte de la formación de un artista y el propio Pacheco afirma que Céspedes “estudió” las obras de Miguel Ángel. Sin embargo, en Trinidad de los Montes la deuda más directa es con Correggio (influencia generalmente negada por los historiadores del arte) y con Zuccaro, la vanguardia artística del momento —y esto caracterizó su manierismo.

La diferencia entre su trabajo de juventud en Roma y su teoría del arte tardía puede interpretarse como una disparidad entre la teoría y la práctica o entre el hecho y los recuerdos. Sin embargo, estas diferencias también pueden ser explicadas. De hecho, Céspedes aprendió directamente de Correggio. Su consideración de que Miguel Ángel y Rafael eran los mejores artistas de todos los tiempos no lo obligó a citarlos directamente en sus obras sino, más bien, lo invitó a apropiarse de los nuevos elementos que ellos brindaron al arte. Para Céspedes, Miguel Ángel “Saco a luz aquella gran manera hasta entonces no vista en el juicio i bóveda que pintó en la capilla de Sisto, de donde an tomado grandeza todos los que desde entonces acá an pintado bien.”⁹³

Una vez establecida la influencia de Correggio, el problema de la importancia que Céspedes le dio al color debe ser reconsiderado. Por lo general se afirma que Céspedes participó en la disputa entre el dibujo y el color en la pintura con una posición ambigua: que sus escritos muestran una predilección por el color pero que su obra indica una preferencia por el dibujo. Sin embargo, su supuesta preferencia por el color se basa en escritos incompletos, al tiempo que su opción práctica por el dibujo es resultado de estudiar obras que no han sido limpiadas. Es probable que Céspedes tuviera una posición neutra acerca de este problema, así como la tuvo respecto de la también tradicional discusión entre pintura y escultura.⁹⁴

La influencia de Correggio va tomando distintas formas a lo largo de la capilla Bonfili. La obra de Céspedes parece partir de composiciones narrativas confusas y poco claras (como es el caso de *La Natividad* y las de los lunetos) a otras más claras, sencillas, simplificadas y por lo tanto monumentales (*Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* y los evangelistas). En estas últimas

93. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 436.

94. *Ibidem*, p. 421: “De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura o al contrario, muchas cosas e visto de lo uno i de lo otro escritas de ombres doctos i prácticos i todavía se queda el pleito por sentenciar, de mi parte a lo menos.”

formas la influencia de Correggio disminuye y en cambio encontramos una tradición más afín al arte de Miguel Ángel, a través de la influencia de los Zuccaro, como se verá a continuación. De cualquier manera, la marca de Correggio nunca desaparece.

Céspedes y los Zuccaro

Existe una gran diferencia entre el fresco de *La Natividad* y el de *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*. Es evidente que Céspedes ha reducido el número de figuras, las formas son monumentales y los significados más precisos; la comprensión, en consecuencia, se ha vuelto más sencilla. Las formas monumentales, sin embargo, empiezan a surgir desde *La Natividad*, tanto en la mujer que carga la canasta en el extremo derecho como en el hombre que se voltea hacia ella. Este mismo tratamiento monumental y de economía en el número de formas se presenta en la bóveda. No es común empezar a trabajar en paredes laterales y luego pintar la bóveda y los lunetos. Sin embargo, en términos estilísticos, *La Natividad* y los lunetos parecen pertenecer a una etapa más temprana que la bóveda y *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*. En este último fresco, la figura de Dios Padre está en deuda con la creación de Miguel Ángel en la capilla Sixtina; sin embargo, es una influencia indirecta pues la deuda más directa es con Federico Zuccaro.

Después de la muerte de Taddeo Zuccaro, Antenore Ridolfi —uno de sus seguidores— pasó a trabajar bajo las órdenes de su hermano Federico en el Palazzo Farnese, en Caprarola. El 20 de septiembre de 1566 le envió un dibujo con las medidas y una parte de la decoración que se pintaría sobre la bóveda de la Anticamera del Concilio. En la hoja le informaba que se encontraba pintando los grutescos y que estaba esperando los dibujos de Federico para los paneles.⁹⁵ El Allen Memorial Art Museum de Ohio posee un dibujo atribuido a Federico titulado *Dios Padre creando el sol y la luna* (figura 17).⁹⁶ Si

95. Véase Bonita Cleri, “Officina familiare”, en *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catálogo de la exposición del Palazzo Fagnani, Sant’Angelo in Vado, 18 de septiembre-7 de noviembre de 1993, introducción de Paolo Dal Poggetto, Sant’Angelo in Vado (Italia), Grafica Vadese de 1993, p. 101.

96. La fototeca de la Biblioteca Hertziana tiene la siguiente información: “pluma y tinta café sobre lapiz negro, wash café, realizado con blanco sobre papel, Oberlin, Ohio, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, inv. no. 47.2.7.”

bien no puede obtenerse una conclusión definitiva sin examinar directamente el dibujo, éste debió ser el que posteriormente se usó en el Palazzo Farnese. La figura del dibujo se repite en Caprarola y, además, el recorte que la composición sufre en el dibujo (de una forma cuadrada se pasó a una circular) fue adoptada en la obra final (figura 18). Puede apreciarse que una parte del sol y una serpiente fueron excluidas de la composición final, al quedar fuera del círculo. Son sorprendentes las semejanzas entre este dibujo y la pintura en Caprarola, así como las analogías que pueden establecerse con la representación que Céspedes hizo de Dios Padre en la capilla Bonfili. A las coincidencias con la figura de Dios Padre habría que añadir la importancia dada al paisaje como fondo. Céspedes tuvo que haber conocido este trabajo de Zuccaro, especialmente la obra final, ya que el joven ángel que sólo aparece en Caprarola —y no en el dibujo— está en el fresco de Céspedes.⁹⁷

Céspedes y Roma

Este apartado tiene la finalidad de dar una visión más general de las actividades de Céspedes en Roma por medio de la mención de trabajos que se han perdido así como las posibles influencias que nuestro artista ejerció sobre el ambiente romano. Baglione señala dos trabajos de Céspedes en Roma que se han perdido: dos ángeles “a color”, colocados alrededor de un festón, sobre la tumba del marqués de Saluzzo, en la iglesia de Santa María, en Aracoeli, y una fachada enfrente de San Carlo, hoy “Via del Corso”, que para la época en que Baglione escribe ya estaba muy dañada. Céspedes —afirma Baglione— pintó una “historia” además de una fachada en claroscuro. Parece ser que la imagen estaba tan dañada que lo único que podía distinguirse era una mujer en un carruaje con dos angelitos a color alrededor de un festón.⁹⁸ Si se une esta información con otra que Bressy toma de la *Scuola italiana*, de Van Mander, se deduce que Céspedes y Arbasia pintaron un tema mitológico: el

97. Si Céspedes copió esta obra, entonces su fresco en la capilla Bonfili no puede ser anterior a 1566.

98. Baglione, *op. cit.*, p. 30: “una bella facciata sù l’Corso incontro a S. Carlo, Se ben’hora poco si scorge, per esser dal tempo assai guasta, nondimeno si raccoglie esservi un’historia di chiaro, e scuro molto buona in un’altra d’una Donna con un carro e sopraui due puttini coloriti intorno a un festone [...]”

rapto de la bella Perséfone por Plutón. La historia cuenta que el rey surgió por debajo de la tierra y se llevó a Perséfone en su carro.⁹⁹ Ésta sería la primera y única evidencia que se tiene de Céspedes pintando temas mitológicos en Roma. La historia que describe Van Mander coincide con los pocos elementos que Baglione observa en la deteriorada fachada.¹⁰⁰

A lo largo del ensayo la mayor atención se ha puesto en mostrar cómo es que Céspedes fue influido por el renacimiento italiano y la manera selectiva en que se apropió de elementos. Algo se mencionó sobre su propia contribución al desarrollo artístico romano al mostrar que *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* antecede al fresco de Il Domenichino. Sin embargo, su influencia en Roma podría haber sido aún mayor de poder asociarlo con Marcello Venusti, un discípulo de Miguel Ángel muerto en Roma en 1579. Céspedes podría ser la fuente que Venusti utilizó para realizar lo que Johannes Wilde ha llamado un “extraordinario fondo arquitectónico” en su *Cristo expulsando a los prestamistas del templo*, en la National Gallery de Londres.¹⁰¹ En esta pintura de pequeño formato Venusti copió un *modello* que Miguel Ángel dibujó para él. Si bien pintó las figuras a partir del dibujo, para Wilde resulta poco probable que el artista inventara por su cuenta el fondo, en donde se hace referencia explícita al templo de Jerusalén (figura 19).¹⁰²

Este fondo pintado por Venusti resulta “extraordinario” porque en él aparece la columna “torcida” o salomónica, no como un mero motivo decorativo sino como una alusión directa al primer templo de Jerusalén. Obsérvese además que el candelabro del fondo es una referencia específicamente judía. La importancia dada a las formas arquitectónicas que debieron existir en el primer templo de Jerusalén se debía a que se consideraba que éstas habían sido inspiradas por Dios durante el reinado de Salomón (ca. 970-931 a. n. e.). Dios había dictado un modelo a seguir que difícilmente podía conocerse después de la destrucción del templo. Sin embargo, una solución al problema fue la exégesis bíblica o la investigación histórica. Resulta difícil pensar que Venusti llevara a cabo dicho trabajo y, en cambio, sabemos que fue un tema

99. Bressy, *op. cit.*, p. 43: “facero anche nella strada del Popolo (attuale Via del Corso) una facciata su cui la storia o la favola di Plutone che rapisce Proserpina, ed altre cose [...]”

100. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, J. Murray, 1974, pp. 259-260.

101. Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures*, Oxford-Nueva York, Clarendon-Oxford University, 1978 (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), p. 181.

102. *Ibidem*.

que interesó a Céspedes. Éste dejó una clara evidencia al final de su vida, cuando escribió su discurso sobre el templo de Salomón. Ninguno de sus escritos tardíos puede aislarse de su estancia en Italia y, seguramente, las preocupaciones teóricas de sus últimos años ya estaban presentes durante su juventud. En su discurso, Céspedes menciona que existe una columna en Roma que ha permanecido en San Pedro desde la edad media y que se cree viene del templo de Jerusalén: “Dízese i tiénese por cierto ser algunos despojos del templo de Gerusalén o de otra alguna fábrica de aquella ciudad que fueron traídos de allí en la guerra del emperador Tito i lo confirma una dellas que está en la iglesia de San Pedro de Roma [...]”.¹⁰³ Al igual que Arias Montano, Céspedes pensaba que la arquitectura del primer templo de Jerusalén tenía antecedentes históricos concretos que podían verificarse, aunque, por supuesto, hubiera sido inspirada por Dios. Para encontrar la forma y el origen fue más allá de Vitruvio y llegó al mundo judío en el cercano oriente, justificando y reviviendo el uso de la columna torcida o salomónica.

Me parece que Céspedes pudo haber conocido a Venusti, pues los nombres de ambos aparecen el mismo año en documentos de la Academia de San Lucas. En el *Libro antico degli'accademici ed aggregati. 1535-1653* se dice que Venusti recibió el pago de entrada del español “Luis de Caravagial” en 1577, y en otro papel del mismo año y perteneciente al mismo libro el nombre de Céspedes aparece como miembro de la Academia (folio 72).¹⁰⁴

En 1977, Martínez Ripoll llamó a Céspedes el primer teórico del orden salomónico, cuando estudió su discurso sobre el templo de Salomón.¹⁰⁵ De poder comprobarse la liga de Céspedes con Venusti y la influencia arriba descrita, no solamente se aclararía el problema en torno de la fuente utilizada por el artista en la pintura de Londres; también sugeriría que Céspedes participó en discusiones sobre el tema desde su estancia en Roma. Se ha sugerido que el objetivo del discurso de Céspedes era proteger o apoyar la propia postura de Arias Montano, opuesta a la de los jesuitas Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando. A diferencia de éstos, Montano, director de la edición de la *Biblia políglota*, consideraba que la visión profética de Ezequiel no podía ser utilizada como una descripción del templo con validez histórica.¹⁰⁶

103. Céspedes, “Discurso sobre el templo...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 442.

104. Martínez de la Peña, *op. cit.*, p. 10.

105. Martínez Ripoll, *op. cit.*, p. 135.

106. *Ibidem*, pp. 137-138 y 142.

Éste es un tema en el que habrá que seguir investigando para conocer la manera en que las propias ideas de Céspedes pudieron repercutir en el ámbito italiano.

Conclusiones

La obra pictórica de Céspedes no puede dejar de considerarse una forma tangible de sus intereses intelectuales. Al dar los mismos rasgos físicos a los rostros de Eva y de María, Céspedes no copió pasivamente un rostro inspirado en el arte de Correggio sino que creó un código propio dentro del lenguaje visual. En términos pictóricos, afirmó que María era la segunda Eva. Así pues no resulta ser solamente un concepto sino una idea traducida a un lenguaje plástico. Céspedes utilizó un lenguaje “moderno” (inspirado en Zuccaro) para su historia de *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* y simultáneamente revivió una versión medieval de la historia. La “modernidad” de la pintura de Céspedes —y de su teoría del arte— no negó el pasado medieval sino que lo recuperó. Céspedes tampoco consideró que el pasado clásico fuera mejor que el moderno y que, por lo tanto, hubiera de copiarse servilmente. En su “Discurso del templo de Salomón”, por ejemplo, regresó al Antiguo Testamento para justificar el uso de una nueva forma en el arte, la columna salomónica —lo cual tampoco debe desligarse de la proliferación de estudios arqueológicos en el siglo xvi.

Para Céspedes, práctica y teoría, pintura y escritura, si bien eran diferentes lenguajes, pertenecían a un mismo reino. Su postura como humanista es de inclusión y no de exclusión, de unidad y no de especialidad, de universalismo y no de parcialidad. En conjunto, su teoría del arte exalta la unificación del pensador y el artista, de la teoría con la práctica. En lugar de discutir sobre la posición social del artista, Céspedes prefiere elevarla con el ejemplo. En el “Poema de pintura” liga perfectamente el arte de la pintura con el arte de la poesía. Esta obra no es el producto de una experiencia meramente teórica con el arte. Para entender cómo llegó a esta composición es necesario descubrir al artista. No existen escritos tempranos pero se tienen sus obras pintadas al fresco. Así, el estudio de la capilla Bonfili permite conocer al artista joven, visualizar y comprobar experiencias e influencias de las que habla en sus escritos tardíos. El estudio de la capilla ha mostrado el desarrollo de Céspedes durante su juventud en Roma. En torno de las formas y los con-

tenidos, partió de la narración confusa que caracteriza a *La Natividad* —formas comprimidas y gestos alejados del tema principal—. Esta compleja composición desaparecerá para dar paso a un estilo monumental y simplificado: las figuras crecen y su número disminuye, la atención de todas se concentra en un único tema o punto, generando una lectura más directa. Céspedes da prioridad a la representación de la figura individual y aumenta la presencia del paisaje que pinta Arbasia. El mejor ejemplo de este nuevo estilo es *Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva*. Ambos estilos acompañan los años que siguieron a la última reunión del concilio de Trento. Habrá de pasar tiempo para que se reglamente la iconografía del arte religioso conforme a los propósitos de la iglesia.

Los frescos de Céspedes en Trinidad de los Montes muestran que en este periodo temprano sus fuentes directas fueron sobre todo Correggio y los Zuccaro, lo cual no entra en contradicción con su admiración por Miguel Ángel y Rafael sino que hace referencia a su modernidad pictórica y a sus intereses expresivos. No es gratuito que se tomen elementos expresivos del arte de Correggio durante la contrarreforma y que a Federico Zuccaro, al igual que Céspedes, lo inquietaran temas eruditos. Céspedes —dirá Pacheco— era el espíritu viviente de Correggio en relación con la suavidad, la belleza, la excelencia del color y la grandeza del dibujo.¹⁰⁷ De cualquier manera, Céspedes reconoce al final de su vida que los más grandes artistas de la historia del arte eran Miguel Ángel y Rafael. Esta preferencia no es necesariamente una contradicción. La admiración de Céspedes por Miguel Ángel puede compararse con la del propio Vasari, para quien Miguel Ángel no estaba solamente en la cumbre de una tradición sino que era un parteaguas. Miguel Ángel había dado a los artistas que le siguieron libertad en la ejecución de su arte. Los habría librado de las reglas del arte clásico y de Vitruvio. Para Vasari, Miguel Ángel había liberado a los artistas de seguir el mismo camino.¹⁰⁸ Céspedes también planteó los problemas que traía un ciego seguimiento de Vitruvio y los clásicos.¹⁰⁹ Al referirse al trabajo que Miguel Ángel realizó para la biblioteca de San Lorenzo en Florencia, alabó la variedad y

107. Pacheco, *Arte de la pintura*, vol. 1, p. 477.

108. Giorgio Vasari, *La vita de Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edición y notas de Paola Barocchi, Milán, R. Ricciardi, 1962, vol. 1, p. 59: “[...] gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d’una strada comune eglino di continuo operavano.”

109. Véase *supra*, nota 34.

novedad de los ornamentos: “En Florencia la librería de San Marcos, con tanta excelencia i novedad de ornatos i variedad que hizo parecer todas las demás hasta su tiempo como miembros adormecidos.”¹¹⁰ Así pues, resulta revelador que en su “Poema de pintura” comparara a Miguel Ángel con Prometeo, quien —según la mitología griega— robó el fuego a los dioses para dárselo a la humanidad: el fuego de la inspiración creativa que implicaba libertad. Por ello Júpiter lo castigó: “Qual nuevo Prometeo en alto vuelo / Alzándose, extendió las alas tanto, / Que puesto encima el estrellado cielo / Una parte alcanzó del fuego santo; / Con que tornando enriquecido al suelo, / Con nueva maravilla y nuevo espanto, / Dio vida con eternos resplandores / A mármoles, a bronce, a colores [...]”¹¹¹ ¿No había hecho lo mismo Miguel Ángel? ¿No había sido castigado por la iglesia contrarreformista? Prometeo era un perfecto símbolo de libertad que correspondía con el ideal que planteaba Miguel Ángel: como artista independiente, innovador y desprendido de los lazos esclavizantes del presente (los gremios) y el pasado (la antigüedad). Es por todo ello que —como escribió Vasari— los artistas debían estarle eternamente agradecidos a Miguel Ángel pues había roto las cadenas con este pasado. El reconocimiento final que Céspedes hace a Miguel Ángel no tiene por qué interpretarse como una negación de sus influencias directas sino como una valoración de la libertad creativa de Miguel Ángel, de su exploración del cuerpo humano y del uso del dibujo.

Céspedes se interesó por entender todo lo relacionado con la actividad humana. Acumuló conocimiento, un paso anterior a una ordenación sistemática. Su postura acumulativa y no selectiva no es un problema sino una manifestación del periodo en que vivió, así como del hecho de que sólo se han conservado fragmentos de su obra. Más que excluir, incluyó conocimiento y —lo que es más importante— se interesó por los orígenes de la cultura y por un cristianismo primitivo. Esta búsqueda por el principio se percibe tanto en sus escritos como en sus pinturas; por ejemplo, en ese regreso a la edad media. Asimismo, sus investigaciones arqueológicas e históricas pueden relacionarse con sus apropiaciones de ciertos elementos medievales. Sus búsquedas no pararon en Grecia y Roma sino que fueron a dar hasta los judíos al hacer mención de la primera ciudad después del diluvio, Babilonia, y explicar cómo fue que se originó ahí la columna salomónica.

110. Céspedes, “Discurso de la comparación...”, en Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 437.

111. Pablo de Céspedes, “Poema de pintura”, en Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 102.

Benedetto Croce escribió que entender una obra de arte significaba entender el todo en las partes y las partes en el todo. La única manera de conocer las partes —dijo— es conociendo el todo y viceversa: “comprendere un’opera d’arte e comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora se il tutto no si conosce se non attraverso le parti (e qui e la verita della prima proposizione), le parti non si conoscono se non attraverso il tutto (e questa e la verita de la seconda proposizione).”¹¹²

Este pensamiento ha inspirado el método y objetivos seguidos a lo largo de este ensayo. El “todo” no es solamente la capilla en su conjunto sino el propio Céspedes inmerso en el ambiente cultural que vivió, así como las circunstancias entre Italia y España que lo muestran como parte de su tradición y como creador de un nuevo ambiente cultural particular que forma parte del general. En este sentido, se ha mostrado el manierismo desde la manifestación concreta de este artista.

Al confrontar el trabajo pictórico de Céspedes con su teoría, y viceversa, se han aclarado ambas esferas y periodos. Sin embargo, dejo para un estudio futuro la evaluación de su obra en España. Teniendo en cuenta la íntima vinculación entre las formas y los contenidos en la obra temprana de Céspedes, habrá que explicar el significado que Céspedes dio a sus palabras cuando, enojado por los comentarios de sus amigos, insistió en que ellos deberían de admirar los gestos en las manos y las caras de sus figuras de la *Última cena* y no los objetos de poca importancia en los que habían fijado su atención: “los que la veían celebraban un vaso que estaba pintado en ella sin atender a la valentía de lo demás enfurecido; decía a su criado ‘Andrés, bórrame luego este jarro y quítamelo de aquí. No se repara en cabezas y manos en lo que he puesto todo mi estudio y cuidado.’”¹¹³ Será en el estudio detallado de la representación de esas manos y caras que conforman distintos gestos en los que —me parece— habrá que encontrar el significado que Céspedes quiso dar a su obra más célebre.✿

112. Benedetto Croce, *Problemi di estetica a contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923, p. 42.

113. Pacheco, *Arte de la pintura*, vol. II, p. 139.

Fuentes

ACDSC-TM Archivio del Convento delle dame del S. Cuore a Trinità dei Monti.

APEF-RL Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette.

Angulo Íñiguez, Diego, “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes, de Roma”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. XL, núm. 160, octubre-diciembre de 1967.

———, “Pintura del renacimiento”, en *Ars Hispaniæ* (Madrid), vol. XII, 1954.

Baglione, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottavo*, Roma, Giovanni Succetti, 1649 [primera edición, 1642].

Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Bressy, Mario, “Cesare Arbasia, pittore saluzzese del '500” en *L'Arte* (Milán), vol. LX, 1961.

Brown, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

———, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, Princeton University, 1978.

———, “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, en *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), núm. 23, 1965.

Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, 6 vols.

Cleri, Bonita, “Officina familiare”, en *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Catálogo de la exposición del Palazzo Fagnani, Sant'Angelo in Vado, 18 de septiembre-7 de noviembre de 1993, introducción de Paolo Dal Poggetto, Sant'Angelo in Vado (Italia), Grafica Vadese, 1993.

Croce, Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923.

Fallay d'Este, Lauriane, “Les Fresques de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-Monts à Rome”, en *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée* (Roma), vol. 102, 1990-1991.

Gil Serrano, Aurora, “La pintura de Pablo de Céspedes”, en *Axerquia* (Córdoba), núm. 4, 1982.

Gombrich, Ernst, “Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Te”, en *The Essential Gombrich*, compilación de Richard Woodfield, Londres, Phaidon, 1996.

Gould, Cecil, *The Paintings of Correggio*, Londres, Faber, 1976.

Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, J. Murray, 1974.

Heikamp, D., “Vicende di Federigo Zuccari”, en *Rivista d'Arte* (Florenia), vol. XXXII, 1957.

Hirst, Michael, “Daniele da Volterra and the Orsini Chapel-1”, en *The Burlington Magazine* (Londres), vol. 109, 1967.

———, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-Londres, Yale University, 1988.

Mâle, Émile, *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle, Italie-France-Espagne-Flandres*, París, Armand Colin, 1932.

- Martínez de la Peña, Domingo, "Artistas españoles en la Academia de San Lucas", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), núm. 164, 1968.
- Martínez Ripoll, Antonio, "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", en *Real monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), 1987.
- Missirini, Melchior, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, s. e., 1823.
- Muller, Priscilla E., "Pablo de Céspedes: A Letter of 1577", en *The Burlington Magazine* (Londres), vol. CXXXVIII, núm. 115, febrero de 1996.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de d. Juan, 1956, 2 vols.
- , *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición e introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan Agustín Ceán y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1947 [primera edición, 1715].
- Pecchiai, Pio, "Registri dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti", en *Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi* (Roma), serie 2, año XXV, 1958.
- , "La Trinità dei Monti". Manuscrito en la Biblioteca Hertziana, Roma, 1965.
- Pérez Sánchez, Alonso, "Céspedes en Guadalupe", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. XLIV, núm. 175, julio-septiembre de 1971.
- Quílez Corella, Francesc Miquel, "La cultura artística de Pablo de Céspedes", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), núm. 39, 1990.
- Ramírez de Arellano, Rafael, "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), vols. 11 y 12, 1903 y 1904.
- , *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922, 2 vols.
- Ricci, Corrado, *Antonio Allegri da Correggio: His Life, His Friends, and His Time*, traducción de Florence Simmonds, Londres, W. Heinemann, 1896.
- Rubio Lapaz, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.
- Spear, Richard E., *Domenichino*. New Haven-Londres, Yale University, 1982.
- Taddeo Zuccaro: *His Development Studied in his Drawings*. Catálogo razonado e introducción de John A. Gere, Londres, Faber, 1969.
- Titi, Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Marco Pagliarini, 1763.
- Tubino, Francisco María, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868.

- Vasari, Giorgio, *La vita de Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edición y notas de Paola Barocchi, Milán, R. Ricciardi, 1962, 5 vols.
- , *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, edición de Rosanna Bettarini, comentario de Paola Barocchi, Florencia, Sansoni, 1966-1987, 9 vols.
- Vicuña, Carlos, “Juan Bautista de Toledo, arquitecto segundo de la fábrica de San Pedro, de Roma”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), tomo xxxix, núm. 153, enero-marzo de 1966.
- Weil-Garris Brandt, Kathleen, “Michelangelo's Pieta for the Cappella del Re di Francia”, en “*Il se rendit en Italie.*” *Études offertes à André Castel*, Roma-París, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, 1987.
- Wilde, Johannes, *Michelangelo: Six Lectures*. Oxford-Nueva York, Clarendon-Oxford University, 1978 (Oxford Studies in the History of Art and Architecture).