

Mecenazgo, clientela y gestión artística en la Córdoba del Quinientos. Un ejercicio de enriquecimiento cultural y patrocinio en la pintura

Patronage, clientele and artistic management in Cordova during the 16th Century. An exercise in cultural enrichment and patronage in the painting

Juan LUQUE CARRILLO

Universidad de Córdoba

[https://orcid.org/0000-0001-8705-0307/](https://orcid.org/0000-0001-8705-0307) juanluque317@gmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.8630

Recibido: 27/I/2025

Aceptado: 2/X/2025

RESUMEN: El mecenazgo artístico y los procesos creativos en la sociedad cordobesa del siglo XVI ponen de relieve el impacto de los códigos estéticos italianos en sus principales manifestaciones plásticas, principalmente en aquéllas de temática religiosa. Esta circunstancia influyó en el desarrollo del ejercicio artístico en la ciudad y enriqueció los contenidos de sus tradicionales programas iconográficos de la pintura. En el siguiente trabajo abordaremos el fenómeno del mecenazgo en Córdoba a partir de 1500, atendiendo a algunos aspectos relativos a los pintores y a sus clientes, a los tipos de encargos y a los temas demandados con mayor frecuencia.

Palabras clave: Córdoba, siglo XVI, pintura del Renacimiento, mecenazgo artístico, Pablo de Céspedes.

ABSTRACT: Artistic patronage and creation processes in the Cordovan society during the 16th Century highlight the impact of Italian humanist aesthetic models on its main plastic manifestations, mainly those with religious themes. This circumstance marked the development of art in the city and enriched the contents of its traditional iconographic programs, especially the pictorial ones. In this work we will address the phenomenon of patronage in Cordova from 1500, taking into account some aspects relating to painters and their patrons, the works and finally to topics mainly in demand.

Keywords: Cordova, 16th Century, Renaissance painting, artistic patronage, Pablo de Céspedes.

Durante las décadas centrales del siglo XVI la ciudad de Córdoba experimentó uno de sus períodos de mayor actividad y florecimiento cultural en Época Moderna, gracias a la proliferación de artistas que trabajaron al servicio de las numerosas corporaciones y empresas artísticas locales del momento, muchas de ellas vinculadas al estamento religioso. Algunos de estos maestros de reconocido prestigio nacieron y se formaron

en la ciudad, desarrollando sus trayectorias profesionales en sus ambientes y círculos cercanos; otros, en cambio, migraron desde tierras extranjeras, especialmente de las regiones del norte y centro de Italia, introduciendo en nuestro país las modas y códigos estéticos del clasicismo romano¹.

¹ El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D "Tras la Frontera. Transformaciones

Estas operaciones artísticas estuvieron generalmente apoyadas por la Iglesia “indiscutible mecenas y cliente por excelencia (...)”² y por algunos mecenas de las élites asentadas en la urbe. Dentro del ámbito eclesiástico, la Catedral de Santa María -antigua mezquita aljama- reunió la colección pictórica más rica y expectante, tanto en número de piezas como por su categoría artística, junto con los principales monasterios repartidos entre los populares barrios cordobeses de la Medina y la Aixerquía, como el de San José y Santa Ana (de carmelitas descalzas) o el de San Agustín, hoy habitado por una comunidad de padres dominicos³.

Por otra parte, tanto la nobleza como los comerciantes, los militares de alto rango y algunas corporaciones sociales sufragaron importantes proyectos y encargos pictóricos, ya fuera para el sector doméstico, es decir para el embellecimiento de sus ricas mansiones y casas solariegas, o bien para decorar sus capillas funerarias fundadas en las principales capillas catedralicias, parroquias y conventos. En ocasiones, la autoridad que los mecenas ejercían sobre los artistas llegó a ser tan decisiva, que algunas soluciones formales de los pintores locales fueron apoyadas, y a veces incluso condicionadas, por los gustos de los comitentes, quienes demandaban una posición estética⁴.

socioeconómicas e institucionales en el sur del Reino de Córdoba. 1492-1650”, ref. PID2023-150304NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

² María Ruiz Ortiz, “El espacio de trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestrelas y artistas”, *Trocadero*, nº 20 (2008), 187-198.

³ Antonio Urquiza Herrera, “Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformación en la recepción de la práctica artística”, en *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación red*, edición de la Universidad de las Islas Baleares (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2004), 507-522.

⁴ Ángel Justo Estebaranz, “Clientela y patronazgo artístico en la Córdoba del Seiscientos”, en *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*, coord. por Paula Revenga Domínguez y José María Palencia Cerezo (Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2016), 43-63.

Ahora bien, esta situación se dio con frecuencia no sólo en Córdoba, sino también en otros muchos focos y urbes de la España del Quinientos, pudiéndose corroborar cómo muchas veces fue el propio cliente quien fijaba las hechuras, el tipo de soporte plástico y sus representaciones iconográficas, de modo que a menudo los pintores se redujeron a unos meros ejecutores de la idea del promotor. De esta manera, se entiende el gusto por determinadas soluciones formales, así como por ciertos temas que gozaron de gran éxito entre los mecenas locales, fundamentalmente aquellos lienzos de carácter devocional que tuvieron gran repercusión en la devoción popular cordobesa a partir de 1600-1620⁵.

En este proceso de recepción artística italiana desempeñó una influencia vital el pintor de origen piamontés Cesare Arbasia (Ca. 1547-1607), maestro que se encontraba activo en Córdoba durante el último tercio del Quinientos, dirigiendo los trabajos de decoración mural del templo parroquial de El Sagrario de la Catedral, tras una breve estancia en Málaga, en torno a 1580-1582, donde se ocupó del dorado de la capilla mayor catedralicia y las escenas de la Pasión que presiden su cabecera. Su estilo, decididamente moderno, italianizado y tendente al empleo de gamas frías, debió impactar a los canónigos y religiosos malagueños y cordobeses, educados en la tradicional concepción hierática y plana de marcado medievalismo cuyos últimos ecos sucumbieron con éxito en Andalucía en torno a 1550⁶.

⁵ Clara Sánchez Merino, “La producción de imágenes como capital simbólico: artistas y patrocinadores de la mesocracia cordobesa en la época moderna” (tesis doctoral, Córdoba, 2024), 75.

⁶ Diego Angulo Iñiguez, “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma”, *Archivo Español de Arte*, nº 160 (1967), 305-308.

LOS PINTORES Y LOS TIPOS DE ENCARGO

A lo largo del segundo tercio del siglo XVI la economía cordobesa experimentó uno de sus mayores crecimientos, gracias al desarrollo y expansión de su agricultura, lo que favoreció sin duda la aparición de un importante foco artístico en la ciudad, competidor en cierto modo de la gran escuela de arte de Sevilla, vinculada al monopolizado comercio con las Indias desde los orígenes de la colonización americana. Este crecimiento económico cordobés se patentó particularmente en el desarrollo de su arquitectura, de un modo muy singular en la construcción del crucero y nueva capilla mayor y coro catedralicios, además de numerosas reformas en otros templos de la diócesis, decoraciones retablisticas y dotación de mobiliario y ajuar litúrgico.

En el caso concreto de la pintura, Córdoba logró evolucionar gracias a una generación de maestros que suprimieron en sus composiciones los tradicionales elementos góticos e incorporaron los nuevos códigos romanistas del Renacimiento Pleno, como puede advertirse en las producciones de los pintores Antonio Mohedano (Ca. 1563-1626) o Juan de Peñalosa (1579-1633), ambos artistas muy preocupados por las leyes espaciales y por la definición de la perspectiva en composiciones de marcado carácter narrativo, sin profundizar en efectos tenebristas ni marcados contrastes cromáticos⁷.

Bajo estas premisas socio-artísticas, los maestros cordobeses fundaron sus talleres en los barrios más populares y conocidos de la ciudad, donde acogieron a jóvenes aspirantes para aprender el oficio de la pintura, instruyéndolos teóricamente durante un período de tiempo concertado ante notario público. En otros casos, se documentan pintores venidos de diferentes latitudes de

⁷ Rafael González Zubietta, *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierra (1563-1626)* (Córdoba: Excmo. Diputación provincial de Córdoba, 1981), 26.

España, como el baezano Antón Becerra (activo a mediados del siglo XVI), o Alonso de Aguilar (1520-1580), natural de Zamora, si bien también se debe destacar la actividad de otros artistas procedentes de países de gran tradición pictórica, como Alejo Fernández (1475-1545), de origen alemán; Pedro de Campaña, bruselense nacido hacia 1503 y muerto en Sevilla en 1580, o Fray Juan de la Miseria, lego carmelita napolitano que profesó sus votos y vivió en el eremitorio de los Arenales de la localidad de Hornachuelos⁸.

Entre todos los artífices asentados en la ciudad, hubo algunos que contaron con el beneplácito de la clientela cordobesa durante este periodo, y que gozaron pues de los mejores encargos, como el mencionado Pedro de Campaña o, más avanzada la centuria, Juan Luís Zambrano. Otros pintores, como Pablo de Céspedes, contaron también con el favor de la oligarquía civil y eclesiástica, aprovechándose en este caso de su limpieza de sangre certificada en 1577 y que trajo consigo la posesión de su ración en la Catedral de Córdoba. Esta preferencia por determinados artistas para trabajar en los encargos más prestigiosos y mejor remunerados llevaría aparejada una desigual posición económica entre los pintores cordobeses del Quinientos⁹. Los había, por tanto, que tenían una situación más acomodada, con bienes inmuebles, rentas, cantidades en efectivo y objetos de valor; mientras que otros vivieron en circunstancias más desfavorecidas, a veces incluso en situaciones de extrema pobreza. Algunos desempeñaron sus profesiones pictóricas junto a otras actividades que les suponían unos ingresos complementarios y les permitieron una mejor calidad de vida. Sirvan de ejemplo el pintor Miguel Ruiz de Espinosa, quien compaginó a partir de 1539 sus encargos pictóricos con otras labo-

⁸ Elena Escudero Barrado, "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada", *Archivo Español de Arte*, nº 366 (2019), 161-174.

⁹ Antonio Urquiza Herrera, "Recepción y demanda de modelos artísticos en la pintura del siglo XVI en Córdoba" (tesis doctoral, Córdoba, 2000), 43.

res vinculadas a la preparación del cuero; o Agustín del Castillo, padre del reconocido pintor del siglo XVII Antonio del Castillo y Saavedra, quien durante sus últimos años de profesión también trabajó en la fundición de metales para piezas orfebres¹⁰.

Los encargos de mayor éxito en esta época fueron los retablos y los lienzos de carácter devocional, destinados a embellecer los templos, estancias monásticas, casas solariegas particulares y oratorios familiares. El encargo podía realizarse directamente a un pintor, o bien mediante concurso público. El primer caso muestra una profunda confianza del patrocinador en el artista, lo que además redundaba en una mayor rapidez de las gestiones. En la Córdoba del siglo XVI, encargos como el del lienzo de *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, realizado por Alejo Fernández hacia 1510, corresponden a esta tipología (Fig. 1). En cambio, otros casos como la contratación de las pinturas para el retablo de la capilla del Santo Nombre de Jesús, en la Catedral, necesitaron de un concurso previo en 1558.

Sin embargo, las subastas como procedimiento para el encargo de pinturas en esta época fueron poco frecuentes. No faltaron tampoco las ocasiones en que los propios artistas subcontratasen obras con otros maestros y colegas de la ciudad. Un ejemplo interesante es el que, en 1585, puso en relación a Cesare Arbasia con Luís de Valdivieso, pintor paisajista, para que éste se encargase de la decoración de escenas naturales en los lunetos superiores de los muros de la capilla sacramental catedralicia¹¹.

Los encargos podían venir a menudo a través de mandas testamentarias. En este

¹⁰ José Valverde Madrid, "Tres pintores barrocos cordobeses: Agustín del Castillo, Juan Luis Zambrano y Acisclo Leal Gahete", *Boletín de Bellas Artes*, nº 3 (1975), 167-206.

¹¹ Antonio Ojeda Carmona, "César Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II", en *Córdoba en tiempos de Felipe II*, coord. por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia (Córdoba: Cajasur, 1998), 393-414.

caso, generalmente las referencias son muy escuetas, pero aportan luz suficiente sobre la naturaleza de la obra encargada, su ubicación y la cantidad destinada para su ejecución, lo que suponía a veces una tarea de gran responsabilidad para los albaceas. En cambio, otras veces las instrucciones eran más precisas. Un caso evidente de esta práctica fue el encargo que mediante manda testamentaria hizo en 1577 don Andrés Pérez de Buenrostro, canónigo, fundador de la Capilla de la Natividad de Nuestra Señora en la Catedral. En el documento notarial, el religioso expresa su deseo de terminar la decoración del retablo que preside dicha capilla con la pintura de *El Árbol de Jesé*, encargando su ejecución al pintor Gabriel Rosales¹² (Fig. 2).

Finalmente, junto a los encargos de la Iglesia y de mecenas particulares, un pequeño número de ventas de pinturas se llevó a cabo en los propios obradores de los pintores, sin mediar contrato previo. Esta modalidad alcanzó, sin embargo, su mayor éxito a partir de 1635-1640, gracias a figuras de reconocido renombre como el ya mencionado Antonio del Castillo, cuyos ingresos durante su primera etapa profesional procedieron precisamente de las pinturas vendidas en su taller. En estos obradores pictóricos debieron venderse sobre todo pinturas de carácter devocional, de reducidas dimensiones, fáciles de trasladar y mover hasta sus destinos. Por último, en otras ocasiones, las piezas artísticas se vendían también en ferias de pueblos de la provincia, en localidades de gran índice poblacional como Priego de Córdoba, Cabra, Aguilar de la Frontera o Lucena, e incluso en ferias de otras ciudades, a través de mercaderes que se dedicaban a este oficio y recibían un porcentaje del beneficio de la obra, previamente acordado con el pintor. De esta manera, no sería el encargo directo de la obra, sino el trabajo del comerciante, lo que primaría¹³.

¹² María de los Ángeles Raya Raya, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), 32.

¹³ Antonio Urquiza Herrera, "Aproximación me-



Fig. 1. Alejo Fernández. *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, circa 1510. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes, Córdoba. Fotografía del autor.



▪ Fig. 2. Gabriel Rosales. *El Árbol de Jesé*, 1558. Óleo sobre lienzo. Capilla de la Natividad de Nuestra Señora, Catedral de Córdoba. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.

EXPRESIÓN DEL PODER ECLESIÁSTICO

Durante todo el siglo XVI se llevó a cabo en Córdoba buena parte de la decoración pictórica de las principales capillas de la catedral, iglesias parroquiales y algunos conventos. Las comunidades religiosas establecidas en la ciudad aprovecharon este momento para encargar series de lienzos sobre la vida de sus santos fundadores y de otros miembros destacados de la orden, a veces con ocasión de finalización de los claustros. Prácticamente todos los artistas afamados de la ciudad trabajaron para las órdenes religiosas. El pintor Antonio Mohedano, que terminaría instalándose en Antequera (Málaga) hacia 1585, había realizado varios encargos para la comunidad de hermanos franciscanos de su localidad natal, Lucena, y un apostolado al fresco para el convento de Santa Ana de la misma población¹⁴. Para las jerónimas del convento de Santa Marta de Córdoba, Baltasar del Águila y Andrés de Ocampo realizaron en 1582 las pinturas del retablo mayor de la iglesia, incluyendo la serie hagiográfica que decora la predela¹⁵. Pablo de Céspedes, tras su regreso del primer viaje a Roma en 1577, pintó para la iglesia de la Compañía de Jesús una serie de cuadros desaparecidos en la actualidad, así como para las clarisas de Santa Inés y el convento cisterciense de los Santos Mártires¹⁶.

todológica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba”, en *Arte e identidad culturales*, coord. por José Antonio Gómez (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998), 519-534.

14 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Aguilar, 1947), 56.

15 Juan Dobado Fernández y María Yllescas Ortiz, *Córdoba, ciudad conventual* (Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2014), 22.

16 Juan Luque Carrillo, “La Asunción de la Virgen del pintor Pablo de Céspedes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid”, en *Assumpta in coelum*, coord. por Ramón de la Campa Carmona (Sevilla: Antigua, Fervorosa y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción y Santísimo Rosario de Cantillana, 2025), vol. 1, 535-546.

Uno de los conjuntos pictóricos más importantes de la provincia se encuentra en la localidad de Baena, en la comarca de la Campiña Este-Guadajoz, al sur del antiguo reino cordobés. Se trata de la serie de pinturas al óleo sobre cobre que decora la iglesia conventual de Madre de Dios, anónima, aunque de indudable influencia italiana. Se compone la serie de diez cuadros con representaciones de los principales pasajes de la vida de la Virgen María, desde su infancia y presentación en el templo, hasta su Asunción y Coronación. Otras pinturas importantes, también anónimas, que decoran el tramo de la nave correspondiente al lado de la Epístola representan los temas de la *Adoración de los pastores*, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* y *Santo Domingo de Guzmán*, composiciones de gran detallismo donde sobresalen el exquisito tratamiento de las telas de las indumentarias de los personajes, el simbolismo de sus rostros y la monumentalidad de sus figuras y siluetas¹⁷.

De un modo similar, el cabildo de la Catedral y el Obispado también patrocinaron muchas de las más importantes colecciones pictóricas de la Córdoba del siglo XVI. La decoración de las capillas catedralicias vivió, sin duda, uno de sus períodos de mayor actividad y auge. En el último tercio de la centuria, los ya mencionados artistas Cesare Arbasia y Pablo de Céspedes habían trabajado en numerosos encargos patrocinados por los canónigos y párrocos de algunas iglesias y templos de la capital cordobesa¹⁸. No obstante, años antes, artistas como Miguel Ruiz de Espinosa, Gabriel Rosales o Pedro de Campaña, entre otros, ya habían intervenido en la decoración pictórica de algunas otras capillas del templo mayor cordobés, entre las cuales debe mencionarse de un modo es-

17 Francisco Manuel Carmona Carmona, “Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento de Madre de Dios de Baena (Córdoba)”, *Hispania Sacra*, nº 143 (2019), 191-208.

18 Eduardo Blázquez Mateos y Juan Antonio Sánchez López, *Cesare Arbasia y la literatura artística del Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), 57.

pecial la capilla de *Ieshu Verde* y San Nicolás de Bari, cuyo retablo fue diseñado en 1555 por el arquitecto Hernán Ruiz II (Ca. 1514-1569) y terminado de pintar y decorar por Campaña dos años después (Fig. 3)¹⁹. Los temas seleccionados para la predela fueron *El lavatorio de los pies, la Santa Cena y la Oración en el Huerto*. En el cuerpo inferior Campaña dispuso los lienzos de *la Anunciación* y *la Epifanía*, a ambos lados de la imagen de bulto redondo con representación del titular de la capilla, San Nicolás de Bari. A continuación, para el segundo cuerpo se encargaron los cuadros que representan *la Batalla de los Ángeles*, *la Virgen con el Niño* y *el Martirio de San Bartolomé*, composiciones de mayor tensión y aparatosidad donde el juego y contraste de diagonales, rectas y líneas curvas rompen el marcado equilibrio de los lienzos anteriores.

Finalmente, en el centro del ático se representa la escena del *Calvario*, con las figuras de María, San Juan y la Magdalena arrodillada a los pies del Crucificado; una composición exenta de dramatismo donde el autor parece centrar su interés en la recreación del espacio natural donde se desarrolla la escena, y no tanto en el simbolismo de los rostros de los personajes o en la anatomía inerte de Cristo. Finalmente, flanqueando la pintura, aparecen dos tondos con los retratos de San Pedro (a la izquierda) y San Pablo (a la derecha), cada uno singularizado con sus tradicionales atributos iconográficos y con rostros de marcada influencia foránea²⁰.

Concluida la intervención de Campaña en esta capilla, la decoración pictórica de la Catedral de Córdoba recibió un mayor impulso aún, sobre todo a partir de la década de 1580, con motivo de la consagración del nuevo templo sacramental en el espacio que anteriormente había ocupado la libreería capitular, en el ángulo suroriental del conjunto. Su decoración pictórica al fresco,

19 Manuel Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Cajasur, 2007), 364.

20 Juan Luque Carrillo, *El arquitecto Juan de Ochoa, 1554-1606* (Córdoba: Excmo. Diputación Provincial de Córdoba, 2020), 74.

dirigida por Arbasia, constituye probablemente el legado más importante de pintura mural de toda la región andaluza occidental, pues en ella todas las paredes se encuentran decoradas con pinturas al óleo, así como las cabeceras, los laterales y los intercolumnios que seccionan los tramos de las naves.

En primer lugar, el presbiterio se decoró con la monumental pintura de *la Santa Cena*, tema eucarístico que cobró una particular importancia a partir de las últimas sesiones conciliares en Trento²¹. En un nivel inferior, a ambos lados del tabernáculo con el sagrario, Arbasia representó al *rey David* y al *profeta Isaías*, en sencillas hornacinas bícromas que pretenden crear sensación espacial (Fig. 4).

A la izquierda del presbiterio, la nave del Evangelio quedó presidida por la pintura con representación de *Jesús despidiéndose de su madre en Betania*, obra de gran esmero que revela la impronta italiana del autor, con características específicas de los modelos romanos de mediados del Quinientos como la ampulosidad de los ropajes y las telas, o los tipos de poses y expresiones de los personajes. De semejante calidad es la arquitectura fingida que enmarca la composición; un retablo que incorpora -hacia 1585- la columna salomónica como elemento articulador, y que soporta un frontón curvo partido con las figuras recostadas de las virtudes de la Obediencia y la Caridad²².

En el lado opuesto, Arbasia representó la escena de *la Oración de Cristo en Getsemaní*, obra de inferior calidad donde posiblemente el autor delegó parte del trabajo en su taller, concretamente en lo referente al tipo de atmósfera nocturna que envuelve la escena y a la vegetación del primer plano. Como en el caso anterior, la obra se enmarca en otro retablo fingido que incorpora los mismos elementos arquitectónicos, incluyendo aho-

21 Manuel Pérez Lozano, "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8 (1991), 57-64.

22 Ana Isabel Barrena Herrera, "Pinturas murales en el Sagrario de la Mezquita-Catedral", *Arte, arqueología e historia*, nº 6 (1999), 11-13.



Fig. 3. Hernán Ruiz II (arquitecto) y Pedro de Campaña (pintor). *Retablo de la capilla de Iesu Verde y San Nicolás de Bari*, 1555-1557. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.



Fig. 4. Cesare Arbasia. Pinturas de *la Cena*, *Rey David* y *Profeta Isaías*, en presbiterio de la capilla sacramental, Catedral de Córdoba. Circa 1585. Autor de la fotografía: Xosé Garrido.

ra en el remate las figuras de las virtudes de la Firmeza y la Fortaleza.

El resto del programa iconográfico de la capilla del Sagrario es producto del descubrimiento, en aquellos años, de las reliquias de los Santos Mártires cordobeses, halladas en la iglesia parroquial, hoy Basílica Menor, de San Pedro. De este modo, se representan los principales mártires naturales de la ciudad, de épocas romana y medieval-mozáabe, que murieron por su fe en Cristo. Agrupados de tres en tres, decoran las paredes de los testeros laterales: San Acisclo, Santa Victoria, San Zoilo, San Fausto, Santa Flora, San Pelagio o Santa Leocricia, entre otros. Bajo sus representaciones, aparecen cartelas donde se narran en caracteres latinos sus martirios, extraídos del *Memorial de los Santos* de San Eulogio. Por último, en los lunetos superiores, sobre cada grupo de mártires, encontramos interesantes representaciones paisajísticas donde intervino el pintor Luís de Valdivieso, como ya se indicó anteriormente. Algunas de estas obras, sobre todo las de la nave occidental, recuerdan las escenas rurales de temática pastoril que triunfaron en las regiones del norte y centro de Italia durante las décadas centrales del Quinientos, especialmente por el tipo de pincelada pastosa y su selección cromática fría²³.

En este ambiente propiciado por la Contrarreforma y el Humanismo, otra importante capilla catedralicia, la del Espíritu Santo, fundada por los hermanos Francisco, Juan y Diego de Simancas en 1568, albergó un impresionante despliegue visual centrado en la exaltación de las resoluciones dogmáticas adoptadas años antes en el Concilio de Trento²⁴. Gravísimo deteriorada a principios de los años 2000, se presentó en 2017 un complejo proyecto de restauración íntegra de todo el espacio, que consistió en la

23 Bartolomé Menor Borrego, *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (Córdoba: Cajasur, 2003), 32.

24 María de los Ángeles Jordano Barbudo, "Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba", *Archivo Español de Arte*, nº 374 (2021), 163-171.

reposición de los elementos arquitectónicos perdidos, fijación de sus soportes, restablecimiento de la cubierta y, lo más llamativo, ocurrido durante el proceso de intervención, el descubrimiento y recuperación de tres pinturas murales en los nichos del segundo cuerpo, que se estudiaron y atribuyeron a César Arbasia (circa 1590). Estas pinturas representan a los profetas del Antiguo Testamento Moisés, David e Isaías y, durante décadas, permanecieron ocultas bajo numerosos repintes aplicados (sin acertado criterio) para impermeabilizar la piedra de los paramentos y evitar su deterioro a causa de la excesiva humedad del lugar²⁵.

Llama poderosamente la atención la riqueza cromática de las vestimentas de los tres personajes, con ricos y muy variados colores rojizos, azules y gamas de verdes, además del abundante uso del oro en algunos elementos, como las aureolas, motivos decorativos textiles y atributos iconográficos, lo que confiere a la capilla una imagen de riqueza excepcional. El proceso de intervención duró cuatro años y culminó con la inauguración oficial del nuevo espacio el día 10 de mayo de 2021, a la que asistió -entre otras personalidades de estado- el Nuncio de Su Santidad el Papa Francisco en España don Bernardito Auza²⁶. En la actualidad, esta capilla del Espíritu Santo representa uno de los enclaves más visitados y nobles de todo el templo catedralicio, donde se advierte el esplendor del arte del renacimiento italianoizado vinculado nuevamente al maestro Arbasia.

Finalmente, la Inquisición también debió contribuir al desarrollo de la pintura cordobesa en el siglo XVI, aunque en menor

25 María de los Ángeles Jordano Barbudo, *La capilla del Espíritu Santo de la mezquita catedral de Córdoba: estudio histórico-artístico y restauración* (Córdoba: UCOPress, 2021), 49.

26 Natividad Gavira Rivero "Inaugurada la restauración de la capilla del Espíritu Santo", *Diócesis de Córdoba*, 10 de mayo de 2021, <https://www.diocesisdecordoba.es/noticias/el-nuncio-inaugura-la-restauracion-de-la-capilla-del-espiritu-santo>



▪ Fig. 5. "Maestro de la Flagelación". *Retablo de la Flagelación*, primer tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes, Córdoba. Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

medida respecto a las comunidades religiosas y, sobre todo, a la Catedral. Además, los principales encargos del santo tribunal en Córdoba corresponden al siglo XVII, como es el caso del famoso *Calvario* del pintor Antonio del Castillo, procedente de la capilla de la Inquisición del Alcázar cordobés, actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, o los desaparecidos lienzos de los mártires inquisidores *San Pedro de Verona* y *San Pedro Arbués*, también ejecutados para la capilla del Alcázar²⁷. El contexto profundamente religioso en que se desarrolló la pintura cordobesa en el siglo XVI y la proliferación de temas y pasajes con las vidas de Cristo, María y los santos, unidos a la técnica pictórica cada vez más perfeccionada, mues-

tran el poder de los miembros del estamento eclesiástico en el patrocinio del arte, en un esfuerzo por fortalecer y depurar la fe católica, como ocurriera también en el resto de ciudades y antiguos reinos de la corona hispana.

OTROS COMITENTES: LOS HOSPIITALES Y MECENAS PARTICULARES

Junto a este bloque de pinturas procedente del estamento clerical, habría que sumar los encargos que sufragaron algunas corporaciones y mecenas particulares para ennoblecer y decorar sus propiedades e inmuebles. Precisamente, al ascenso social de algunas familias establecidas en la ciudad se debieron varias de las joyas pictóricas de la Córdoba quinientista, como es el caso del famoso *retablo de la Flagelación* del Museo de Bellas Artes provincial, procedente del an-

²⁷ Mindy Nancarrow, "Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba", *Goya. Revista de Arte*, nº 286 (2002), 39-48.

tiguo hospital fundado en 1505 por Antón Cabrera y su esposa doña Beatriz Heredia, compuesto de banco y cuerpo con tres cañones que acogen las pinturas de *la Flagelación*, *San Antonio Abad*, *San Juan Evangelista*, *San Antonio de Padua* y *la Estigmatización de San Francisco de Asís*, todas ellas ambientadas en escenarios rurales donde se advierten figuras de gran hieratismo y misticismo en sus rostros (Fig. 5)²⁸.

La tabla principal, la de *la Flagelación*, es sin duda una de las pinturas cordobesas más importantes del primer tercio del siglo XVI; probablemente la más perfecta en cuanto a la técnica y fiel al deseo de plasmación del espacio, atribuida por algunos historiadores a Juan de Zamora, o a Alonso de Aguilar según otros, aunque lo más correcto sería citarla como obra del pseudónimo “Maestro de la Flagelación”, como ya hiciera el profesor Angulo Iñiguez en 1944 ante la incógnita de su autoría²⁹.

Además de los hospitales debemos reconocer el apoyo de otros grandes mecenas locales, bajo cuyo patrocinio se realizaron en este siglo pinturas destinadas a ornar templos, capillas funerarias y espacios públicos cordobeses. Algunos de estos encargos estuvieron vinculados con las imágenes -especialmente marianas- de mayor devoción en la ciudad. Así, en su época de esplendor, se encomendaría a Pablo de Céspedes una pintura de gran relevancia no solo por la posición del comitente, sino también por la particular carga devocional del tema representado: *la Virgen de la Antigua* perteneciente al retablo de la capilla homónima en la catedral cordobesa. La obra debió ser encargada entre 1595 y 1596 por don Alonso de Cazalla, jurado de Córdoba, quien fundó



▪ Fig. 6. Pablo de Céspedes. *Nuestra Señora de la Antigua*, finales del siglo XVI. Temple y óleo sobre tabla. Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, Catedral de Córdoba. Fotografía del autor.

y dotó en febrero de 1597 la referida capilla en el muro norte del templo (Fig. 6)³⁰.

Lógicamente, se trata de una copia de la representación original conservada en la Catedral de Sevilla; una de las más recientes incorporaciones al catálogo de obras pictóricas de Pablo de Céspedes³¹. De hecho, hasta fechas muy recientes no se había planteado

28 Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Edición de Diario Córdoba (Córdoba: Diario Córdoba, 2001), 420.

29 Diego Angulo Iñiguez, “Pintores cordobeses del Renacimiento”, *Archivo Español de Arte*, nº 64 (1944), 226-244.

30 Pedro Manuel Martínez Lara, “Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46 (2015), 15-31.

31 Benito Navarrete Prieto, “La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo”, en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, AA. VV. (Madrid: Museo del Prado, 2007), 247-254.

la autoría de esta pintura, que por su carácter especial no debía mostrar rasgos propios y personales de su autor. No obstante, tras su restauración llevada a cabo entre 2009 y 2011, se pudo corroborar lo que la documentación del archivo catedralicio cordobés estaba certificando acerca de una pintura de la Virgen y su retablo realizados por Céspedes para don Alonso de Cazalla³².

A lo largo de los siglos, esta pintura ha sido intervenida en numerosas ocasiones, habiendo modificado sustancialmente su aspecto y apariencia primitivos, enmascarando los elementos identificables de la manera de pintar del racionero, como ocurrió de un modo muy particular con la túnica del Niño Jesús, cuyo color y textura habían sido completamente alterados para semejarlos más al original sevillano. Y es que, para Céspedes, realizar una copia de una obra que en su tiempo se consideraba hecha por maestros bizantinos previos al siglo VIII, no sólo no constituiría una dificultad, sino que muy al contrario un estímulo, pues, tanto en sus escritos como en las fuentes bibliográficas, se advierte el interés que el cordobés siempre mostró por el estudio y copia de los modelos bizantinos³³.

No obstante, Pablo de Céspedes impuso su propio estilo en la pintura, algo que se puede comprobar particularmente en la morfología de los ángeles y en la representación del Niño, especialmente en los plegados de su túnica, donde el maestro se permitió ciertas libertades al alejarse del modelo a copiar. Además, tras la restauración de 2011 indicada, se ha logrado recuperar la textura y tonalidad originales de la pintura, lo que concuerda aún mucho más con la forma de operar del pintor cordobés.

El contrato con la hechura del retablo y la pintura de la Virgen de la Antigua también incluyó, por deseo del comitente, un retrato

de Cristo en formato oval para coronar el ático del retablo³⁴. Se trata igualmente de una pintura al óleo sobre tabla realizada, como su compañera, entre 1595 y 1596, donde el racionero manifiesta su gusto por el retrato gracias al particular modelo fisionómico que repitió en otros ejemplos de retratos cristíferos como el del retablo de *la Santa Cena*, o el del *Bautismo de Cristo*, ambos también en la catedral cordobesa³⁵. Probablemente, se trate del retrato más naturalista pintado por Céspedes, donde los detalles de la anatomía del rostro, el cabello y parte de la túnica y ornamentos de la misma, están cuidados con máxima delicadeza, pese a estar pensados para una ubicación donde difícilmente son apreciables. La potencia visual de la imagen es muy poderosa y está concentrada en la mirada profunda, cristalina y penetrante de Cristo, a lo cual contribuye la pose, con el rostro de frente y el torso levemente girado en tres cuartos, matizando la naturalidad de la figura.

Otros ejemplos de series pictóricas, u obras sueltas, que algunos cordobeses influyentes encargaron a pintores del Quinientos con destino a las iglesias y conventos de la ciudad, fueron las tablas con escenas de la vida de Cristo de la sacristía de la iglesia de San Francisco, pintadas por Simón Muñiz; o la decoración de la predela del retablo de la iglesia conventual de San Agustín, hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, y que incluyó las representaciones de *San Juan Evangelista*, *San Francisco de Asís*, *la Anunciación*, *San Antón* y *San Agustín*, atribuidas al discípulo de Pedro Romana Luís Fernández³⁶.

32 Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC), Actas Capitulares, lib. 24, fol. 17r.

33 Jonathan Brown, "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), 19-29.

34 Pedro Manuel Martínez Lara, "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés", en *El Barroco: universo de experiencias*, coord. por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2017), 500-516.

35 Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco* (Granada: Universidad de Granada, 1989), 31.

36 Purificación Espejo Calatrava, "Pintura del Rena-

Asimismo, el retablo de la capilla de San Juan de Letrán del antiguo convento de Santo Domingo de la localidad de Cabra, pintado por Baltasar del Águila, fue un encargo del regidor Diego Fernández de Córdoba por el que pagó 75 ducados en 1562. El retablo, actualmente incompleto y en forma de tríptico, muestra en el banco los retratos del fundador y de su segunda esposa doña Inés de Ávila, ambos en lienzos diferentes, posando sobre paisajes rurales donde puede advertirse la fauna característica de la zona del picacho egabrense. Los temas representados originariamente fueron *el Bautismo de Cristo, la Transfiguración, San Juan Evangelista, Santo Domingo, San Jerónimo y la Asunción*. Sin embargo, a principios del siglo XX el retablo, que se encontraba en la capilla del antiguo hospital de la localidad, fue mutilado y se le extrajeron las tablas de *Santo Domingo, San Jerónimo y San Juan Evangelista*³⁷, como sigue de hecho aún en nuestros días en su ubicación actual: la capilla de san José de la iglesia de Santo Domingo, en Cabra³⁸.

Finalmente, dentro de los encargos realizados por clientes particulares, también habría que destacar aquellas pinturas destinadas a ornamentar los domicilios familiares de las principales élites de la sociedad cordobesa quinientista, quienes, además de pinturas de carácter devocional, patrocinaron algunas otras de temáticas diferentes como paisajes, retratos y, en menor porcentaje, asuntos mitológicos. Sirva de ejemplo la colección pictórica de la antigua casa de los

cimiento en Córdoba”, en *Córdoba y su provincia*, coord. por Marcel Guarinos (Sevilla: Geber, 1986), vol. 3, 255-271.

37 Recientemente, el Museo de Bellas Artes de Córdoba ha adquirido en una sala de subastas de Bilbao una tabla con representación de *San Juan Evangelista* atribuida a Baltasar del Águila. La obra mide 125 x 90 centímetros, exactamente el mismo tamaño que las tablas que componen el retablo de San Juan de Letrán de Cabra.

38 Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María de los Ángeles Raya Raya, *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006), 301.

Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, que custodia la interesante serie con los cinco retratos de los miembros de la rama familiar de los Arias de Saavedra, todos ellos del primer tercio del siglo XVI y firmados por López Mexías. También debe mencionarse el retrato pintado en 1597 por el maestro vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz y que representa a una dama de corte, probablemente la infanta Isabel Clara Eugenia, un retrato por tanto ajeno al linaje familiar, en este caso emparentado con la casa real de los Austria. Excepcionalmente, la rica colección de tapices adquirida por esta familia cordobesa conserva, entre sus obras más señeras del Quinientos, el monumental tapiz de la *Resurrección*, tejido en el taller del maestro bruselense Willen de Pannemaker hacia 1570³⁹.

Por último, volvemos a referirnos a la figura del racionero Pablo de Céspedes, en este caso por su faceta de coleccionista de piezas artísticas, ya que en sus últimos años de vida logró reunir varios cuadros con paisajes de diferentes tamaños, un monumental lienzo con un mapa y un retrato masculino (posiblemente un autorretrato), además de numerosas pinturas de asunto religioso, piezas de orfebrería y mobiliario, según se detalla en un inventario de bienes elaborado entre el 27 de julio y el 24 de agosto de 1608 por sus albaceas testamentarios, el doctor y canónigo Álvaro Piñazo de Palacios y Andrés Fernández de Bonilla⁴⁰.

CONCLUSIONES

Finalmente, a modo de conclusión, destacaremos la importante labor de mecenazgo artístico y protección de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI, momento de gran actividad y auge cultural en que la Iglesia y algunas élites civiles patrocinaron

39 Fernando Moreno Cuadro, *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de colecionar y exhibir* (Córdoba: Casasur, 2009), 125.

40 Pedro Manuel Martínez Lara, “Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes”, *Boletín de Arte*, nº 33 (2012), 437-455.

muchas de las obras de arte más relevantes de la ciudad. Ya sea para la propia institución eclesial o bien para clientes particulares, los cuadros de contenido religioso gozaron de una singular aceptación y difusión en el mercado artístico cordobés del Quinientos, de modo que los principales artistas, y también los más humildes artesanos, se debieron a la demanda de este tipo de temática en una época de gran religiosidad y proyección del estamento clerical.

No obstante, entre las élites cordobesas también hubo un cierto espacio para la adquisición y disfrute de otros géneros, entre ellos el retrato o el paisaje, que se desarrollaron como claros signos de estatus y categoría social, ya sea de manera independiente o aislada, o bien en pinturas de contenido nuevamente religioso, en las que los mecenas solían aparecer a menudo como donantes o figurando ser algún personaje del episodio que asumía sus rasgos faciales. Este tipo de pintura profana fue, ciertamente, mucho más escaso y sus obras pertenecieron a un estamento muy reducido y selecto.

En este contexto, las ventas de pinturas en la Córdoba del siglo XVI se produjeron de diversas maneras, ya fuera mediante contrato ante notario, bien directamente entre el artista y el cliente, o bien a través de la compra en el propio taller del pintor, donde figuraban los principales temas e iconografías. Entre todos los maestros de la pintura, algunos gozaron del particular patrocinio de las élites, que reclamaron sus trabajos como signo de prestigio, mientras que otros debieron conformarse con encargos menos relevantes y sin esa oportunidad de evolucionar estilísticamente. Aun así, todos colaboraron en la difusión del ejercicio artístico cordobés y en el enriquecimiento cultural de su población en una de las etapas más fecundas y culturalmente conocidas de la historia de la ciudad, en palabras del profesor Marías Franco, “el largo siglo XVI”⁴¹.

⁴¹ Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 21.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Iñiguez, Diego. “Pintores cordobeses del Renacimiento”. *Archivo Español de Arte*, nº 64 (1944), 226-244.
- Angulo Iñiguez, Diego. “Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma”. *Archivo Español de Arte*, nº 160 (1967), 305-308.
- Archivo de la Catedral de Córdoba. *Actas Capitulares. Libro 24*.
- Barrena Herrera, Ana Isabel. “Pinturas murales en el Sagrario de la Mezquita-Catedral”. *Arte, arqueología e historia*, nº 6 (1999), 11-13.
- Blázquez Mateos, Eduardo y López Sánchez, Juan Antonio. *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Brown, Jonathan. “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”. *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), 19-29.
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. “Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento de madre de Dios de Baena (Córdoba)”. *Hispania Sacra*, nº 143 (2019), 191-208.
- Diócesis de Córdoba. <https://www.diocesis-decordoba.es/noticias/el-nuncio-inaugura-la-restauracion-de-la-capilla-del-espíritu-santo>
- Dobado Fernández, Juan e Yllescas Ortiz, María. *Córdoba. Ciudad Conventual*. Córdoba: Excmo. Diputación Provincial de Córdoba, 2014.
- Escudero Barrado, Elena. “Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada”. *Archivo Español de Arte*, nº 366 (2019), 161-174.
- Espejo Calatrava, Purificación. “Pintura del Renacimiento en Córdoba”. En *Córdoba y su Provincia*, coordinado por Marcel Guarinos, vol. 3, 255-271. Sevilla: Geber, 1986.

- González Zubieta, Rafael. *Vida y obra del artista Andaluz Antonio Mohedano de la Gutierra (1563-1626)*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981.
- Jordano Barbudo, María de los Ángeles. *La capilla del Espíritu Santo de la mezquita catedral de Córdoba: estudio histórico-artístico y restauración*. Córdoba: UCOPress, 2021.
- Jordano Barbudo, María de los Ángeles. "Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba". *Archivo Español de Arte*, nº 374 (2021), 163-171.
- Justo Estebaranz, Ángel. "Clientela y patronazgo artístico en la Córdoba del Seiscientos". En *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*, coordinado por Paula Revenga Domínguez y José María Palencia Cerezo, 43-63. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2016.
- Luque Carrillo, Juan. *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2020.
- Luque Carrillo, Juan. "La Asunción de la Virgen del pintor Pablo de Céspedes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid". En *Assumpta in coelum*, coordinado por Ramón de la Campa Carmona, vol. 1, 535-546. Sevilla: Antigua, Fervorosa y Real Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción y Santísimo Rosario de Cantillana, 2025.
- Marías Franco, Fernando. *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes". *Boletín de Arte*, nº 33 (2012), 437-455.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46 (2015), 15-31.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés", en *El Barroco: universo de experiencias*, coordinado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 500-516. Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2017.
- Menor Borrego, Bartolomé. *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2003.
- Moreno Cuadro, Fernando. *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de colecionar y exhibir*. Córdoba: Cajasur, 2009.
- Nancarrow, Mindy. "Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Goya. Revista de Arte*, nº 286 (2002), 39-48.
- Navarrete Prieto, Benito. "La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo". En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. AA. VV. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 2007.
- Ojeda Carmona, Antonio. "Cesar Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II". En *Córdoba en tiempos de Felipe II*, coordinado por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia, 393-414. Córdoba: Cajasur, 1998.
- Palomino, Antonio Acisclo. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Pérez Lozano, Manuel. "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8 (1991), 57-64.
- Ramírez de Arellano y Gutiérrez, Teodomiro. *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, edición de Diario Córdoba. Córdoba: Diario Córdoba, 2001.
- Raya Raya, María de los Ángeles. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Cór-

- doba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.
- Rubio Lapaz, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Ruiz Ortiz, María. "El espacio de trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestrales y artistas". *Trocadero*, nº 20 (2008), 187-198.
- Sánchez Merino, Clara. "La producción de imágenes como capital simbólico: artistas y patrocinadores de la mesocracia cordobesa en la época moderna". Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2024.
- Urquízar Herrera, Antonio. "Aproximación metodológica al estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba". En *Arte e identidades culturales*, edición de José Antonio Gómez, 693-699. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- Urquízar Herrera, Antonio. "Recepción y demanda de modelos artísticos en la pintura del siglo XVI en Córdoba". Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2000.
- Urquízar Herrera, Antonio. "Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformación en la recepción de la práctica artística". En *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación red*, edición de la Universidad de las Islas Baleares, vol. 1, 507-522. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2004.
- Valverde Madrid, José. "Tres pintores barrocos cordobeses: Agustín del Castillo, Juan Luís Zambrano y Acisclo Leal Gaete". *Boletín de Bellas Artes*, nº 3 (1975), 167-206.
- Villar Movellán, Alberto, Dabrio González, María Teresa y Raya Raya, María de los Ángeles. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2006.